

Г. КОНЮС

**КУРС КОНТРАПУНКТА  
СТРОГОГО ПИСЬМА  
В ЛАДАХ**

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЕКТОР  
МОСКВА — 1930

81  
655  
Г. КОНЮС

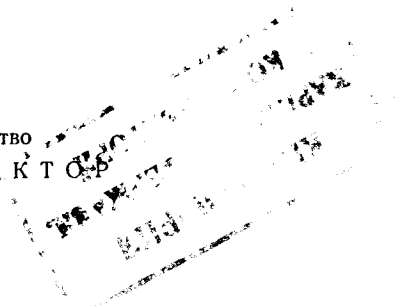
Профессор Московской государственной консерватории

51  
КУРС КОНТРАПУНКТА  
СТРОГОГО ПИСЬМА  
В ЛАДАХ

№ 9969

(СОСТАВЛЕН ПРИМЕНительно К ТРЕБОВАНИЯМ  
УЧЕБНОГО ПЛАНА МОСКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ  
КОНСЕРВАТОРИИ)

Государственное Издательство  
МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЕКТОР  
Москва — 1930



## СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
I. Предварительные сведения. . . . .	3
II. Разряды. . . . .	5
III. Имитация . . . . .	50
IV. Сложный контрапункт. . . . .	67
V. Мотет. . . . .	75

---



## ГЛАВА 1я.

Контрапункт — (Punctum contra punctum) — термин, употребляемый в двух значениях. — Контрапунктом называют школьную дисциплину вырабатывающую самостоятельность в ведении голосов. Контрапунктом же именуют самую мелодию, рассчитанную на одновременное созвучание с другой данной мелодией.

Контрапункт строгого письма представляет свод правил, вытекающих из основного принципа удобства и легкости интонирования. Строгое письмо, которого мы будем придерживаться, в общих чертах совпадает с полифоническим стилем XV, XVI столетий, достигшим полного развития в творениях Палестрины и Орlando Лассо.

### Основные положения школьного строгого стиля.

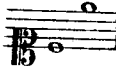


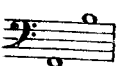
Задачи пишутся в ладах: Ионийском, Дорийском, Фригийском, Миксолидийском и Эолийском (Лидийский и Гипофригийский — не употребительны.)

Требования, пред'являемые к мелодии строгого стиля:

- а) Нечетность тактов (9, 11, 13, 15, 17, 19 и т. д.)
- б) Начинать мелодию следует с основного тона или чистой квинты лада.
- в) Возбраняются мелодич. ходы на увел. и ум. интерв. Так. обр., возможны лишь диатонические с обязательным исключением из них ув. 4 и ум. 5.
- г) Скачки вниз допускаются не более чистой квинты; вверх не более малой сексты. В виде исключения дозволен скачек на 8 вверх.
- д) Запрещены тритонные последования:



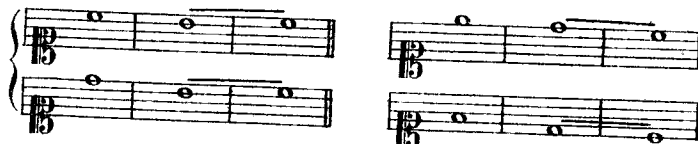
- е) Запрещены паузы и повторения к ряду одного и того же звука.
- ж) Об'ем мелодии не должен превышать октавы.

з) Сопрано должно двигаться в пределах от  альт от  тенор от  и бас от  Следует, т. обр., обходиться без добавочных черточек.

- и) Два последних звука должны составить мелодическую каденцию.

Примеры каденций:

Ионийский лад.



Дорийский лад.



Фригийский лад. { 

Миксолидийский лад. { 

Эолийский лад. { 

Во всех случаях т. обр. а) ступенеобразный подход к заключительному основному тону лада и б) полутонное восхождение к основному тону во всех каденциях — кроме фригийской.

к) Движение по ступеням должно преобладать над скачками.

л) Избегать одинаковых скачков в одном направлении.

м) Избегать фигуративных оборотов.

н) Избегать частого возвращения к одному звуку.

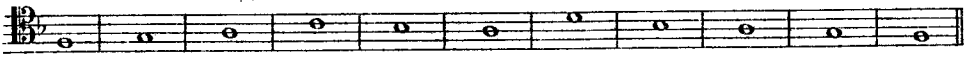
Примечание: VI ст. дорийского лада часто — при нисходящем движении — понижается, что дает как бы модуляцию в Эолийский лад.

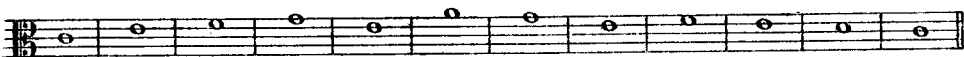
### Задача 1-я.

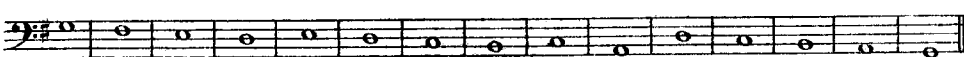
Писать мелодии в 5 ладах в строгом стиле, придерживаясь указанных правил.

### Образцы

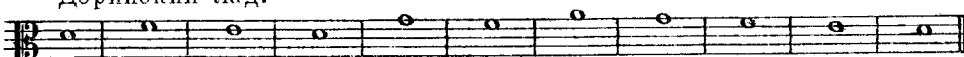
Ионийский лад.


1. 

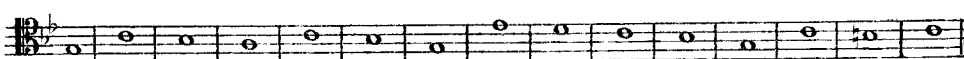
2. 

3. 

Дорийский лад.

4. 

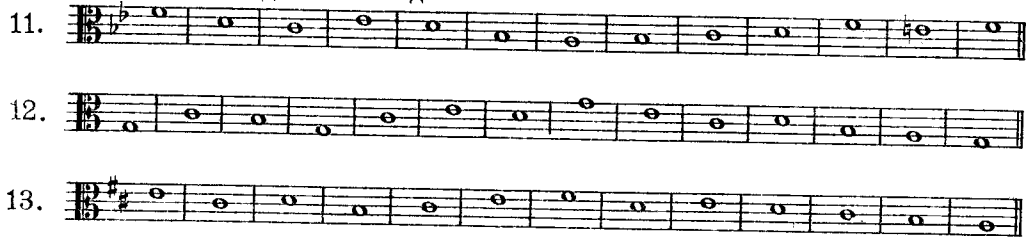
5. 

6. 

Фригийский лад.



Миксолидийский лад.



Эолийский лад.



## ГЛАВА 2я.

Двухголосный контрапункт. Первый разряд (нота против ноты).

К данному голосу (Cantus firmus) присочиняется контрапунктирующий второй голос соседствующий снизу или сверху (контрапункт). (То есть: к сопрану-альт; к альту сопрано или тенор и т.д.)

Контрапункт—также как и с. f.—подчиняется всем условиям строгого стиля в отношении мелодического строения.

В отношении гармонического созвучия контрапункт „нота против ноты“ допускает 1) только одни консонансы: унисон, квинта, октава—сов. конс. и б. и м. терции и сексты—нес. конс. (Среди задачи избегается унисон.)

2) Начинаться задача должна с сов. конс. (0, 4, 7), причем присочиняемая в начале нота в контрапункте может быть не только тоникой или доминантой (как требовалось в с. f.) но и другой ступенью гаммы. Напр., в ионийском ладу С.

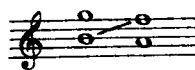
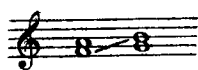


Т. обр., первое созвучие не всегда определяет лад.

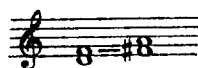
- 3) Кончается задача обязательно унисоном или октавой.  
4) Каденции, т. обр., могут быть только следующими  
(В звукоряде С.)



- 5) Скрытые последования в двухголосном складе не допускаются также, как и параллелизмы прим, квинт и октав.  
6) Запрещаются подряд 2 б. терции и 2 малые сексты, т. к. подобные параллелизмы звучат тритонно.



- 7) Запрещается переченье.



- 8) Желательно не удалять смежные голоса более, чем на октаву.  
9) Параллельных терций и секст не брать более 2-х подряд (в крайнем случае 3).  
10) Противоположное движение, как наиболее самостоятельное предпочитается параллельному, более зависимому.

Приписывая контрапункты „нота против ноты“ к д. с. ф. следует, как в нижеприводимых образцах, писать для смежных голосов, по несколько контрапунктов сверху и снизу к выписанному на серединной строке с. ф. — Интервалы, образующиеся между голосами, следует цифровать по системе Танеева (прима 0, терция 2, квинта 4, секста 5, октава 7) для контроля.

В качестве данных голосов следует брать один из *cantus firmi*, предложенных на первом уроке в качестве образцов.

## Задача 2-я

Писать контрапункты „нота против ноты“ к д. с. ф.

### Образцы

18. Ионийский с. ф.

Example	Interval	Interval	Interval	Interval	Interval	Interval	Interval	Interval	Interval	Interval	Interval	Interval
1	7	4	2	2	7	2	2	5	2	2	5	7
2	4	5	5	4	5	2	2	5	2	5	5	7
3	7	2	2	2	5	2	2	4	2	7	5	7
4	0	4	2	7	4	5	5	2	5	5	2	0
5	4	2	2	7	4	5	5	2	5	5	2	0
6	0	5	5	7	2	2	2	5	2	2	2	0

Возможны цифры: 0 = унисону, 2 = терции, 4 = квинте, 5 = сексте,  
и 7 = октаве.

19. Дорийск. с. ф.

0	2	2	4	2	5	2	2	5	5	7
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

20. Фригийский с. ф.

0	2	2	5	2	2	4	5	2	5	2	2	4	5	7
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

21. Миксол. с. ф.

7	2	2	7	2	2	4	2	2	7	4	5	5	7
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

22. Эол. с. ф.

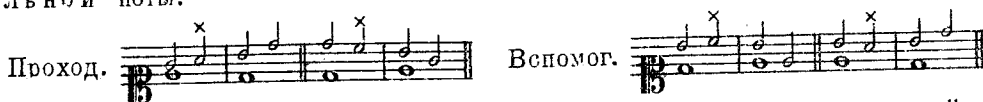
7	2	5	2	2	5	2	4	5	5	5	7
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---



## ГЛАВА 3я.

Двухголосный контрапункт. Второй разряд (2 ноты против ноты).

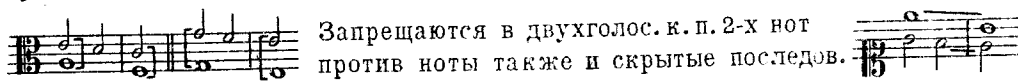
К целой ноте *c.f.*-а присочиняют в контрапунктирующем голосе непрерывное движение половинными. Из них первая, находящаяся на сильном времени — всегда консонанс. Вторая или консонанс или диссонанс; если 2-я половинная диссонанс, то не иначе, как в виде правильной проходящей или вспомогательной ноты.



Первая половина контрапунктирующего голоса может быть заменена паузой.

В каденции (два последние такта) допускается нота против ноты, но лучше поддерживать движение и в предпоследнем такте.

Параллелизмы квинт и октав на сильных частях тактов не скрашиваются ни проходящ. нотами, ни вставкой гармонической и запрещаются.



## Задача 3-я

Писать к данным *c.f.*-сам контрапункты „две ноты против ноты“ по следующим образцам.

23.



24.



25.

Миксолидийский

c.f.

## ГЛАВА 4я.

Двухг. к.п. Третий разряд (три ноты против ноты). Первая нота всегда консонанс.

Вторая и третья могут быть диссонансами, при условии, чтобы диссон.нота была проходящей или вспомогательной т.е. была всегда взята от предыдущей ноты и шла к последующей по ступеням.

Предпочитать проходящие ноты.

В первом такте дозволено заменить первую половинную ноту паузой.

В каденции, в виде исключения, в предпоследнем такте вместо трех нот могут быть две.

Запрещены параллелизмы на сильных частях такта, а также между второй частью такта и первой частью следующего.

## Задача 4-я

Писать по прилагаемым образцам контрапункты „три ноты против ноты“ к данному c.f.

26.

Дорийский

c.f.

27.

Миксол.

## ГЛАВА 5я.

Двухголосный к.п. Четвертый разряд (4 и 6 нот против одной).

При 4-х нотах против одной

1-я и 3-я должны быть консонансам;

2-я и 4-я могут быть диссонансами, являющимися как проходящая нота или как вспомогательная.

(=2 нотам против, как бы повторенной ноты c.f.)

При 6 нотах против одной тактового вида 6

1-я и 4-я должны быть консонансами;<sup>4</sup>

2-я, 3-я, 5-я и 6-я могут быть диссонансами, являющимися как проходящие ноты или вспомогательные.

(=3 нотам против как бы повторенной ноты c.f.)

При 6 нотах против одной тактового вида  $\frac{3}{2}$

1-я, 3-я и 5-я должны быть консонансами;

2-я, 4-я и 6-я могут быть проходящими или вспомогательными диссонансами.

(=2 нотам против как бы три раза повторенной ноты c.f.)

## Примечания:

1. Следует предпочитать проходящие ноты вспомогательным. (Беллерман из педагогических соображений прямо запрещает вспомогательные ввиду чрезмерной легкости их применения).

2. На относительно сильных частях такта у писателей XV и XVI в.в. попадаются диссонансы — особенно кварта при условии ступенеобразного к ней подхода и отхода от нее, т.е. в форме проходящей ноты. В работах, особенно в начале, лучше их избегать.

3. У писателей XV и XVI в.в. нередко применялась — в противоречие основного запрета — так называемая *cambiata* (камбиата), являющаяся нисходящим диссонансом, взятым в контрапункте 4 ноты против ноты с слабой части такта на сильную скачком, причем затем следовали 3 восходящие ноты. Этот оборот легок, удобен для интонации (чем, вероятно, и обуславливалось его применение) и в виде краткости звучания не может быть признан нарушающим строгость стиля.

## Примеры:

28.



29.



30.



NB. В этом разряде контрапункта, ввиду краткого звучания четвертного движения среди такта может быть допущен унисон.

М. 10532 Г.

31. Palestrina. Motetus „Ego sum panis“

Four-part vocal setting in E-flat major, 4/4 time. The lyrics are: (pa) - - - nis vi - - - vus Pa - - -  
- - - nis vi - - - vus Pa - tres  
e - go sum pa - - - nis vi - - -  
pa - nis vi - - - vus. Pa - tres

32. Palestrina  
Месса папы  
Марчелло.

Two staves of music in E-flat major, 4/4 time. The second staff has the annotation "прох. кота" (proh. kota).

33. Лассо. Псалом.

34. Изд. Дена.

Two staves of music in E-flat major, 4/4 time.

35. Палестрина.

Задача 5-я

Писать по прилагаемым образцам контрапункты 4 ноты, 6 нот (двухдольно) и 6 нот (трехдольно) против одной ноты.

36. (из Фукса, Gradus ad Parnassum)

Four staves of music in E-flat major, 4/4 time. The first staff is marked "c.f. (Дор.)".

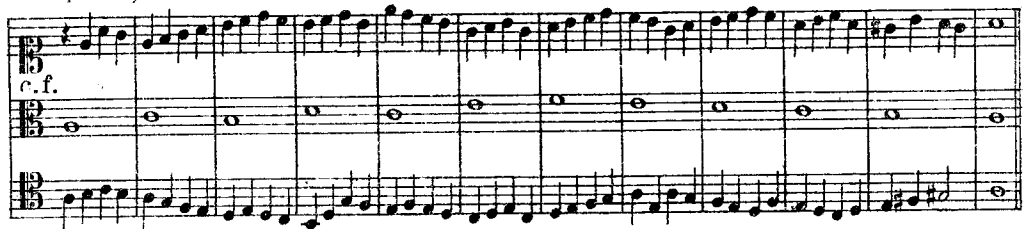
37. (Фригийский)

Four staves of music in E-flat major, 4/4 time. The first staff is marked "c.f.".

38. (Миксол.)



39. (Эол.)



40. (Фриг.)



41. (Эол.)

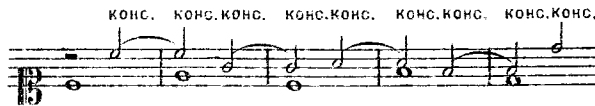


## ГЛАВА 6я.

Двухг. к. п. Пятый разряд (синкопированный, связанный контрапункт).

На целую ноту с.ф. приходится две половинные в синкоп. к. п., причем нота, приходящаяся на слабой части синкопически связана с находящейся на сильной части следующего такта.

Связанная нота или консонирует к нотам обоих тактов:



Или диссонирует на сильной части, являясь правильно приготовленным и разрешенным задержанием:



В.— Разрешение диссонанса всегда сверху вниз

Встречаемые задержания:

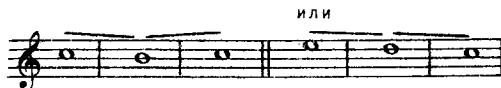


Диссонируют:

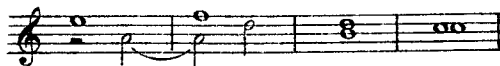
Нижний	Верхний	Верхний	Нижний	Верхний	Верхний
звук	звук	звук	звук	звук	звук
секунды	септимы	кварты	кварты	ноны	секунды

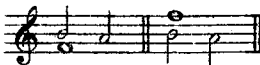
Примечание:

1. Следует стремиться к непрерывности синкоп.
2. В случае абсолютной невозможности, заменять синкопу вторым разрядом (2 ноты против ноты).
3. Этот к. п. может быть начат с паузы.
4. Избегать в этом разряде брать в качестве верхнего голоса cantus'ы не имеющие рекомендованных каденций:



т. к. в иных каденциях заведомо нельзя доводить синкопы до конца.



5. За невозможностью его избежать допускается среди задачи унисон.
6. Созвучие тритона  и его обращение в качестве задержаний не применяются.
7. В этом разряде вследствие его трудности, относятся снисходительно к четырём подряд терциям в разрешениях.



8. Применение синкопированного разряда в 3-х-дольном такте вызывает некоторые предупреждения ритмического порядка.

- а) приготовление задержания не должно быть короче задержания и
- б) в каденции допускаются ритмические изменения.



ВВ. Способ проверки правильности этого разряда в отношении квинт и октав: проиграть задачу, уничтожив синкопы.

### Задача 6-я

Писать по прилагаемым образцам синкопированные контрапункты две ноты и 3 ноты против ноты.

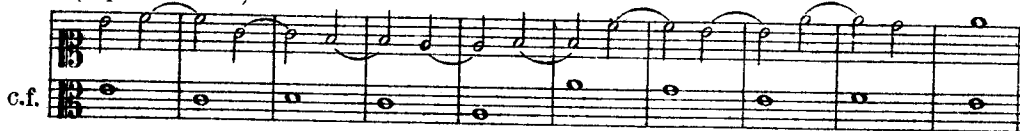
#### 42. (Ионийский)



#### 43. (Дорийский)



#### 44. (Фригийский)



#### 45. (Фриг.)



#### 46. (Миксолодийск.)



47. (Эолийск.)



48. (Фриг.)



## ГЛАВА 7я.

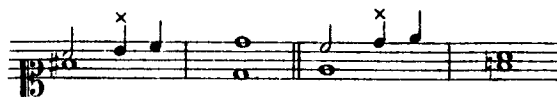
Двухголосный контрапункт. Шестой разряд (смешанный или цветистый контрапункт).

Этот разряд гармонически стремится соединить—перемешав их—все формы, рассмотренные сепаратно в предшествовавших пяти разрядах.

Ритмическая сторона, (соблюдение в ней равновесия) требует особого внимания.

Восьмушки, (которые применять часто не рекомендуется) могут заполнять 2-ую и 4-ую долю тактов, (не 1-ую и 3-ю).

На относительно сильной части при ступенеобразном движении могут появляться диссонансы.



В каденции заключительная синкопа обязательна каждый раз, как ее допускает с.ф.

Синкопированный к.п., как наиболее ритмически интересный—чаще прочих появляется в этом разряде.

Все стремления пишущего и вкус его должны быть направлены в сторону музыкально—эстетического использования возможностей для создания хорошей мелодии.

Мелодия цветистого к.п. может, не прегрешая против требований строгого стиля, быть никуда негодной с точки зрения музыкально—эстетического творчества.

Проявление таланта—этого трудно определяемого фактора—тем более здесь необходимо, что пишущий стеснен ограничениями строгого стиля.

Обратим внимание на некоторые особенности этого разряда.

1. Вставка консонирующей ноты между задержанием и разрешением—хотя и редко применялась в эпоху Палестрины—теоретиком в области строгого стиля Фуксом допускалась



и т. д.

Применением такой вставки не следует всетаки злоупотреблять  
2. Примененные движения четвертями на вторых половинах тактов вообще свойственны строгому стилю.

Естественно.



Вульгарно (полько-образно).



В определенных, однако, обстановках хорошо движение и на первых половинах тактов. Это следующие четыре:

а) Когда первая четверть связана синкопически с предыдущим, т.е. немая:



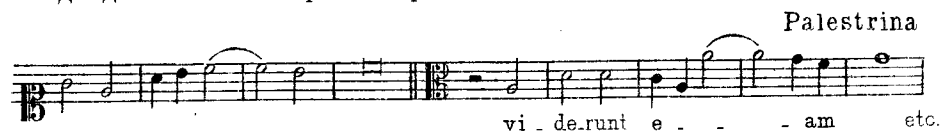
б) Когда весь такт заполнен четвертями.



в) Когда движение четвертями началось раньше



г) Когда движение четвертями приводит к синкопе:



4. Приготовление задержания не должно быть короче половинной.
5. Задержание не должно быть длиннее приготовления.
6. Задержание четверти, приготовленное четвертью же, не допускается.

Нельзя:



7. Повторение ноты со слабой части такта на сильную перед синкопой (вроде пред'ема), вызванное вокальной потребностью сменить дыхание, свойственно строгому стилю.



8. Однообразное использование под ряд много раз одной и той же ритмической фигуры мало свойственно строгому стилю, из чего не следует однако заключить, чтобы примеров такой повторности не наблюдалось у классиков той эпохи.

Пример из Орландо Лассо:

Dominicis post epiphaniam.

Orlando Lasso.



### Задача 7-я.

Писать по прилагаемым образцам цветистые к. п.

49. (Ионийский)



50. (Дор.)



51. (Фриг.)



52. (Миксол.)



## 53. (Эол.)



## 54. (Ион.)



## 55. (Дор.)



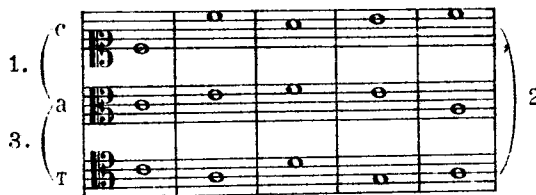
## ГЛАВА 8я.

Трехголосный к. п. первого разряда (нота против ноты).

Можно резюмировать условия 3-х голосного к.п. таким общим положением: каждая из пар голосов должна удовлетворять условиям, предъявляемым строгим стилем к двухголосью.

Каждая из 3-х пар:

1. Альт и Сопрано,
2. Тенор и Сопрано,
3. Тенор и Альт,



если их проиграть, дают безупречные с точки зрения строгого письма двухголосия.

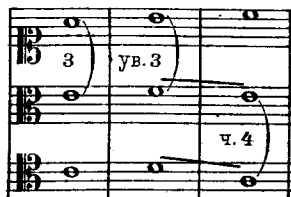
Это общее положение следует корректировать следующими от него отступлениями.

1. Кварта, помещенная между верхними голосами (а в четырехголосии между средними и верхними) рассматривается как несовершенный консонанс, т.е. допускается.

2. Кварта ув. и ее обращение умен. 5) при тех же условиях помещения между верхними голосами допускаются также, как и чистые.

3. Отношение к скрытым последованиям в трехголосном сложении более снисходительное.

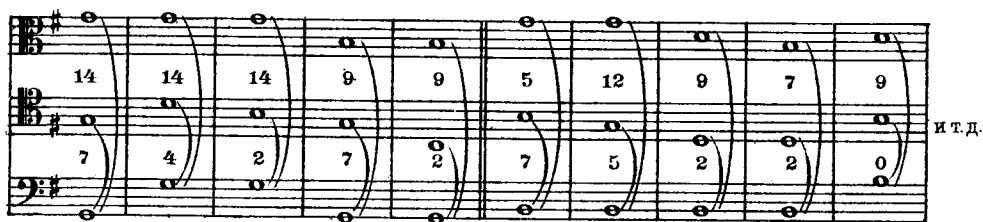
Т. обр., это можно:



Хотя к.п. строгого стиля не возник из гармонического учения, а, наоборот, исторический процесс шел от контрапунктического стиля из которого были выведены позже правила Гармонии, нам удобно, благодаря пройденности Гармонии, свести требования трехголосного к.п. к имеющимся у нас гармоническим сведениям.

Исходя из гармонии, усматриваем, что в трехгол. к.п. могут быть использованы как материал:

1. Большое и малое трезвучия.
2. Большой, малый и уменьшенный сектаккорды.
3. Неполные формы помянутых трезвучий и сектаккордов причем, среди задач преимущество дается полнозвучным гармониям, к преобладанию которых и следует стремиться. Примеры возможных неполных форм трезвучий и их обращений:



Запрещены: чистая кварта и увел. между 2-мя нижними голосами (т.е.  $\frac{4}{6}$  аккорды), а также уменьш. квинта между нижним голосом и одним из верхних, т.е. ум. трезвучие.

Начинать задачи можно с полного трезвучия, или с октавы и унисона или с квинты и октавы; менее желательно начинать с октавы и терции.

Движение голосов противоположное всего ценнее.

При прямом — избегать скрытые последования.

При параллельных сектаккордах брать их под ряд возможно меньше.

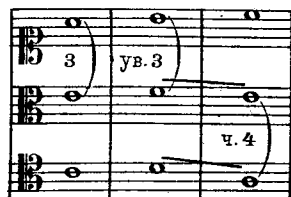
Разновидности возможных каденций, при сем прилагаемые, распределены в порядке от более желательных к менее желательным.





3. Отношение к скрытым последованиям в трехголосном сложении более снисходительное.

Т. обр., это можно:



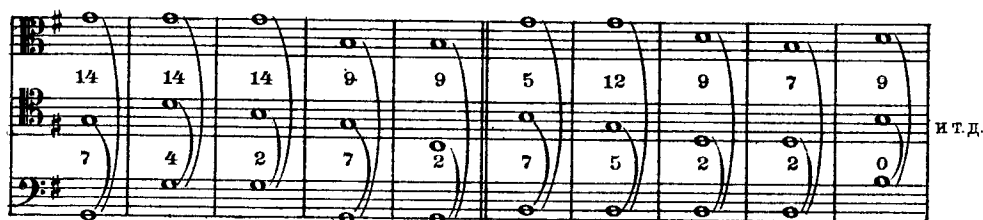
Хотя к.п. строгого стиля не возник из гармонического учения, а, наоборот, исторический процесс шел от контрапунктического стиля из которого были выведены позже правила Гармонии, нам удобно, благодаря пройденности Гармонии, свести требования трехголосного к.п. к имеющимся у нас гармоническим сведениям.

Исходя из гармонии, усматриваем, что в трехгол. к.п. могут быть использованы как материал:

1. Большое и малое трезвучия.

2. Большой, малый и уменьшенный сектаккорды.

3. Неполные формы помянутых трезвучий и сектаккордов причем, среди задач преимущество дается полнозвучным гармониям, к преобладанию которых и следует стремиться. Примеры возможных неполных форм трезвучий и их обращений:



Запрещены: чистая кварта и увел. между 2-мя нижними голосами (т.е. 4 аккорды), а также уменьш. квинта между нижним голосом и одним из верхних, т.е. ум. трезвучие.

Начинать задачи можно с полного трезвучия, или с октавы и унисона или с квинты и октавы; менее желательно начинать с октавы и терции.

Движение голосов противоположное всего ценнее.

При прямом — избегать скрытые последования.

При параллельных сектаккордах брать их под ряд возможно меньше.

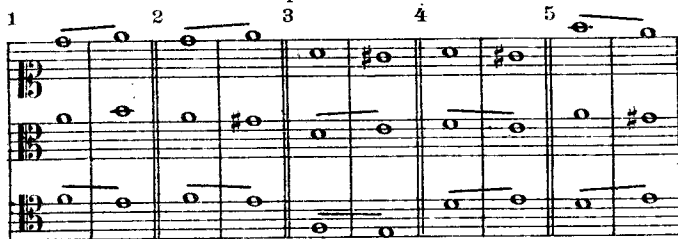
Разновидности возможных каденций, при сем прилагаемые, распределены в порядке от более желательных к менее желательным.



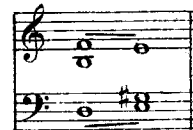
### Дорийские.



### Фригийские.



В виде исключения  
также



### Миксолидийские.



### Эолийские.



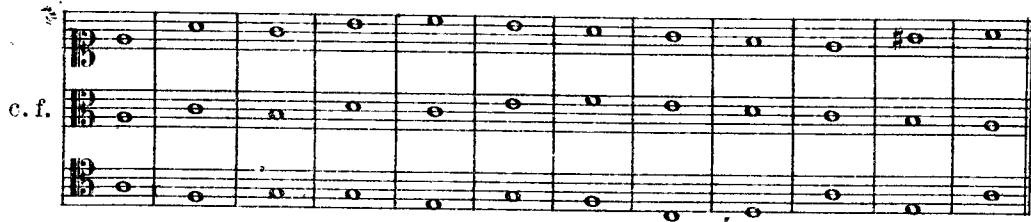
### Задача 8-я.

Писать по прилагаемым образцам трехголосные к.п. I разряда.

56. Эол.



57.



58.



## ГЛАВА 9я.

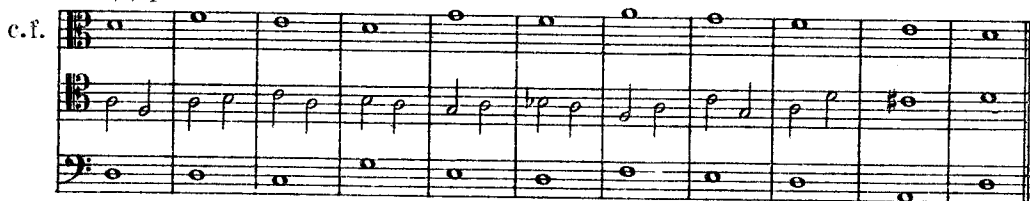
Трехголосный контрапункт 2-го разряда (2 ноты против ноты).

В двух голосах — целые ноты; в третьем половинные. Применяя все возможные случаи, получаем на каждый c. f. шесть различных комбинаций.

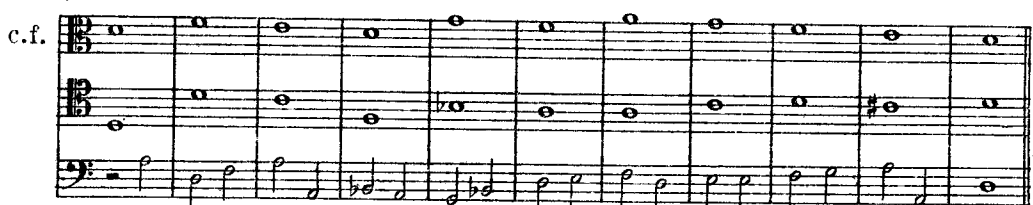
- |                            |                            |
|----------------------------|----------------------------|
| 1) Cantus firmus — сопрано | 2) Cantus firmus — сопрано |
| целые ноты — альт          | половины — альт            |
| половины — бас             | целые ноты — бас.          |
| 3) Целые ноты — сопрано    | 4) Половины — сопрано      |
| половинные — альт          | Целые ноты — альт          |
| Cantus firmus — бас        | Cantus firmus — бас.       |
| 5) Целые ноты — сопрано    | 6) Половинные — сопрано    |
| c. f. — альт               | c. f. — альт               |
| Половинные — бас           | Целые ноты — бас.          |

Писать трехголосные к.п. 2-го разряда по прилагаемым образцам:

59. Дор.



60.



61.

c.f.

62.

c.f.

63.

c.f.

64.

c.f.

65. Фриг.

c.f.

66.

c.f.

67.

c.f.

68. Ионийск.

c.f.

69.

c.f.

70.

c.f.

71. Эол.

c.f.

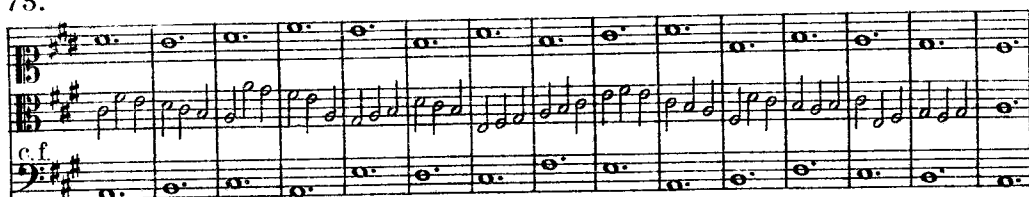
## ГЛАВА 10я.

Писать трехголосный конталункт 3-го разряда (3 ноты против ноты) по прилагаемым образцам:

72. Ион.

c.f.

73.



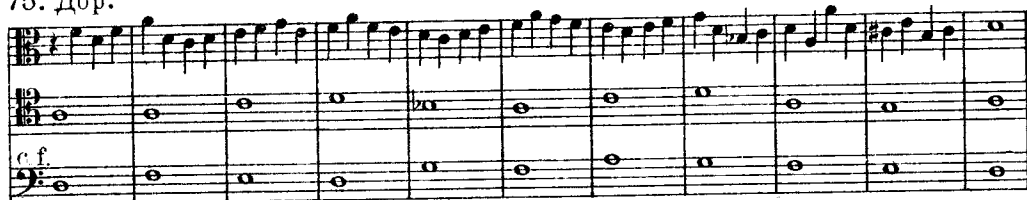
74.



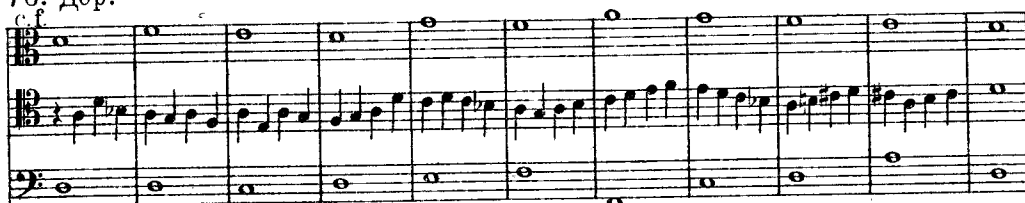
### ГЛАВА 11я.

Писать трехголосные контрапункты IV разряда 4 и 6 нот —  $\frac{6}{4}$  —  $\frac{2}{3}$   
по следующим образцам:

75. Дор.



76. Дор.



77. Дор.



78. Фриг.





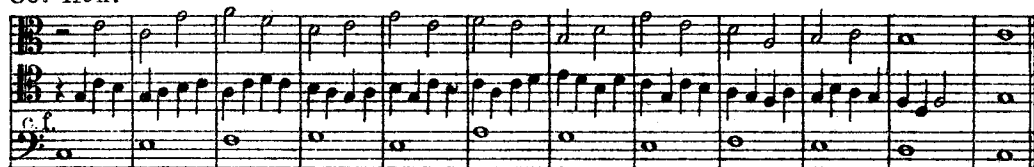
79. Фриг.



ГЛАВА 12я.

Писать по прилагаемым образцам трехголосные контрапункты соединенных разрядов: с. f. — целыми нотами в другом голосе — половинные, в третьем — четвертные.

80. Ион.



81.



82. Фриг.



83. Дор.



84. Миксол.



85. Эолийск.



## ГЛАВА 13я.

Писать по прилагаемым образцам трехголосн. контранункты пятого разряда (синкопиров. в одном голосе, целые ноты в другом, Cantus firmus в третьем).

Примечание о консонирующей кварте. В этом (синкоп.) разряде допускается приготовление задержания кварты — терции самой квартой, рассматриваемой в таком случае, как консонанс. Непременным условием ставится, чтобы кварта в момент, когда она является приготовлением, подошла ступеннеобразно (не скачком) и чтобы бас был неподвижным.

Примеры консонирующей кварты.

A. c.f. B. C.

То же будет допущено в четырехголосном складе:

D. E. „Homo natus de muliere“ Orlando Lasso

86. Дор.

c f

87.

c f

88.

c.f.

89.

c.f.

90.

c.f.

91.

c.f.

92. Фриг

c.f.

93.

c.f.

94.

c.f.

## 95. Ион.



## 96.



## 97.



Писать также синкопир. разряд три ноты против целой сточкой трехголосно по прилагаемому образцу.

## 98. Фриг.



## ГЛАВА 14я.

При соединении разрядов в смешанном (цветистом) разряде трехголосного контрапункта,\* допускается расширение круга возможностей в строгом стиле, о которых предварительно поговорим.

Исходя из принципа, что в диссонирующем созвучии один из голосов повинен разрешением, а другой свободен, можно в момент хода на ступень вниз голоса диссонирующего не оставлять другого голоса неподвижным, а сдвигать его, при условии сдвижения на такую ноту, которая была бы консонансом к ноте разрешения другого голоса.

Пример:



\*) Это расширение возможностей допускается также в двухголосном соединении смешанного разряда в обоих голосах.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody consists of a series of eighth and quarter notes, with some measures containing beamed eighth notes. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the staff, aligned with the notes. The score is presented in a clean, black-and-white format with a clear staff and notes.

Приведем примеры, оговариваясь, что они далеко не исчерпывают открывающихся возможностей.



A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of three staves. The top staff is for the vocal melody, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody is written in a simple, folk-like style with eighth and quarter notes, and some ties. The middle staff is for the piano accompaniment, featuring a bass clef and a key signature of one sharp. It provides a harmonic foundation with chords and single notes. The bottom staff is for a second piano part, also in bass clef and one sharp key signature, which includes a melodic line that often moves in parallel motion with the vocal melody. The score concludes with a double bar line and repeat dots on each staff.

(К секундам присоединены сексты, звучит как секундакорды или как двойное задержание).

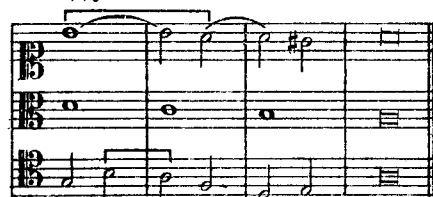


(к квинте присоединена секста,  
звучит как квинтсекстаккорд).

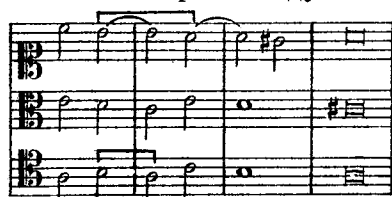


Возможно, но менее рекомендуется:

Тоже мало рекомендується:



грозящие,  
но отведен-  
ные октавы.



Писать по прилагаемым образцам соединение разрядов.

А) с. f. в одном голосе, половинные в другом, синкопы в третьем.

99. Эол.

из Беллермана.



Встречающиеся обильно в этом и последующем примере параллельные квинты и унисоны на слабых частях такта Беллерманом допускаются. Лучше их избегать.

При секвенцирующих синкопах они мало заметны.

100. Эол.



В) с. f. в одном голосе, четверти в другом, синкопы в третьем.

Примечание, касающееся голоса поющего четвертями и относящееся ко второй четверти.

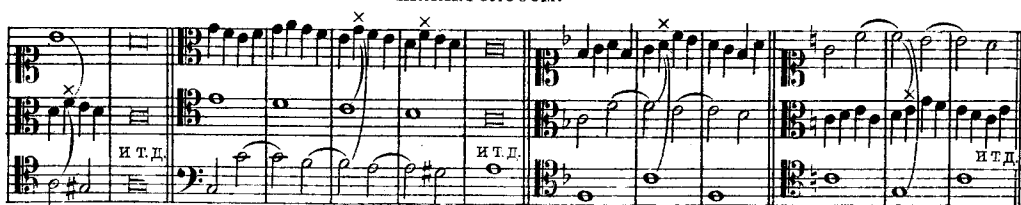
Кроме уже ранее установленных возможностей (проходящих нот, вспомогательных, камбиаты) в строгом стиле допускаются еще на второй части такта следующие:

1. Гармоническая нота взятая скачком, при условии ее консонирования к прочим двум голосам. Например:



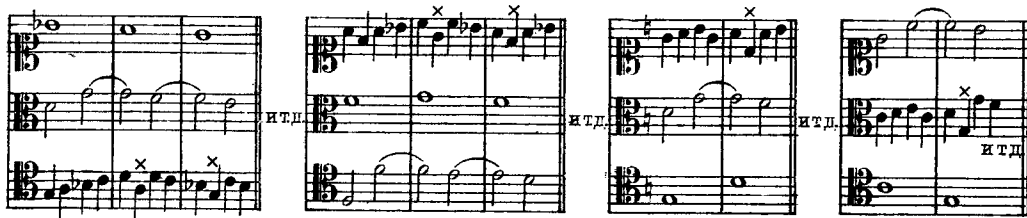
третий  
скрашен  
нижн.  
голосом

образц.  
третий,  
скрашенное  
нижн. голосом.

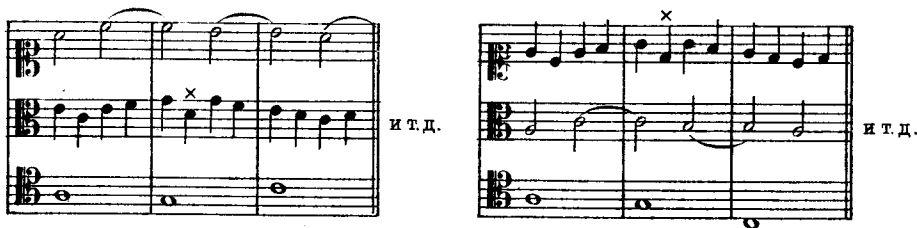




2. Гармоническая нота, взятая скачком при условии ее октавного или унисонного отношения к с. ф. хотя бы она и диссонировала к синкопированной ноте. Например:



3. Когда имеется в синкопирующем голосе задержание квинты-терции, при движении четвертями в верхних голосах допускается еще прыжок на кварту вниз и обратно, образующий квинту к басовому голосу и секунду или септиму к синкопирующему. Например:



### Образцы:

101. Дор.



102.



103.



104. Фриг.



105.  
c.f.



106.  
c.f.



## ГЛАВА 15я.

Писать цветистый контрапункт в трехгол.складе:

А. - Cantus firmus + первый разр. + цветистый

Б. - Cantus firmus + цветистый + цветистый

по следующим образцам.

107. Дор.

Gradus ad Parnassum (Фукс.)



108.  
c.f.

(Фукс.)



109. Фриг.

(Фукс.)

110.  
c.f.

(Фукс.)

111.

(Фукс.)

112. Дор.  
c.f.

(Жерубини.)

113. Эолийск.

## ГЛАВА 16я.

### Четырехголосный склад.

Условия четырехгол. склада с точки зрения допущенных созвучий (трезвучия б. и. м. сектак. б.; м. и ум.) мелодических ходов и прочих требований строгого стиля одинаковы с трехголосным. — Чем больше полных трезвучий — тем лучше. Избегать под ряд много сектаккордов. — Перекрещивание предпочитать повторениям голоса той же ноты. — Из прилагаемых образцов будет видно какого рода скрытые последования (избегать которые рекомендуется) все же могут встретиться особенно в каденциях. Вообще безвредными могут почитаться скрытые последования, образовавшиеся а) при доминантовом отношении басов и в) при перемещениях той же гармонии. Каденции, при сем перечисленные, помещены в порядке желательного предпочтения.

### Примеры каденций.

Ион.
Дор.

Фриг.
Миксол.

перекр. голосов.
Эолийск.
перекр. голосов.

Писать 4-х гол. к. п. ноты против ноты на данные с. f. по след. образцам.

114. Ион.

Бугслер (исправл.)

115.

Беллерман.

116.

Беллерман.

117.

Керубини.

118.

Керубини.

119.

Керубини (исправл.)

120.

Керубини.

121. Дор.

Беллерман.

122.

Фукс.

123.

Фукс.

36

124.

126. Фриг.

Фукс.

124. 126. Фриг. Фукс. c.f. c.f.

127.

Фукс. 128. Миксол.

Беллерман.

127. 128. Миксол. Фукс. Беллерман. c.f. c.f.

129

Беллерман. 130. Эол.

129 130. Эол. Беллерман. c.f. c.f.

Беллерман. 131.

Беллерман.

Беллерман. 131. Беллерман. c.f.

## ГЛАВА 17я.

2-ой разряд 4-х гол. к. п. (2 ноты против ноты).

### Образцы.

132 Дор.

132 Дор. c.f.

133. Дор.

c.f.

134.

c.f.

135.

c.f.

## ГЛАВА 18я.

Писать 4-х гол. склад к.п. 3-го разряда (4 ноты против одной ноты в проч. голосах).

136.

Фукс.

c.f.

137.

Фукс.

c.f.

138.

Фукс.



139.

Фукс.



140. Фриг.

(Корректировано)  
Фукс.



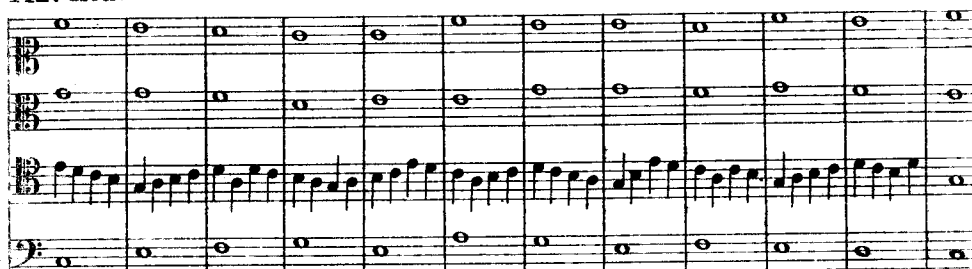
141.

Фукс



142. Ион.

Беллерман.





143.

Беллерман

c.f.



144.

Беллерман.

c.f.



Следующие 4 примера, заимствованные из Керубини написаны в соврем. мажоре с модуляциями, чем расходятся в стиле с принятым нами. Они приводятся не ради подражания стилю, а как образцы прекрасного ведения голоса четвертями.

145.

c.f.



146.

c.f.



147.

c.f.



40

148.

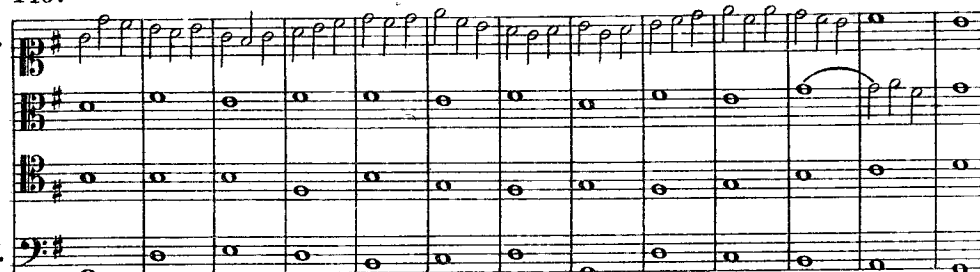
c.f.



4-хгол. к.п. 3 ноты против ноты.

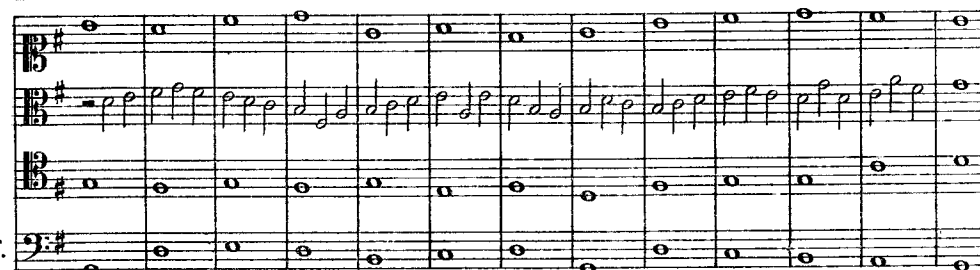
149.

c.f.



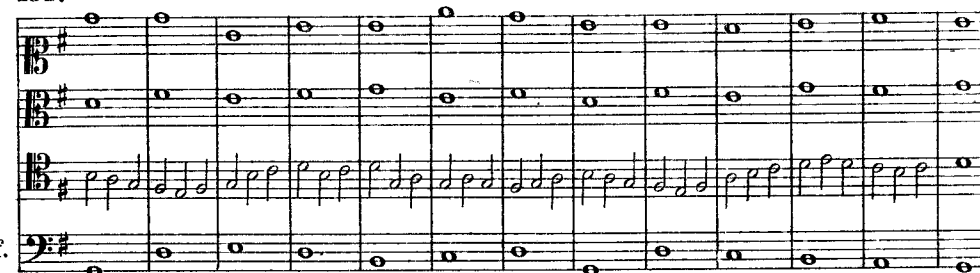
150.

c.f.



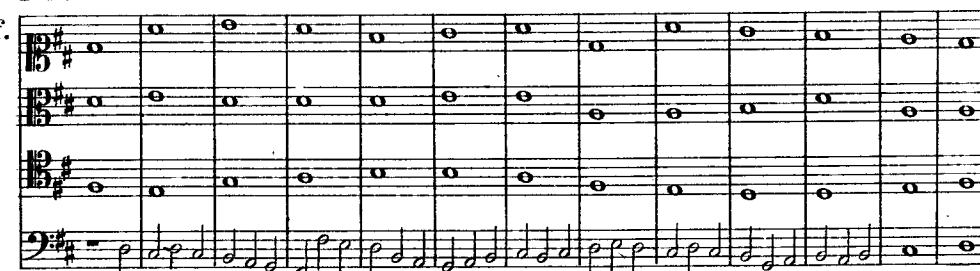
151.

c.f.



152.

c.f.



# ГЛАВА 19я.

Соединение разрядов. 4-х гол. 2 ноты; 4 ноты; целые.

153.

c.f.

проход. нота

154.

6 нот. 2 ноты. 3 гол. целые с точ.

155.

6 нот. 3 ноты. целые с точ.

c.f.

# ГЛАВА 20я.

156. Синкопир. разр. 4-х гол.

Фукс

c.f.

157.

Фукс (корр.)

c.f.

158.

Фукс.

c. f.

159.

Фукс (корр.)

c. f.

160.

Беллерман.

c. f.

161.

Беллерман (корр.)

c. f.

## ГЛАВА 21я.

Соединение разрядов. 2 ноты—4 ноты—Синкоп разр.—Целые.

162.

Фукс.

c. f.

секвенцистность и синкопы делают эти 5-ты  
терниями.

163. Беллерман.

c.f.

Примеч. Чтобы исчерпать все возможности на один только c.f.-следовало-бы написать 24 задачи.

1	1	1	1	1	—сопр.	
2	3	4	2	3	4	—альт.
3	2	3	4	4	2	—тен.
4	4	2	3	2	3	—бас.

(Секвенция и синкопа прикрывают параллелизм).

## ГЛАВА 22я.

164. 4-х гол. Цветист. в 1 голосе. Фукс (корр.)

c.f.

165. Фукс.

c.f.

166. Фукс.

c.f.

167. Беллерман (корр.)

c.f.

168. Цвст. в 2-х голосах а) 3-х голосно.

c.f.

169. б) 4-х голосн.

Керубини (корр.)

c.f.

(квинты скрадываются секундой и задержанием)

170. 4-х гол. к.п. Цветист. в 3-х голос.

Керубини (корр.)

c.f.

IV. Механическая проверка паралл. квинт и октав (т.е. проверка каждой пары голосов) требует:

В 2-х г. к. п. —	одну прав.		$5+4+3+2+1=15.$
В 3-х г. к. п. —	три		
В 4-х г. к. п. —	шесть		
В 5-х г. к. п. —	десять		
В 6-х г. к. п. —	пятнадцать		

## ГЛАВА 23я.

Пятиголосный к. п.

1-ый разряд.

171.

c.f.

172.

c. f.

Exercise 172 is in common time (C) and consists of five staves. The first four staves are treble clefs with a key signature of one sharp (F#), and the fifth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music is written in a simple, rhythmic style, primarily using quarter and eighth notes. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fifth staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a simple, rhythmic style, primarily using quarter and eighth notes.

173.

c. f.

Exercise 173 is in common time (C) and consists of five staves. The first four staves are treble clefs with a key signature of one sharp (F#), and the fifth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music is written in a simple, rhythmic style, primarily using quarter and eighth notes. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fifth staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a simple, rhythmic style, primarily using quarter and eighth notes.

174.

c. f.

Exercise 174 is in common time (C) and consists of five staves. The first four staves are treble clefs with a key signature of one sharp (F#), and the fifth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music is written in a simple, rhythmic style, primarily using quarter and eighth notes. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fifth staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a simple, rhythmic style, primarily using quarter and eighth notes.

175.

c. f.

Exercise 175 is in common time (C) and consists of five staves. The first four staves are treble clefs with a key signature of one sharp (F#), and the fifth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music is written in a simple, rhythmic style, primarily using quarter and eighth notes. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fifth staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a simple, rhythmic style, primarily using quarter and eighth notes.

## ГЛАВА 24я.

Пятиголосный к. цветистый во всех голосах (такт равен двум целым)

176.

Музыкальный фрагмент 176, нотный записан в пятиголосном каноэ. Ключи: все голоса — B♭ (басовый), F♯ (альто), B♭ (тенор), B♭ (сопрано). Тональность: B♭ мажор. Ритм: 2/4. Фрагмент состоит из 6 тактов. В начале каждого такта есть динамический маркер *c.f.* (crescendo forte). Музыка характеризуется плавными мелодическими линиями и частыми связками.

Продолжение музыкального фрагмента 176, нотный записан в пятиголосном каноэ. Ключи: все голоса — B♭ (басовый), F♯ (альто), B♭ (тенор), B♭ (сопрано). Тональность: B♭ мажор. Ритм: 2/4. Фрагмент состоит из 6 тактов. Музыка характеризуется плавными мелодическими линиями и частыми связками.

177.

Музыкальный фрагмент 177, нотный записан в пятиголосном каноэ. Ключи: все голоса — B♭ (басовый), F♯ (альто), B♭ (тенор), B♭ (сопрано). Тональность: B♭ мажор. Ритм: 2/4. Фрагмент состоит из 8 тактов. В начале каждого такта есть динамический маркер *c.f.* (crescendo forte). Музыка характеризуется более активной мелодикой с частыми шестнадцатыми и тридцатыми долями. В 7-м такте в теноровом голосе (третья ступень сверху) отмечено *NB* (замечание) с выделением параллельных движений.

NB. В секвенцеобразном складе при задержании параллельные последования на однородных (сильных) частях такта в средних голосах встречаются.



## ГЛАВА 25я.

К.П. шестиголосный нота против ноты.

178.

c. f.

This musical score is for exercise 178, a six-part setting in C major. It consists of six staves. The first five staves are treble clefs, and the sixth is a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The notation is as follows:  
Staff 1: C4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.  
Staff 2: C4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.  
Staff 3: C4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.  
Staff 4: C4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.  
Staff 5: C4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.  
Staff 6: C4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.

179.

c. f.

This musical score is for exercise 179, a six-part setting in C major. It consists of six staves. The first five staves are treble clefs, and the sixth is a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The notation is as follows:  
Staff 1: C4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.  
Staff 2: C4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.  
Staff 3: C4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.  
Staff 4: C4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.  
Staff 5: C4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.  
Staff 6: C4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.

180.

c. f.

This musical score is for exercise 180, a six-part setting in C major. It consists of six staves. The first five staves are treble clefs, and the sixth is a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The notation is as follows:  
Staff 1: C4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.  
Staff 2: C4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.  
Staff 3: C4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.  
Staff 4: C4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.  
Staff 5: C4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.  
Staff 6: C4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.

181.

c.f.

Exercise 181, c.f. (canto). The score consists of six staves. The first five staves are treble clefs with a key signature of one sharp (F#). The sixth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music is written in a simple, rhythmic style with quarter and eighth notes.

182.

c.f.

Exercise 182, c.f. (canto). The score consists of six staves. The first five staves are treble clefs with a key signature of one sharp (F#). The sixth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music is written in a simple, rhythmic style with quarter and eighth notes.

183.

c.f.

Exercise 183, c.f. (canto). The score consists of six staves. The first five staves are treble clefs with a key signature of one sharp (F#). The sixth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music is written in a simple, rhythmic style with quarter and eighth notes.

## ГЛАВА 26я.

Шестиголосный цвет. во всех голосах.

184.

c. f.

Exercise 184 is a six-voice setting in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six staves: five vocal parts (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass) and a basso continuo part. The music is marked 'c. f.' (crescendo forte). The vocal parts feature various melodic lines with some slurs, while the basso continuo provides a steady harmonic foundation with mostly whole and half notes.


This block contains the continuation of exercise 184, showing the same six staves (vocal and basso continuo) for the next system of music. The melodic development continues across the vocal parts, and the basso continuo maintains its harmonic support.

185.

c. f.

Exercise 185 is a six-voice setting in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six staves: five vocal parts (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass) and a basso continuo part. The music is marked 'c. f.' (crescendo forte). This exercise is more rhythmically active than the previous one, featuring many eighth and sixteenth notes in the vocal parts, particularly in the Soprano and Alto voices. The basso continuo also has a more active line with many eighth notes.

Главнейшие виды.

- 1.— В параллельном движении.  и т. д.
- 2.— В противодвижении.  и т. д.
- 3.— В увеличении. 
- 4.— В уменьшении.  и т. д.

Прочие виды имитации, как напр., ракообразная



вследствие почти недосыгаемой уловимости элемента сходственности не имеют эстетически-художественного значения.

Возможны всякие комбинации (единовременное применение) различных видов имитаций. Художественно наиболее ценные виды имитаций—в которых потому и необходимо преимущественно упражняться— в порядке важности следующие:

- а) Имитация в паралл. движении.
- б) Имитация в противодвижении.
- в) Имитация в увеличении.

Мотив для имитации должен быть изобретен характерный, типичный, с тем, чтобы тождественное вступление его позже в другом голосе, или других голосах, не проходило не замеченным, а легко воспринималось.

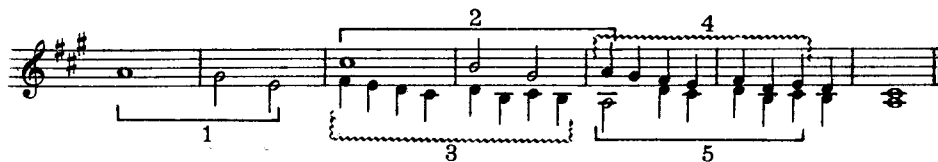
Характерность должна быть и в мелодических ходах мотива и в его ритмике.

Метод письма имитаций следующий.

Когда сочинено начало мотива, оно тотчас же переписывается в другой голос в предполагаемом месте вступления имитации и уже в форме контрапунктирующего голоса, так называемого противосложения, сочиняется продолжение к началу мотива. По окончании сочиненного противосложения его тотчас же переписывают в качестве продолжения темы и контрапунктируют этому продолжению позже вступившим голосом; и т. д.

Чем дольше выдержана имитация, тем искуснее почитается имитация.

Порядок сочинения и записи обозначены цифрами:



В виде таких законченных номеров, отмечая пределы имитируемого голоса и предлагается сочинять собственные примеры — только не в мажоре и миноре и не в инструментальном диапазоне, а в ладах придерживаясь всех правил строгого стиля и не выходя из нормальных пределов человеческих голосов.

Примечание. Ради сохранения стиля церковных ладов пример может быть закончен на любой ступени той же тональности.

Примечание: Все отступления от правил строгого письма, в этих образцах, встречающиеся, повторяем, не должны служить примером для работы. Образцы даны для иллюстрирования лишь всех разновидностей имитационного стиля..

188.

Exercise 188 consists of two systems of piano music. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. The music is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The melody is primarily in the right hand, featuring eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. Measure 8 ends with a repeat sign.

189.

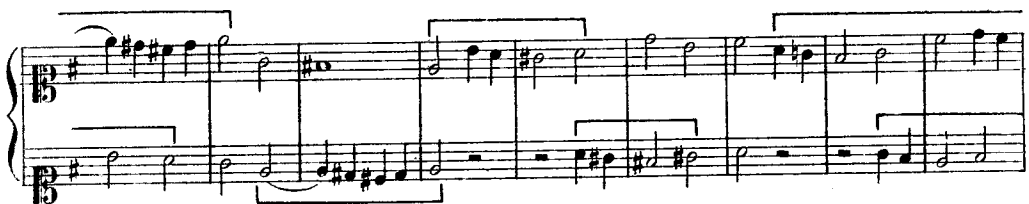
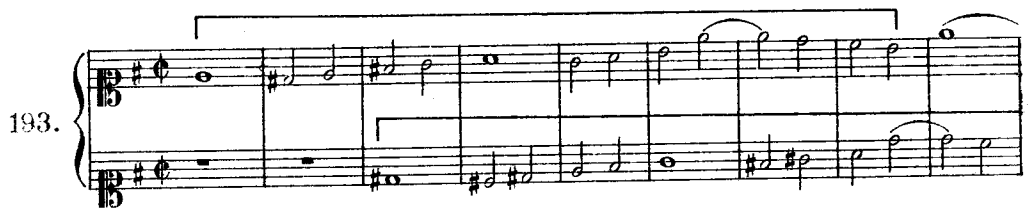
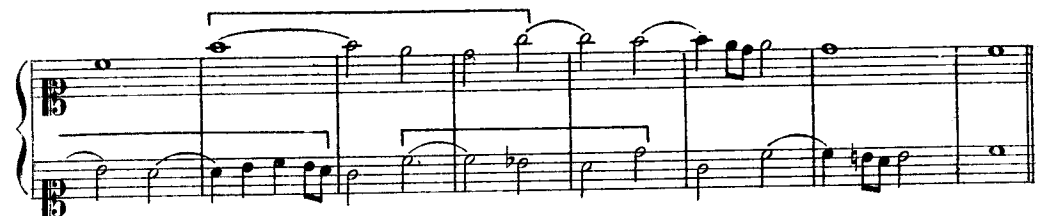
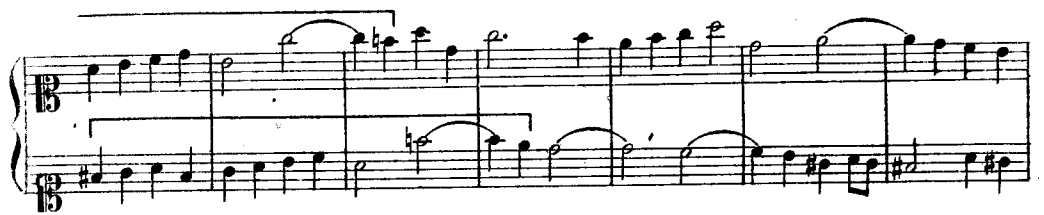
Exercise 189 consists of two systems of piano music. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. The music is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The melody is primarily in the right hand, featuring quarter and eighth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes. Measure 8 ends with a repeat sign.

Имит. в верхней секунде.



Имитация в нижней секунде.





Имит. в нижн. терц.

194.



195.





Имит. в верхней терц.

196.

197.

Имит. в нижн квар.

198.

Exercise 198 is a piano accompaniment piece in D major (two sharps) and 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system has four measures, and the second system has four measures. The right hand features a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The piece concludes with a final whole note chord in the right hand.

199.

Exercise 199 is a piano accompaniment piece in B minor (two flats) and 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system has four measures, and the second system has four measures. The right hand features a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The piece concludes with a final whole note chord in the right hand.



Имит. в верхн. кварте.



Имит. в нижн. квинте (Канон)



Канон.

202.

Имит. в верхн. квинте.

203.

204.

Имит. в верхн. сексте.

205.

Имит. в нижн. сексте.

206.



Имит. в нижн. 7



Имит. в верхн. 7.

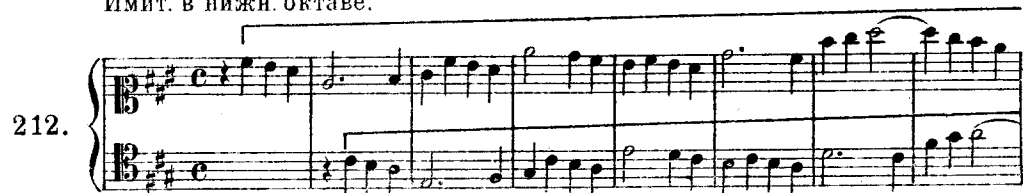


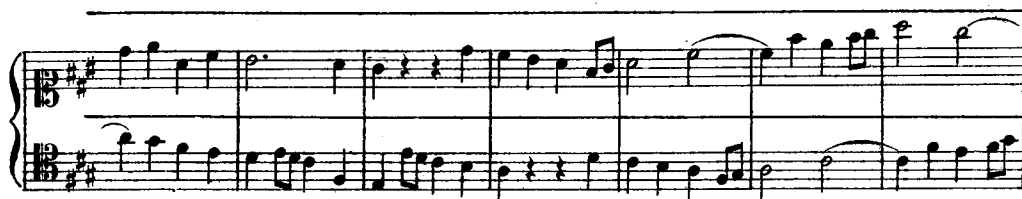


Имит. в верхл. 8

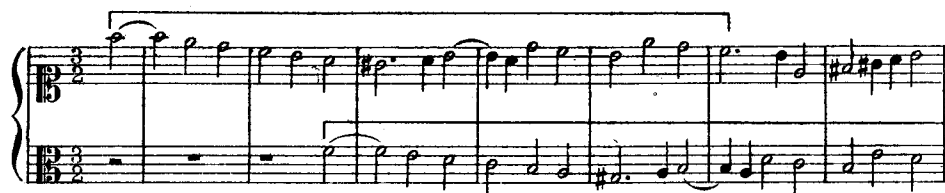


Имит. в нижн. октаве.

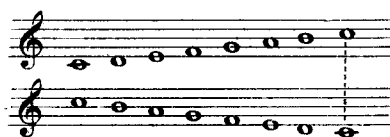




213.



Примеры имитаций в противодвижении.  
1. Основному тону соответствует основной тон.





214.



Канон.

215.



2. Основному тону отвечает доминанта.




216.






3. Основному тону отвечает медианта.



217.



218.





Расширение.



Укорочение.



Не подражать тому, что в нашей системе строгого письма запрещено.  
Между прочим, не задерживать звуков, приготовленных четвертью.

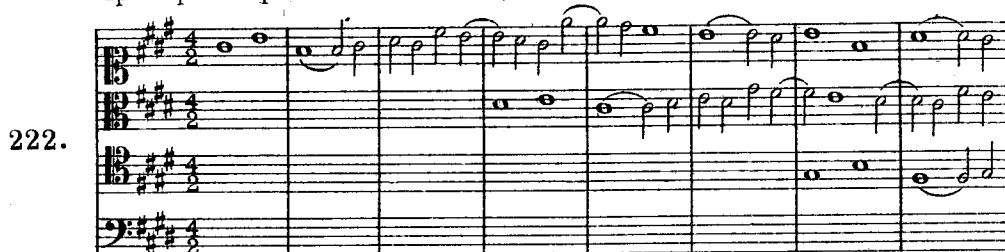
Пример трехголосной имитации.



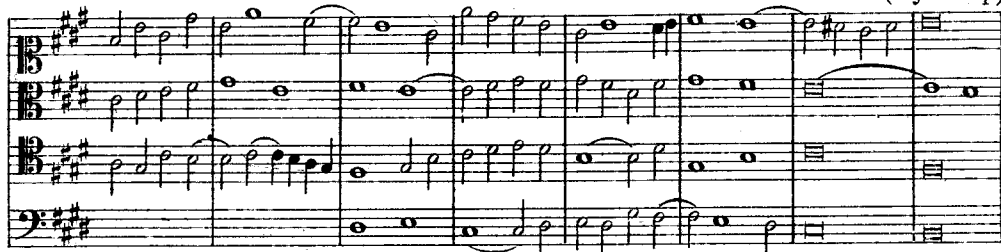
(Бусслер)



Пример четырехголосной имитации.



(Бусслер)



## ГЛАВА 29я.

### Сложный контрапункт

в строгом письме

(Краткий обзор наиболее часто применяемых видов.)

Единственным вполне научным трактатом в этой области является труд С. И. Танеева „Подвижной контрапункт строгого письма“, к каковому учащиеся и отсылаются. \*

Однако, исчерпывающее изложение этого вопроса в книге Танеева ставит непреодолимые преграды к пользованию ею, когда приходится бегло знакомиться лишь с выхваченными частными случаями вопроса. Ограничивая обязательные познания в области сложн. к. п.:

1.— Контрапунктом октавы (двойным, тройным и четверным) и 2-к.п. децимы и дуодецимы (двойным)— мы подойдем к вопросу путем наиболее коротким и дадим разъяснение сущности лишь перечисленных частных случаев, не входя в недоступную по недостатку времени, область научного их обобщения с целым.

#### Общие разъяснения.

Сложным называется контрапункт, сочиненный с расчетом на музыкально-возможную соединимость голосов в каком либо еще ином их соотношении, помимо первоначально задуманного.

В сложн. к. п. различают, т. обр. первоначальное соединение и одно или несколько производных.

## ГЛАВА 30я.

### I. Двойной к. п. октавы (7).

(двухголосие)

Дв. к. п. октавы пишется так, чтобы нижний из 2-х голосов мог быть перемещен верхним, или верхний— нижним.— Перемещение делается на октаву (откуда и название вида.)

Т. к. каждый из интервалов данного соединения от изменения взаимного по высоте положения голосов должен обратиться, мы получим точную картину соотношения первоначального соединения к его производному, взглядываясь в таблицу обращения интервалов:

	Прима	Секунда	Терция	Кварта	Квинта	Секста	Септима	Октава
Интервалы первоначального соединения	0 ↑ ↓ 7	1 ↑ ↓ 6	2 ↑ ↓ 5	3 ↑ ↓ 4	4 ↑ ↓ 3	5 ↑ ↓ 2	6 ↑ ↓ 1	7 ↑ ↓ 0
Интервалы производного соединения	Октава	Септима	Секста	Квинта	Кварта	Терция	Секунда	Прима

\* Вступление к этой книге и главы IV-ая и X-ая необходимо прочесть всякому желающему охватить полноту возможностей „гармонической“ техники строгого стиля.

Т. к. первоначальное соединение и производное равно должны удовлетворять правилам простого к. п. а строгого стиля, являющимся ограничительными, то ясно, что двойной к. п. октавы потребует лишь следующие новые ограничения:



1.— С квинтою следует обращаться как с диссонансом (т. к. она дает в обращении кварту) Т. обр.: а) В случае употребления квинты на тяжелой части такта следует или нижний звук подготовить (связав с предыдущим) и затем вести его на ступень вниз или верхний подготовить и затем вести его на ступень вниз. б) В случ. употр. на слаб. ч. такта следует брать ее как проходящую или вспомогательную ноту, исключительно по ступеням.

2.— Голоса не должны удаляться более чем на октаву, если желательно чтобы весь пример был обращен сплошь.

3.— Октаву на тяжелой части такта можно брать только в начале и конце (иначе получатся в производном не допускаемые на тяжелых частях такта вследствие пустоты звучания унисоны.)

4.— В случае употребления ноны, в качестве диссонирующего звука, может быть задержан только нижний (= задержанию секунды разрешающейся в терцию в производном). Задержание ноны в октаву (диссонирование верхнего звука) не допускается, т. к. дало бы в обращении запрещенное задержание секунды — примы или септимы-октавы, при переносе через 2 октавы).

223. Керубини.

Первоначальное. {

Производное. {

Писать двухголосные имитации в двойном к. п. октавы, выписывая для проверки производное на третью строку.

## ГЛАВА 31<sup>я</sup>.

### II. Тройной к. п. октавы (7).

(трехголосие)

В тройном к. п. октавы к каждой паре голосов применяются ограничения, установленные для двойн. к. пункта (см. выше-указанные четыре пункта.) Тр. к. п. допускает 6 комбинаций (первоначальное и 5 производных)

1	2	3
2	3	1
3	1	2

3	2	1
1	3	2
2	1	3

224. Первоначальное

Танеев.



1-ое произв.



2-ое произв.



3-ье произв.



4-ое произв.



5-ое произв.



Правила тройного к. п. октавы (7) т. обр., следующие:

1.— Ни кварта ни квинта не могут употребляться на правах консонанса, а должны: кварта быть связанной с предыдущей нотой своим верхним звуком, который идет затем на ступень вниз; или — связанной с предыдущей нотой своим нижним звуком, идущим затем на ступень вниз как проходящая или вспомогательная нота. Квинта, наоборот, должна быть связана с предыдущей нотой своим верхним звуком, который идет затем на ступень вниз как проходящая или вспомогательная нота; или — связанной с предыдущей нотой своим нижним голосом, идущим затем на ступень вниз.

Исключение составляет случай дозволенного консонирования кварты с басом: см. стр. 24

225. Первонач.

1-ое произв.

2-ое



3-ье

4-ое

5-ое



2.- Нона не может быть употреблена в смысле диссонирования верхнего звука (а только в смысле диссонирования нижнего)

3.- Держаться (во избежание перекрещивания) предельного расстояния октавы между верхним и средним голосом и предельного расстояния 2-х октав между верхним и нижним.

4.- Так как стеснение в употреблении квинты (в местах где отсутствуют связи) дает не полные созвучия (терции, сексты) стремиться к полноте звучания через применение связных диссонансов и сложных форм разрешения (см. примеры)

Тройной к. п. октавы имеет очень широкое применение в контрапунктической технике.

Писать тройные к. п. октавы по данному образцу.

## ГЛАВА 32<sup>я</sup>.

### III. Четверной к. п. октавы (7)

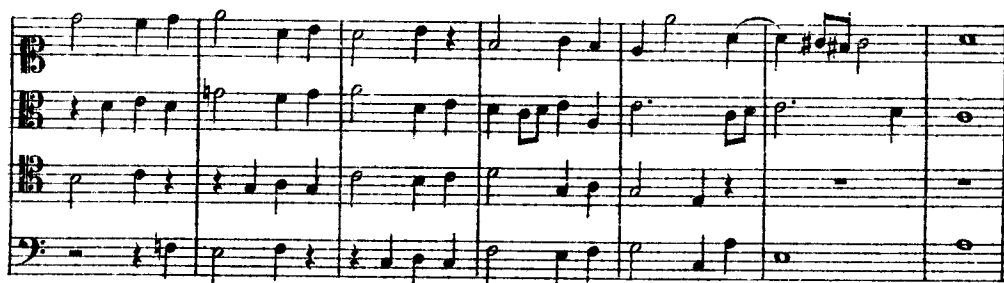
(четыреголосие)

Дает 24 комбинации.

Каждый голос пишется к каждому другому в двойном к. п. октавы. — При таком обилии производных соединений (практически излишних) можно исключать некоторые из них, что открывает возможность достижения большей гармонической полноты. (см. Танеев § 290.)

226. Пример канонической имитации в четверном к. п. октавы.





## ГЛАВА 33<sup>я</sup>.

### IV. Двойной к. п. децимы (-9) (двухголосие)

Для сочинения соединения, допускающего перестановку голоса на дециму (-9) следует к обычным ограничениям строгого стиля прибавить к каждому данному интервалу первоначального соединения ограничения, налагаемые тем же строгим стилем и на интервал в который он окажется обращенным в производном Т. обр. сличив ограничения данного интервала с ограничениями его производного, считается, сочиняя, с суммой ограничений.— Тогда сочиненное окажется равно пригодным и для первоначального и для производного.

Интервалы первоначального соединения.

Интервалы производного соединения.

Прим.	Сек.	Терц.	Кварт.	Квинт.	Секст.	Септ.	Окт.	Нона	Дец.
0	1	2	3	4	5	6	7	8	9
-9	-8	-7	-6	-5	-4	-3	-2	-1	0
Дец.	Нона	Окт.	Септ.	Секст.	Квинт.	Кварт.	Терц.	Сек.	Прим.



Сличая, приходим к выводу, что для к.п. децимы приходится к обычным ограничениям строгого стиля прибавить следующие три:

1.— Несовершенные консонансы (терции и сексты) не допускают прямого движения.

2.— Кварта не допускает задерж. верхнего звука; нона—нижнего

3.— Искусное употребление квинт и октав и унисонов на сильных частях такта (и на слабых), хотя-бы частое, уместно в этом к.п., т.к. дает в соответствующих местах производного полно звучащие терции, сексты и децимы.

Писать к.п. децимы по прилагаемому примеру.

227. Первон. I.

II.

Произв. II.

I.

Примечание: Удобно пользоваться при сочин. контрапунктов (децимы и дуодецимы) добавочной строкой, на которую, по мере сочинения, выписывать обращенный голос. Т. обр. легко пишущему контролировать, соблюдает ли он требуемые ограничения.

## ГЛАВА 34я.

### V. Двойной к.п. дуодецимы(-11) (двухголосие)

Поступаем, для получения условий, каким подчинен этот контрапункт, также, как и для предыдущего, т. е.:

Выпишем интервалы первоначального соединения, а под ними интервалы производного. Из сличения выводим, какой прирост ограничений вызывает соединение, рассчитанное на перемещение на дуодециму.

Интервалы первоначального соединения:	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
	↑											
Интервалы производного соединения:	-11	-10	-9	-8	-7	-6	-5	-4	-3	-2	-1	0

Т. обр. единственное ограничение (сверх обычных ограничений строгого стиля) касается сексты. \*

Так как она обращается в септиму, следует:

а) Либо брать ее на слабой части такта в качестве проходящей или вспомогательной ноты:

Первон.

Произв.

Cambiata

\*

б) Либо брать ее на сильной части такта подготовленной (связанной) в нижнем голосе, с обязательным ходом, затем, по ступеням вниз:



Писать контрапункты дуодецимы по прилагаемому примеру.



## ГЛАВА 35я.

### VI. Контрапункт допускающий удвоение.

Если мы напишем двухголосное соединение в контрапункте децимы, избегая диссонирующие связки и применяя сексту как проходящую ноту, то создадим первоначальное, допускающее одновременное удвоение каждого из голосов децимами. Писать такие контрапункты по прилагаемому примеру.



## ГЛАВА 36я.

### Имитации к хоралу.

Пример имитации к хоралу в эолийском ладу.



Хоральная мелодия для имитаций.

## ГЛАВА 37я.

### Мотет.

Мотет—вокальное сочинение а capella (т. е. предназначенное для одних голосов) в имитационном стиле, воспевавшее в прежние времена тексты преимущественно духовного содержания.

Мотет разбивается на столько частей, сколько фраз в тексте.

Начала вступлений голосов друг друга имитируют. Продолжения—свободны.

Заключительные каденции отделов обычно маскируются так, чтобы не происходило среди сочинения единовременной остановки всех голосов.

Таким образом слитность частей— характерная особенность мотета.

Для сочинения мотета достаточно трех—четырефразного текста, так как свойство музыки, вообще, удлинять. Что сказать можно кратко, в несколько секунд, в пении разрастается в долгие минуты.

С точки зрения тектонизма— форма мотета представляется столь жестройной, как и формы инструментальные (см. мотет Orlando Lasso, „Super flumina Babylonis“,“ приложенный в конце книги.

Текст допускает повторения слов и целых фраз.

Следует стремиться к правдивости, естественности декламации.

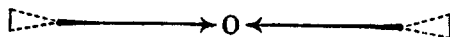
Паузы обязательны (вернее желательны) перед вступлением голоса с новым текстом.

Желательно, чтобы голоса смолкали на ноте, гармонирующей с последующим аккордом.

Существенным приемом в письме мотетов является уже упомянутый прием замаскирования каденций. Не должны останавливаться среди мотета сразу все голоса: контрапунктическая ткань, наоборот, продолжается в местах каденций так, чтобы каденция не была обнажена (см. прилагаемые примеры.)

Паузы очень полезны для контрапунктической ясности не одних только вступлений, но и всей звуковой ткани вообще. Нет никакой надобности, чтобы непрерывно участвовали все имеющиеся в наличности голоса.

При подтекстовке надо стремиться к тому, чтобы естественная акцентуация словесной речи совпадала, а не противоречила естественной музыкально— метрической акцентуации. Слоги, лишённые, значения (произносимые вскользь) не должны приходиться на звуки значащие (протянутый, вступивший на сильной части такта, звук.) И наоборот. Оттеняемый в речи, веский слог всегда неуместен на коротком звуке, пришедшемся на мало значащей слабой части такта.

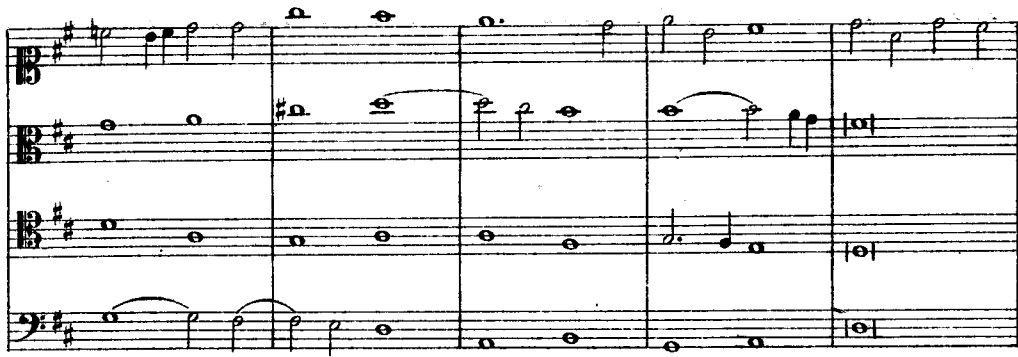


## Четырехголосный мотет.

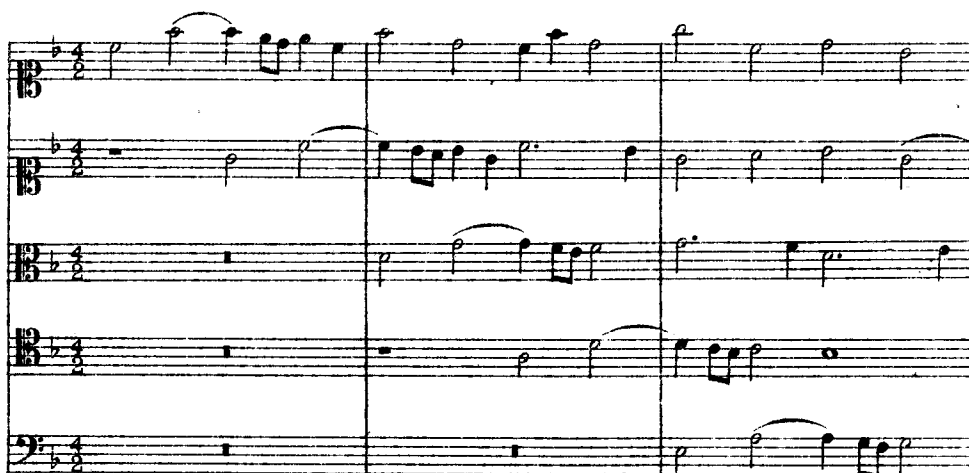
(Евг. Гнесина)

231.

The musical score is a four-voice motet in G major (one sharp) and 2/4 time. It is divided into four systems of staves. The first system shows the initial entry of the voices. The second system continues the melodic development. The third system features more complex rhythmic patterns and phrasing. The fourth system concludes the piece with a final cadence. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.



## Пятиголосный мотет.





Писать мотеты трехголосные, четырехголосные, пятиголосные, шестиголосные и восьмиголосные (двухорные).



15

Клетка = o

Diagram illustrating a musical cell structure. The top row shows a sequence of notes: 3, 3, 2, 3, 2, 3, 4, 2, 3, 3, 2, 4, 2, 2, 3, 2, 2, 3, 3, 2, 4, 2, 4, 3, 3, 2, 3, 3. Below this, a bracket groups the first 12 notes, labeled 'a'. Another bracket groups the next 12 notes, labeled 'b'. A third bracket groups the final 12 notes, labeled 'c'. The diagram also includes a large bracket labeled '15' spanning the entire sequence. Below the notes, a row of numbers is shown: 6, 8, 9, 7, 5, 6, 7, 9, 12, 23. The bottom row contains the text: 34 Отход от г. 34 Возврат к г.

# Super flumina Babylonis...

(четырёхголосный мотет.)

233.

Восьмидесятичетырёх-клеточный

организм.

Roland de Lassus (1520—1594.)

First system of the musical score. It features four staves. The top staff is the vocal line, with lyrics: Su - per flu - mi - na. The bottom three staves are the instrumental accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is common time (C). The first system ends with a double bar line.

a.

Second system of the musical score. It continues the vocal and instrumental lines from the first system. The lyrics continue: by - lo - per flu - mi - na. The system ends with a double bar line.

b.

Third system of the musical score. It continues the vocal and instrumental lines. The lyrics continue: su - per flu - mi - na Ba - by - lo - nis Ba - by - lo - nis flu - mi - na Ba - by - lo - nis. The system ends with a double bar line.

ॐ

 $\dot{d}$ 

உ

d.

Il - liç se - di - mus Il - liç se - di - mus et fle - vi

c.

b.

b.

a.

a.