

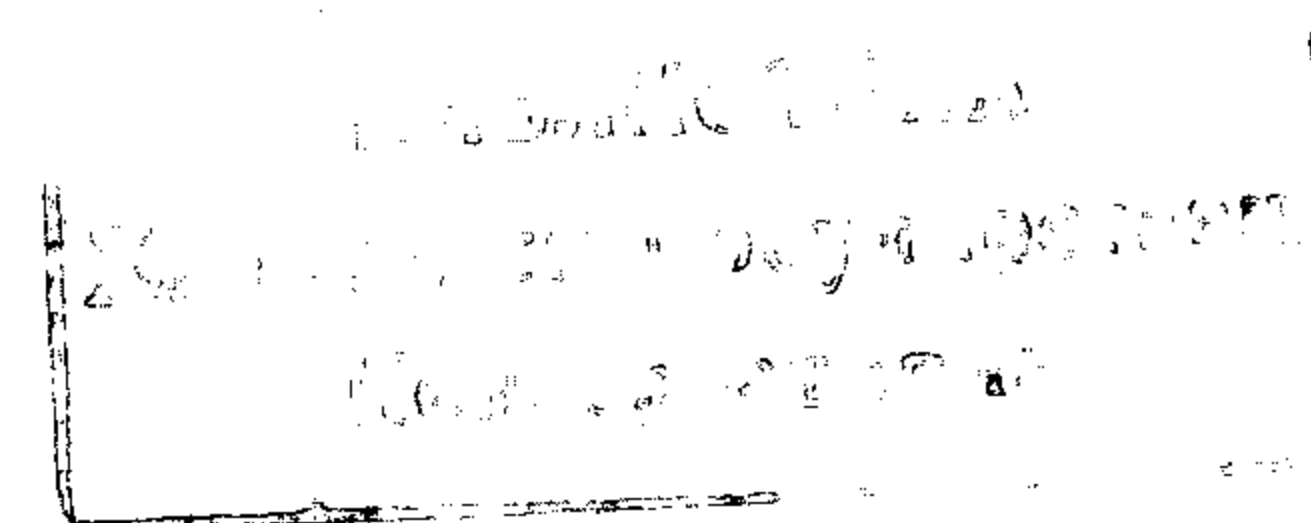
С. ПАВЛЮЧЕНКО

182  
112

Практическое  
руководство  
по контрапункту  
строгого  
письма

29489

*для студентов  
теоретико-композиторского  
факультета консерваторий*



ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
Ленинград  
1963

## ВВЕДЕНИЕ

Предлагаемое учебное пособие по курсу полифонии ставит целью помочь молодым композиторам и музыковедам овладеть основами контрапункта строгого письма. Успешное решение этой задачи поможет учащимся не только расширить музыкальный кругозор и правильнее разобраться в структуре музыкальных произведений, но и значительно обогатит их композиторскую технику полифоническими приемами и тем самым вооружит более разнообразными выразительными средствами.

В силу исторической преемственности современная музыка пользуется богатым творческим наследием прошлого. Это выражается прежде всего в том, что современный слушатель с наслаждением воспринимает художественные музыкальные образы, созданные многими старинными композиторами. Богатое многообразие содержания, свойственное лучшим старинным музыкальным произведениям, вызывает большой и глубокий интерес.

Второе важное обстоятельство, связанное с музыкальным наследием прошлого, выражается в том, что современная музыка в своей основе пользуется теми выразительными средствами, которые зародились в старинной музыке и непрерывно развивались, видоизменяясь на всем протяжении последующего времени до наших дней. Например, подразделение интервалов на консонансы и диссонансы, дифференциация сильных и слабых долей, основные черты одноголосного мелодического движения, некоторые виды аккордовых последований, принципы кадансирования, основные принципы тональных отклонений, расчлененность музыкальных произведений на части (фразы, звенья и др.) — все это, как и многое другое, зародилось и развилось в старинной музыке и в обогащенном виде применяется в настоящее время.

Формы полифонической музыки весьма разнообразны. За период развития и расцвета полифонии как преобладающей и господствующей формы музыкального мышления, начиная с XIII—XIV столетий и кончая серединой XVIII столетия; а затем вплоть до нашего времени, в различных странах Европы было создано

много полифонической музыки. Бесспорно, что она не однородна по стилю, и ее детальное изучение представляет значительную трудность. Поэтому естественно стремление ввести в изучение музыки принцип исторической периодизации, в своей основе связанный с политическим и экономическим развитием общества. Но вместе с тем, для более удобного изучения композиционных особенностей, музыковедение применяет разделение полифонической музыки на два стиля: строгий, или строгое письмо, и свободный, или свободное письмо. Такое разделение, конечно, условно, но для нас оно имеет методическое значение.

Строгий стиль существовал до начала XVII столетия, а сменивший его свободный — до середины XVIII. В дальнейшем, в связи с развитием в творческой практике гармонического начала и созданием науки о гармонии, на смену полифонии как главной формы музыкального мышления явилась гомофония.

Наиболее выдающимися представителями композиторов-полифонистов строгого письма являются: нидерландцы — Гийом Дюфе (1400—1474), Жан д'Окегем (1430—1495), Якоб Обрехт (1430—1505), Жоскен де Пре (1445—1521), Орlando Лассо (1532—1594) и др.; итальянцы — Андреа Габриели (1510—1586), Джованни-Пьерлуиджи Палестрина (1514—1594) и др. Эти композиторы создавали не только церковную музыку — мессы, мотеты, псалмы и т. п., но и светскую — шансоны (песни), мадригалы — вокальные одоголосные и многоголосные произведения на тексты лирического содержания, отдельные хоровые произведения на разнохарактерные тексты, инструментальные произведения — фантазии, канцоны, ричеркары, токкаты, преамбулы (прелюдии), пасторали, танцы и т. д. Творчество каждого из перечисленных композиторов является своеобразным как по содержанию музыки, так и по композиционным приемам.

Наивысшего подъема полифоническая музыка строгого стиля достигла в вокально-хоровом жанре в XVI столетии, в частности в хоровом творчестве двух наиболее выдающихся композиторов того времени — Дж. П. Палестрины и О. Лассо. Особое значение имеет хоровое творчество Палестрины, так как в нем окончательно и в наиболее совершенной форме откристаллизовались те приемы контрапунктической техники, которые успешно развивались последующими композиторами. Так, разработка Палестриной имитационно-канонических форм наравне с развитием этих форм композиторами, сочинявшими музыку для инструментов (органа, клавино-кордов, лютни и др.), подготовила появление и развитие фуги в наиболее близком для нашего времени виде, например у Джироламо Фрескобальди (1583—1643), а позже у И.-С. Баха (1685—1750), со всеми особенностями так называемого «сложного» контрапункта. Кадансовые формы, выработанные Палестриной, надолго укоренились в творческой практике последующего времени и в своей основе удерживаются до сих пор. Главнейшие принципы голосоведения, характерные для музыки Палестрины, например

уравновешенность мелодического движения, заполняемость интонационных скачков, условия применения проходящих, вспомогательных, задержанных и других диссонирующих звуков, приемы индивидуализации мелодий сохраняют свое значение до сих пор. Заслуга Палестрины заключается, в частности, еще и в том, что он наиболее близко подошел к современному нам пониманию тонально-гармонических функций субдоминанты, доминанты и тоники, главным образом в кадансах. С огромным мастерством Палестрина пользовался выразительными возможностями хора в целом и отдельных хоровых партий. Гибкость мелодических линий, умелое и целеустремленное использование красок голосовых регистров, богатство ритма, разнообразие гармонических сочетаний — наиболее существенные черты музыки Палестрины.

Теоретическое изучение полифонической музыки строгого письма и овладение приемами контрапунктической техники имеют большое практическое значение, особенно для композиторов. Изучению полифонии строгого письма много внимания уделяли такие композиторы, как М. И. Глинка, П. И. Чайковский, Н. А. Римский-Корсаков и многие другие. Упражняясь в полифоническом письме, они как бы оттачивали свое перо, и это помогало им создавать непревзойденные образцы музыкального творчества. Композитор и музыкальный теоретик С. И. Танеев, написавший «Подвижной контрапункт строгого письма» и «Учение о каноне» на основе исследования главным образом музыки Палестрины, считал, что для современного композитора, ставящего перед собой серьезные творческие задания, необходимо последовательное овладение всей совокупностью контрапунктической техники и что такое овладение проще и легче всего может быть достигнуто при помощи изучения полифонии строгого стиля.

Данное учебное пособие разделяется на две части. В первой — теоретической части объясняются различные композиционные приемы и дается минимальное количество примеров из музыкальной литературы. Вторая — практическая часть представляет собой последование усложняющихся композиционных заданий преимущественно фрагментарного характера. Здесь же приводятся примеры решения задач.

В конце книги дано приложение — отдельные отрывки из полифонических произведений композиторов эпохи строгого письма.

Желательно, чтобы при пользовании данным руководством соблюдалась последовательность изучения разделов. Особое внимание необходимо уделить усвоению правил простого и сложного контрапункта, без которых невозможно овладеть полностью техникой имитационно-канонических форм.

## ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

### Глава I

#### ОБЩЕЕ ПОНЯТИЕ О ПОЛИФОНИИ, ГОМОФОНИИ И КОНТРАПУНКТЕ

Мелодия — основное и главное выразительное средство музыки. Именно через мелодию прежде всего познается содержание музыкальных произведений.

Музыкальная мысль может быть выражена как одnogолосно, так и многоголосно. В многоголосных произведениях мелодия сочетается с другими мелодиями, более или менее самостоятельными, или сопровождается аккомпанементом, создающим для нее гармонический и ритмический фон.

Многоголосие, в котором сочетаются две или более самостоятельно развивающиеся мелодии, называется полифоническим. Самостоятельность развития мелодий в полифонии является относительной, так как они все же имеют определенную общую основу (например, тонально-ладовую, тематическую). Поэтому правильнее называть такое самостоятельное развитие индивидуализированным, поскольку в полифонии каждый голос приобретает свои индивидуальные черты (интонационные, ритмические, регистровые, динамические и др.), отличающие его от других голосов.

Многоголосие, в котором индивидуализированный голос и остальные голоса находятся в гармоническом и ритмическом соподчинении, называется гомофоническим. Примером гомофонического многоголосия может служить мелодия с аккомпанементом.

При более детальном рассмотрении свойств полифонии и гомофонии следует сказать, что если в полифонии при одновременном развертывании мелодического движения в разных голосах наблюдается несовпадение отдельных сторон развития (разновременное вступление и кадансирование, несовпадение направления движения, масштабов мелодических построений, акцентуации и др.), то в гомофонии, наоборот, преобладает объединение различных факторов развития (например, совпадение границ расчленения и каденций, одновременность смены гармонии, общность динамической структуры и др.).

Многоголосие, в котором при сохранении гомофонической



основы индивидуализирован не один голос, а более, может быть названо гомофонно-полифоническим.

Слушая и анализируя музыку, мы воспринимаем не только отдельные мелодии, голоса, но и созвучия, возникающие в тот или иной ритмический момент между голосами. Каждой форме музыкального мышления присущи определенные черты и закономерности, выражающиеся в особенностях строения мелодии, а также в особенностях ритмических и интервальных соотношений между одновременно развивающимися мелодиями. Интервальные соотношения, в простейшем виде возникающие уже при двухголосии, называются контрапунктическими.

Контрапункт (от латинского *punctum contra punctum* буквально — «точка против точки») — совокупность условий, характеризующих то или иное расположение звуков одной мелодии против звуков другой, возникновение при этом гармонических созвучий и их чередование.

В полифонии и гомофонии имеются как общие, так и отличные друг от друга контрапунктические закономерности. Так, например, принцип терцового построения аккордов, октавного переноса звуков при обращениях аккордов, ограниченное применение параллельного движения голосов (унисонами, октавами, квинтами), принцип построения кадансов и др. являются общими закономерностями. Они изучаются как в курсе полифонии, так и в курсе гармонии.

## Глава II.

### ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ГЛАВНЕЙШИХ ОСОБЕННОСТЕЙ ПОЛИФОНИИ СТРОГОГО СТИЛЯ

Основными композиционными особенностями, отличающими полифонию строгого стиля, являются:

1. Диатонизм мелодических интонаций, выражающийся в преимущественном употреблении ладов: ионийского, дорийского, фригийского, лидийского, миксолидийского и эолийского. Хроматизм как движение по двум или более подряд полутонам избегается и встречается в виде исключения, чаще всего — в инструментальной музыке.

Характерным для перечисленных ладов, если сравнить их с мажоро-минорным ладом, является отсутствие ясной дифференциации между гармоническими функциями субдоминанты и доминанты и их отношений к тонике. Это приводит к своеобразию гармонических оборотов, необычных для мажоро-минорного лада. Кроме того, развертывание мелодического движения часто происходит без ясной интонационной опоры. Ощущение вне каданса доминанты с ее тяготением в тонику также выражено неясно. Обычное повышение вводного тона, характерное для минорных ладов, находит себе место главным образом в кадансах.

2. Интонационная и ритмическая плавность движения мелодии в рамках диапазона хоровых голосов.

Интонационная плавность движения мелодии выражается в том, что:

а) мелодическое движение уравнивается: восходящее движение — нисходящим, а нисходящее — восходящим, например:

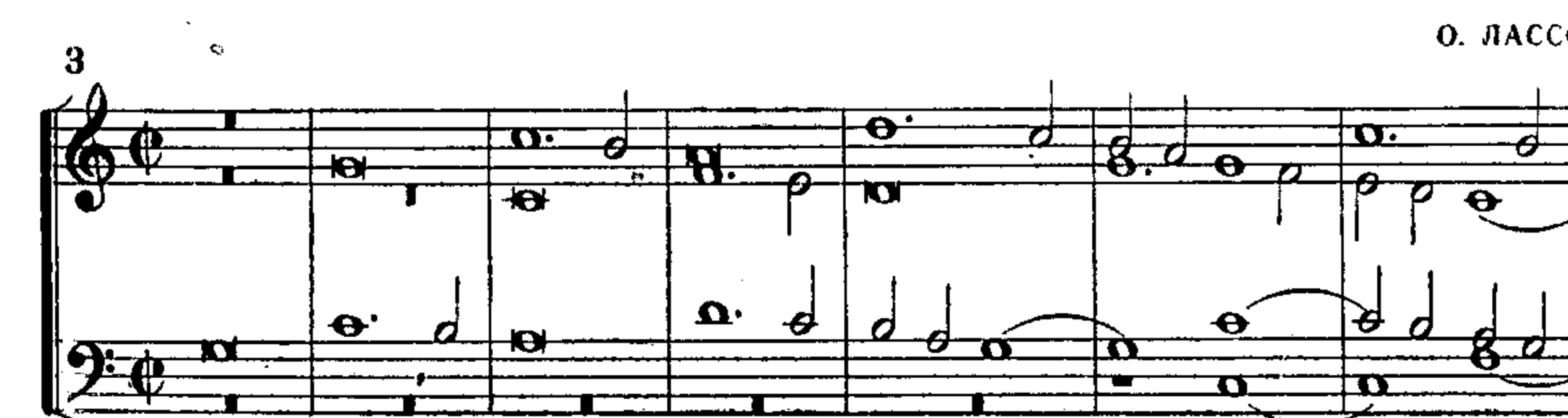


б) интонационные скачки заполняются (целиком или частично) движением в обратном направлении, что также является выражением уравнивания, например:



в) избегаются чрезмерно большие интонационные скачки, несвойственные вокальному интонированию. Обычная величина мелодических ходов не превышает квинты.

Ритмическая плавность движения мелодии выражается в постепенности ритмического оживления и успокоения, в отсутствии резких ритмических смен. Основными долями, при помощи которых в нотном письме выражается ритм движения, являются: бревис (двойная целая), целая, половинная доли, а также бревис с точкой (три целых), целая с точкой (три половинных), половинная с точкой (три четвертных). Четвертные доли как самостоятельные (основные счетные) встречаются редко. Обычно они являются выражением наиболее оживленного движения — юбиляций (распевов, фигураций). Восьмые доли применяются также редко и главным образом в местах кадансов.





Интервальный диапазон мелодического развития строго не ограничен, однако чаще всего он не выходит за рамки диапазона хоровых голосов. Более того, в вокальной музыке нередки случаи, когда используется лишь часть певческого диапазона, его отдельный регистр.

Композитор избирает тот или иной регистр певческого голоса, руководствуясь творческим замыслом. Для музыки спокойной, сосредоточенной, печальной наиболее подходит нижний регистр, а для музыки оживленной, радостной, светлой или напряженной — высокий. Ограничение интервального диапазона развития мелодии и использования регистров певческих голосов нашло отражение в употреблении различных ключей. Одно из правил, существовавших в учении о контрапункте строгого письма, гласило, что мелодия не должна выходить за пределы нотного стана. Применение различных ключей позволяет избежать употребления добавочных линий. В тех случаях, когда композитор избирает наивысший регистр певческих голосов, он нотирует их в более высоких ключах, например: бас — в теноровом ключе, тенор — в альтовом, альт в сопрановом, сопрано — в скрипичном.

3. Употребление диссонансов, образующихся, между одновременно звучащими мелодиями, допускается только в определенных мелодических условиях, смягчающих резкость диссонирования.

4. Широкое применение инвенционности, то есть таких композиционных приемов, которые требуют изобретательности в использовании тематического материала, например различного рода имитаций, канонов, сложных контрапунктов.

5. Индивидуализированное развитие мелодий в отдельных голосах. Оно выражается в виде самостоятельности интонационно-ритмической структуры мелодий.

6. Зарождение элементов функциональной гармонии в виде аккордов субдоминанты и доминанты.

Поскольку гармонический элемент в полифонической музыке строгого стиля не подчиняется закономерностям, сложившимся в гомофонической музыке, он не может быть использован как главная основа музыкального формообразования. Эту роль в полифонии выполняет прежде всего имитация (последовательное проведение одной и той же мелодии по голосам), а в вокальных произведениях, кроме того, и словесный текст, общий для всех голосов, но проводимый в разное время. Лишь в кадансах, как уже было отмечено, гармония проявляет свою активную формообразующую роль как момент завершения движения. В связи с этим творческая практика композиторов-полифонистов была направлена на создание и разработку имитационно-канонических форм. Приемы имитационно-канонического развития в полифонии строгого стиля отличаются большим разнообразием. Кроме того, композиторы-полифонисты, стремясь расширить арсенал выразительных средств, прибегали к увеличению количества голосов в хоровых произведениях. Так создавались каноны для 12, 16 и даже 36 голосов (например, у Ж. Окегема), двух-, трех- и многохорные произведения (например, у А. Габриели, Дж.-П. Палестрины и др.). Двойные, тройные и другие сложные хоры исполняли произведения как антифонно (поочередно), так и совместно.

### Глава III

## ОДНОГОЛОСНОЕ МЕЛОДИЧЕСКОЕ ДВИЖЕНИЕ

Начало движения мелодии связано с необходимостью создания тонально-ладовой и ритмической настройки. Поэтому одной из главных особенностей вообще начального движения мелодии является его опорность на такие ступени лада, которые определяют в первую очередь тональную принадлежность. Этим требованиям отвечают прежде всего **тони́ка** (I ступень гаммы) и **до́минанта** (V ступень гаммы). Вот почему начальное движение мелодии, идущее от тоники к доминанте или от доминанты к тонике, а затем уже к другим ступеням, необходимо считать одной из важнейших особенностей построения мелодии.

В полифонии строгого стиля степень тонально-ладовой ясности может быть различной. Наиболее полно она выражена в каденциях. Все же, несмотря на это, композиторы-полифонисты выработали определенное требование начинать мелодию от тоники или доминанты. Наиболее строго это правило соблюдается в имитационно-канонических формах (мотетах, канцонах, фугах), где голоса вступают не одновременно, а последовательно один за другим. В редких случаях встречается вступление с субдоминанты, но оно не считается основным видом вступления. Если голоса вступают одновременно, то есть аккордом, то некоторые голоса (кроме нижнего) могут начинать движение с терцового тона исходного трезвучия.

Отклонение от основного правила вступления голоса является вполне закономерным в тех случаях, когда отдельные голоса имитационно вступают в такие интервалы, которые не создают условий для начала движения только с тоники или доминанты, например при кано-нах в секунду, терцию и т. п.

Мелодиям строгого стиля свойственна вокальная напе-вость. Она характерна и для большинства инструментальных произведений, близких по форме вокальным.

Мелодия, как и вообще полифоническая музыка строгого стиля, отличается еще и тем, что в ней принцип равномерной периодиза-ции движения еще только зарождается. Строфичность как расчле-нение на соразмерные части (двутакты, четырехтакты, восьмитак-ты, предложения, периоды), возникшая на основе танцевальных форм — в инструментальной музыке и на основе поэтических сти-хотворных форм — в вокальной, а также в связи с постепенным развитием функционально-гармонических свойств тоники, субдоми-нанты и доминанты, является одной из основных особенностей гомофонической музыки.

При сочинении мелодии строгого стиля, с которого следует на-чинать практическое изучение полифонии, учащимся рекомендуется соблюдать определенные правила. Основными из них являются:

1. Мелодия должна начинаться либо с тоники, либо с до-минанты, с любой четной доли такта. Чаще всего при двух-голосии или многоголосии первоначальный голос вступает с первой доли первого такта. Последующие голоса могут вступать с других счетных долей и с других тактов.



2. Мелодия заканчивается каденцией. При двух и более го-лосах из отдельных мелодических каденций слагаются гармониче-ские.

При одноголосии мелодия должна завершаться обязательно на тонике, расположенной на сильной или относительно сильной доле такта.

Основными видами каденций, наиболее часто встречающимися, являются следующие:

а) восходящая — тоника — нижний вводный тон — тоника, на-пример:



б) восходящая — доминанта — тоника, например:



в) нисходящая — верхний вводный тон — тоника, например:



г) нисходящая — доминанта — тоника, например:



Реже применяются следующие виды каденций:  
д) субдоминанта — тоника, например:



е) нижняя медианта — тоника, например:



ж) верхняя медианта — тоника, например:



3. Движение мелодии — от ее начала до каденции — представляет собой интонационно-ритмическое развитие.

Интонационное развитие происходит постепенно. Исходное дви-жение может быть построено различным образом:

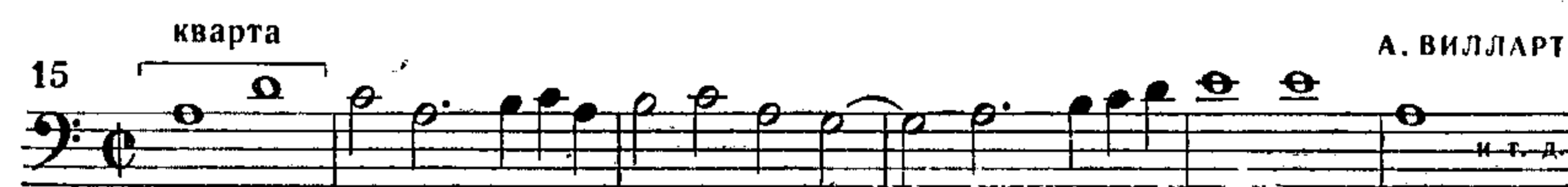
а) в виде повторения исходного звука; при этом интона-ционный фактор развития остается пассивным, уступая ритмиче-скому фактору, например:



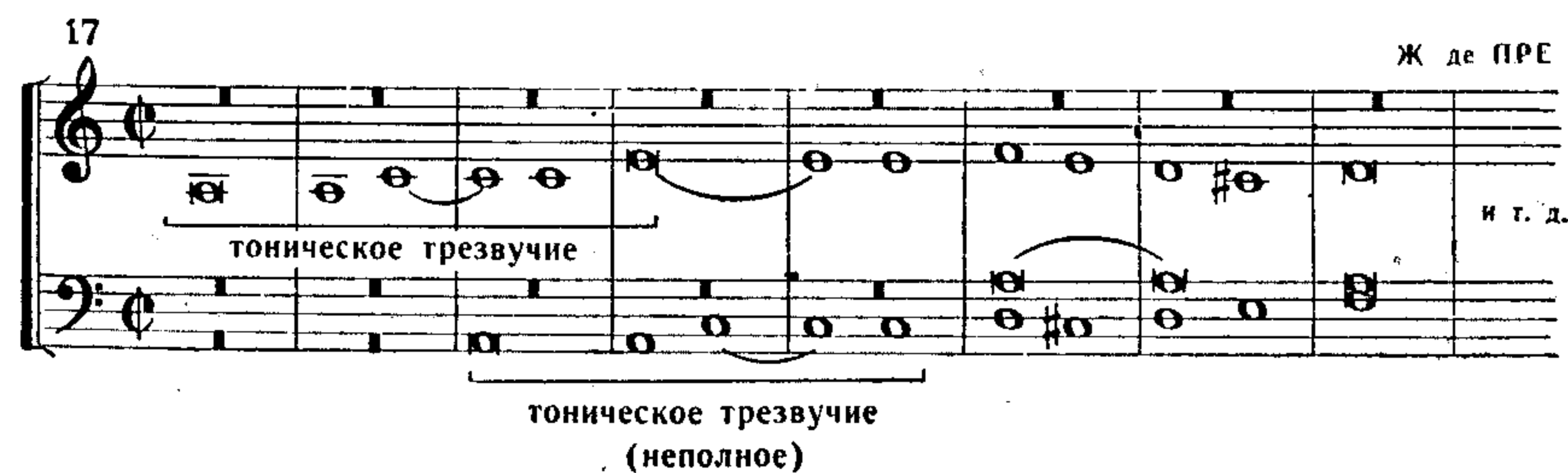
б) в виде поступенного плавного отклонения от исходного звука вверх или вниз, например:



в) в виде интонационного скачка на терцию, кварту или квинту вверх или вниз, например:

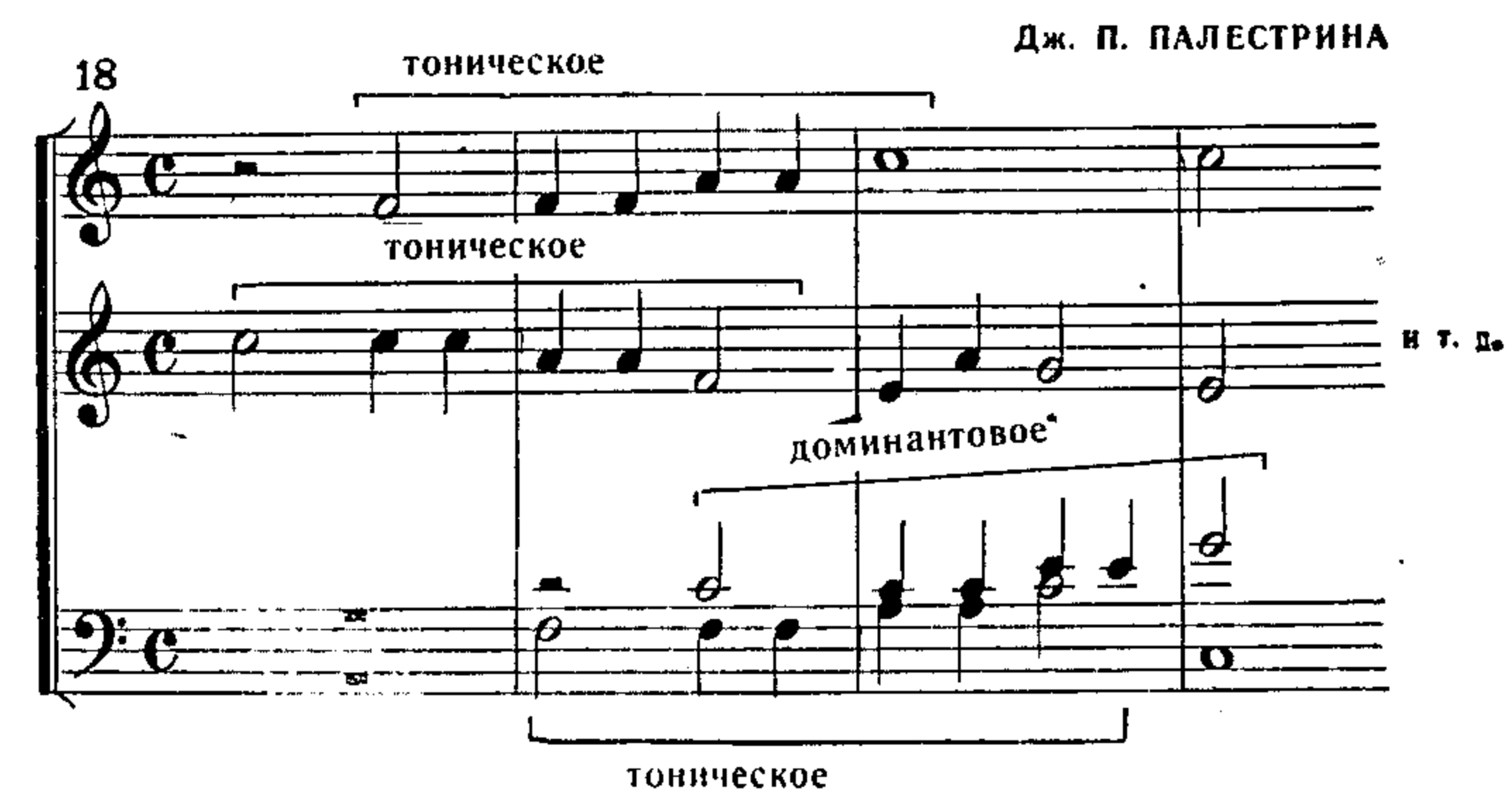


г) в виде движения по звукам тонического трезвучия, например:



Исходное движение мелодии по звукам доминантового трезвучия может быть в двух случаях:

когда голос, вступая с доминанты, имитирует первоначальный голос, идущий по звукам тонического трезвучия, и сам, таким образом, не является первоначальным, например:



и когда голос, являясь первоначальным, вступает с квинтового тона доминантового трезвучия, что встречается редко, например:



Возможны различные варианты исходного движения по звукам тонического трезвучия, например:



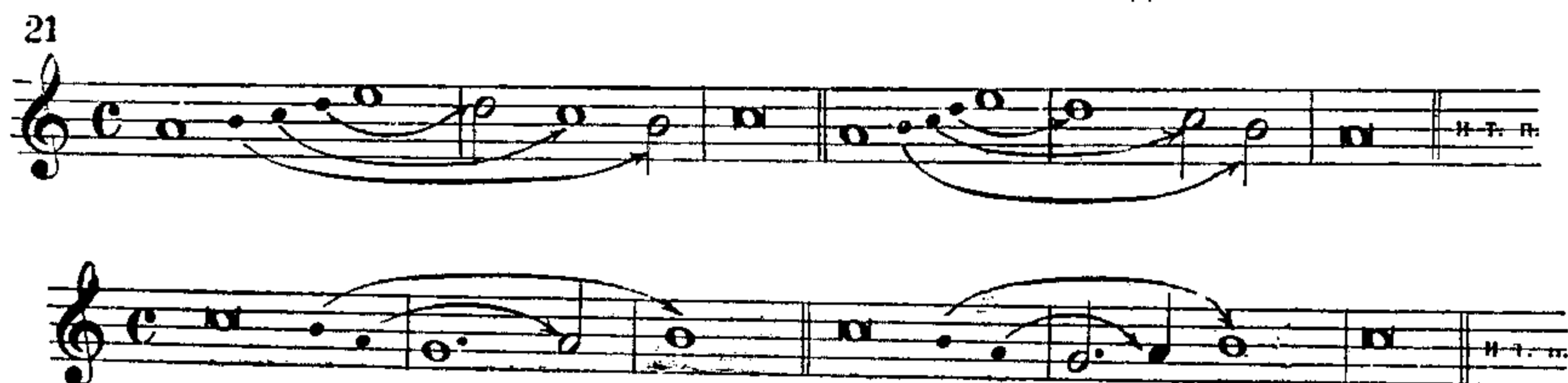


Исходное движение со скачками по звукам сектаккорда или квартсектаккорда, как правило, не встречается.

Интонационное движение в середине мелодии редко бывает сплошь поступенным, то есть идущим исключительно по секундам. Обычно оно представляет собой чередование скачков и заполняющего их поступенного движения. Последнее является основной формой мелодической связи звуков. Интонационный скачок — это, по существу, динамический импульс, заряд, требующий разрядки. Динамическая разрядка достигается при помощи заполнения скачка обратным движением.

Заполнение скачков бывает различным, например:

а) полным непосредственным, при котором все ступени, пропущенные в скачке, появляются в плавном движении:



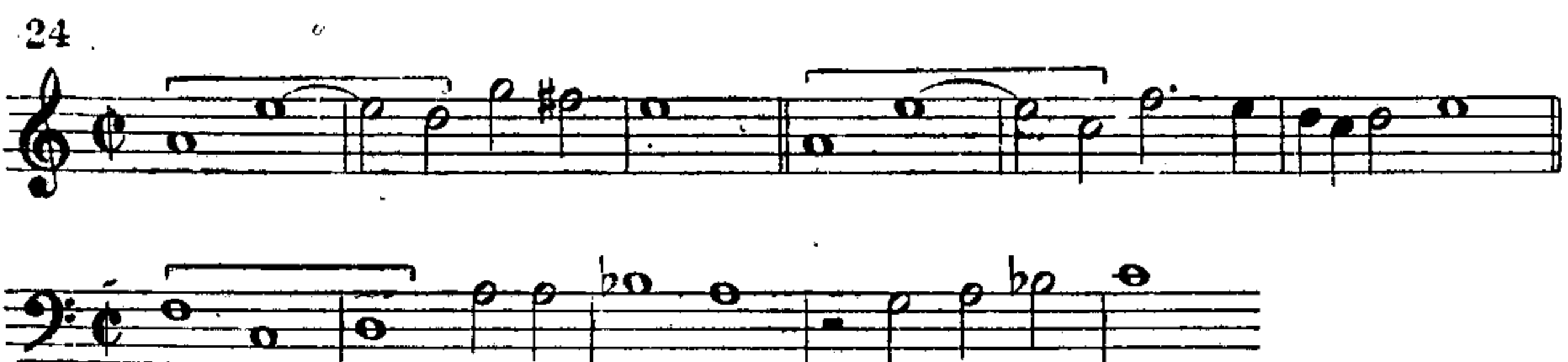
б) полным, при котором ступени, пропущенные в скачке, также появляются все, но в порядке не последовательного поступенного движения, а со скачками (меньшими сравнительно с первоначальным скачком):



в) полным растянутым во времени, при котором ступени, пропущенные в скачке, могут повторяться в заполняющем движении:



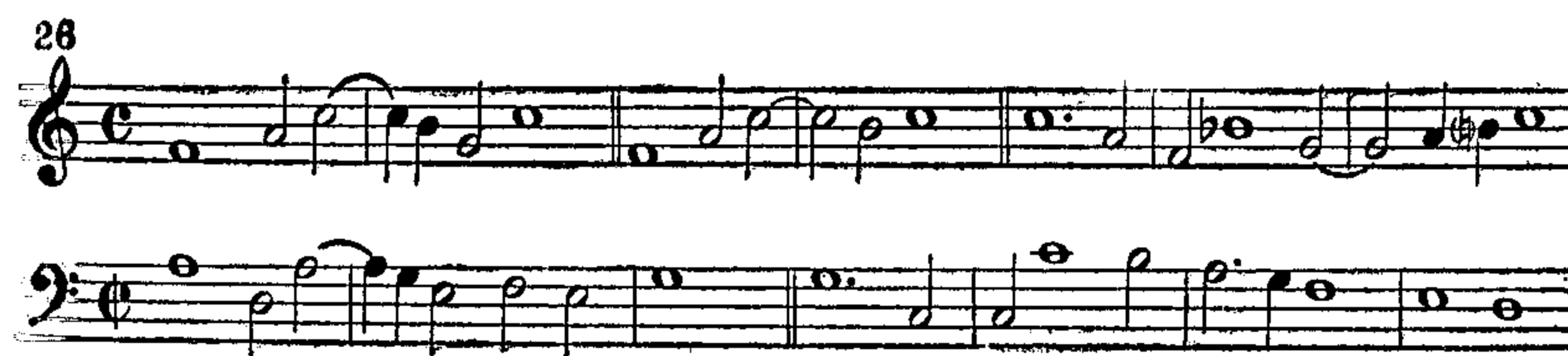
г) частичным, при котором часть пропущенных в скачке ступеней не появляется или восполняется в дальнейших ближайших мелодических фразах:



д) нередко случаи расширения диапазона скачка прежде его заполнения:

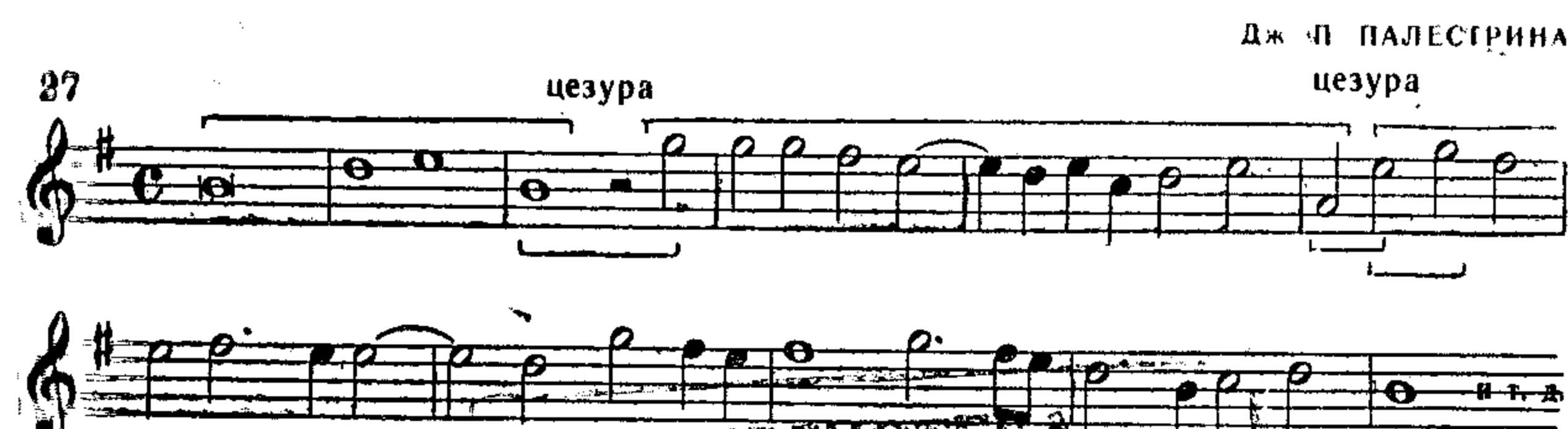


е) два подряд скачка в одном и том же или различном направлениях могут иметь общее заполнение:



Скачки, идущие друг за другом, как правило, имеют разное направление, за исключением описанного случая движения по звукам тонического трезвучия. Двух скачков на кварту или квинту в одном и том же направлении не встречается. Обычная величина скачков не превышает квинты, и лишь как исключение встречаются скачки на малую сексту и октаву вверх. Октавный скачок вниз встречается крайне редко.

Применение необычных интонационных скачков или необычных сочетаний двух скачков подряд часто бывает связано с тем, что они находятся в местах цезур, то есть местах расчленения мелодии на части: фразы, звенья. Такое расчленение может быть достигнуто задержкой движения на какой-либо ступени или паузированием, а также при помощи срединной каденции. В вокальной музыке цезура связана с переменной певческого дыхания и с расчленением словесного текста.



4. Движение скачком и его поступенное продолжение в том же направлении или поступенное движение и его продолжение скачком в том же направлении допускается в том случае, если оно может быть объяснено как движение по гармоническим тонам, в котором не заполнен один скачок. В таких случаях гармонические тоны лежат на сильных или относительно сильных долях, например (гармонические тоны отмечены крестиком):



5. Повышение нижнего вводного тона в каденциях применяется в эолийском, дорийском, миксолидийском ладах. Фригийский лад такого повышения не допускает, так как в соотношении с верхним вводным тоном повышенный нижний вводный тон образует диссоциирующее сочетание — уменьшенную терцию или увеличенную сексту.

Для избежания хроматизма как движения по двум полутонам натуральный нижний вводный тон и его повышение не должны находиться рядом.

Иногда повышение нижнего вводного тона в каденциях сочетается с повышением VI ступени минорной гаммы. В таких случаях VI ступень берется в качестве нижнего вспомогательного тона к VII ступени, например:

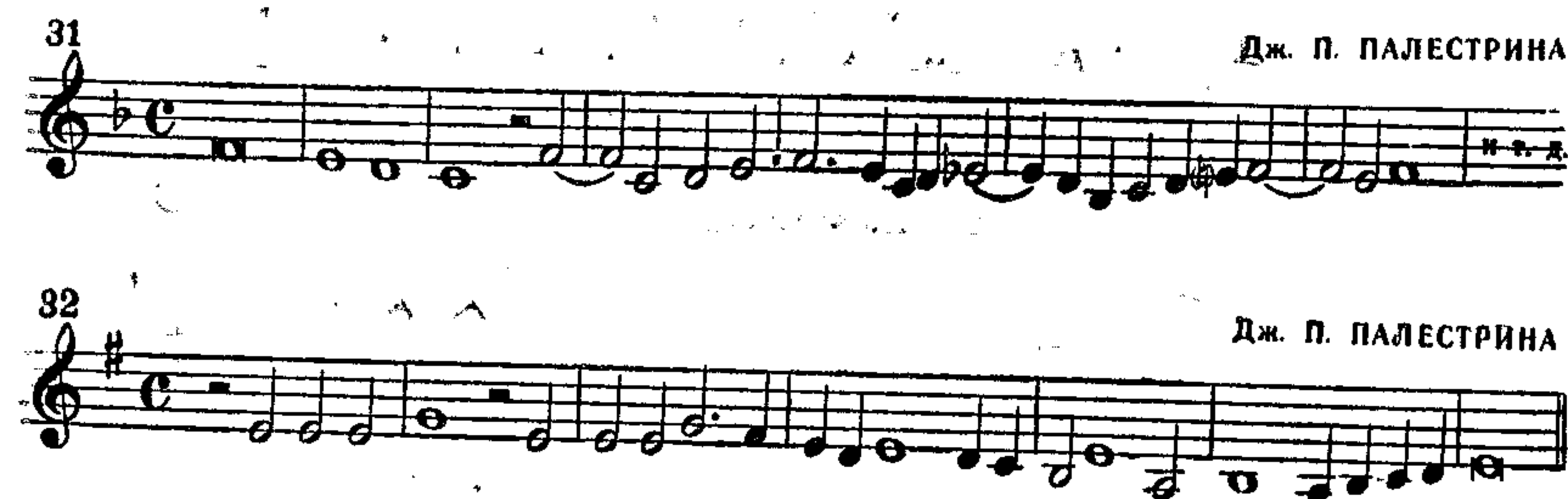


6. Повторение интонационных оборотов в одинаковом ритме не встречается, за исключением редких случаев секвенционного движения.

7. Ладо-тональные отклонения допускаются в ближайшие родственные ладо-тональности. Для полифонии строгого стиля такие отклонения характерны в местах кадансирования.

8. Интонационные ходы на септиму, нону, увеличенные и уменьшенные интервалы, а также движение, ограниченное диапазоном тритона, избегаются. Из секстовых ходов ранее уже упоминался как наиболее возможный скачок на малую сексту вверх. Другие секстовые ходы — явление крайне редкое.

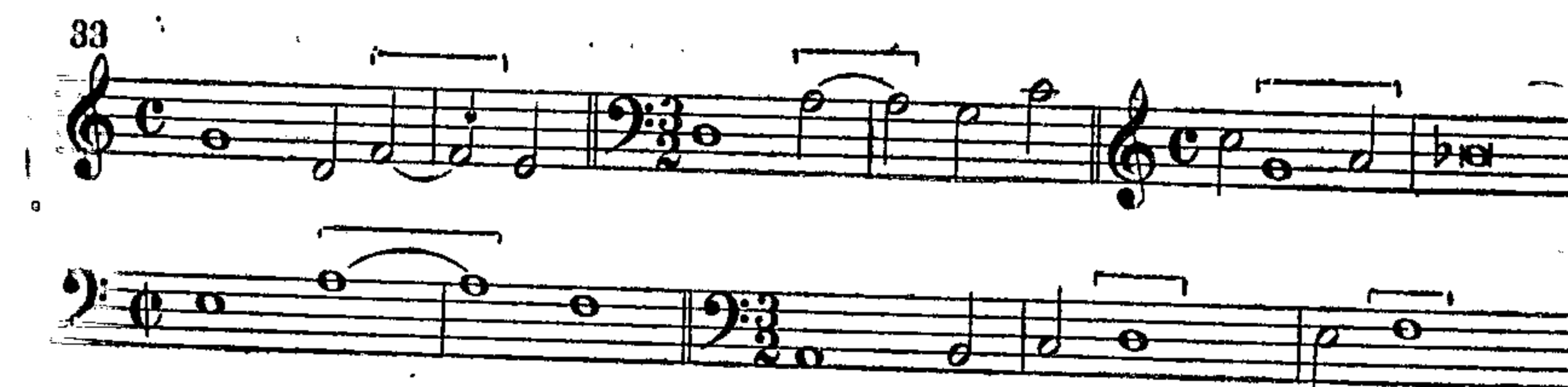
9. Ритмическое развитие мелодии сочетается с интонационным, находится с ним в единстве. Для мелодии строгого стиля характерны постепенное развитие ритма (от спокойного к оживленному) и преодоление строгих метрических рамок такта при помощи задержаний, синкоп, пауз на сильных и относительно сильных долях, оживленного движения (юбиляций), переходящего из одного такта в другой. В результате этого возникает астрочность, то есть несоразмерность масштабов мелодических построений, например:



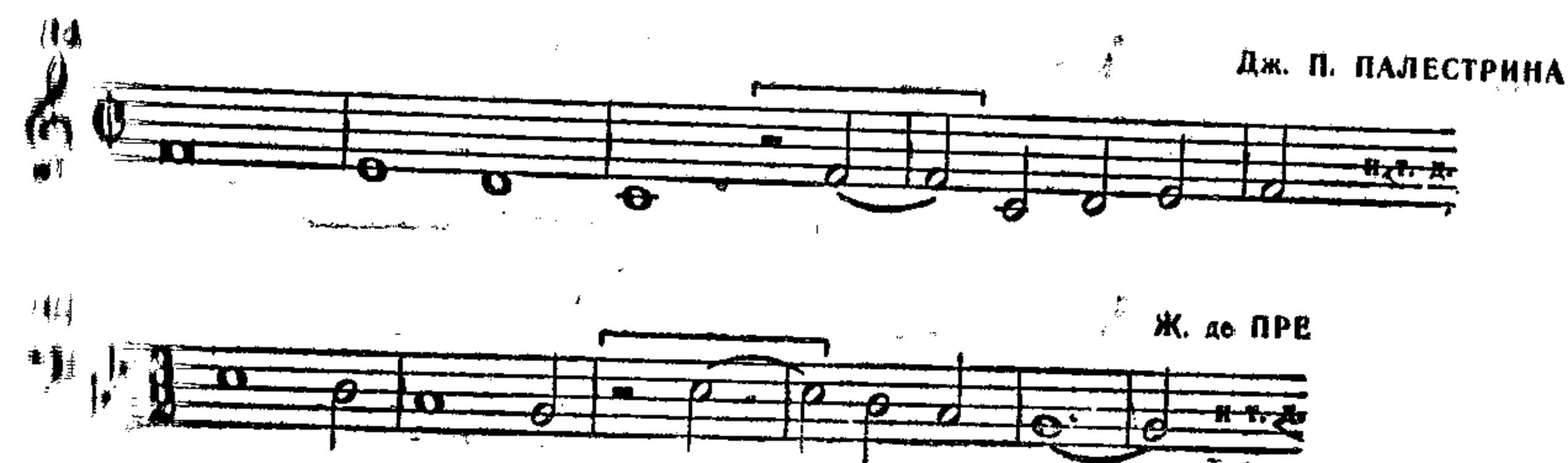
10. Мелодическими выразительными средствами, на которые следует обратить внимание в первую очередь, являются:

1) Синкопирование, без которого не обходится ни одно полифоническое произведение. Синкопа может быть получена различными композиционными приемами:

а) при помощи слияния слабой и следующей за ней сильной долей, равных по величине, например:



б) при помощи паузы и следующего за ней слияния слабой и сильной долей, равных по величине, например:







в) при помощи слияния долей в сочетании с проходящим мелодическим движением четвертями или, реже, половинами, при котором акцентуация без задержки на сильных долях (или относительно сильных долях) переносится на слабые доли, например:



2) **Задержание** — особый интонационно-ритмический оборот, содержащий в себе три ритмических момента: приготовление, собственно задержание и разрешение. Приготовление по времени (продолжительности) всегда либо равно собственно задержанию, либо превышает его. В полифонии строгого стиля приготовление не бывает меньше собственно задержания, которое приходится всегда на сильную или относительно сильную долю такта и сливается с приготовлением в общую длительность. Разрешение представляет собой долю, следующую за собственно задержанием. Оно получается в результате движения вверх или вниз по секундам или каким-либо другим интервалам.

В целом задержание выражается такими приемами письма:

а) при помощи слигивания нот, например:



б) при помощи ноты с ритмической точкой, заменяющей собственно задержание и лигу, например:



в) при помощи синкопы, получаемой слиянием слабой и относительно сильной долей одинаковой длительности. Здесь приготовлением служит слабая доля, а собственно задержанием — относительно сильная доля, обе выраженные одной нотой, например:



В творческой практике композиторов-полифонистов соблюдаются некоторые ограничения для задержаний, а именно: не употребляются задержания, в которых приготовление короче собственно задержания, например:



Использование четвертной доли в качестве приготовления избегается, если она не является счетной, например:



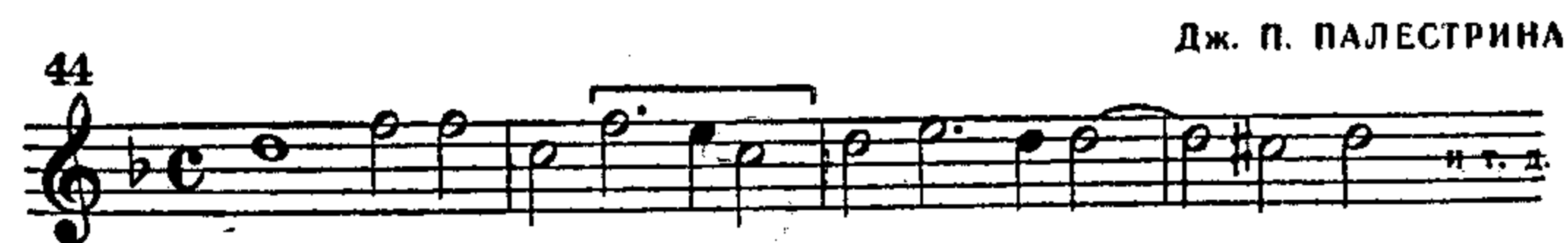
3) **Паузирование**, которое может быть использовано не только как выжидание времени перед вступлением голоса, например в имитациях, но и как прием, удобный для достижения разнообразия ритма, для расчленения движения.

Паузы, меньшие половинной доли или половинной с точкой, могут встретиться только в том случае, если четвертная доля является счетной (например, при размере такта  $\frac{4}{4}$ ).

4) **Камбиата** — интонационно-ритмический оборот определенной, установившейся формы. Камбиата содержит в себе три момента: основной тон, занимающий сильную или относительно сильную долю, нижний вспомогательный тон, который находится на большую или малую секунду вниз от основного тона, на слабой доле, и разрешение, находящееся ниже вспомогательного тона на большую или малую терцию, на сильной или относительно

сильной доле. Таким образом вся фигура камбиаты укладывается в диапазон кварты.

Часто камбиата сочетается с приемом задержания, например:



5) Предъём — интонационно ритмический оборот, состоящий также из трех ритмических моментов: начальной доли, собственно предъёма (занимающего часть длительности начальной доли) и разрешения, которое высотно совпадает с предъёмом, например:



6) Ритмическое обыгрывание одинаковых или близких друг другу интонационных оборотов, динамически насыщающее мелодическое движение. Ритмическое обыгрывание чаще всего выражается в перестановке интонаций на другие доли такта, например:



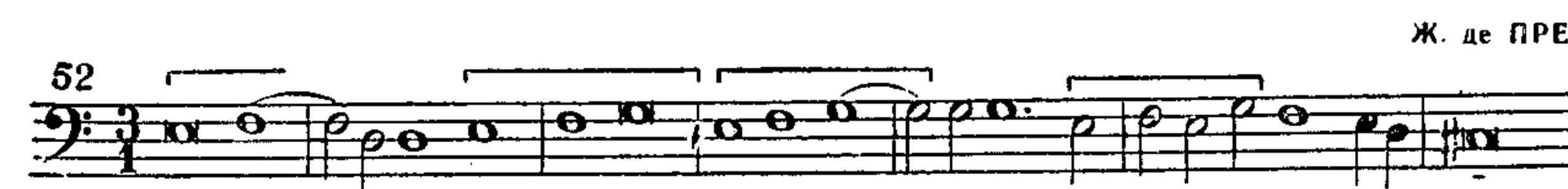
Дж. П. ПАЛЕСТРИНА



Иногда ритмическое обыгрывание выражается в перестановке интонаций на другие доли с одновременным их дроблением, например:



Встречаются случаи ритмического обыгрывания при сохранении лишь общего характера интонаций, например:



7) Распевы, или так называемые юбиляции, представляющие собой ритмическое оживление, выраженное преимущественно четвертными долями и в виде поступенного (по секундам) движения, например:



Иногда в распевах встречается скачок на терцию, заполняемый обратным движением, например:



Встречаются также скачки на кварту или квинту, однако во всех случаях последующее движение мелодии получает направление, обратное направлению скачка, например:



Юбиляции редко начинаются без предварительной подготовки. Как правило, ритмическое оживление достигается в результате постепенного развития, причем это оживление характерно в большей степени для средних звеньев произведения, где юбиляции используются как средство для создания наибольшего динамического напряжения, кульминации развития.

#### Глава IV.

### ПРОСТОЙ ДВУХГОЛОСНЫЙ КОНТРАПУНКТ

При одновременном соединении двух или более мелодий между голосами в каждый определенный ритмический момент возникают контрапунктические соотношения.

В полифонии строгого стиля основой контрапункта являются консонирующие интервалы. Диссонирующие интервалы применяются в связи с консонирующими в определенных мелодических условиях, которые будут рассмотрены в последующем изложении.

В простом контрапункте все интервалы подразделяются на три группы:

1) консонансы несовершенные — терции большие и малые, сексты большие и малые;

2) консонансы совершенные — прима чистая (унисон), октава чистая, октава чистая;

3) диссонансы — секунды большие и малые, септимы большие и малые, а также все увеличенные и уменьшенные интервалы.

Что касается кварты, то она занимает особое положение. Так называемое «правило кварты», гласит, что кварта, образованная нижним голосом и одним из вышележащих голосов, является диссонансом. Следовательно, при двухголосии кварта всегда — диссонанс.

Наиболее свободны от ограничений несовершенные консонансы. Они применяются в любых формах полифонического движения голосов: параллельном, прямом, косвенном, противоположном. Единственное ограничение, о котором здесь следует сказать, относится к слишком продолжительному параллельному движению, так как оно нейтрализует самостоятельность развития голосов.

Примеры употребления несовершенных консонансов:

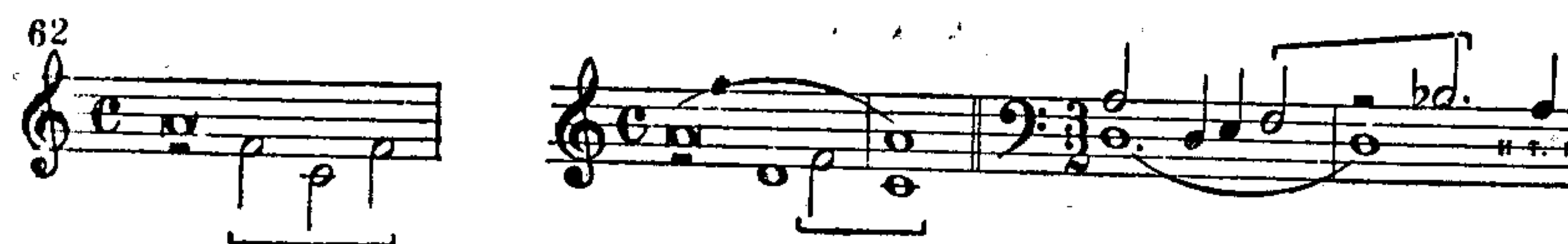
а) в параллельном движении —



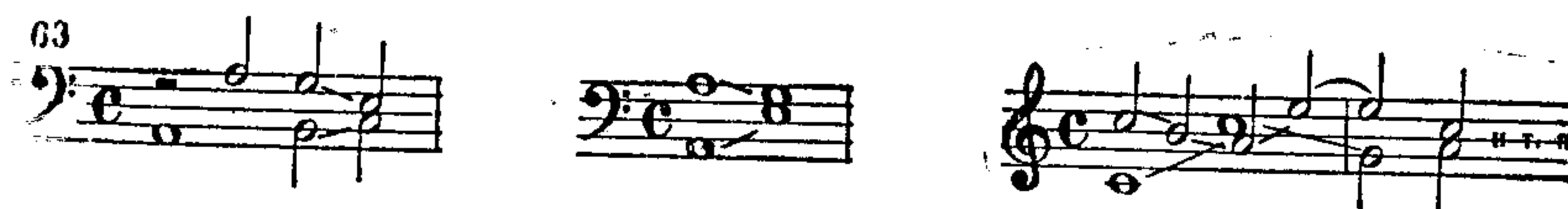
б) в прямом движении —



в) в косвенном движении —



г) в противоположном движении —



Совершенные консонансы имеют ряд ограничений, касающихся как движения голосов, так и следования интервалов друг за дру-

гом. Обычно совершенные консонансы применяются в противоположном и косвенном движении. Впрочем, и при этих формах имеются некоторые ограничения.

Примеры употребления совершенных консонансов:

а) в противоположном движении —



Чередование подряд двух совершенных консонансов в противоположном движении встречается редко, например:



б) в косвенном движении —

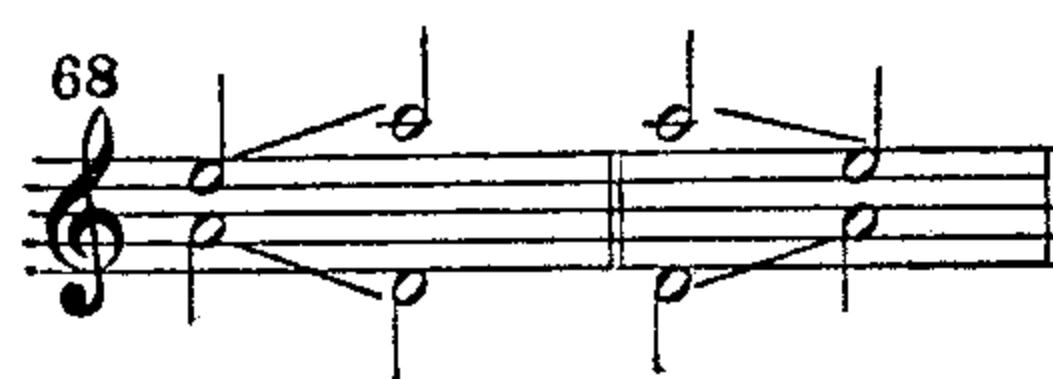


Косвенное движение голосов является преимущественным, в котором совершенные консонансы могут непосредственно идти друг за другом, например:



Правилами контрапункта строгого письма запрещаются:

а) противоположное движение от простого совершенного интервала к сложному и наоборот, например:



б) повторение на смежных сильных и относительно сильных долях одинаковых совершенных консонансов, например:



в) в синкопированном движении — повторение совершенных консонансов на слабых долях, например:



Нижеприведенный пример синкопированного движения, в котором квинты даны в задержаниях, считается правильным:



Наибольшее количество ограничений относится к диссонансам, для которых характерно то, что они не берутся скачком, как это иногда бывает в музыке свободного стиля. Кроме того, все приемы применения диссонансов направлены на то, чтобы смягчить остроту диссонирования. Для этого диссонансы берутся на слабой доле либо на сильной, но в связанном виде (в задержании). Применение диссонансов на сильной или относительно сильной доле не в связанном виде встречается лишь в виде исключения.

Существует пять приемов применения диссонансов:

- 1) задержание диссонанса — на сильной или относительно сильной доле,
- 2) проходящий диссонанс — на слабой доле,
- 3) вспомогательный диссонанс (нижний) — на слабой доле,
- 4) камбиата — на слабой доле,
- 5) предъём — на слабой доле.

Ритмическая структура задержания была рассмотрена в главе III. Здесь мы остановимся на его гармонических особенностях.

Гармонические требования, касающиеся задержания, относятся ко всем трем его моментам: приготовлению, собственно задержанию и разрешению.

Приготовление всегда является консонирующим тоном. Диссонирующие приготовления в полифонии строгого стиля считаются неправильными.

Собственно задержание диссонирует и сливается с приготовлением в общую длительность. Таким образом, консонирующее приготовление в последующий момент превращается в диссонанс.

Разрешение всегда является консонансом и находится на большую или малую секунду вниз от задержания. Разрешение диссонирующего задержания вверх в полифонии строгого стиля не встречается.

Условия для использования в задержаниях различных диссонансов неодинаковы, а именно:

а) секунда может быть задержана только в нижнем голосе, например:



При пересечении голосов нижним голосом считается голос, реально звучащий ниже другого, например:



Задержание секунды в верхнем голосе в полифонии встречается лишь в редких случаях, например, в кадансах.

б) септима может быть задержана только в верхнем голосе, например:



в) кварта может быть задержана как в верхнем, так и в нижнем голосе, например:



г) нона, как и кварта, может быть задержана как в верхнем, так и в нижнем голосе. В двухголосии нона чаще всего задерживается в нижнем голосе.

Примеры задержания ноны:



Следующие дополнительные условия усложняют структуру задержаний:

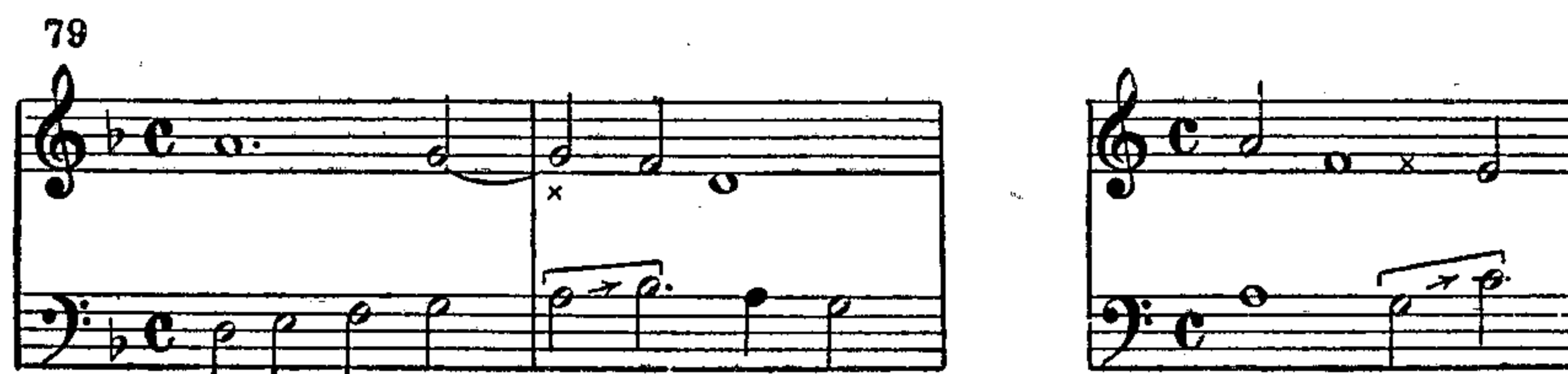
1. Диссонирующий голос, прежде чем перейти к разрешению, отклоняется скачком вниз в тон, консонирующий по отношению к свободному тону. Чаще всего скачки бывают на кварту или квинту вниз и реже на терцию вниз и берутся четвертными долями, например:



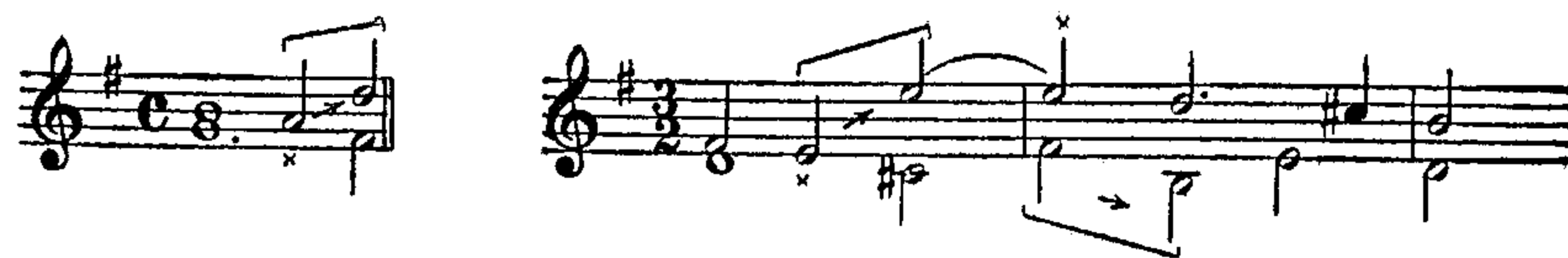
2. Свободный тон может появиться в голосе после паузы лишь в момент задержания, например:



3. Свободный тон, которому контрапунктирует собственно задержание, может в момент разрешения перейти в другой, являющийся консонансом по отношению к разрешению. Чаще всего такое движение свободного тона бывает при задержании секунды или септимы, например:



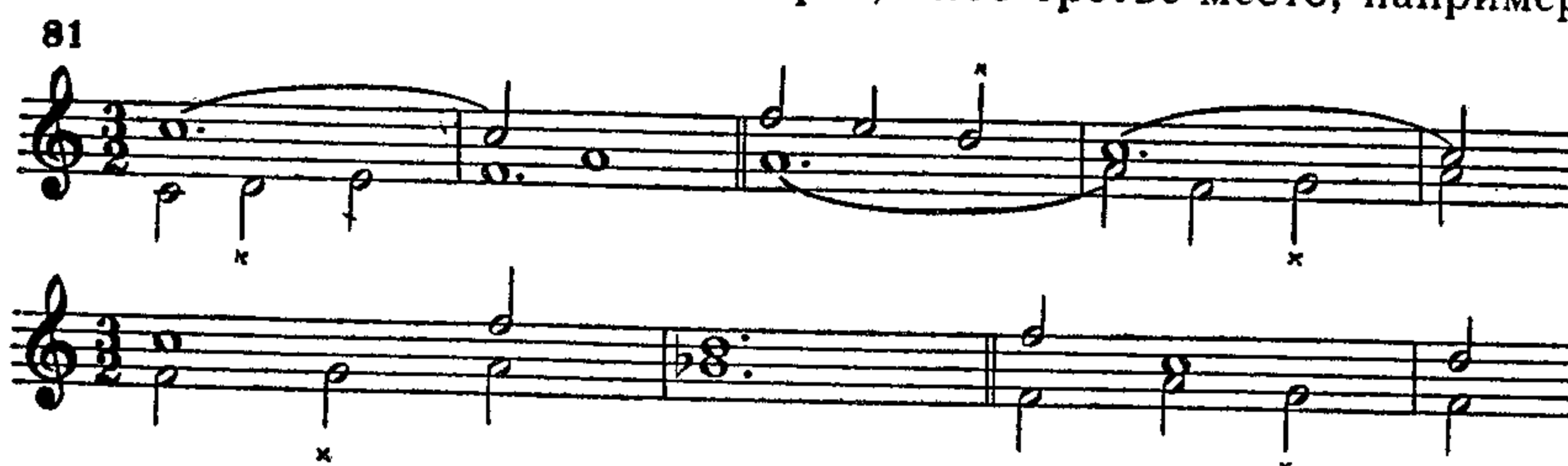




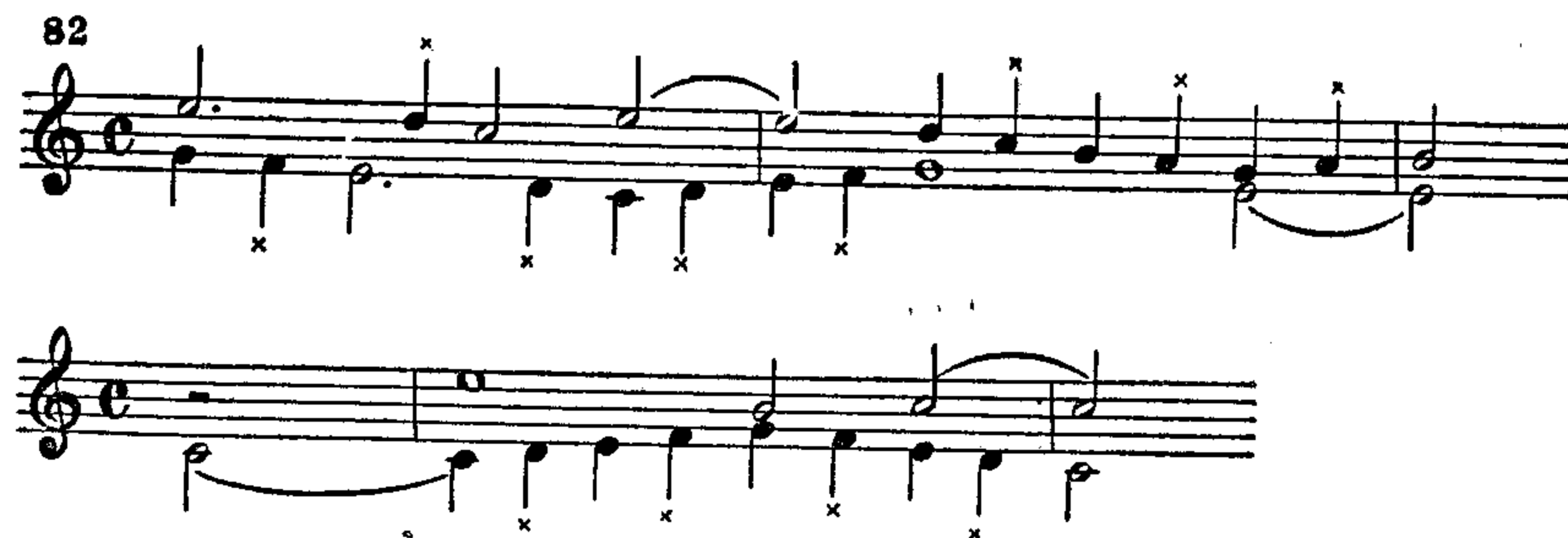
Проходящий диссонанс применяется только в секундовом движении. Он может быть выражен либо половинной, либо четвертной долей. Как правило, проходящий диссонанс занимает в такте слабую долю. При движении половинными долями проходящие диссонансы будут занимать второе и четвертое места, например:



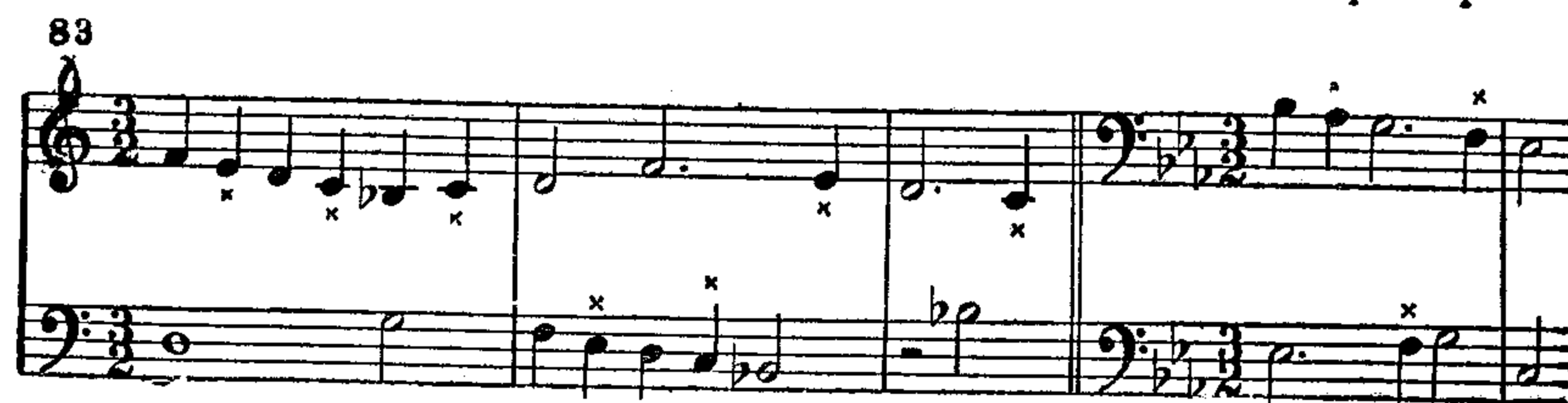
а в трехдольном такте — либо второе, либо третье место, например:



При движении четвертными долями проходящие диссонансы в четырехдольном такте будут занимать второе, четвертое, шестое и восьмое места, например:



а в трехдольном такте — второе, четвертое и шестое, например:



Правило, по которому проходящий диссонанс занимает слабую долю, является существенным, но в некоторых случаях оно может быть нарушено, например:

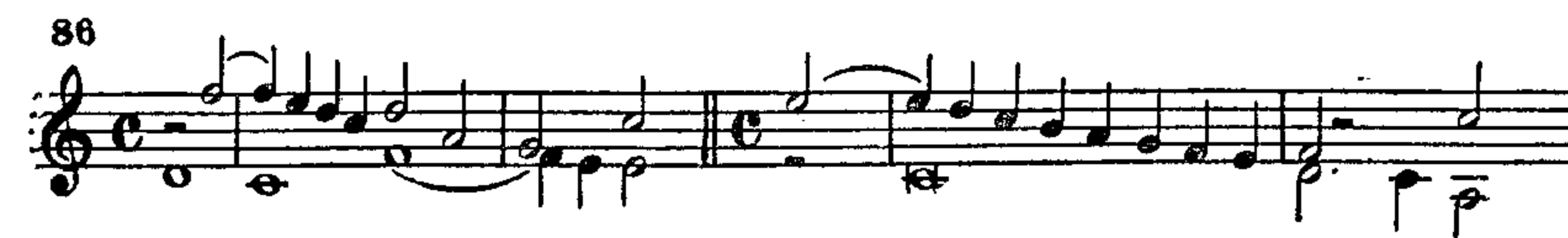
1. В момент кадансирования проходящий диссонанс в виде половинной доли может быть поставлен на сильном или относительно сильном времени, если он является то н и к о й:



2. В трехдольном такте проходящий диссонанс может быть поставлен на последней относительно сильной доле:



3. При движении четвертными долями (юбиляции) проходящий диссонанс может быть поставлен на третье, пятое или седьмое место, но преимущественно при более или менее продолжительном косвенном движении:



4. В весьма редких случаях, при употреблении восьмых долей допускается применение проходящего диссонанса и не в косвенном движении, например:



Вспомогательный диссонанс, как и проходящий, может быть выражен либо половинной, либо четвертной долей. Он появляется и разрешается только в секундовом движении.



В полифонии строгого стиля применяется главным образом нижний вспомогательный диссонанс, верхний же встречается очень редко.

Вспомогательные диссонансы берутся преимущественно на слабой доле такта, например:



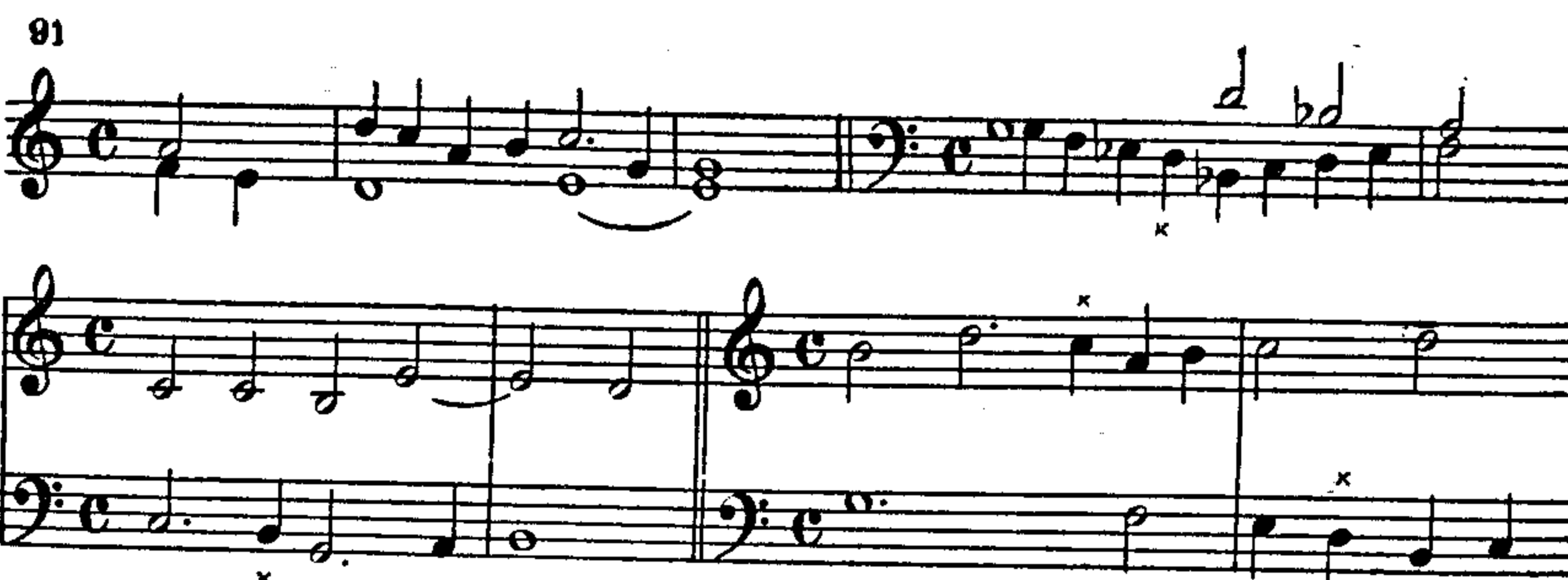
Вспомогательный диссонанс иногда используется в специфической кадансовой фигуре, например:



Иногда встречаются случаи применения в кадансовой фигуре нижнего вспомогательного диссонанса, который в то же время использован в виде задержания в другом голосе, например:



Диссонирующая камбиата представляет собой фигуру, в которой нижний вспомогательный диссонанс разрешается скачком в консонанс, лежащий на терцию вниз, причем за скачком непосредственно следует движение вверх, заполняющее этот скачок. Диссонирующий тон камбиаты чаще всего выражается четвертной долей, за которой может следовать как четвертная же доля, так и целая или половинная, например:



Диссонирующий предъём применяется редко и главным образом в каденциях, например:



Полифоническое двухголосие допускает разновременное вступление голосов — с разных долей такта и с разных тактов, но обязательно с консонирующего тона, например:



При этом встречаются случаи, когда в момент вступления второго голоса первый задерживается как диссонанс, на пример:



Кроме рассмотренных особенностей контрапунктического соединения мелодий в полифоническом двухголосии имеет существенное значение и ряд других, связанных с ритмическими условиями движения, паузированием, пересечением мелодических линий и др. Из них укажем следующие:

1. Каждый из голосов может прерывать движение паузами, входящими в ритмическую структуру данной фразы или отделяющими одну фразу от другой. Во втором случае продолжительность паузирования обычно бывает большей, чем в первом.

Одновременное паузирование в двухголосии, как правило, не применяется: голоса прерывают свое движение попеременно.

2. Синкопированное движение может проходить одновременно в двух голосах, но сами синкопы обычно бывают разными, например:



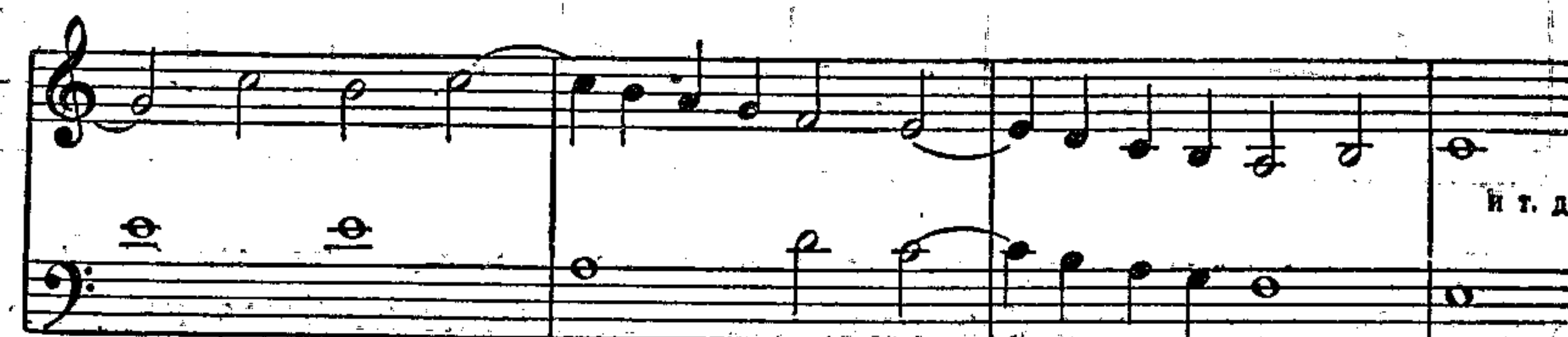
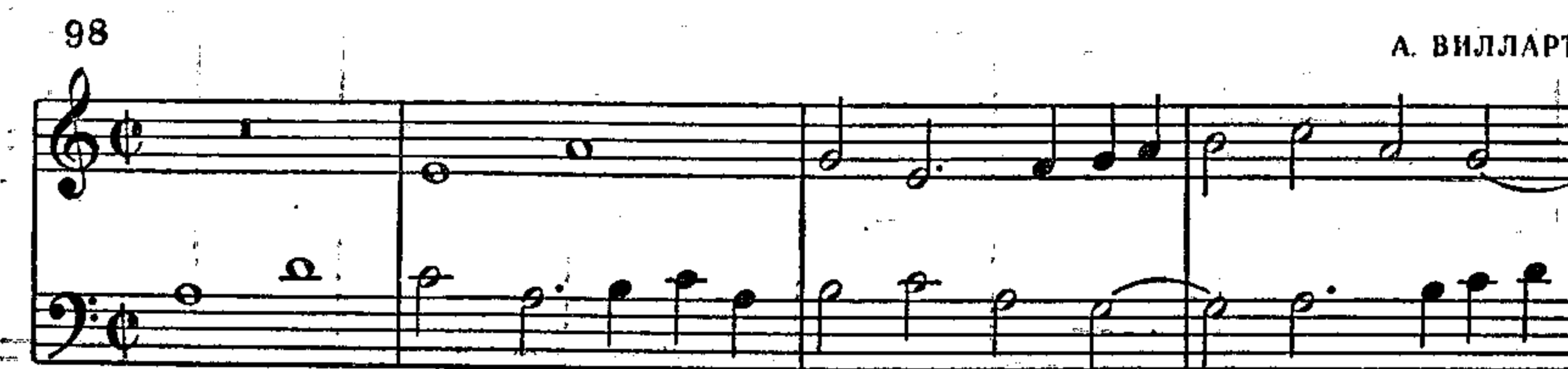
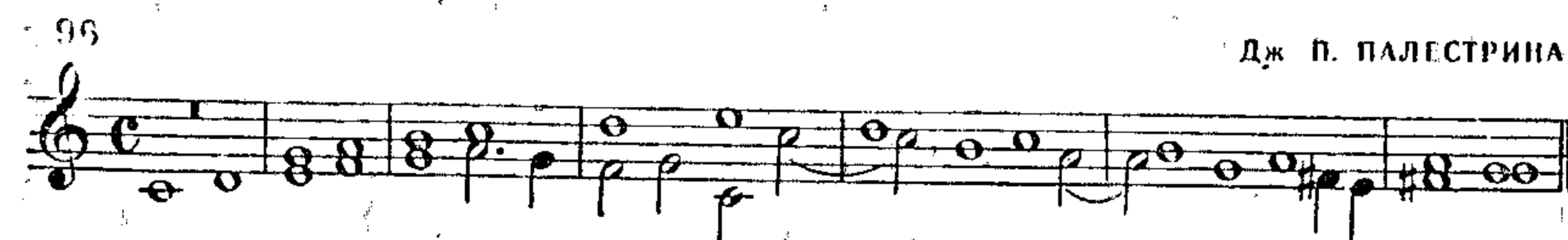
3. В полифонических произведениях строгого стиля, особенно в хоровых, часто встречается пересечение (перекрещивание) мелодических линий. В хоре, где голоса разделены на группы, а каждая группа обладает своими регистрово-тембровыми особенностями, употребление пересечения мелодических линий дает возможности для создания разнообразия хоровых красок. Наиболее

интересными примерами в этом отношении являются такие, в которых голос более низкий по партитуре звучит выше верхнего, например, когда тенор звучит выше альты или альт выше сопрано. В этих случаях выразительные возможности верхнего регистра голоса выявляются наиболее ярко.

4. Оба голоса, несмотря на свою самостоятельность, в совокупности составляют контрапунктическое единство, которое выражается в том, что голоса дополняют друг друга в гармоническом и ритмическом отношении. Особенно важно подчеркнуть ритмическую взаимную поддержку голосов, наиболее полно выявляемую в середине развития, когда необходимо сохранить тонус напряжения. Если один из голосов замедляет ритм движения, другой восполняет это замедление оживленным движением.

5. Расстояние между голосами не имеет строгих рамок и композиционно ограничивается масштабом развития, а также зависит от возможностей регистров голосов или инструментов, для которых произведение пишется.

Примеры полифонического двухголосия:



## Глава V

### ОБЩЕЕ ПОНЯТИЕ О СЛОЖНОМ КОНТРАПУНКТЕ

В полифонических произведениях контрапунктически соединяемые мелодии занимают определенное взаимное высотное и метро-ритмическое положение, которое, в процессе развития произведения, при повторении может изменяться.

Изменение высотного положения связано с перемещением мелодий по вертикали, например:



а изменение метро-ритмического положения — с перемещением мелодий по горизонтали, например:



В простом контрапункте это взаимоположение мелодий не может быть изменено без того, чтобы при этом не была нарушена

правильность контрапунктических соотношений. Необходимая правильность контрапунктического построения будет сохранена лишь в том случае, если при сочинении будут учтены все условия, которые сопутствуют преобразованию одних интервалов в другие, получаемые между голосами после перемещения мелодий. Эти условия соблюдаются при сочинении произведения в сложном контрапункте.

Сложный контрапункт, в отличие от простого, допускает те или иные перемещения мелодий. В зависимости от рода перемещений (вертикальных или горизонтальных), различают контрапункт: вертикально-подвижной, горизонтально-подвижной и вдвойне-подвижной.

В свою очередь, в зависимости от количества мелодий, участвующих в перемещении, вертикально-подвижной контрапункт подразделяется на виды: при двух мелодиях — двойной, при трех — тройной, при четырех — четверной и т. д.

Техника сочинения в сложных контрапунктах была широко разработана композиторами-полифонистами строгого стиля и в своем существе удержалась в творческой практике до наших дней. Пользуясь правилами сложного контрапункта, композиторы имеют возможность сочинять такие произведения как фуги с двумя или более темами (двойные и т. д. фуги), фуги с постоянным или удержанным противосложением, каноны с непоследовательным (по порядку высоты) вступлением голосов, канонические секвенции и т. п. Использование сложного контрапункта увеличивает возможности при разработке в произведениях тематического материала, в частности позволяет соединять в одно контрапунктическое целое две или более различные темы.

## Глава VI

### ДВУХГОЛОСНЫЙ ВЕРТИКАЛЬНО-ПОДВИЖНОЙ КОНТРАПУНКТ

Вертикально-подвижной контрапункт в принципе основан на изменении интервального расстояния между одновременно соединяемыми мелодиями. Это расстояние может либо суживаться, например:



либо расширяться, например:

102 Основное соединение

Производное соединение

В первом случае все интервалы, образованные в основном соединении на каждой доле такта, в производном соединении уменьшились на терцию, а во втором случае увеличились на кварту.

Возможны подобные перемещения и на другие интервалы. Однако практически чаще всего встречаются перемещения, основанные на обращении интервалов, при котором верхняя мелодия становится нижней, а нижняя — верхней, например:

103 Основное соединение

Производное соединение

104 Основное соединение

Производное

Для того, чтобы лучше понять закономерности, присущие преобразованиям, связанным с перемещением мелодий в сложном контрапункте, необходимо отнестись к интервалам, заключенным между мелодиями, как к величинам, которые можно складывать и вычитать, а следовательно и иметь их числовое выражение. В этом случае единицей для измерения принимается интервал между смежными ступенями, то есть секунда. Таким образом, если в секунде имеется одна единица, то в терции их две, а кварте — три, и т. д. В соответствии с этим каждый интервал должен быть обозначен цифрой на единицу меньшей, чем это принято, например, в элементарной теории музыки, гармонии:<sup>1</sup>

Прима . . . . .	0	Нона . . . . .	8
Секунда . . . . .	1	Децима . . . . .	9
Терция . . . . .	2	Ундецима . . . . .	10
Кварта . . . . .	3	Дуодецима . . . . .	11
Квинта . . . . .	4	Терцдецима . . . . .	12
Секста . . . . .	5	Квартдецима . . . . .	13
Септима . . . . .	6	Квинтдецима . . . . .	14
Октава . . . . .	7	(двойная октава)	

При таком обозначении числовые выражения будут правильно отражать производимые над интервалами действия сложения и вычитания, например: кварта + кварта = октаве соответственно выражается:  $4 + 3 = 7$ ; секста — кварта = терции соответственно выражается:  $5 - 3 = 2$ , и т. п.

Прибавление и убавление может происходить как сверху, так и снизу данного интервала, например:

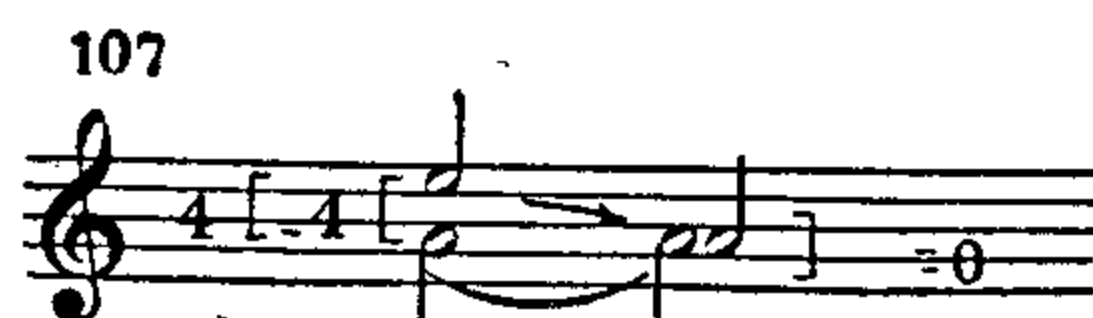
105

Прибавление и убавление может происходить также одновременно с двух сторон — сверху и снизу, например:

106

<sup>1</sup> Данная система обозначения интервалов предложена С. И. Танеевым в его труде «Подвижной контрапункт строгого письма».

Если из данного интервала вычесть другой, равный ему, то в результате получится прима (0), например:



Если из данного интервала вычесть другой, больший по размеру, то в результате получится отрицательный интервал, например:



Обращение интервалов, имеющее большое практическое значение в вертикально-подвижном контрапункте, представляет собой вычитание большего интервала из меньшего. При обращении,<sup>1</sup> как известно, верхний голос становится нижним, а нижний — верхним.

Всякая перестановка звуков интервала при перемещении мелодий, включая и его обращение, может быть выражена показателем вертикально-подвижного контрапункта, указываемого знаком  $I_v$  (от латинского *Index verticalis* — показатель вертикальный) и числом, соответствующим общей величине перестановки. Так, при октавной перестановке показателем является  $I_v = 7$  либо  $-7$ . Числовой показатель указывает на сумму интервалов перемещения обоих голосов, которая может быть получена из различных слагаемых. Так, показатель  $= 7$  (т. е.  $+7$ ) может быть получен из слагаемых:

$$\begin{array}{ll} 0 + 7 = 7 & 4 + 3 = 7 \\ 1 + 6 = 7 & 5 + 2 = 7 \\ 2 + 5 = 7 & 6 + 1 = 7 \\ 3 + 4 = 7 & 7 + 0 = 7 \end{array}$$

а показатель  $= -7$  — из слагаемых:

$$\begin{array}{ll} 0 + (-7) = -7 & -5 + (-2) = -7 \\ -1 + (-6) = -7 & -6 + (-1) = -7 \\ -2 + (-5) = -7 & -7 + 0 = -7 \\ -3 + (-4) = -7 & -8 + 1 = -7 \\ -1 + (-3) = -7 & -9 + 2 = -7 \end{array}$$

и т. д.

<sup>1</sup> Термин «обращение» в иных случаях применяется также для характеристики такого преобразования мелодии, при котором в ней, сравнительно с основным изложением все интонационные ходы даны в обратном направлении. Этот вид преобразования носит еще название «зеркальности», «противодвижения».

Для удобства выполнения учебных заданий по данному пособию перемещение мелодий может быть указано в производном соединении условными знаками — линиями и цифрами при них, наглядно указывающими, в каком направлении и на какой именно интервал переместилась та или иная мелодия основного соединения, например:

- нижняя мелодия переместилась на октаву вверх, верхняя осталась на месте:  $I_v = -7$ ;
- верхняя мелодия переместилась на октаву вниз, нижняя осталась на месте:  $I_v = -7$ ;
- нижняя мелодия переместилась на квинту вверх, а верхняя — на кварту вниз:  $I_v = -7$ ;
- верхняя мелодия переместилась на терцию вверх, нижняя осталась на месте:  $I_v = 2$ ;
- верхняя мелодия переместилась на сексту вниз, нижняя осталась на месте:  $I_v = -5$ ;
- нижняя мелодия переместилась на дециму вверх, верхняя осталась на месте:  $I_v = -9$ ;
- нижняя мелодия переместилась на октаву вниз, верхняя осталась на месте:  $I_v = 7$ ;
- верхняя мелодия переместилась на кварту вниз, а нижняя — на терцию вверх:  $I_v = -5$ ;
- верхняя мелодия переместилась на септиму вверх, а нижняя — на кварту вниз:  $I_v = 9$ ;
- верхняя мелодия переместилась на ундециму вверх, а нижняя — на сексту вверх:  $I_v = 5$ ;
- верхняя мелодия переместилась на септиму вниз, а нижняя — на квинту вниз:  $I_v = -2$  и т. п. примеры 4 перестановок.

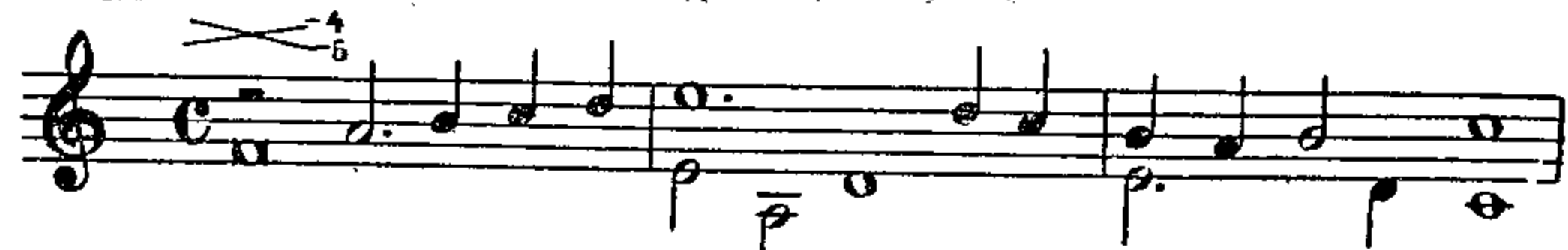
Пересекающиеся линии означают, что верхняя мелодия основного соединения в производном соединении сделалась нижней, а нижняя — верхней.



# 109 Основное соединение



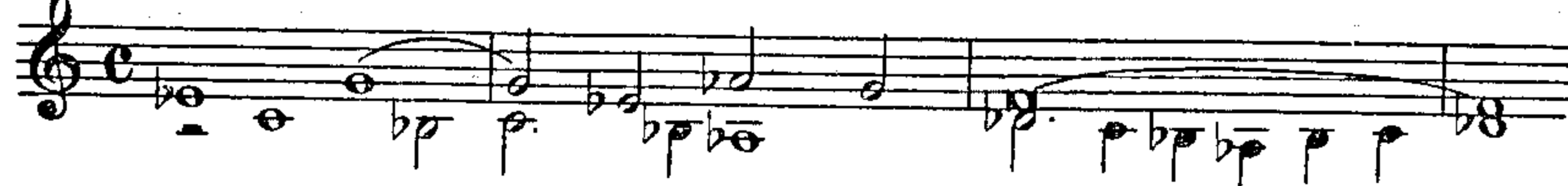
1-е производное соединение  $Iv = -9$



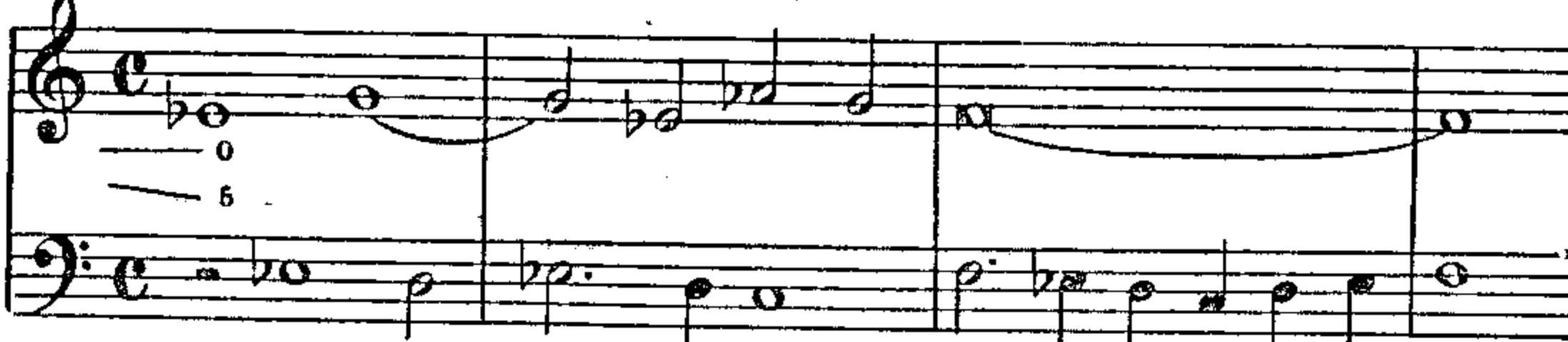
2-е производное соединение  $Iv = -7$



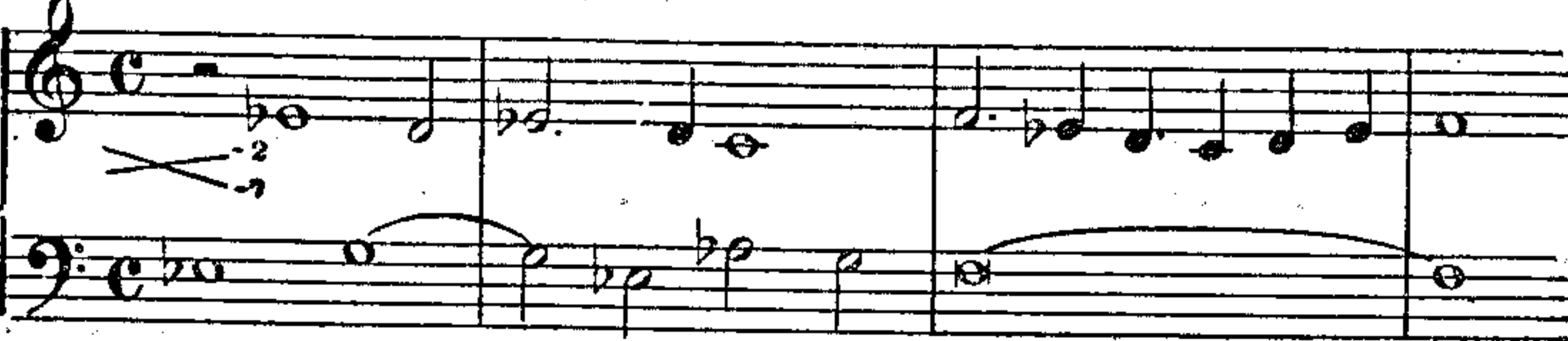
# 110 Основное соединение



1-е производное соединение  $Iv = 5$



2-е производное соединение  $Iv = -9$



3-е производное соединение  $Iv = -9$



Сохранение правильности контрапунктического построения после перемещения мелодий зависит от того, было ли учтено при сочинении основного соединения следующее:

а) преобразование консонирующих интервалов, свободно применяемых в простом контрапункте, в диссонансы, которые могут иметь место в особых мелодических условиях, то есть как задержанные, проходящие, вспомогательные и т. п.;

б) преобразование несовершенных консонансов, допускающих в простом контрапункте параллельное и прямое движение, в совершенные, не допускающие параллельного и прямого движения;

в) изменение условий применения некоторых диссонансов, например: задержание секунды — только в нижнем голосе, септимы — только в верхнем, запрещение нижних вспомогательных к приме.

Для того чтобы при перемещении мелодий предусмотреть преобразование одних интервалов в другие, а в связи с этим и изменение условий их применения в производных соединениях, необходимо пользоваться вспомогательными таблицами. Образцом последних может служить прежде всего таблица интервалов при  $Iv = -7$ .

$Iv = -7$													
0	(-)	2	3	4	5	6	7	(-)	8	9	10	11	12
						(-)							(-)
-7	-6	-5	-4	-3	-2	-1	0	(-)	1	2	3	4	5
	(-)												(-)

В этой таблице верхний ряд цифр обозначает интервалы основного соединения, а нижний — производного.

Следует твердо запомнить те условия, которые необходимо соблюдать в основном соединении при задержании диссонансов: секунды (1), кварты (3), септимы (6), ноны (8), ундецимы (10), квартдецимы (13) и др. Черточка — показывает, что данный диссонанс может быть задержан: при нахождении его в верхнем голосе, если она стоит сверху цифры, например 3, 6, 8, 10, 13, и в нижнем голосе, если она стоит снизу цифры, например 1, 3, 8, 10. Черточка в скобках (—) обозначает запрещение задержания данного диссонанса: в верхнем голосе, если она стоит сверху цифры, например (-)1, и в нижнем голосе, если она стоит снизу цифры, например 6(-).

В левой части данной таблицы представлено октавное обращение интервалов; из нее можно вывести следующее заключение:

а) несовершенные консонансы преобразуются в несовершенные же: терция (2) — в сексту (5), а секста в терцию. Следовательно, условия их применения сохраняются. Поэтому терция и секста в основном соединении могут применяться свободно, без каких-либо ограничений: на сильной доле, слабой доле, в поступенном движении или со скачками, в параллельном, прямом, косвенном и противоположном движении;

б) из трех совершенных консонансов два превращаются в совершенные же: прима (0) — в октаву (7), а октава — в приму. Следовательно, ограничения, относящиеся к приме и октаве, сохраняются. Что касается третьего совершенного консонанса — квинты, то из таблицы видно, что квинта после перемещения превращается в кварту, которая в двухголосном контрапункте всегда считается диссонансом. Следовательно, для того чтобы кварта в производном соединении являлась контрапунктически правильной, необходимо к квинте основного соединения отнести как к диссонансу, то есть применять ее в усло-



виях, разрешенных для кварты: либо как задержанную — на сильной доле, либо как проходящую, вспомогательную, камбиату или предъём — на слабой доле, например:

а) задержание квинты

111

Основное соединение

Производное соединение

б) проходящая квинта

Основное соединение

Производное соединение

в) вспомогательная (нижняя) квинта

Основное соединение

Производное соединение

г) квинта в качестве камбиаты

Основное соединение

Производное соединение

д) квинта в качестве предъёма

Основное соединение

Производное соединение

в) из трех диссонансов два превращаются в диссонансы: секунда (1) в септиму (6) и септима — в секунду. Условия их применения в основном соединении не нарушают контрапунктической правильности в производном. Диссонанс кварта (3) хотя и превращается в консонанс квинту (4), но сам по себе в основном соединении требует соблюдения правил простого контрапункта.

Правая часть таблицы показывает, что если в основном соединении интервалы между мелодиями превышают интервал перемещения (в данном случае — при  $Iv = -7$  — октаву), то в производном происходит вычитание из составного интервала октавы. При этом нона (составная секунда) превращается в простую секунду, децима (составная терция) — в простую терцию, и т. д.

$8 - 7 = 1$	$11 - 7 = 4$
$9 - 7 = 2$	$12 - 7 = 5$
$10 - 7 = 3$	$13 - 7 = 6$

Из этого можно сделать вывод, что при  $Iv = -7$  употребление в основном соединении интервалов, по величине больших, чем октава, может быть обычным для простого контрапункта, так как не нарушает правильности в производном соединении. Исключение составляет нона, для которой необходимо соблюсти ограничение, запрещающее ее задержание в верхнем голосе, ибо оно даст в производном соединении задержание секунды также в верхнем голосе, что будет неправильно, например:

112

Основное соединение

Производное соединение

Закономерности, присущие обращению интервалов на октаву, остаются такими же и при обращении на две октавы ( $Iv = -14$ ), на три октавы ( $Iv = -21$ ), или на четыре октавы ( $Iv = -28$ ). Однако при этом перестановка мелодий будет происходить на такие интервалы, которые в сумме составят соответственно двойную, тройную или четверную октаву, например:

113

Основное соединение

Производное соединение  $Iv = -14$

114 Основное соединение Производное соединение  $Iv = -21$

115 Основное соединение Производное соединение  $Iv = -2$

Октавные обращения, то есть перемещения при  $Iv = -7, -14, -21$  и  $-28$ , являются наиболее легкими для сочинения, так как при них все интервалы, за исключением квинты, сохраняют условия своего употребления в производных соединениях. В частности, сохраняется возможность параллельного движения несовершенными консонансами, которое ограничено при других показателях  $Iv$ . Так, при  $Iv = -9$  параллельное движение невозможно, ибо все несовершенные консонансы основного соединения превращаются в совершенные в производном:

$$Iv = -9$$

0	(-)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
-9	-8	-7	-6	-5	-4	-3	-2	-1	0	1	2	3	4	5	

Из таблицы видно, кроме того, что ограничено употребление задержания кварты в верхнем голосе, так как оно превращается в задержание септимы в нижнем, а это нарушает контрапунктическую правильность в производном соединении. То же относится и к задержанию ноты в нижнем голосе, так как оно превращается в задержание секунды в верхнем.

Таким образом,  $Iv = -9$  допускает только противоположное и косвенное движение, например:

116 Основное соединение

Производное соединение  $Iv = -9$

Так как условия  $Iv = -7$  и  $Iv = -9$  в известной мере являются общими, кроме: а) употребления квинты, б) параллельного и прямого движения и в) ограничений, касающихся задержаний кварты и септимы, то, сочиняя в  $Iv = -9$  и учтя квинту как диссонанс (вместо консонанса), можно затем получать производные соединения двух видов: с обращением на дециму и с обращением на октаву, например:

117 Основное соединение

1-е производное соединение  $Iv = -9$

2-е производное соединение  $Iv = -7$

В зависимости от того, на какой интервал в сумме происходит перемещение мелодий, двухголосный вертикально-подвижной контрапункт называют двойным контрапунктом того или иного интервала, например: при  $Iv = -7$  — двойным контрапунктом октавы, при  $Iv = -14$  — двойным контрапунктом двойной октавы, при  $Iv = -9$  — двойным контрапунктом децимы, и т. п.

Рассмотрим еще несколько других двойных контрапунктов (то есть при других  $Iv$ ), знакомство с которыми поможет учащимся приобрести больше опыта для работы над сложными контрапунктами:

$$Iv = -11$$

0	(-)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
							(-)							(-)	
-11	-10	-9	-8	-7	-6	-5	-4	-3	-2	-1	0	(-)	1	2	3
					(-)										

При двойном контрапункте дуодецимы ( $Iv = -11$ ) все консонансы основного соединения, за исключением сексты, терцдецимы и двойной октавы, остаются консонансами и после перемещения мелодий в производном соединении. Секста (5) превращается в септиму, терцдецима (12) — в секунду, а двойная октава — в кварту. Поэтому при сочинении основного соединения здесь к сексте, терцдециме и двойной октаве надо отнестись как к диссонансам, применив их в соответствующих условиях, то есть либо как задержания, либо как проходящие, вспомогательные, и т. д.

Кроме того,  $Iv = -11$  требует отдельных ограничений для сексты и терцдецимы, которые нельзя задерживать в верхнем голосе, и ундецимы, которую нельзя задерживать в нижнем голосе, так как они превращаются в неправильные задержания в производном соединении.

Пример двойного контрапункта дуодецимы:

118 Основное соединение



Производное соединение  $Iv = -11$



$$Iv = -4$$

0	(-)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
							(-)							(-)	
-4	-3	-2	-1	0	(-)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
											(-)				

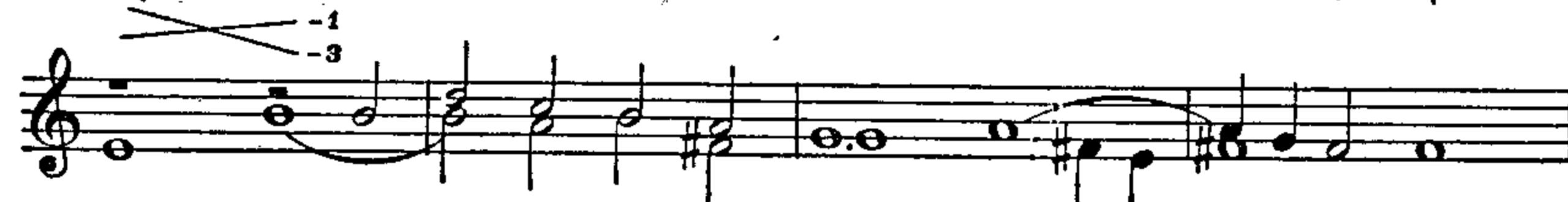
При двойном контрапункте квинты ( $Iv = -4$ ) часть консонансов основного соединения, а именно: секста (5), октава (7), терцдецима (12), двойная октава (14) в производном соединении становятся диссонансами, и поэтому их надо применять по условиям диссонансов. Кроме того, требуется ограничение в задержаниях: а) кварты, которая не должна задерживаться в нижнем голосе, так как превращается в секунду, задержанную в верхнем голосе; б) ундецимы, которая не должна задерживаться в нижнем голосе, так как превращается в септиму, задержанную в нижнем же голосе; в) сексты, которая не должна задерживаться в верхнем голосе, так как превращается в секунду, задержанную в верхнем же голосе.

Как видно из таблицы и приведенных ниже нотных примеров,  $Iv = -4$  допускает параллельное движение терциями и децимами.

119 Основное соединение



Производное соединение  $Iv = -4$



120 Основное соединение



Производное соединение  $Iv = -4$



$$Iv = 4$$

(-)	-	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
							(-)							(-)	
4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	
											(-)				

Двойной контрапункт положительной квинты ( $Iv=4$ ) допускает свободное употребление в основном соединении следующих консонансов: примы, сексты, октавы, терцdecимы и двойной октавы, а из них в параллельном и прямом движении — сексты и терцdecимы, поскольку они после перемещения мелодий превращаются в несовершенные консонансы.

Ограничения, связанные с употреблением задержаний при данном  $Iv$ , касаются только терции и децимы, которые нельзя задерживать в нижнем голосе, так как они превращаются соответственно в септиму (6) и квартдециму (13), задержанные в нижнем же голосе, что неправильно.

Примеры двойного контрапункта положительной квинты ( $Iv=4$ ):

121 Основное соединение



$Iv = -2$

-7	-6	-5	-4	-3	-2	(-)	0	(-)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	
(-)												(-)						
-9	-8	-7	-6	-5	-4	-3	-2	-1	0	(-)	(-)	1	2	3	4	5	6	7
			(-)														(-)	

Двойной контрапункт терции ( $Iv=-2$ ) без пересечения голосов в основном соединении дает крайне ограниченные возможности для контрапунктирования мелодий, так как допускает в качестве свободных консонансов только приму (0) и терцию (2).

Для этого, выполняя предлагаемые задания, следует уже в основных соединениях пользоваться отрицательными интервалами, что достигается пересечением мелодий. Соответствующие закономерности преобразования интервалов, применяемых как отрицательные в основном соединении, отражены в левой части таблицы показателей  $Iv=-2$ .

Средняя часть таблицы содержит интервалы, не связанные с пересечением мелодий при их перестановке в производном соединении.

Правая часть таблицы отражает закономерности преобразования интервалов, превышающих в основном соединении интервал перемещения (терцию) и вызывающих пересечение мелодий при их перестановке в производном соединении.

Данная разновидность двойного контрапункта совершенно исключает параллельное и прямое движение голосов, а также требует применения положительной сексты (5) и отрицательной квинты ( $-4$ ) по правилам диссонансов.

Ограничения в задержаниях должны быть соблюдены в отношении:

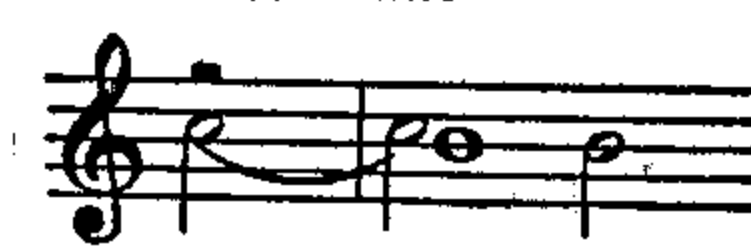
а) секунды (1), которая при данном  $Iv$  вообще не должна задерживаться, так как ее обычно допускаемое задержание в нижнем голосе, в производном соединении превращается в задержание секунды в верхнем голосе;

б) кварты (3), которая не должна задерживаться в верхнем голосе, так как превращается в неправильно задержанную секунду, например:

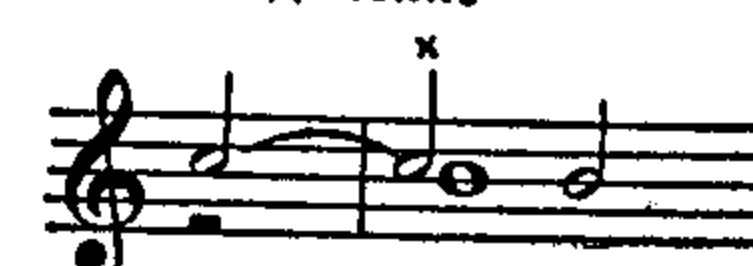
122 Основное соединение



1-е произв. соединение



2-е произв. соединение



Задержание отрицательной кварты ( $-3$ ) допускается, например, в таких случаях:

123 Основное соединение



1-е произв. соединение



2-е произв. соединение



в) ноны (8), которая не должна задерживаться в нижнем голосе, так как приводит к задержанию септимы в этом же голосе.

Пример двойного контрапункта отрицательной терции ( $Iv=-2$ ):

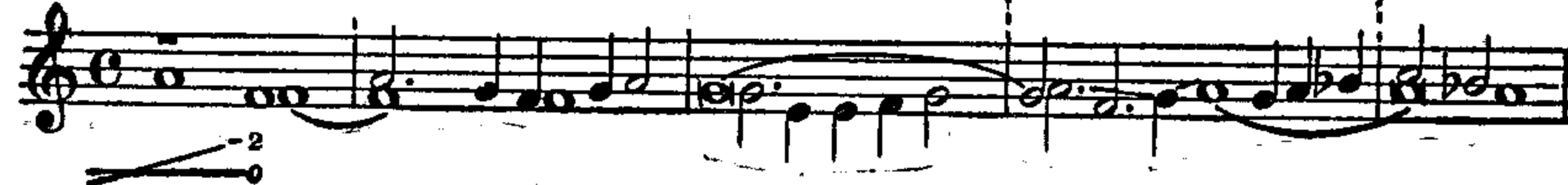
124 Основное соединение



1-е производное соединение  $Iv=-2$



2-е производное соединение  $Iv=-2$



$$I_y = 2$$

(—)	—		—	—		—		—		—		—		—	
0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	
—		—			(—)	—		—		—			(—)		

---

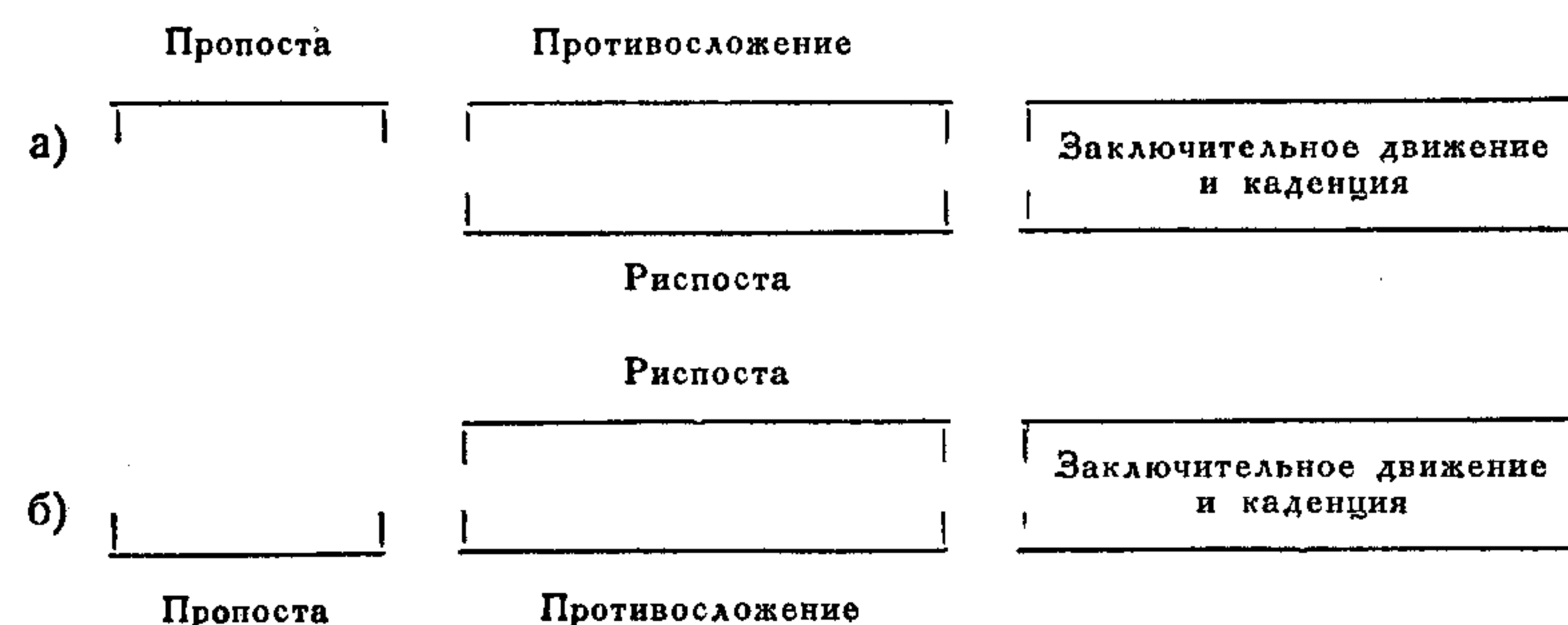
—	—		—	—		—		—		—		—		—	
2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	
—		(—)	—	—	—	—	—	—	(—)	—		—			

53



риспосты, называется **противосложением** или **контра-пунктом** (т. е. контрапунктирующим голосом). Чаще всего имитационное начало переходит в не имитационное продолжение или заключительное движение, завершающееся **каденцией**. Нередки случаи, когда заключительное движение вовсе отсутствует, и тогда каденция следует непосредственно за окончанием риспосты либо совпадает с ее окончанием.

### ОБЩАЯ СХЕМА ДВУХГОЛОСНОГО ИМИТАЦИОННОГО ДВИЖЕНИЯ



При построении имитаций необходимо учитывать следующие моменты:

1. Интервал между начальным звуком пропосты и начальным звуком риспосты. В зависимости от этого могут быть:

а) имитация в октаву, например:

126

127

б) имитация в унисон, например:

128

129

в) имитация в квинту, например:

130

131



г) имитация в кварту, например:

13

риспоста каденция

пропоста противосложение

133 пропоста противосложение каденция

риспоста

Если учесть, что в полифонии строгого стиля голоса начинают движение с тоники или доминанты, становится понятным, почему перечисленные имитации — в октаву, унисон, квинту и кварту — являются главными видами интервального вступления rispост. Имитации в другие интервалы, например в терцию, секунду, септиму, нону и т. п., при начальном вступлении голосов встречаются в виде исключения. Они применяются главным образом в середине произведения по мере его развития.

2. Изменение в rispосте метро-ритмических отношений пропосты. В зависимости от этого могут быть:

а) имитация в увеличении, например:

134

риспоста

пропоста противосложение

заключительное движение и каденция

б) имитация в уменьшении, например:

135

пропоста риспоста

заключительное движение и каденция

3. Сохранение в rispосте всех интонационных ходов пропосты или их частичное изменение. В зависимости от этого могут быть:

а) имитация точная, при которой rispоста сохраняет интервальную величину и направление всех интонационных ходов пропосты. Примером точной имитации является любой из приведенных на стр. 54—56 (верх);

б) имитация неточная, при которой в rispосте допускается изменение величины отдельных интонационных ходов, впрочем, существенно не отражающееся на общем характере мелодии, например:

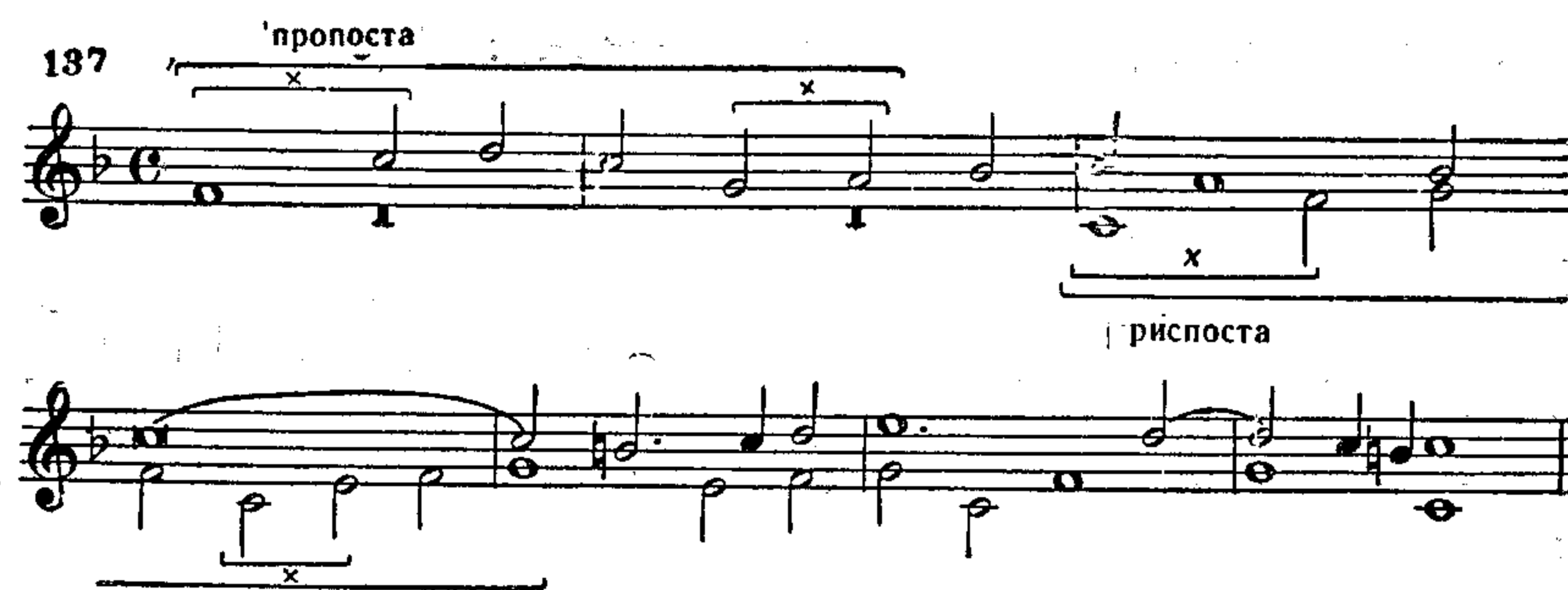
136

риспоста

пропоста

заключительное движение

Особым видом неточной имитации является тональная имитация, в которой неточность некоторых интонационных ходов возникает в результате соблюдения соответствия тоники и доминанты в пропосте с доминантой и тоникой в rispосте, или наоборот, например:



Тональная имитация находит широкое применение в полифонии свободного стиля, именно в инвенционных формах, например в фуге, где она в случае необходимости заменяет собой точную (или так называемую реальную) имитацию.

4. Изменение направления всех интонационных ходов пропосты, которые в rispосте становятся обратными. В зависимости от этого возникает имитация в противодвижении, например:



В полифонических произведениях часто встречается совмещение в одной и той же имитации таких ее форм, как увеличение и противодвижение, уменьшение и противодвижение, и др.

Наиболее широкое применение в полифонии строгого стиля имеют канонические имитации или просто каноны. Канон (по-гречески *kanon* значит «правило», «закон») представляет собой особую форму имитационного движения, отличаю-

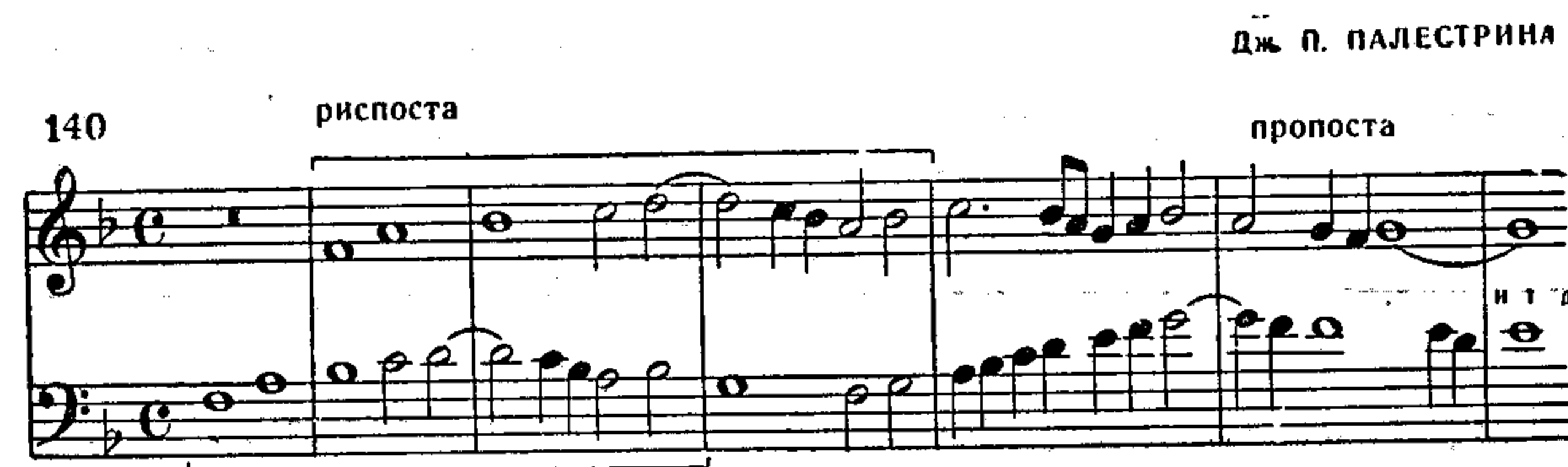
щуюся от обычной имитации тем, что в ней имитируется не только пропоста, но и противосложение к rispосте, которое должно рассматриваться как продолжение пропосты. Это приводит к тому, что размеры пропосты и rispосты соответственно увеличиваются, а окончание имитирования отодвигается.

Творческая практика выработала многочисленные виды канонов (двухголосных, многоголосных). Часть из них для своего сочинения требует применения правил сложного контрапункта.

Канон как отдельное законченное произведение встречается сравнительно редко. Обычно он является фрагментом произведений, в которых применяются и другие приемы композиционного построения. В полифонии строгого стиля, где многие формы основаны на расчленении произведения на имитационные звенья, канон является главнейшим приемом полифонического развития в каждом таком отдельном звене. Чаще всего каждое новое звено строится на основе новой пропосты, хотя могут быть случаи и повторного использования пропост из предыдущих звеньев.

Канон может начинаться с изложения пропосты в любом из голосов. Простейшими видами канонов являются двухголосные.

Сравнивая различные двухголосные каноны между собою, мы замечаем, что расстояние, на котором rispоста вступает относительно пропосты, называемое расстоянием вступления, бывает различным. Оно может равняться целому такту, например:



нескольким целым тактам, например:



или дробному количеству тактов, например половине такта:



четверти такта (одной счетной доле):



полутора тактам, например:

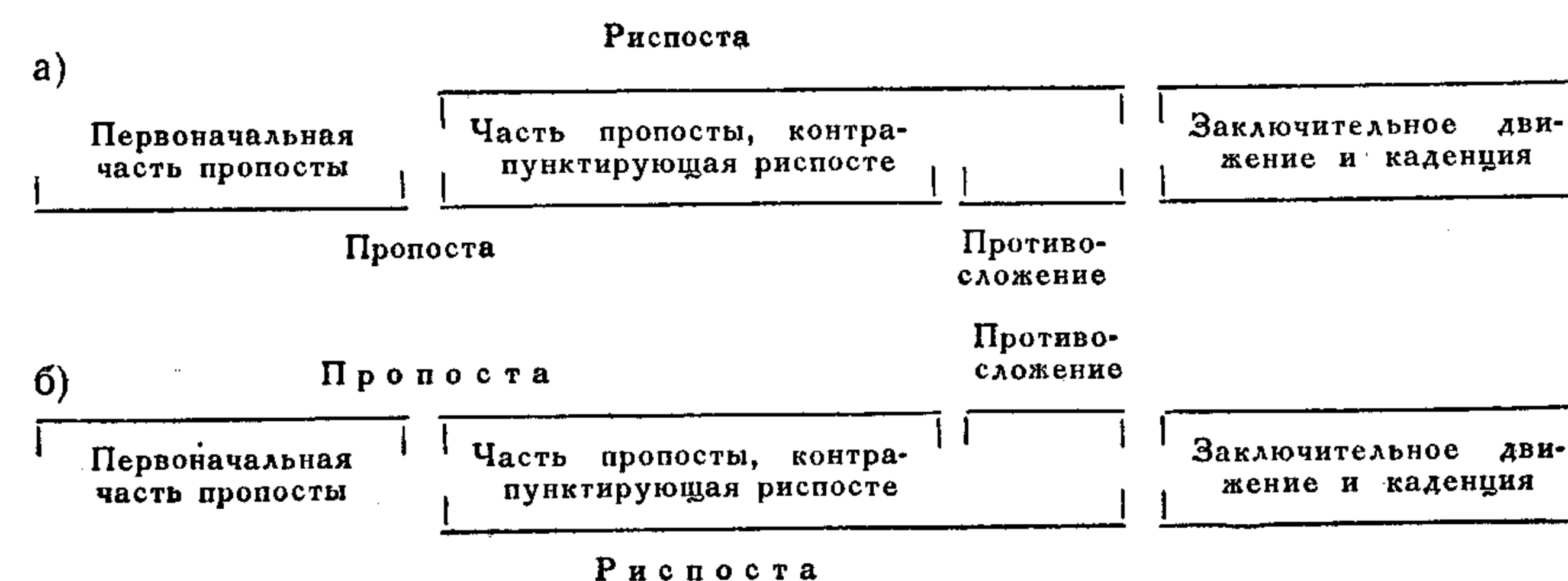


Случаем, когда пропоста и rispоста могут вступать одновременно, является, например, канон в увеличении (или уменьшении):



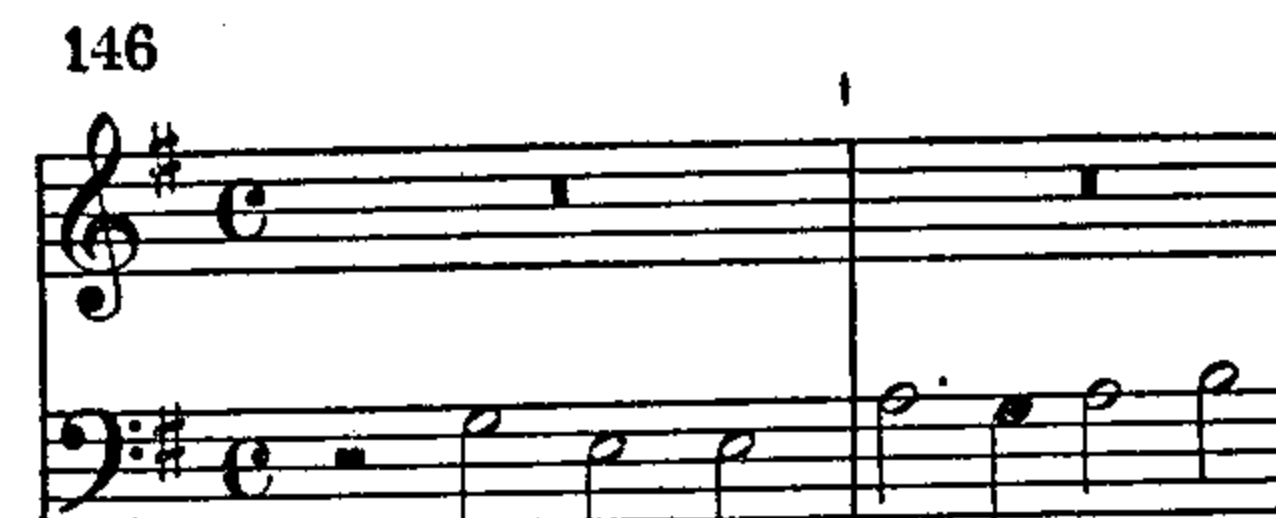
При сочинении канона необходимо представить себе общую схему его композиционного построения и расположение всех элементов имитационно-канонического движения.

## ОБЩАЯ СХЕМА ДВУХГОЛОСНОГО ИМИТАЦИОННО-КАНОНИЧЕСКОГО ДВИЖЕНИЯ



Для того чтобы каноническая имитация была контрапунктически верной, необходимо пропосту и rispосту строить одновременно, а каждую из них — отдельно по частям. Величина каждой части зависит от расстояния вступления.

Предположим, что необходимо построить канон в верхнюю квинту с расстоянием вступления, равным двум тактам. Для этого надо прежде всего сочинить первоначальную часть пропосты, равную двум тактам:



Затем сочиненную первоначальную часть пропосты перенести в последующий голос на квинту вверх:



К полученной таким образом первоначальной части rispосты необходимо написать противосложение, являющееся

органическим продолжением первоначальной части пропосты. Это противосложение принимается как последующая часть пропосты и переносится (подобно первоначальной части) во второй голос, где она служит последующей частью респосты.

148

продолжение респосты

противосложение, являющееся продолжением первоначальной части пропосты

Таким же способом можно продолжить построение канонической имитации и далее. Количество переносов частей пропосты в респосту ничем не ограничено и определяется творческим замыслом композитора.

В полифонии строгого стиля конец пропосты и респосты лишь в редких случаях имеет четко очерченные границы. Чаще всего пропоста и респоста незаметно вливаются в не имитационное движение.

Завершение канона достигается при помощи каденции, которой может предшествовать более или менее продолжительное заключительное движение:

149

а б в каденция

Если в произведении каноны следуют один за другим, то некоторые из них могут и не иметь четкой кадансовой границы, например:

150

канон в октаву

О. ЛАССО. Бичиния (двухголосная инструментальная фантазия)

канон в квинту

канон в нону в противодвижении

### Глава VIII.

#### ДВОЙНОЙ КОНТРАПУНКТ В ИМИТАЦИОННОМ И ИМИТАЦИОННО-КАНОНИЧЕСКОМ ДВУХГОЛОСИИ. ДВУХГОЛОСНЫЕ КАНОНИЧЕСКИЕ СЕКВЕНЦИИ И БЕСКОНЕЧНЫЕ КАНОНЫ

Применение правил вертикально-подвижного контрапункта в двухголосных имитациях и канонах требуется в следующих случаях:

1) при последовательном повторении имитационного или имитационно-канонического построения и его обращения.<sup>1</sup> При этом основным соединением будет являться первоначальное имитационное построение, а производным — его обращение.

<sup>1</sup> Здесь и в дальнейшем под обращением подразумевается основанное на обращении интервалов перемещение, при котором нижняя мелодия переходит в верхний голос, а верхняя — в нижний. Напоминаем, что С. И. Танеев обращением мелодии называет ее изложение в противодвижении, не связывая это с обращением интервалов.

Пример имитации в двойном контрапункте с последующим обращением голосов:

151 Основное соединение

Производное соединение IV=-7

каденция

Пример канона в двойном контрапункте с последующим обращением голосов:

152 Основное соединение (канон в верхнюю квинту)

Производное соединение (канон в нижнюю кварту) IV=-7

каденция

2) при сочинении канонических секвенций и бесконечных канонов.

Канонической секвенцией называется такой вид канона, в котором пропоста, респоста и противосложение к ним повторяются несколько раз, сдвигаясь последовательно на другие ступени вверх или вниз. Канонические секвенции бывают двух разрядов:

1-й разряд, при котором пропоста и респоста повторяются через равные промежутки времени, например:

153

2-й разряд, при котором пропоста и респоста повторяются через неравные промежутки времени, например:

154

Перемещение пропосты и респосты может происходить не только по секундам, но и по другим интервалам, которые, однако, не должны быть большими, так как это расширит диапазон развития мелодий и стеснит голосоведение.

Для сочинения канонической секвенции 1-го разряда можно применить следующий способ. Предположим, что необходимо написать восходящую каноническую секвенцию с такими условиями: а) расстояние вступления равно одному такту и, таким образом, пропоста и респоста должны повторяться через каждый такт; б) интервал вступления респосты равен квинте (например, вверх); в) перемещение пропосты и респосты происходит по секундам (вверх):

155

пр.

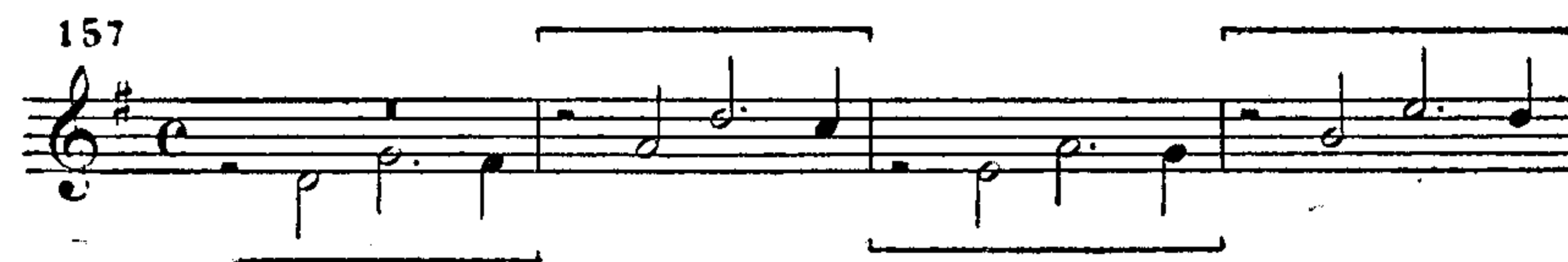
пр.

Для решения такого задания необходимо прежде всего построить первоначальную часть пропосты, равную одному такту:

156



Затем расположить пропосту и респосту и их повторения в соответствии с заданными расстоянием и интервалом вступления:



В дальнейшем задача сводится к тому, чтобы построить такое противосложение против первоначальной части пропосты, которое, будучи перенесено в имитирующий голос, давало бы правильное контрапунктическое соединение с повторением пропосты. Нетрудно заметить, что такое противосложение должно отвечать правилам двойного контрапункта, показатель которого может быть найден следующим образом: к интервалу вступления респосты (в данном случае к квинте вверх) откладываем еще такой же интервал в том же направлении, то есть еще одну квинту вверх; интервал, заключенный между полученной ступенью и вступлением повторения пропосты, и является показателем двойного контрапункта, правила которого необходимо соблюдать при написании противосложения. В данном случае  $Iv = -7$ .



В дальнейшем этот способ определения  $Iv$  мы будем применять в трехголосных и многоголосных канонических секвенциях 1-го разряда.

Определив показатель двойного контрапункта, можно приступить к построению противосложения:



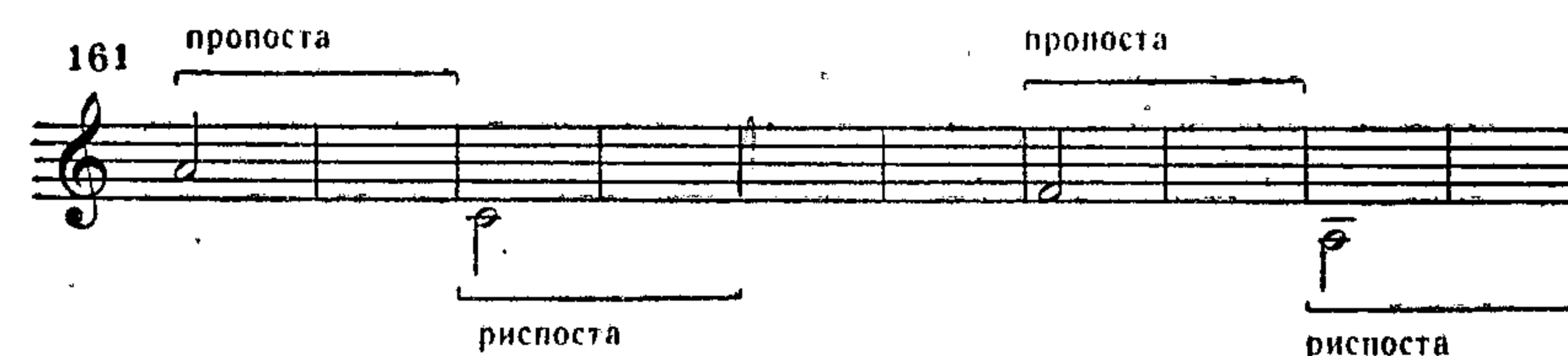
Продолжив каноническую секвенцию до требуемого предела, завершаем ее заключительным движением:



Пользуясь данным способом, можно построить каноническую секвенцию 1-го разряда и с другими условиями вступления пропосты и респосты.

Для сочинения канонической секвенции 2-го разряда (где, как было сказано, пропоста и респоста повторяются через неравные промежутки времени) можно применить следующий способ.

Предположим, необходимо написать нисходящую секвенцию с такими условиями: а) расстояние вступления респосты по отношению к пропосте равно двум тактам, а повторяются они через четыре такта; таким образом, вступление пропосты и респосты при их повторении на других ступенях происходит через неравные промежутки времени; б) интервал вступления респосты равен сексте вниз; в) перемещения пропосты и респосты происходят по терциям вниз:



Сочинив исходную часть пропосты (равную двум тактам), необходимо переписать ее как респосту, а затем ту и другую расположить в местах их повторений:



Продолжение пропосты, контрапунктирующее респосте, строится по правилам простого контрапункта и также переносится в респосту:

163

продолжение пропосты

?

продолжение респосты

продолжение пропосты

?

продолжение респосты

В дальнейшем задача сводится к тому, чтобы найти такое новое последующее продолжение пропосты, которое явилось бы правильным и после его переноса в респосту, где оно должно контрапунктировать с повторным началом пропосты (7-й и 8-й такты). Для того чтобы найти продолжение, удовлетворяющее требуемым условиям контрапункта, необходимо прибегнуть к так называемому «мнимому» голосу, который может быть выписан на отдельном нотоносце. В данном случае дополнительный нотоносец удобнее расположить сверху. В «мнимый» голос переносится первоначальная часть повторения пропосты на интервал, равный интервалу вступления, но откладываемый в обратном направлении, в данном случае — на сексту вверх и на два такта назад. Искомое продолжение пропосты должно быть контрапунктически правильным одновременно к «мнимому» голосу и респосте; при этом применения правил вертикально-подвижного контрапункта не требуется. После того как найдено искомое продолжение пропосты, его также переносят в респосту:

«мнимый» голос

секста вверх

164

165

Продолжив каноническую секвенцию до требуемого предела, завершаем ее заключительным движением:

165

166

заключительное движение

В тех случаях, когда пропосты, респосты и противосложение к ним при своих дальнейших повторениях не сдвигаются, а остаются на тех же ступенях, образуется так называемый бесконечный канон.

Бесконечные каноны, так же как и канонические секвенции, бывают двух разрядов, в зависимости от того, равномерно или неравномерно повторяются пропосты и респосты.

Пример бесконечного канона 1-го разряда (пропоста и риспоста повторяются через равные промежутки времени):

166

риспоста

пропоста

риспоста

пропоста

заключительное движение

Вариант записи

Пример бесконечного канона 2-го разряда (пропоста и риспоста повторяются через неравные промежутки времени):

167

пропоста

риспоста

пропоста

риспоста

заключительное движение

Вариант записи

пропоста

риспоста

пропоста

риспоста

Способы построения бесконечного канона остаются теми же, что и для канонической секвенции. При этом в бесконечном каноне 1-го разряда показатель двойного контрапункта всегда будет четным, например:  $Iv = -2$ , или  $-4$ ,  $-6$ ,  $-8$ ,  $-10$ ,  $-12$ ,  $-14$  и т. д. Это находит свое объяснение в том, что в бесконечном каноне пропоста и риспоста не сдвигаются на другие ступени, а всегда остаются на тех же ступенях, и потому два слагаемых (для  $Iv$ ) интервала перемещения всегда равны.

Предположим, необходимо написать бесконечный канон с такими условиями вступления: а) расстояние вступления равно двум тактам, б) интервал вступления равен терции вверх:

168

терция

риспоста

пропоста

терция

пропоста

Уже при сочинении первоначальной части пропосты надо учесть, что показатель двойного контрапункта в бесконечных канонах 1-го разряда будет равен удвоенному интервалу вступления. В данном случае  $Iv = -4$  (терция + терция). Это необходимо для расчета возможного пересечения голосов, в особенности при небольшом  $Iv$ , каковым является  $Iv = -4$ .

Сочинив пропосту, надо перенести ее в другой голос, как риспосту, двумя тактами позже и на терцию вверх, а затем повторить ту и другую на тех же ступенях:

169

риспоста

пропоста

риспоста

пропоста

Теперь задача заключается в том, чтобы найти к риспосте такое противосложение, которое оставалось бы правильным и после переноса его в верхний голос, где оно должно контрапунктировать

повторяющейся пропосте. Такое противосложение можно найти, только учтя закономерности преобразования интервалов при  $Iv = -4$ . После этого, продолжив канон до требуемого предела, следует заключить его окончанием.

170

противосложение в двойном контрапункте квинты

Вариант записи

Из числа  $Ivv$ , избираемых для построения бесконечных канон 1-го разряда, чаще всего применяется  $Iv = -14$ , как наиболее удобный для взаимной перестановки мелодий на равные интервалы и не имеющий тех ограничений, стесняющих голосоведение, которые свойственны другим четным показателям двойного контрапункта.

Для сочинения бесконечного канона 2-го разряда, как и при сочинении канонической секвенции 2-го разряда, также не требуется применения правил вертикально-подвижного контрапункта, но необходимо пользоваться «мнимым» голосом.

Предположим, требуется написать бесконечный канон 2-го разряда с такими условиями: а) расстояние вступления респосты по отношению к пропосте равно одному такту, а их повторения происходят через два такта; б) интервал вступления равен квинте вверх:

171

пропоста

респоста

пропоста

респоста

Располагаем пропосту и респосту в соответствующих местах канона:

172

пропоста

респоста

пропоста

респоста

После этого необходимо продолжить пропосту, построив по правилам простого контрапункта противосложение против респосты и перенести это противосложение во второй голос:

173

пропоста

респоста

пропоста

респоста

Оставшиеся незаполненные места в каноне, отмеченные вопросительным знаком, необходимо заполнить противосложением, которое следует построить при помощи «мнимого» голоса. Оно должно правильно контрапунктировать одновременно «мнимому» голосу и продолжению респосты. В «мнимый» голос переносим на один такт назад и на квинту вниз начальную часть повторяющейся пропосты:

174

«мнимый» голос

квинта вниз

После того как искомое противосложение найдено, заполняем им соответствующие места канона и завершаем весь канон заключительным движением:



Вариант записи



## Глава IX

### ПРОСТОЙ ТРЕХГОЛОСНЫЙ КОНТРАПУНКТ

В трехголосии (и вообще многоголосии) контрапунктические соотношения более сложные, чем в двухголосии. Здесь каждый голос с остальными образует отдельные самостоятельные интервальные сочетания, которые в совокупности всех голосов составляют правильный многоголосный контрапункт. Поэтому целесообразно рассматривать многоголосие как соединение нескольких двухголосий. Так, при трехголосии мы видим сочетание трех пар голосов:



При правильном трехголосном контрапункте каждая из пар голосов отвечает необходимым контрапунктическим правилам, присущим двухголосию. Исходя из этого, можно сделать вывод, что основа для трехголосного контрапункта остается та же, что и при двухголосии. Несмотря на это, трехголосие имеет существенные различия от двухголосия, из которых главнейшие следующие:

1. При трехголосии значительно усиливается роль гармонии, так как наличие трех голосов дает возможность образования пол-

нозвучных гармонических сочетаний, и в первую очередь трезвучий и сектаккордов, что способствует выявлению их тонально-ладовой функции.

2. Усложняются условия применения диссонансов, так как появляется возможность диссонирования в двух голосах одновременно против третьего голоса.

3. Обогащается и усложняется ритмический элемент, так как голоса приобретают большую возможность для взаимной ритмической поддержки и для паузирования, необходимого перед новым вступлением пропосты (в имитационно-канонических формах) и т. п.

4. Возникают возможности для большего использования регистрово-голосовых красок.

5. Изменяются условия применения интервала квинты, которые определяются так называемым «правилом квинты», а именно: кварта является диссонансом в том случае, когда она образована нижним голосом и одним из вышележащих голосов (например, в квартсектаккорде), и консонансом — когда образована голосами, лежащими выше нижнего голоса (например, в сектаккорде). Увеличенная кварта и ее обращение (уменьшенная кварта), образованные парой верхних голосов, считаются консонансами.

В трехголосии условия голосоведения в каждом из голосов остаются обычными, как и в двухголосии. Вместе с тем, в связи с перечисленными гармоническими особенностями, отпадает часть ограничений, касающихся двухголосия:

а) прямое движение к совершенным консонансам избегается только в том случае, если оно образуется двумя крайними голосами — верхним и нижним;

б) разрешается параллельное движение квинтами в верхней паре голосов, например:



в) допускается одновременное паузирование и синкопирование в двух голосах (из трех).

Вступление голосов при трехголосии может быть как одновременным, так и разновременным. Очередность разновременного вступления бывает различной: голоса могут вступать, начиная от нижнего к верхнему, или, наоборот, — от верхнего к нижнему, или в любом ином порядке.



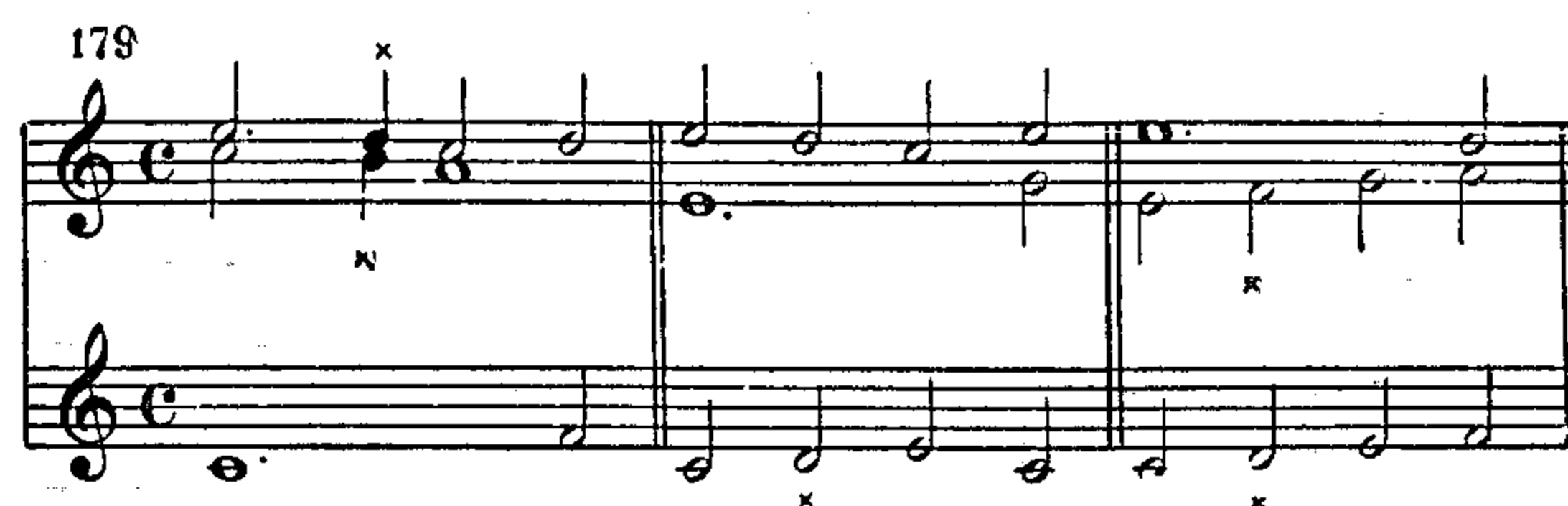
Формы одновременного кадансирования голосов в трехголосии более разнообразны, чем в двухголосии, благодаря наличию третьего голоса. Наиболее типичны автентические каденции, например:



Наибольшие трудности голосоведения при сочинении трехголосия представляет употребление диссонансов. В трехголосии могут сочетаться одновременно либо три консонирующих тона, либо один диссонирующий и два консонирующих, либо два диссонирующих и один консонирующий тон.

Возможны следующие сочетания двух диссонансов против одного консонанса:

а) два проходящих диссонанса, например:



б) два вспомогательных диссонанса, например:



в) два задержанных диссонанса, например:



г) проходящий и вспомогательный диссонансы, например:



д) камбиата и вспомогательный диссонанс, например:



е) камбиата и проходящий диссонанс, например:



Поскольку оба одновременно сочетаемых диссонанса представляют собой отдельную пару голосов, они должны составлять правильное контрапунктическое соединение. Чаще всего такие диссонансы консонируют между собой.

Во всех случаях применения диссонанса в одном из голосов необходимо, чтобы он правильно контрапунктировал с остальными двумя. Для проверки правильности всего контрапунктического сочетания пользуются так называемым «правилом Беллермана»,<sup>1</sup> которое гласит, что *многоголосный контрапункт является правильным в том случае, если каждая пара голосов, его составляющих, контрапунктически правильна.*

Пример полифонического трехголосия:



## Глава X

### ИМИТАЦИОННОЕ И ИМИТАЦИОННО-КАНОНИЧЕСКОЕ ТРЕХГОЛОСИЕ

В трехголосных имитациях пропоста, которая может быть изложена в любом из голосов, имеет две риспосты. Интервал вступления каждой из них определяется относительно предыдущего голоса. Интервалы вступления риспост бывают одинаковыми или различными.

Общая схема трехголосного имитационного движения аналогична двухголосному, но только с той разницей, что во время изложения второй риспосты два первоначальных голоса образуют двухголосное противосложение, например:

<sup>1</sup> Беллерман Генрих (1832—1903) — немецкий музыкальный теоретик и композитор.



Как уже отмечалось, в полифонических произведениях строгого стиля чаще всего применяются имитационно-канонические формы. Трехголосные каноны можно подразделить на такие виды:

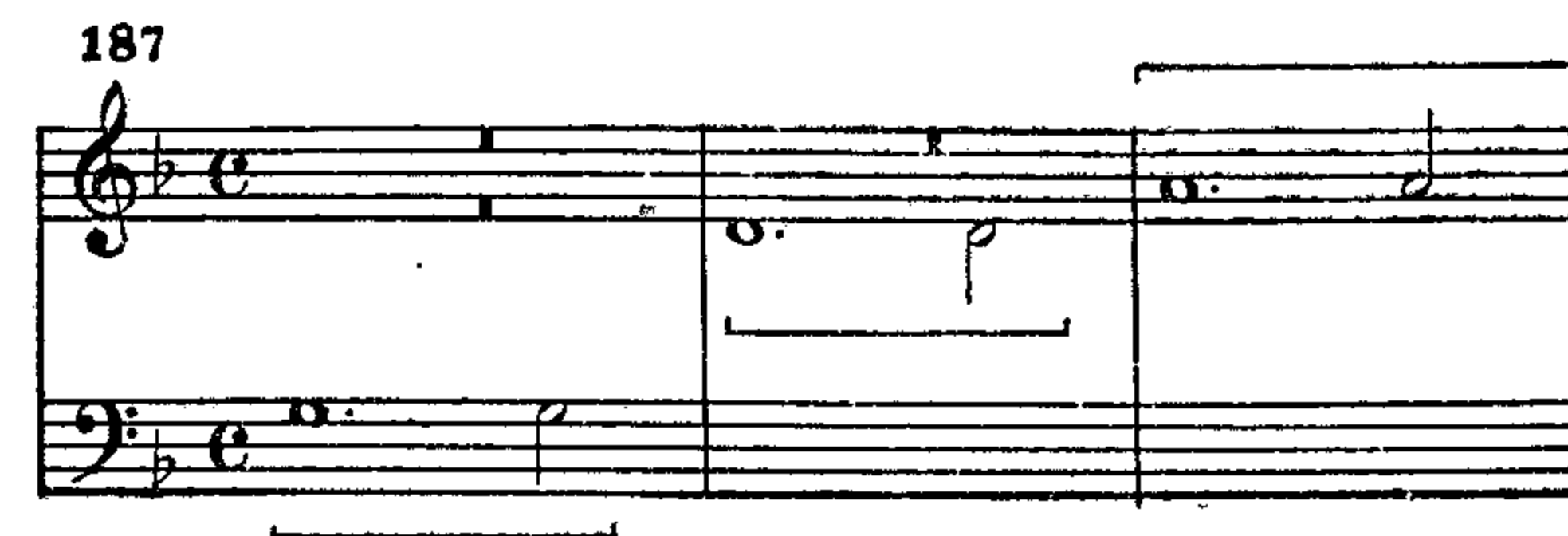
1. Трехголосный канон 1-го разряда:

а) канон с риспостами, последовательно вступающими в равных условиях, не требующий соблюдения правил вертикально-подвижного контрапункта;

б) канон с риспостами, вступающими в различные интервалы, но при одинаковом расстоянии вступления.

2. Трехголосный канон 2-го разряда — с риспостами, вступающими при неодинаковом расстоянии вступления, требующий применения «мнимого» голоса.

В первой разновидности канона 1-го разряда голоса вступают последовательно, то есть по порядку: нижний — средний — верхний либо: верхний — средний — нижний; при этом интервалы вступления риспост являются одинаковыми. Построение такого канона по своему принципу ничем не отличается от построения простого двухголосного канона. Предположим, необходимо сочинить канон подобного рода. Сочинив первоначальную часть пропосты, переписываем ее как риспосту в два другие голоса в соответствии с интервалом и расстоянием вступлений:



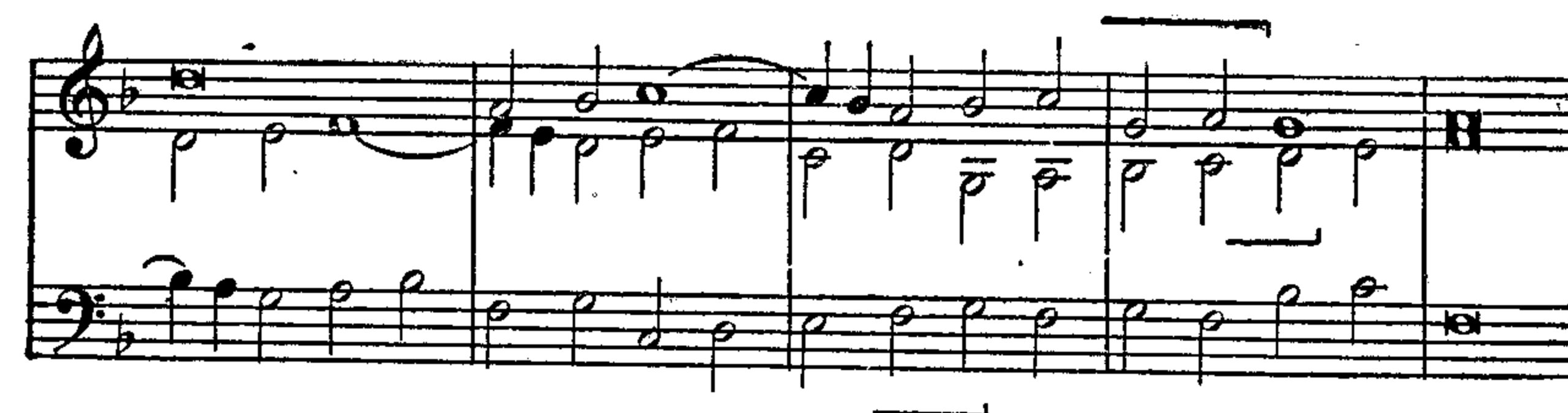
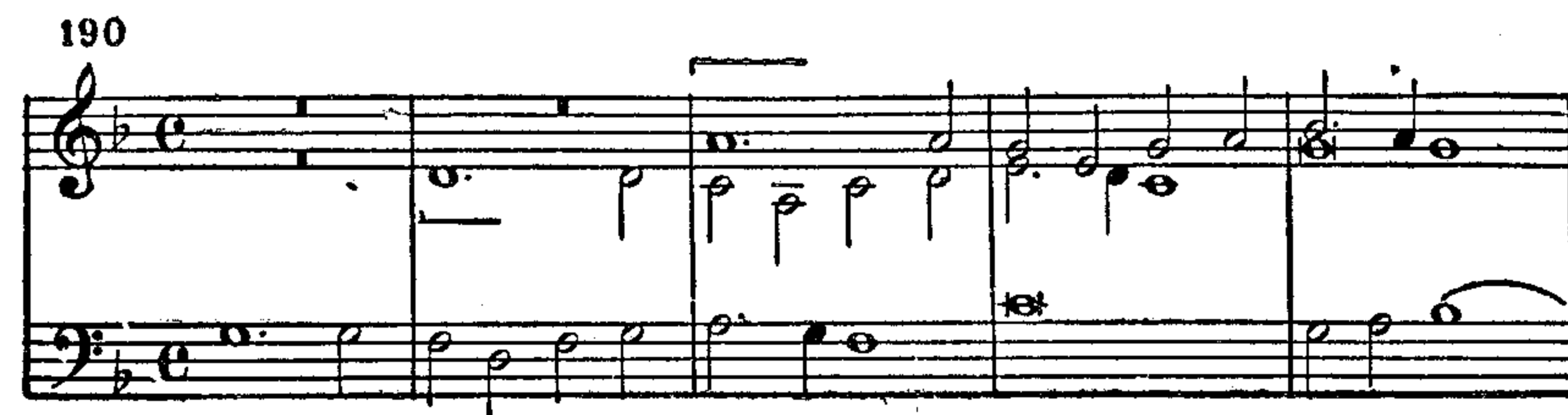
Затем, сочинив противосложение к первой респосте, также переносим его в другие голоса:



При изложении респосты в последнем голосе в дополнение к уже имеющемуся в среднем голосе противосложению надо найти второе противосложение, органически продолжающее пропосту и правильно контрапунктирующее с остальными голосами в соответствии с «правилом Беллермана». В этом месте канона все три голоса впервые звучат совместно. Найдя контрапунктически правильное второе противосложение, также переносим его в остальные голоса:



Дойдя до данного имитационного предела, можно считать, что задача построения трехголосного канона уже решена. Однако возможно и дальнейшее развертывание канонической имитации до иного предела, достигнув которого канон можно завершить:



В случае, когда в каноне голоса вступают последовательно, начиная с верхнего голоса, порядок построения остается таким же, а перенос противосложений нужно производить сверху вниз.

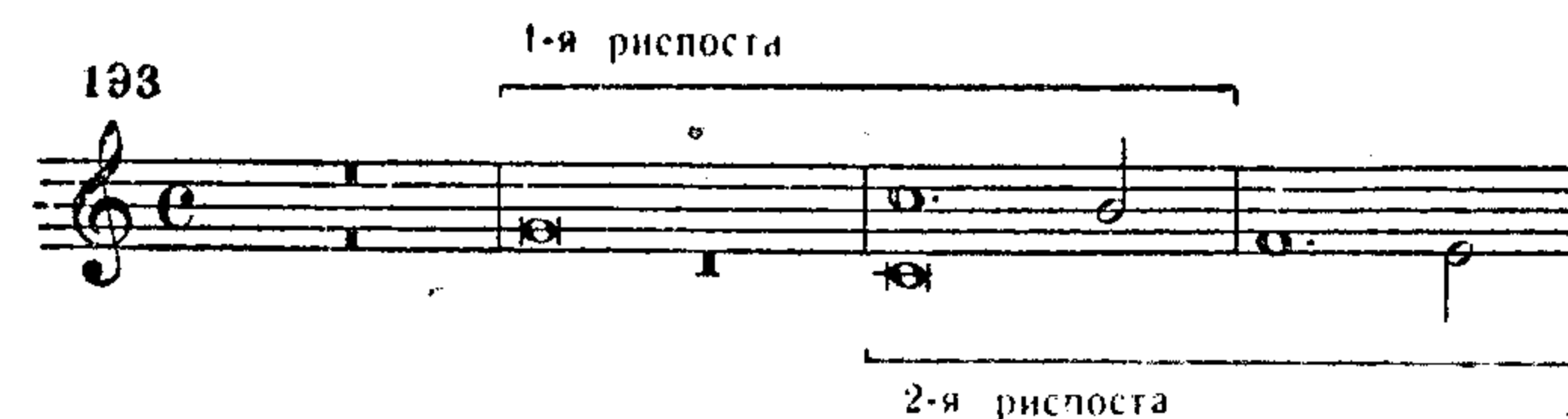
Во второй разновидности трехголосного канона 1-го разряда респосты имеют различные интервалы вступления (при одинаковом расстоянии вступления), и это является причиной, вызывающей необходимость применения правил вертикально-подвижного контрапункта. Возьмем для примера трехголосный канон с такими вступлениями респост:



В этом каноне пропоста и 1-я респоста образуют соединение, которое может быть названо основным:

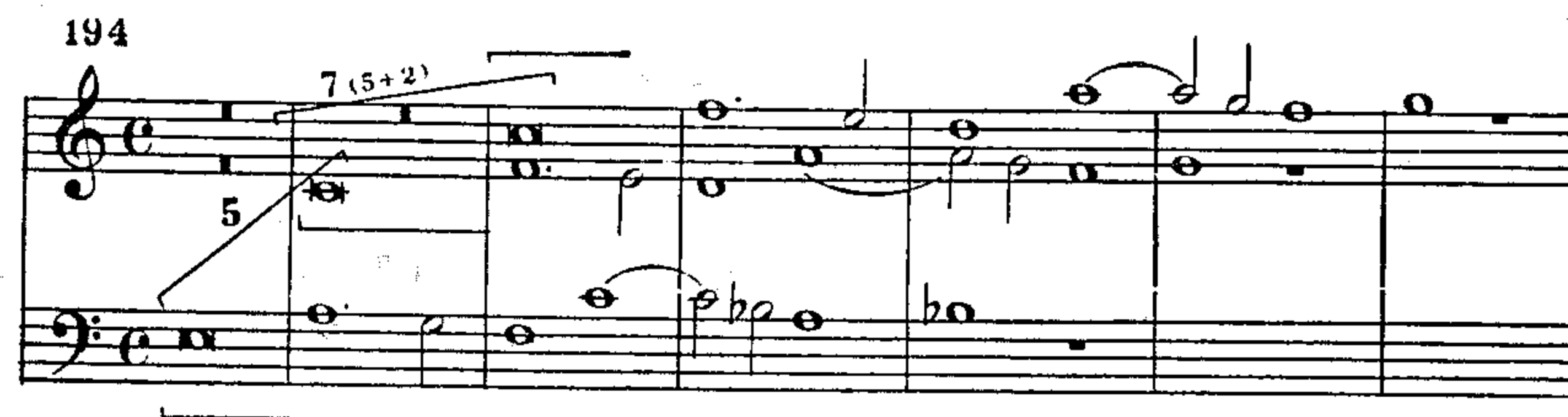


а 1-я и 2-я респосты образуют соединение, которое может быть названо производным:



Сравнив основное и производное соединения, нетрудно определить, что возможность вступления 2-й респосты в квинту вниз (относительно 1-й респосты) обеспечена тем, что основное соединение написано в двойном контрапункте дуодецимы ( $I_v = -11$ ).

В трехголосных канонах могут встречаться разнообразнейшие случаи интервального вступления респост, требующие применения не только отрицательных, но и положительных  $I_{vv}$ , например, в таком каноне:



Здесь основное соединение (пропоста + 1-я респоста) и производное (1-я респоста + 2-я респоста) отличаются тем, что в производном соединении, сравнительно с основным, мелодии расположены между собою на терцию шире. Следовательно, основное соединение сочинено в двойном контрапункте положительной терции ( $I_v = 2$ ).

Для определения  $I_v$ , в котором, при заданных интервальных вступлениях респост, должно быть сочинено основное соединение (т. е. пропоста + 1-я респоста), можно действовать так же, как мы действовали при определении  $I_v$  в двухголосной канонической секвенции 1-го разряда: к интервалу вступления респосты (в данном случае 1-й респосты) необходимо прибавить в том же направлении такой же интервал. Интервал, образующийся таким образом между полученной ступенью и вступлением 2-й респосты, и является искомым показателем двойного контрапункта:

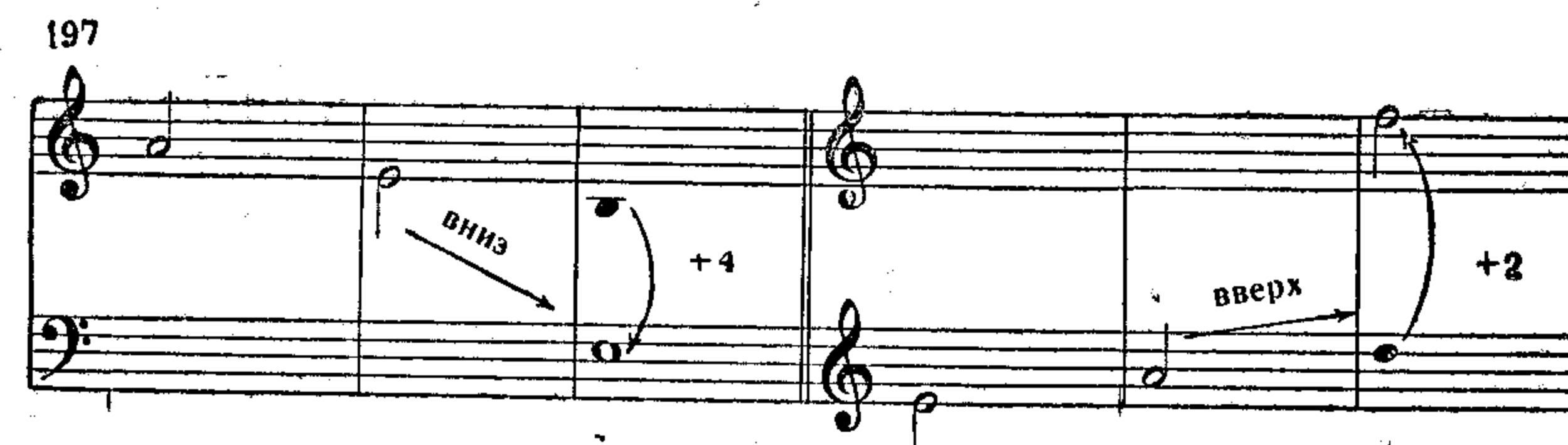


при этом, если направление интервала между найденной ступенью и началом 2-й респосты является обратным сравнительно

с вспомогательным отмериванием вступления 1-й респосты, то показатель двойного контрапункта будет отрицательным, например:



если же направление интервала между найденной ступенью и началом 2-й респосты совпадает с направлением вспомогательного отмеривания вступления 1-й респосты, то показатель двойного контрапункта будет положительным, например:



Сочиняя в таких канонах продолжение пропосты против 1-й респосты, следует помнить, что требования того или иного двойного контрапункта являются обязательными лишь для этой первоначальной пары голосов. Что же касается соединения пропосты и 2-й респосты, то оно должно отвечать требованиям лишь простого контрапункта.

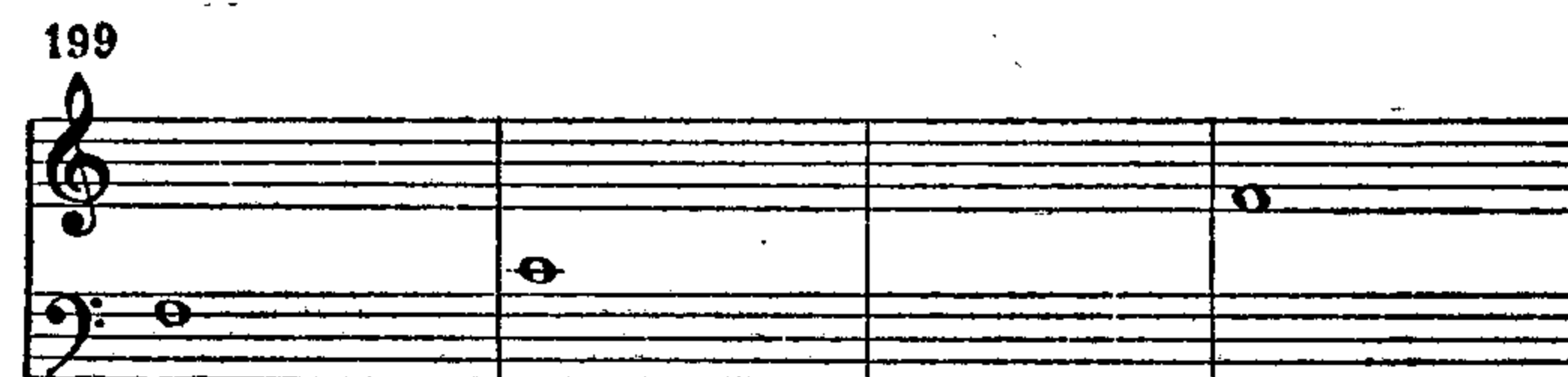
В только что рассмотренном виде трехголосного канона 1-го разряда расстояния вступления обеих респост одинаковы. В результате их отдельные части встречаются в таком сочетании между собою, как и раньше в сочетании пропосты и 1-й респосты. Это условие и обеспечило возможность применения правил вертикально-подвижного контрапункта.

В трехголосном же каноне 2-го разряда 2-я респоста вступает на ином расстоянии относительно 1-й, чем 1-я респоста — относительно пропосты. Поэтому здесь между обеими респостами сочетаются такие их части, которые до этого в соединении пропосты и 1-й респосты между собой не сочетались. Приведем как пример такой трехголосный канон 2-го разряда:



В этом каноне, сравнивая соединение пропосты и 1-й респосты — с одной стороны, и соединение 1-й и 2-й респост — с другой, мы видим, что при вступлении 2-й респосты образуются иные сочетания частей имитируемой мелодии. Поэтому соединение 1-й и 2-й респост можно считать производным соединением, однако не имеющим основного соединения, которое может быть восстановлено при помощи «мнимого» соединения. «Мнимое» соединение должно состоять из соединения пропосты и «мнимого» голоса.

Для сочинения трехголосного канона 2-го разряда применяется следующий способ. Предположим, требуется построить канон с такими расстояниями и интервалами вступления респост:



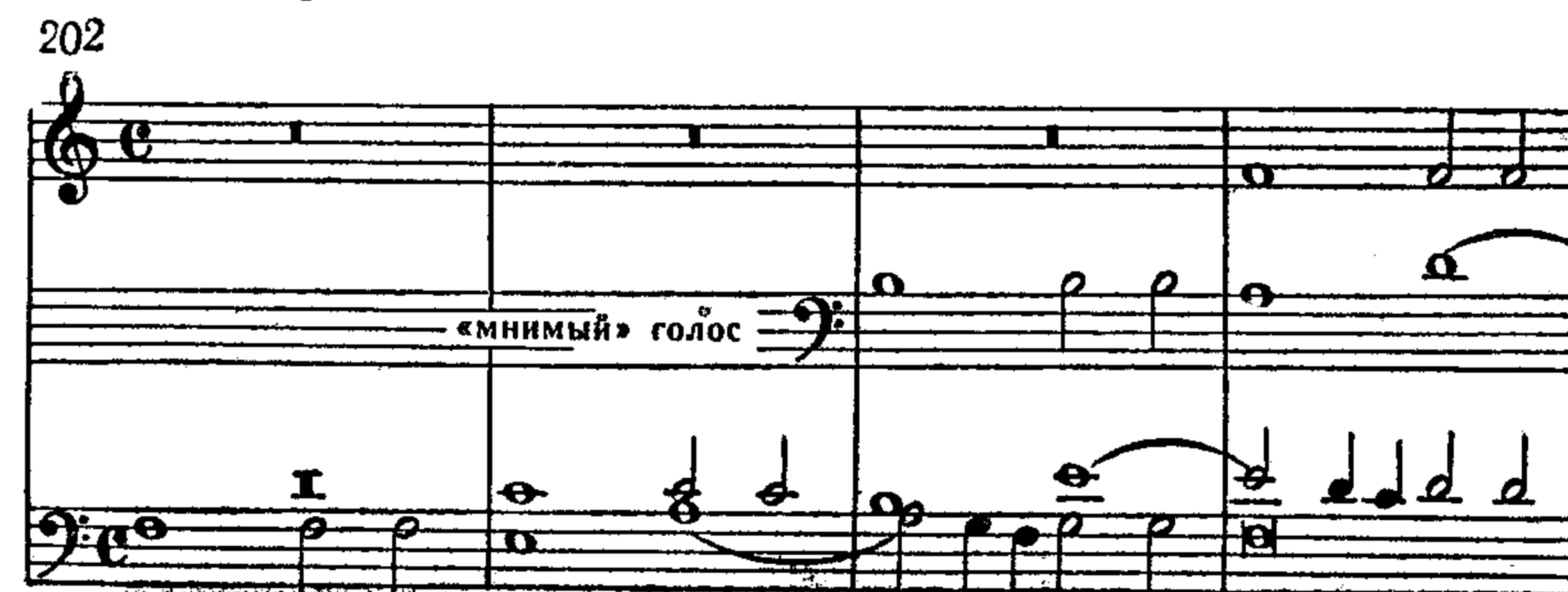
Для того, чтобы определить время и интервал вступления «мнимого» голоса, необходимо отмерить в обратном направлении от 2-й респосты расстояние вступления и интервал вступления, равные расстоянию и интервалу вступления 1-й респосты.



Затем, до момента начала третьего по порядку вступления голоса (независимо от того, будет ли этот третий голос «мнимым» или реальным), по правилам простого контрапункта пишется двухголосный канон, а полученная таким образом пропоста переписывается в остальные голоса, в частности и в «мнимый» голос:



В дальнейшем пропоста сочиняется по частям, как обычно, и каждая часть вновь переносится в остальные голоса. При этом необходимо соблюдать лишь одно условие, а именно: пропоста должна правильно контрапунктировать с обеими респостами — по правилам простого трехголосного контрапункта, и отдельно с «мнимым» голосом — по правилам простого двухголосного контрапункта. Следовательно, при построении канона данного вида излишне соблюдение правил вертикально-подвижного контрапункта.





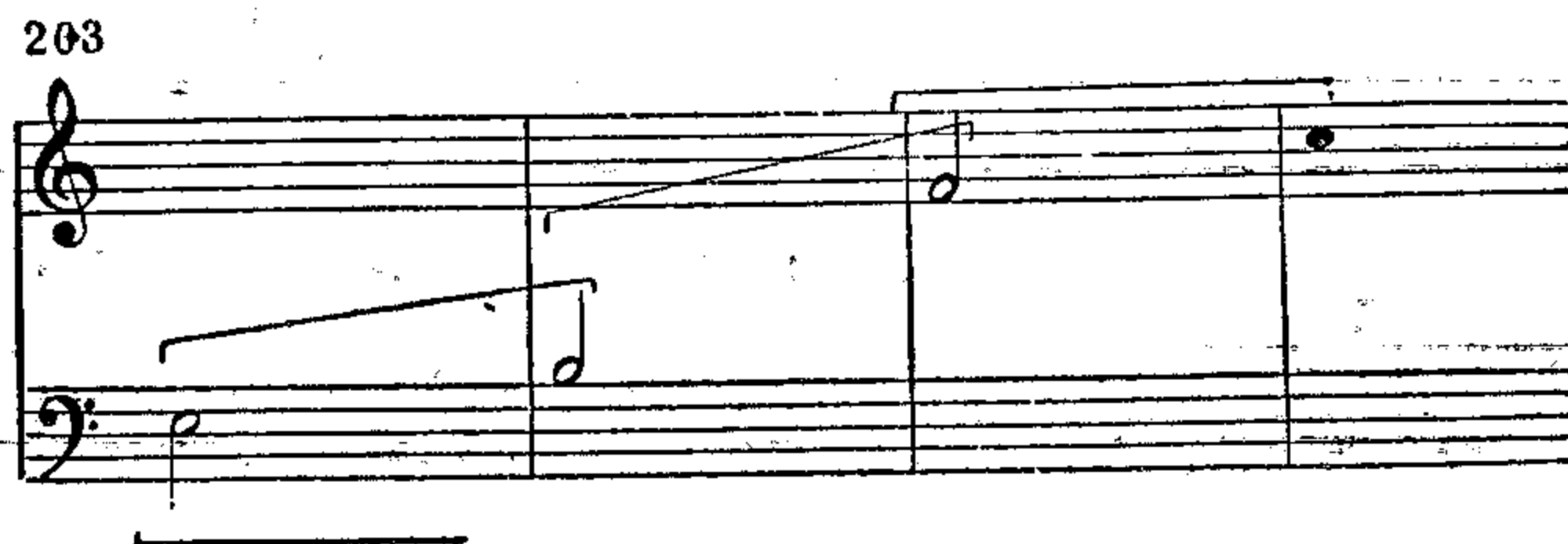


Следует особо отметить условия употребления кварты и ноны в «мнимом» соединении. Если канон начинается вступлением нижнего голоса, то в «мнимом» соединении допускается свободное употребление кварты и не допускается диссонирование ноны в верхнем голосе «многого» соединения.

В «мнимом» соединении возможно употребление прямого движения к совершенным консонансам в той мере, в какой это допускается в трехголосии.

Продолжительность «многого» соединения определяется продолжительностью имитирования в одной из респост. Момент прекращения «многого» голоса отыскивается путем отмеривания в обратном направлении расстояния вступления от момента прекращения имитирования в респосте.

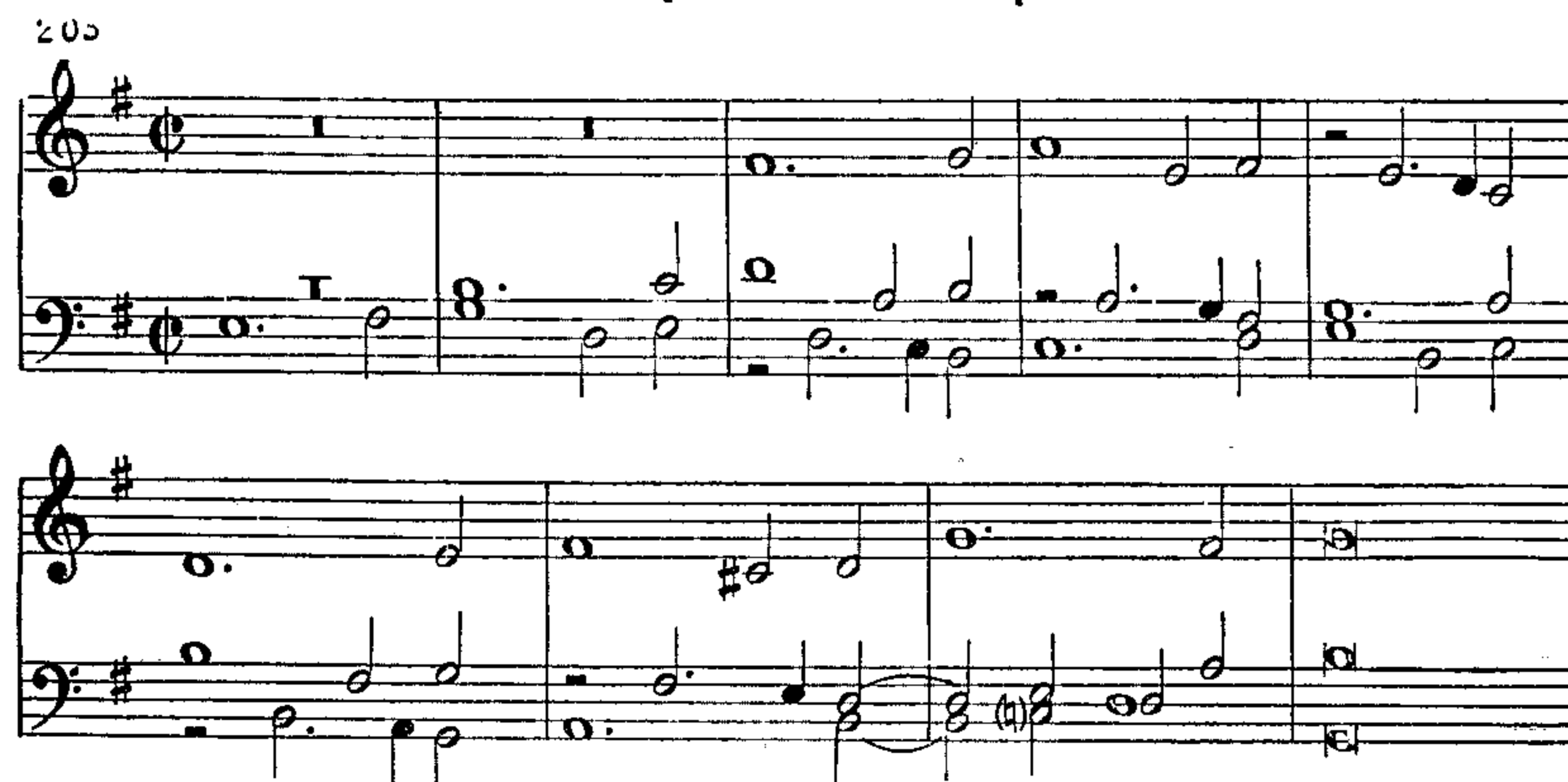
Трехголосные канонические секвенции встречаются значительно реже, чем двухголосные. Вследствие трудности их сочинения практическое их употребление ограничено. Здесь мы рассмотрим наиболее простые из канонических секвенций в трехголосии, а именно: трехголосные секвенции 1-го разряда — с респостами, вступающими в равных условиях. В такого рода канонических секвенциях голоса вступают по порядку от нижнего к верхнему или, наоборот, от верхнего к нижнему. Для построения таких секвенций обязательно применение правил вертикально-подвижного контрапункта, показатель которого определяется в зависимости от сдвига пропосты и респост на другие ступени. Для этого следует использовать тот же прием, который нами предлагается для определения  $I_v$  в двухголосных канонических секвенциях 1-го разряда и трехголосных канонах 1-го разряда с респостами, вступающими в различные интервалы. Предположим, необходимо сочинить трехголосную каноническую секвенцию с респостами, вступающими по квинтам вверх. Откладываем в том же направлении еще одну квинту и находим таким образом вспомогательную ступень:



Затем, в зависимости от того или иного секвенционного сдвига пропосты, определяем интервал между вспомогательной ступенью и началом повторения пропосты, который и будет являться показателем  $I_v$ . Если, предположим, в нашем примере пропост секвенционно переместилась на терцию вниз, то канон должен сочиняться в  $I_v = -14$ , так как искомый интервал между вспомогательной ступенью и началом повторения пропосты равен двойной октаве (14):



Сочинив первоначальную часть пропосты и перенеся ее в другие голоса, необходимо обычным для канона порядком, но с учетом найденного  $I_v$ , сочинить ее продолжение, и т. д. Условия двойного контрапункта относятся к пропосте и 1-й респосте:



Если же секвенционный сдвиг будет иным, то соответственно изменится и интервал между вспомогательной ступенью и началом повторения пропосты. Так, при сдвиге на секунду вверх он будет равен в нашем каноне дуодециме (11);



следовательно, в этом случае канон должен сочиняться в  $I_v = -11$ , например:

207

Таким же образом определяются показатели вертикально-подвижного контрапункта в трехголосной канонической секвенции 1-го разряда при любых интервалах вступления респост и секвенционных сдвигах. Для пояснения приводим несколько примеров:

208

В том случае, если в канонической секвенции сдвига пропост и респост не происходит, образуется бесконечный канон, при-

чем из всех возможных  $I_{vv}$  наиболее удобными и легкими являются:  $I_v = -21$  — при октавном вступлении голосов,  $I_v = 0$  — при вступлении голосов в унисон,  $I_v = -9$  — при вступлении голосов в кварту,  $I_v = -18$  — при вступлении голосов в септиму. Остальные  $I_{vv}$  дают слишком ограниченные возможности для голосоведения вследствие контрапунктических трудностей.

Пример трехголосного бесконечного канона 1-го разряда:

209

Схема вступления голосов

заклучение

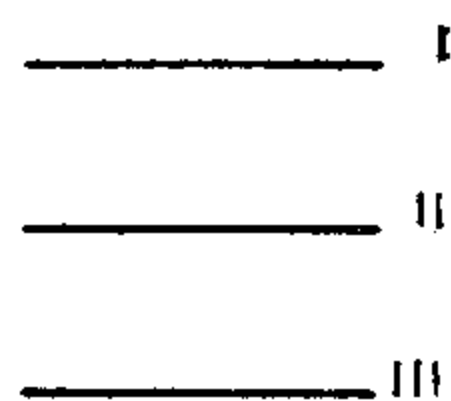
## Глава XI

### ТРЕХГОЛОСНЫЙ ВЕРТИКАЛЬНО-ПОДВИЖНОЙ КОНТРАПУНКТ

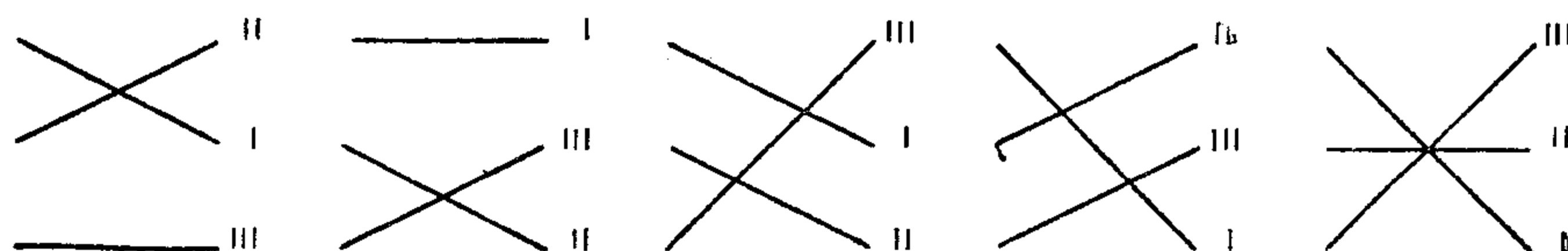
Трехголосный вертикально-подвижной или тройной контрапункт допускает различную вертикальную перестановку мелодий. При этом перемещаться могут либо два голоса из имеющихся трех, либо все три. В трехголосии возможны шесть различных комбина-

ций расположения мелодий относительно друг друга. Если одно из расположений принять как основное соединение, то остальные пять будут производными, которые могут быть получены перестановкой мелодий. Различные перестановки мелодий схематически могут быть изображены следующим образом:

# ОСНОВНОЕ СОЕДИНЕНИЕ



# ПРОИЗВОДНЫЕ СОЕДИНЕНИЯ

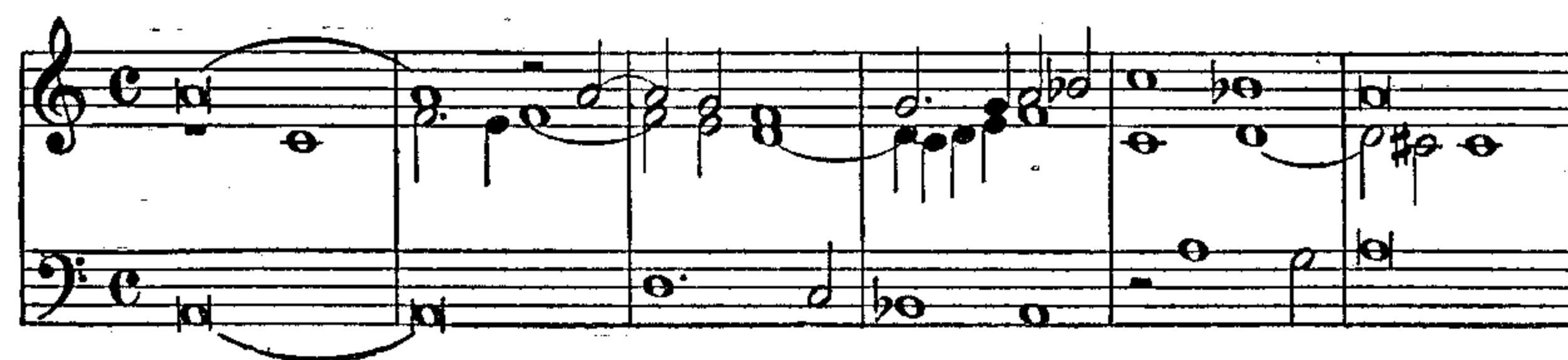


Основным видом тройного контрапункта, имеющим преимущественное практическое применение в музыкальных произведениях, является тройной контрапункт октавы ( $I_v = -7, -14, -21, -28$ ), который допускает октавные перемещения мелодий или взаимное перемещение на другие интервалы, в сумме дающие октавные показатели. Тройной контрапункт других интервалов имеет больше ограничений в отношении параллельного движения голосов, задержаний, удвоений, чем тройной контрапункт октавы, и поэтому употребляется реже последнего.

Так же, как в основе трехголосия лежат принципы двухголосия, в основе тройного контрапункта лежат принципы двойного. Поэтому для того, чтобы тройной контрапункт являлся правильным и не допускал нарушений контрапунктического построения после перестановки мелодий, необходимо, чтобы в основном соединении каждая пара голосов отвечала правилам двойного контрапункта.

Пример тройного контрапункта:

210 Основное соединение



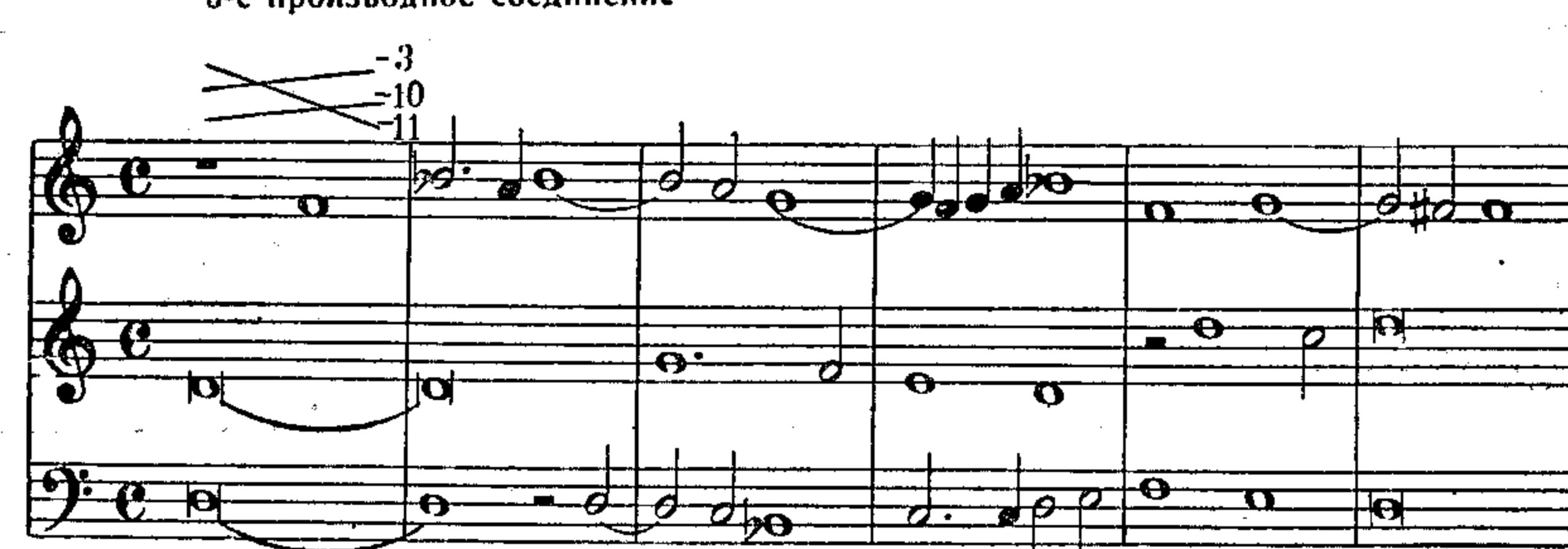
1-е производное соединение



2-е производное соединение



3-е производное соединение

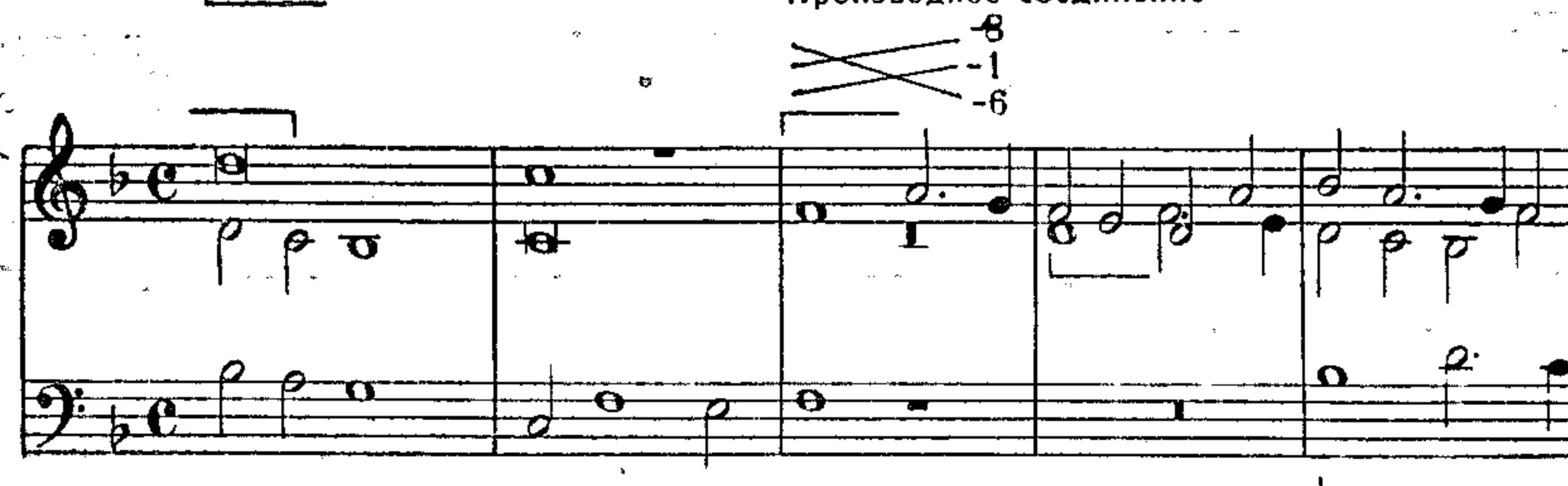


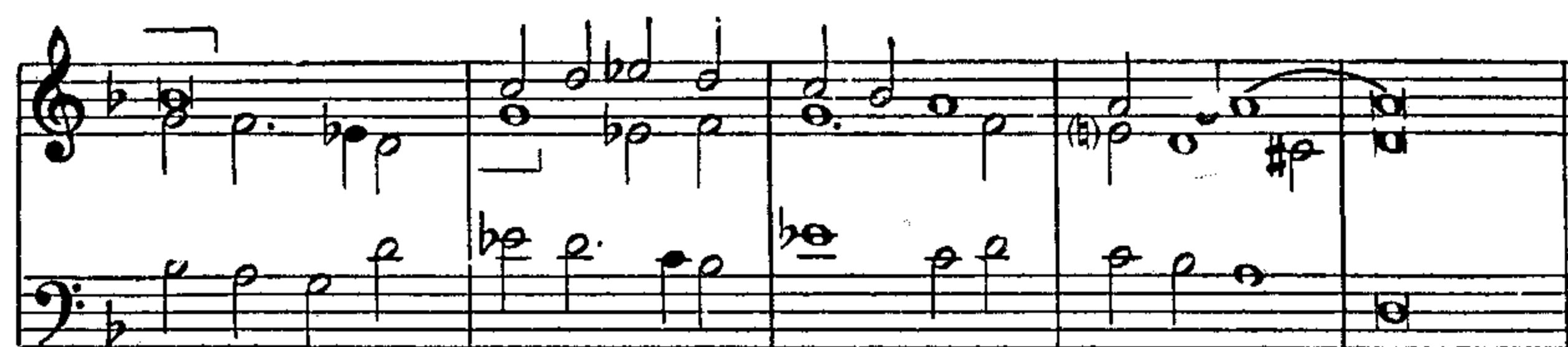
Из других форм, требующих применения тройного контрапункта, следует упомянуть трехголосный канон с перестановкой голосов, в котором основным соединением является простой канон (т. е. трехголосный канон 1-го разряда с респостами, вступающими последовательно в равных условиях), а производным соединением — повторение канона с перестановкой голосов в обратном порядке, например:

211 Основное соединение,



Производное соединение



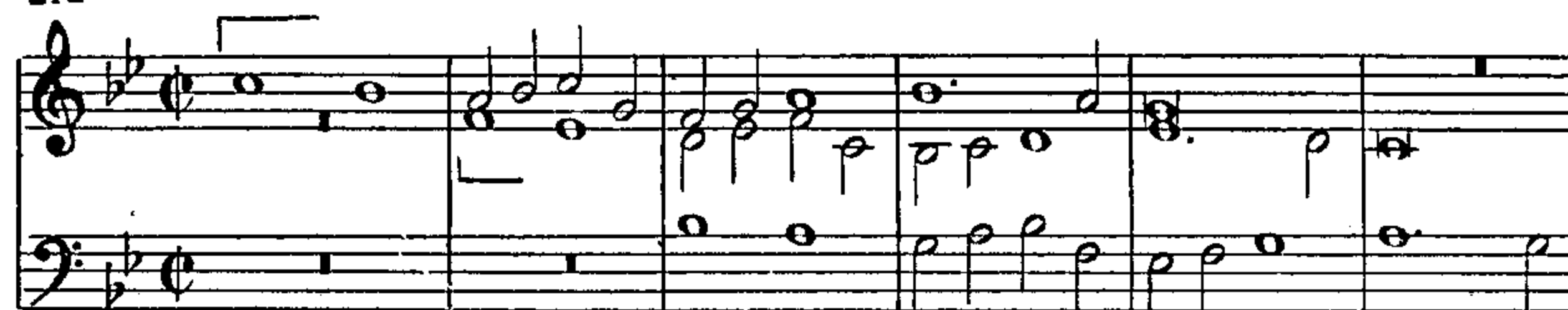


В этом каноне основное соединение написано по правилам вертикально-подвижного контрапункта, чем он и отличается от канона, не допускающего перестановки голосов.

Канон, написанный в тройном контрапункте, в производном соединении может быть изложен в противодвижении (так называемый «обратимый» контрапункт). Для того чтобы такое производное соединение было правильным, необходимо в основном не применять диссонирующих задержаний, так как они в противодвижении превращаются в задержания, разрешающиеся вверх, что нарушает правила строгого голосоведения в полифонии. Что касается задержания кварты, то: а) в верхней паре голосов допускается разрешение задержанной кварты только вверх, б) в нижней — вниз, в) между крайними голосами задержание кварты не допускается.

Пример канона в тройном контрапункте с обращением голосов в противодвижении:

212 Основное соединение



Производное соединение



Принцип изложения в производном соединении мелодий в противодвижении применим и к трехголосию без имитаций. Однако случаи подобного рода довольно редки, так как форма противодвижения («зеркального» движения) мелодии, не имеющей каких-либо особых тематических черт, часто значительно искажает ее первоначальный характер.

В тех случаях, когда в тройном контрапункте верхняя пара голосов образует канон, а третий контрапунктирует снизу (двухголосный канон с сопровождением третьего голоса), следует при построении канона (который сочиняется, естественно, прежде контрапунктирующего голоса) учесть предполагаемую перестановку голосов, а именно: если один из голосов канона после перестановки станет нижним, то в каноне, при его сочинении в двойном контрапункте октавы, необходимо соблюсти ограничения, касающиеся употребления кварты; если же после перестановки контрапунктирующий голос останется нижним, то в каноне можно допустить свободное употребление кварты, обычное для трехголосия.

## Глава XII

### ГОРИЗОНТАЛЬНО-ПОДВИЖНОЙ И ВДВОЙНЕ ПОДВИЖНОЙ КОНТРАПУНКТ

Горизонтально-подвижным называется такой контрапункт, который допускает относительное перемещение мелодий на другие такты или доли такта.

Перемещение на один целый такт или несколько целых тактов не влечет за собой изменения метро-ритмического положения тактовых долей мелодии: сильные доли остаются сильными, а слабые — слабыми. Перемещение на дробное количество тактов, как, например, при размере  $\frac{4}{2}$  — на  $\frac{1}{2}$  такта,  $1\frac{1}{2}$  такта и т. п., превращает сильные доли в относительно сильные, но при этом слабые остаются слабыми. Перемещение же мелодии на такое дробное количество тактов, как, например: при размере  $\frac{4}{2}$  —  $\frac{1}{4}$  такта,  $\frac{3}{4}$  такта,  $1\frac{1}{4}$  такта и т. п., а при размере  $\frac{3}{2}$  — на  $\frac{1}{3}$  такта, на  $\frac{2}{3}$  такта,  $1\frac{1}{3}$  такта и т. п., превращает сильные доли в слабые, а слабые, наоборот, — в сильные. Поэтому в практике чаще всего встречается горизонтальное перемещение мелодий на такое количество тактов или его частей, при котором нет существенного изменения метро-ритмического положения тактовых долей, то есть при размере  $\frac{4}{2}$  —  $\frac{1}{2}$ , 1,  $1\frac{1}{2}$ , 2 такта и т. п., а при размере  $\frac{3}{2}$  — 1, 2 такта и т. п.

Величина горизонтального перемещения мелодии указывается латинским выражением *Index horisontalis* (индекс горизонталис), или сокращенно — *Ih*, и цифрой, обозначающей количество целых или дробных тактов, например:  $\frac{1}{2}$ , 1, 2 и т. п. При перемещении мелодии вперед относительно момента ее вступления в основном соединении *Ih* является положительным, а при перемещении назад относительно того же момента вступления — отрицательным, например:

### 213 Основное соединение



### Производное соединение



Из производного соединения видно, что в нем верхний голос сравнительно с этим же голосом в основном соединении передвинут ближе к началу нижнего голоса на  $\frac{1}{2}$  такта.

Мы можем рекомендовать несколько приемов построения двухголосного горизонтально-подвижного контрапункта.

1. При помощи сочинения двухголосного канона в унисон с сопровождением третьего контрапунктирующего голоса. Отбросив в нем один из голосов канона, но оставив контрапунктирующий голос, мы получаем двухголосное основное соединение, для которого производным будет соединение контрапунктирующего голоса с другим голосом канона. Именно таким способом построен пример № 213.

2. При помощи применения «мнимой» респосты, выписываемой на отдельном дополнительном нотоносце. «Мнимая» респоста представляет собой данный голос (*cantus firmus*), горизонтально передвинутый вперед или назад на то или иное количество тактов, например:

### 214

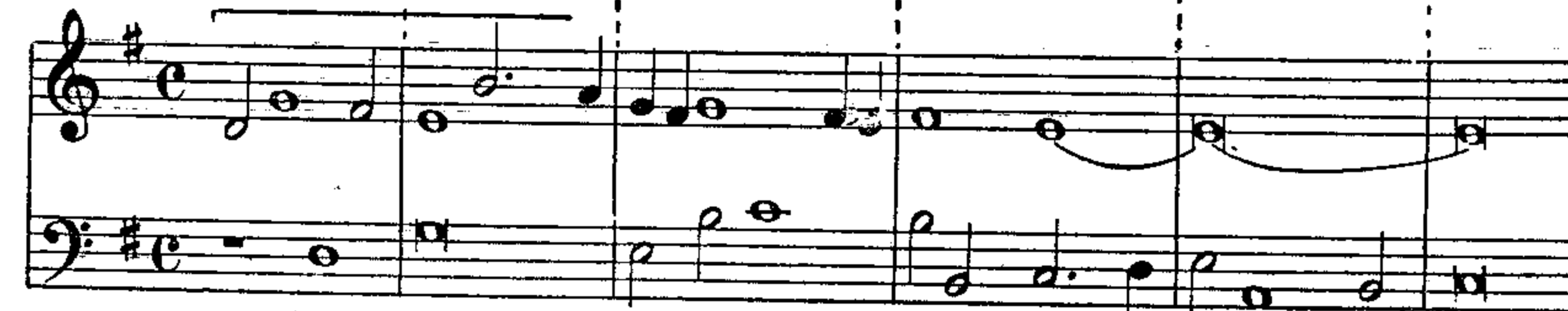


Так как «мнимая» респоста не является реальным голосом, правильность ее контрапунктического соединения с данным голосом как пропостой необязательна. Однако необходимо, чтобы сочиняемый затем контрапунктирующий голос был правильным как относительно данного голоса, так и относительно «мнимой» респосты, например:

### 215

«мнимая»  
респоста

данный голос



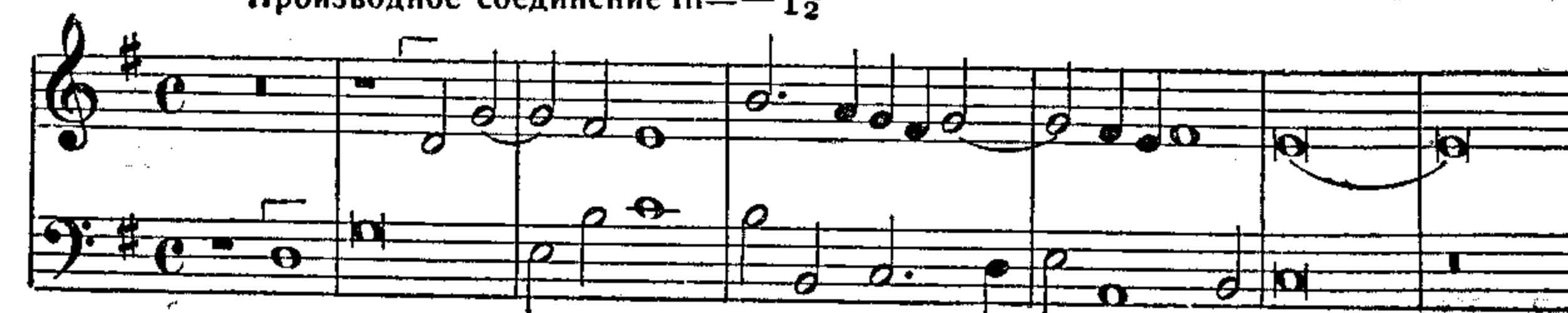
контрапунктирующий голос

Из написанного таким образом общего построения можно получить два отдельных соединения, из которых одно будет основным, а другое производным с горизонтально передвинутым голосом:

### 216 Основное соединение



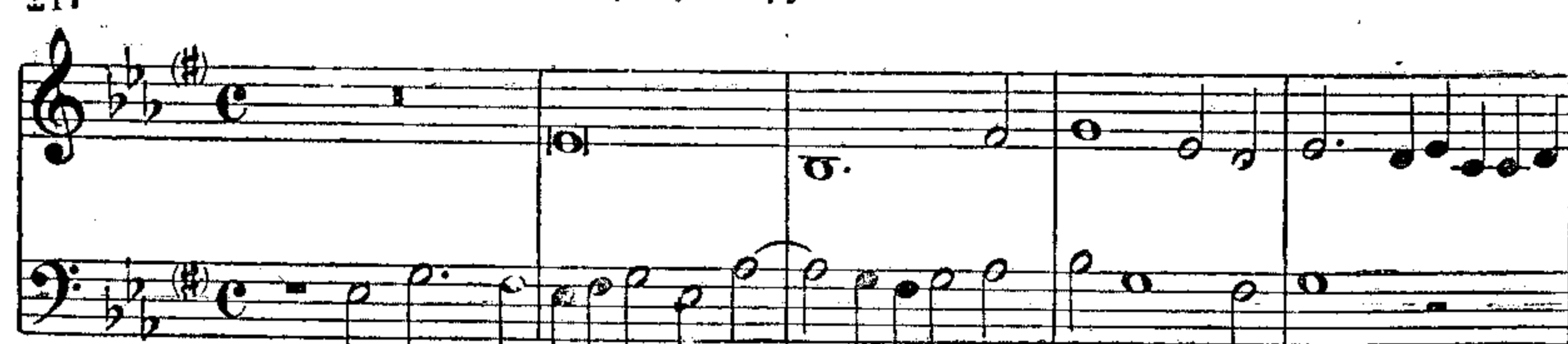
Производное соединение  $lh = -1\frac{1}{2}$



«Мнимая» респоста может быть взята в увеличении, уменьшении, противодвижении, например:

### 217

контрапунктирующий голос



данный голос

«мнимая»  
респоста  
в увеличении







3. При помощи двухголосной имитации в унисон и третьего контрапунктирующего голоса. При этом обязательным условием является, чтобы в имитации при вступлении респосты пропоста была уже закончена, например:



Здесь основное соединение образуется пропостой и контрапунктирующим голосом, а производное — респостой и тем же контрапунктирующим голосом.

4. При помощи трехголосного канона в унисон или трехголосного канона, в котором два голоса из трех вступают в унисон, например:



В этом трехголосном каноне в унисон в каждой отдельно взятой паре голосов, при сравнении с другой парой, имеется горизонтально передвинутый голос.

В тех случаях, когда горизонтально-подвижной контрапункт строится при помощи «мнимой» респосты, в качестве методического предостережения следует сказать, что если между данным голосом и «мнимой» респостой будут заключены преимущественно консонирующие интервалы, то решение задачи облегчится. Наоборот, оно осложнится, если между данным голосом и «мнимой» респостой будут заключены диссонирующие интервалы, из которых секунды являются наиболее неудобными. Наконец, при чередовании нескольких секунд подряд (параллельных) задача становится неразрешимой. В такой же мере неудобны и параллельные септимы между данным голосом и «мнимой» респостой.

Вдвойне подвижным контрапунктом называется такой, который допускает одновременное перемещение по горизонтали и вертикали.

Для решения заданий по вдвойне подвижному контрапункту можно пользоваться такими способами:

1. При помощи двухголосного канона в любой интервал (кроме унисона) и контрапунктирующего голоса, например:



Из этого общего трехголосного построения можно взять как основное соединение либо пропосту и контрапунктирующий голос, либо риспосту и контрапунктирующий голос, и тогда другая пара голосов будет представлять производное соединение, в котором один из голосов по сравнению с основным соединением, передвинется не только горизонтально, но и вертикально, например:

Основное соединение

риспоста

222

контрапунктирующий голос

производное соединение  $Ih = -2$ ,  $Iv = -9$

контрапунктирующий голос

пропоста

2. При помощи «мнимой» риспосты (к данному голосу), передвинутый не только по горизонтали, но и по вертикали. Здесь «мнимая» риспоста, роль которой в предыдущем способе выполнял один из реальных голосов, участвовавших в каноне, не обязательно должна правильно контрапунктировать с данным голосом, но пропоста и «мнимая» риспоста, каждая в отдельности, должны составлять правильное двухголосие с контрапунктирующим голосом, например:

«мнимая» риспоста

223

данный голос

контрапунктирующий голос

Из полученного общего построения основным соединением может быть принято соединение контрапунктирующего голоса с любым из остальных двух. В одном случае  $Ih$  будет равен  $+1$ , в другом  $= -1$ , а  $Iv$ , соответственно  $= +2$  и  $-2$ .

Для сочинения трехголосного горизонтально-подвижного и вдвойне подвижного контрапункта необходимо пользоваться четвертым дополнительным голосом, который может быть как «мнимым», так и реальным. Основные принципы построения горизонтально-подвижного и вдвойне подвижного контрапункта являются общими с двухголосным. Здесь мы на них специально не останавливаемся. Изучив, кроме трехголосия, и четырехголосие, учащийся получит возможность более свободно обращаться с горизонтально-подвижным и вдвойне подвижным контрапунктом при помощи трехголосного канона с четвертым контрапунктирующим голосом, четырехголосного канона и двойного (т. е. с двумя одновременными пропостами и риспостами) канона.

### Глава XIII.

## ЧЕТЫРЕХГОЛОСНЫЙ КОНТРАПУНКТ

В многоголосии, включая и четырехголосие, значительно усложняется полифоническая фактура. В частности, в хоровой музыке голосоведение в хоровых партиях стесняется узкими рамками регистров, и поэтому здесь часты случаи пересечения мелодических линий голосов. Если уже при трехголосии усиливается гармонический фактор, то в многоголосии его роль возрастает еще больше. Часто в процессе многоголосного движения часть голосов гармонически объединяется и контрапунктически противопоставляется другой части голосов или отдельным голосам. Вообще элемент аккордового склада в многоголосии — явление обычное, но вместе с тем сохраняется необходимая степень индивидуализированного развития всех голосов или их части. Это достигается главным образом ритмическими средствами — дроблением долей, юбиляциями, задержаниями, синкопами, разновременным паузированием и кадансированием в отдельных голосах, имитированием и другими приемами.

Основой четырехголосия, как и трехголосия, является контрапунктическая правильность каждой составляющей пары голосов. Поэтому для проверки четырехголосия при его сочинении применяется то же «правило Беллермана», о котором упоминалось в главе IX. Количественное прибавление голосов не изменяет принципа контрапунктического построения, хотя и усложняет технику его выполнения. Приемы употребления консонирующих и диссонирующих интервалов остаются теми же; появляется возможность их комбинирования сразу в четырех голосах. Пример четырехголосия:



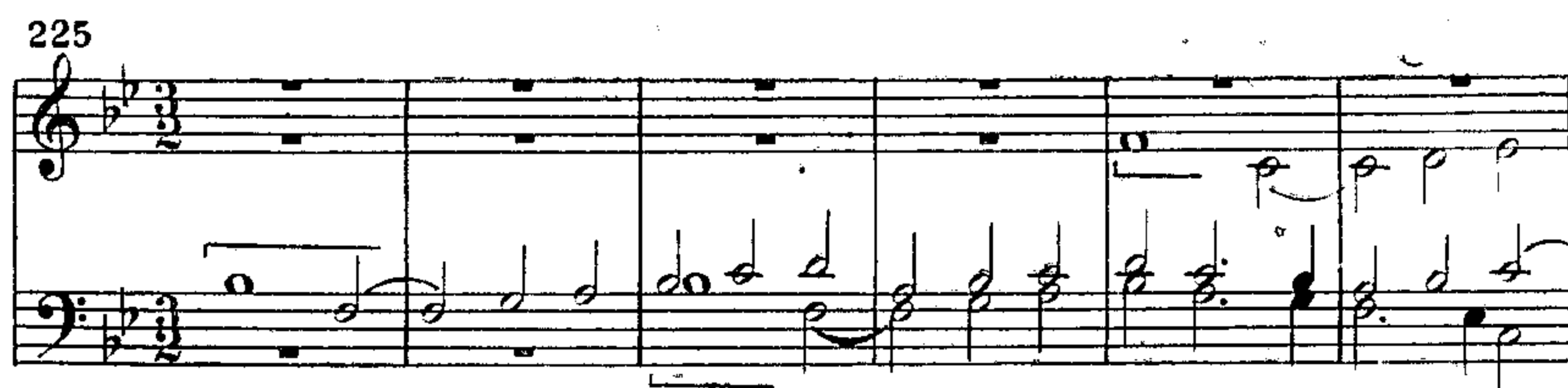
В четырехголосии основной формой контрапунктического соединения мелодий являются имитации и главным образом каноны, разнообразие которых благодаря наличию четырех голосов более значительно, чем в трехголосии. Перечислим важнейшие случаи имитационного и имитационно-канонического четырехголосия:

### 1. Простая четырехголосная имитация.

В этом виде имитационного построения пропоста может быть первоначально изложена в любом из голосов. Порядок и расстояние вступлений респост также избираются произвольно. Что же касается интервалов вступлений респост, то они чаще всего определяются в зависимости от того, вступает ли та или иная респоста с тоники, или доминанты, или иной какой-либо ступени.

Сочинение такой имитации не требует применения правил вертикально-подвижного контрапункта, за исключением тех случаев, когда в дальнейшем развитии произведения данное имитационное построение повторяется с перемещением всех голосов или их части.

Пример простой четырехголосной имитации:

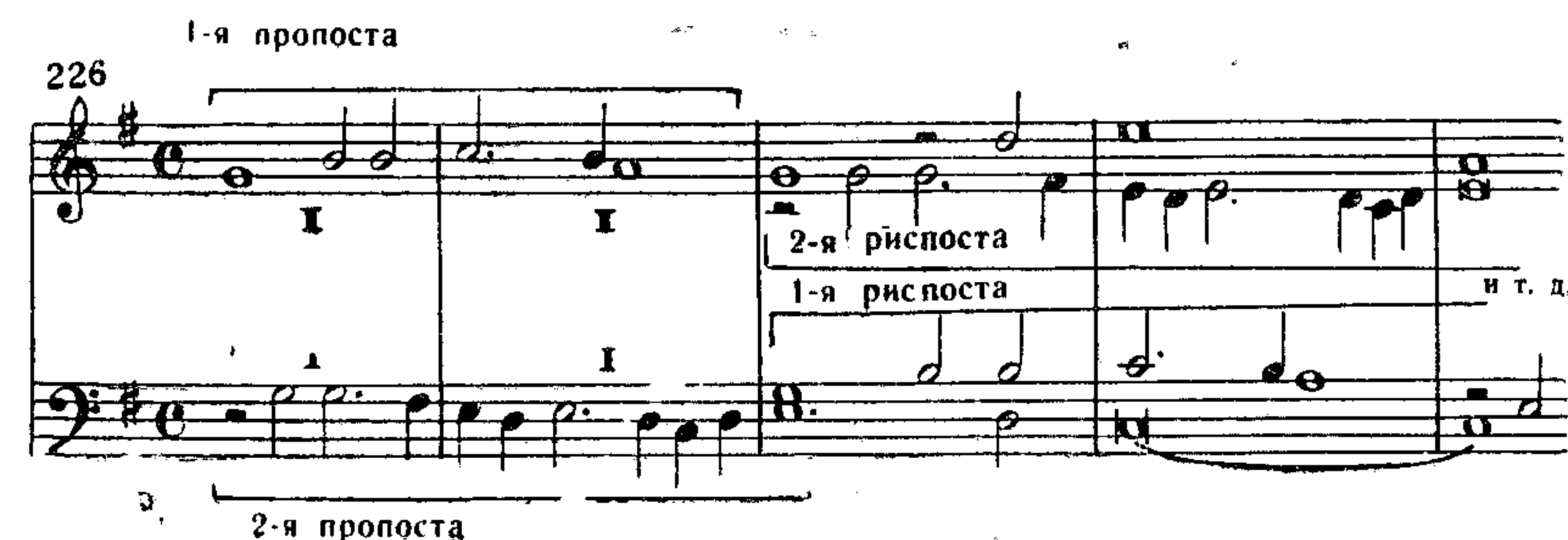


### 2. Двойная имитация.

Двойная имитация представляет собой одновременное соединение двух двухголосных имитаций, из которых каждая построена на основе отдельной самостоятельной пропосты. Таким образом, в двойной имитации имеется две пропосты и две различные респосты.

Двойная имитация сочиняется следующим образом: прежде всего либо пишется 1-я пропоста, а затем к ней приписывается 2-я, контрапунктирующая 1-й, либо обе пропосты сочиняются одновременно. После этого каждая из пропост переносится в другие голоса в качестве респосты. Интервальные соотношения пропост сохраняются в респостах в том случае, если первые написаны в простом контрапункте. Если же в респостах интервальные соотношения изменяются, то относительные перемещения мелодий должны вытекать из того  $I_v$ , в котором были написаны пропосты.

Пример двойной имитации с респостами в двойном контрапункте октавы ( $I_v = -14$ ):



### 3. Четырехголосный канон 1-го разряда с респостами, последовательно вступающими в равных условиях.

При сочинении такого канона пользуются тем же способом, который применяется в трехголосном каноне такой же разновидности. Прежде всего сочиняется пропоста в нижнем или верхнем голосе, а затем она переносится в качестве респосты в другие голоса по порядку их вступления (то есть соответственно снизу вверх или сверху вниз). Продолжение пропосты в качестве противосложения пишется в простом контрапункте и также переносится в остальные голоса. Наибольшие трудности голосоведения при построении четырехголосного канона возникают с момента вступления послед-

него по порядку голоса, когда все голоса звучат вместе. Четырехголосные каноны обычно не бывают длинными и переходят в движение без имитаций.

Пример четырехголосного канона 1-го разряда с респостами, вступающими в равных условиях:



#### 4. Двойной канон.

Двойным называется такой канон, который может быть разложен на два отдельных канона. Первый из них служит двойной пропостой, а второй — двойной респостой.

Двойной канон бывает двух видов:

а) канон, в котором в двойной респосте относительное расположение мелодий не изменяется сравнительно с пропостой, и поэтому при его сочинении не требуется применения правил вертикально-подвижного контрапункта. Порядок сочинения такого канона следующий: прежде всего сочиняется та часть двойной пропосты, которая занимает место до вступления респосты, а затем эта часть переносится в качестве двойной респосты во вторую пару голосов. Интервал переноса может быть любым, но чаще всего — равный октаве, квинте или кварте, например:



После этого пишется продолжение двойной пропосты как противосложение к двойной респосте по правилам простого контрапункта:



Уже после первого переноса противосложения можно считать, что задача построения двойного канона решена. Однако канон можно продолжать еще некоторое время, после чего завершить его заключительным движением. Последний перенос противосложения в респосты может быть неполным и касаться только его части, например:



При построении канона данного вида, то есть без перестановки мелодий в двойной респосте, необходимо соблюсти лишь одно ограничение, которое касается кварты, а именно: если канон начинается



верхней парой голосов, то в ней кварта должна применяться по правилам диссонанса. Это ограничение вызывается тем, что при переносе в нижнюю пару голосов свободно примененная кварта становится неправильно примененной, так как здесь она образуется басом и вышележащим голосом;

б) канон, в котором в двойной риспосте мелодии вертикально переставлены, и поэтому при его сочинении требуется соблюдение правил вертикально-подвижного контрапункта, показатель которого определяется в зависимости от интервальной перестановки мелодий в риспосте. Чаще всего применяются:  $I_{vv} = -7, -14, -21, -28$  и реже  $I_{vv} = -9, -16$ . Остальные  $I_{vv}$  применяются крайне редко, так как стесняют голосоведение, которое при четырехголосии является довольно сложным. Порядок сочинения такого канона отличается от порядка сочинения канона первого вида тем, что перенос пропосты и ее продолжения во вторую пару голосов сочетается с относительным перемещением мелодий по вертикали, например:

### 5. Четырехголосный канон 1-го разряда с риспостами, вступающими на равном расстоянии, но в разные интервалы.

Здесь мы остановимся на простейших случаях интервальных вступлений риспост, а именно на таких, когда голоса в каноне вступают интервально попарно. Для сочинения канонов такого рода соблюдаются требования двойного контрапункта, при этом его показатель может быть определен тем же способом, каким это делалось для определения показателя в двух- и трехголосных канонических секвенциях и трехголосных канонах 1-го разряда.

Для выяснения попарных вступлений голосов и способа определения показателя двойного контрапункта приводим несколько различных примеров:

Из приведенной таблицы видно, что в каждом случае вторая пара голосов имеет такое же интервальное вступление, как и первая, но перенесена на тот или иной интервал вверх или вниз.

Соблюдение правил двойного контрапункта при сочинении канона данного вида относится только к первоначально вступающей паре голосов на всем протяжении имитирования. Это означает, что пропоста должна сочиняться в двойном контрапункте по отношению к первой риспосте и в простом контрапункте по отношению к остальным голосам.

Поскольку здесь голоса вступают попарно, канон может быть назван разновидностью двойного канона.



Примеры четырехголосного канона 1-го разряда с ристостами, вступающими на равном расстоянии, но в разные интервалы:



#### 6. Четырехголосная каноническая секвенция 1-го разряда с ристостами, последовательно вступающими в равных условиях.

Различие в технике сочинения четырехголосной канонической секвенции 1-го разряда по сравнению с каноническими секвенциями в двух- и трехголосии заключается только в большей сложности голосоведения, вытекающей из наличия четырех голосов вместо двух и трех. Способ определения  $I_v$  остается таким же, а именно: к последовательному ряду вступлений голосов откладывается в том же направлении еще один такой же интервал. Затем, в зависимости от секвенционного сдвига, определяется интервал между найденной ступенью и началом повторения пропосты, который и будет показателем вертикально-подвижного контрапункта, например:



Сочинение четырехголосной канонической секвенции 1-го разряда требует, чтобы пропоста писалась в двойном контрапункте по отношению к каждой ристосте. Таким образом, в целом канон пишется в четверном контрапункте.

Примеры четырехголосной канонической секвенции:

а) нисходящая секвенция, в которой ристосты вступают по терциям, а секвенционный сдвиг равен секунде,  $I_v = -9$ ;



б) нисходящая секвенция, в которой ристосты вступают по секундам, а секвенционный сдвиг равен кварте,  $I_v = -7$ .



Одну из существенных трудностей при сочинении четырехголосной канонической секвенции представляет выбор мелодических ходов, связанных с интонациями увеличенной кварты и уменьшенной квинты. Поэтому четырехголосные канонические секвенции,

освобожденные от последовательного модулирования в связи с секвенционными сдвигами, применяются в большинстве случаев как весьма короткие фрагменты среди других форм имитационно-канонических построений.

В четырехголосии имитирование может проходить как во всех голосах сразу, так и отдельно в двух или трех. Таким образом могут быть получены двухголосные имитации с сопровождением двух остальных голосов или — трехголосные имитации с сопровождением четвертого голоса. Сопровождающие голоса в то же время могут являться элементами сложного контрапункта — вертикально-подвижного, горизонтально-подвижного или вдвойне подвижного.

Четырехголосие может быть использовано как основа для получения трехголосного и двухголосного горизонтально-подвижного и вдвойне подвижного контрапункта. Так, например, в любом четырехголосном каноне один из голосов может быть принят как «мнимый» — при трехголосном горизонтально-подвижном или вдвойне подвижном контрапункте, и любая пара голосов как «мнимая» пара — при двухголосном горизонтально-подвижном и вдвойне подвижном контрапункте. Используя четырехголосие для получения двухголосного горизонтально-подвижного и вдвойне подвижного контрапункта, можно получить несколько производных соединений.

Полифоническое четырехголосие, в котором нет имитаций, является существенной частью четырехголосного контрапункта и обычно занимает место после прекращения имитирования как форма заключения движения, развернутого в результате предшествующего имитационно-канонического развития, и как форма перехода и подготовки к новому имитационно-каноническому звену. В полифонии без имитаций голоса, не стесненные обязательным проведением пропост и рипост, имеют больше мелодической свободы, и поэтому здесь голосоведение технически осуществляется более легко.

## ПРАКТИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

### Раздел первый.

## ОДНОГОЛОСНОЕ МЕЛОДИЧЕСКОЕ ДВИЖЕНИЕ

### § 1. ИНТОНАЦИОННОЕ РАЗВИТИЕ

**Задание.** Сочинить интонационную схему одноголосного мелодического движения.

**Условия.** Применение ионийского, дорийского, фригийского, миксолидийского, эолийского, лидийского ладов;

заполняемость интонационных скачков обратным движением;

уравновешенность восходящего и нисходящего движения;

ладо-тональное отклонение (преимущественно в каденциях);

начало движения — тоника или доминанта, конец движения — тоника;

общий диапазон развития ограничен.

### Образцы упражнений

Ионийский

238

отклонение

1

Дорийский

3

Фригийский

5

Миксолидийский

отклонение

6



## § 2. ИНТОНАЦИОННО-РИТМИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ

Задание. Сочинить мелодию.

Условия. Применение преимущественно ионийского и эолийского ладов;

заполняемость интонационных скачков обратным движением;

уравновешенность восходящего и нисходящего движения;

ладо-тональные отклонения (преимущественно в каденциях);

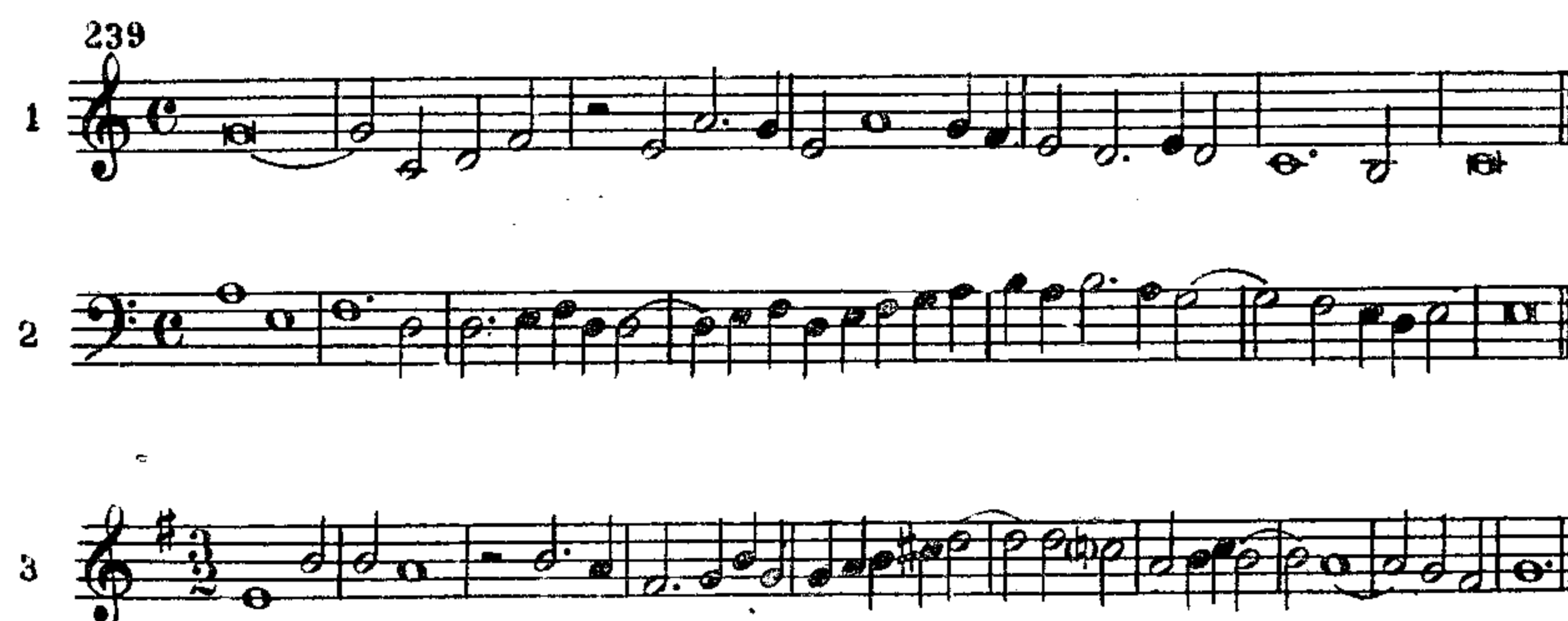
постепенность ритмического оживления и юбиляций;

применение пауз, синкоп, задержаний, камбиат, предъёмов;

начало движения — с тоники или доминанты, с любой счетной доли такта; конец движения — на тонике, находящейся на сильной или относительно сильной доле такта;

величина мелодии и диапазона ее развития ограничены.

### Образцы упражнений



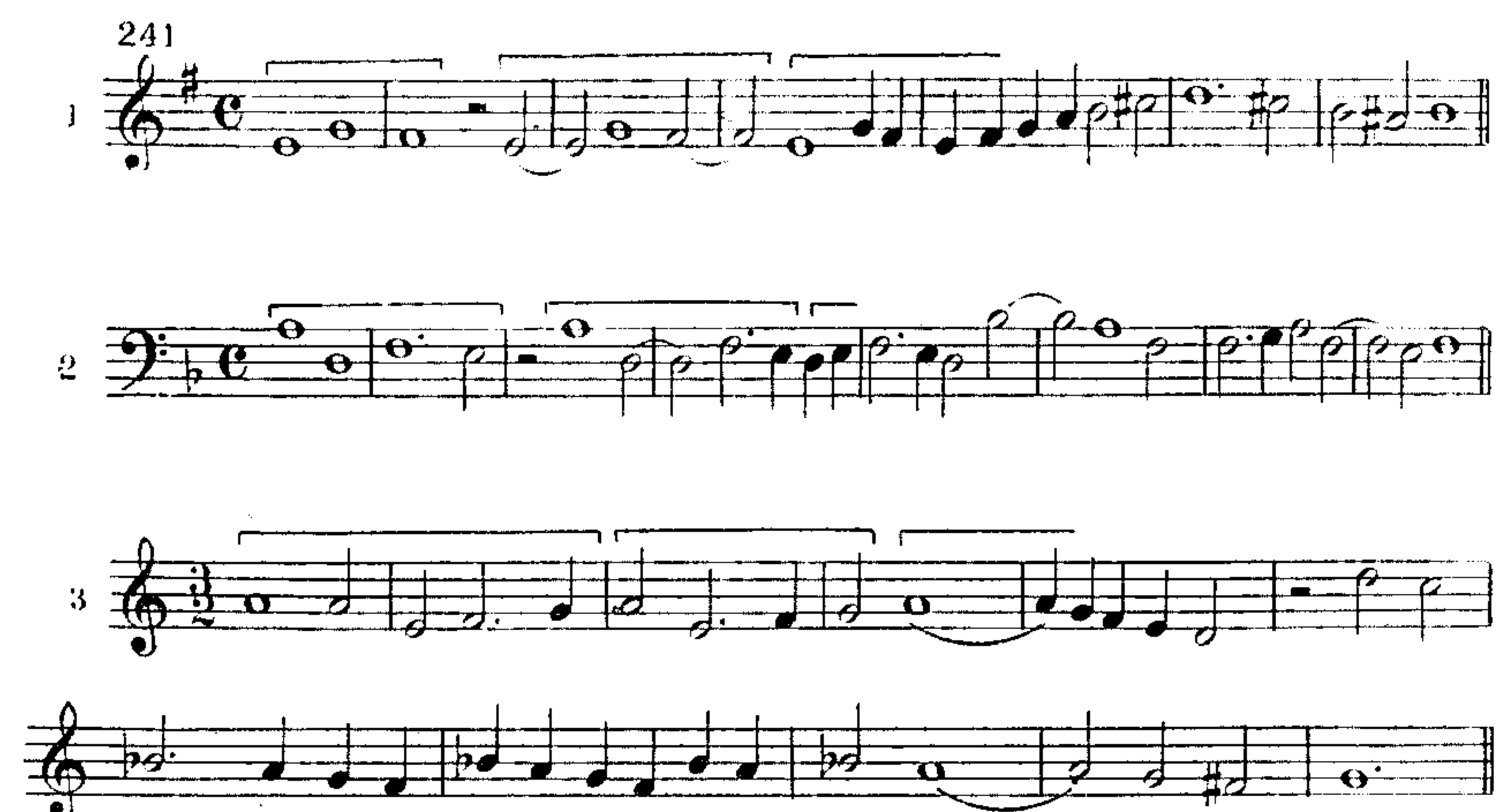
## § 3. РИТМИЧЕСКОЕ ОБЫГРЫВАНИЕ ИНТОНАЦИИ

Задание. Сочинить мелодию, используя данное начальное движение для ритмического обыгрывания.

Условия — те же, что в § 2 (см. стр. 110).



### Образцы упражнений



ГЛАВА вторая.

## ПРОСТОЙ ДВУХГОЛОСНЫЙ КОНТРАПУНКТ

### § 1. НЕСОВЕРШЕННЫЕ И СОВЕРШЕННЫЕ КОНСОНАНСЫ

**Задание.** К данному голосу присоединить сверху или снизу второй — контрапунктирующий голос, применив только консонирующие созвучия.

**Условия.** Каждый из голосов представляет собой правильно построенную мелодию.

Начало движения каждого голоса — с тоники или доминанты, с любой счетной доли такта, но обязательно с консонирующего тона.

Конец движения — тоническое созвучие (в основной или побочной родственной тональности).

Применение диссонирующих созвучий исключено.

Задержание, проходящие, вспомогательные, камбиаты и предъёмы — только консонирующие.

Синкопирование и паузирование — одновременные.

Допускается пересечение (перекрещивание) голосов.<sup>1</sup>

242 Данный голос

<sup>1</sup> В дальнейших упражнениях условия, касающиеся вступления голосов, паузирования, синкопирования, пересечения, кадансирования сохраняются и о них упоминаться не будет.

### Образцы упражнений

243 Данный голос

1-е решение

2-е решение

1-е решение

4-е решение

5-е решение

6-е решение

## § 2. ДИССОНАНСЫ

### 1) Задержание

**Задание.** К данному голосу присоединить второй сверху или снизу, применив, кроме несовершенных и совершенных консонансов, диссонирующее задержание.

**Условие.** Задержание может находиться как в верхнем, так и в нижнем голосе.

Секунда может быть задержана в нижнем голосе, септима — в верхнем, кварта и нона — в верхнем и нижнем.

**Примечание.** Предполагаемое диссонирующее задержание в данном голосе отмечено звездочкой.

244 Данный голос

1

2

3

4

5

6

7

8

## Образцы упражнений

245 Данный голос

1-е решение

2-е решение

3-е решение

Данный голос

246

1-е решение





2-е решение



## 2) Проходящий

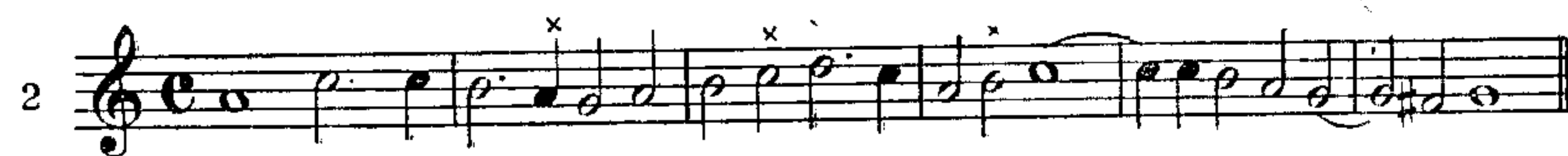
**Задание.** К данному голосу присоединить второй сверху или снизу, применив, кроме несовершенных и совершенных консонансов, проходящий диссонанс.

**Условия.** Проходящий диссонанс может находиться в любом из голосов.

Применение диссонирующих задержаний и других форм диссонансов исключено.

**Примечание.** Предполагаемый проходящий диссонанс в данном голосе отмечен звездочкой.

247 Данный голос



## Образцы упражнений

248 Данный голос



1-е решение



2-е решение



249. Данный голос



1-е решение



2-е решение



3) *Вспомогательный (нижний)*

**Задание.** К данному голосу присоединить второй сверху или снизу, применив, кроме несовершенных и совершенных консонансов, нижний вспомогательный диссонанс.

**Условия.** Вспомогательный диссонанс может находиться в любом из голосов.

Применение иных форм диссонансов исключено.

**Примечание.** Предполагаемый вспомогательный диссонанс в данном голосе отмечен звездочкой.

250. Данный голос



Образцы упражнений

251. Данный голос



1-е решение



2-е решение



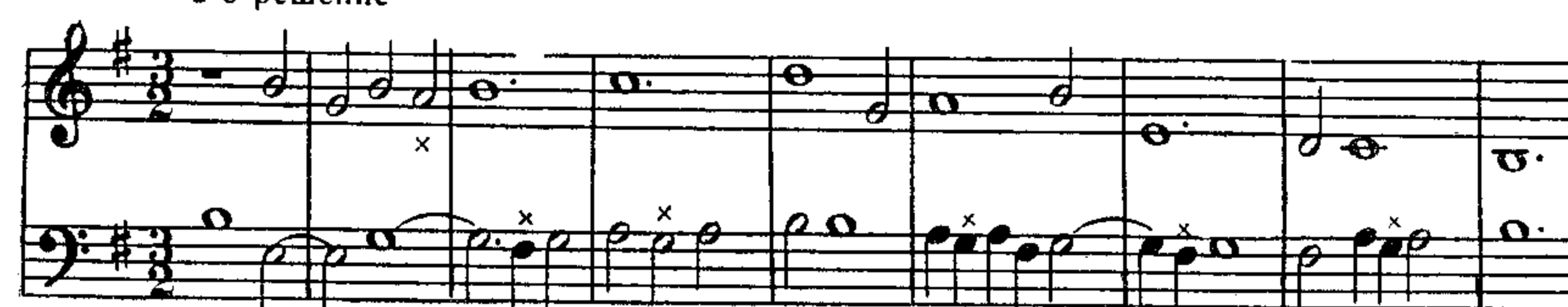
Данный голос



1-е решение



2-е решение



4) *Камбиата*

**Задание.** К данному голосу приписать второй сверху или снизу, применив, кроме несовершенных и совершенных консонансов, диссонирующую камбиату.

**Условия.** Камбиата может находиться в любом из голосов

Применение иных форм диссонансов исключено.

**Примечание.** Предполагаемая камбиата (диссонанс) в данном голосе отмечена звездочкой.

253 Данный голос

1  
2  
3  
4  
5  
6

Образцы упражнений

254 Данный голос

1-е решение  
2-е решение

5) Предъём

**Задание.** К данному голосу присоединить второй сверху или снизу, применив, кроме несовершенных и совершенных консонансов, диссонирующий предъём.

**Условия.** Предъём может находиться в любом из голосов. Применение иных форм диссонансов исключено.

**Примечание.** Предполагаемый предъём в данном голосе отмечен звездочкой.

255 Данный голос

1  
2  
3  
4  
5  
6  
7

Образцы упражнений

256 Данный голос

1-е решение  
2-е решение

6) **Задержание, проходящий, вспомогательный (нижний), камбиата, предъём.**

**Задание.** К данному голосу присоединить второй сверху или снизу, применив, кроме несовершенных и совершенных консонансов, все формы диссонансов: задержание, проходящий, вспомогательный (нижний), камбиату и предъём.

Условия — те же, что в предыдущих заданиях.

257 Данный голос

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

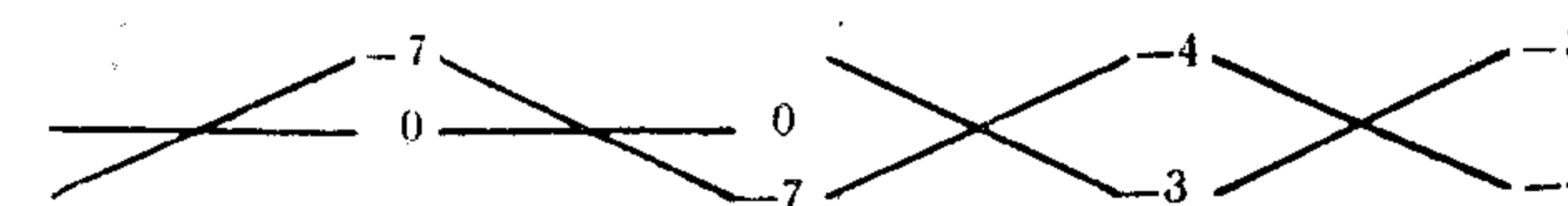
12

Раздел третий.

## ДВУХГОЛОСНЫЙ ВЕРТИКАЛЬНО-ПОДВИЖНОЙ КОНТРАПУНКТ

§ 1. ДВОЙНОЙ КОНТРАПУНКТ ОКТАВЫ.  $I_v = -7, -14, -21$

**Задание.** К данному голосу присоединить сверху или снизу второй в двойном контрапункте октавы ( $I_v = -7$ ). Из построенного таким образом основного соединения получить производные путем перестановки мелодий по схемам:



**Условия.** Свободно применяются консонансы: прима (0), терция (2), секста (5), октава (7), децима (9), терцдецима (12), двойная октава (14).

Допускается параллельное движение несовершенными консонансами.

В случае применения расстояния между мелодиями больше октавы, не допускается задержание ноты в верхнем голосе.

258 Данный голос

Образцы упражнений

259 Данный голос

Основное соединение

1-е производное соединение

2-е производное соединение

Данный голос

260

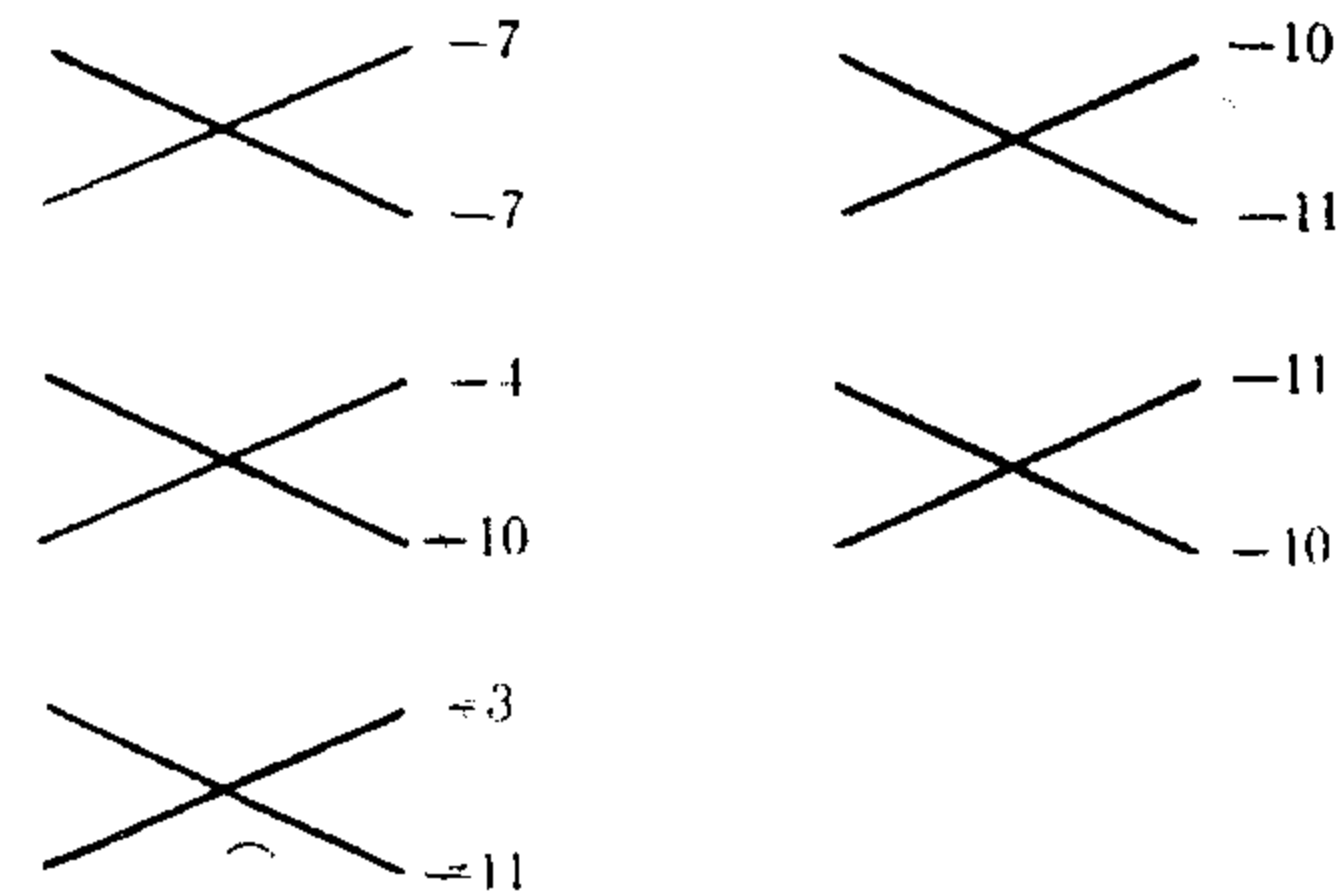
Основное соединение

1-е производное соединение

2-е производное соединение



**Задание.** К данному голосу присоединить сверху или снизу второй в двойном контрапункте октавы ( $Iv = -14, -21$ ). Из построенного таким образом основного соединения получить производные путем перестановки мелодий по схемам:



**Условия.** Свободно применяются консонансы: примы, простые и составные терции, сексты и октавы (0, 2, 5, 7, 9, 12, 14, 16, 19, 21).

Допускается параллельное движение несовершенными консонансами.

Задержание ноты и секстдецимы (8 и 15) в верхнем голосе не допускается.

261 Данный голос

1

2

3

4

5

6

7

8

## Образцы упражнений

262 Данный голос

Основное соединение

1-е производное соединение

2-е производное соединение

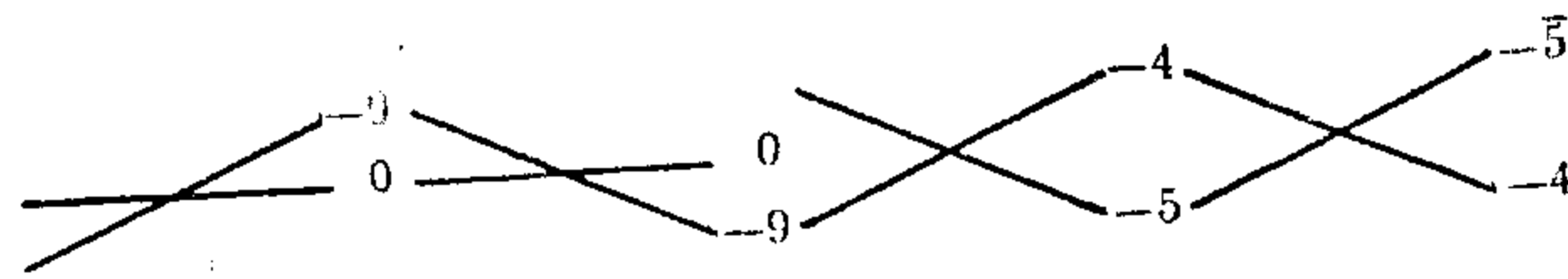
3-е производное соединение

4-е производное соединение

5-е производное соединение

## § 2. ДВОЙНОЙ КОНТРАПУНКТ ДЕЦИМЫ. $I_v = -9$

**Задание.** К данному голосу присоединить сверху или снизу второй в двойном контрапункте децимы ( $I_v = -9$ ). Из построенного таким образом основного соединения получить производные путем перестановки мелодий по схемам:



**Условие.** Свободно применяются консонансы: 0, 2, 4, 5, 7, 9, 11, 12, 14.

Параллельное и прямое движение исключено.

Не допускается задержание ноты (8) — в нижнем голосе и кварты (3) — в верхнем.

263

Данный голос

## Образцы упражнений

264 Данный голос

Основное соединение

1-е производное соединение

2-е производное соединение

3-е производное соединение

4-е производное соединение

**Задание.** К данному голосу присоединить сверху или снизу второй в двойном контрапункте октавы и децимы одновременно ( $I_v = -7$  и  $-9$ ). Из построенного таким образом основного соединения получить производные двух видов: а) с перемещением мелодий на октаву ( $I_v = -7$ ) и б) с перемещением мелодий на дециму ( $I_v = -9$ ).

**Условие.** Свободно применяются консонансы, общие для показателей  $I_v = -7$  и  $I_v = -9$ , то есть: 0, 2, 5, 7, 9, 11, 14.

Квинта как интервал, дающий кварту при  $I_v = -7$ , и составная секста (12), как интервал, дающий кварту же при  $I_v = -9$ , применяются по правилам диссонанса.

Параллельное и прямое движение исключено.

Не допускается задержание ноты в верхнем и нижнем голосах и кварты в верхнем голосе.

**Вспомогательная таблица**  
**для определения свободных консонансов**  
**в основном соединении, общем для  $Iv = -7$  и  $Iv = -9$**

0	(-)	2	3	4	5	6	7	(-)	8	9	10	11	12	13	14
-7	6	-5	-4	-3	-2	(-)	0	(-)	1	2	3	4	5	6	7
	(-)														

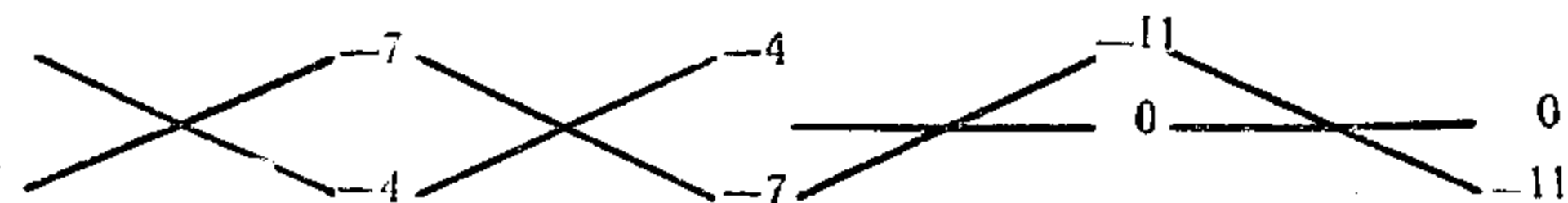
0	(-)	2	(-)	3	4	5	6	7	8	9	(-)	10	11	12	13	14
-9	-8	-7	-6	-5	-4	(-)	-3	-2	(-)	0	(-)	1	2	3	4	5
	(-)		(-)													

265 Данный голос:

1

1) Двойной контрапункт дуодецимы. IV — 11

**Задание.** К данному голосу присоединить сверху или снизу второй в двойном контрапункте дуодецимы (IV = —11). Из построенного таким образом основного соединения получить производные путем перестановки мелодий по схемам:



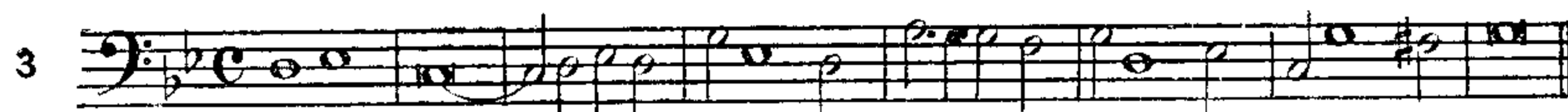
**Условия.** Свободно применяются консонансы: 0, 2, 4, 7, 9, 11.

Простая секста (5), составная секста (12) и двойная октава (14) применяются по правилам диссонансов.

Допускается параллельное движение терциями и децимами.

Не допускается задержание: сексты (5) — в верхнем голосе, ундецимы (10) — в нижнем голосе, терцдецимы (12) — в верхнем голосе.

267 Данный голос



Образцы упражнений

268 Данный голос



Основное соединение



1-е производное соединение



2-е производное соединение



3-е производное соединение



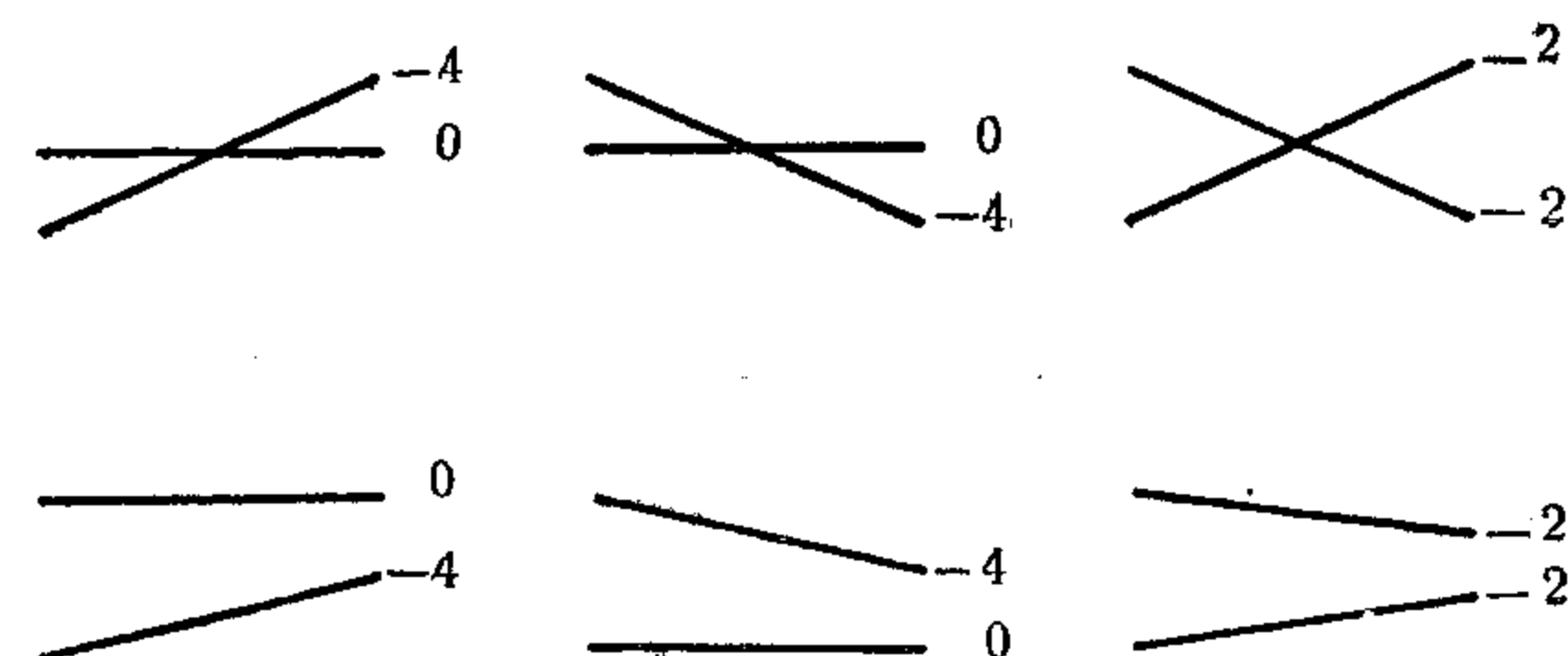
4-е производное соединение



# § 4. ДВОЙНОЙ КОНТРАПУНКТ ОТРИЦАТЕЛЬНОЙ КВИНТЫ.

$I_v = -4$

**Задание.** К данному голосу присоединить сверху или снизу второй в двойном контрапункте квинты ( $I_v = -4$ ). Из построенного основного соединения получить производные путем перестановки мелодий по схемам:



**Условия.** Свободно применяются консонансы: 0, 2, 4, 9.

Секста (5), октава (7) применяются по правилам диссонансов.

Допускается параллельное движение терциями и (при расстоянии в основном соединении между мелодиями больше квинты) децимами.

Не допускается задержание кварты в нижнем голосе.

269 Данный голос

Exercise 269 consists of six staves of music in G major, 4/4 time. The first staff is the given voice, and the following five staves show different voice exchange schemes.

Exercise 270 consists of four staves of music in G major, 4/4 time. The first staff is the given voice, and the following three staves show different voice exchange schemes.

## Образцы упражнений

Данный голос

Exercise 270 consists of a single staff of music in G major, 4/4 time, showing the given voice.

Основное соединение

Exercise 270 consists of two staves of music in G major, 4/4 time, showing the main connection of two voices.

1-е производное соединение

Exercise 270 consists of two staves of music in G major, 4/4 time, showing the first derivative connection of two voices.

2-е производное соединение

Exercise 270 consists of two staves of music in G major, 4/4 time, showing the second derivative connection of two voices.

3-е производное соединение (транспонировано на октаву вверх)

Exercise 270 consists of two staves of music in G major, 4/4 time, showing the third derivative connection of two voices, transposed an octave up.



271 Данный голос



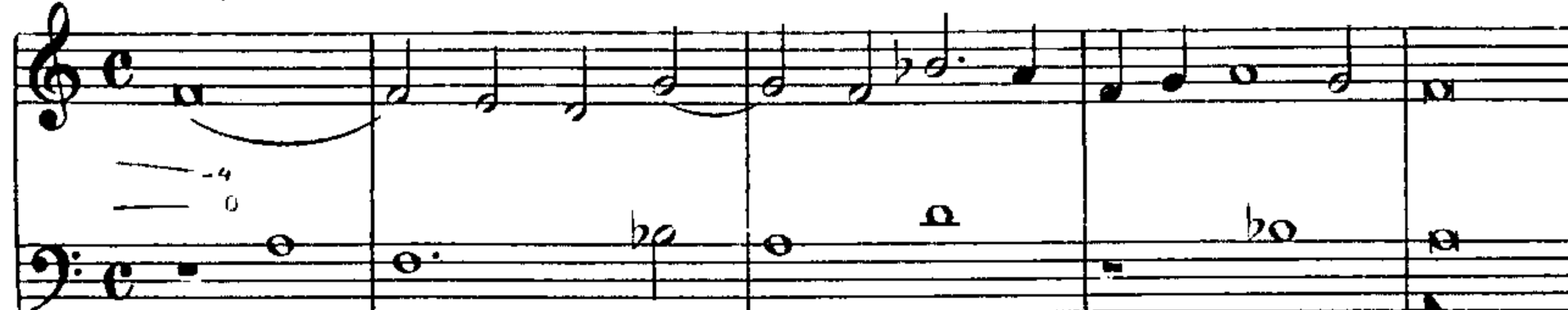
Основное соединение



1-е производное соединение



2-е производное соединение



3-е производное соединение



§ 5. ДВОЙНОЙ КОНТРАПУНКТ ПОЛОЖИТЕЛЬНОЙ КВИНТЫ.

$I_v = 4$

**Задание.** К данному голосу присоединить сверху или снизу второй в двойном контрапункте положительной квинты ( $I_v=4$ ). Из построенного основного соединения получить производные путем перестановки мелодий по схемам:

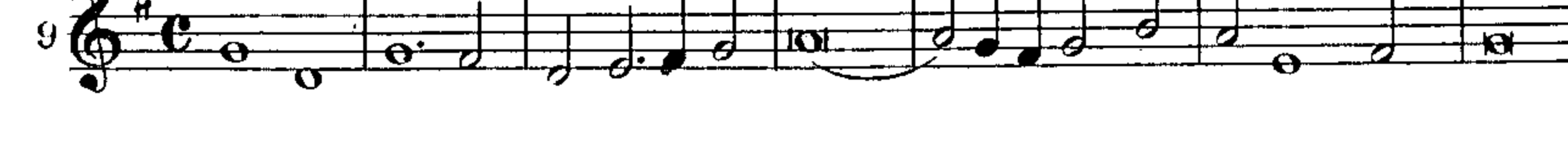
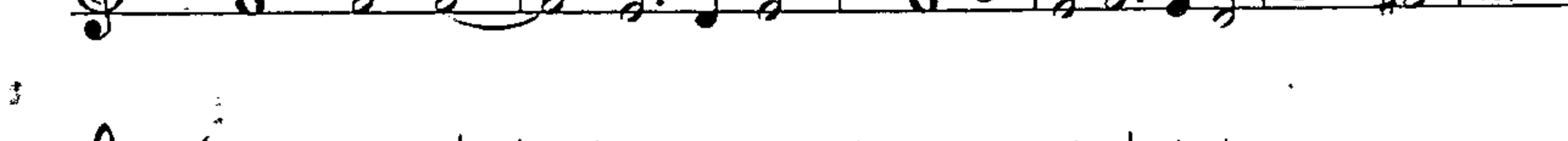
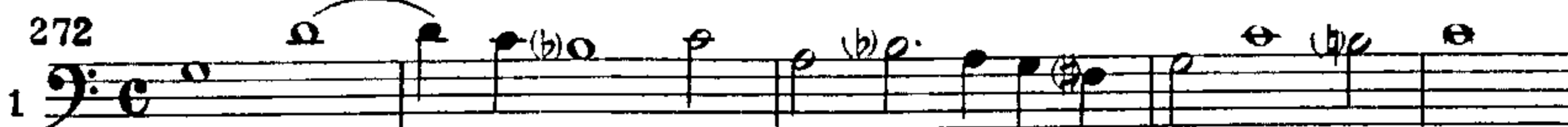


**Условия.** Свободно применяются консонансы: 0, 5, 7, 12, 14. Терция (2), квинта (4), децима (9), дуодецима (11) применяются по правилам диссонансов.

Допускается параллельное движение простыми и составными секстами (5 и 12).

Не допускается задержание терции и децимы в нижнем голосе.

Данный голос



## Образцы упражнений

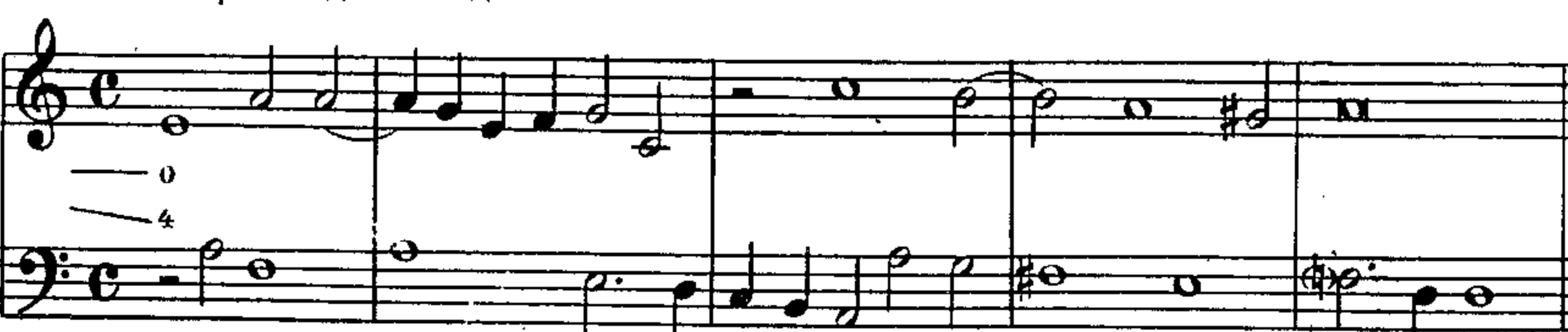
273 Данный голос



Основное соединение



1-е производное соединение



2-е производное соединение



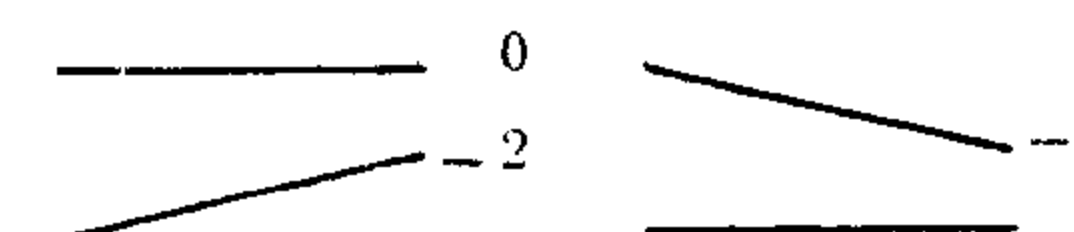
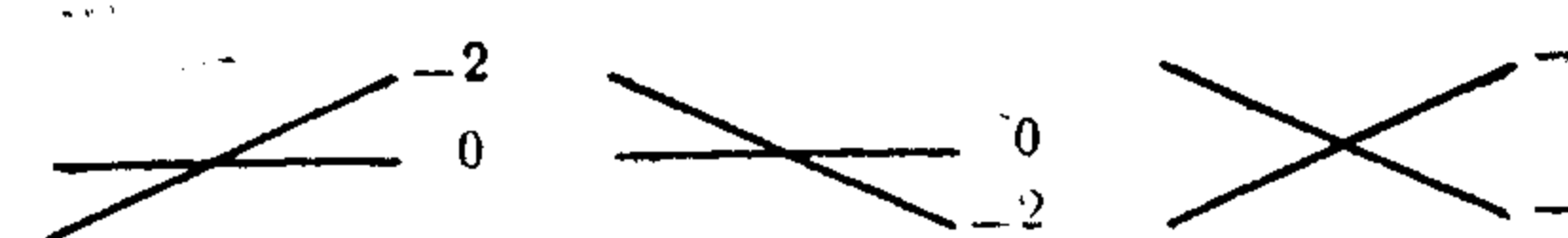
3-е производное соединение



### § 6. ДВОЙНОЙ КОНТРАПУНКТ ОТРИЦАТЕЛЬНОЙ ТЕРЦИИ

$I_v = -2$

**Задание.** К данному голосу присоединить сверху или снизу второй в двойном контрапункте терции ( $I_v = -2$ ). Из построенного основного соединения получить производные путем перестановки мелодий по схемам:



**Условия.** Свободно применяются консонансы: 0, 2, 4, 7, 9, 11, 14, а при пересечении голосов в основном соединении также: —7, —5, —2.

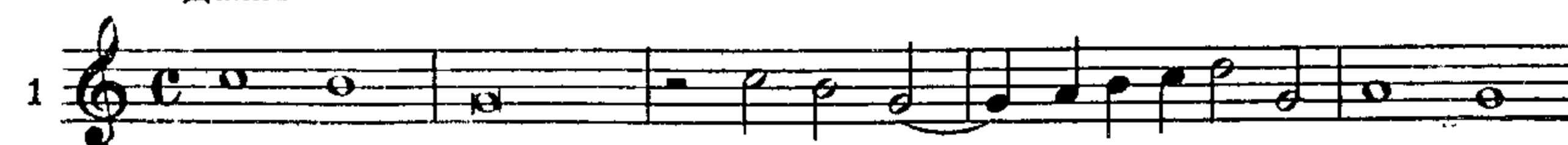
Параллельное и прямое движение исключается.

Положительная секста (5), отрицательная квинта (—4) применяются по правилам диссонансов.

Не допускается задержание секунды, положительной кварты — в верхнем голосе, ноты — в нижнем.

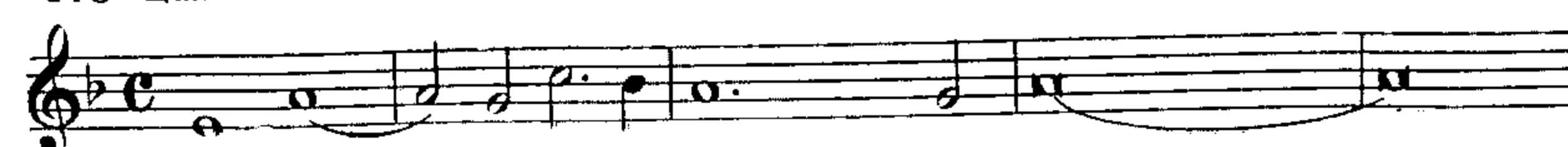
Не допускается применение н-й и е-й вспомогательной кварты.

274 Данный голос



## Образцы упражнений

275 Данный голос



Основное соединение



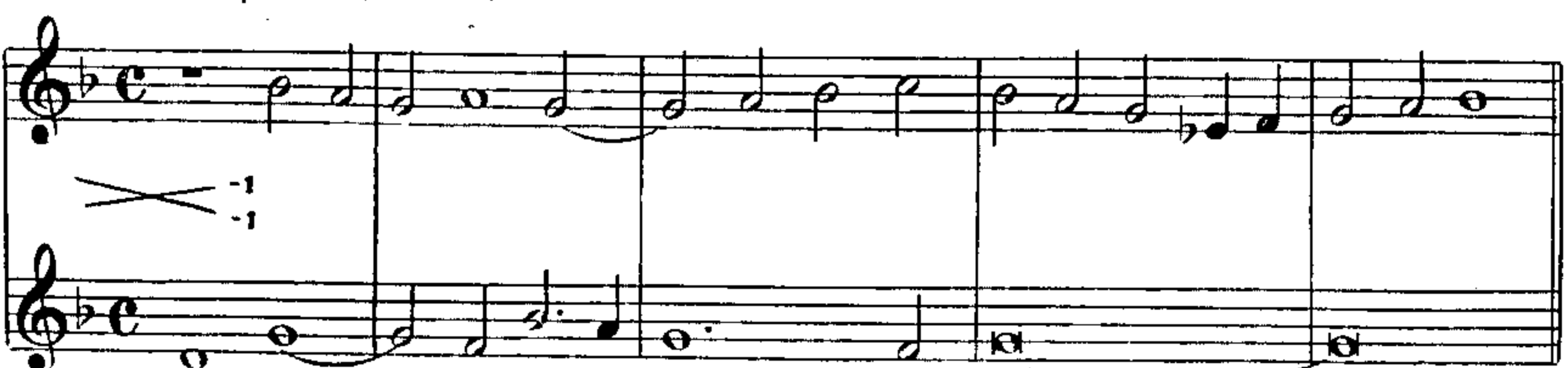
1-е производное соединение



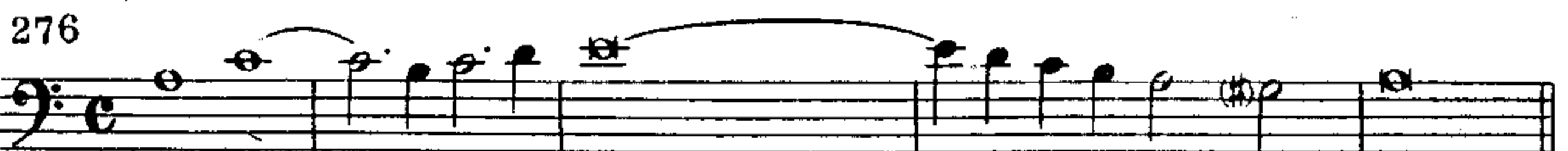
2-е производное соединение



3-е производное соединение



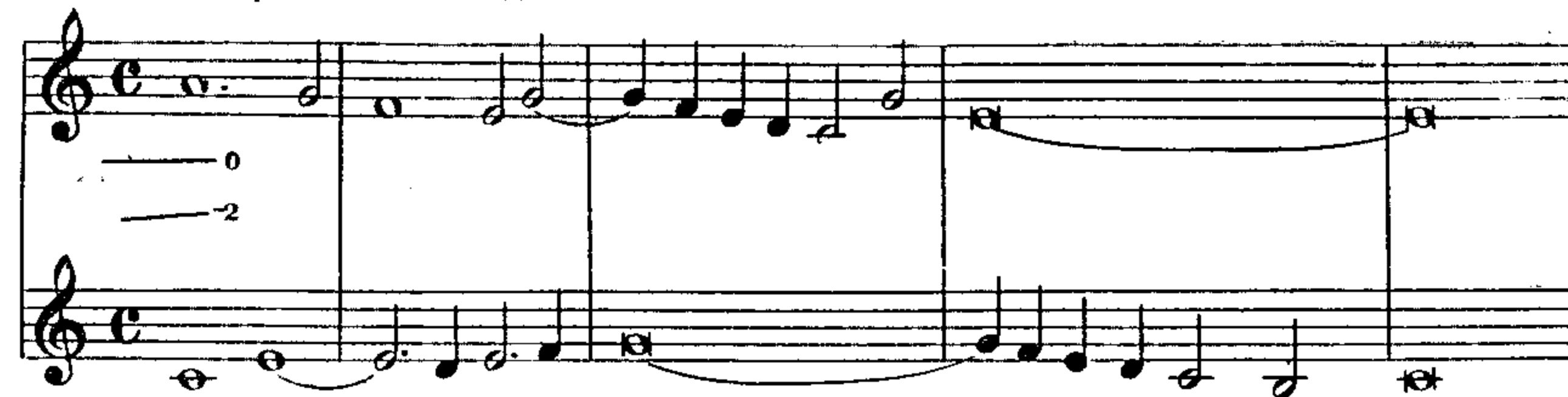
Данный голос



Основное соединение



1-е производное соединение



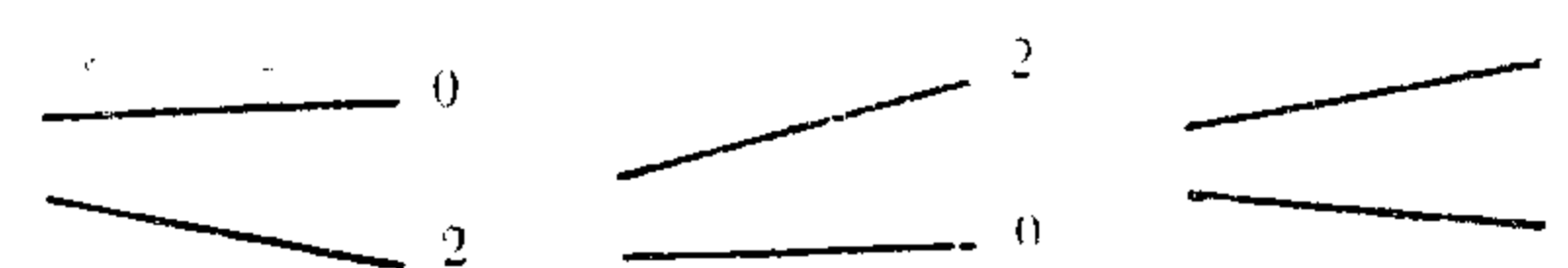
2-е производное соединение



§ 7. ДВОЙНОЙ КОНТРАПУНКТ ПОЛОЖИТЕЛЬНОЙ ТЕРЦИИ

$I_v = 2$

**Задание.** К данному голосу присоединить второй в двойном контрапункте положительной терции ( $I_v=2$ ). Из построенного основного соединения получить производные путем перестановки мелодий по схемам:



**Условия.** Свободно применяются консонансы: 0, 2, 5, 7, 9, 12, 14.

Параллельное и прямое движение исключается.

Квинта (4) и дуодецима (11) применяются по правилам диссонансов.

Не допускается задержание квинты и дуодецимы в нижнем голосе.

277 Данный голос



Examples of musical exercises in various staves (1-8) showing different voice parts and connections.

### Образцы упражнений

278 Данный голос

Основное соединение

1-е производное соединение

2-е производное соединение

### 3-е производное соединение

## § 8. ОСНОВНОЕ И ПРОИЗВОДНОЕ СОЕДИНЕНИЯ В ОДНОМ ПОСТРОЕНИИ

**Задание.** 1) К данному голосу присоединить второй в двойном контрапункте: а) октавы ( $Iv = -7$ , или  $-14$ , или  $-21$ ); б) дуодесимы ( $Iv = -11$ ). Из основного и производного соединений получить общее построение по схемам:

Основное соединение	Производное соединение	
		Заключительное движение и каденция
		Заклучительное движение и каденция
		Заклучительное движение и каденция
		Заклучительное движение и каденция
		Заклучительное движение и каденция

**Условия.** Данная мелодия может быть произвольно несколько продолжена для получения более удобных гармонических и ритмических условий, необходимых для включения голосов в производном соединении.

279 Данный голос

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12



# Образцы упражнений

Данный голос

280

Основное соединение

Производное соединение

каденция

## 281 Данный голос

1-е решение

Основное соединение

Производное

соединение

каденция

2-е решение

Основное соединение

Производное соединение

каденция

2) Данное двухголосное начало основного соединения продолжить в двойном контрапункте согласно указанному Iv. Из основного соединения произвольной величины и его производного получить общее построение по схемам и образцам предыдущего задания.

Данное двухголосное начало

282

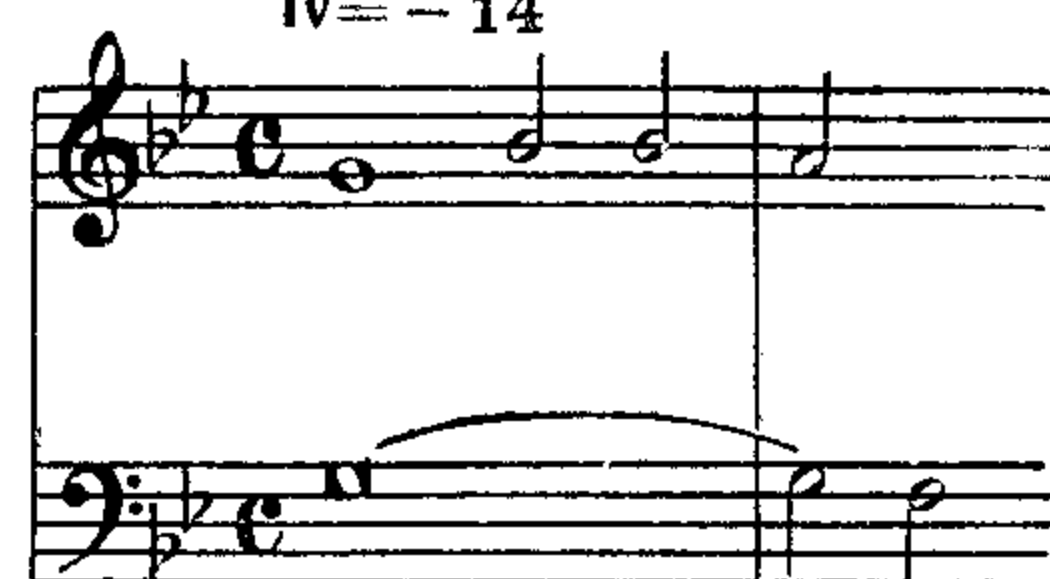
lv = -7, -14

1



lv = -14

2



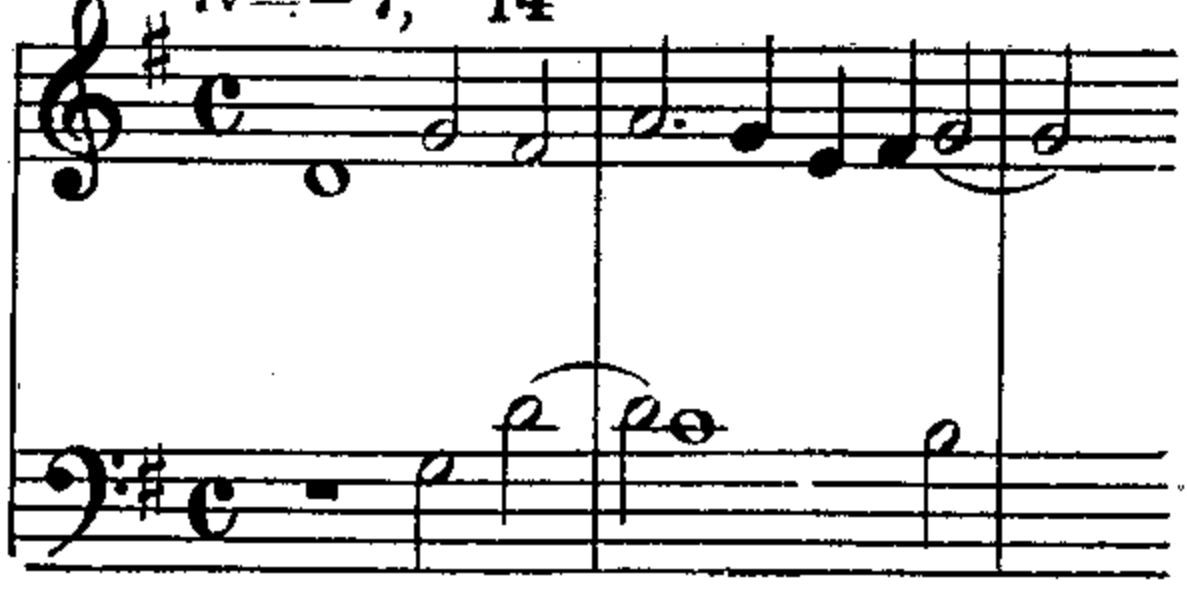
lv = -7, -14

4



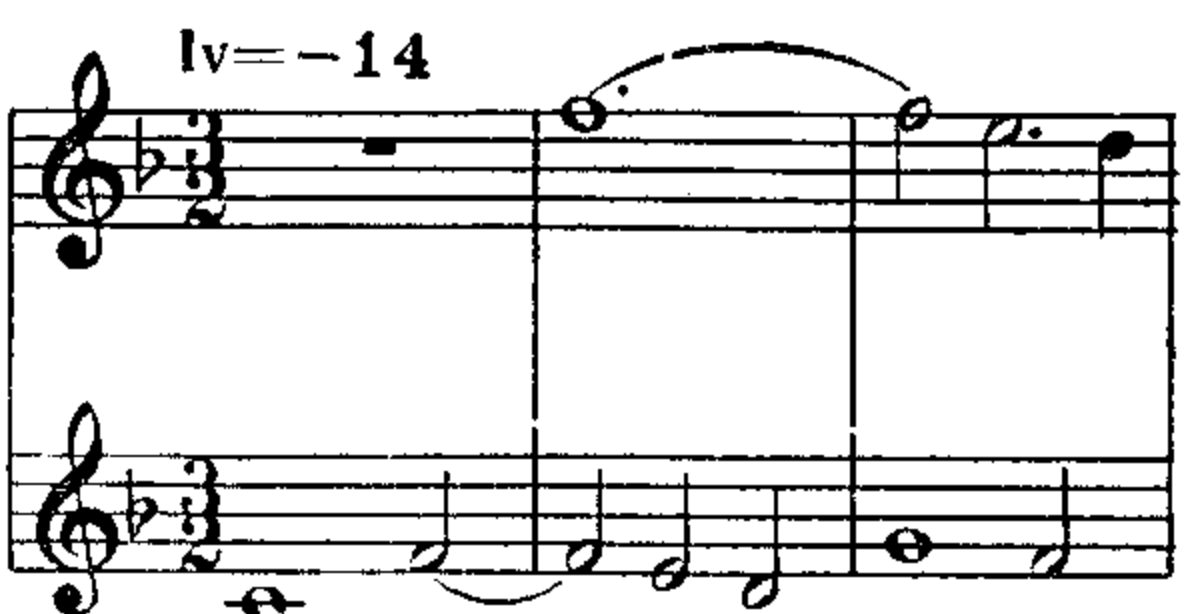
lv = -7, -14

3



lv = -14

5



lv = -7, -14

6



lv = -7, -14

7



lv = -7, -14

8



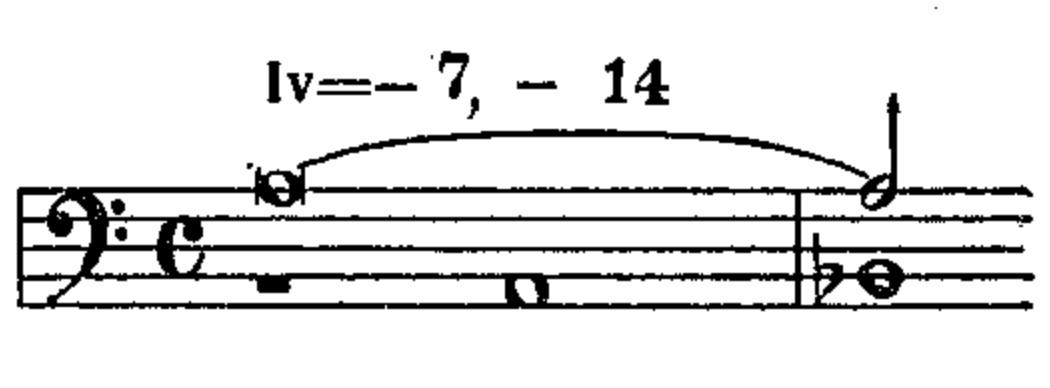
lv = -14

9



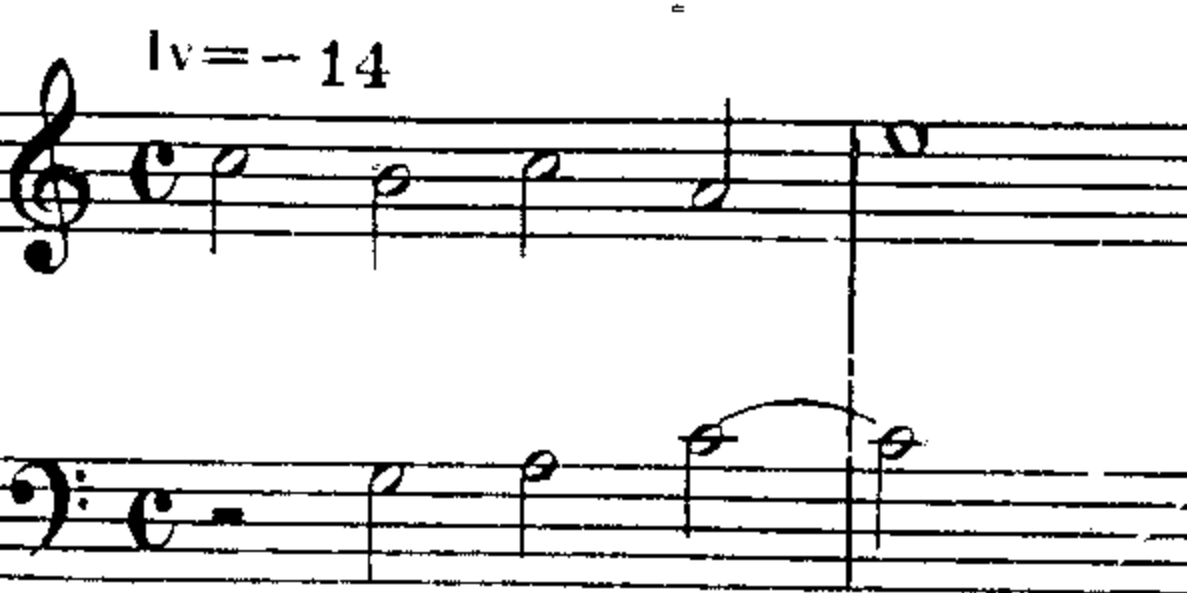
lv = -7, -14

10



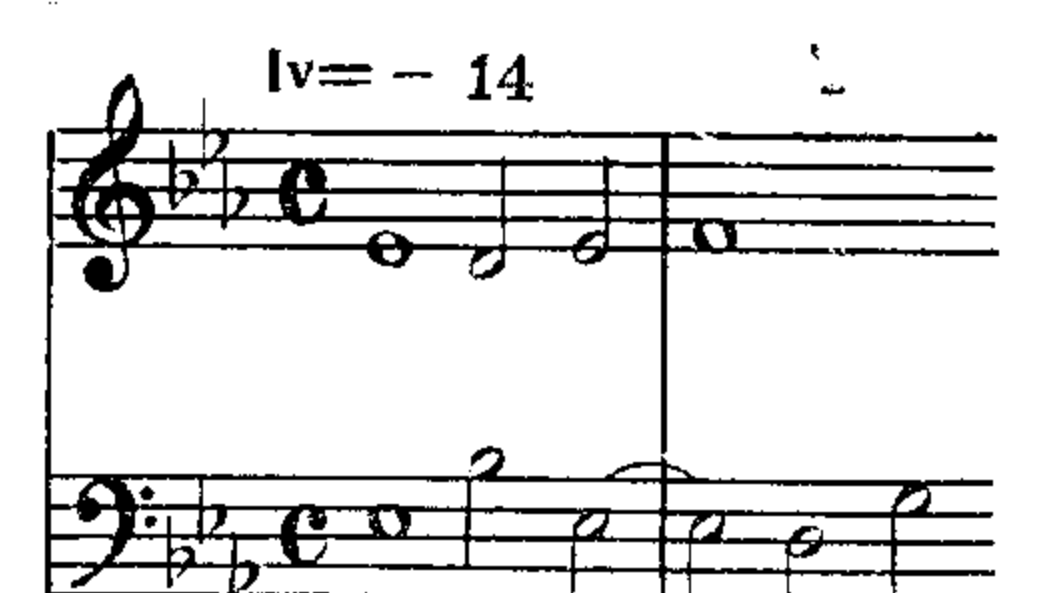
lv = -14

11



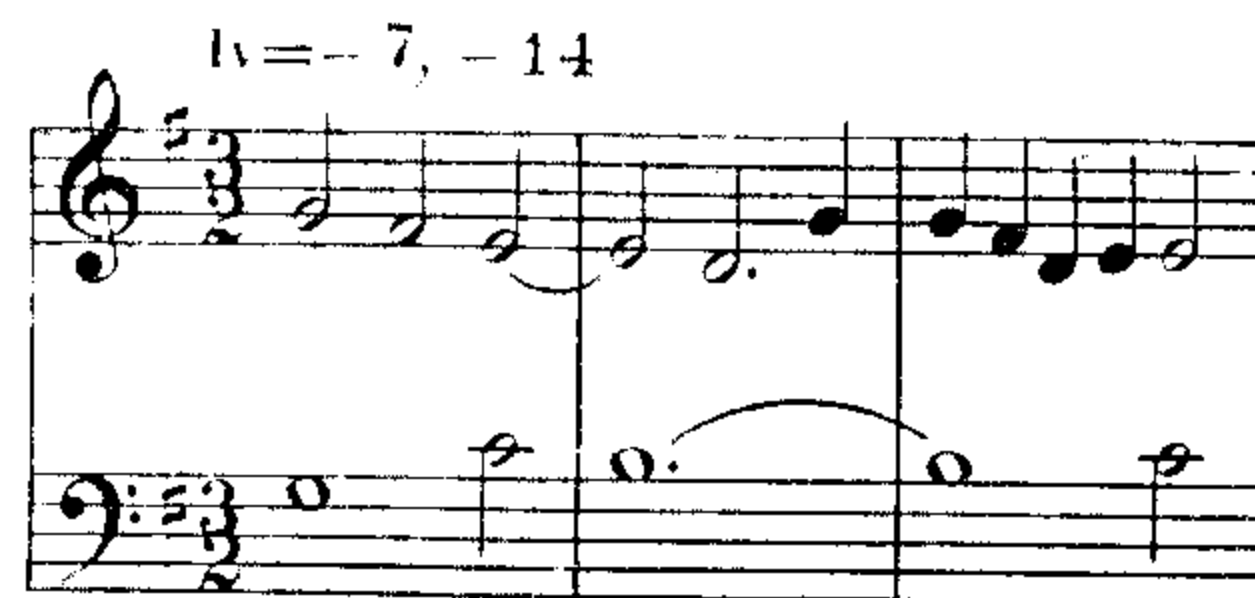
lv = -14

12



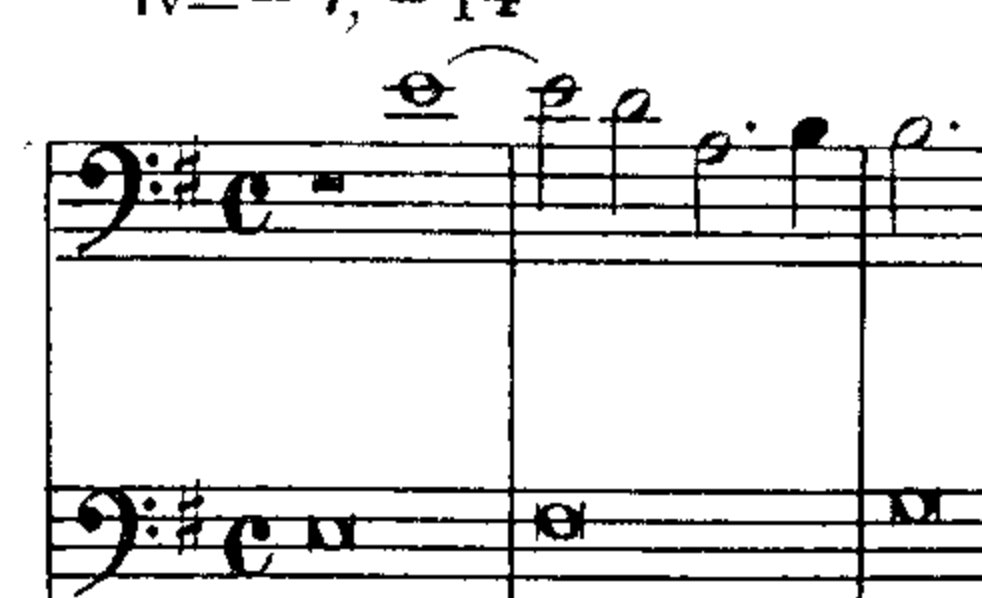
lv = -7, -14

13



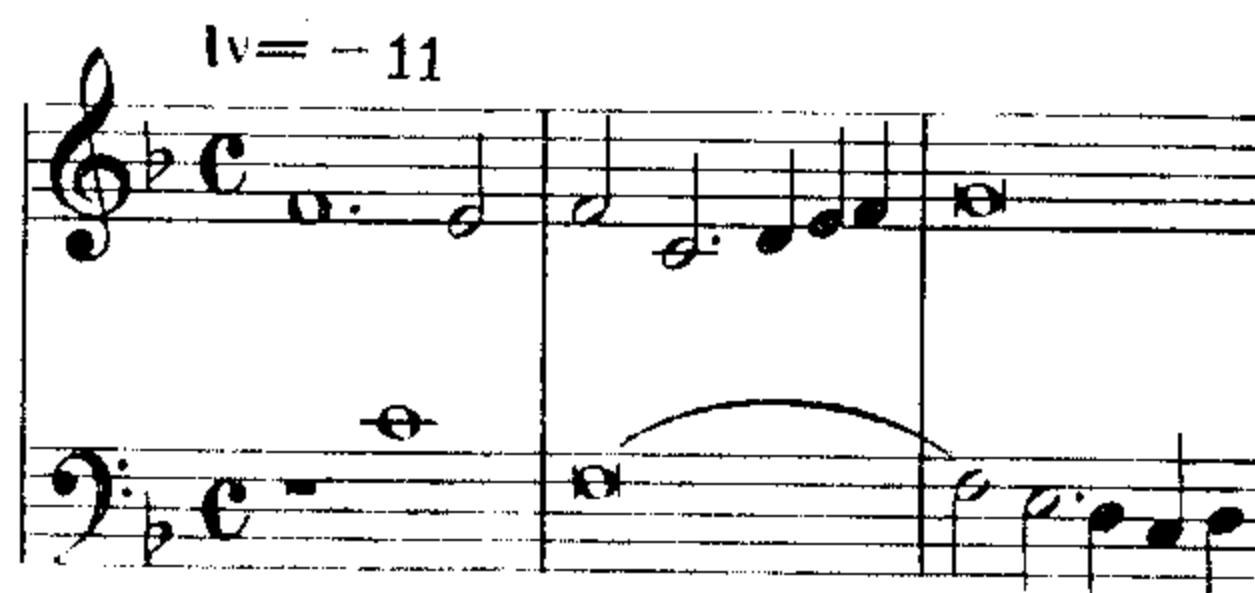
lv = -7, -14

14



lv = -11

15



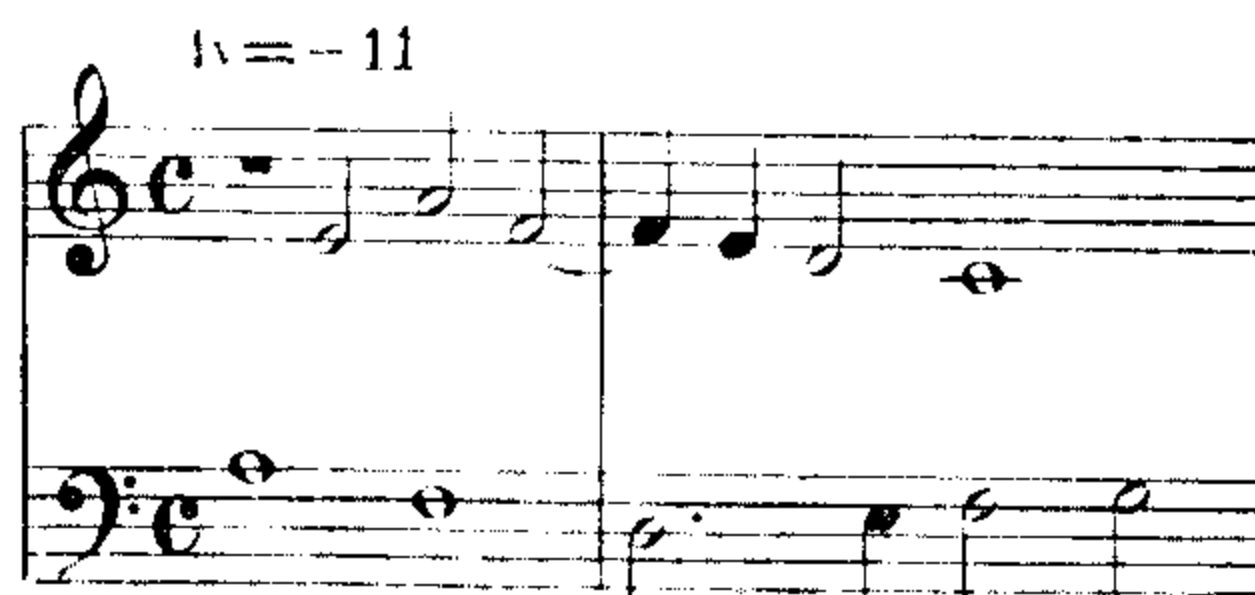
lv = -11

16



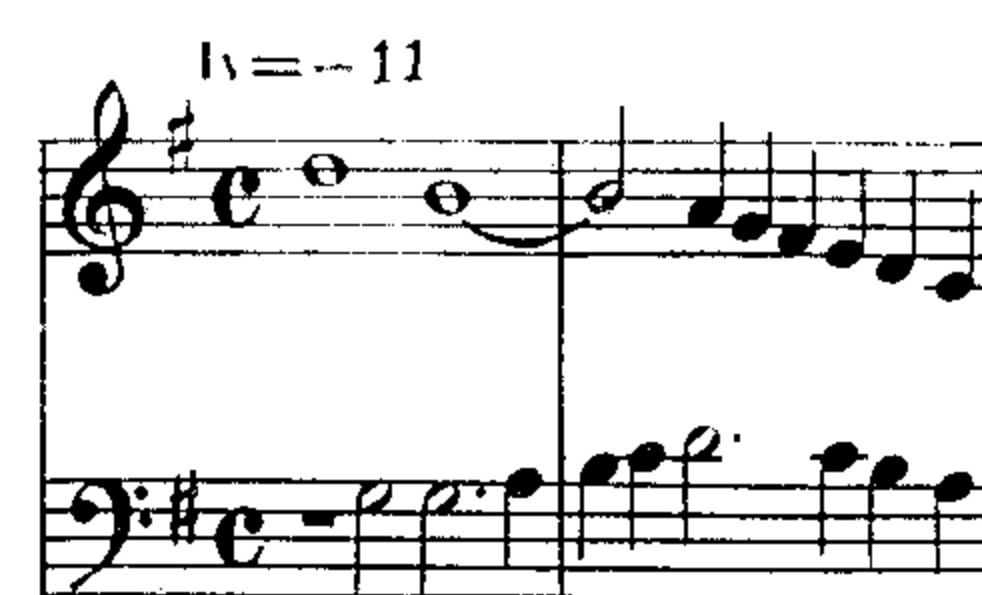
lv = -11

17



lv = -11

18



## Раздел четвертый

### ИМИТАЦИОННОЕ И ИМИТАЦИОННО-КАНОНИЧЕСКОЕ ДВУХГОЛОСИЕ

#### § 1. РАЗЛИЧНЫЕ ВИДЫ ИМИТАЦИИ

**Задание.** К данной пропосте написать имитации: а) в октаву, б) в унисон, в) в квинту, г) в кварту.

Полученное имитационное построение завершить каденцией либо заключительным движением и каденцией.

**Условия.** Данная пропоста может быть принята в качестве верхнего либо нижнего голоса.

283 Данная пропоста

1



2



3

4

5

6

7

8

9

10

11

### Образцы упражнений

284 Данная пропуста

Имитация в октаву

Имитация в унисон

Имитация в кварту

Имитация в квинту

**Задание.** К данной пропусте написать тональную имитацию в кварту или квинту. Полученное имитационное построение завершить в основной тональности.

Условия — те же, что и в предыдущем задании.

285 Данная пропоста



Образцы упражнений

Данная пропоста



Решение



287 Данная пропоста



Решение



Задание. К данной пропосте написать имитации: а) в терцию, б) в сексту, в) в нону:

Полученное имитационное построение завершить каденцией либо заключительным движением и каденцией.

Условия — те же, что и в предыдущих заданиях.

288 Данная пропоста



## Образцы упражнений

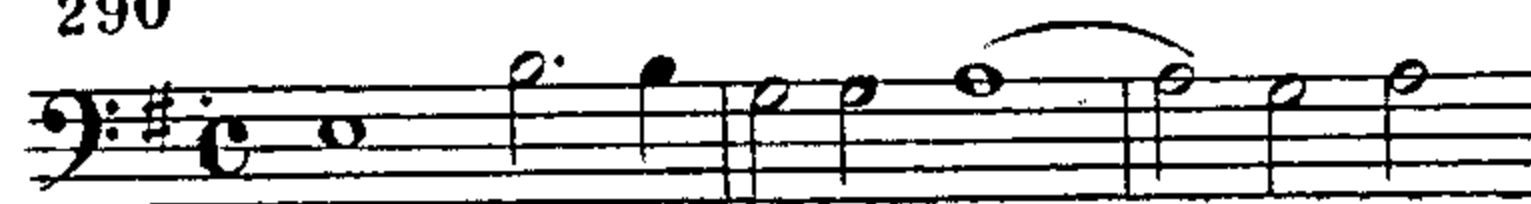
289 Данная пропуста



Имитация в терцию



290 Данная пропуста



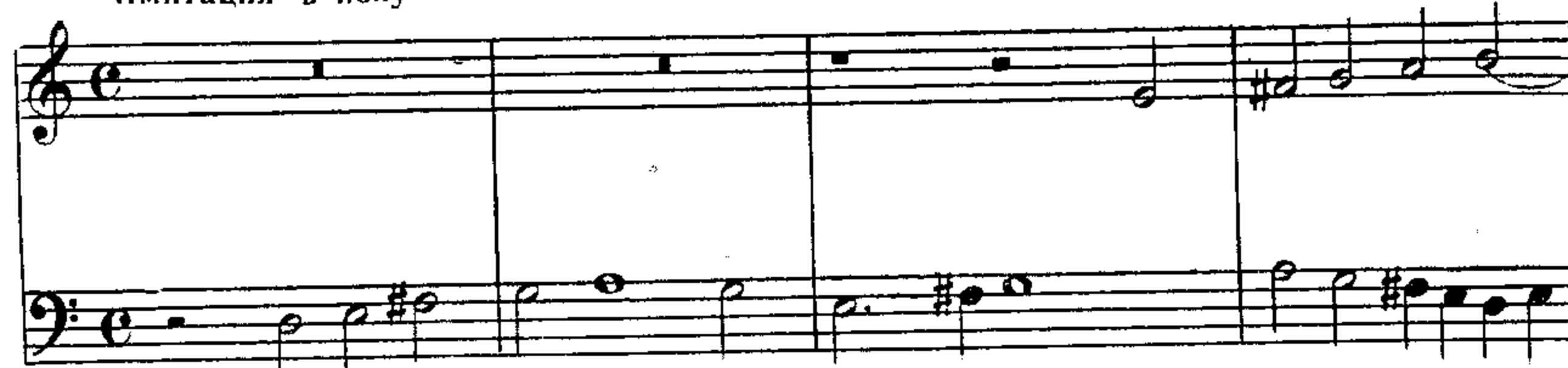
Имитация в сексту



291 Данная пропуста



Имитация в нону

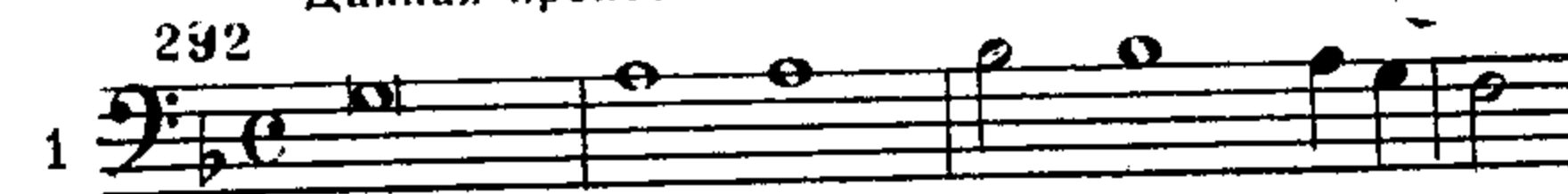


**Задание.** К данной пропусте написать имитацию в противо-  
движении. Полученное построение завершить каденцией либо  
заключительным движением и каденцией.

**Условия** — те же, что и в предыдущих заданиях.

Интервал вступления — преимущественно квинта, кварта, ок-  
тава, унисон.

Данная пропуста



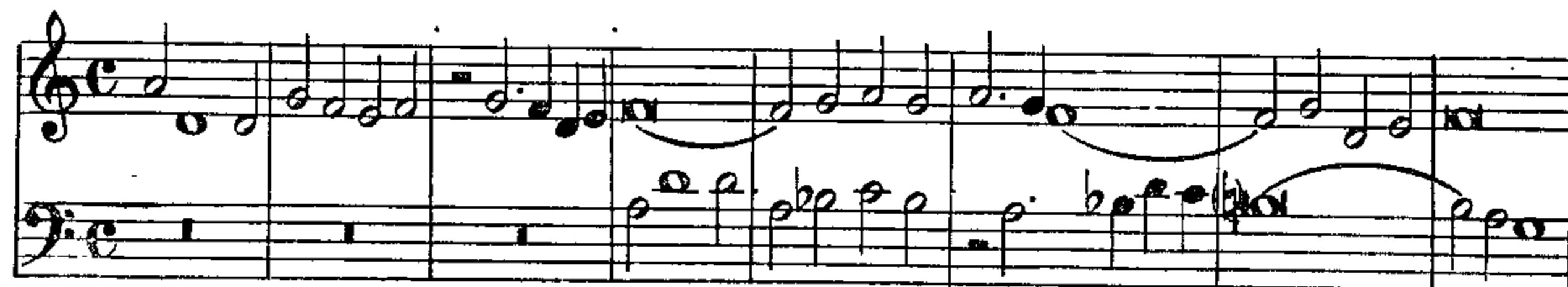


## Образцы упражнений

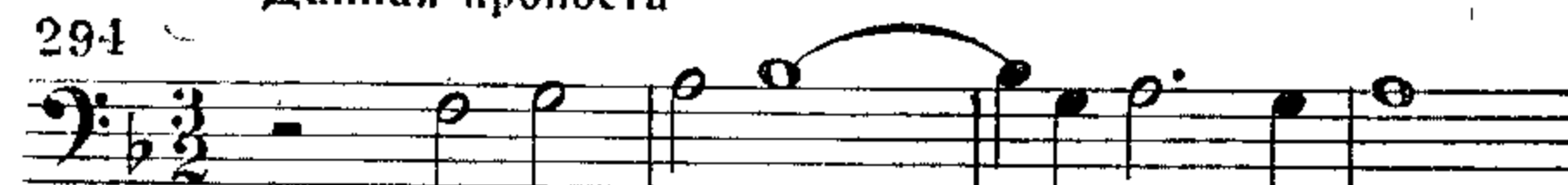
293 Данная пропоста



Имитация в октаву (в противодвижении, тональная)



294 Данная пропоста



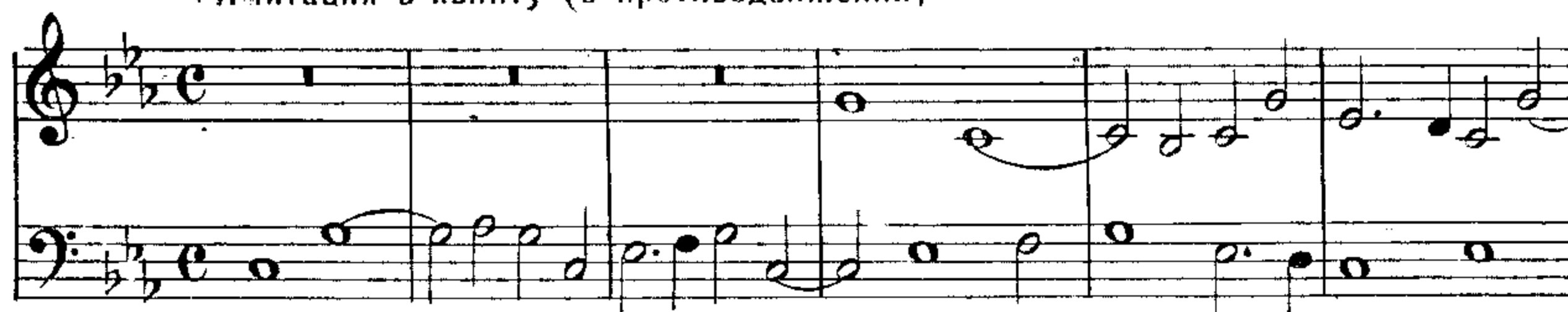
Имитация в унисон (в противодвижении)



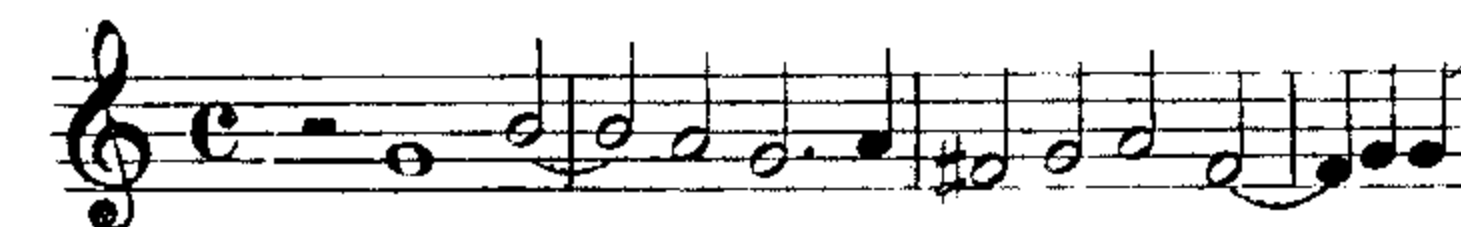
295 Данная пропоста



Имитация в квинту (в противодвижении)



296 Данная пропоста:



Имитация в кварту (в противодвижении)



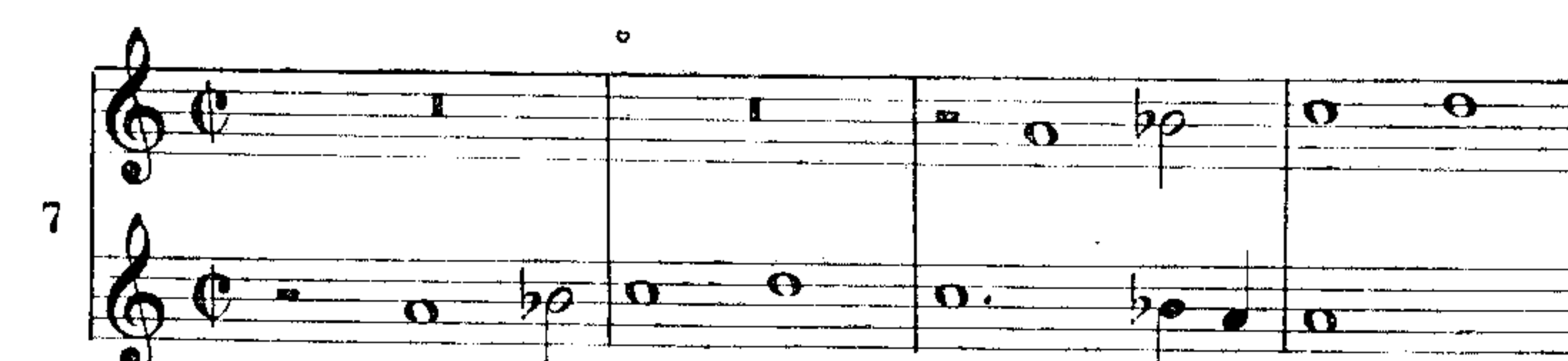
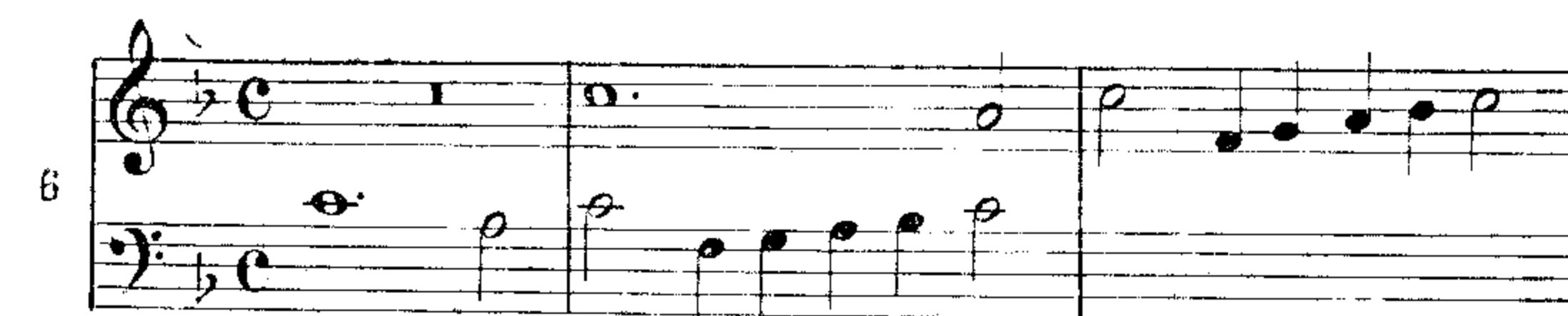
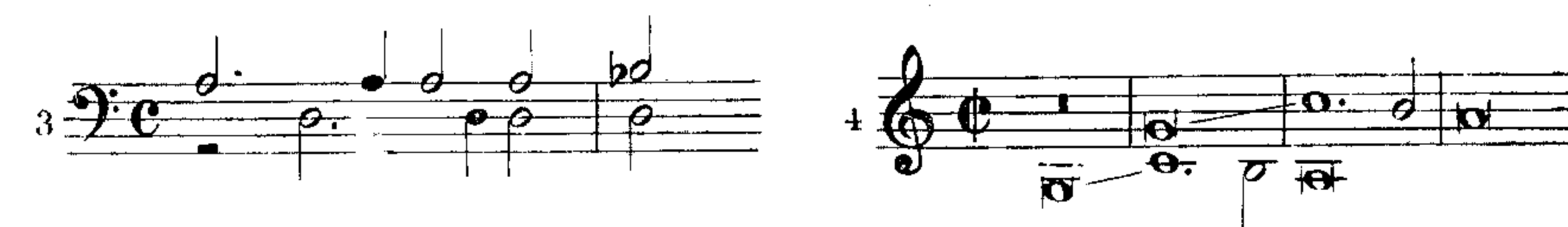
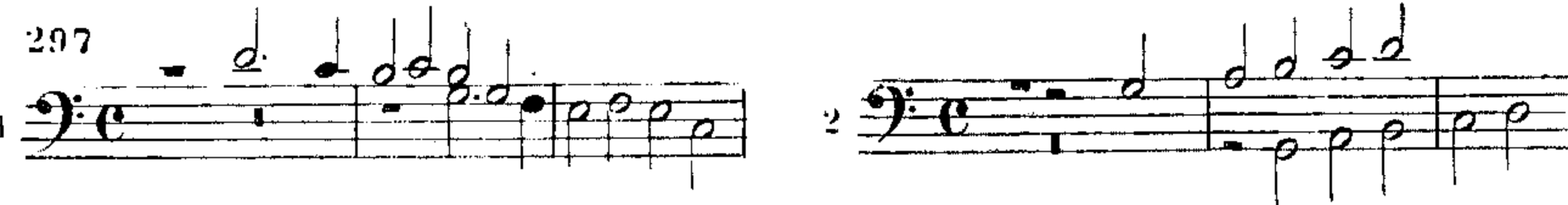
## § 2. КАНОНИЧЕСКАЯ ИМИТАЦИЯ

**Задание.** Исходя из данного начала, продолжить каноническую имитацию и завершить ее каденцией либо заключительным движением и каденцией.

**Условия.** Продолжительность канона может быть произвольной, зависящей от замысла композиционного построения.

Применение правил вертикально-подвижного контрапункта не требуется.

Данное начало канонической имитации



8 

9 

10 

11 

12 


13 


14 

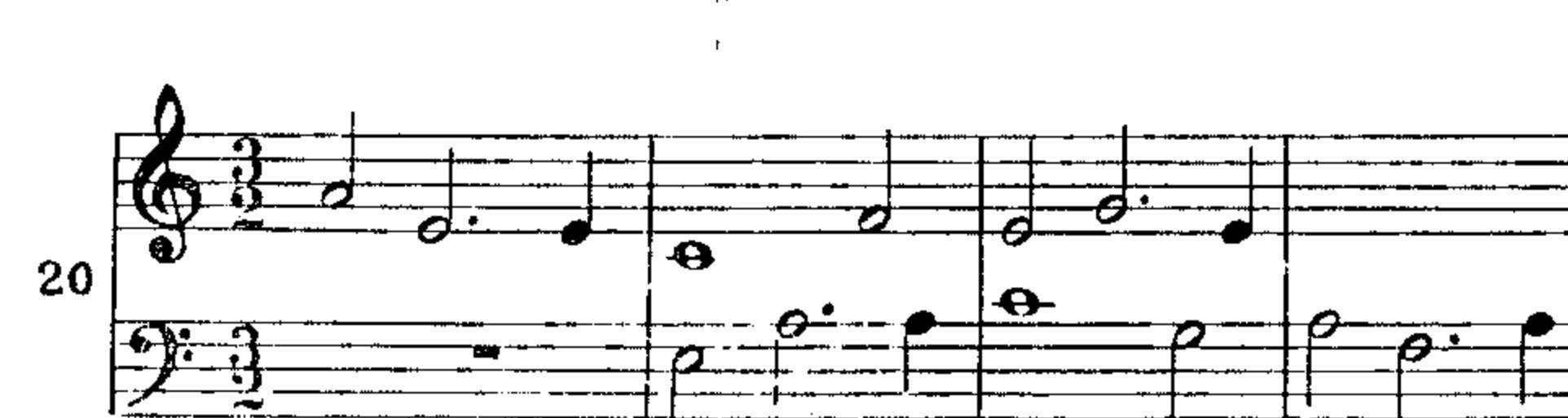
15 

16 

17 

18 

19 

20 

**Задание.** Данное исходное начало пропосты принять как основу для построения канона: а) в октаву, б) в квинту, в) в кварту, г) в унисон.

**Условия** — те же, что и в предыдущем задании.

298 Данное начало пропосты

1 

2 

3 

4 

5 

6 

7 

8 

9 

10 

11 

12 

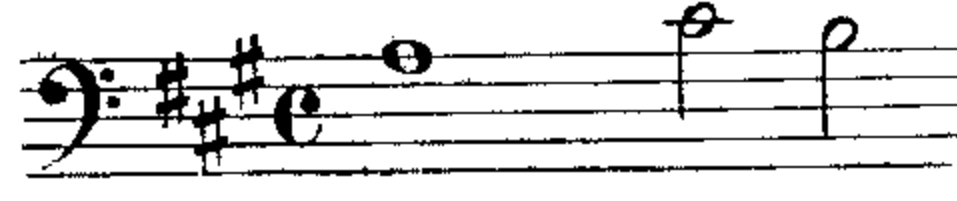
13 

14 

15 

16 

17 

18 

19 

20 

21 

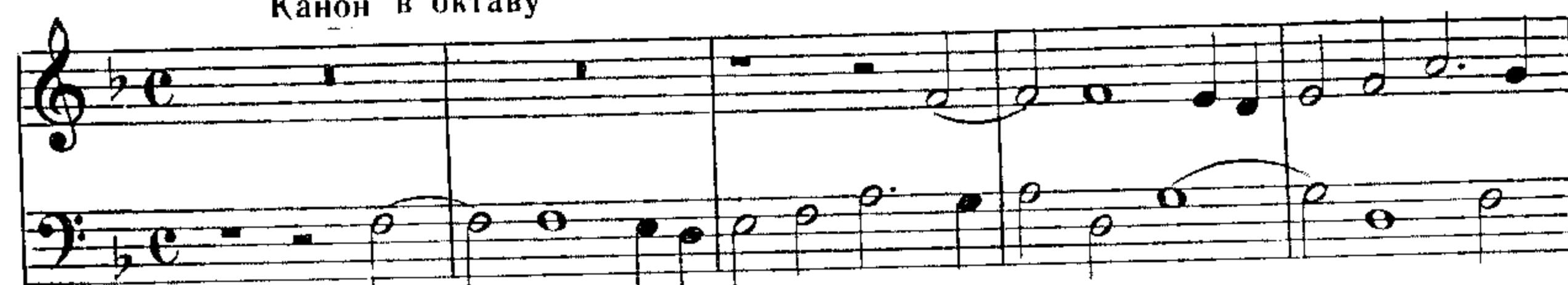
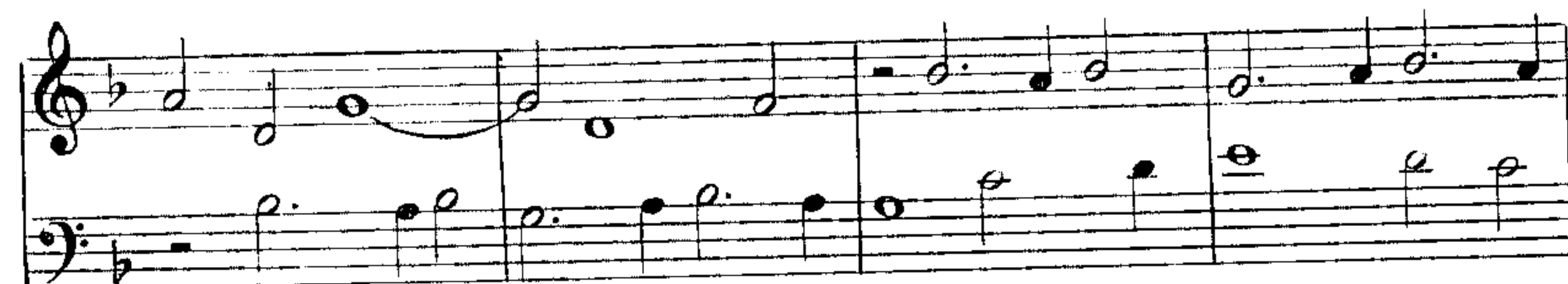
### Образцы упражнений

299 Данное начало пропосты



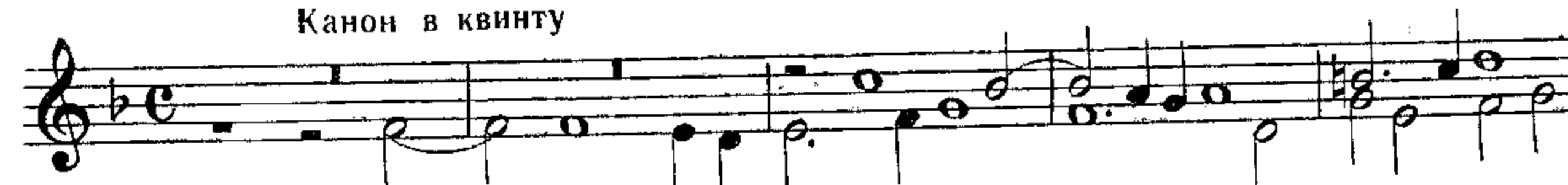
1-е решение

Канон в октаву

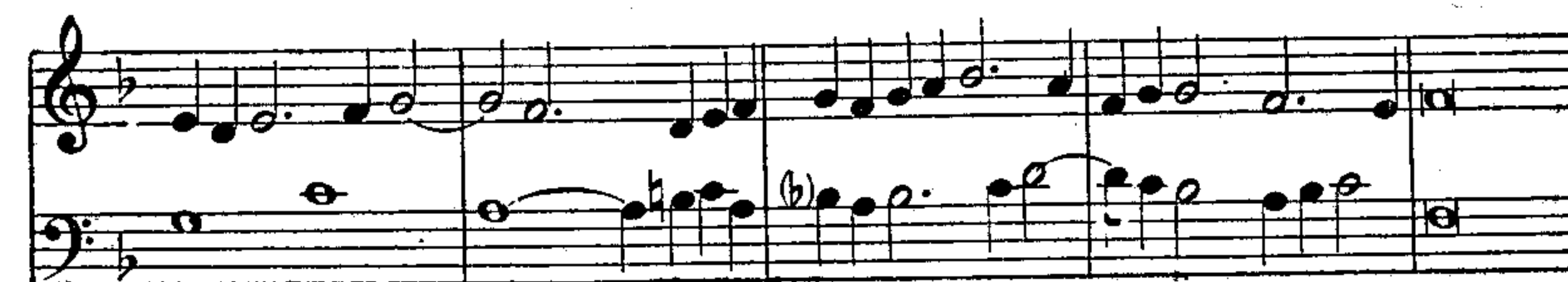

2-е решение

Канон в квинту



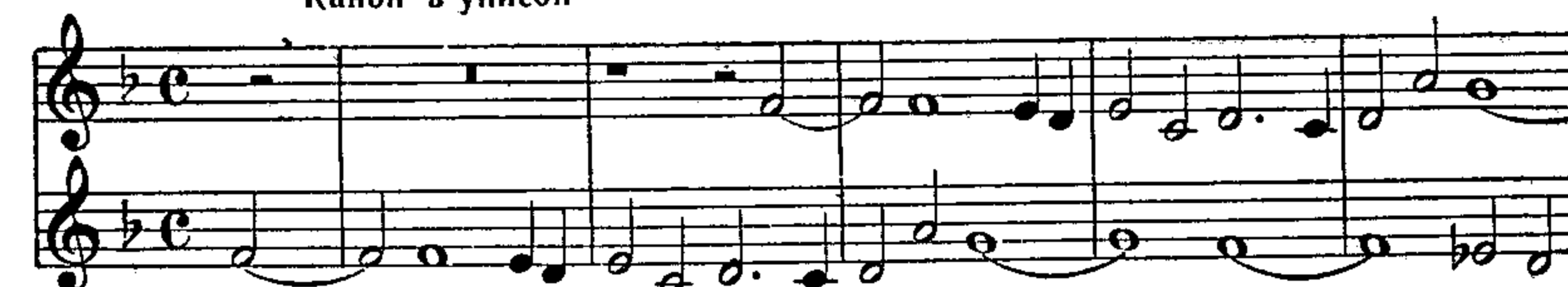

3-е решение

Канон в кварту

4-е решение

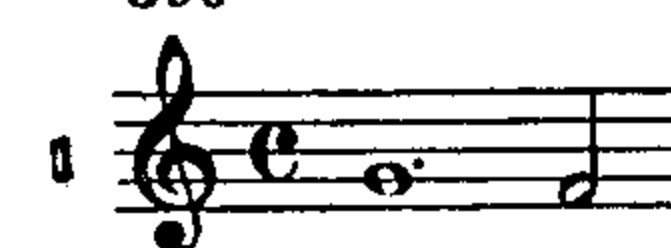
Канон в унисон

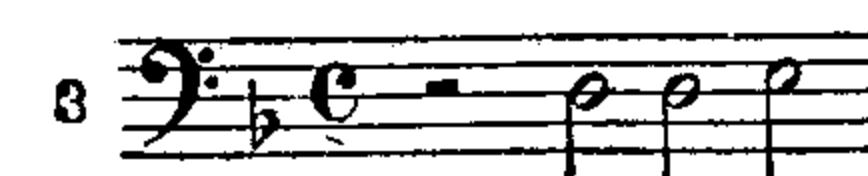



**Задание.** Данное исходное начало пропосты принять как основу для построения канона в увеличении: а) в октаву, б) в квинту, в) в кварту, г) в унисон.

Условия — те же, что и в предыдущих заданиях.

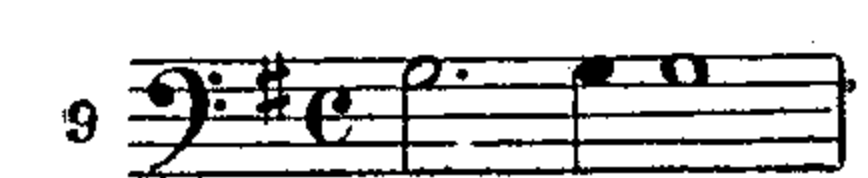
300 Данное начало пропосты

1 

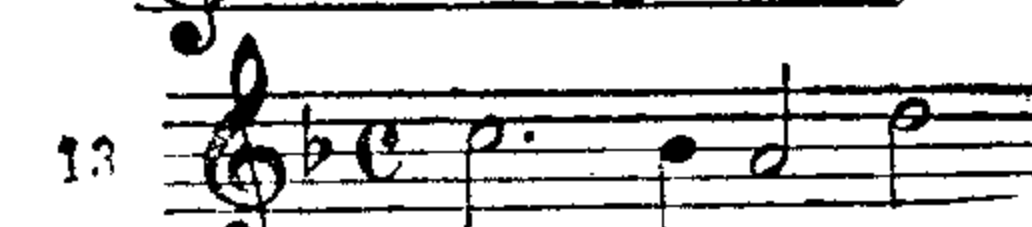
3 


5 

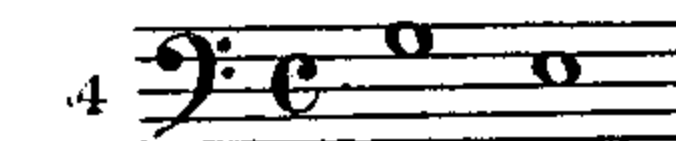
7 

9 

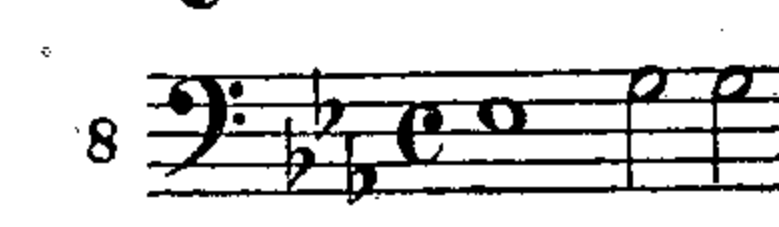
11 

13 

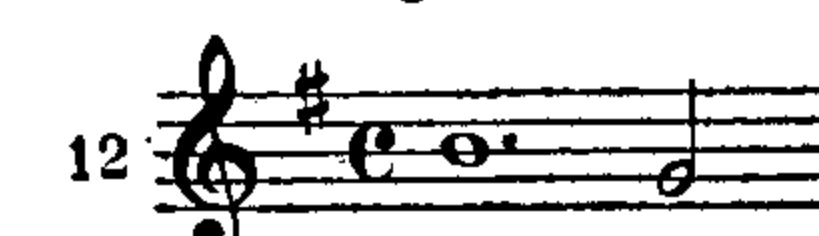
2 

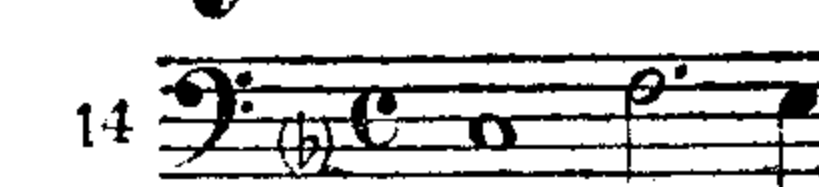
4 

6 

8 

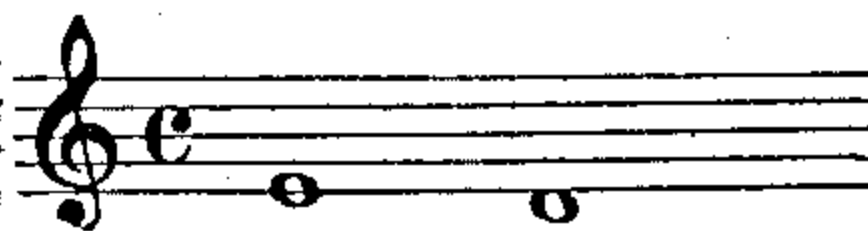
10 

12 

14 

## Образцы упражнений

301 Данное начало просты



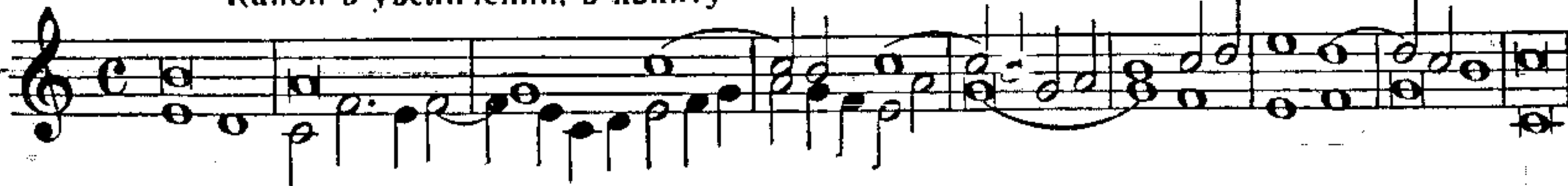
1-е решение

Канон в увеличении, в октаву



2-е решение

Канон в увеличении, в квинту



3-е решение

Канон в увеличении, в кварту



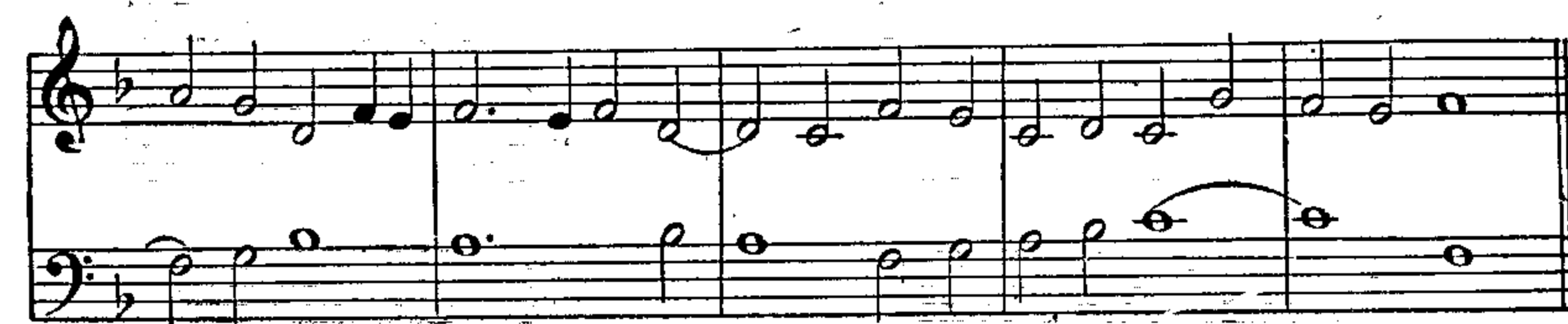
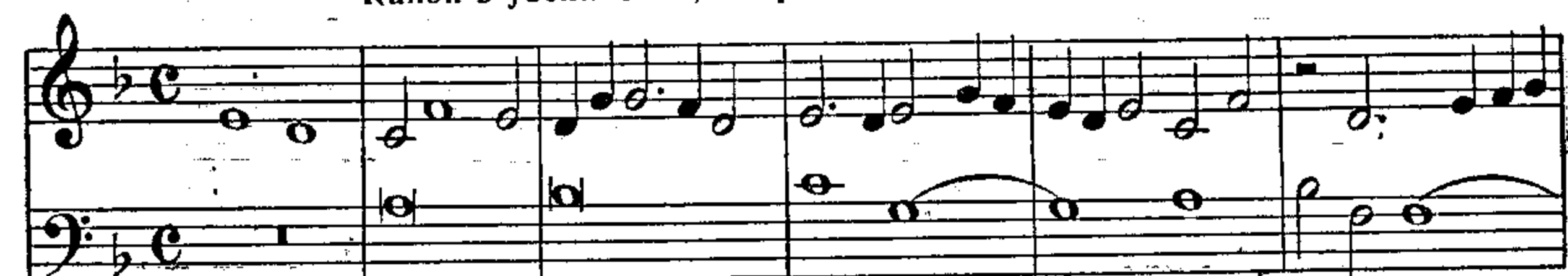
4-е решение

Канон в увеличении, в унисон



5-е решение

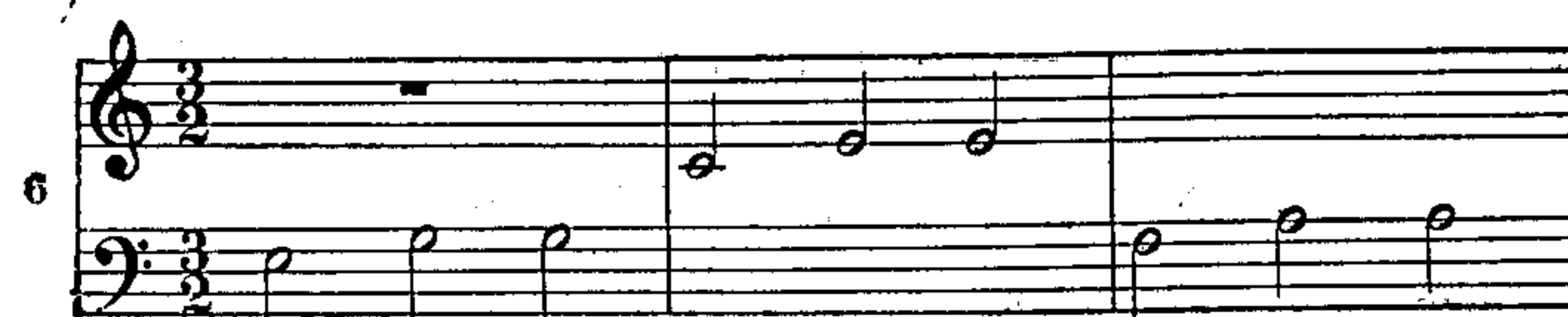
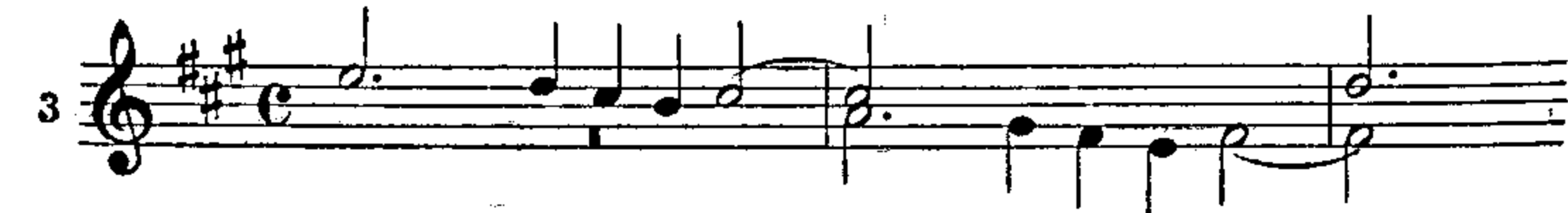
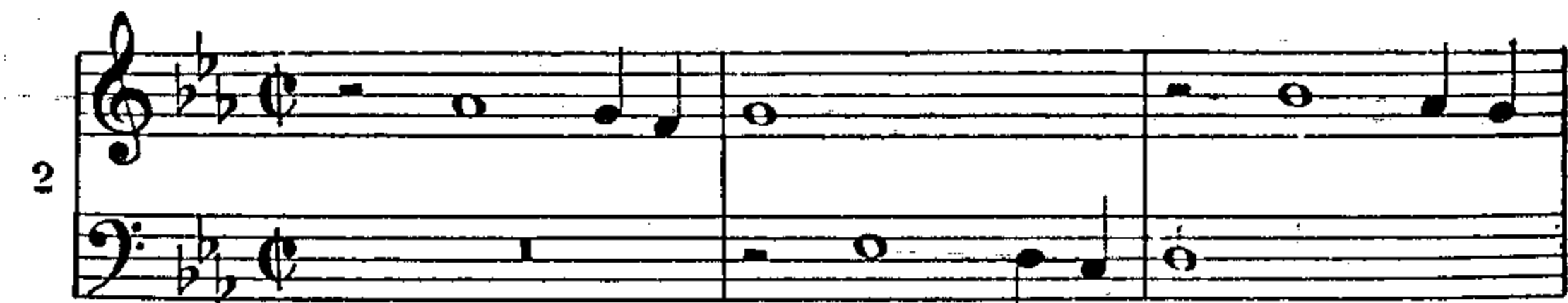
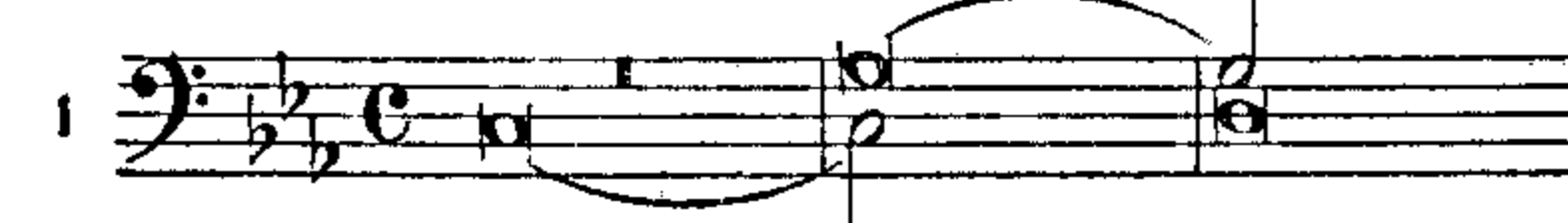
Канон в увеличении, в противодвижении в квинту



## § 3. КАНОНИЧЕСКАЯ СЕКВЕНЦИЯ

**Задание.** Исходя из данного имитационного начала и определив показатель двойного контрапункта, продолжить каноническую секвенцию 1-го разряда и завершить ее каденцией или заключительным движением и каденцией.

302 Данное имитационное начало



9

10

11

12

13

14

15

### Образцы упражнений

303 Данное имитационное начало ?

7 (Iv=-7)

Решение

### 304 Данное имитационное начало

9 (Iv=-9)

Решение

### 305 Данное имитационное начало ?

11 (Iv=-11)

Решение



**Задание.** Исходя из данного имитационного начала, построить каноническую секвенцию 2-го разряда.

**Условие.** Интервал сдвига пропосты и респосты на другие ступени избирается произвольно.

Для решения задачи используется «мнимый» голос.

306 Данное имитационное начало

1 2 3 4 5 6 7

#### § 4. БЕСКОНЕЧНЫЙ КАНОН

**Задание.** Исходя из данного имитационного начала и определив показатель двойного контрапункта, построить бесконечный канон 1-го разряда и завершить его заключительным движением.

**Условие.** В основном соединении (риспоста + противосложение) допускаются:

- пересечение мелодий;
- применение интервалов, превышающих показатель двойного контрапункта.

307 Данное имитационное начало

1 2 3 4 5 6 7 8 9

**Задание.** Данное начало пропосты принять как основу для бесконечного канона 2-го разряда. Полученное построение завершить заключительным движением.

**Условия.** Интервал вступления респосты избирается произвольно.

Расстояние повторения пропосты и респосты равно двойному расстоянию вступления респосты относительно пропосты.

Для решения задания используется «мнимый» голос.

308 Данное начало пропосты

### Образцы упражнений

309 Данное начало пропосты

Решение

«мнимый» голос

Вариант записи

«мнимый» голос

310 Данное начало пропосты

Решение

### § 5. КАНОН С ОБРАЩЕНИЕМ ГОЛОСОВ

**Задание.** Данное имитационное начало продолжить канонически в двойном контрапункте согласно указанному показателю. Полученный канон произвольной величины принять как основное соединение и объединить его с производным. Все построение завершить заключительным движением.

311 Данное имитационное начало

2  $lv = -7$

3  $lv = -11$

4  $lv = -7 - 14$

5  $lv = -14$

6  $lv = -11$

7  $lv = -14$

8  $lv = -14$

9  $lv = -14$

### Образцы упражнений

312 Данное имитационное начало

$lv = -11$

Решение

Решение

Производное соединение

313 Данное имитационное начало

Данное имитационное начало

Решение

Решение

Производное соединение

### § 6. ИМИТАЦИОННО-КАНОНИЧЕСКОЕ ПОСТРОЕНИЕ, СОСТОЯЩЕЕ ИЗ РЯДА ЗВЕНЬЕВ

**Задание.** Сочинить двухголосное построение, состоящее из трех-четырех звеньев.

**Условия.** Каждое звено строится на основе отдельной, самостоятельной пропосты.

Вид канона (имитации) избирается произвольно.

Каждое звено может заканчиваться отклонением в одну из побочных родственных ладо-тональностей.

Слитность звеньев между собою может быть достигнута при помощи одновременного паузирования и кадансирования голосов перед вступлениями новых пропост и риспост.

### Образцы упражнений

314

315

316

Раздел пятый.

### ПРОСТОЙ ТРЕХГОЛОСНЫЙ КОНТРАПУНКТ

#### § 1. ТРЕХГОЛОСИЕ БЕЗ ИМИТАЦИЙ. ДВУХГОЛОСНЫЕ ИМИТАЦИИ И КАНОН С СОПРОВОЖДЕНИЕМ ТРЕТЬЕГО ГОЛОСА

**Задание.** К данному двухголосию присоединить сверху, снизу или в середине третий голос.

**Условия.** Диссонансы могут находиться в любом одном или любых двух голосах из трех.

317 Данное двухголосие

3

4

6

6

7

8

### 318 Образцы упражнений

318 Данное трехголосие

1-е решение

### 2-е решение

### 3-е решение

**Задание.** К данному голосу присоединить еще два голоса.  
**Условия** — те же, что и в предыдущем задании.

### 319 Данный голос

1

2

3

4

5

6

7

8



# Образцы упражнений

320 Данный голос



1-е решение

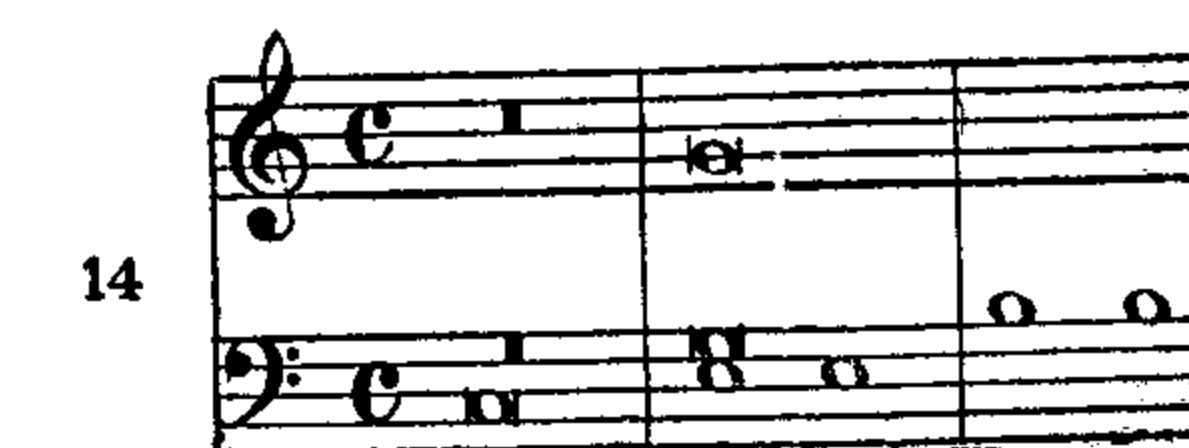
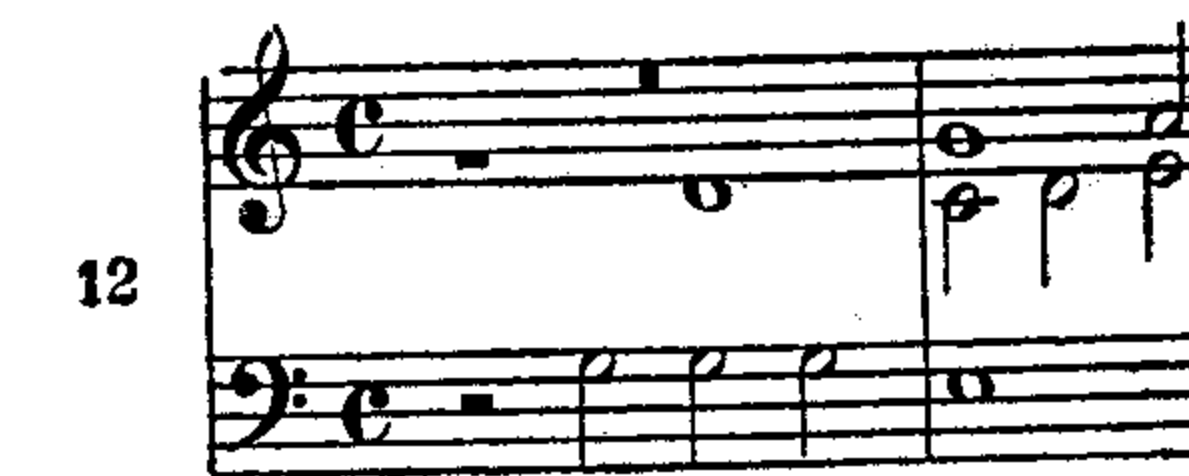
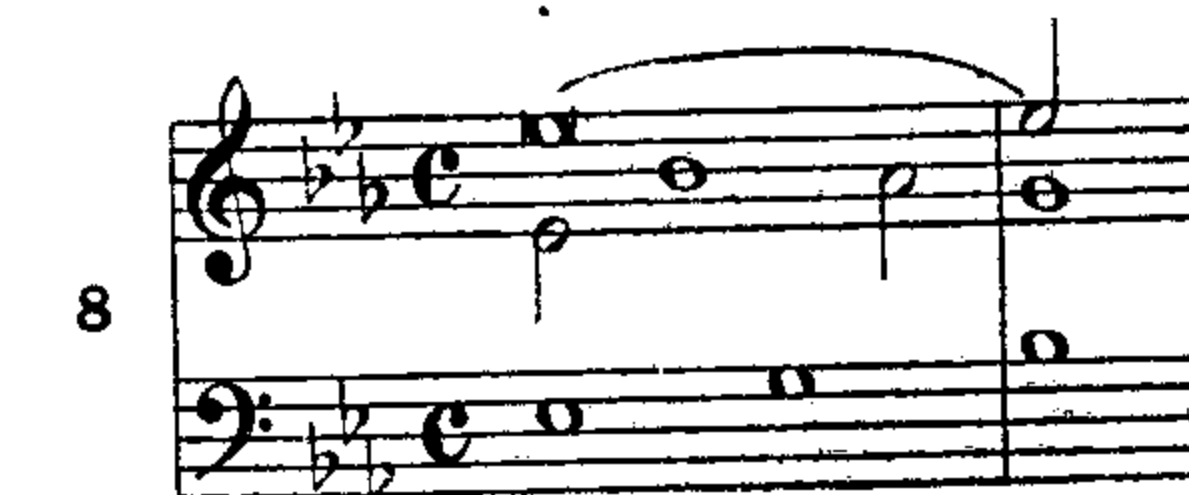
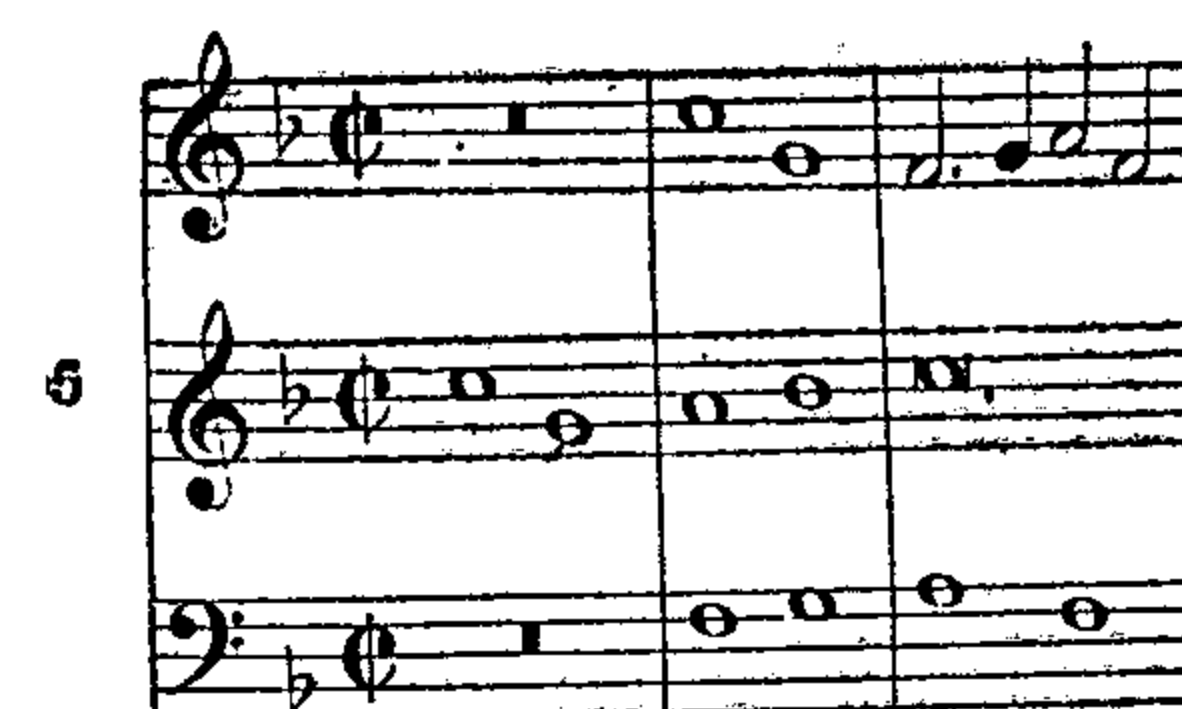
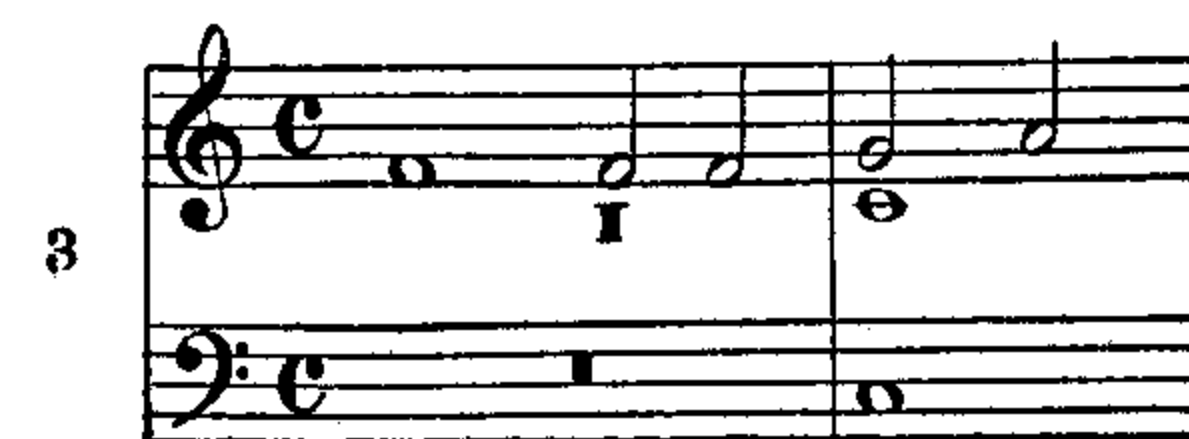


2-е решение



**Задание.** Данное трехголосное начало продолжить произвольное количество тактов и завершить каденцией в основной или побочной тональности.

321 Данное трехголосное начало



## § 2. ПРОСТЫЕ ИМИТАЦИИ В ТРЕХГОЛОСИИ

**Задание.** К данной пропесте написать имитации в остальных голосах в октаву, квинту, кварту или унисон. Все построение завершить каденцией в основной или побочной тональности.

**Условия.** Порядок вступления голосов может быть избран произвольно.

Изложение пропосты и первой респосты заканчивается 10 вступлением третьего голоса.

322 Данная пропоста

### Образцы упражнений

323 Данная пропоста

1-е решение пропоста

респоста в кварту

респоста в октаву

2-е решение пропоста

респоста в унисон

в противодвижении

респоста в кварту

3-е решение пропоста

респоста в октаву

респоста в квинту

324 Данная пропоста

Решение

риспоста в октаву

риспоста в квинту

в увеличении, в противодвижении

### § 3. ПРОСТОЙ ТРЕХГОЛОСНЫЙ КАНОН

**Задание.** Исходя из данного начала пропосты, написать трехголосный канон с рипостами, вступающими на равном расстоянии и в одинаковые интервалы.

**Условия.** Голоса вступают по порядку от верхнего к нижнему или от нижнего к верхнему.

Интервал вступления рипост избирается произвольно.

Если канон начинается вступлением верхнего голоса, то кварта в верхней паре голосов применяется по правилам диссонансов.

325 Данное начало пропосты

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

### Образцы упражнений

326 Данное начало пропосты

1-е решение (канон в квинту)

2-е решение (канон в терцию)

3-е решение (канон в сексту)

The image shows two systems of musical staves. Each system consists of a treble and a bass staff. The first system shows a canon in sixth, with the upper voice starting on G4 and the lower voice on B3. The second system continues the canon, with the upper voice on A4 and the lower voice on C4.

Раздел шестой.

# СЛОЖНЫЙ ТРЕХГОЛОСНЫЙ КОНТРАПУНКТ

## § 1. СЛОЖНЫЙ ТРЕХГОЛОСНЫЙ КАНОН

**Задание.** Используя данные исходные ступени пропосты и ристост и определив необходимый показатель двойного контрапункта, написать трехголосный канон 1-го разряда с ристостами, вступающими на равном расстоянии и в разные интервалы.

**Условия.** Пропоста находится в двойном контрапункте с 1-й ристостой и в простом — со 2-й.

327 Данные исходные ступени

The image shows nine staves of music, arranged in three rows of three. Each staff represents a different voice part (Soprano, Alto, and Bass) and shows the initial notes for a three-voice canon. The staves are numbered 1 through 9, indicating the sequence of the canon.

## Образцы упражнений

828 Данные исходные ступени

The image shows a musical staff with two staves (treble and bass) and a key signature of one flat. It contains the given initial notes for a three-voice canon.

Решение

The image shows a musical staff with two staves (treble and bass) and a key signature of one flat. It contains the solution for the three-voice canon, showing the voices entering at different intervals.

Канон

The image shows a musical staff with two staves (treble and bass) and a key signature of one flat. It contains the canon for the three-voice canon, showing the voices entering at different intervals.

The image shows a musical staff with two staves (treble and bass) and a key signature of one flat. It contains the canon for the three-voice canon, showing the voices entering at different intervals.

**Задание.** Используя данные исходные ступени пропосты и ристост и определив место вступления «мнимого» голоса, написать трехголосный канон 2-го разряда с ристостами, вступающими на различном расстоянии.

**Условия.** Пропоста правильно контрапунктирует: а) с обеими ристостами, б) отдельно с «мнимым» голосом.

329 Данные исходные ступени

The image shows six staves of music, arranged in three rows of two. Each staff represents a different voice part (Soprano, Alto, and Bass) and shows the initial notes for a three-voice canon. The staves are numbered 1 through 6, indicating the sequence of the canon.

### Образцы упражнений

830 Данные исходные ступени

Решение

### Канон

**Задание.** Используя исходные ступени пропосты и респост и определив необходимый показатель двойного контрапункта, написать трехголосную каноническую секвенцию 1-го разряда с респостами, вступающими на равном расстоянии и в одинаковые интервалы.

**Условия.** Требования двойного контрапункта относятся к пропосте и 1-й респосте.

831 Данные исходные ступени

1

2

4



6 7 8 9 10 11

### Образцы упражнений

332 Данные исходные ступени

Решение

Канон

333 Данные исходные ступени

Решение

Канон

### § 2. ТРОЙНОЙ КОНТРАПУНКТ

**Задание.** Данное трехголосие, сочиненное в тройном контрапункте октавы ( $Iv = -7, -14, -21$ ), принять за основное соединение. Произведя в нем удобную правильную перестановку и получив таким образом производное соединение, составить из обоих соединений одно общее двухчленное построение.

**Условия.** Допускается изменение кадансовой части основного соединения, если это необходимо для более органического слияния с производным соединением.

Кадансирование всего построения в целом может быть как в тональности основного соединения, так и производного.

334 Данное трехголосие

Measures 4 through 9 of a musical score for a three-part setting. The score is written for three voices (Soprano, Alto, and Bass) in a key of one sharp (F#) and common time (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, with some measures containing complex rhythmic patterns and ties.

Measures 10 and 11 of the musical score. Measure 10 shows a continuation of the three-part setting with intricate melodic lines and harmonic support. Measure 11 concludes the section with a final cadence.

### § 3. ТРЕХГОЛОСНОЕ ИМИТАЦИОННО-КАНОНИЧЕСКОЕ ПОСТРОЕНИЕ, СОСТОЯЩЕЕ ИЗ РЯДА ЗВЕНЬЕВ

**Задание.** Сочинить трехголосное построение, состоящее из трех, четырех или более имитационно-канонических звеньев.

**Условия.** Каждое звено строится на основе отдельной самостоятельной пропосты. Вид канона (имитации) избирается произвольно.

Каждое звено может заканчиваться отклонением в одну из побочных родственных ладо-тональностей.

Слитность звеньев между собою может быть достигнута при помощи разновременного паузирования и кадансирования перед вступлениями новых пропост и респост.

### Образцы упражнений

Two musical examples of exercises, numbered 335 and 340. Example 335 shows a three-part setting with a clear imitative structure. Example 340 shows a similar structure with different rhythmic and melodic patterns. Both examples are written for three voices in a key of one sharp and common time.

Handwritten musical score for page 190, measures 1 through 6. The score is written for two staves (treble and bass clef) in G major (one sharp). The music features a variety of note values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and ties. The first system (measures 1-2) shows a melodic line in the treble and a supporting bass line. The second system (measures 3-4) continues the melodic development with some ties. The third system (measures 5-6) concludes the page with a final cadence.

Handwritten musical score for page 191, measures 7 through 12. The score continues from page 190, starting with measure 7. It maintains the same key signature and notation style. The first system (measures 7-8) begins with a measure number '838' written above the staff. The music continues with complex rhythmic patterns and ties. The second system (measures 9-10) shows further melodic and harmonic development. The third system (measures 11-12) ends the page with a final note.

*Раздел седьмой.*

## ПРОСТОЙ ЧЕТЫРЕХГОЛОСНЫЙ КОНТРАПУНКТ

### § 1. ПРОСТЫЕ ИМИТАЦИИ В ЧЕТЫРЕХГОЛОСИИ

**Задание.** Данное начало имитационного четырехголосия дополнить недостающим контрапунктическим движением и полученное построение завершить в основной или побочной родственной тональности.

837 Данное начало имитационного четырехголосия

8

9

10

**Задание.** Исходя из данных ступеней, построить пропосту в первоначальном голосе и соответствующие ей рипосты — в последующих голосах. Полученное четырехголосное построение дополнить недостающими голосами и завершить в основной либо побочной родственной тональности.

Данные ступени

338

1

2

3

4

6

6

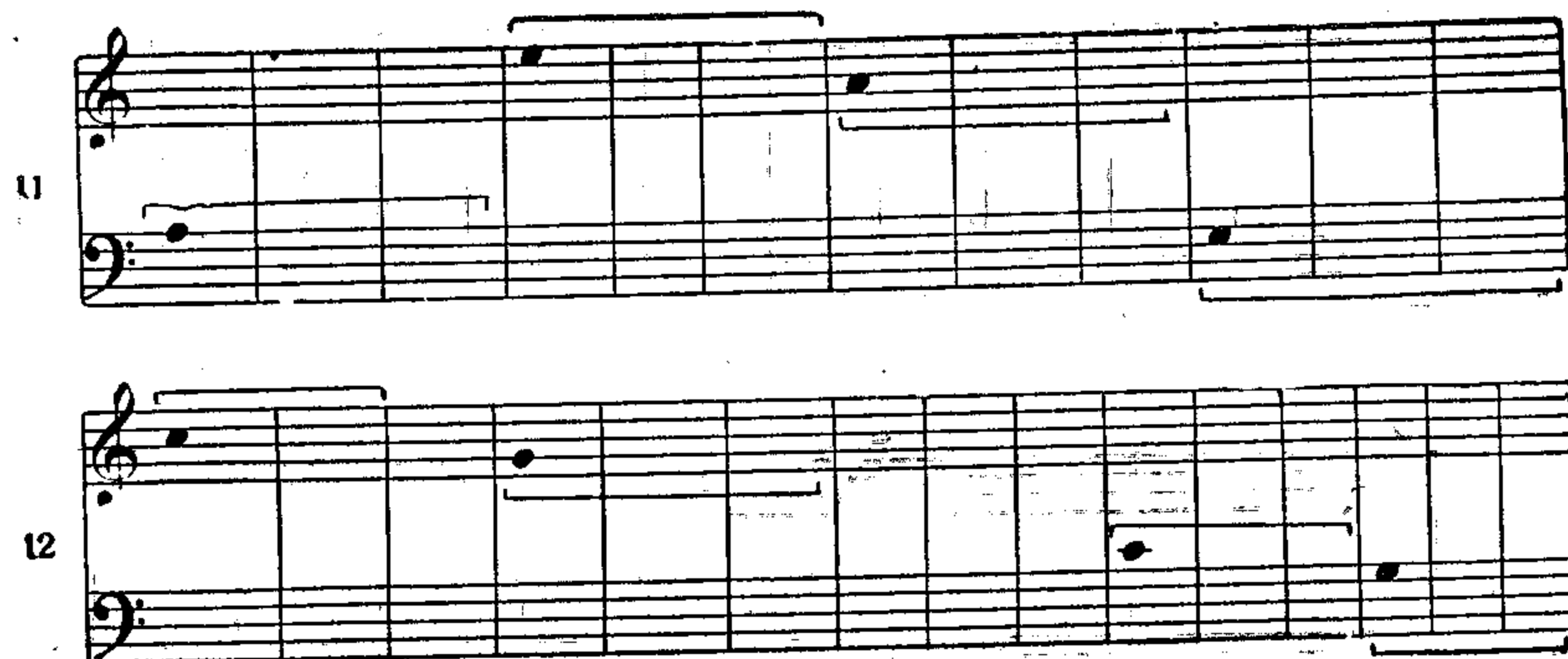
9

8

9

10





**Задание.** К данной пропосте написать имитации в остальных голосах: в октаву, квинту, кварту, унисон или иной интервал. Все построение завершить каденцией в основной или побочной родственной тональности.

**Условия.** Порядок вступления голосов может быть избран произвольно.

Изложение пропосты и респост заканчивается к моменту вступления последующего голоса.

339 Данная пропост

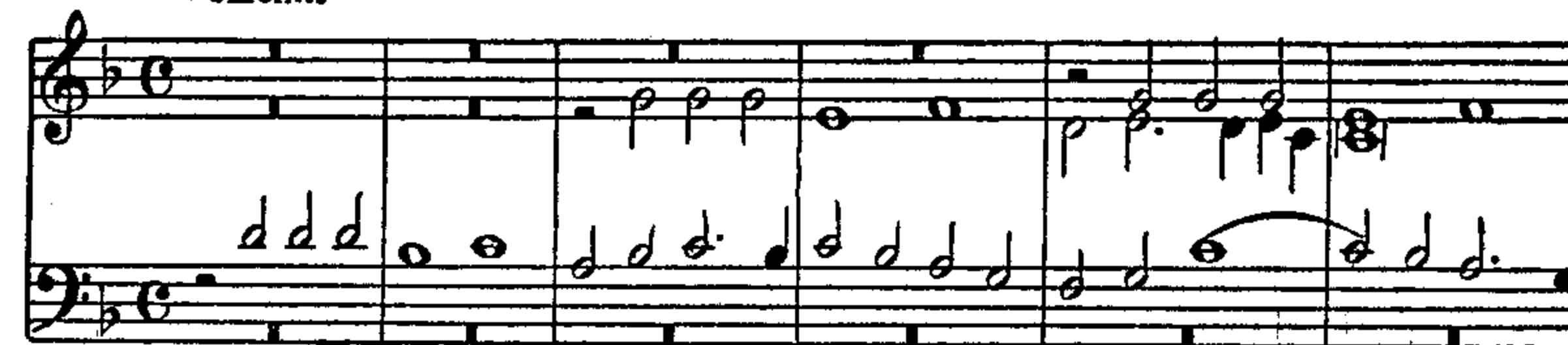


## Образцы упражнений

840 Данная пропост



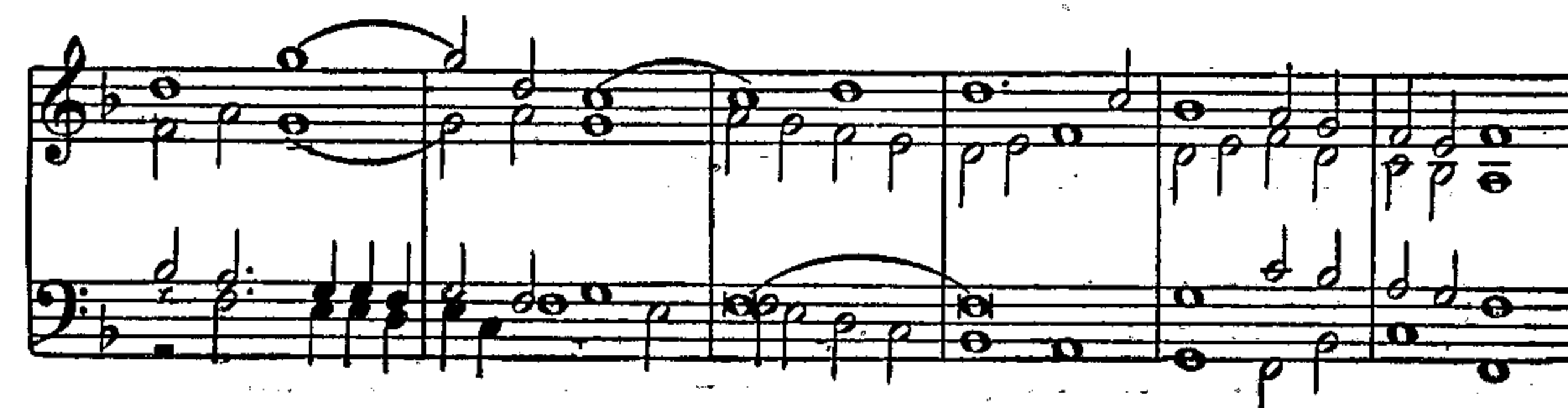
Решение



841 Данная пропост



Решение



## § 2. ДВОЙНАЯ ИМИТАЦИЯ БЕЗ ПЕРЕСТАНОВКИ МЕЛОДИИ В РИСПОСТЕ

**Задание.** Данное начало двухголосия использовать как пропосту для двойной имитации без перестановки мелодий в риспосте. Полученное четырехголосие завершить в основной или побочной родственной тональности.

342 Данное начало двухголосия



## § 3. ПРОСТОЙ ЧЕТЫРЕХГОЛОСНЫЙ КАНОН

**Задание.** Данное имитационное начало принять за основу для построения простого четырехголосного канона 1-го разряда с риспостами, последовательно вступающими в равных условиях.

## 343 Данное имитационное начало



#### § 4. ДВОЙНОЙ КАНОН БЕЗ ПЕРЕСТАНОВКИ МЕЛОДИЙ В РИСПОСТЕ

**Задание.** Данное исходное движение голосов принять за основу для построения двойного канона без перестановки мелодий в респосте.

**Условия.** Применения правил двойного контрапункта не требуется.

В случаях, когда двойная пропоста сама является каноном, в ней каноническое имитирование прекращается к моменту вступления двойной респосты.

Если канон начинается верхней парой голосов, то в ней кварта применяется по правилам диссонансов.

344 Данное исходное движение

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

Раздел восьмой.

СЛОЖНЫЙ ЧЕТЫРЕХГОЛОСНЫЙ КОНТРАПУНКТ

§ 1. ДВОЙНАЯ ИМИТАЦИЯ С ПЕРЕСТАНОВКОЙ  
МЕЛОДИЙ В РИСПОСТЕ

**Задание.** Данное начало двухголосия использовать как пропосту для двойной имитации с перестановкой мелодий в риспосте.

**Условия.** Данная группа задач требует применения правил двойного контрапункта октавы ( $Iv = -7, -14, -21, -28$ ).

Если четырехголосие начинается вступлением нижней или средней пары голосов, то в ней квинта освобождается от ограничений, связанных с двойным контрапунктом октавы.

345. Данное начало двухголосия

Exercise 345 consists of ten numbered musical staves (1-10) showing different voice entries for a four-voice setting. The staves are arranged in four groups: (1, 2), (3, 4), (5, 6), and (7, 8), with staves 9 and 10 at the bottom. Each staff shows a different voice part (Soprano, Alto, Tenor, Bass) entering with a specific melodic line. The exercises are in various keys and time signatures, including 3/4, 2/4, and 3/8.

Exercise 11 shows a four-voice setting in 3/4 time. The staves are numbered 11. The music is in G major (one sharp). The voices enter with a specific melodic line, and the exercise is designed to be used as a starting point for a four-voice setting.

§ 2. ДВОЙНОЙ КАНОН С ПЕРЕСТАНОВКОЙ  
МЕЛОДИЙ В РИСПОСТЕ

**Задание.** Данное исходное попарное четырехголосное движение принять за основу для построения двойного канона с перестановкой мелодий в риспосте согласно указанному  $Iv$ . Весь канон ограничить заданным количеством тактов, завершив его кадансом в основной или побочной родственной тональности.

**Условия.** Правила двойного контрапункта относятся только к первоначальной паре голосов.

Если канон пишется в двойном контрапункте октавы и начинается вступлением нижней пары голосов, то в ней квинта освобождается от ограничений, связанных с двойным контрапунктом.

346. Данное исходное движение

Exercise 346 consists of four numbered musical staves (1-4) showing a four-voice setting. The staves are numbered 346. The music is in G major (one sharp). The voices enter with a specific melodic line, and the exercise is designed to be used as a starting point for a four-voice setting.

5 -7

6 -9

7 -9

8 -9

9 -9

10 -9

11 -11

12 -11

13 -11

### § 3. СЛОЖНЫЙ ЧЕТЫРЕХГОЛОСНЫЙ КАНОН

**Задание.** Данное четырехголосное имитационное начало продолжить канонически во всех голосах произвольное количество тактов. Полученный четырехголосный канон 1-го разряда с риспостами, вступающими на равном расстоянии, но в различные интервалы, завершить в основной или побочной родственной тональности.

**Условия.** Соблюдение правил двойного контрапункта, согласно указанному в каждой задаче показателю обязательно только для пропосты и 1-й риспосты на всем протяжении имитирования.

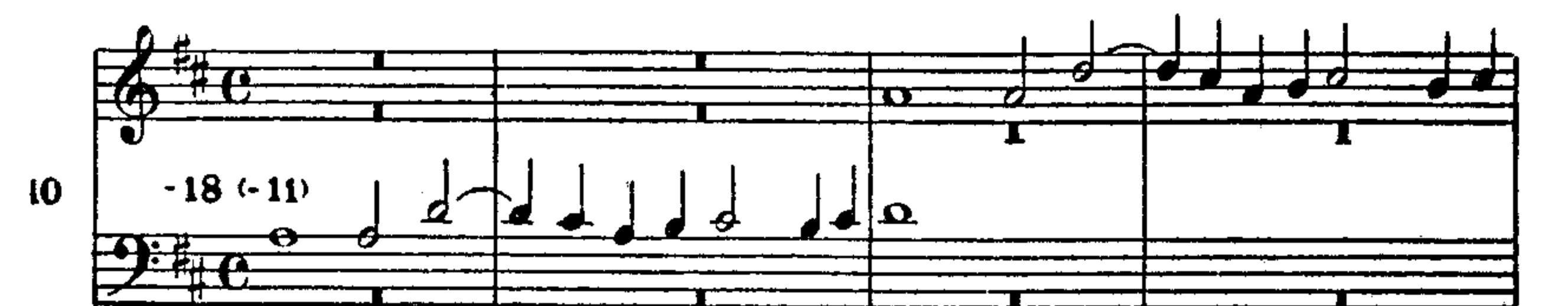
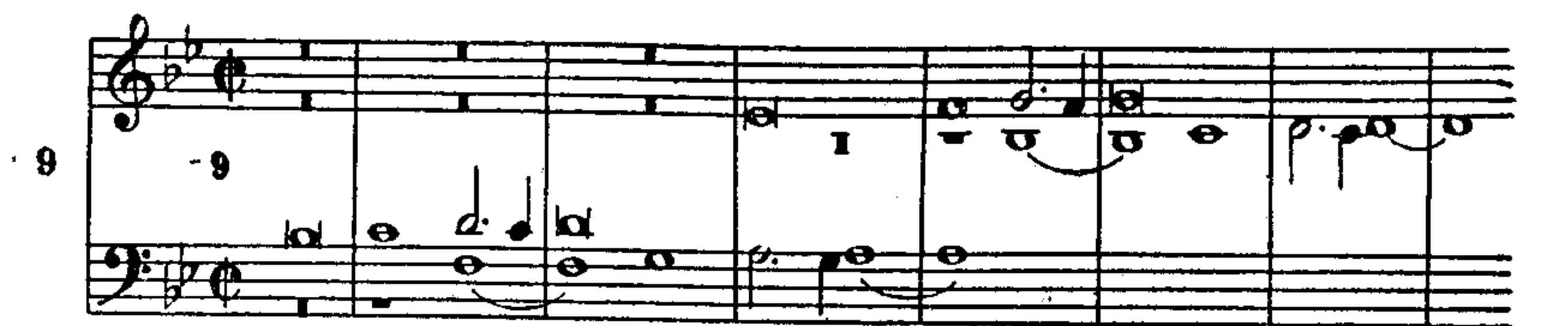
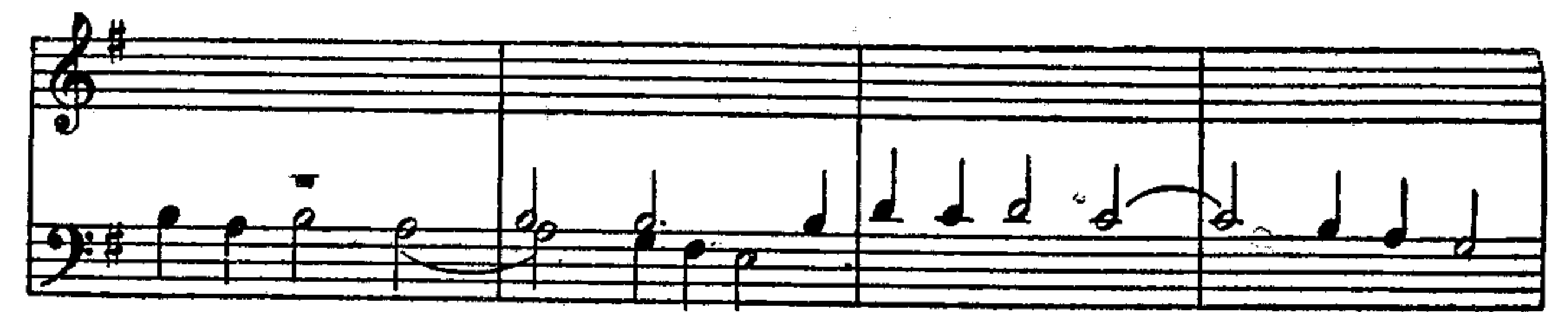
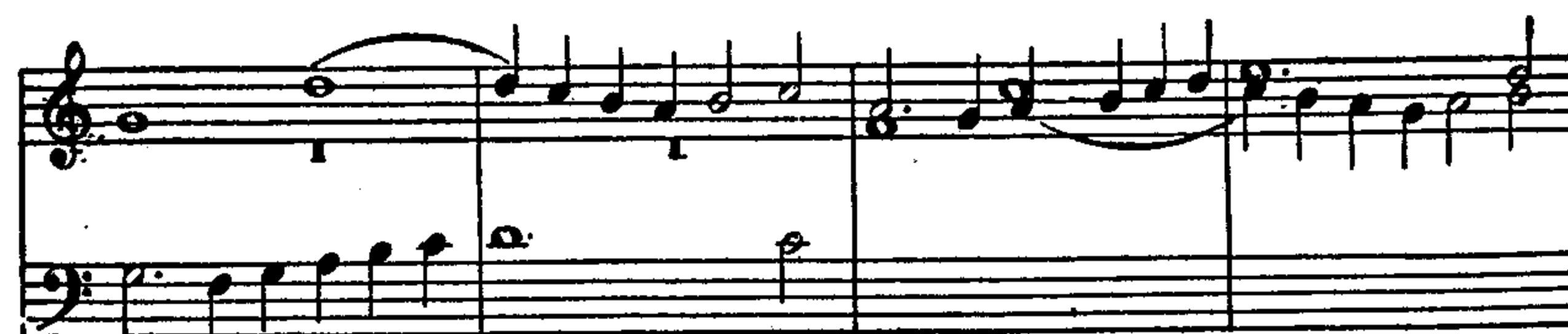
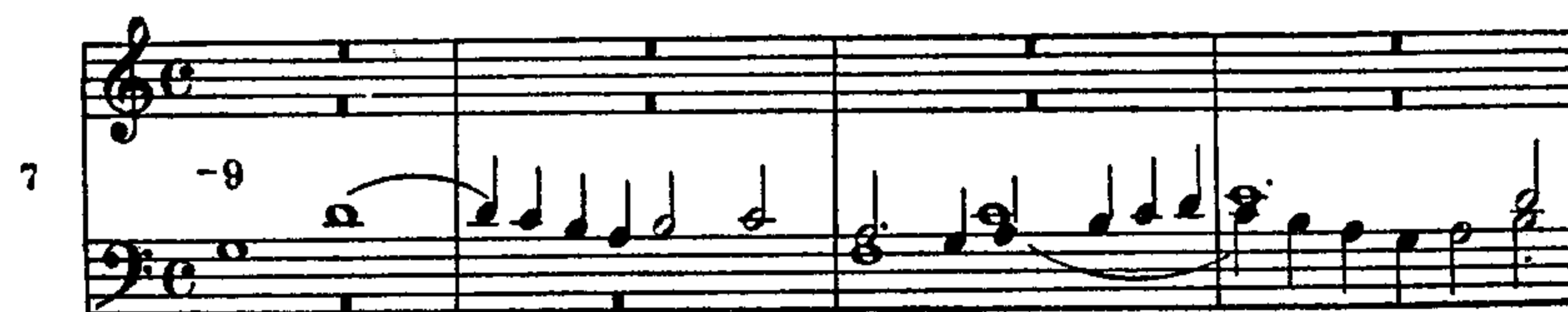
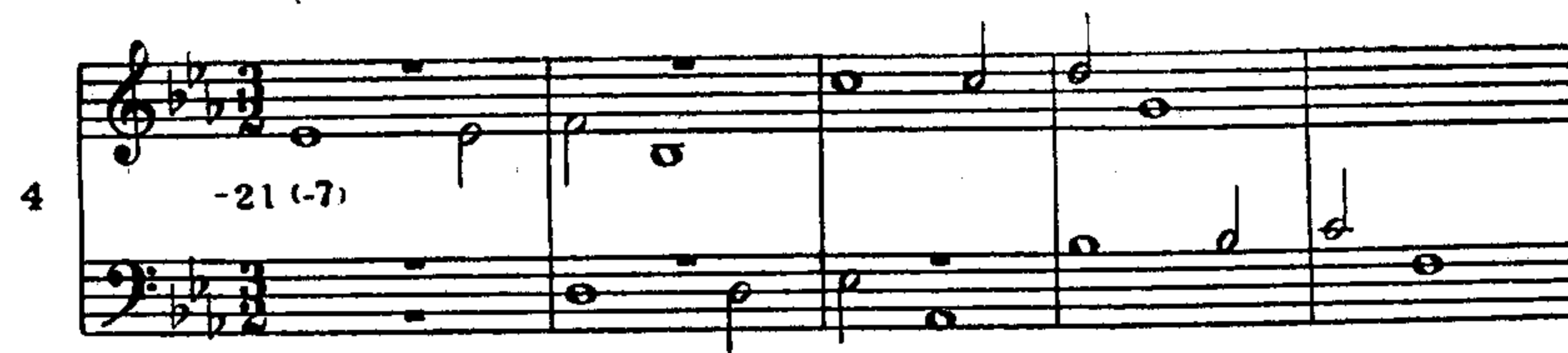
347 Данное имитационное начало

1 -18(-11)

2 -21(-7)

3 -14(-7)





## ПРИЛОЖЕНИЕ

### ДВУХГОЛОСНЫЙ ФРАГМЕНТ ИЗ ХОРОВОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Ж де ПРЕ (1445—1521)

348

Т.  
Б.

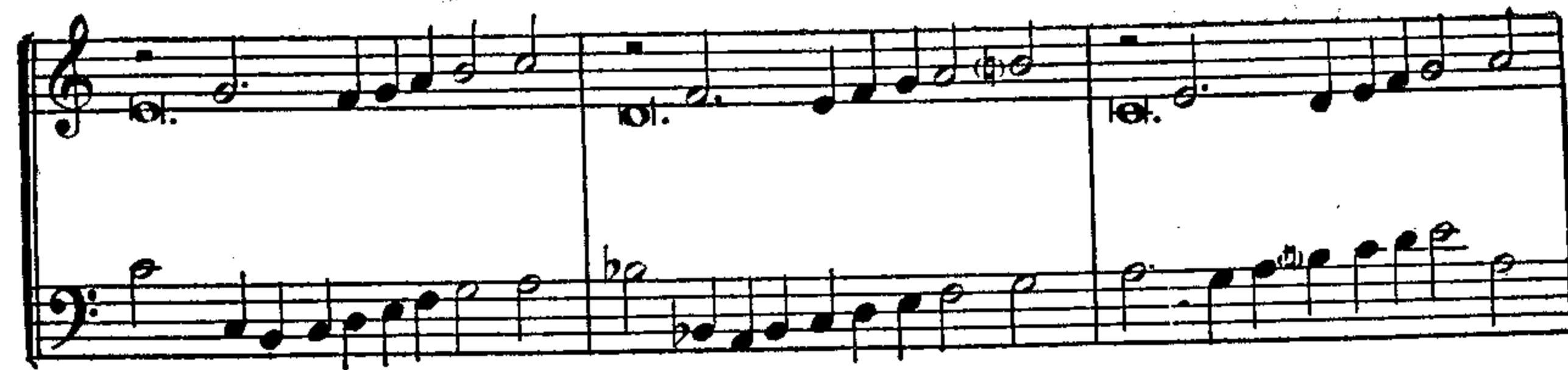


### „LA BERNARDINA“. КАНЦОНА ДЛЯ ТРЕХ ИНСТРУМЕНТОВ

349

Ж де ПРЕ:





МЕССА „L'HOMME ARMÉ...“ ТРЕХГОЛОСНЫЙ КАНОНИЧЕСКИЙ  
 ФРАГМЕНТ AGNUS DEI

350 Оригинальная нотация

Ж. де ПРЕ



Расшифровка



TRIBULATIO. ЧЕТЫРЕХОЛОСНЫЙ ФРАГМЕНТ ИЗ МЕССЫ.  
ДВОЙНОЙ КАНОН

Ж. де ПРЕ

351

Музыкальный фрагмент на четырехголосном каноне (C, A, T, B). Текст: Tri - bu - la - ti - o... Tri - bu - la - ti - o... Tri - bu - la - ti - o...

Музыкальный фрагмент на четырехголосном каноне (C, A, T, B). Текст: - ti o... - o...

Музыкальный фрагмент на четырехголосном каноне (C, A, T, B).

«ПОЦЕЛУЙ МЕНЯ». ПЕСНЯ ДЛЯ ХОРА. ДВОЙНОЙ КАНОН

352

Ж де ПРЕ

Музыкальный фрагмент на четырехголосном каноне (C, A, T, B).

Музыкальный фрагмент на четырехголосном каноне (C, A, T, B).

Музыкальный фрагмент на четырехголосном каноне (C, A, T, B).

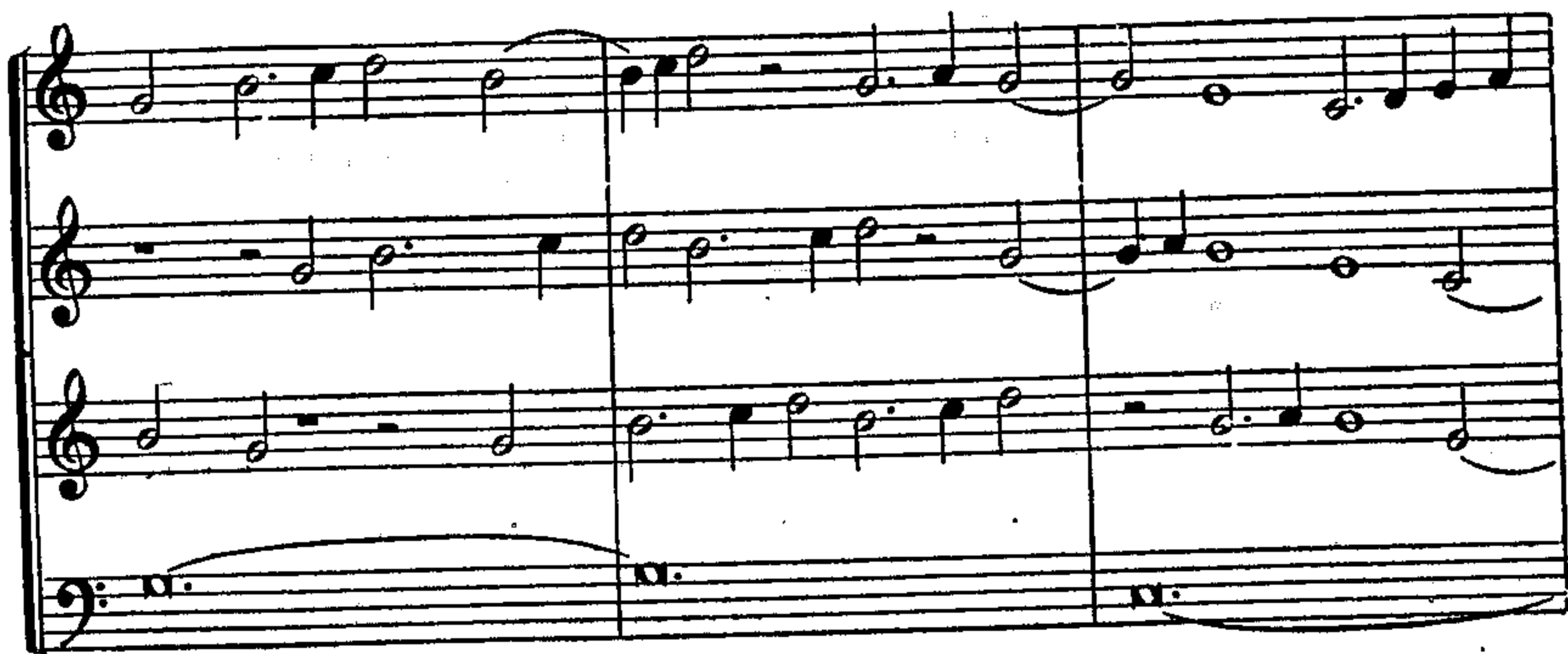
Музыкальный фрагмент на четырехголосном каноне (C, A, T, B).

Музыкальный фрагмент на четырехголосном каноне (C, A, T, B).

Музыкальный фрагмент на четырехголосном каноне (C, A, T, B).

ФУГА (ЧЕТЫРЕХГОЛОСНЫЙ КАНОН В УНИСОН'  
С СОПРОВОЖДЕНИЕМ БАСА) Я ОБРЕХТ (1450—1505)

858







РИЧЕРКАР НА 3 ГОЛОСА

354

А ВИЛЛАРТ (1480—1562)



Page 218 contains six systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The music is written in a key with one flat (B-flat) and common time (C). The notation includes various note values, rests, and bar lines. The final system includes first and second endings, marked with '1' and '2' above the staff.

МЕССА „BREVIS“ (ТРЕХГОЛОСНЫЙ ФРАГМЕНТ)

А. ГАБРИЕЛИ (1510—1586)

Page 219 contains two systems of musical notation for a three-part setting. The first system is labeled with the number 855 and includes vocal parts for Soprano (S.), Alto (A.), and Tenor (T.), each with its own staff. The second system continues the musical piece with three staves. The notation is in a key with one flat and common time, featuring various note values and rests.

MECCA „BREVIS“. KYRIE

356

А. ГАБРИЕЛИ

Музыкальный фрагмент на странице 220, система 1. Включает вокальные партии сопрано (C), альты (A), теноры (T) и бас (B). Сопрано и альты начинают с ноты G4, теноры с F#4, а басы с E4. Текст: Ky-ri e... Ky . ri . e... Ky - ri . e... Ky . ri . e...

Музыкальный фрагмент на странице 220, система 2. Продолжение вокальных партий и инструментальной основы.

Музыкальный фрагмент на странице 220, система 3. Продолжение вокальных партий и инструментальной основы.

Музыкальный фрагмент на странице 221, система 1. Продолжение вокальных партий и инструментальной основы.

Музыкальный фрагмент на странице 221, система 2. Продолжение вокальных партий и инструментальной основы.

Музыкальный фрагмент на странице 221, система 3. Продолжение вокальных партий и инструментальной основы.

КАНОНИЧЕСКАЯ МЕССА. ПЕРВЫЙ ДВУХГОЛОСНЫЙ ФРАГМЕНТ

357

Дж. П. ПАЛЕСТРИНА (1514—1594)

First system: Soprano (C) and Alto (A) voices. Soprano: Cru - ci - fi - xus e - . Alto: Crucifi - xus e - ti - am Pro - no - .

Second system: Soprano: . ti - am Pro no - bis ... Alto: bis ...

Third system: Soprano: bis ... Alto: bis ...

Fourth system: Soprano: bis ... Alto: bis ...

Fifth system: Soprano: bis ... Alto: bis ...

Sixth system: Soprano: bis ... Alto: bis ...

Seventh system: Soprano: bis ... Alto: bis ...

Eighth system: Soprano: bis ... Alto: bis ...

КАНОНИЧЕСКАЯ МЕССА ВТОРОЙ ДВУХГОЛОСНЫЙ ФРАГМЕНТ  
BENEDICTUS

858

Дж. П. ПАЛЕСТРИНА

First system: Soprano (C) and Tenor (T) voices. Soprano: Be - ne - dic - tus qui ve - nit in no - mi - ne . Tenor: Be - ne - dic -

Second system: Soprano: Do - mi - ni ... Tenor: tus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi -

Third system: Soprano: ni ... Tenor: ni ...

Fourth system: Soprano: ni ... Tenor: ni ...

Fifth system: Soprano: ni ... Tenor: ni ...

Sixth system: Soprano: ni ... Tenor: ni ...

Seventh system: Soprano: ni ... Tenor: ni ...

Eighth system: Soprano: ni ... Tenor: ni ...

# КАНОНИЧЕСКАЯ МЕССА SANCTUS


Дж. П. ПАЛЕСТРИНА

359

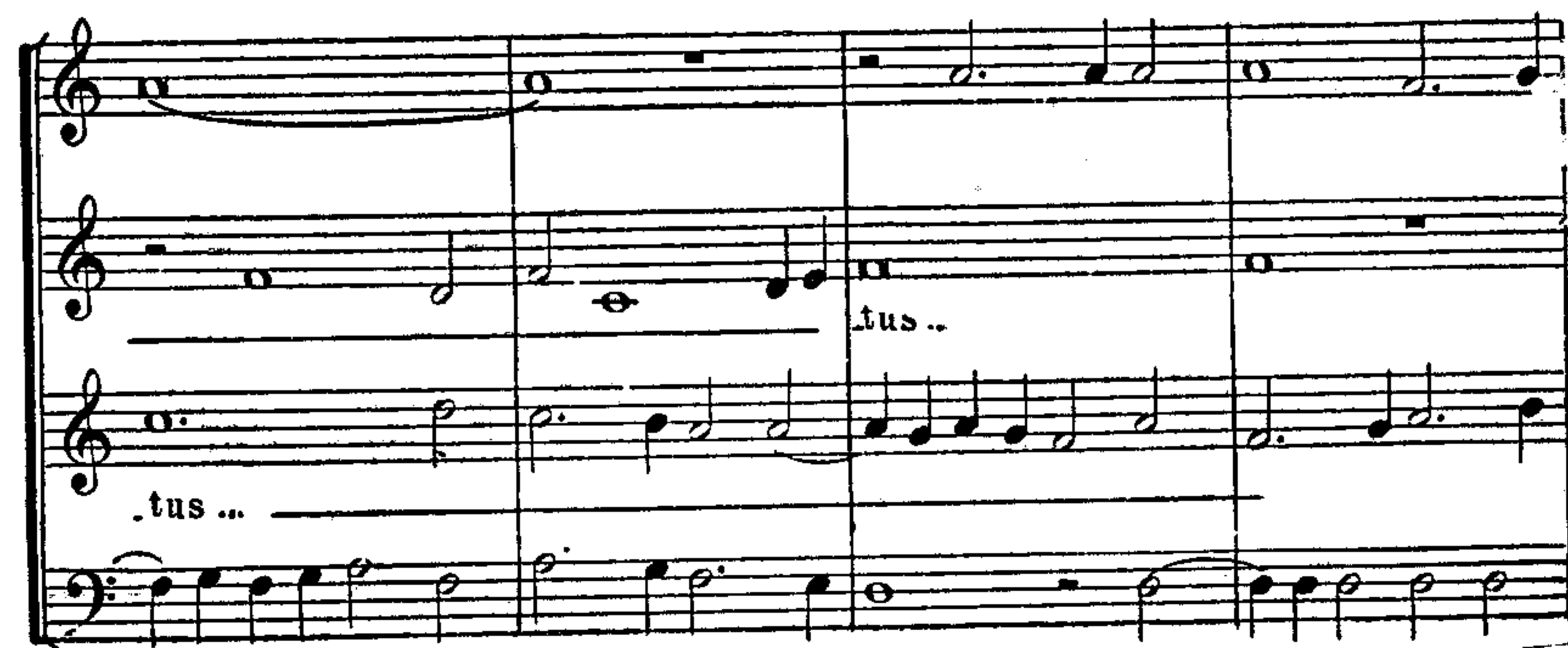
Score for Soprano (C), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) voices. The lyrics are "Sanctus" and "tus, sanc".



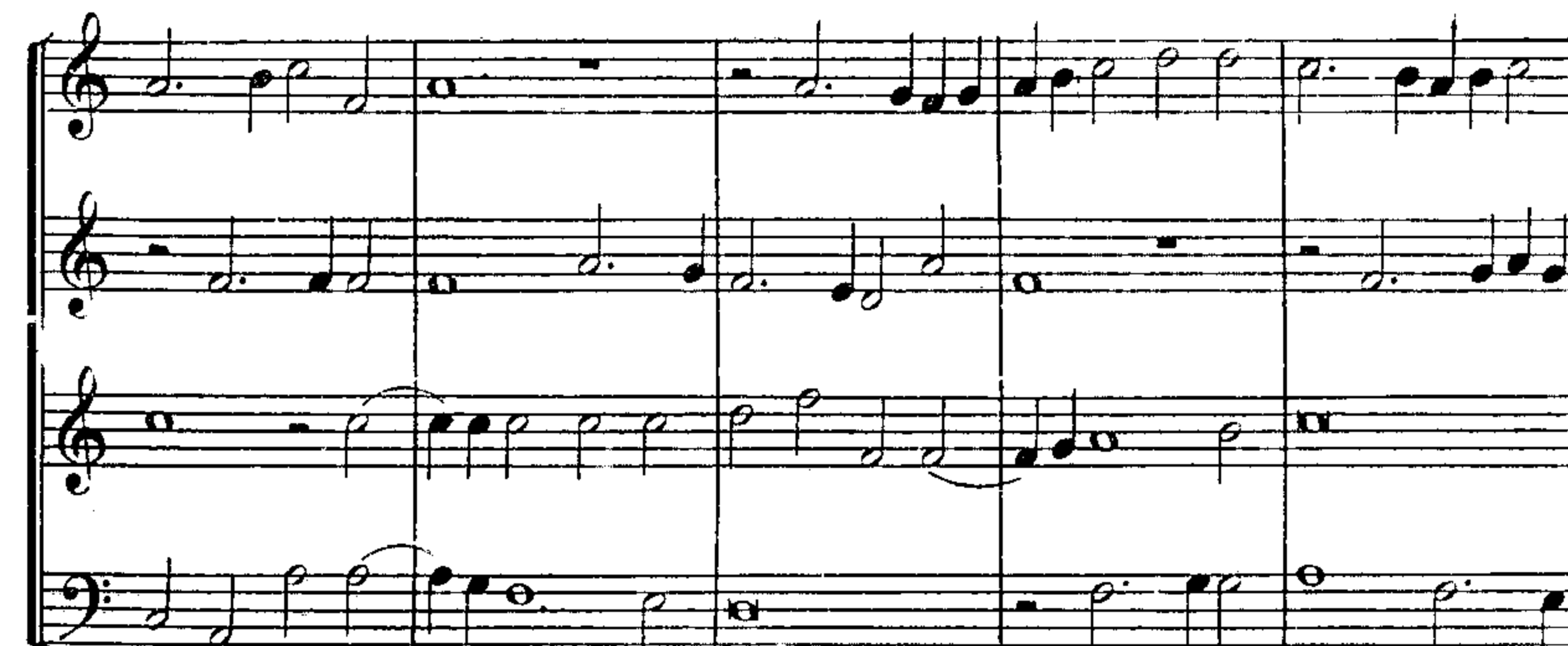
Continuation of the vocal score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass voices. The lyrics are "tus...", "sanc", and "tus...".



Continuation of the vocal score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass voices. The lyrics are "tus..." and "tus...".



First system of the instrumental score, featuring three staves (treble, alto, and bass clefs).



Second system of the instrumental score, featuring three staves (treble, alto, and bass clefs).



Third system of the instrumental score, featuring three staves (treble, alto, and bass clefs).

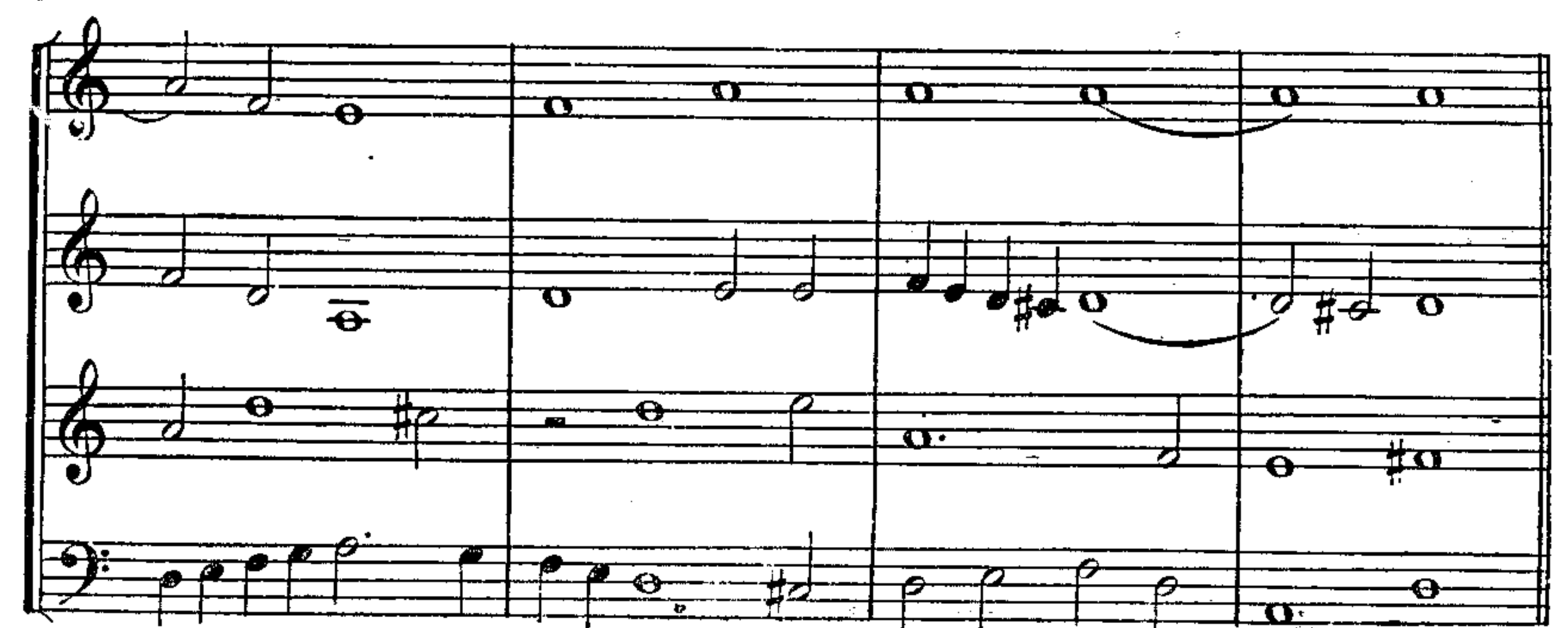
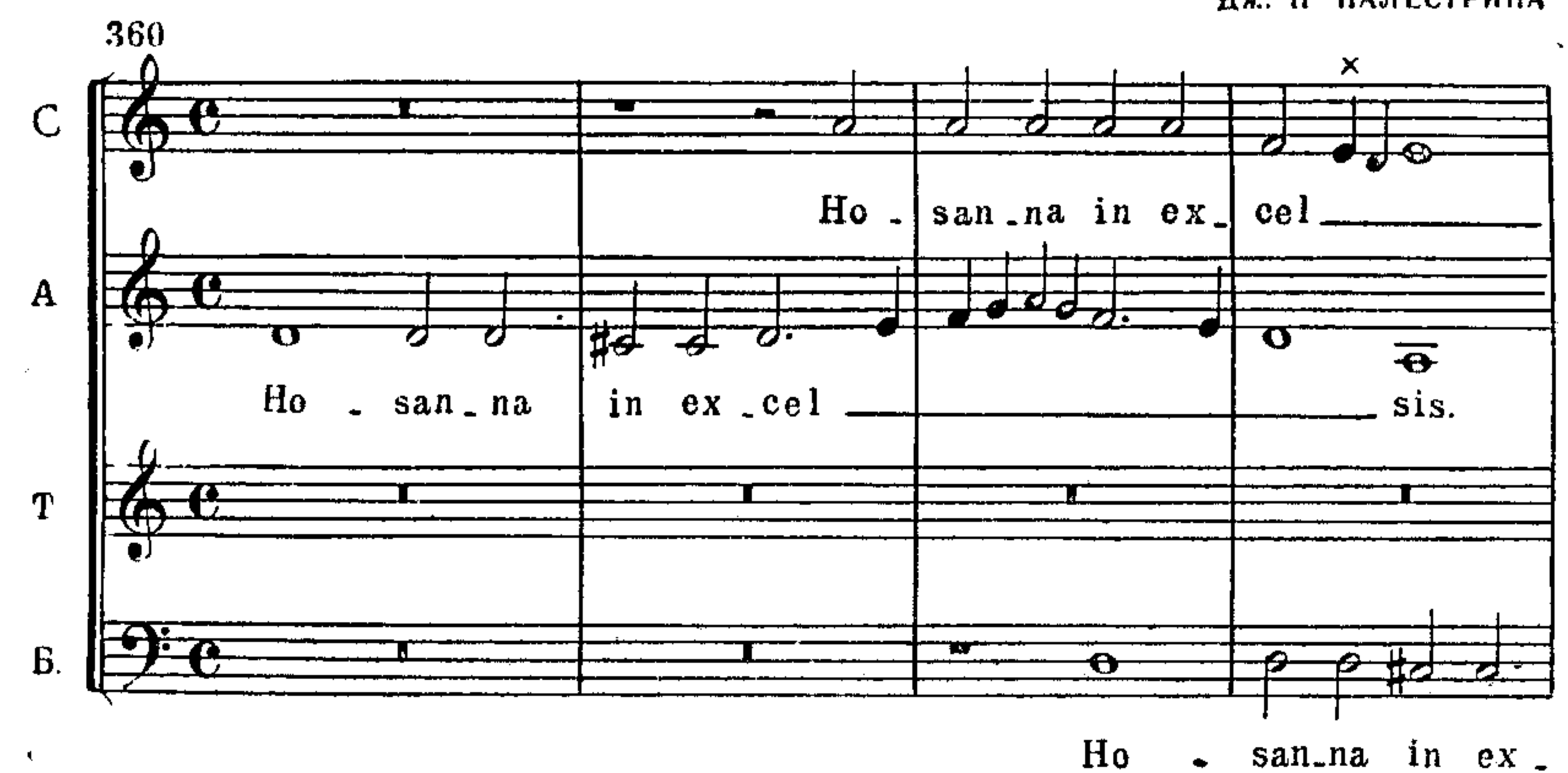






# КАНОНИЧЕСКАЯ МЕССА. HOSANNA

Дж. П. ПАЛЕСТРИНА



# КАНОНИЧЕСКАЯ МЕССА. KYRIE

Д. П. ПАЛЕСТРИНА

361

C. Ky-ri-e e-le

A. Ky-ri-e e-le

T. Ky-ri-e e-le

B. Ky-ri-e e-le i-son..

i-son...

i-son...

son..

ФРАГМЕНТ ИЗ МАДРИГАЛА ДЛЯ ТРЕХ ЖЕНСКИХ ГОЛОСОВ

362

Д. Ж. П. ПАЛЕСТРИНА

Музыкальный фрагмент для трех женских голосов (Soprano, Alto, Tenor) в тональности ми-бемоль мажор, 4/4 такт. Фрагмент состоит из девяти тактов. В начале фрагмента (такт 362) Soprano и Alto начинают с ноты ми-бемоль, а Tenor — с ноты ми. В течение фрагмента голоса ведут параллельные движения, часто с каноном. В такте 369 начинается новая фактура, где Soprano и Alto имеют более активную мелодию, а Tenor поддерживает их. Фрагмент заканчивается в такте 371 на устойчивых звуках: ми-бемоль для Soprano, ми-бемоль для Alto и ми для Tenor.

ФРАГМЕНТ ИЗ МАДРИГАЛА ДЛЯ ТРЕХ ЖЕНСКИХ ГОЛОСОВ

Д. Ж. П. ПАЛЕСТРИНА

363

Музыкальный фрагмент для трех женских голосов (Soprano, Alto, Tenor) в тональности ми-бемоль мажор, 4/4 такт. Фрагмент состоит из десяти тактов. В начале (такт 363) Soprano и Alto начинают с ноты ми-бемоль, а Tenor — с ноты ми. В течение фрагмента голоса ведут параллельные движения, часто с каноном. В такте 369 начинается новая фактура, где Soprano и Alto имеют более активную мелодию, а Tenor поддерживает их. Фрагмент заканчивается в такте 372 на устойчивых звуках: ми-бемоль для Soprano, ми-бемоль для Alto и ми для Tenor.

# МАДРИГАЛ ДЛЯ ТРЕХ ЖЕНСКИХ ГОЛОСОВ

Дж. П. ПАЛЕСТРИНА

364

I  
II  
A.

## ГИМН „IN NATIVITATE. AD LAUDES“

Дж. П. ПАЛЕСТРИНА

365

A  
T  
B.

E - ni - xa est pu - er - pe - ra ...  
E - ni - xa est pu - er - pe - ra ...  
E - ni - xa est pu -

ГИМН „IN NATIVITATE ET CIRCUMCISIONE DOMINI”

366

Дж. П. ПАЛІСТРИНА

C Ex patre patris u...

A Ex patre patris u... ni... ce...

T Ex patre

B Ex patre

Ex patre pat .

ni... ce...

re patris u... ni...

ris u... ni... ce

16\*



# AUDITUI. ДВУХГОЛОСНЫЙ ФРАГМЕНТ ИЗ МЕССЫ

О. ЛАССО (1532—1594)

367

Т Au-di-tu-i ...  
Б Au-di-tu-i ...

# NE PROJICIAS. ТРЕХГОЛОСНЫЙ ФРАГМЕНТ ИЗ МЕССЫ

О. ЛАССО

368

С Ne pro-ji-ci-as ...  
А Ne pro-ji-ci-as ...  
Т Ne pro-ji-ci-as ...

ТРЕХГОЛОСНЫЙ ФРАГМЕНТ ИЗ „CREDO IN UNUM DEUM“

369

О. ЛАССО

Score for three voices (Soprano, Alto, Tenor/Bass) and basso continuo. The music is in a simple, homophonic style with a clear harmonic structure.

870 MECCA „LAUDATE DOMINUM DE CAELIS“ KYRIE

О ЛАССО

Score for three voices (Soprano, Alto, Tenor/Bass) and basso continuo. The music is in a simple, homophonic style with a clear harmonic structure.

«БУДЕМ МЫ РАДЫ...» ПЕСНЯ ДЛЯ ХОРА

О ЛАССО

371

So - yons jo - yeux sur ...

С  
А.  
T  
B.

So yons jo - yeux sur ... So - yons jo - yeux sur ...

So yons jo .

- yeux ...

MISERERE. ПЯТИГОЛОСНЫЙ ФРАГМЕНТ ИЗ МЕССЫ

О ЛАССО

372

С  
А.  
T I  
T. II  
Б

Mi - se - re - re me - i, De - us ...  
Mi - se - re - re me - i, De - us ...  
Mi - se - re - re me - i, De - us ...  
Mi - se - re - re me - i, De - us ...  
Mi - se - re - re me - i, De - us ...

# СИМФОНИЯ ДЛЯ ИНСТРУМЕНТОВ БЕЗ ГОЛОСА

373

А. БАНКИЕРИ (1585—1634)

Handwritten musical score for Symphony for Instruments without Voice, measures 373-377. The score is written for two staves (treble and bass clef) and consists of five systems. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The key signature is one flat (B-flat).

# ФРАГМЕНТ ИЗ «СТРАСТЕЙ ПО МАТФЕЮ»

374

Г. ШОПЕН (1810—1849)

Handwritten musical score for Fragment from 'The Passion of Matthew', measures 374-378. The score is written for three staves (treble and bass clef) and consists of two systems. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The key signature is one flat (B-flat).

Тансев С. Подвижной контрапункт строгого письма. Изд. Юргенсон, 1909.

Тансев С. Учение о каноне. Подготовлено к печати В. Беляевым. Музсектор Госиздата, М., 1929.

Французские песни XV столетия, гравированные Е. Дроцем. Париж, 1927.

Шеринг, Арнольд. История музыки в таблицах. Пер. с нем. С. Гинзбурга под ред. И. Глебова. «Академия», Л., 1924.

Шеринг, Арнольд. История музыки в музыкальных образцах. Изд. Брейткопф и Гертель, Лейпциг, 1954.

## УКАЗАТЕЛЬ ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Бассано, Джованни. Семь трио для скрипки, альты и гамбы или же других мелодических инструментов разного рода, изданные Юдифью Киви, Кассель, 1933.

Бичинии для двух скрипок (или флейт). Двадцать двухголосных фантазий, сочиненных приблизительно около 1600 года, изданных Эрихом Дофляйном. Изд. Шотт, Майнц — Лейпциг, б. г.

Богатырев С. Двойной канон, Музгиз, 1932.

Вилларт, Адриан. Девять ричеркаров для трех инструментов, изданные Германом Ценк. Изд. Шотт, Майнц — Лейпциг, б. г.

Грубер Р. История музыкальной культуры, т. 2, Музгиз, 1953.

Грубер Р. Всеобщая история музыки, ч. 1-я, изд. 2-е, Музгиз, 1960.

Де Пре, Жоскен. Произведения для 4, 5 и 6 голосов, собранные Раймондом Шлехт и Робертом Эйтнер, вып. 6-й. Изд. Брейткопф и Гертель, Лейпциг, 1877.

Де Пре, Жоскен. Избранные произведения, вып. 2, Изд. Альсбаха, Амстердам, б. г.

Дюфе, Гийом. Хоровые сочинения, тетрадь № 19. 12 светских и духовных сочинений. Изд. Вольфенбюттель, Берлин, 1932.

Иванов-Борецкий М. Музыкально-историческая хрестоматия, т. 1, изд. 2-е. Музгиз, 1933.

Кушнарев Х. Конспект по теоретическому курсу полифонии строгого стиля, прочитанному в Ленинградской государственной ордене Ленина консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (рукопись).

Обрехт Яков. Избранные сочинения, изданные профессором Иоганном Вольфом. Изд. Альсбаха, Амстердам, Брейткопф и Гертель, Лейпциг, б. г.

Палестрина, Джованни-Пьерлуиджи. Легкие хоровые отрывки, составленные из его произведений. Изд. Брейткопф и Гертель, Лейпциг, б. г.

Скребков С. Учебник полифонии. Музгиз, 1951.



## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение . . . . .	3
--------------------	---

### ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

Глава I. Общее понятие о полифонии, гомофонии и контрапункте . . . . .	7
Глава II. Общая характеристика главнейших особенностей полифонии строгого стиля . . . . .	8
Глава III. Одноголосное мелодическое движение . . . . .	11
Глава IV. Простой двухголосный контрапункт . . . . .	24
Глава V. Общее понятие о сложном контрапункте . . . . .	36
Глава VI. Двухголосный вертикально-подвижной контрапункт . . . . .	37
Глава VII. Имитационное и имитационно-каноническое двухголосие . . . . .	53
Глава VIII. Двойной контрапункт в имитационном и имитационно-каноническом двухголосии. Двухголосные канонические секвенции и бесконечные каноны . . . . .	63
Глава IX. Простой трехголосный контрапункт . . . . .	74
Глава X. Имитационное и имитационно-каноническое трехголосие . . . . .	78
Глава XI. Трехголосный вертикально-подвижной контрапункт . . . . .	89
Глава XII. Горизонтально-подвижной и вдвойне подвижной контрапункт . . . . .	93
Глава XIII. Четырехголосный контрапункт . . . . .	99

### ПРАКТИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

#### Раздел первый

##### Одноголосное мелодическое движение

§ 1. Интонационное развитие . . . . .	109
§ 2. Интонационно-ритмическое развитие . . . . .	110
§ 3. Ритмическое обыгрывание интонаций . . . . .	111

#### Раздел второй

##### Простой двухголосный контрапункт

§ 1. Несовершенные и совершенные консонансы . . . . .	112
§ 2. Диссонансы . . . . .	114
1) Задержание . . . . .	114
2) Проходящий . . . . .	116
3) Вспомогательный (нижний) . . . . .	118
4) Камбиата . . . . .	119
5) Предъём . . . . .	120
6) Задержание, проходящий, вспомогательный (нижний), камбиата, предъём . . . . .	121

#### Раздел третий

##### Двухголосный вертикально-подвижной контрапункт

§ 1. Двойной контрапункт октавы. $Iv = -7, -14, -21$ . . . . .	123
§ 2. Двойной контрапункт децимы. $Iv = -9$ . . . . .	128
§ 3. Двойной контрапункт дуодецимы. $Iv = -11$ . . . . .	132
§ 4. Двойной контрапункт отрицательной квинты. $Iv = -4$ . . . . .	134
§ 5. Двойной контрапункт положительной квинты. $Iv = 4$ . . . . .	136
§ 6. Двойной контрапункт отрицательной терции. $Iv = -2$ . . . . .	138
§ 7. Двойной контрапункт положительной терции. $Iv = 2$ . . . . .	141
§ 8. Основное и производные соединения в одном построении . . . . .	143

#### Раздел четвертый

##### Имитационное и имитационно-каноническое двухголосие

§ 1. Различные виды имитаций . . . . .	149
§ 2. Каноническая имитация . . . . .	157
§ 3. Каноническая секвенция . . . . .	163
§ 4. Бесконечный канон . . . . .	166
§ 5. Канон с обращением голосов . . . . .	169
§ 6. Имитационно-каноническое построение, состоящее из ряда звеньев . . . . .	171

#### Раздел пятый

##### Простой трехголосный контрапункт

§ 1. Трехголосие без имитаций. Двухголосные имитация и канон с сопровождением третьего голоса . . . . .	173
§ 2. Простые имитации в трехголосии . . . . .	177
§ 3. Простой трехголосный канон . . . . .	180

#### Раздел шестой

##### Сложный трехголосный контрапункт

§ 1. Сложный трехголосный канон . . . . .	182
§ 2. Тройной контрапункт . . . . .	187
§ 3. Трехголосное имитационно-каноническое построение, состоящее из ряда звеньев . . . . .	189

#### Раздел седьмой

##### Простой четырехголосный контрапункт

§ 1. Простые имитации в четырехголосии . . . . .	192
§ 2. Двойная имитация без перестановки мелодий в риспосте . . . . .	198
§ 3. Простой четырехголосный канон . . . . .	198
§ 4. Двойной канон без перестановки мелодий в риспосте . . . . .	200

#### Раздел восьмой

##### Сложный четырехголосный контрапункт

§ 1. Двойная имитация с перестановкой мелодий в риспосте . . . . .	202
§ 2. Двойной канон с перестановкой мелодий в риспосте . . . . .	203
§ 3. Сложный четырехголосный канон . . . . .	205

Приложение . . . . .	208
Указатель использованной литературы . . . . .	244