

JPB:ix

Оглавление.

Предисловіе	1— 10
Введеніе	11— 20
Историческія свѣдѣнія	20— 22
Учебный курсъ	22—100
Образованіе мелодіи	38— 39
Двухголосный строгій контрапунктъ	39
Первый разрядъ	39
Второй разрядъ	43
Третій разрядъ	46
Четвертый разрядъ	49, 53, 56
Пятый разрядъ	59
Шестой разрядъ	65, 69
Двойной контрапунктъ	
1) октавы	23, 41, 46, 49, 59, 46, 69
2) децимы	25, 69
3) дуодецимы	25, 74
Трехголосный строгій контрапунктъ	82
Первый разрядъ	87
Второй разрядъ	87
Третій разрядъ	87
Четвертый разрядъ	87
Пятый разрядъ	88
Шестой разрядъ	88
Тройной контрапунктъ	97
Четырехголосный строгій контрапунктъ	89
Первый разрядъ	95
Второй разрядъ	95
Третій разрядъ	95
Четвертый разрядъ	95
Пятый разрядъ	96
Шестой разрядъ	97
Четверной контрапунктъ	97
Примѣчанія къ примѣрамъ, Н. Казанли	101

Предисловіе.

Къ разработкѣ настоящаго сборника контрапунктическихъ примѣровъ меня побудило желаніе подѣлиться съ настоящими и будущими поколѣніями тѣмъ опытомъ, который я приобрѣлъ въ теченіе четверти вѣка, посвящая значительное число различныхъ по дарованію учениковъ и ученицъ С.-Петербургской консерваторіи въ трудности композииторской техники изученіемъ гармоніи и контрапункта.

Въ теченіе этого длиннаго періода я твердо держался заранѣе принятаго мною правила, вѣрность котораго была мнѣ доказана ежегодными результатами, и которое состоитъ въ томъ, чтобы одновременно съ изученіемъ гармоніи и контрапункта, развивать внутренній слухъ ученика и его способность увѣренно обозначать нотами воображаемые внутренніе звуки, для чего должно служить основаніемъ *наглядное и слуховое* обученіе, путемъ написанія на доскѣ въ присутствіи ученика большого количества все новыхъ и новыхъ примѣровъ и затѣмъ воспроизведенія и объясненія ихъ.

Изученіе названныхъ наукъ главнымъ образомъ на основаніи указанныхъ въ учебникахъ сухихъ примѣровъ;—теоретическое, почти всегда одностороннее объясненіе того, что дозволено въ контрапунктѣ и что не допускается;—просмотръ учителемъ ученическихъ работъ за письменнымъ столомъ, безъ указанія сдѣланныхъ въ нихъ ошибокъ, безъ подробнаго объясненія исправленнаго, особенно же безъ проигрыванія ошибокъ и исправленій,—все это дѣлаетъ преподаваніе недостаточно полезнымъ и плодотворнымъ. Подобное веденіе дѣла, въ лучшемъ случаѣ, можетъ поощрять музыкально и умственно наиболѣе даровитыхъ учениковъ собственными силами пробивать себѣ дорогу въ гармонической и контрапунктической путаницѣ, изложеніе которой остается обыкновенно безъ доказательствъ, *почему это непременно такъ, а не иначе*,—и самостоятельно уяснять себѣ логичность и связность тезисовъ, навязанныхъ имъ въ качествѣ догматовъ. Но у людей, менѣе способныхъ и не энергичныхъ, подобный методъ обученія развиваетъ прогрессивное малодушіе, къ которому вскорѣ присоединяются вялость, усталость и отсутствіе надежды справиться съ такой трудной работой.

Эти грустные обстоятельства я думаю нѣсколько устранить, предложивъ, какъ учителю, такъ и ученику содержательный сборникъ самыхъ разнообразныхъ примѣровъ, которые, по мѣрѣ надобности, должны быть одинаково представлены какъ глазу, такъ и уху, и содержаніе которыхъ должно быть разобрано въ отношеніи контрапунктическихъ правилъ и гармонизаціи.

Чтобы справиться со строгимъ контрапунктомъ, необходимо имѣть основательную увѣренность въ гармонизаціи данныхъ мелодій (лучше всего хораловъ). Такая увѣренность предохранитъ ученика отъ опасности употреблять допустимые интервалы односторонне, исключительно на основаніи старинныхъ правилъ, нисколько не заботясь о гармонической связи слѣдующихъ другъ за другомъ интерваловъ и аккордовъ,—и побудитъ его придать контрапункту такую форму, чтобы, несмотря на часто упсрствующее послѣдованіе тоновъ даннаго голоса (*santus firmus*), этотъ послѣдній въ соединеніи съ однимъ, двумя или тремя сопровождающими

его (контрапунктирующими) голосами все таки составил гармонически естественное и удовлетворяющее цѣлое, въ которомъ каждый голосъ представлялъ бы собою плавную, ритмически самостоятельную мелодію.

Относительно гармонически-контрапунктическаго совершенствованія моихъ учениковъ, я слѣдую тому принципу, что, въ виду настоящаго высокаго развитія науки и теоріи музыки и техники сочиненія на ряду съ далеко подвинувшимся развитіемъ музыкальности и музыкальной восприимчивости, скорого и твердаго усвоенія и запоминанія разъ слышаннаго, для вѣрнаго достиженія цѣли не слѣдуетъ запугивать учениковъ, еще до начала ученія проникнутыхъ и вдохновенныхъ красотой и величіемъ музыки, не слѣдуетъ напичивать ихъ сухимъ, къ сожалѣнію, матеріаломъ въ стилѣ прошлыхъ столѣтій, въ старинныхъ церковныхъ ладахъ, т. е. такимъ наслѣдіемъ великихъ учителей строгаго контрапункта, которое можетъ сдерживать ихъ отъ всякаго свободнаго проявленія. вмѣсто способствованія развитію ихъ музыкальнаго дарованія, работы по образцу старинныхъ учителей контрапункта приучаютъ ихъ къ такой манерѣ письма, отъ которой вдвойнѣ трудно отдѣлаться, когда имъ понадобится свои контрапунктическія знанія приложить къ свободному сочиненію. Конечно, на это можно возразить, что, кто при многочисленныхъ и сильныхъ ограниченіяхъ сможетъ творить приличное въ музыкальномъ отношеніи, тотъ, и освободившись отъ оковъ, будетъ въ состояніи соблюсти мѣру и удержаться въ границахъ. Къ сожалѣнію, этого никакъ нельзя примѣнить ко многимъ современнымъ произведеніямъ. Но во всякомъ случаѣ, для того, чтобы усвоить и сохранить полную чистоту въ своемъ письмѣ, композиторъ не долженъ ограничиваться исключительно упражненіями въ контрапунктѣ на основаніи старинныхъ церковныхъ ладовъ, т. к. изученіе его и на основаніи современныхъ тональностей, мажорной и минорной, доставитъ ему достаточное количество сильныхъ ограниченій и затрудненій. Прохожденіе строгаго контрапункта во всѣхъ его видахъ я считаю для будущихъ композиторовъ настолько же важной и необходимой подготовкой, насколько важно изученіе латинскаго языка для воспитанія ума и развитія его способностей ко всякой области умственной дѣятельности.

Воспитанный въ строгомъ контрапунктѣ, ученикъ, развивающій свое музыкальное чутье, помимо односторонней разработки звукового матеріала, слушаніемъ и анализомъ произведеній великихъ композиторовъ вплоть до новѣйшаго времени, безъ сомнѣнія увидитъ, сколько встрѣчается въ нихъ различныхъ погрѣшностей противъ чистоты стиля, противъ логичности во взаимныхъ отношеніяхъ одновременно звучащихъ голосовъ, часто бессмысленныхъ, ничѣмъ не оправдываемыхъ послѣдованій странныхъ звуковыхъ сочетаній, могущихъ создаваться только утрированнымъ употребленіемъ энгармонизма и хроматизма, препятствующихъ ему найти въ такихъ гармоническихъ сочетаніяхъ смыслъ и естественность.

Произведенія такой манеры творчества достигаютъ, самое большее, только внѣшняго звукового эффекта, способнаго ласкать ухо и погружать музыкальное чутье въ неясныя, неопредѣленныя ощущенія. Является своевременнымъ и цѣлесообразнымъ отстранять отъ учениковъ возможность привычки къ неподвижности и однообразію стараго контрапунктическаго стиля великихъ контрапунктистовъ XV, XVI и XIX столѣтій, примѣры которыхъ не всегда безупречны, часто вызываютъ возраженія и едва ли въ состояніи внушить ученику и сохранить въ немъ безусловную вѣру въ строгость и чистоту ихъ стиля и въ добросовѣстное выполненіе предписанныхъ примѣрамъ строгихъ заповѣдей и правилъ, т. к. уже въ этихъ примѣрахъ можно указать много отступленій и противорѣчій.

Затѣмъ необходимо облегчить ученику переходъ отъ принудительнаго изученія контрапункта по стариннымъ образцамъ къ употребленію болѣе свободнаго контрапункта, принятаго нынѣ въ инструментальной и вокальной музыкѣ, и поэтому я считаю вполне цѣлесообразнымъ предложить ученикамъ примѣры въ мажорѣ и въ минорѣ, построенные

сообразно со всѣми правилами и постановленіями великихъ учителей, но болѣе свободные по стилю, т. е. по группировкѣ частей мелодіи, и болѣе разнообразны по ритму и модуляціи, чѣмъ примѣры, составленные по стариннымъ образцамъ, съ ясно выраженнымъ стремленіемъ избѣгнуть ошибокъ упомянутыхъ выше учителей.

Въ то же время мои примѣры должны показать ученикамъ возможность большаго разнообразія въ образованіи контрапунктическихъ мелодій при одномъ и томъ же *cantus firmus*, и тѣмъ самымъ побудить ихъ упражнять свою изобрѣтательность въ нахожденіи все новыхъ и новыхъ мелодическихъ комбинацій при одномъ и томъ же главномъ голосѣ.

Изданіемъ этого сборника контрапунктическихъ примѣровъ я надѣюсь достигнуть слѣдующихъ цѣлей:

1) Дать учителю въ руки содержательный матеріалъ для того, чтобы онъ могъ выбрать пособія для теоретическихъ объясненій и для вывода правилъ, а также для того, чтобы онъ въ часы, назначенные для занятій, не терялъ много времени на разработку контрапунктическихъ примѣровъ въ присутствіи ученика, т. к. онъ это время можетъ посвятить болѣе полезному дѣлу—разбору и обсужденію классныхъ работъ, а особенно исполненію ихъ на фортепіано и еще лучше на гармоніумѣ, равномѣрно выдерживающимъ тонъ во все время его длительности и дающимъ ученику возможность вполне ясно судить о звуковомъ отношеніи тоновъ *cantus firmus* и контрапункта. Воспроизведеніе задачъ на фортепіано не вполне даетъ возможность разслышать всѣ звуковыя разногласія, являющіяся вслѣдствіе одновременнаго звучанія неподходящихъ, негармонизирующихъ тоновъ въ различныхъ голосахъ, а продолжительная длительность тона въ гармоніумѣ дѣлаетъ такіе недостатки рѣзко замѣтными, ведетъ къ исправленію ихъ и къ постепенному исчезновенію этого зла въ дальнѣйшихъ работахъ. Такимъ образомъ ученикъ привыкаетъ не только къ *строному* контрапункту, но и къ *чистому* стилю, который одинаково нуженъ и важенъ для свободнаго контрапункта, для свободнаго сочиненія и для дальнѣйшаго творчества.

2) Доставить ученику возможность развить и укрѣпить способность различать благозвучное и правильное въ разныхъ ритмическихъ, мелодическихъ и гармоническихъ формахъ, и, въ случаѣ сомнѣній, при самостоятельной работѣ отыскать справку и совѣтъ въ прилагаемыхъ разнообразныхъ примѣрахъ.

3) Содержательность примѣровъ развить въ ученикѣ любовь къ контрапунктическимъ работамъ, т. к. эти примѣры написаны съ намѣреніемъ доказать, что не только двухголосные контрапункты, а также трехъ и четырехголосные могутъ быть небольшими сочиненіями, отвѣчающими требованіямъ мелодіи, гармоніи и ритма.

4) Изученіемъ этихъ примѣровъ и работой по ихъ образцамъ довести ученика до убѣжденія, что навыкъ въ контрапунктномъ дѣлѣ доставитъ ему значительное облегченіе и увѣренность при созданіи красиваго, пѣвучаго голосоведенія въ гомофоническомъ или полифоническомъ стилѣ. При изученіи примѣровъ и подражаніи имъ, ученикъ скоро убѣдится, что его техника сильно подвинулась впередъ, и что двойной контрапунктъ доведетъ его до полной ясности того, что хорошо или нѣтъ относительно чистоты, а обсужденіе звукового эффекта контрапункта съ его обращеніями можетъ обогатить его музыкальную память такими комбинаціями, о которыхъ онъ даже не могъ думать до тѣхъ поръ.

5) Доставить ученику богатый матеріалъ для сольмизаціи, сольфеджіо, для чтенія и угадыванія нотъ по слуху въ трехъ ключахъ С (сопрано, альтъ и теноръ), также какъ въ G скрипичномъ и F басовомъ. Эти упражненія должны ограничиваться сперва каждымъ отдѣльнымъ голосомъ, до достиженія увѣренности и бѣглости, а потомъ поемному переходу на двухъ, трехъ и четырехголосіе, при строгомъ соблюденіи ритмическихъ требованій и при томъ пѣніе должно быть безъ участія инструмента, къ которому можно прибѣгнуть лишь для исправленія грубыхъ ошибокъ.

Во время изучения строгого контрапункта ученику не слѣдуетъ очень пугаться и стѣсняться строгихъ правилъ и натянутости стилия прежнихъ временъ, а руководиться предлагаемыми примѣрами, которые, при полномъ уваженіи и признаніи правилъ, завѣщанныхъ намъ великими контрапунктистами, значительно развились и обогатились сообразно съ развитіемъ композиторской техники новѣйшаго времени.

Чтобы придать примѣрамъ болѣе современный видъ и вездѣ достигнуть плавности и пѣвучести мелодіи, всегда естественной и ясной гармонизации, я поставилъ себѣ задачей, при соблюденіи старыхъ строгихъ правилъ, прибавить еще слѣдующее:

1. Внизу и наверху одного и того же *cantus firmus* написать возможно больше контрапунктовъ всѣхъ разрядовъ, чтобы доказать возможность большаго разнообразія въ образованіи мелодіи и особенно въ отношеніи ритма.

2. По возможности избѣгать повторенія однихъ и тѣхъ же оборотовъ въ нѣсколькихъ контрапунктахъ.

3. Въ теченіе каждаго примѣра по возможности соблюдать извѣстный ритмическій характеръ, который является въ самомъ началѣ.

4. Вести контрапунктирующие, ритмически стройные голоса такъ, чтобы ихъ мелодическая пѣвучесть и гармоническая ясность нигдѣ не были нарушены неподходящими мелодическими скачками.

5. Для достиженія новыхъ оборотовъ и разнообразія въ мелодіи модулировать продолженіи всего контрапункта лишь въ близкіе, родственные тона, насколько это допускаетъ содержаніе *C. f.* и единство господствующей тональности.

6. Кромѣ обыкновенныхъ *cantus firmus* овъ, состоящихъ изъ цѣлыхъ нотъ, употреблять и такіе, которые образуютъ ритмически составленные мелодіи, противопоставлять имъ по возможности больше контрапунктовъ, рѣзко отъ нихъ отличающихся ритмомъ и мелодіей, но въ соединеніи съ ними составляющихъ ритмически и гармонически удовлетворительное цѣлое.

7. Соединеніе двухъ смежныхъ тактовъ производить всегда диатонически послѣдовательными тонами и избѣгать скачковъ между послѣдними тонами одного такта и первыми тонами слѣдующаго.

8. Совершенно исключить постепенное веденіе голоса черезъ тонъ или къ тому, лежащему въ другомъ голосѣ, все равно, касается ли это унисона или октавы этого тона, не смотря на то, что такое голосоведеніе часто употреблялось въ примѣрахъ учителей строгого контрапункта и въ сочиненіяхъ старыхъ мастеровъ;—и исключить именно потому, что, когда голосъ постепенно сближается съ тономъ другого голоса, созвучіе этого голоса съ тономъ или полутономъ, лежащемъ выше или ниже его, образуетъ непріятный диссонансъ. Это зло можно предотвратить скачкомъ изъ тона въ тонъ, вмѣсто постепеннаго перехода. Въ учебникахъ старыхъ временъ сліяніе двухъ голосовъ въ унисонъ строго воспрещено, не смотря на то, что при этомъ не образуется никакого диссонанса, а про проведеніе голоса въ тонъ, принадлежащій другому голосу, ничего не упоминается. Некрасивость сведенія голоса въ октаву тона, принадлежащаго къ другому голосу, ясно выступаетъ въ двойномъ контрапунктѣ, гдѣ, при перемѣщеніи, голосъ, шедшій къ октавѣ, пойдетъ къ унисону. Въ двухъ, трехъ и четырехъголосномъ контрапунктѣ это правило почти всегда можно провести; но иногда уже и въ четырехъголосномъ, а тѣмъ болѣе въ пяти и шестиголосномъ писаньи является необходимость поступиться имъ въ интересахъ мелодіи и плавности голосоведенія. Но если нельзя избѣжать постепеннаго веденія голоса къ октавѣ тона, лежащаго въ другомъ голосѣ, а равно и перекрещиванія этого самаго тона, то при веденіи мелодіи слѣдуетъ избѣгать нижняго или верхняго полутона отъ неподвижнаго тона, а употребить цѣлый тонъ. Не слѣдуетъ также вести постепенно контрапунктирующий голосъ къ такому тону, унисонъ котораго, до сихъ поръ лежавшій въ *C. f.* или въ другомъ голосѣ, при появленіи этого тона перескакиваетъ въ другой тонъ. (Поясненія примѣрами будетъ позднѣе).

9. Составить наибольшую часть двухъголосныхъ примѣровъ такъ, чтобы и перемѣщеніе обоихъ голосовъ дало правильный контрапунктъ, другими словами написать ихъ въ двойномъ контрапунктѣ октавы; вслѣдствіе этого каждый примѣръ является двойнымъ. Только тамъ, гдѣ, ради разнообразія контрапункта, употребленъ интервалъ чистой квинты скачкомъ или въ началѣ такта постепеннымъ ходомъ, такое перемѣщеніе невозможно, и контрапунктъ является только простымъ, хотя и совершенно правильнымъ.

Примѣры въ двойномъ контрапунктѣ децимы и дуодецимы имѣютъ цѣлью доказать, что, не смотря на ограничивающія строгія правила по перемѣщенію интерваловъ, все таки есть возможность представить ихъ въ формѣ приличнаго музыкальнаго письма.

Для того, чтобы сдѣлать ихъ болѣе гармоничными и пріятными, я снабдилъ каждый изъ нихъ добавочнымъ голосомъ,—который въ то-же время долженъ побудить ученика создать что-нибудь подобное и тѣмъ самымъ расширить его техническое умѣніе. Подобные примѣры слѣдуетъ анализировать, и сначала проиграть лишь оба контрапунктирующие голоса, а потомъ и вмѣстѣ съ добавочнымъ.

Я не включилъ въ свой сборникъ примѣровъ на болѣе чѣмъ четырехъголосный контрапунктъ для того, чтобы не сдѣлать его черезъ чуръ обременительнымъ и потому менѣе доступнымъ для покупки;—съ другой стороны—вслѣдствіе убѣжденія, что для ученика, могущаго написать хорошихъ четырехъголосный простой и четверной контрапунктъ, не представитъ трудностей составить контрапунктъ и болѣе чѣмъ изъ четырехъ голосовъ; для этого онъ можетъ выбрать себѣ образцы въ произведеніяхъ великихъ классиковъ.

При изученіи нотъ въ различныхъ ключахъ *C* я совѣтую ученикамъ никогда не изучать ихъ посредствомъ сравненія ихъ положенія съ положеніемъ нотъ въ ключахъ *G* и *F*, ибо такой методъ ведетъ къ неуверенности и смѣшиванію октавъ, принадлежащихъ даннымъ ключамъ. Ученики должны изучить абсолютное значеніе нотъ въ ключахъ *C* такъ-же, какъ раньше усвоили себѣ абсолютное значеніе нотъ въ ключахъ *G* и *F*. Они должны уяснить себѣ смыслъ и цѣль ключей, выяснить себѣ, что нота *C*, лежащая въ ключѣ *G* на первой добавочной впису, а въ басовомъ ключѣ *F* на первой добавочной сверху, въ ключахъ *C* (сопрано, меццо-сопрано, альтовомъ и теноровомъ)—движется на терцію вверхъ, и такимъ образомъ является возможнымъ для каждаго ниже стоящаго голоса писать нужные высокія ноты въ предѣлахъ пяти линейекъ, прибѣгая къ добавочнымъ лишь въ исключительныхъ случаяхъ. Въ то же время необходимо всегда помнить, что навыкъ въ употребленіи всѣхъ ключей *C* необходимъ въ дальнѣйшей дѣятельности композитора, дирижера, органиста и учителя.

Кромѣ того я убѣдительно рекомендую ученикамъ писать свои контрапунктическія работы въ партитурѣ сразу въ ключахъ избранныхъ голосовъ, а никогда не пробовать писать ихъ въ видѣ задачъ на гармонію въ ключахъ *G* и *F*, а затѣмъ перекладывать въ ключъ *C*.

Такой образъ дѣйствій мѣшаетъ ясному обзору голосоведенія и оцѣнкѣ тональнаго объема каждаго голоса и затрудняетъ работу. Также я совѣтую ученику не искать себѣ лишь кажущагося облегченія въ фортепьяно и не позволять себѣ переносить на бумагу то, что пальцы подыскали на клавиатурѣ. Когда работа внутренняго слуха и разума доведена до конца, то слѣдуетъ проиграть то, что она дала, чтобы узнать не произошло ли ошибки или описки въ записи того, что создалъ внутренній слухъ. Чтобы въ этомъ исправленіи дѣйствовать наиболѣе успѣшно, я совѣтую проигрывать задачи въ медленномъ темпѣ и, если возможно, то на гармоніумѣ. Ученикъ долженъ остерегаться работать исключительно и только въ смыслѣ буквального соблюденія правилъ строгого контрапункта, насколько или недостаточно заботясь о достиженіи естественнаго музыкальнаго смысла, хорошей гармонизации или пріятной мелодіи и даже жертвуя ими для избѣжанія грубыхъ ошибокъ. Иначе легко достигнуть такихъ

результатовъ, которые одинъ признанный и очень цѣнный учитель строгаго контрапункта опредѣлилъ послѣ просмотра работы такимъ образомъ:

„Въ вашей работѣ, мой милый, нѣтъ ни параллельныхъ квинтъ, ни октавъ, не встрѣчается переченій, ни хроматизмовъ или запрещенныхъ интерваловъ; все правильно и изобличаетъ ваше умѣние и добросовѣстное отношеніе къ дѣлу. Ваша работа представляетъ для *глаза* красивую и пріятную картину; но, избави Богъ, *прослушать* Вашу работу“.

Ко всѣмъ моимъ разъясненіямъ я позволяю себѣ присовокупить одно выдающееся мнѣніе, которымъ Джузеппе Верди окончилъ свое письмо изъ Генуи (4 марта 1869 г.) къ знаменитому музыкальному критику и писателю Филиппо Филиппи (цитата заимствована изъ статьи „Четыре письма Верди къ Ф. Филиппи, переводъ Эрнеста Штирль изъ Брауншвейга“, помѣщенной въ первой мартовской тетради журнала „Die Musik“ за 1902 г.).

„Для того, чтобы намъ хорошенько понять другъ друга, я скажу, что музыкальное воспитаніе я отличаю отъ знанія. Я бы говорилъ неправду, отрицая, что юность свою провелъ въ строгомъ ученіи. Слѣдствіемъ этихъ занятій явилось, что рука моя достаточно сильна, чтобы гнуть ноты по моему желанію, и достаточно увѣрена, чтобы достигнуть желаемого впечатлѣнія. Если я, не смотря на это, пишу что либо противное правиламъ, то единственно потому, что онѣ не даютъ мнѣ, что нужно; вслѣдствіе этого я не вѣрю, что всѣ до сихъ поръ принятые ученія правильны. Учебники контрапункта весьма нуждаются въ исправленіи“.

С.-Петербургъ, январь 1904.

Юлій Іогансенъ.

Введеніе.

Словомъ „контрапунктъ“ обозначаютъ такое дѣйствіе, когда къ данной мелодіи, называемой: 1) по латински *cantus planus* (простой равномѣрный напѣвъ), а позднѣе также *cantus firmus* (неизмѣнный напѣвъ), 2) по итальянски *canto fermo*, 3) по французски *plein chant*, и 4) по нѣмецки хораль (*Choral*),—противопоставляется, на основаніи твердо опредѣленныхъ правилъ, еще одна или нѣсколько самостоятельныхъ мелодій, которыя, звуча одновременно съ нею, даютъ удовлетворительную гармонію. При этомъ контрапунктомъ называется не только такое соединеніе самостоятельныхъ мелодій, изъ которыхъ одна является въ качествѣ *cantus firmus*, но также каждая противопоставленная С. Ф. мелодія.

Мелодіи, употребляемая какъ *cantus firmus* (С. ф.), ведутъ свое происхожденіе отъ церковныхъ напѣвовъ первыхъ христіанскихъ общинъ. Съ теченіемъ времени напѣвы эти подверглись различнымъ неблагоприятнымъ измѣненіямъ. Чтобы помѣшать ихъ дальнѣйшему искаженію, папа Григорій Великій (590—604 г.) велѣлъ ихъ собрать, просмотрѣть, возвратитъ имъ первоначальную чистоту и соединитъ ихъ въ одинъ кодексъ, который долженъ былъ служить законнымъ руководствомъ для всѣхъ христіанскихъ обществъ, и всякія отступленія отъ котораго были строго воспрещены. Этотъ сборникъ получилъ названія „Канона“ (правила), и католическая церковь, по имени папы, установившаго употребительнѣйшее церковное пѣніе, называетъ его до сихъ поръ „Григоріанскимъ“. Эти мелодіи отличались величайшей простотой и пѣлись сначала всѣми членами общины въ одинъ голосъ (гомофонично), и прошло много времени, пока изъ нихъ не развились многоголосные (полифоническіе) напѣвы, и, другими словами, не получился контрапунктъ или созвучіе нѣсколькихъ различныхъ мелодій. Музыкально способные люди попробовали къ мелодіи, исполняемой въ унисонъ, импровизируя, подпѣвать вторую мелодію, т. е. къ отдѣльнымъ тонамъ церковнаго пѣснопѣнія присоединять новые, отличающіеся отъ нихъ. При этомъ получались созвучія, противныя современному музыкальному чувству, что доказываютъ пѣснопѣнія въ „Organum“—произведеніи монаха Гукбальда (Hucbald) (840—930), изъ монастыря Св. Аманда (St. Amand) около Турнэ во Франціи, состоящія изъ рядовъ параллельныхъ квартъ, квинтъ и октавъ.

Такъ какъ греческая теорія, подъ вліяніемъ которой долго находилась музыка первыхъ христіанъ, считала терціи и сексты диссонансами, то для аккомпанимента церковнаго пѣнія, кромѣ унисона и октавы, оставались лишь пиквія квинты и ихъ октавы, составлявшія верхнія кварты къ главной мелодіи. Вслѣдствіе употребленія этихъ интерваловъ образовался такъ называемый параллельный *organum*, называемый такъ потому, что въ немъ одновременно звучащіе ряды тоновъ шли параллельно отъ начала до конца. Если главная мелодія „Cantus“ или теноръ, сопровождалась лишь однимъ голосомъ, то послѣдній держался параллельнаго ряда нижнихъ квинтъ; если же вступалъ второй хоръ, мальчиковъ, то бралъ параллельный рядъ верхнихъ квартъ къ тенору, который по отношенію къ главному, самому нижнему голосу шли въ октаву, между тѣмъ какъ теноръ держался посрединѣ. Этотъ верхній голосъ мальчиковъ назывался дискантомъ, а вслѣдствіе этого и самыя первыя попытки многоголосія получили названіе *дисканта* (*discantus*).

Церковные напѣвы.

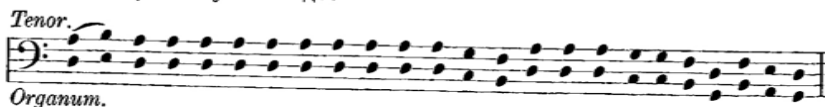
Organum.

Cantus Tenor.

Discantus.

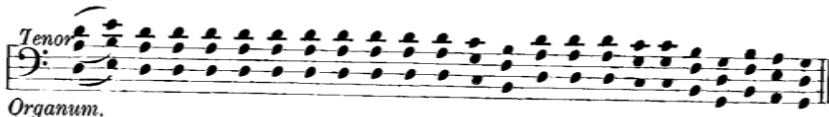
Примѣръ 1.

Органумъ Гукбальда.



Гукбальдъ употреблялъ рядъ квартъ выше тенора, а Гвидо и его послѣдователи ниже тенора.

Discantus.



Диафонія (Diaphonie) Гвидо д'Ареццо (1000 г.).

Discantus.



Название „диафонія“ означаетъ то же самое, что и „organum“; но въ греческой музыкальной теоріи слово „*диафонія*“ значило диссонансъ, въ противоположность слову „*симфонія*“—консонансъ.

Такъ какъ при этихъ попыткахъ параллельныя октавы верхней кварты и нижней квинты считались за одинъ голосъ, аккомпанирующій главному голосу—тенору, то сначала имѣли дѣло только съ двухголосіемъ, и потому ограничились установленіемъ правилъ лишь для двухъ тоновъ и раздѣленіемъ интерваловъ на употребительные и неупотребительные. Изъ этихъ слабыхъ зачатковъ постепенно развилось основаніе для образованія настоящаго многоголосія, противосложенія одновременно звучащихъ голосовъ дисканта, о которомъ впервые упоминается въ XI столѣтіи, въ трактатѣ Франка Кельнскаго (1047—1083)—„*Musica et cantus mensuralis*“.

Мало по малу дошли до пониманія, что *organum* звучитъ некрасиво и непріятно, и рѣшились употреблять терціи и сексты, по греческой теоріи, какъ уже сказано, считавшіяся диссонансами, но, сообразно съ *organum*, удержали нижнія кварты *cantus*'а. Ниже этого голоса, шедшаго въ параллельную кварту съ теноромъ, выступилъ еще рядъ тоновъ, образующихъ съ теноромъ сексту, а со среднимъ голосомъ терцію. Эти сопровождающіе голоса назывались *falsi bordoni*. О происхожденіи и значеніи этого названія, которое въ то время нигдѣ не было записано, существовало много различныхъ мнѣній, не имѣвшихъ однако вѣскихъ доказательствъ. Наибольшей правдоподобностью отличается мнѣніе знаменитаго въ свое время композитора и музыкальнаго писателя Михаила Преторіуса, который въ своемъ трехтомномъ трудѣ „*Syntagma musicum*“, явившемся въ 1614—1620 г., даетъ важныя объясненія относительно исторіи музыки и инструментовъ прошлаго времени. По данному вопросу онъ говоритъ: „Манера пѣнія подъ названіемъ „*falsi bordoni*“ означала псалмодированіе посредствомъ *falso bordoni*, т. е. не настоящимъ основнымъ голосомъ, т. к. теноръ (*cantus*) сопровождался не нижними квартами, а верхними секстами, ставшими вслѣдствіе обращенія нижними терціями и въ то же время басомъ“.

Такимъ образомъ явился рядъ сектаккордовъ, прерываемый въ началѣ, срединѣ и концѣ мелодіи аккордами изъ основнаго тона, квинты и октавы.

Примѣръ 2.

Falsi bordoni изъ произведенія Франкинуса Гафори:

Falso bordone изъ произведенія Іоанна Тинкториса:



Итальянскій теоретикъ Франкинусъ Гафори, (1451—1522), изъ произведеній котораго взятъ вышеприведенный примѣръ, даетъ слѣдующее объясненіе *falso bordone*: „Когда теноръ и *cantus* двигаются въ секстахъ, тогда средній голосъ, контратеноръ, идетъ по отношенію къ *cantus* въ *contratenor* кварту, а въ отношеніи тенора въ верхнюю терцію“.

Примѣчаніе: слѣдующія извлеченія изъ музыкальных словарей

1) Берндорфа, 2) Менделя и 3) Римана могутъ служить дополненіемъ къ объясненію словъ „*falso bordone*“ и „*faux bourdon*“.

1) Итальянское слово „*bordone*“ значитъ *опора, основа*, а по производству отъ него въ музыкѣ,—*основной голосъ*, а *falso bordone*, слѣдовательно, *ложный основной голосъ*. Древнѣйшіе учителя, переводившіе *bordone* словомъ *теноръ*, обыкновенно обозначали этимъ названіемъ такое музыкальное предложеніе, въ которомъ *cantus firmus* перенесенъ въ средній голосъ (теноръ), а въ остальныхъ голосахъ контрапунктъ идетъ фигураціей, или въ которомъ сектаккорды слѣдуютъ одинъ за другимъ такимъ образомъ, что верхній голосъ идетъ съ нижнимъ въ сексту, а средній голосъ съ верхнимъ въ кварту.

2) Во Франціи изъ *organum*'а развилась менѣе рѣзкая, но настолько же механическая манера многоголоснаго пѣнія, въ которомъ участвующіе голоса сопровождаютъ *cantus firmus* въ параллельныхъ терціяхъ и секстахъ и лишь въ концѣ заключаются съ нимъ въ октаву. Такимъ образомъ явился *organum* или *diaphonie*, который употреблялся во французской церкви до и во время развитія дисканта или *déchant*. Въ этомъ родѣ диафоніи, участвующіе голоса сопровождаютъ теноръ въ параллельныхъ терціяхъ и секстахъ, между тѣмъ какъ въ болѣе древнемъ *organum* допускались лишь параллельныя кварты, квинты и октавы; и такъ, здѣсь голоса идутъ сектаккордами, но съ отступленіемъ въ началѣ и въ концѣ, гдѣ самый высочайшій голосъ образуетъ съ теноромъ октаву, а средній голосъ звучитъ въ терцію или квинту съ теноромъ. Такой родъ диафоніи назывался *faux bourdons*, а въ Италіи, куда онъ проникъ позднѣе изъ Франціи,—*falsi bordoni*“.

О происхожденіи такого названія мнѣнія дѣлятся. Преторіусъ (*Syntagma*) приводитъ нѣсколько объясненій. Между прочимъ онъ говоритъ, что *bourdon* или *bordone* собственно значитъ большой шмель, который „шумитъ, жужжитъ и ворчитъ“, и такому роду пѣнія дали это названіе потому, что оно совсѣмъ непріятно для слуха и даетъ жужжащія гармоніи. Далѣе, онъ думаетъ, что эту манеру пѣнія называли такъ потому, что „въ нихъ теноръ, называемый также „*bordone*“ (отъ *bordonale*—опора), не есть *настоящій основной голосъ ряда гармоній*, а только поетъ на терцію выше, слѣдовательно, это *ложный теноръ* или *falso bordone*“.

Наиболѣе сочувствія встрѣтило второе толкованіе Преторіуса; потому болѣе всего и распространено понятіе, что „читать псалмы въ *falso bordone* или *faux bourdon* значило—читать ихъ въ ложномъ основномъ голосѣ, потому что здѣсь басомъ служить не основной голосъ гармоній, а его обращенная терція, между тѣмъ какъ основной голосъ лежитъ вверху

Discantus,
déchant.

(А. у. Dommer, Handbuch der Musikgeschichte, стр. 67)“. Статья в музыкальном лексиконе Менделя принадлежит перу О. Тирша.

Мнѣ кажется, вышеприведенное толкование Преториуса изложено ясно и сильно пужается въ разъясненіи, которое я могу дать въ слѣдующемъ видѣ: къ cantus, аккомпанируемому рядомъ нижнихъ кварть, приписывается еще рядъ верхнихъ терцій, вслѣдствіе чего эти три голоса вмѣстѣ образуютъ рядъ квартсектаккордовъ. Рядъ верхнихъ терцій, вслѣдствіе перемѣщения и исполненія на одну октаву ниже, помещается подъ вышеупомянутыми квартами, съ которыми опять таки образуетъ терцій; такимъ образомъ получается новая гармоническая картина, гдѣ первоначальный рядъ квартсектаккордовъ переходитъ въ сектаккорды, и является такъ называемый ложный основной голосъ. Слѣдовательно вышеприведенный примѣръ Гафори представляетъ былъ сначала такъ, какъ выписанъ ниже, и только вслѣдствіе перемѣщения тоновъ, обозначенныхъ „falso bordone“, изъ самаго верхняго въ самый нижній голосъ, получилъ видъ, согласный съ исполненіемъ.

Примѣръ 3.

Первоначальный видъ.

1. falso bordone.

2. Cantus od. tenor.

3. Contratenor.

Перемѣщение falso bordone въ нижній голосъ для исполненія.

1. Cantus od. tenor.

2. Contratenor.

3. falso bordone.

3) Г. Риманъ обозначаетъ „faux bourdon“, какъ а) одну изъ самыхъ старинныхъ формъ многоголосной пѣсни, появившейся прежде всего въ Англіи. Насколько старинна эта форма—установить трудно. Въ трактатѣ жившаго въ XIV—XV столѣтіи Гильельма Монахуса (Guilelmus Monachus)—„de praecceptis artis musicae etc“ (script III, 273 ff), напечатанномъ у Кусемакера (Coussemaeker), находится обстоятельное описаніе „faux bourdon“. Онъ называетъ его „apud Anglicos communis“, т. е. общезвѣстнымъ въ Англіи. Faux bourdon былъ трехголосный, и къ cantus firmus (теноръ) григоріанскаго напѣва писался въ терцію параллельный верхній голосъ (контратеноръ), который начинался и оканчивался въ квинту, и затѣмъ нижній голосъ въ терцію же, который начинался и оканчивался въ унисонъ съ теноромъ. Но послѣдній голосъ исполнялся на октаву выше, чѣмъ былъ написанъ, т. е. предназначался для сопрано. Примѣры „faux bourdon“.

Примѣръ 4.

Начертаніе.

Исполненіе.

в) Затѣмъ Риманъ обозначаетъ его какъ напѣвъ, подъ которымъ подразумѣвали позднее простую гармонизацію cantus firmus'a, но не въ постоянно параллельномъ движеніи, какъ раньше, а исключительно нота противъ ноты, въ консонирующихъ аккордахъ; въ XVII-мъ же вѣкѣ, — какъ импровизированный контрапунктъ alla mente, составленный по такимъ же правиламъ, но снабженный трелями и колоратурами. Название faux bourdon, falso bordone, употреблявшееся для обозначенія такой манеры пѣнія псалмовъ, когда въ продолженіи всего предложенія, до конца, тонъ остается на одной высотѣ, происходитъ отъ bourdon, bordone—кобза (лира) и волынка; приставки faux и falso—совершенно лишнія. Слово bordonus встрѣчается въ XIII столѣтіи въ качествѣ названія басовой струны, лежащей около грифа въ альтѣ (viola viella); всегда мурлыкающія струны, лежащая по обѣ стороны грифа кобзы (organistrum) назывались bourdons, bordone, и отсюда это названіе перешло на басовую квинту волынки. Поэтому можно предположить, что bordone происходитъ отъ слова bord (по итальянски bordo)—край.

По точному переводу съ латинскаго слово discantus означаетъ „боковой напѣвъ“, ибо приставка „dis“ значить „врозь“, „съ боку“, а „cantus“—„напѣвъ“, поэтому и слово discantus слѣдовало бы перевести какъ „расходящійся напѣвъ“. Дискантирующий голосъ лежалъ всегда выше тенора, и потому произошло, что въ болѣе позднія времена слово „дискантъ“ употребляли для означенія самыхъ высокихъ, т. е. женскихъ и дѣтскихъ голосовъ, и это значеніе осталось за нимъ и до сихъ поръ. Точно такъ, называя „теноромъ“ голосъ, ведущій, т. е. держащій cantus firmus (латинское слово tenere—держать), обозначали мужской голосъ, и это названіе сохранило до сихъ поръ то же самое значеніе. Но впоследствии, при развитіи многоголосія выяснилось, что, кромѣ обоихъ вышеуказанныхъ голосовъ, есть еще два, причемъ одинъ выше, а другой ниже тенора, и потому одному дали названіе alta и другому bassa. Такъ произошло наименованіе голосовъ: discant или sopran (самый высокій), alt, tenor и bass. Съ теченіемъ времени названіе discant смѣшивали со словомъ контрапунктъ, которое впервые было употреблено бельгійцемъ Іоанномъ Тинкторомъ (Johann Tinctor), 1446—1511, въ его музыкальномъ словарѣ „Terminorum musicae diffinitorium“, появившемся въ Неаполѣ, въ 1475 году. Развитие дисканта совершалось медленно и постепенно и, послѣ трактата Франка Кельнскаго, относящагося къ XI-му стол., гдѣ дискантъ рассматривается какъ созвучіе различныхъ мелодій, только къ началу XIII-го столѣтія появились двѣ значительныя работы Маркета Падуанскаго (Marchettus von Padua): 1) „Ars musicae planae“ и 2) „Ars musicae mensurabilis“. Въ XIV столѣтіи Іоаннъ Мурійскій (Johannes de Muris), одинъ изъ видныхъ музыкальных теоретиковъ своего времени, профессоръ Парижскаго университета, написалъ обширное произведеніе о музыкальной теоріи и практикѣ, куда вошла статья и о дискантѣ (контрапунктѣ) подъ названіемъ: „Ars discantus“. Ученіе о контрапунктѣ, появившееся въ Венеціи въ 1589 г. подъ заглавіемъ „Istituzioni armoniche“, доставило почетную извѣстность своему автору, Джузеппе Парлино.

Одинъ выдающійся итальянскій музыкальный теоретикъ Анджело Берарди выпустилъ въ 1687 г. свое сочиненіе о контрапунктѣ: „documenti armonici“. Францисканскій монахъ Джамбатиста Мартини (Giambattista Martini), 1706—1784, называемый обыкновенно отецъ Мартини (padre Martini), изложилъ ученіе о контрапунктѣ въ двухтомномъ сочиненіи: „Saggio fondamentale pratico di contrapunto“, появившемся въ Болоньѣ (1774—75) и заключавшемъ въ себѣ также сборникъ образцовыхъ примѣровъ, которыми съ особенною любовью пользовался при преподаваніи въ Парижѣ маэстро Керубини.

Ученикъ Мартини, Джузеппе Паолуччи (Giuseppe Paolucci), 1727—77 г., написалъ большое контрапунктическое сочиненіе въ трехъ томахъ: „Arte pratica di contrapunto dimonstrata con esempi di vari autori“, (1765—72); изъ этого сборника преимущественно бралъ примѣры для своихъ учениковъ выдающійся контрапунктистъ Денъ (Dehn) въ Берлинѣ *).

*) Учитель М. Глинки (прим. перев.).

Сопранъ,
альтъ, те-
норъ, бассъ.

Капельмейстеръ императора Карла VI въ Вѣнѣ—Фуксъ (Johann Josef Fux), напечатать въ 1725 году свое учение о контрапунктѣ на латинскомъ языкѣ: „Gradus ad Parnassum“, которое позднѣе было переведено Лоренцомъ Мицлеръ на нѣмецкій языкъ и напечатано въ Лейпцигѣ (1742 г.); до сихъ поръ оно считается многими учителями контрапункта наиболѣе руководящимъ.

Сочиненіе о контрапунктѣ, носящее имя великаго маэстро Керубини (1760—1842), написано не имъ, а составлено лишь послѣ его смерти, къмъ—нигдѣ не сказано, даже на заглавномъ листѣ, а во введеніи, начинающемся со слова „я“, имя автора нигдѣ не упоминается.

Большое контрапунктическое сочиненіе было написано извѣстнымъ бельгійскимъ музыкальнымъ теоретикомъ и историкомъ Фетисомъ (Fetis) изъ Брюсселя, специально для Парижской консерваторіи, по порученію ея тогдашняго директора Керубини.

Однимъ изъ значительныхъ теоретиковъ-музыкантовъ XVIII-го столѣтія былъ І. Кирибергеръ (Johann Philipp Kirnberger), 1721—1783. Наиболѣе крупнымъ и наиболѣе извѣстнымъ изъ его многочисленныхъ произведеній было: „Искусство чистаго письма“ (Die Kunst des reinen Satzes) въ 2 частяхъ, появившееся въ 1774—79 г.

Въ 1790 г. вышло въ Лейпцигѣ сочиненіе о гармоніи и контрапунктѣ Альбрехтсбергера, учителя Бетховена: „Руководство къ сочиненію“ (Anweisung zur Composition). Въ 1837 г. ученикъ Альбрехтсбергера, И. Риттеръ ф. Зейфридъ (Ignaz Ritter v. Seyfried) выпустилъ это произведеніе вторымъ переработаннымъ и тщательно просмотрѣннымъ изданіемъ подъ заглавіемъ: „Собрание сочиненій Альбрехтсбергера“ (Albrechtsberger's sämtliche Schriften). Ему же мы обязаны большимъ сборникомъ контрапунктическихъ работъ, продѣланныхъ Бетховеномъ подъ руководствомъ Альбрехтсбергера, гдѣ ясно видно, насколько серьезно, усердно и неутомимо работалъ Бетховенъ для достиженія своей техники композиціи.

Девятнадцатое столѣтіе дало намъ нѣсколько ученій о контрапунктѣ, изъ которыхъ самыя извѣстныя принадлежатъ Дену, Рихтеру, Ладассону, Риму, Беллерману и Бусселеру. Изъ нихъ только два послѣдніе держатся полученныхъ отъ предковъ строгихъ правилъ, на основаніи церковныхъ ладовъ, въ то время какъ остальные сошли съ этой почвы и построили свои примѣры на основаніи общихъ современныхъ тональностей Dur и Moll, и смѣшали строгій контрапунктъ со свободнымъ.

Керубини и Фетисъ, наоборотъ, придерживаясь старинныхъ правилъ строгаго контрапункта, оставили въ сторонѣ церковные лады и воспользовались Dur и Moll'ными тональностями.

Предлагаемые здѣсь примѣры переработаны по строгимъ правиламъ старыхъ учителей контрапункта, но съ тѣмъ исключеніемъ, что въ основу ихъ положены не церковные лады, а болѣе современные тональности Dur и Moll.

Словомъ „церковные лады“ обозначаютъ такіа тональныя системы, которыя возникли и вошли въ употребленіе въ періодъ развитія христіанской музыки. Онѣ строились на семи основныхъ тонахъ, начинавшихся съ А и доходившихъ до его октавы, а именно: А—b (теперь h)—c—d—e—f—g—a.

Отъ каждого изъ этихъ тоновъ до ихъ октавы, точно соотвѣтствуя ихъ послѣдовательности, образовались особенные, вполне самостоятельные ряды тоновъ (гаммы), вошедшіе во всеобщее употребленіе за исключеніемъ ряда, начинавшагося съ b (нашего h), которому не доставало чистой квинты, приходившейся въ остальныхъ рядахъ на начальный тонъ.

Въ эпоху высшаго развитія контрапункта, взгляды на теорію церковныхъ ладовъ измѣнились, и понемногу совершился переходъ къ тональной системѣ настоящаго времени, къ признанію только двухъ тональных родовъ—возарившихся съ тѣхъ поръ Dur и Moll.

Такъ какъ мелодія амвросіанской церковной пѣсни никогда не переступала объема октавы, то октавныя дѣленія, употребляемые для нихъ,

и получили названія церковныхъ ладовъ, которымъ всегда придавался строго діафоническій характеръ. Греческое названіе церковныхъ ладовъ употребилъ впервые Гуквальдъ (умерш. 982 г.), но въ иномъ значеніи, чѣмъ у Грековъ. О связи церковныхъ ладовъ съ греческой музыкой ничего не говорятъ даже самыя древнія изъ извѣстныхъ намъ сочиненій о церковныхъ ладахъ; они просто обозначаютъ ихъ какъ первый, второй, третій и четвертый тонъ, по раздѣленію, установленному миланскимъ епископомъ Амвросіемъ (374—397), вѣроятно, по образцу греческихъ октавъ. Его система тоновъ обнимала въ общемъ 11 звуковъ; это были ряды тоновъ (гаммы) отъ 1) D до d, 2) E до e, 3) F до f, и 4) G до g. О записи этихъ гаммъ намъ ничего не извѣстно. Амвросіанскіе напѣвы въ продолженіе нѣсколькихъ столѣтій распространились очень широко; но съ теченіемъ времени, вслѣдствіе несовершенства записи, первоначальный видъ ихъ мелодій былъ искаженъ. Это обстоятельство побудило папу Григорія Великаго (591—604) преобразовать церковные напѣвы, возстановивъ ихъ первоначальную чистоту. Въ виду того, что нѣкоторые мелодіи требовали болѣе восьми тоновъ, принадлежащихъ къ одной и той же гаммѣ, этотъ папа расширилъ гамму, прибавивъ къ ней внизу главнаго тона еще три такимъ образомъ, что гамма начиналась съ нижней кварты главнаго тона и поднималась до его октавы. Тѣмъ самымъ Григорій Великій положилъ основаніе новымъ четыремъ гаммамъ, каждая по восьми тоновъ, такъ что вся система съ одиннадцати тоновъ увеличилась до четырнадцати. Подобное расширеніе распространилось и на все четыре ряда гаммъ; число ихъ съ четырехъ увеличилось до восьми, въ этихъ новыхъ гаммахъ, начинавшихся съ нижней кварты, главный и основной тонъ каждого ряда оставался тотъ же самый и появлялся не только въ началѣ и въ концѣ, но и въ срединѣ гаммы, въ качествѣ кварты четвертаго тона. Для отличія старыхъ гаммъ отъ новыхъ, прежнія, амвросіанскія, получили названія автентическихъ (настоящихъ, основныхъ, самостоятельныхъ), а четыре григоріанскія, новыя,—плагальныхъ (отъ plagā—мѣстность, область, слѣдовательно, мѣстныя, боковыя).

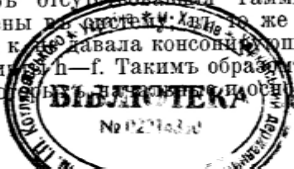
Эти гаммы простирались отъ квинты до квинты главнаго тона, и нижняя квинта предшествовала главному тону въ качествѣ нижней кварты; послѣ основнаго тона эта кварта была наиболѣе важнымъ интерваломъ, и изъ нихъ обоихъ образовалось тональное соединеніе I—IV—I и ходъ баса отъ IV къ I, которое позднѣе получило названіе плагальной или церковной каденціи.

Если мы разсмотримъ двойное дѣленіе какой нибудь гаммы, напр. іонійской, нашей C-dur, на автентическую и плагальную, то увидимъ, что въ первой середина приходится на квинту, а въ послѣдней на кварту; въ первой, первая половина состоитъ изъ пяти тоновъ I—V, а вторая изъ четырехъ V—I, считая верхнюю октаву одинаковою съ основнымъ тономъ. Во второй же гаммѣ, первая половина заключаетъ въ себѣ четыре тона I—IV, а вторая пять тоновъ IV—I. Въ трезвучіяхъ это можно выразить такъ:

$$\begin{array}{ccccccc} C & G & G & C & C & F & F & C \\ \hline I & V & V & I & I & IV & IV & I \end{array}$$

Въ XI вѣкѣ монахъ Гвидо Аретинскій выступилъ со своей системой изъ восьми церковныхъ ладовъ, обозначавшихся греческими именами и также числами; эта система вскорѣ нашла самое широкое распространеніе. Изобрѣтеніе нотныхъ линій для обозначенія тоновъ является величайшей, выдающейся заслугой Гвидо. Мало по малу, для установленія тональности, въ какой двигалась та или другая мелодія, явилась потребность въ гармонизаціи и этимъ путемъ дошли до возможности строить церковные лады на каждомъ тонѣ основной гаммы, который вмѣстѣ съ третьей и пятой ступенью давалъ консонирующее трезвучіе. Вслѣдствіе этого, до сихъ поръ отсутствовавшія гаммы (начинавшіяся съ C и a) были включены въ систему. Эта же гамма h была совершенно исключена, т. к. она давала консонансшаго трезвучія h—f. Такимъ образомъ эта система состояла изъ шести гаммъ, въ которыхъ отсутствовали основные тона со-

Автентическія и плагальныя гаммы.



ставляли шесть консонирующих трезвучий, три мажорных и три минорных. Эти основные гаммы начинались съ с, d, e, f, g и a.

Извѣстный своей ученостію теологъ Глареанъ (1488—1563), особенно выдающийся въ области музыкальной теоріи, провелъ въ своемъ сочиненіи о восьми старинныхъ ладахъ доказательства, что ихъ должно было быть двѣнадцать. Къ шести вышеупомянутымъ, обозначеннымъ имъ въ качествѣ автентическихъ греческими названіями, онъ присоединилъ еще шесть, называемыхъ имъ плагальными, имена которыхъ, въ отличіе отъ первоначальныхъ рядовъ, получили приставку гипо (гуро). Они начинались квинтой, перенесенной въ нижнюю октаву, т. е. тономъ, лежащимъ на три ступени ниже главнаго.

1 дорійскій.	d e f g a, a h c d,	1 гипо-дорійскій.	a h c d, d e f g a,
2 фригійскій.	e f g a h, h c d e,	2 гипо-фригійскій.	h c d e, e f g a h,
3 лидійскій.	f g a h c, c d e f,	3 гипо-лидійскій.	c d e f, f g a h c,
4 миксолидійскій.	g a h c d, d e f g,	4 гипо-миксолидійскій.	d e f g, g a h c d,
5 эолийскій.	a h c d e, e f g a,	5 гипо-эолийскій.	e f g a, a h c d e,
6 ионійскій.	c d e f g, g a h c,	6 гипо-ионійскій.	g a h c, c d e f g,

Въ этой табличкѣ средній тонъ въ каждой гаммѣ приведенъ дважды, потому что онъ въ первой половинѣ замыкаетъ квинту, а во второй разъ начинается кварту.

Самымъ понятнымъ образомъ это октавное дѣленіе и его отношеніе къ обѣмъ каденціямъ можетъ быть представлено въ видѣ двойного раздѣленія каждой гаммы, начинающейся и оканчивающейся только основнымъ тономъ, но оба раза съ различными центрами, а именно слѣдующимъ образомъ:

Автентическое раздѣленіе.		Плагальное раздѣленіе.	
1. Ионійское.	c d e f g, g a h c,	1. Ионійское.	c d e f, f g a h c,
2. Дорійское.	d e f g a, a h c d,	2. Дорійское.	d e f g, g a h c d,
3. Фригійское.	e f g a h, h c d e,	3. Фригійское.	e f g a, a h c d e,
4. Лидійское.	f g a h c, c d e f,	4. Лидійское.	f g a h, h c d e f,
5. Миксолидійское.	g a h c d, d e f g,	5. Миксолидійское.	g a h c, c d e f g,
6. Эолийское.	a h c d e, e f g a,	6. Эолийское.	a h c d, d e f g a,

Характеръ автентической гаммы обуславливается ходомъ отъ главнаго тона къ квинтѣ, т. е. I—V, и отъ квинты къ главному тону октавой выше, т. е. V—I. Характеръ плагальной гаммы обуславливается переходомъ отъ главнаго тона къ его квартѣ, т. е. I—IV, и отъ кварты къ главному тону октавой выше, т. е. IV—I. Вслѣдствіе этого, каденція, которая состоитъ изъ аккордовой послѣдовательности I—V, V—I, называется автентической, а та, которая составлена изъ I—IV, IV—I, называется плагальной.

Одинаковость состава шести церковныхъ ладовъ съ составомъ нашего Dur и Moll совершенно очевидна. Различіе между тѣми и другими

постоятъ въ томъ, что у нихъ ступени, образуемыя полутонами, измѣняются въ каждомъ ладѣ, и такимъ образомъ, каждый ладъ имѣетъ свою собственную характеристику и свойственную лишь ему одному формулу каденціи, между тѣмъ какъ въ Dur' и Moll'ныхъ гаммахъ полутонамъ указаны одинаковыя мѣста, и для всѣхъ ихъ употребляются одинаковыя формулы заключенія. Старые учителя контрапункта разрѣшали брать для cantus firmus исключительно мелодіи свойственныя лишь каждому церковному ладѣ. Но для контрапункта къ этому С. f. они разрѣшали для лучшей формы заключенія повышать седьмую ступень въ дорійскомъ, миксолидійскомъ и эолийскомъ рядахъ, а въ послѣднемъ, для благозвучія возвышенной 7-й ступени еще и повышеніе 6-й ступени. Такимъ образомъ, они разрѣшали употреблять: 1) въ дорійскомъ ладѣ cis вмѣсто c седьмой ступени, 2) въ миксолидійскомъ — fis вмѣсто f и 3) въ эолийскомъ — fis и gis вмѣсто f и g 6-й и 7-й ступени. Въ лидійскомъ ладѣ разрѣшалось понижать 4-ую ступень, т. е. брать b вмѣсто h, для того, чтобы чрезмѣрную кварту f—h превратить въ чистую кварту f—b.

Вслѣдствіе такого измѣненія отдѣльных ступеней явилось сходство лидійскаго и миксолидійскаго ладовъ съ ионійскимъ и дорійскаго съ эолийскимъ. Во фригійскомъ ладѣ повышеніе 7-й ступени не разрѣшалось, потому что его доминанта имѣла уменьшенную квинту f, ни въ какомъ случаѣ не допускавшую консонирующаго трезвучія. Но для того, чтобы этому ладѣ дать свое заключеніе, свою каденцію, для него образовали такую, которая походитъ на половинную каденцію нашей a-moll'ной тональности, причемъ терцію трезвучія первой ступени изъ малой превратили въ большую и передъ этимъ получившимся dur'нымъ трезвучіемъ поставили moll'ное трезвучіе 7-й ступени. Такимъ образомъ возникло сходство фригійскаго и эолийскаго ладовъ, различавшихся лишь по основнымъ тонамъ и по каденціямъ.

Въ виду такого сближенія церковныхъ ладовъ съ современными Dur и Moll'ными видами гаммъ, употребленіе первыхъ въ примѣрахъ настоящей книги совершенно устранено въ пользу послѣднихъ. Но кто пожелаетъ ближе ознакомиться съ церковными ладами и съ результатами занятій надъ ними, то къ ихъ услугамъ существуютъ учебники многихъ крупныхъ контрапунктистовъ, подробно разбирающихъ этотъ предметъ. Предлагаемые мною примѣры составлены на основаніи такихъ мелодій въ качествѣ cantus firmus, которые также строго выдержаны, какъ и церковные лады у старыхъ контрапунктистовъ. Строгія правила, предписанныя ими для составленія контрапункта въ мелодическомъ и гармоническомъ отношеніи, почти вездѣ соблюдены. Исключенія допущены лишь въ такихъ мѣстахъ, гдѣ обогатительства, обуславливавшія въ прежнее время извѣстныя строгія правила, какъ неизбѣжны, теперь уже больше не существуютъ, и потому подобныя ограничивающія условія могутъ быть смягчены или обойдены. Какъ примѣръ приведу запрещеніе скачковъ на большую сексту и октаву вверхъ и на всѣ интервалы внизъ ниже чистой квинты.

Въ наше же время всякому мало-мальски музыкальному человѣку не трудно вѣрно интонировать вышеозначенные интервалы. Точно также уничтожено и вѣчное пугало въ видѣ тритона чрезмѣрной кварты.

Правила, которыя поставлены и признаны обязательными для составленія строгаго контрапункта и чистаго письма, не придуманы произвольно, но постепенно выведены изъ чудныхъ произведеній великихъ мастеровъ прежнихъ временъ, гений которыхъ безъ предварительнаго обученія всегда инстинктивно находятъ вѣрный путь, и во всѣхъ произведеніяхъ которыхъ царитъ законъ красоты. Изученіемъ ихъ произведеній мы доходимъ до убѣжденія, что, даже во времена процвѣтанія контрапунктическаго искусства, ими обходятся многія принудительныя правила, мѣшающія свободному полету творчества, но находящаяся однако въ контрапунктическихъ учебникахъ и остающаяся до сихъ поръ въ полной силѣ, какъ только является необходимымъ написать контрапунктъ согласно съ ихъ требованіями; такъ что заслугу составленія строгихъ

ограничивающих правил слѣдуетъ приписать учительскимъ стремленіямъ контрапунктическихъ ремесленниковъ, окружавшихъ свое искусство и свою науку ореоломъ тайны.

Историческія свѣдѣнія.

Эпоха искусства контрапункта начинается нидерландцемъ Дюфэй (Dufay) и его послѣдователями Іоганномъ Окегемъ (Okeghem). Жоскенъ де Пре и Виллаэртъ, доведшими нидерландскую школу контрапункта до высшаго процвѣтанія. Несмотря на постоянное усовершенствованіе контрапунктическаго искусства, они все таки сбились съ истиннаго пути и дошли до результатовъ безмысленныхъ, безцѣльныхъ и преувеличенныхъ. Противъ такого зла выступили въ XVI вѣкѣ и съумѣли остановить дальнѣйшее паденіе гениальные композиторы: Пьерлуиджи Палестрина (1514—94) и Орlando ди Лассо (1520—94), оба величайшіе композиторы своего вѣка, доведшіе науку контрапункта до высшей степени совершенства и чистоты. Композиторы XIV, XV и XVI вѣковъ, которымъ контрапунктъ обязанъ своимъ усиленіемъ и расцвѣтомъ, принадлежали къ нидерландской, итальянской (венеціанской и римской) и нѣмецкой школамъ.

Перечисленіе главныхъ представителей четырехъ вышеназванныхъ школъ:

1. Нидерландская школа,

(къ которой принадлежали также нѣсколько французовъ).

Гильомъ Дюфэй, старѣйшій изъ нидерландскихъ контрапунктистовъ, родился въ Шимѣ въ Ганнегау 1350 или 55 г., скончался въ Римѣ 1432 г. Іоганнесъ или Янъ Окегемъ (1430—1515).

Жоскенъ де Пре (1450—1521).

Адрианъ Виллаэртъ (1480—1562), умеръ въ Венеціи и былъ основателемъ венеціанской школы, перенесъ въ Италію изъ Нидерландовъ контрапунктное искусство, достигшее высшей степени развитія; въ Венеціи осталось много его выдающихся учениковъ.

Клодъ Гудимель, французъ (1500—1572), основатель римской школы, перешелъ въ 1535 г. въ Римъ, гдѣ П. Палестрина, Г. Анимуччіо, Г. М. Нанини сдѣлались его учениками.

Орlando Лассо, уроженецъ Монса въ Геннегау, (1520—1594), былъ самымъ плодовитымъ композиторомъ всѣхъ временъ, написалъ болѣе 2000 произведеній.

2. Итальянская школа.

а) Венеціанская школа, основателемъ которой былъ А. Виллаэртъ.

Андреа Габріели (1510—1586).
Джіованни Габріели (1557—1612). } ученики Виллаэрта.
Констанца Порта († 1601),
Горацио Векки (1550—1605).

Джіованни Азола († 1609).

б) Римская школа, основатель ея французъ Клодъ Гудимель.

Констанціо Феста († 1545).
Джіованни Анимуччіо († 1570). } предшественники Палестрины.

Пьерлуиджи Палестрина (1514—1594).

Джіованни Марія Нанини (1540—1607).

Джіованни Вернардино Нанини (1560—1624).

Феличе Анеріо (род. 1560—† ?); въ 1594 г. замѣнилъ Палестрину въ папской капеллѣ.

Франческо Суріано, (1549—1620), ученикъ Нанини и Палестрины.

Лука Маренціо, (1550—1599).

Джіованни Гастольди, жившій во второй половинѣ XVI вѣка.

3. Нѣмецкая школа.

Паулусъ фонъ Гофхаймеръ, 1459—1537, одинъ изъ значительнѣйшихъ нѣмецкихъ композиторовъ.

Генрихъ Финкъ } года рожденія и смерти неизвѣстны; жили во 2-й половинѣ XV
Германъ Финкъ } вѣка и 1-й половинѣ XVI вѣка

Томасъ Штольцеръ, 1490—1526.

Генрихъ Исаакъ, 1450—1518, выдающійся контрапунктистъ.

Людвигъ Зенфль † 1550, ученикъ Г. Исаака, одинъ изъ великихъ, можетъ быть, величайшій контрапунктистъ XVI вѣка; родился въ концѣ XV вѣка около Базеля, умеръ въ Мюнхенѣ.

Гансъ Лео ф. Гаслеръ, 1564—1612, былъ первымъ нѣмцемъ, получившимъ музыкальное образованіе въ Италіи, а именно въ Венеціи, у Андреа Габріели; до него нѣмцы всегда учились у нидерландцевъ.

Якобъ Галлусъ, 1550—1591, былъ одинъ изъ самыхъ значительныхъ нѣмецкихъ контрапунктистовъ-современниковъ Палестрины и Орlando ди Лассо.

Генрихъ Шютцъ, 1585—1672, далъ въ Германіи толчокъ къ такому же преобразованію музыкальнаго творчества, какое въ то время совершалось въ Италіи. Онъ призвалъ къ жизни новыя музыкальныя формы, и такимъ образомъ сдѣлался въ области церковной музыки какъ бы предтечей І. С. Баха и главнѣйшимъ его предшественникомъ. Онъ былъ ученикомъ знаменитаго Джіованни Габріели въ Венеціи.

Іоганнъ Себастьянъ Бахъ, 1685—1750, основатель нѣмецкаго музыкальнаго искусства, величайшій изъ мастеровъ, при посредствѣ своихъ многочисленныхъ учениковъ имѣлъ неизмѣримое вліяніе на образованіе и на направленіе музыкальныхъ стремленій всей нѣмецкой страны; до нынѣшняго времени его произведенія составляютъ основаніе для прогрессивнаго развитія музыки. Слѣдовавшіе за нимъ великіе контрапунктисты, композиторы, органисты и пианисты—только его, отпрыски. Чрезъ него контрапунктное искусство получило самое широкое развитіе, чрезъ него полифонія, т. е. соединеніе нѣсколькихъ одновременно звучащихъ мелодій, развила удивительнѣйшія гармоническія комбинаціи.

І. С. Бахъ составляетъ переходъ отъ эпохи контрапункта великихъ Полифонія. мастеровъ нидерландской, итальянской и нѣмецкой школъ къ той эпохѣ, когда развилась преимущественно гармоническая музыка при употребленіи установленныхъ тональностей Dur и Moll въ новыхъ формахъ, распространенныхъ и обогащенныхъ его послѣдователями. Онъ соединилъ наслѣдованный отъ предшественниковъ имитационный стиль съ осторожно развивавшемся въ его время новымъ стилемъ такимъ образомъ, что онъ сталъ основаніемъ для всѣхъ позднѣйшихъ направленій. Своей дѣятельностью онъ довелъ контрапунктъ до кульминаціонной точки, уничтоживъ всякую зависимость отъ гармоніи образованія одновременно звучащихъ мелодій, и ему удалось, при свободно выбранныхъ, естественныхъ гармоническихъ послѣдовательностяхъ, довести участвующіе голоса до полной мелодической самостоятельности. Такимъ образомъ, онъ открылъ дорогу для созданія художественныхъ произведеній разныхъ стилей и видовъ слѣдовавшимъ за нимъ композиторамъ, которые придерживались при томъ правилъ временъ процвѣтанія контрапункта, не считая ихъ устарѣвшими. Упражненія въ старомъ контрапунктномъ стилѣ продолжались, главнымъ образомъ, въ качествѣ учебнаго и образовательнаго средства, и всѣ великіе композиторы послѣ Баха посвящали серьезному и основательному изученію строгаго контрапункта не мало времени и прилежанія. Всѣхъ, кто знакомъ съ исторіей музыки и произведеніями великихъ композиторовъ, ясно видно, насколько изученіе строгаго контрапункта и нужная для полнаго овладѣнія имъ долготѣнія упражненія, считались ими безусловно необходимыми для достиженія той техники, которая дала имъ возможность излагать ихъ музыкальныя идеи желаемымъ образомъ.

Полифония.
Гомофония.

Съ первой половины XIX-го вѣка, слово „контрапунктъ“ часто замѣняется словомъ „полифонія“ въ противоположность къ „гомoфонiи“, обозначающей то, что обыкновенно называютъ „гармонизаціей“, т. е. рядъ выбранныхъ аккордовъ, изъ которыхъ видъ каждого зависитъ отъ начала ряда и отъ положенія послѣдующихъ,—поэтому эти аккорды имѣютъ вліяніе на ходъ отдѣльныхъ голосовъ; вслѣдствіе чего исчезаетъ всякая возможность придать каждому голосу свойственную только ему одному форму, ритмъ и самостоятельность, какъ того требуетъ полифонія или контрапунктъ. Однако, оба обозначенія оказываются невѣрными въ тѣхъ случаяхъ, когда контрапунктъ и гармонія до того тѣсно слились другъ съ другомъ, что музыкальное произведение, названное контрапунктическимъ, можетъ быть опредѣляемо столь же справедливо гармоническимъ, и наоборотъ, первоначально гармоническое—контрапунктическимъ.

„Polyphon“ означаетъ „многозвучный“, въ смыслѣ многоголосія, и потому это слово можетъ быть по праву примѣняемо лишь къ такому письму, которое заключаетъ въ себѣ нѣсколько самостоятельно вступающихъ голосовъ, какъ напр. контрапунктъ изъ двухъ, трехъ, четырехъ и болѣе голосовъ.

„Monophon“, наоборотъ, означаетъ „одинаково звучащій“ въ смыслѣ одноголосія, и потому должно употребляться лишь тамъ, гдѣ участвуютъ одновременно нѣсколько голосовъ, но въ унисонъ, или, что то-же самое,—въ октаву (смотря по высотѣ голоса), какъ это было въ церковныхъ напѣвахъ первыхъ христіанскихъ обществъ. Въ наше время привыкли называть гомофонными такіа произведенія, въ которыхъ выбрано сочетание аккордовъ, находящихся въ естественной зависимости отъ тоновъ, образующихъ мелодію, какъ это бываетъ при исполненіи церковныхъ хораловъ подъ аккомпанементъ органа.

Въ предлагаемомъ мною трудѣ я благоговѣнно придерживаюсь лишь почтеннаго названія „контрапунктъ“, и подъ его знаменемъ предлагаю результаты долгаго опыта, приобретеннаго многолѣтнимъ изученіемъ и преподавательскою дѣятельностью въ этой области.

Учебный курсъ.

Курсъ строгаго контрапункта, для котораго настоящій сборникъ при-мѣровъ служить пособіемъ, предполагаетъ въ ученикахъ, приступающихъ къ его изученію, полное знаніе и владѣніе тѣмъ, что дало ученіе о гармоніи.

Къ этому введенію присоединяются слѣдующія подготовительныя разясненія.

Отношенія колебаній звуковыхъ волнъ, ясное объясненіе которыхъ мы найдемъ въ ученіи о звукѣ—акустикѣ, образуютъ мажорныя и минорныя трезвучія соединеніемъ:

а) одного нижняго тона съ двумя одновременно съ нимъ звучащими призвуками, а именно его чистой квинты и его большой терціи; напр. с—нижній тонъ съ е и g въ качествѣ верхнихъ тоновъ;

б) изъ одного верхняго призвука съ двумя одновременно съ нимъ звучащими основными тонами, а именно его нижней большой терціей и чистой квинтой, напр. е—верхній тонъ съ с и а въ качествѣ нижнихъ основныхъ тоновъ.

Въ а) тонъ с является единственнымъ основнымъ, g—его квинтовымъ, е—его терцовымъ тономъ.

Въ б) тонъ е единственный призвукъ отъ двухъ основныхъ тоновъ,—квинтового тона отъ а и терцовый отъ с.

Оба трезвучія, изъ которыхъ первое мажорное, а второе минорное, содержать въ промежуткахъ между крайними тонами, составляющими

интервалъ квинты, семь полутоновъ, образующихъ одну большую и одну малую терцію.

Въ мажорѣ исходный, созидающій его тонъ лежитъ внизу и составляетъ съ лежащимъ надъ нимъ призвукомъ одну большую терцію—большую часть трезвучія, и указываетъ на развитіе аккорда и образованіе звукового ряда тоновъ къверху.

Въ минорѣ исходный тонъ не созидающій, а образованный,—лежитъ вверху и образуетъ съ ближайшимъ изъ основныхъ тоновъ большую терцію,—такъ же, какъ и выше, большую часть трезвучія, и указываетъ на развитіе аккорда и образованіе ряда тоновъ внизъ.

Сообразно съ этимъ большая терція въ мажорномъ трезвучіи состоитъ изъ тоника въ качествѣ основного тона и изъ терцоваго тона.

Въ минорномъ трезвучіи—изъ квинтоваго тона с съ его нижней терціей въ качествѣ основного тона с.

Вторая половина каждого изъ этихъ трезвучій, образовавшаяся изъ уже имѣющихся призвуковъ въ мажорѣ и основныхъ тоновъ въ минорѣ, составляетъ малую терцію, которая на полтона меньше большой терціи, и въ противоположность мажорной называется минорной.

Такъ, какъ каждая изъ этихъ терцій можетъ одинаково принадлежать, какъ мажорному, такъ и минорному трезвучію, то сообразно съ этимъ ея тоны получаютъ различныя значенія.

Въ большой терціи с—е, являющейся въ качествѣ нижней половины C-dur'наго трезвучія, с составляетъ основной тонъ, а е—терцію; въ томъ же интервалѣ, но являющемся верхней половиной a-moll'наго трезвучія, с—терцовый тонъ, а е—квинтовый. Малая терція е—g, въ качествѣ верхней половины C-dur'наго трезвучія, составлена изъ его терціи е и квинты g; если же этотъ интервалъ составляетъ нижнюю половину трезвучія e-moll, то е является основнымъ тономъ, а g терціей.

Сообразно съ этимъ названіе интервала можетъ быть употреблено въ двойномъ значеніи:

а) какъ указаніе на сумму полутоновъ, заполняющихъ разстояніе между двумя его тонами;

б) какъ обозначеніе отношеній между двумя тонами одного тональнаго рода, съ особеннымъ указаніемъ на характеристику, свойственную имъ, какъ представителямъ извѣстныхъ ступеней,—по вышеприведеннымъ примѣрамъ—терціямъ с—е и е—g.

Поэтому при гармоническихъ послѣдованіяхъ необходимо обращать особенное вниманіе на то, какое положеніе занимаютъ тоны двухъ ступенейобразно слѣдующихъ другъ за другомъ большихъ терцій, а именно, составляютъ ли они оба нижнія половины мажорныхъ трезвучій, или верхнія половины минорныхъ трезвучій, или же въ качествѣ верхнихъ и нижнихъ половинъ неодинаковыхъ трезвучій, не слѣдующихъ другъ за другомъ по ступенямъ.

Важность этого вопроса подробно будетъ выяснена позднѣе.

Направленіе, по которому образовались оба трезвучія остается тождественнымъ для образованія обоихъ соответствующихъ имъ тональных рядовъ, а это ведетъ къ признанію, что минорный рядъ долженъ образовываться, начинаясь съ квинтоваго тона внизъ въ томъ же порядкѣ тоновъ и полутоновъ, какъ и мажорный рядъ, начинающійся съ основного тона вверхъ.

Оба ряда тоновъ мажора и минора при сравненіи даютъ слѣдующую таблицу:

	1	2	3	4	5	6	7	8	Порядокъ ступеней.
Dur	c	d	e	f	g	a	b	c	
	— 1	— 1	— 1/2	— 1	— 1	— 1	— 1/2		Цѣлыетоныиполутоны
Moll	e	d	c	b	a	g	f	e	

Изъ этого ясно видно, что въ обоихъ рядахъ цѣлые тоны и полутоны находятся на одинаковыхъ мѣстахъ. Для того, чтобы всегда употреблять правильное обозначеніе для названія ступени, къ которой принадлежитъ аккордъ, слѣдуетъ избѣгать весьма употребительнаго выраженія, что аккордъ лежитъ надъ ступенью, такъ какъ такое обозначеніе вѣрно лишь для мажорнаго ряда, но никакъ не для минорнаго, въ которомъ онъ лежитъ ниже ступени. Поэтому надо говорить: аккордъ первой, второй и т. д. ступени мажора или минора, согласно съ вышеуказаннымъ порядкомъ.

Такъ какъ нижній тонъ трезвучія бываетъ всегда его основаніемъ то на практикѣ, въ минорѣ какъ и въ мажорѣ, аккорды считаются по ступенямъ отъ нижней тоники вверхъ. Обозначеніе трезвучій по ступенямъ нисходящей минорной гаммы, начиная съ квинты, умѣстно лишь въ томъ случаѣ, когда необходимо обозначить одинаковость въ образованіи интерваловъ и трезвучій въ обоихъ родахъ.

Позднѣе, когда встрѣтится такой случай, слѣдуетъ точно обозначать направленіе.

Для того, чтобы ясно представить себѣ одинаковость консонирующихъ и диссонирующихъ интерваловъ и аккордовъ, соответствующихъ ступеней, они противопоставляются другъ другу точно также, какъ и вышеуказанные ряды. При этомъ выясняется, что мажорное и минорное трезвучія противопоставлены на первыхъ шести ступеняхъ, а на VII-й ступени лежитъ для обоихъ рядовъ одинаковое во всѣхъ отношеніяхъ диссонирующее уменьшенное трезвучіе; точно также при употребленіи въ гармоническихъ рядахъ тоновъ пониженной въ мажорѣ и повышенной въ минорѣ VI ступени образуются совершенно одинаковыя трезвучія, уменьшенные (II ступени) и чрезмѣрные (VI ступени).

Въ тѣхъ случаяхъ, когда дѣло идетъ объ опредѣленіи отношеній между главными трезвучіями тоники, верхней и нижней доминанты въ минорѣ, въ качествѣ принадлежащихъ основнымъ тонамъ I, IV и V ступени, ихъ отсчитываютъ отъ тоники вверхъ и называютъ, какъ и въ мажорѣ; такимъ же образомъ поступаютъ и со всѣми остальными аккордами, по очереди.

Обзоръ трезвучій, соответствующихъ ряду ступеней въ обоихъ тональных родахъ при употребленіи, какъ мелодическихъ, такъ и гармоническихъ рядовъ.

Ступени	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
Мажоръ		a						
Восходящія основные тоны.	g e c	as f d	h g e	c a as f	d h g	e c a as	f d h	g e c
Миноръ	1	2	3	4	5	6	7	8
Нисходящія квинтовые тоны.	e c a	d h gis g	c a f	h gis g e	a f d	gis g e c	f d h	e c a
Основн. тоны.	VIII	VII	VI	V	IV	III	II	I
Ступени.								

Всѣ предлагаемые примѣры должны быть проштудированы и разобраны, какъ въ отношеніи ихъ мелодическаго и гармоническаго содержанія, такъ и въ отношеніи ихъ соответствія правиламъ. Затѣмъ необходимо проиграть ихъ нѣсколько разъ, если возможно, на гармоніумѣ, а затѣмъ судить о ихъ звуковомъ впечатлѣніи. Постѣ того, какъ

они будутъ вполне поняты и усвоены, ученикъ долженъ составить себѣ собственный С. f. и къ нему, по образцамъ, написать, въ порядкѣ разрядовъ, рядъ контрапунктовъ. При этомъ онъ долженъ вмѣнить себѣ въ обязанность писать свои работы сразу въ избранныхъ ключахъ и совершенно не прибѣгать къ помощи музыкальнаго инструмента. По окончаніи работы необходимо анализировать ее, точно обозначая мелодическіе и гармоническіе интервалы, поправить найденныя ошибки, заботясь особенно о томъ, чтобы гармоническій складъ былъ возможно естественнѣе, мелодія—пѣвучей и гладкой въ каждомъ голосѣ; и если вся работа вышла удовлетворительной, тогда можно проиграть ее и исправить то, что окажется невѣрнымъ, неподходящимъ, но и то только тогда, когда явится увѣренность, что не правящееся мѣсто имѣетъ ту или другую ошибку, вредящую благозвучію и потому требующую исправленія. Такимъ образомъ, начиная съ болѣе простаго и легкаго и постепенно подвигаясь впередъ, ученикъ сознательно преодолѣетъ всѣ трудности и замѣтно разовьетъ техническое умѣніе; послѣ этой серьезной и упорной работы онъ будетъ чувствовать себя подготовленнымъ и въ силахъ приняться за очередныя большія задачи, помѣщенные въ концѣ сборника.

Всѣ примѣры этого сборника построены на основаніи современныхъ тональностей Dur и Moll, вслѣдствіе чего всѣ правила для контрапунктическихъ работъ приурочены согласно этимъ двумъ тональнымъ родамъ; а потому всѣ положенія старыхъ контрапунктистовъ, спеціально относящихся къ церковнымъ ладамъ, затронуты лишь настолько, насколько эти лады совпадаютъ съ современными тональностями. Различіе это, какъ было уже сказано, совсѣмъ не велико; но ученіе о контрапунктѣ въ отношеніи строгости и серьезности ничего не теряетъ изъ за того, что оно построено и демонстрировано вмѣсто церковныхъ ладовъ на обоихъ современныхъ тональностяхъ.

Слово „контрапунктъ“ латинскаго происхожденія (въ переводѣ „противоположная точка“) и основано на томъ, что первая попытка противоставить данной мелодіи другую ограничилились тѣмъ, что противъ каждой отдѣльной ноты мелодіи ставили одинаковую съ ней по длительности ноту, а такъ какъ точкой называли то, что мы называемъ нотой, то все дѣйствіе получило по латински названіе „punctum contra punctum“, что должно означать „нота противъ ноты“; вслѣдствіе же сокращенія и пропуска словъ и образовалось ассимилировавшееся слово: „контрапунктъ“.

Порядокъ и очередь отдѣльныхъ частей учебнаго курса о контрапунктѣ, также какъ и примѣровъ этого сборника соответствуютъ порядку и очереди великихъ контрапунктистовъ прошлыхъ столѣтій. Сообразно съ этимъ, ритмически различныя контрапункты, связанные однимъ и тѣмъ же С. f., раздѣлены на шесть разрядовъ, къ которымъ, на основаніи убѣжденія въ цѣлесообразности и полезности его, прибавленъ еще новый разрядъ контрапункта, построенный на ритмически измѣненномъ С. f. и послѣдовательно примыкающій къ предидущимъ.

Всѣ роды контрапункта являются въ двухъ особыхъ формахъ, вслѣдствіе чего контрапунктъ и подраздѣляется на 1) простой и 2) двойной.

Опредѣленіе „простой“ обозначаетъ такой контрапунктъ, который вѣренъ и правиленъ лишь въ томъ видѣ, въ какомъ написанъ, соответственно правиламъ, и не допускаетъ измѣненія и перестановки голосовъ и ихъ частей боязъ появленія ошибокъ и нарушенія правилъ.

Словомъ „двойной“ означаютъ контрапунктъ, голоса котораго построены такимъ образомъ, что они, не создавая ошибокъ могутъ быть перемѣнены, т. е. могутъ помѣняться мѣстами—верхній голосъ можетъ стать нижнимъ, а нижній верхнимъ.

Въ двухголосномъ контрапунктѣ такіа обращенія обыкновенно примѣняются лишь на разстояніи интерваловъ, входящихъ въ составъ трезвучія, а именно на октавные тоны: 1) отъ основнаго тона, 2) отъ терціи, 3) квинты, и носятъ названія двойнаго контрапункта: 1) *октавы*, 2) *децимы* и 3) *дудецимы*.

Контрапунктъ.

Раздѣленіе учебнаго курса.

Простой контрапунктъ.

Двойной контрапунктъ.

Двойной контрапунктъ октавы, децимы и дудецимы.

Соответствующие правила и указания относительно сочинения такого контрапункта присоединяются непосредственно къ правиламъ о простомъ контрапунктѣ.

Тройной
контра-
пунктъ.

Трехголосный контрапунктъ допускаетъ тройной контрапунктъ, т. е. обращение его трехъ голосовъ по парно относительно другъ друга, исключительно въ октаву, вслѣдствіе чего получается въ общемъ шесть положеній, считая въ томъ числѣ и оригинальное положеніе.

Четверной
контра-
пунктъ.

По тѣмъ же законамъ обращенія четырехголосный контрапунктъ даетъ четверной при общемъ числѣ 24-хъ положеній.

Разряды
контра-
пункта.

Разряды контрапункта и ихъ раздѣленіе по содержанію.

1. *Первый разрядъ* — нота противъ ноты, т. е. противъ каждой ноты C. f., состоящаго изъ цѣлыхъ нотъ въ двухъ или трехдольномъ ритмѣ, пишется равная ей по длительности нота.

2. *Второй разрядъ* — двѣ ноты противъ одной, т. е. противъ каждой ноты C. f. ставится двѣ равныя по длительности ноты.

3. *Третій разрядъ* — три ноты противъ одной, т. е. противъ каждой ноты C. f. ставится ихъ три одинаковыхъ по длительности.

4. *Четвертый разрядъ* а) четыре, б) шесть, в) восемь нотъ противъ одной, т. е. противъ каждой ноты C. f. ставятся а) по четыре, б) по шести и в) по восьми нотъ одинаковой длительности.

5. *Пятый разрядъ* — связанный или синкопированный контрапунктъ, въ которомъ изъ двухъ или трехъ нотъ, поставленныхъ противъ каждой ноты C. f., послѣдняя составляетъ съ нимъ консонансъ и служитъ подготовленіемъ къ связанной съ ней нотѣ, находящейся въ началѣ слѣдующаго такта и являющейся иногда консонансомъ, но предпочтительно диссонансомъ, послѣ которой въ послѣднемъ случаѣ слѣдуетъ консонансъ въ качествѣ разрѣшенія, а въ первомъ консонансъ, какъ свободно вступающій и ведущій за собой связь съ ближайшей нотой новаго такта.

6. *Шестой разрядъ* — смѣшанный или цвѣтистый контрапунктъ, въ которомъ, вслѣдствіе смѣшенія и произвольнаго употребленія всѣхъ предъидущихъ разрядовъ, составляется ритмически разнообразная и потому болѣе самостоятельная мелодія.

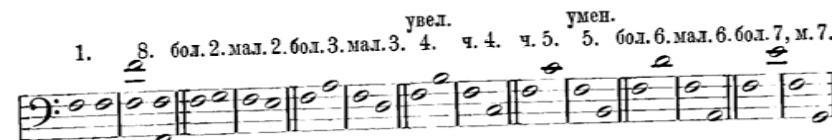
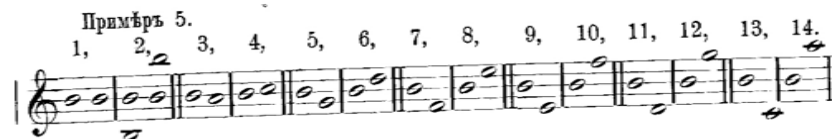
Контрапунктическія работы по всѣмъ разрядамъ должны выполняться сообразно правиламъ, которыя, въ отношеніи употребляющихся мелодическихъ и гармоническихъ интерваловъ, являются общими для всѣхъ. Всегда слѣдуетъ твердо держаться принципа, что въ строгомъ письмѣ царить только диатоника, а хроматизмы совершенно не могутъ быть примѣнимы. Дѣло идетъ о семи основныхъ тонахъ, какъ мы ихъ знаемъ изъ мажорной гаммы и минорной въ нисходящемъ порядкѣ, гдѣ при восходящемъ порядкѣ повышенныя 6 и 7 ступени могутъ появляться лишь въ контрапунктирующихъ голосахъ, но никакъ не въ Cantus firmus.

Выборъ тональных видовъ для контрапунктныхъ работъ ничѣмъ не ограниченъ.

Правила, относящіяся до выбора употребительныхъ консонирующихъ интерваловъ для контрапункта перваго разряда, остаются въ силѣ для всѣхъ остальныхъ разрядовъ, причемъ въ послѣднихъ первый интервалъ, падающій на сильную часть такта, долженъ быть настолько консонирующимъ, какъ цѣлая нота въ тактѣ перваго разряда, нота противъ ноты. Отступленіе отъ этого правила даютъ синкопы, у которыхъ, по правиламъ для 5-го разряда, нота, падающая на сильную часть такта, можетъ быть диссонансомъ, подготовленнымъ предъидущей нотой.

Каждый изъ семи тоновъ обоихъ рядовъ гаммы можетъ образовать между основнымъ тономъ и остальными шестью тонами, съ прибавленіемъ октавы къ основному тону, а также и всѣ остальные тоны между собой, въ общемъ 14 различныхъ отношеній, называемыхъ интервалами, а именно 1) основной тонъ, унисонъ, совпаденіе двухъ голосовъ въ однозвучіе,

2) его октаву; 3) и 4) большую и малую секунду; 5) и 6) большую и малую терцію; 7) и 8) чистую и чрезмѣрную кварту; 9) и 10) чистую и уменьшенную квинту; 11) и 12) большую и малую сексту; 13) и 14) большую и малую септиму. Эти 14 интерваловъ, частью консонирующихъ, частью диссонирующихъ характера.



Отношенія тоновъ, составляющихъ мелодію контрапунктирующаго голоса, имѣютъ совершенно другія основанія, чѣмъ отношенія тоновъ, образующихъ гармонію двухъ или нѣсколькихъ стоящихъ другъ противъ друга голосовъ.

Изъ отношеній тоновъ, слѣдующихъ другъ за другомъ, образуются мелодическіе интервалы, а изъ стоящихъ другъ противъ друга и одновременно звучащихъ — гармоническіе.

Число допустимыхъ мелодическихъ интерваловъ превосходитъ число гармоническихъ. Въ качествѣ мелодическихъ интерваловъ допустимы: октавы и чистыя кварты и квинты, большія и малыя секунды, терціи и сексты, въ общемъ девять, и ихъ употребленіе разрѣшено въ обоихъ направленіяхъ. Большіе мелодическіе скачки, какъ напр. въ большую сексту и октаву тамъ, гдѣ ритмическій порядокъ, вслѣдствіе нотъ мелкаго достоинства, требуетъ болѣе сноровъ и въ ограниченномъ количествѣ. Скачки на всѣ уменьшенные и чрезмѣрные интервалы, также какъ и на малыя и большія септимы, совершенно исключены изъ употребленія.

Гармоническіе интервалы, допустимые въ двухголосномъ строгомъ контрапунктѣ, заимствованы изъ трезвучій и замѣняютъ ихъ, хотя и несвершеннымъ образомъ, свойственнымъ двухголосію; причемъ терціи и сексты означаютъ и заставляютъ предполагать нѣсколько различныхъ аккордовъ. Поэтому надо возможно болѣе работать надъ тѣмъ, чтобы слѣдующіе другъ за другомъ интервалы находились въ такой связи, что, не утруждая себя, легко было бы узнать въ нихъ тѣ трезвучія, изъ коихъ они взяты, и такимъ образомъ логически понять связь гармоническихъ послѣдованій. Для этой цѣли прежде всего необходимо познаться съ тѣми трезвучіями, отъ которыхъ производятся интервалы, допустимые въ строгомъ письмѣ, а также съ тѣмъ, какъ эти интервалы относятся другъ къ другу, и насколько они, послѣ пропуска одного тона, сохраняютъ характеръ трезвучія, къ которому принадлежатъ.

Въ качествѣ гармоническихъ интерваловъ разрѣшены: унисонъ, октава, чистая квинта, большія и малыя терціи и сексты. Совершенно исключены всѣ секунды, кварты, септимы и всякіе уменьшенные и чрезмѣрные интервалы.

Консонансомъ называется такое отношеніе между двумя одновременно звучащими тонами, которое настолько пріятно дѣйствуетъ на музыкальный слухъ, что вызываетъ чувство покоя, удовлетворенія, не возбуждая желанія получить еще успокоеніе въ звукахъ новыхъ интерваловъ.

Диссонансомъ наоборотъ, обозначаютъ такое отношеніе двухъ одновременно звучащихъ тоновъ, которое вызываетъ чувство безпокойства и желаніе, даже потребность, слышать вслѣдъ затѣмъ такое звуковое отно-

Мелодиче-
скіе и гар-
моническіе
интервалы.

Мелодиче-
скіе интер-
валы.

Гармониче-
скіе интер-
валы.

Консонансъ

Диссонансъ

Основные
тоны.

Обзоръ упо-
требитель-
ныхъ интер-
валовъ.

шение, которое доставило бы полное удовлетворение. Въ технических выражениях говорят такъ: консонансы не нуждаются въ разрѣшеніи, т. е. въ непосредственно слѣдующемъ за нимъ консонансѣ, а диссонансы требуютъ разрѣшенія, т. е. непосредственно слѣдующаго за нимъ консонанса, который разсѣял бы вызванное имъ беспокойство.

Музыкальными теоретиками давно прошедшихъ временъ всѣ консонансы подѣлены на совершенные и несовершенные и представляютъ собой всѣ гармонические интервалы, которые должны приходиться на каждый тактъ строгаго контрапункта перваго разряда, а въ остальныхъ разрядахъ, за исключеніемъ 5-го и 6-го, на первую сильную часть каждаго такта.

Примѣръ 6.

1. Консонансы:

а) совершен. б) несовер.

чистый 1. ч. 8. ч. 5. бол. 3. мал. 3. бол. 6. мал. 6.

2. Диссонансы.

Секунды. Терции. Кварты. Квинты. Сексты. Септимы.

мал. бол. увел. уменьш. ч. ув. умен. увел. увел. бол. мал. умен.

Трезвучія.

Въ обоихъ тональных родахъ, мажорномъ и минорномъ вмѣстѣ, находятся три мажорныхъ трезвучія и три минорныхъ, которыя вслѣдствіе того, что состоятъ изъ основнаго тона, его чистой квинты и большой или малой терціи, сохраняютъ полную самостоятельность, и которыя даютъ всѣ интервалы, допускаемые въ строгаго контрапунктѣ. Кромѣ того оба тональные рода имѣютъ еще одно трезвучіе, у котораго эти свойства отпадаютъ, т. е. онъ, вмѣсто чистой квинты, имѣетъ уменьшенную и притомъ двѣ минорныхъ терціи, но ни одной мажорной. Это такъ называемое уменьшенное трезвучіе, состоящее изъ тоновъ VII, II и IV ступеней и находящееся на VII ступени въ мажорной гаммѣ отъ тоники вверхъ, а въ минорной отъ фоники (верхняя квинта) внизъ; въ C-dur отъ *h* вверхъ — *h-d-f*; въ a-moll отъ *f* внизъ — *f-d-h*.

Такъ какъ этому трезвучію, за неимѣніемъ чистой квинты, недостаетъ самостоятельности и консонанса минорныхъ и мажорныхъ трезвучій, то его употребленіе разрѣшается лишь условно и только, когда положеніе скрываетъ его уменьшенную квинту и ея обращеніе — чрезмѣрную кварту, но притомъ все таки не лишая его характера вводнаго аккорда. Это положеніе и есть именно первое обращеніе трезвучія, когда его терція составляетъ басовый тонъ, отъ котораго его квинта образуетъ малую терцію, а его основной тонъ большую сексту, — слѣдовательно интервалы, при отдѣльномъ употребленіи допустимы между нижнимъ и верхнимъ голосомъ. Хотя второе обращеніе этого трезвучія, въ которомъ квинта *f* есть басовый тонъ, и образуетъ между нимъ и верхней терціей допустимую сексту, которая сама по себѣ можетъ быть употреблена въ двухголосно контрапунктѣ, все таки это положеніе аккорда не употребляется въ трехъ и четырехголосномъ письмѣ, потому что между басомъ и основнымъ тономъ, лежащемъ выше, образуется чрезмѣрная кварта *f-h*, которая такъ же, какъ уменьшенная квинта *h-f*, исключена изъ употребленія.

Изъ трехъ положеній, свойственныхъ трезвучію, а именно изъ 1) основнаго положенія, 2) секстааккорда и 3) квартсекстааккорда, происходятъ различные интервалы, допустимые въ двухголосномъ контрапунктѣ, гдѣ, не

смотря на отсутствіе одного изъ его тоновъ, можно опредѣлить трезвучіе отъ котораго они происходятъ.

Такъ какъ каждое мажорное и минорное трезвучіе содержитъ двѣ терціи, одну большую и одну малую, изъ которыхъ одна составляетъ его нижнюю, а другая его верхнюю половину, то изъ этого слѣдуетъ, что каждая изъ этихъ терцій, точно такъ же, какъ каждое изъ ихъ обращеній, малая и большая сексты, появляющіяся въ остальныхъ положеніяхъ трезвучія, могутъ въ одно и тоже время принадлежать мажорному, минорному и условно также уменьшенному трезвучію; дѣйствительная ихъ принадлежность можетъ быть выяснена по тѣмъ отношеніямъ, въ какихъ съ нимъ находятся предъидущіе и послѣдующіе интервалы. Истинное значеніе аккордовъ, представленныхъ интервалами, можетъ быть лишь тогда понято вполне, когда въ контрапунктѣ, въ теченіе цѣлаго такта противъ тона C. f. возможно допустить участіе недостающаго тона аккорда.

Такъ какъ въ двухголосномъ контрапунктѣ трезвучіе, представленное въ видѣ интервала, ничего не теряетъ ни въ характерѣ своемъ, ни въ значеніи, если его основной тонъ появляется удвоенный въ унисонѣ и октавѣ, вверхъ или внизъ, то понятіе опредѣленнаго трезвучія можетъ быть выражено четырьмя двухголосными интервалами а именно: 1) унисонъ 2) октава, 3) терція, 4) квинта основнаго тона, всѣ въ восходящемъ порядкѣ. Въ нисходящемъ порядкѣ тѣ же трезвучія можно узнать только посредствомъ 1) унисона, 2) сексты и 3) октавы основнаго тона. Нижняя терція и квинта того же тона указываютъ наоборотъ на другія трезвучія, въ которыхъ прежній основной тонъ составляетъ верхнюю терцію и верхнюю квинту.

Первоначальнымъ основнымъ тономъ трезвучія C будетъ *c*, которое посредствомъ нижняго *a* становится терцовымъ тономъ a-moll'наго и a-dur'наго трезвучія, а посредствомъ нижняго *f* квинтовымъ тономъ f-dur'наго и f-moll'наго трезвучія.

Обзоръ консонирующихъ интерваловъ, допустимыхъ въ строгаго контрапунктѣ, и трезвучій въ тѣхъ положеніяхъ, откуда могутъ быть взяты эти интервалы.

(Бѣлыя ноты означаютъ тоны интерваловъ, а черныя — пропущенные).

Примѣръ 7.

1) C.

1. 3. 5. 6. 8.

C. C. F. a. C. a. C. a. F. C. C. a. F.

1. 3. 5. 6. 8.

a. F. F. C. a. F. C. a. a. C. C. a.

— 30 —

2) d.

3) e.

4) .

— 31 —

5) g.

6) a.

7) h.

1. 3. 6. 8.

h. G. e. G. e. h. G. G. e.

1. 3. 5. 6. 8.

G. e. e. G. h. e. G. e. G. a. G. h. G. G. e.

Въ этомъ обзорѣ находятся положенія аккордовъ, обозначенныя знаками NB, и квартсекстааккорды (♯), которые не разрѣшены къ употребленію въ трехъ и четырехголосномъ контрапунктѣ первыхъ разрядовъ. Но произведенные отъ нихъ интервалы терціи и сексты могутъ быть употреблены въ двухголосномъ письмѣ, даже если они заставляютъ предполагать квартсекстааккордъ, такъ какъ нельзя доказать, дѣйствительно ли они отъ него происходятъ. Такимъ образомъ двухголосное письмо 1-го разряда становится сомнительнымъ и двусмысленнымъ для гармоническаго пониманія, такъ что иногда приходится пожертвовать желательной гармонической связью въ пользу хорошаго и естественнаго теченія мелодіи. Слѣдуетъ обращать вниманіе на то, чтобы не подставлять тона къ C. f. механически, только для того, чтобы получить интервалы, дозволенные правилами, а наоборотъ, слѣдуетъ стремиться къ тому, чтобы выборъ тоновъ, а слѣдовательно и интерваловъ насколько возможно соответствовалъ бы естественной связи.

Въ росписаніи допустимыхъ интерваловъ мы нѣсколько разъ встречаемъ сексту, которая находится среди предполагаемыхъ аккордовъ въ сопровожденіи квинты коренного аккорда, лежащей посрединѣ въ качестве терціи къ басу съ одной стороны, и въ качестве кварты къ основному тону съ другой стороны. Если обращеніе нижней терціи трезвучія даетъ сексту, то она заставляетъ предполагать квинту трезвучія въ качестве ея средняго тона и представляетъ собою дозволенный *секстааккордъ*; но если секста возникла вслѣдствіе обращенія верхняго тона въ трезвучіи, то ея среднимъ тономъ можно предположить *основной* его тонъ, и тогда она представляетъ собою недозволенный *квартсекстааккордъ*.

Примѣръ 8.

нижняя терція. верхняя терція.

1. 3. 1. 3.

h. G. e. G. e. h. G. G. e.

Такъ какъ въ первомъ разрядѣ двухголоснаго контрапункта не встречается случая къ введенію кварты, надлежащимъ ей какъ диссонансу образомъ, то она остается въ этомъ разрядѣ непримѣнной и можетъ

быть употребляема въ слѣдующихъ разрядахъ подѣ известными условіями, какъ и всѣ остальные диссонансы.

Очень важно въ контрапунктѣ, все равно двухъ или многоголосномъ, испытать и проверить каждый интервалъ въ каждомъ голосѣ, его правильность и допустимость въ отношеніи къ соответствующему тону въ басѣ съ нижнимъ голосомъ. Въ отношеніяхъ верхняго голоса къ среднему и среднему въ верхъ, ихъ голосовъ между собою могутъ встрѣчаться такіе интервалы, которые не были бы допустимы между басомъ и однимъ изъ верхнихъ голосовъ, но на самомъ дѣлѣ могутъ быть терпимы, если только каждый изъ тоновъ, его составляющихъ, находится въ нормальномъ и вѣрномъ отношеніи къ басовому тону.

Разсмотрѣвъ хорошенько тонъ верхняго голоса въ его отношеніяхъ къ одновременному басовому тону, мы легко поймемъ обстоятельства и причину, почему чистая гармоническая кварта должна считаться диссонансомъ и употребляться какъ таковой, между тѣмъ какъ она, въ качестве обращенія чистой квинты, принята въ число чистыхъ совершенныхъ консонансовъ, и въ этомъ смыслѣ примѣняется въ качестве мелодическаго интервала; гармонической же кварты диссонансный характеръ придается лишь неохотно и послѣ нѣкотораго колебанія. Чистая квинта представляетъ собою совершенный консонансъ, потому что она, вмѣстѣ со своимъ основнымъ тономъ, базой аккорда, даетъ понятіе о такомъ трезвучіи, въ которомъ воплощено выраженіе самостоятельности и покоя. Совсѣмъ иначе обстоитъ дѣло, когда квинта появляется въ октавѣ ниже основнаго тона, или когда основнаго тона переносится на октаву выше квинты. Вслѣдствіе такого обращенія, квинта превращается въ кварту, которая имѣетъ основнаго тона другого характера, чѣмъ передъ тѣмъ квинта, которая въ данномъ случаѣ, переставая быть тоникой, становится уже доминантой, и въ качестве баса требуетъ своихъ правъ, причемъ вмѣстѣ со своей терціей или квинтой стремится самостоятельно представить доминантное трезвучіе. Такъ какъ верхній тонъ кварты с чуждъ доминантному трезвучію g, ибо кварта, въ качестве четвертой ступени каждой тональности, составляетъ вводный тонъ къ тонической большой терціи и обнаруживаетъ явное стремленіе быть разрѣшенной въ нее, то весьма естественно, что послѣ квартоваго тона с должно слѣдовать не d, лежащее выше него, а h, лежащее ниже.

Примѣръ 9.

1. 3. 1. 3.

h. G. e. G. e. h. G. G. e.

G въ качестве основнаго тона кварты g-c и ея разрѣшеніе g-h представляютъ собою болѣе не квинту тоническаго трезвучія c-e-g, а доминанту въ качестве основнаго тона и доминантнаго аккорда g-h-d.

Въ C-dur'ной и c-moll'ной тональностяхъ тоника с составляетъ верхнюю квинту къ субдоминантѣ f, которая такъ же, какъ и ея квинтовый тонъ, составляетъ консонансъ. Но какъ скоро f, лежащее октавой выше, появляется надъ тоникой с въ видѣ кварты, то оно должно уступить превосходству тоники и, въ качестве пришельца, уступить свое мѣсто тонической терціи e, т. е. въ качестве диссонанса получить разрѣшеніе.

Примѣръ 10.

1. 3. 1. 3.

h. G. e. G. e. h. G. G. e.

Такимъ образомъ, кажущееся противорѣчіе, что чистая кварта является въ одно и то же время совершеннымъ консонансомъ и диссонансомъ

сомъ, вѣрно объясняется тѣмъ, что, будучи независима отъ баса, она является совершеннымъ консонансомъ, а какъ скоро она становится въ органическую связь съ басомъ, то она выступаетъ въ качествѣ диссонанса.

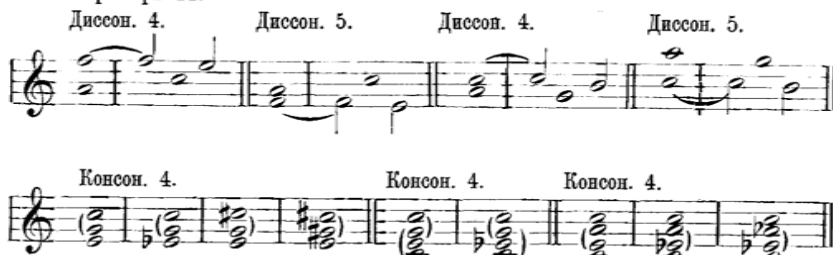
Чистая
квинта въ
качествѣ
диссонанса.

То обстоятельство, что верхній тонъ интервала квинты диссонируетъ съ нижнимъ, если онъ лежитъ въ басу и требуетъ разрѣшенія въ его терцію, ведетъ совершенно понятно къ уразумѣнью, что вслѣдствіе обращенія тоновъ, образующихъ квинту, т. е. перенесенія верхняго тона на октаву внизъ, его отношеніе къ прежнему басовому тону, съ которымъ онъ теперь составляетъ нижнюю квинту, нисколько не мѣняется, такъ какъ тотъ сохраняетъ всѣ свойства основного тона въ консонирующемъ трезвучіи. Противъ него есть другой тонъ, все равно въ видѣ ли верхней квинты или нижней квинты, но всегда чуждый аккорду и удерживающій для трезвучія терцію и слѣдовательно получающій въ нее разрѣшеніе. Насколько кварта (*f-c*) диссонируетъ съ трезвучіемъ *c* и должно перейти въ *e-c*, настолько и ея обращеніе, квинта *c-f*, диссонируетъ съ трезвучіемъ *c* и должно перейти въ *c-e*. Это ведетъ къ пониманію, что совершенные консонансы, какъ чистая квинта, такъ и чистая кварта, могутъ появляться и въ качествѣ диссонанса, и его нижній тонъ диссонируетъ съ верхнимъ, какъ скоро этотъ является въ качествѣ основного тона соответствующаго ему трезвучія.

И такъ, въ отношеніи чистой квинты, какъ консонанса и диссонанса, можно установить слѣдующее:

Если нижній тонъ квинты разсматривать какъ основаніе, т. е. какъ основной тонъ консонирующаго трезвучія, то верхній тонъ, въ качествѣ квинты, консонируетъ съ нижнимъ; если же верхній тонъ квинты разсматривать какъ главный или основной тонъ консонирующаго трезвучія, то для этого трезвучія нижній тонъ квинты—тонъ, совершенно посторонній для аккорда, появляется въ качествѣ диссонанса и долженъ получить разрѣшеніе въ тотъ тонъ трезвучія, мѣсто котораго онъ занялъ (примѣръ трезвучія *c*). Интервалъ квинты *g-c* является консонирующимъ, пока *c* служитъ основнымъ тономъ трезвучія *g-e-c*, въ которомъ нѣтъ тона, чуждаго аккорду. А интервалъ квинты *g-c* диссонируетъ, какъ скоро въ немъ *g* является въ качествѣ основного тона трезвучія *a-g-h*, въ которомъ *h* вытѣсненъ постороннимъ *c*; поэтому *c* диссонируетъ съ *g* и должно получить разрѣшеніе въ терцію *h*.

Примѣръ 11.



Направле-
ніе голо-
совъ.

Взаимное направленіе голосовъ въ первомъ и простѣйшемъ разрядѣ должно совершаться по возможности въ *противоположномъ* движеніи. Но это не всегда выполнимо; косвенное или *боковое* движеніе почти что исключено, такъ какъ съ одной стороны въ контрапунктѣ I-го разряда не встрѣчается двухъ нотъ противъ одного тона *C. f.*, а съ другой стороны, не дозволено повтореніе одного тона въ *C. f.*, и слѣдовательно, кромѣ противоположнаго движенія остается только *параллельное*, употребленіе котораго ограничено. Исключена также параллельность между совершенными консонансами унисона, чистой квинты и октавы, а также между диссо-

нансами большихъ и малыхъ секундъ и септимъ, чистой квинты и всѣхъ уменьшенныхъ и увеличенныхъ интерваловъ, такъ что для параллельнаго движенія остаются только большія и малыя терціи, сексты, при чемъ желательно чтобы временами каждый родъ этихъ интерваловъ не повторялся болѣе трехъ разъ, и то еще попеременно большія съ малыми.

Два большія терціи, идущія ступенеобразно вверхъ, даютъ непріятный звуковой эффектъ, который старые контрапунктисты обозначали названіемъ „tritonus“, т. е. три цѣлыхъ тона, мелодически отъ IV до VII ступени *f-h*, и гармонически отъ основного тона *f* первой терціи *a-f* къ верхнему тону *h* второй терціи *h-g*, составляютъ чрезмѣрную квинту, называемую тритонъ.

Это объясненіе и доказательство некрасивости и недопустимости двухъ большихъ, ступенеобразно слѣдующихъ другъ за другомъ большихъ терцій кажется мнѣ благовиднымъ предположеніемъ къ признанію, что здѣсь не распознали настоящей причины неблагозвучности такого ряда интерваловъ, которая зависитъ отъ того, что они, подобно послѣдовательности двухъ параллельныхъ чистыхъ квинтъ цѣлыми ступенями (IV и V ступени въ мажорѣ) даютъ понятіе о двухъ трезвучіяхъ одного и того же положенія и рода и слѣдующихъ непосредственно по ступенямъ одно за другимъ.

Ступенеобразная послѣдовательность двухъ большихъ терцій.

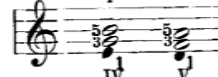
Терціи *a* и *g* принадлежатъ къ мажорнымъ трезвучіямъ *f-a-c* и *g-h-d*, что легко узнать и безъ ихъ квинтъ. Въ двухголосномъ письмѣ трудно предполагать или подозрѣвать въ этихъ двухъ большихъ терціяхъ что либо иное кромѣ трезвучій IV и V ступени. Если бы *a* признавъ верхней терціей трезвучія II-й ступени *d-moll'*наго трезвучія, которое съ *g* трезвучіемъ I-й ступени находится въ квинтовомъ отношеніи, то послѣдованіе обѣихъ большихъ терцій было бы оправдано, т. к. въ этомъ случаѣ тона, образующіе терцію, имѣли бы различный характеръ. Въ *d-moll'*номъ трезвучіи *f* составляетъ терцію, а *a* квинту, вслѣдствіе чего они въ отношеніи основного тона и терціи *g-dur'*наго трезвучія являются тонами совсѣмъ другого значенія.

Послѣдовательность двухъ большихъ терцій IV и V ступеней въ мажорѣ соответствуетъ въ обратномъ направленіи, сверху внизъ, послѣдовательности двухъ большихъ терцій IV и V ступени въ минорѣ (считая ступени внизъ отъ верхней квинты, фоники). Здѣсь, какъ и въ мажорѣ, эти терціи заступаютъ мѣсто непосредственнаго ряда трезвучій IV и V ступеней.

Примѣръ 12.
Мажоръ.



Миноръ.



Поэтому, здѣсь, какъ и въ мажорѣ слѣдуетъ избѣгать образованія тритоновъ, хотя старые контрапунктисты свое запрещеніе употребляютъ тритонъ распространяли лишь на мажорный родъ.

Вредъ, который послѣдовательность двухъ большихъ терцій вышеозначенныхъ трезвучій приноситъ образованію ряда самихъ аккордовъ, сказывается ясно какъ въ минорѣ, такъ и въ мажорѣ тѣмъ, что одинъ изъ обонихъ аккордовъ долженъ быть оставленъ неполнымъ или же съ удвоенной терціей для того, чтобы другой могъ появиться въ полномъ видѣ.

Въ мажорномъ трехголосіи при полномъ составѣ аккорда IV-ой ступени, аккорду V-ой ступени не будетъ хватать квинты, а терція будетъ удвоена. При неполномъ составѣ аккорда IV ступени (лишь изъ двухъ основныхъ тоновъ и терціи) слѣдующій аккордъ V-й ступени явится полнымъ. Въ обратномъ порядкѣ этотъ недостатокъ повторяется и въ минорѣ.

Примѣръ 13.

Мажоръ.

3 гол. Терціи.

Сексты.

Терціи.

Сексты.



Миноръ.

3 гол. Терціи.

Сексты.

NB. Терціи.

Сексты.

NB.

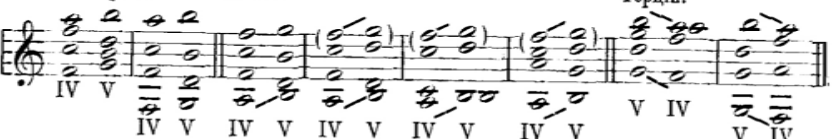


Мажоръ.

4 гол. Терціи.

Сексты.

Терціи.



Миноръ.

4 гол. Терціи.

Сексты.

NB.

NB.

NB.

NB.



Терціи.

Сексты.

NB. NB.

NB. NB.

NB. NB.

NB. NB.

NB. NB.

NB. NB.

NB. NB.

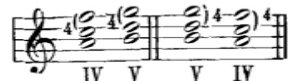


Всѣ составленія обоихъ вышеназванныхъ трезвучій съ ихъ большими терціями и секстами въ крайнихъ голосахъ, какъ въ мажорѣ, такъ и въ минорѣ, показываютъ всѣ недостатки такого послѣдованія, такъ же какъ и напрасныя старанія помочь бѣдѣ неестественнымъ удвоеніемъ одного и пропускомъ другого тона. Только послѣдованіе обѣихъ малыхъ секстъ допускаетъ возможность давать полные аккорды, но и то цѣною допущенія очень оспариваемыхъ параллельныхъ квартовъ.

Примѣръ 14.

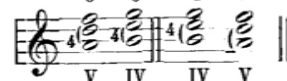
Dur.

6 6 6 6



Moll. NB.

6 6 6 6



Такъ какъ по акустическимъ законамъ для образованія трехъ главныхъ трезвучій каждаго рода, трезвучіе IV ступени въ мажорѣ является минорнымъ аккордомъ, а въ минорѣ—мажорнымъ, то послѣдованіе двухъ большихъ терцій, при соединеніи трезвучій IV и V ступеней, рушится само собой и можетъ встрѣчаться лишь въ церковныхъ ладахъ (какъ въ мажорѣ, такъ и въ минорѣ), когда, вслѣдствіе смѣшенія мажора съ параллельнымъ ему миноромъ (напр. c-dur съ a-moll), минорную терцію нижней доминанты въ c-durъ, *as*, смѣшиваютъ съ *a*, и мажорную терцію верхней доминанты въ a-moll, *gis*, смѣшиваютъ съ *g*, такъ что соединеніе въ c-dur вмѣсто $\frac{as}{f} - \frac{h}{g}$ обозначаютъ $\frac{a}{f} - \frac{h}{g}$, а въ a-moll вмѣсто $\frac{h}{gis} - \frac{a}{f}$, $\frac{h}{g} - \frac{a}{f}$, вслѣдствіе чего является тритонъ.

Настоящее основаніе тому, что эти оба соединенія терцій неприятны музыкальному слуху, объясняется тѣмъ, что при этихъ соединеніяхъ грѣшатъ противъ свойствъ терціи субдоминантнаго трезвучія, какъ въ мажорѣ, такъ и въ минорѣ въ отношеніи къ терціямъ доминант-аккорда.

Эта терція субдоминант-аккорда въ мажорѣ—считая отъ тоники,—малая секста, имѣетъ природное стремленіе присоединяться къ ниже лежащему тону доминанты, т. е. въ c-dur—минорная терція отъ *f*,—*as*, въ качествѣ натурального вводнаго тона доминанты, желаетъ перейти въ нее, и если по другимъ причинамъ *as* замѣняется *a*, то *a* принимаетъ характеръ и стремленія *as*, и потому должно подобно ему получить разрѣшеніе въ *g*, а не быть, противно своему существу переведено въ *h*.

То же самое встрѣчается и въ минорномъ родѣ (считая ступени всегда отъ верхней квинты внизъ), гдѣ трезвучіе IV ступени, извѣстное подъ названіемъ доминант-аккорда, имѣетъ въ a-moll мажорную терцію *gis*, которая въ качествѣ вводнаго тона къ *a*, вполне естественно стремится къ ней. Если только по другимъ причинамъ вмѣсто *gis* будетъ поставлено *g*, то это *g*, приметъ характеръ и стремленія *gis*, и потому должно, подобно ему, получить разрѣшеніе въ *a*, но не должно, противно своему существу, быть переведено въ *f*.

Оправданіе соединенія двухъ большихъ терцій, ступенеобразно слѣдующихъ одна за другой, основано на раньше описанномъ смѣшеніи мажора и минора въ параллельныхъ тонахъ и состоитъ въ томъ, что обѣ терціи составлены изъ тоновъ различнаго характера, т. е., не ступенеобразно, а одна за другой, а одна изъ терцій и квинты, а другая изъ основного тона и терціи.

Такимъ образомъ исчезаетъ параллельность между двумя основными и терцовыми тонами, и являются послѣдованія отъ терцоваго къ основному тону и отъ квинтоваго къ терцовому. Обѣ терціи $\frac{a}{f}$ и $\frac{h}{g}$ представляютъ собой не только трезвучія IV и V ступени въ c-durъ, но еще также и верхнюю терцію d-moll'наго трезвучія II ступени въ c-durъ, слѣдовательно, соединеніе въ квинтовомъ отношеніи трезвучій II и V ступени.

Точно такъ же и въ a-moll обѣ терціи $\frac{h}{g}$ и $\frac{a}{f}$ представляютъ собой не только трезвучія IV и V ступеней, но также нижнюю терцію g-dur'наго трезвучія II-ой ступени, а $\frac{a}{f}$ —верхнюю терцію d-moll'наго аккорда V-ой ступени.

пени, и такимъ образомъ устанавливается естественное квинтовое отношение II и V ступени.

Такое различное толкование характера и существа обихъ большихъ терцій, слѣдующихъ ступенеобразно одна за другой, можетъ быть вполне выяснено лишь въ такомъ контрапунктѣ, гдѣ могутъ быть употребляемы полные аккорды. Появление этихъ терцій въ двухголосномъ контрапунктѣ вызываетъ сомнѣнія относительно ихъ происхожденія и назначенія, и потому предлагается избѣгать ихъ въ этомъ письмѣ насколько возможно.

Примѣръ 15.

Какъ результатъ этихъ разъясненій, касающихся хода учебного курса, являются спеціальныя правила для контрапунктическихъ работъ.

А. Одноголосное строгое письмо.

Правила для образованія мелодій въ *cantus firmus* и въ контрапунктирующихъ голосахъ.

Образованіе мелодій.

1. Объемъ мелодій, по возможности, долженъ умѣщаться въ предѣлахъ одной октавы, хотя въ видѣ исключенія для *C. f.* онъ можетъ быть увеличенъ до децимы, а для контрапунктирующаго голоса до дуодецимы.

2. Тоны мелодій слѣдуютъ другъ за другомъ, какъ по ступенямъ, такъ и скачками въ обихъ направленіяхъ, но всегда строго диатонически, малыми и большими секундами, терціями, чистыми квинтами и квинтами, а также малыми секстами.

Ступенеобразное движеніе предпочитается движенію скачками.

3. Слѣдуетъ избѣгать большихъ скачковъ, какъ напр. на большую сексту и октаву, и употреблять ихъ только тамъ, гдѣ гармоническія сочетанія, въ которыхъ они являются, дѣлаютъ ихъ понятными, и гдѣ, кромѣ того, вслѣдствіе большей длительности и медленнаго ритмическаго движенія, они могутъ быть легче и чище интонированы.

Въ томъ случаѣ, когда большой прыжокъ желателенъ, но вслѣдствіе трудной интонаціи и недостаточнаго объема голоса, является неудобнымъ,

данный тонъ легко достигается перемѣщеніемъ его на октаву въ противоположномъ направленіи, и тогда получается меньшій мелодическій интервалъ.

4. Скачки между тонами, образующими уменьшенные и чрезмѣрные вообще мелодически диссонирующие интервалы, за исключеніемъ чистой квинты, не должны нигдѣ встрѣчаться.

5. Мелодія *C. f.* течетъ непрерывно, безъ паузъ и, насколько возможно, безъ повторенія отдѣльныхъ тоновъ; а съ контрапунктирующими голосами можно въ этомъ отношеніи поступать менѣе строго.

6. Мелодія *C. f.* начинается и кончается тоникой, точно такъ же, какъ и находящійся подъ нимъ контрапунктирующий голосъ; но голосъ, лежащій надъ *C. f.* можетъ для разнообразія начинаться съ квинты или терціи, но оканчиваться все таки тоникой.

7. Передъ заключительной тоникой непосредственно въ одномъ голосѣ лежитъ секунда, а въ другомъ септима основного тона, т. е. квинта и терція доминанты.

8. Мелодія *C. f.* должна состоять лишь изъ тоновъ, свойственныхъ тональности, а контрапунктирующие голоса для маленькихъ отклоненій могутъ примѣнять тоны, не свойственные тональности, насколько это допускаютъ тоны *C. f.*

9. Слѣдуетъ избѣгать частаго повторенія одного и того же тона мелодіи, особенно если онъ лежитъ выше и поэтому ярче выступаетъ, напр.

Примѣръ 16.

10. Слѣдуетъ избѣгать двухъ послѣдовательныхъ скачковъ на одинаковые интервалы, какъ напр. на терцію *a*, квинту *b* и квинту *c* въ одномъ и томъ же направленіи; точно такъ же, какъ и повторенія двухъ одинаково слѣдующихъ другъ за другомъ скачковъ *d* и *d*.

Примѣръ 17.

В. Двухголосное строгое письмо.

1. ПЕРВЫЙ РАЗРЯДЪ.

Нота противъ ноты.

а) простой контрапунктъ.

Къ каждому *C. f.*, составленному на основаніи только что приведенныхъ правилъ, можно какъ сверху, такъ и снизу поставить второй, контрапунктирующий голосъ, соблюдая правила, предложенныя для образованія мелодій.

1. Гармоническіе интервалы, образующіеся вслѣдствіе созвучія тоновъ контрапункта съ тонами *C. f.*, должны быть исключительно консонансами, и именно: а) совершенными, какъ унисонъ, квинта, октава и б) несовершенными, какъ большія и малыя терціи и сексты. Изъ нихъ несовершенные, въ качествѣ хорошо звучащихъ, должны преобладать, тогда какъ совершенные имѣютъ нѣсколько пустую звучность.

2. Направленія, въ которыхъ голоса могутъ двигаться относительно другъ друга, подраздѣляются на:

а) Прямое и параллельное: прямое— когда движутся два различныхъ, а параллельное— два одинаковыхъ интервала въ одномъ направленіи.

Простой контрапунктъ.

Гармонические интервалы.

Направленіе движенія голосовъ.

б) Косвенное или боковое движение — когда один голос движется вниз или вверх, в то время как другой поддерживает один тон.

с) Противоположное движение, когда оба голоса движутся в противоположном направлении.

В этом первом разряде контрапункта боковое движение не употребляется. Прямое движение избегают при направлении к совершенному консонансу. Параллельное движение допускается только для ряда больших и малых, сменяющих друг друга терций и секст, но совершенно исключено при квинтах, октавах и унисонах.

3. Следует избегать двух следующих друг за другом больших терций при движении вверх, точно также двух малых терций при движении вниз.

Так же следует остерегаться употреблять больше трех различных, т. е. больших или малых терций и секст, непосредственно следующих одна за другой.

4. Избегать одинаковых мелодических скачков в двух одинаковых гармонических интервалах, как напр. в двух терциях или секстах, на одинаковое расстояние, — терцию, кварту или квинту. Происходящему в данном случае злу можно помочь, если только позволяет объем голосов, т. е. что один из двух тонов второго интервала берут скачком в противоположном направлении, вследствие чего из терции получится децима, а из сексты терцдецима.

Примѣръ 18.

1) Скачки на терцію. 2) Скачки на кварту. 3) Скачки на квинту.



5. По возможности стремиться к тому, чтобы тоны верхнего голоса постоянно мѣнялись в отношеніи ихъ аккордного характера такъ, чтобы на сильныхъ частяхъ такта не слѣдовали одинъ за другимъ тоны: большихъ терцій, малыхъ секст, особенно же тоны чистыхъ квинтъ и октавъ, даже въ томъ случаѣ, если они не образуютъ параллелизма съ тонами другого голоса, такъ какъ они легко даютъ поводъ къ образованію такъ называемыхъ слуховыхъ квинтъ и октавъ, которые часто могутъ дѣйствовать такъ же непріятно, какъ и непосредственныя параллельныя квинты и октавы.

6. Первый интервалъ каждого контрапунктическаго примѣра долженъ быть всегда совершеннымъ консонансомъ и преимущественно унисономъ или октавой основного тона. Но при неоднократной переработкѣ одного и того же *C. f.*, верхній голосъ контрапункта можетъ въ видѣ исключенія начинаться съ тонической квинты или терціи.

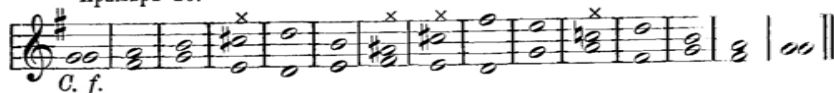
7. Заключительный интервалъ всегда образуетъ унисонъ или октаву к тоникѣ, а передъ нимъ идетъ терція или квинта отъ доминанты въ качествѣ терціи, децимы или же сексты. Въ видѣ исключенія, въ нижнемъ голосѣ вмѣсто одного изъ обоихъ названныхъ тоновъ можетъ стоять доминанта, которая потомъ, въ соединеніи съ ея терціей или квинтой, ведетъ за собой заключеніе въ удвоенной тоникѣ.

Примѣръ 19.



8. Если вслѣдствіе большого числа различныхъ контрапунктовъ къ одному и тому же *C. f.*, является ради разнообразія, краткое уклоненіе въ одну изъ родственныхъ тональностей, дающее поводъ къ хроматическому измѣненію тональной ступени, то въ данномъ случаѣ это не есть запрещенный хроматизмъ, а вполне правильный діатонизмъ, въ смыслѣ мимоходомъ являющейся тональности, напр.

Примѣръ 20.



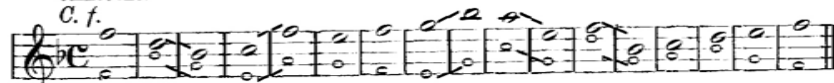
Тоны, обозначенные крестиками, находятся въ строго діатоническихъ отношеніяхъ къ предыдущимъ и слѣдующимъ тонамъ и, слѣдовательно, не составляютъ запрещеннаго хроматизма.

Слѣдующіе примѣры представляютъ собой контрапункты съ вышеказанными ошибками, которыхъ слѣдуетъ избегать, а также контрапункты безъ подобныхъ ошибокъ.

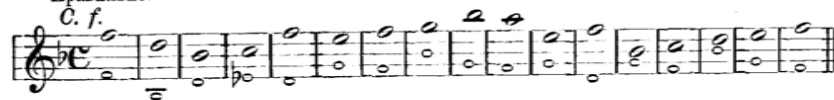
Примѣръ 21.

Скачекъ на терцію. Скачекъ на кварту. Скачекъ на терцію. Скачекъ на кварту. Скачекъ на квинту.

Ошибочно:

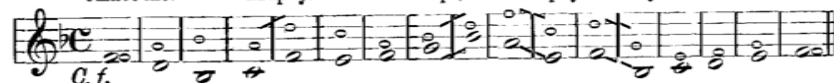


Правильно:



Скачекъ на кварту. Скачекъ на терцію. Скачекъ на кварту. Скачекъ на квинту.

Ошибочно:



Правильно.



Изъ правильныхъ примѣровъ, видно, что ошибки, отмѣченные въ другихъ примѣрахъ штрихами, легко могутъ быть избегнуты, если при мелодическомъ скачкѣ въ *C. f.* въ контрапунктѣ примѣнять противоположное движеніе.

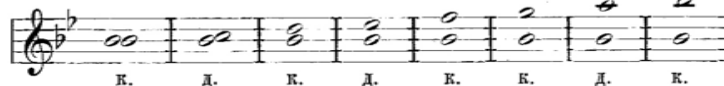
б) Двойной контрапунктъ.

Двойной контрапунктъ, о которомъ уже упоминалось на стр. 25-ой, основанъ на обращеніи обоихъ голосовъ въ предѣлахъ одной октавы, согласно ниже слѣдующимъ нотнымъ и цифровымъ таблицамъ.

Двойной контрапунктъ. Обращеніе интерваловъ.

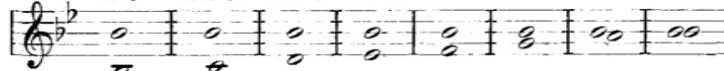
Примѣръ 22.

ч. 1. бол. 2. бол. 3. ч. 4. ч. 5. бол. 6. бол. 7. ч. 8.



к. д. к. д. к. к. д. к.

ч. 8. бол. 7. бол. 6. ч. 5. ч. 4. бол. 3. бол. 2. ч. 1.



к. д. к. к. д. к. д. к.

Обозначения: ч.—чистый, бол.—большой, мал.—малый,
к.—консонанс, д.—диссонанс.

Примѣръ 23.

1	2	3	4	5	6	7	8
8	7	6	5	4	3	2	1
9	9	9	9	9	9	9	9

Сумма цифръ, обозначающихъ любой интервалъ и его обращеніе, даетъ во всѣхъ случаяхъ одинаковое число—9.

Изъ этой схемы видно, что при обращеніяхъ всѣ консонансы, за исключеніемъ одного—квинты, даютъ опять таки консонансы, и всѣ диссонансы, за исключеніемъ одного—кварты, даютъ также диссонансы, причемъ при обращеніи большіе интервалы даютъ малые, а малые становятся большими.

И такъ, для составленія контрапункта, доступнаго обращенію, существуетъ лишь одно ограниченіе въ томъ, что здѣсь нельзя вводить квинту, какъ вездѣ, а наоборотъ, въ этомъ первомъ разрядѣ слѣдуетъ даже совершенно воздерживаться отъ ея употребленія.

Во всемъ остальномъ надо слѣдовать правиламъ простаго контрапункта.

Способы обращенія употребляются сообразно съ объемомъ и съ большей или меньшей высотой данныхъ голосовъ: или верхній голосъ переносить на октаву ниже, подъ второй голосъ, или же нижній голосъ ставить октавой выше, надъ первымъ голосомъ.

Случается, что при контрапунктическихъ упражненіяхъ, вслѣдствіе соединенія далеко лежащихъ другъ отъ друга голосовъ, а также вслѣдствіе особаго вида мелодіи, объемъ обоихъ голосовъ, вмѣстѣ взятыхъ, часто переступаетъ объемъ одной октавы, появляются децимы и даже дуодецимы, и для обращенія недостаточно уже объема одной октавы, т. к. децимы переходятъ опять въ терціи, а дуодецимы въ квинты.

Вслѣдствіе этого, пространство, въ которомъ производятъ обращенія, должно быть расширено до двухъ октавъ, причемъ обращеніе децимы даетъ сексту, а дуодецимы—кварту.

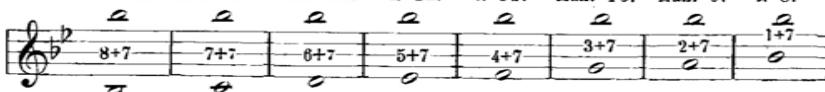
Такое обращеніе характеризуется слѣдующими нотными и цифровыми таблицами; сложеніе же даетъ не девять, какъ при однооктавныхъ обращеніяхъ, а всегда $(9+7)=16$.

Примѣръ 24.

ч. 1. бол. 2. бол. 3. ч. 4. ч. 5. бол. 6. бол. 7. ч. 8.



ч. 15. мал. 14. мал. 13. ч. 12. ч. 11. мал. 10. мал. 9. ч. 8.

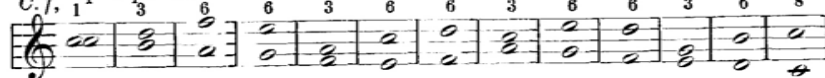


Примѣръ 25.

1	2	3	4	5	6	7	8
8+7	7+7	6+7	5+7	4+7	3+7	2+7	1+7
=15	=14	=13	=12	=11	=10	=9	=8
16	16	16	16	16	16	16	16

Исполненіе обращенія состоитъ въ томъ, что нижній голосъ переносится на октаву выше, а верхній голосъ на октаву ниже. При такомъ родѣ обращенія только одинъ интервалъ остается неизмѣняемымъ, именно октава становится опять октавой. Но это не причиняетъ содержанію обращенія никакого ущерба.

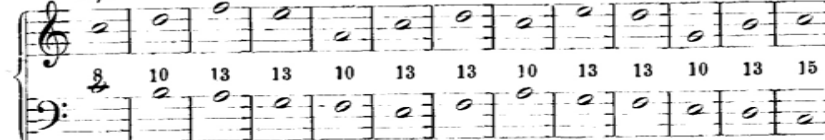
С. f. Примѣръ 26.



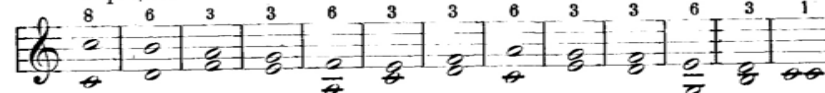
Обращеніе.



С. f.



Обращеніе.



Сюда относятся примѣры 1-ой тетради сборника, №№ 1—16, а и б.

II. ВТОРОЙ РАЗРЯДЪ.

Двухголосное строгое письмо. Двѣ ноты противъ одной въ С. f.

Дѣленіе такта на двѣ части ведетъ къ болѣе сильному ударенію на первой нотѣ и менѣе сильному на второй. Сообразно съ этимъ, отдѣльныя части такта называются сильными или слабыми. Изъ этого обстоятельства вытекаютъ правила для составленія контрапункта этого разряда.

Первая нота каждого такта должна, какъ и въ первомъ разрядѣ, означать консонирующий интервалъ, такъ что въ этомъ отношеніи правила для этихъ двухъ разрядовъ вполне согласуются.

Проходящие
тоны или
ноты.

Второй тонъ разсматривается и употребляется какъ проходящій т. е. какъ тонъ, связывающій консонирующіе начальные тоны двухъ смежныхъ тактовъ.

По большей части проходящій тонъ диссонируетъ съ нотой въ *C. f.*, хотя можетъ быть и консонансомъ, сохраняя при этомъ характеръ диссонанса, потому что не принадлежитъ къ составу аккорда, который показанъ консонансомъ на сильной части такта. Этотъ случай встрѣчается тамъ, гдѣ противъ *C. f.* первой нотой является квинта, за которой въ качествѣ проходящаго тона слѣдуетъ секста или наоборотъ, за секстой, начинающей тактъ, слѣдуетъ квинта. Право, видимо принадлежащее второму консонансу, идти скачкомъ къ ближайшему консонансу, ведетъ, по большей части за собой погрѣшности противъ гармоніи, такъ какъ въ тактъ вмѣсто одной гармоніи являются двѣ и тѣмъ нарушаютъ симметрію, которая господствуетъ почти вездѣ въ другихъ тактахъ, гдѣ на долю каждаго такта падаетъ лишь одна гармонія. Поэтому рекомендуется второй, по ступенямъ появляющійся консонансъ вести такъ же по ступенямъ дальше къ слѣдующему консонансу.

Другое дѣло, если соединеніе консонансовъ на сильныхъ частяхъ такта достигается посредствомъ скачущей ноты вмѣсто употребленія проходящей на слабыхъ частяхъ такта, отъ которой слѣдуетъ идти по ступенямъ къ слѣдующему консонансу. Въ такомъ случаѣ, скачокъ можетъ быть сдѣланъ лишь въ предѣлѣ аккорда, обозначеннаго въ началѣ такта, но никакъ не въ тонъ, принадлежащій другому аккорду, потому что тогда, какъ и при вышеупомянутыхъ консонирующихъ проходящихъ нотахъ, появляются двѣ различныхъ гармоніи, одна на сильной и одна на слабой части одного и того же такта. Если же скачка отъ консонирующаго тона слабой части такта въ слѣдующую сильную часть никакъ нельзя избѣжать, то сдѣлать его можно только тогда, когда между аккордами обоихъ смежныхъ тактовъ существуетъ естественное и легко понимаемое гармоническое соединеніе.

Примѣръ 27.



Вспомога-
тельные
ноты.

Тамъ, гдѣ обстоятельства не допускаютъ проходящей или скачущей второй ноты, такаява появляется какъ вспомогательная нота, т. е. такая, которая движется по ступенямъ вверхъ или внизъ отъ консонантнаго тона, къ каковому и возвращается при его повтореніи въ слѣдующемъ тактѣ. Точно также эти вспомогательныя ноты, достаточно извѣстныя по учению о гармоніи, должны употребляться возможно рѣже, въ видѣ исключенія, такъ какъ онѣ свидѣтельствуютъ о бѣдности мелодіи и при частомъ появленіи почти приравняются къ фигураціи.

Примѣръ 28.



Ошибочное
употребле-
ніе проходя-
щихъ то-
новъ.

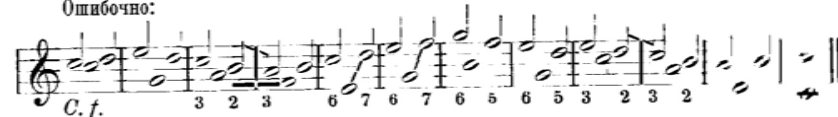
При двухъ гармоническихъ терціяхъ, слѣдующихъ другъ за другомъ прыжкомъ на терцію, слѣдуетъ избѣгать употреблять въ качествѣ проходящаго тонъ, находящійся между обоими тонами первой терціи, такъ какъ

при этомъ образуется неблагозвучіе. Къ сожалѣнію такой случай часто встрѣчается въ примѣрахъ старыхъ учебниковъ контрапункта.

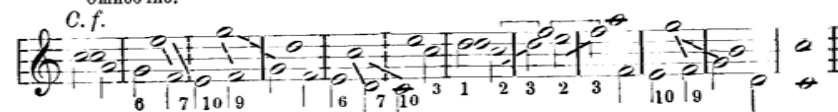
Точно такъ же, при двухъ секстахъ, слѣдующихъ другъ за другомъ скачкомъ на терцію, необходимо воздерживаться отъ употребленія дежащей между ними септими въ качествѣ проходящаго тона. Въ контрапунктѣ верхняго голоса обнаруживаются ошибки терціи при движеніи внизъ, а ошибки сексты при движеніи вверхъ; въ контрапунктѣ нижняго голоса наоборотъ.

Примѣръ 29.

Ошибочно:



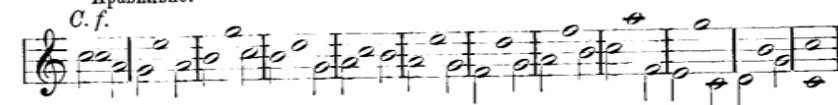
Ошибочно:



Правильно:



Правильно:



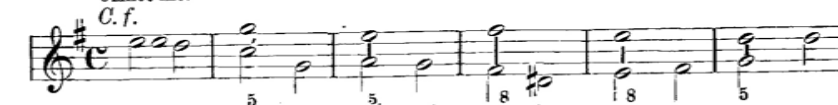
Проходящій тонъ не можетъ сдѣлать параллелизмъ октавъ и квинтъ, открытыхъ или скрытыхъ, болѣе извинительнымъ и менѣ замѣтнымъ не только на сильныхъ частяхъ такта, но также и на слабыхъ. Лишь въ нѣкоторыхъ особенныхъ случаяхъ, ради мелодіи, приходится дѣлать уступки.

Примѣръ 30.

Ошибочно:

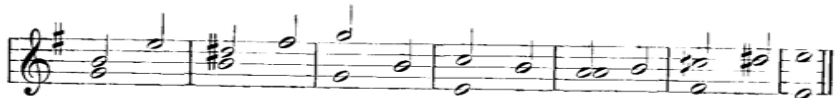
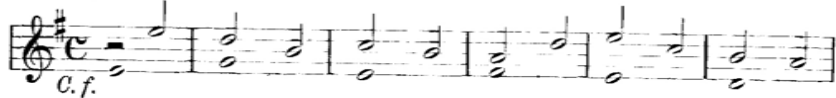


Ошибочно:

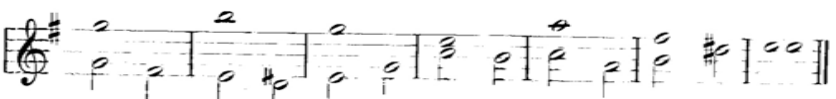
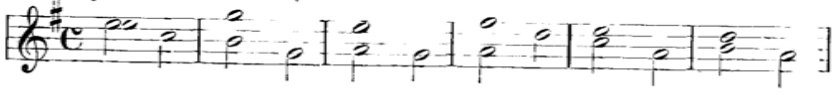




Правильно:



Правильно:



Если мелодия образуется таким образом, что в предпоследнем такте для верной каденции нельзя поместить двух нот, то в таком случае можно ограничиться и одной нотой. Так напр., в первом из двух неправильных примѣров, в предпоследнем такте вмѣсто *fidis*, слѣдует написать одно *dis*, чтобы избѣжать параллельных октавъ.

Двойной контрапунктъ октавы второго разряда составляется при соблюденіи правилъ, предписанныхъ для такого же контрапункта перваго разряда. Какъ и тамъ, здѣсь нельзя употреблять квинты на сильныхъ, а при скачкахъ также и на слабыхъ частяхъ такта, потому что ея обращеніе даетъ запрещенную кварту. Всѣ остальные правила, касающіяся второй ноты каждаго такта, также какъ кварты и квинты въ качествѣ проходящей ноты, сохраняютъ свое значеніе.

Относительно способовъ обращенія сказано тамъ же.

Смотри I тетр. примѣровъ, №№ 17—33.

III. ТРЕТІЙ РАЗРЯДЪ

двухголоснаго строгаго письма. Три ноты противъ одной въ *C. f.*

Этотъ разрядъ отличается отъ предъидущаго только тѣмъ, что въ каждомъ тактѣ послѣ консонанса, падающаго на сильную часть такта, идутъ теперь вмѣсто одной—двѣ проходящія ноты, другими словами, — двѣ ноты на двухъ слабыхъ частяхъ такта. Это обстоятельство обусловливаетъ совершенно новыя комбинаціи, чѣмъ въ письмѣ съ двумя нотами, такъ какъ не вездѣ двѣ проходящія ноты ведутъ ступенеобразно къ консонансу, появляющемуся въ слѣдующемъ тактѣ. Въ такихъ случаяхъ для того, чтобы достигнуть удовлетворяющей соединительной ноты, бываетъ необходимо прибѣгнуть къ скачкамъ. При этомъ важно опредѣлить для

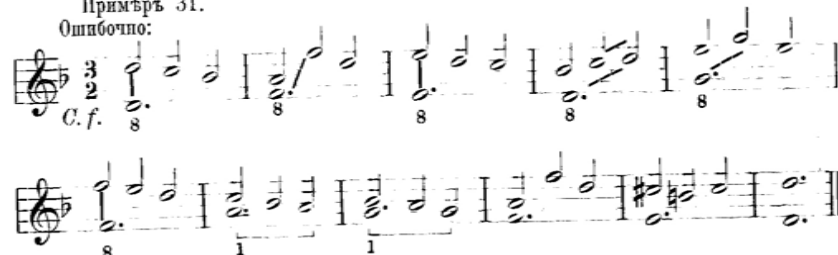
качка подлежащее мѣсто. Какъ уже было сказано въ двухголосномъ контрапунктѣ, мелодическій скачекъ долженъ быть слѣланъ между первой и второй нотой, но не между второй и третьей; если вторая нота чужда аккорду, то она бываетъ почти всегда диссонансомъ, даже когда и консонируетъ съ тономъ *C. f.* какъ напримѣръ секста послѣ квинты; обозначая новый аккордъ, такая вторая нота замѣтно мѣшаетъ естественности и спокойствію аккордоваго послѣдованія. Также нельзя пойти скачкомъ отъ третьей ноты такта, если даже она и консонируетъ съ *C. f.*, — къ первой нотѣ слѣдующаго такта, исключая того случая, когда всѣ три ноты одного такта составляютъ части одного и того же трезвучія; тогда послѣдняя изъ нихъ можетъ перескочить къ первой нотѣ слѣдующаго такта, но только если аккорды въ обоихъ тактахъ состоятъ въ естественномъ гармоническомъ соединеніи. Однако такого изложенія контрапункта нельзя одобрить, такъ какъ мелодія должна избѣгать послѣдовательнаго ряда трехъ или четырехъ тоновъ, образующихъ одинъ аккордъ.

Необходимо избѣгать частаго употребленія вспомоgetельныхъ нотъ надъ и подъ главной нотой въ сильной части такта и употреблять ихъ лишь въ крайнихъ случаяхъ, когда при существующихъ обстоятельствахъ ничего другого придумать нельзя.

Какъ и въ предъидущемъ контрапунктѣ, здѣсь слѣдуетъ вести мелодію такъ, чтобы она не попадала по ступенямъ въ унисонъ или октаву съ тономъ *C. f.*, не перерывалась и даже не касалась ихъ, чтобы затѣмъ отъ него идти назадъ, потому что это производитъ неестественное, не красивое созвучіе и противно здравому смыслу. Не слѣдуетъ повторять одинаковыхъ мелодическихъ движеній трехъ нотъ такта въ двухъ или трехъ смежныхъ тактахъ, такъ какъ это съ одной стороны пизводитъ контрапунктъ до фигураціи, а съ другой стороны вызываетъ опасность параллелизма (въ унисонѣ, квинту и октаву), который, если даже является и съ третьимъ тономъ, все таки сильно чувствуется.

Примѣръ 31.

Ошибочно:



Правильно:

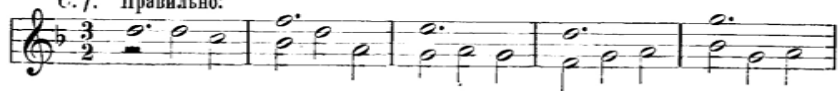


Ошибочно:

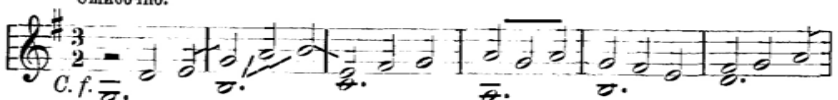




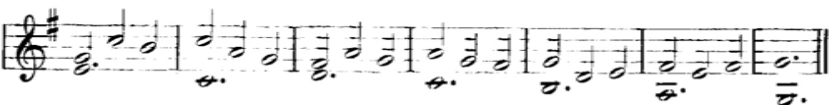
C. f. Правильно:



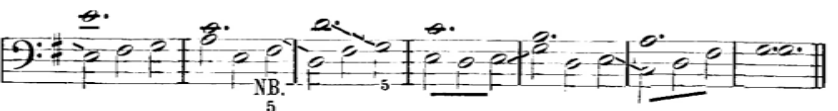
Ошибочно:



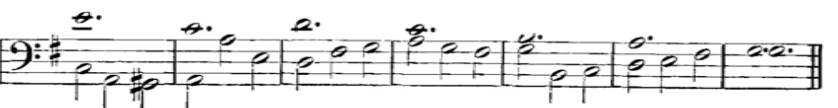
Правильно:



C. f. Ошибочно:



C. f. Правильно:



Двойной контрапункт октавы III-го разряда совершается также точно по правилам для первого и второго разряда.

Сюда относятся примѣры: I-я тетрадь, №№ 34—49.

IV. ЧЕТВЕРТЫЙ РАЗРЯДЪ

двухголоснаго строгаго письма.

а) Четыре ноты против одной въ *C. f.*

Этотъ разрядъ можетъ появляться въ двухъ видахъ: 1) съ однимъ удареніемъ на первой нотѣ въ тактѣ, и 2) съ двумя удареніями: на первой и на третьей нотѣ каждого такта.

Въ первомъ случаѣ господствуютъ тѣ же правила, какъ и въ раз-Четыре ноты при одномъ удареніи.
рядѣхъ съ двумя и тремя нотами, т. е., первая нота каждого такта должна быть консонансомъ, а остальные три употребляются въ качествѣ проходящихъ нотъ и могутъ одинаково быть и диссонансами и консонансами. Въ случаѣ необходимости посредствомъ мелодическаго скачка достигнуть хорошаго соединенія съ консонансомъ слѣдующаго такта, этотъ скачекъ долженъ быть сдѣланъ между первой и второй нотой *) и держаться въ предѣлахъ аккорда, обозначеннаго первымъ интерваломъ. Но можетъ случиться, что въ одномъ и томъ же тактѣ явится необходимость въ двухъ скачкахъ, слѣдующихъ одинъ за другимъ, причемъ за вторымъ идетъ еще проходящая или вспомогательная нота. Три скачка въ тактѣ, составляющихъ полное трезвучіе, могутъ встрѣчаться лишь вслѣдствіе недостатка лучшаго веденія мелодіи; но все таки ихъ слѣдуетъ избѣгать.

Скачки нотъ отъ второй къ третьей и отъ третьей къ четвертой въ одномъ и томъ же тактѣ даютъ представленіе о разныхъ аккордахъ, и потому ихъ слѣдуетъ избѣгать тамъ, гдѣ удареніе падаетъ только на первую ноту, и можно допустить ихъ, гдѣ кромѣ первой ноты удареніе стоитъ и на третьей. Если даже и не запрещено и не считается ошибкой въ контрапунктѣ IV-го разряда, съ однимъ удареніемъ въ каждомъ тактѣ, поставить при случаѣ и два ударенія, то все таки это не соответствуетъ буквальнымъ требованіямъ учебнаго плана, и потому лучше совсѣмъ избѣгать этого приема и допустить его лишь какъ крайнее исключеніе.

Перейдя къ IV разряду съ удареніями на первой и на третьей нотѣЧетыре ноты съ двумя удареніями.
такта, мы должны придерживаться правилъ, составленныхъ для II-го разряда съ той только разницей, что тамъ каждый тонъ *C. f.* употребляется разъ только противъ двухъ нотъ, а здѣсь одинъ разъ противъ дважды двухъ нотъ, и слѣдовательно даетъ поводъ къ двумъ аккордамъ, которые могутъ быть одинаковыми или различными. Давать правила, исчерпывающія всевозможные случаи контрапункта съ четырьмя, шестью и восемью нотами не желательно, потому что это поведетъ къ запугиванію ученика и къ затемненію требованій, къ нему предъявляемыхъ. Въ трудныхъ случаяхъ рекомендуется искать справокъ въ хорошихъ примѣрахъ, развивать на нихъ свой вкусъ, и приучиться руководствоваться здравымъ смысломъ естественной гармоніи. Вообще слѣдуетъ остерегаться частыхъ скачковъ, придающихъ контрапункту характеръ безпокойствія, и стараться сдѣлать преобладающимъ ступенеобразное движеніе, въ противоположномъ къ *C. f.* направленіи.

При употребленіи только одного ударенія движеніе контрапункта должно быть довольно скорымъ, чтобы ноты съ удареніемъ ясно отдѣлялись отъ трехъ остальныхъ нотъ безъ ударенія. Какъ уже было сказано раньше относительно предидущихъ разрядовъ, мелодія контрапункта и здѣсь никогда не должна вестись въ унисонъ или октаву *C. f.*, или пересѣкать его.

*) Въ примѣрахъ встрѣчаются скачки и между другими нотами. Прим. переводчика.

Примѣръ 32.

Мелодическіе скачки, содержащіеся въ этихъ примѣрахъ, какъ въ предѣлахъ одного такта, такъ и при переходѣ отъ послѣдней ноты одного къ первой нотѣ слѣдующаго такта, могутъ быть все таки оправданы и не считаться промахами, хотя было бы лучше ихъ избѣгать, такъ какъ они придаютъ мелодіи неровность и тревожность.

Примѣръ 33.

Ошибочно, 1 а.

*) Этотъ ходъ не хорошъ.

**) Не лучше ли повести на *f*:

***) Также нехорошо. Примѣчанія переводчика.

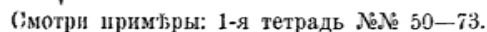
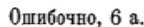
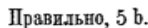
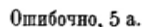
Правильно, 1 б.

Правильно, 2 б.

Ошибочно, 3 а.

Правильно, 3 б.

C. f.



Этотъ разрядъ можетъ являться въ трехъ видахъ: 1) при одномъ удареніи на первой нотѣ такта, 2) при трехъ удареніяхъ: на первой, третьей и пятой нотахъ въ тактѣ, и 3) при двухъ удареніяхъ: на первой и четвертой нотѣ такта.

Въ первомъ случаѣ дѣйствуютъ тѣ же самыя правила, какъ и въ шестомъ нотъ разрядахъ съ тремя и четырьмя нотами въ тактѣ, т. е. послѣ первой ноты при одномъ сонорующей ноты остальные пять употребляются въ качествѣ проходящихъ удареній. При этомъ необходимо старательно наблюдать, чтобы проходящія ноты не портили обозначеннаго первой нотой (съ удареніемъ) понятія объ извѣстномъ аккордѣ и не уничтожали его тономъ дающимъ въ томъ же тактѣ понятіе о другомъ аккордѣ.

Во втором случае содержание такта может быть раздѣлено на три части по двѣ ноты. Въсѣдствие этого являются три консонансирующія при трехъ ноты, и послѣ каждой изъ нихъ слѣдуетъ проходящая ступенеобразно. Или консонансъ скачкомъ. И такимъ образомъ это правило является повтореніемъ II-го разряда, т. е. двѣ ноты противъ одной въ *C. f.*, которая будто бы повторяется три раза.

Въ третьемъ случаѣ содержаніе такта дѣлится на двѣ части по три шестъ ноты, и вслѣдствіе этого въ каждомъ тактѣ являются два консонанса; при двухъ послѣ каждаго изъ нихъ идутъ по ступенямъ или скачками два про-ударенія, ходячіе тона. И такъ, этотъ случай составляетъ повтореніе III-го разряда, т. е. три ноты противъ одной.

Если контрапунктъ илеть въ скоромъ темпѣ, то и здѣсь, какъ и при одномъ удареніи на цѣлый тактъ, слѣдуетъ стараться дѣлать необходимые скачки мелодіи отъ ноты съ удареніемъ къ нотѣ безъ ударенія. Только въ томъ случаѣ можно позволить себѣ скачекъ отъ слабой къ сильной нотѣ, когда эти ноты вмѣстѣ съ тономъ *C. f.* принадлежать одному и тому же аккорду; въ слѣдующихъ примѣрахъ смотри: № 2 — тактъ 6-й, № 5 — тактъ 5-й, № 6 — тактъ 5-й, № 8 — 3-й, 4-й и 7-й такты, № 10 — 5-й и 6-й такты, № 11 — 4-й тактъ.

Слѣдуетъ избѣгать употреблять въ одной и той же задачѣ всѣ три рода ударенія; наоборотъ, для каждаго рода слѣдуетъ брать себѣ задачи отдѣльно, съ однимъ только изъ трехъ различныхъ удареній, какъ показываютъ слѣдующіе примѣры:

Примѣръ 34.

Съ однимъ удареніемъ.

1. Ошибочно.



3. **Ошибочно.**
C. f.

4. **Правильно.**
C. f.

Съ тремя удареніями.

5. **Ошибочно.**
C. f.

7-й.

6. **Правильно.**
C. f.

5-й.

7. **Ошибочно.**
C. f.

8. **Правильно.**
C. f.

3-й.

4-й.

6-й.

7-й.

Съ двумя удареніями.

9. **Ошибочно.**
C. f.

10. **Правильно.**
C. f.

5-й.

6-й.

11. **Ошибочно.**
C. f.

4-й.

12. **Правильно.**
C. f.

Параллельные квинты и октавы между тонами на смежных сильных частях такта не уничтожаются появляющимися между ними проходящими нотами. Какъ скоро при исполнении сильные тоны ударяются сильнѣе слабыхъ, то параллелизмъ становится всегда очень замѣтнымъ. Недостатки, находящіеся въ примѣрахъ, названныхъ ошибочными, въ мѣстахъ, снабженныхъ штрихами, состоятъ въ томъ, что:

1) соединенія между слабыми и сильными тонами, какъ въ двухъ смежныхъ тактахъ, такъ и въ предѣлахъ одного такта съ нѣсколькими удареніями, часто дѣлаются скачками и тѣмъ нарушаютъ плавность мелодіи и естественное гармоническое сочетаніе:

2) мелодическое веденіе контрапункта по ступенямъ, какъ въ восходящемъ, такъ и въ нисходящемъ порядкѣ, задѣваетъ и пересѣкаетъ ноту *C. f.* или октавный тонъ.

Въ остальныхъ примѣрахъ, обозначенныхъ правильными, эти недостатки совершенно устранены, и теченіе мелодіи является плавнымъ, а гармоническое сочетаніе естественнымъ.

Примѣры: I-я тетрадь №№ 74—92.

с) Восемь нотъ противъ одной въ *C. f.*

Этотъ разрядъ можетъ также быть представленъ тремя способами, а при одномъ удареніи: 1) при одномъ удареніи; 2) при двухъ удареніяхъ (на первой двухъ и четвертой и пятой нотахъ такта) и 3) при четырехъ удареніяхъ (на первой, третьей, пятой и седьмой нотахъ такта).

Всѣ правила и запрещенія, данныя для разрядовъ съ 2, 3, 4 и 6 нотами, дѣйствительны и должны соблюдаться и въ этомъ разрядѣ.

Примѣръ 35.
Съ однимъ удареніемъ
1. Ошибочно.



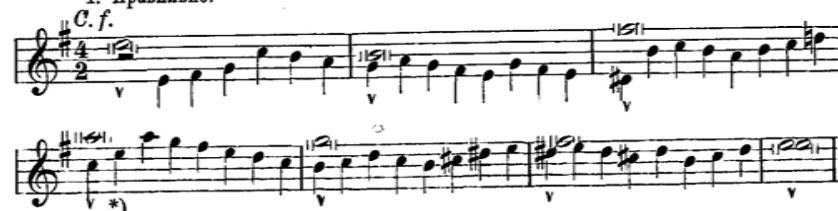
*) Авторъ употребилъ здѣсь кварту (основной тонъ индифференціального аккорда), какъ консонансъ, что въ строгихъ контрапунктахъ не дозволяется. Не лучше ли предъставить этотъ чистый такимъ образомъ: Прим. переводчика.



3. Ошибочно.



4. Правильно.



2 Съ двумя удареніями.

5. Ошибочно.



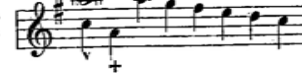
6. Правильно.



7. Ошибочно.



*) Здѣсь также (см. примѣръ 2) взята кварта (аккордовый тонъ е), какъ консонансъ. Чтобы ее избѣгнуть возможно вмѣсто е взять а: Прим. переводчика.



8. Правильно.

C. f.



Съ четырьмя удареніями.

9. Ошибочно.

C. f.



NB. NB.

10. Правильно.

C. f.



11. Ошибочно.

C. f.



12. Правильно.

C. f.



Двойной контрапунктъ IV-го разряда, все равно съ четырьмя, шестью или восемью нотами въ каждомъ тактѣ при одномъ или въсколькихъ удареніяхъ, строится точно также по правиламъ, приведеннымъ для 2-го разряда. Насколько въ простомъ контрапунктѣ слѣдуетъ избѣгать квинты на сильныхъ частяхъ и вступленія кварты скачками, настолько въ двойномъ контрапунктѣ октавы во всѣхъ послѣдующихъ разрядахъ необходимо совершенно исключить такое употребленіе квинты. Всѣ тоны, правильно проходящіе и вступающіе скачками въ терціяхъ и секстахъ, разрѣшены къ употребленію.

Двойной контрапунктъ.

Смотри 1-ую тетрадь примѣровъ, №№ 93—108.

V-й разрядъ двухголоснаго строгаго письма:

Связный или синкопированный контрапунктъ. а) две ноты, б) три ноты противъ одной въ *C. firmus*ъ.

Пятый разрядъ контрапункта вноситъ новый элементъ въ однообразное до сихъ поръ теченіе мелодіи и гармоніи введеніемъ диссонансовъ въ соединеніи съ консонансами. И въ ритмическомъ отношеніи здѣсь появляется нѣчто новое въ видѣ сдвигенія такта, состоящаго въ томъ, чтобы сильныхъ частей такта слабыми. Такъ какъ здѣсь поставлено задачей первую ноту каждого такта связывать съ послѣдней нотой предыдущаго, то первая нота вслѣдствіе этого теряетъ слѣдующее ей удареніе, на которое предъявляетъ права тонъ предыдущей слабой части такта, чтобы связь и продолжительность звука устойчивѣе проникали бы въ слухъ также и на сильной части такта.

Сдвигеніе такта или синкопа.

Такимъ образомъ, удареніе отнимается отъ сильной части такта и передается слабой, образуется родъ сдвигенія акцента, извѣстнаго подъ именемъ *синкопы*. Наиболѣе желательное и красивое впечатлѣніе получается тогда, когда связанный тонъ въ началѣ такта является диссонансомъ относительно тона *C. F.* Такъ какъ смыслъ задачи состоитъ въ томъ, чтобы въ каждомъ тактѣ противъ тона *C. F.* создать связанный начальный тонъ, и такъ какъ при различныхъ формахъ *C. F.* не всегда возможно найти къ каждому изъ его тоновъ связанный диссонансъ, то въ такихъ случаяхъ можно употреблять консонансъ, отъ котораго, какъ извѣстно, дозволяется сдѣлать скачекъ къ такому консонансу, который можетъ быть связанъ съ первой нотой слѣдующаго такта.

Въ двухнотномъ контрапунктѣ это гораздо проще и легче сдѣлать, чѣмъ въ трехнотномъ, гдѣ между диссонансирующимъ тономъ начала и консонансирующимъ тономъ конца такта долженъ быть вставленъ еще тонъ, который можетъ создать различныя трудности. Не вездѣ удастся тогда вставить проходящую ноту. И выходъ изъ такого положенія состоитъ въ томъ, что между диссонансомъ и его разрѣшеніемъ можетъ быть посредствомъ скачка введенъ тонъ, принадлежащій къ аккорду разрѣшенія и способствующій его полному пониманію.

Въ нѣкоторыхъ случаяхъ можно не обращать вниманія на запрещеніе дѣлать скачекъ на разстояніе уменьшеннаго и чрезмѣрнаго интервала, если этотъ скачекъ объясняетъ гармонію и въ цѣломъ не вредитъ ясному пониманію интонаціи.

И такъ, диссонансы, употребляемые въ этомъ разрядѣ контрапункта, каждый разъ связаны съ предшествующими имъ консонансами, подготовлены ими и носятъ одинаковый характеръ разрѣшенія, все равно находятся ли они вверху или внизу *C. f.*; причемъ диссонансирующий тонъ всегда получаетъ разрѣшеніе цѣлымъ или полутономъ внизъ.

Связки называются *консонансующими*, какъ скоро онѣ находятся между двумя консонансами, и *диссонансующими*, когда второй тонъ является диссонансомъ. Иногда можетъ случиться, что нельзя найти синкопу между какими нибудь двумя тактами, тогда въ интересахъ

дальнейшего благоприятного ведения связного контрапункта, на этот раз можно пропустить ее.

Параллельные совершенные интервалы.

Так как интервалы, получающиеся от разрешения, являются такими консонансами, которые в других разрядах появляются на сильных частях такта, то для них необходимо предусматривать все правила относительно параллелизма.

Чтобы испытать связный контрапункт в отношении запрещенных параллелизмов, надо, пропустив все интервалы на первых частях такта, сравнить только разрешающие интервалы между собой, заботясь о том, чтобы они попарно находились в верных отношениях и не показывали бы запрещенных параллелизмов.

Так как все разрешения совершаются против одного неизменяемого тона *C. f.*, то придерживаются следующего порядка: за интервалом, в котором диссонирует верхний тон, идет интервал меньше его, а за внизу лежащим диссонансом следует интервал больше его.

Разрешение, отступающее от этих правил, может произойти лишь тогда, когда голос лежащий против диссонанса, совершенно свободен в своих движениях, напр.: при неизменном *C. f.* септима переходит в сексту, секунда — в терцию, но при свободно движущемся *C. f.* септима может перейти в терцию или квинту, секунда — в сексту.

Примѣръ 361.



Подготовка ноты должна совершаться всегда интервалом больше, децимой или дуодецимой, но никак не октавой, так как в этом случае получились бы параллельные октавы.

В трехнотном связном контрапункте не во всяком такте случается, что между связанным диссонансом в начале и его разрешением в конце такта необходимо вставить проходящий или скачущий тон аккорда. Часто случается, что разрешение диссонанса наступает со второй нотой, и от этой ноты идут ступенчато или скачком к другому консонансу, который служит подготовкой для следующего диссонанса.

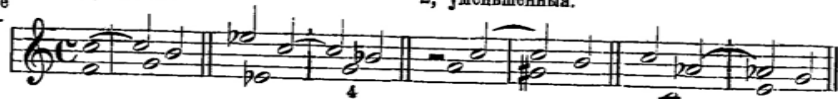
Примѣръ 362 — употребительных в связном контрапункте диссонансов и их разрешение.

А) В верхнем голосѣ.

1. Кварты:

1, чистая.

2, уменьшенная.



3, увеличенная.

II. Сексты:

1, большая.

2, малая.

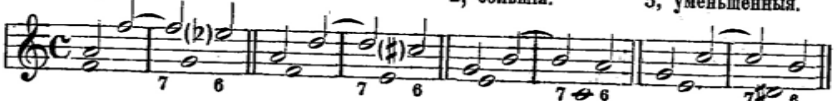


III. Септимы:

1, малая.

2, большая.

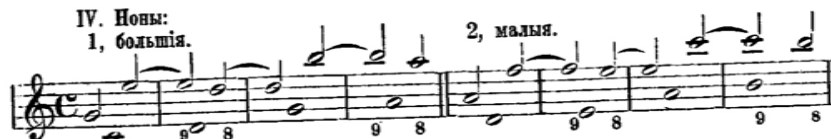
3, уменьшенная.



IV. Ноны:

1, большая.

2, малая.



В) В нижнем голосѣ.

1. Секунды:

1, большая.

2, малая.

3, увеличенная.



II. Кварты:

1, чистая.

2, увеличенная.



III. Квинты:

1, чистая.



2, уменьшенная.

3, увеличенная.



Эти примѣры показывают диссонансы (вместѣ съ ихъ разрешеніями), употребляемые въ этомъ разрядѣ и въ смѣшанномъ контрапунктѣ, а именно:

Г) въ верхнемъ голосѣ надъ *C. f.* 1) *кварты*: а) чистая съ разрешеніемъ на цѣлый тонъ или полутонъ, б) уменьшенная съ разрешеніемъ на полутонъ, и с) увеличенная или чрезмѣрная — на цѣлый тонъ; 2) *сексты*: а) большая съ разрешеніемъ на цѣлый тонъ и б) малая — на полутонъ; 3) *септимы*: а) малая, съ разрешеніемъ на цѣлый тонъ и на полутонъ, б) большая — на цѣлый тонъ и с) уменьшенная — на полутонъ; 4) *ноны*: а) большая — на одинъ тонъ, в) малая — на полутонъ.

II. Въ нижнемъ голосѣ подъ *C. f.*: 1) *секунды*: а) большая — на полутонъ и на цѣлый тонъ, б) малая — на цѣлый тонъ, с) увеличенная или чрезмѣрная — на полутонъ; 2) *кварты*: а) чистая — на цѣлый тонъ, б) увеличенная или чрезмѣрная — на полутонъ; 3) *квинты*: а) чистая — на цѣлый и на полутонъ, б) уменьшенная — на цѣлый и с) увеличенная или чрезмѣрная — на полутонъ.

Употребление всѣхъ этихъ диссонансовъ въ трехнотномъ контрапунктѣ обуславливается въ ритмическомъ отношеніи двумя родами разрешенія, изъ которыхъ одинъ касается второй, а другой — третьей ноты въ тактѣ.

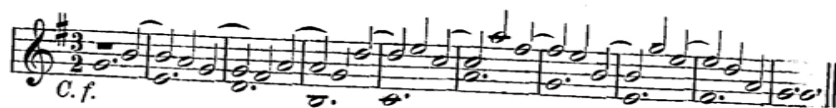
Если разрешение падаетъ на вторую ноту въ тактѣ, то третья нота должна быть консонансомъ, слѣдующимъ за нею ступенчато или скачкомъ, и служить подготовкой для ближайшаго диссонанса.

Если же разрешение падаетъ на третью ноту въ тактѣ, то между диссонансомъ и его разрешеніемъ долженъ быть вставленъ скачкомъ тонъ, принадлежащій къ данному аккорду. Слѣдующіе примѣры съ трехнотнымъ тактомъ служатъ тому доказательствомъ.

Примѣръ 37.
1. Кварты.



6. Правильно.



7. Ошибочно.



8. Правильно.



Двойной контрапункт октавы V-го разряда, кроме известного уже примѣненія консонансовъ, требуетъ еще примѣненія диссонансовъ. Отъ обращеній диссонансовъ являются опять таки диссонансы, а именно, изъ большихъ интерваловъ получаются малые и обратно; изъ увеличенныхъ—уменьшенные и обратно; эти интервалы въ обоихъ формахъ разрѣшаются совершенно правильно.

Въ отношеніи квинты, употребляемой въ качествѣ консонанса, дѣло обстоитъ иначе, такъ какъ при обращеніи она даетъ диссонирующую чистую кварту.

И такъ для того, чтобы употреблять въ этомъ двойномъ контрапунктѣ чистую квинту, необходимо съ самого же начала обращаться съ нею, какъ съ диссонансомъ для того, чтобы послѣ обращенія она могла дать также диссонансъ. Для этой цѣли ея нижній тонъ долженъ быть приготовленъ и разрѣшенъ какъ диссонансъ на одну ступень внизъ, въ сексту, такимъ образомъ, чтобы вслѣдствіе обращенія ея явилась кварта, верхній тонъ которой получаетъ разрѣшеніе въ верхній тонъ терціи. Другими словами, здѣсь съ квинтой надо обращаться какъ и съ квартой, т. е. она не можетъ въ слабой части такта служить приготовленіемъ, но должна быть посредствомъ правильной подготовки ея нижняго тона, поставлена на сильную часть такта, и этотъ нижній ея тонъ подлежитъ правильному разрѣшенію.

Въ качествѣ проходящаго тона квинта, какъ и кварта, можетъ быть употребляема вездѣ.

При точнѣйшемъ соблюденіи всего сказаннаго относительно употребленія квинты и кварты, въ этомъ двойномъ контрапунктѣ все остальное, за исключеніемъ ноты, слѣдуетъ правиламъ для 5-го разряда.

Если верхній голосъ новы перенести на одну октаву внизъ, или нижній голосъ на одну октаву вверхъ, то нона въ такомъ обращеніи даетъ секунду съ неправильнымъ разрѣшеніемъ въ унисонъ. Если обращеніе совершается въ предѣлѣ двухъ октавъ такимъ образомъ, что оба голоса перемѣщаются одновременно, т. е. верхній на октаву внизъ, а нижній на октаву вверхъ, то образуется септима съ неправильнымъ разрѣшеніемъ нижняго тона въ октавный тонъ другого голоса.

Примѣръ 40.



Вслѣдствіе этого въ двойномъ контрапунктѣ октавы не только V-го разряда, но вездѣ, гдѣ встрѣчаются диссонансы, слѣдуетъ нону совершенно исключить изъ употребленія.

См. 1-ую тетрадь примѣровъ №№ 109—124 и 125—140.

VI-й разрядъ двухголоснаго строгаго письма.

Смѣшанный или цвѣтистый контрапунктъ.

а). При *C. f.* въ цѣлыхъ нотахъ. Въ этомъ разрядѣ соединено все, что дали предыдущіе разряды, но плюс освобожденіе отъ своего собственного каждому въ отдѣльности разряду равномѣрнаго ритмическаго движенія, такъ что путемъ освобожденія отъ известной части стѣснительныхъ предписаній дается изобрѣтательности и способности болѣе обширное поле дѣятельности; и не смотря на соблюденіе правилъ, дѣйствительныхъ для каждаго разряда въ отдѣльности, предоставляется возможнымъ составить самостоятельную мелодію, наиболѣе отвѣчающую личному вкусу.

Главный интерес представляютъ связанные тоны, а именно: диссонирующее разрѣшеніе, дальнѣйшій ходъ котораго отличается отъ V-го разряда въ ритмическомъ отношеніи. Они появляются здѣсь въ видѣ тоновъ разной длительности, и, какъ въ трехтонномъ связанномъ контрапунктѣ, между диссонансомъ и его разрѣшеніемъ могутъ быть вставлены одинъ, два, а въ соединеніи съ проходящими даже три тона и болѣе.

Первый разрядъ, состоящій исключительно изъ цѣлыхъ тактовыхъ нотъ, употребляется здѣсь очень рѣдко, можно даже сказать не употребляется совсѣмъ, потому что онъ вредитъ теченію мелодіи.

Употребленіе остальныхъ разрядовъ должно вестись попеременно; при правильномъ соединеніи слѣдуетъ избѣгать ставить рядомъ болѣе двухъ тактовъ одного и того же разряда и, вообще, не повторять въ мелодическомъ движеніи ритмически замѣтныхъ одинаковыхъ мелодическихъ оборотовъ рядомъ въ двухъ или нѣсколькихъ тактахъ. Важный пунктъ въ этомъ разрядѣ составляетъ ритмическая разработка, противъ которой являются чаще всего неожиданныя погрѣшности. Въ этомъ отношеніи больше всего вниманія слѣдуетъ обращать на слѣдующее:

1) связанная нота, все равно консонирующая или диссонирующая, должна всегда вытекать изъ предыдущей, подготовляющей ее ноты, которая должна имѣть по крайней мѣрѣ такую же длительность, какъ и она сама, а лучше двойную, и появляться или на сильной части такта или синкопой на слабой;

2) при движеніи мелодіи въ нотахъ различной длительности, какъ восьмая и четверти, четверти и половины, на сильныхъ частяхъ такта двѣ короткія ноты не могутъ предшествовать одной болѣе длинной, потому что тогда сильная часть такта съ такими короткими нотами остается безъ ударенія, которое переносится вмѣстѣ съ длинной нотой на слабую часть такта. Такое ритмическое образованіе допустимо лишь въ томъ случаѣ, когда болѣе продолжительная нота, находясь послѣ двухъ короткихъ, служитъ приготовленіемъ къ слѣдующему за ней связанному консонансу или диссонансу. Слѣдующіе примѣры ясно показываютъ, что допускается и что недопускается въ письмѣ подобнаго рода.

Примѣръ 41.

1, худо.

лучше.



— 66 —

хорошо. 2, худо.

хорошо. 3, худо.

хорошо. 4, худо. хорошо.

5, худо. хорошо.

6, худо. хорошо.

Все эти правила относительно исправления ритмических отношений находят полное применение в тех случаях, когда контрапункт пишется к *C. f.*, состоящему из целых тактовых тонов.

Если же *C. f.*, как видно из примѣровъ слѣдующаго разряда, состоитъ изъ смѣшанныхъ нотъ, и если въ болѣе чѣмъ двухголосномъ контрапунктѣ два или три голоса движутся въ оживленномъ ритмѣ, то на сильной части такта въ одномъ голосѣ могутъ стоять двѣ или три краткія ноты передъ одной болѣе продолжительной, если только въ другомъ голосѣ это движеніе будетъ продолжено, — такъ что на сильной и на слабой частяхъ такта будутъ стоять четыре или шесть ритмически одинаковыхъ нотъ. Если послѣ ноты, падающей на сильную часть такта, идутъ двѣ проходящія, то отъ второй изъ нихъ, если даже она консонируетъ съ *C. f.* нельзя перескочить въ слѣдующій тонъ, такъ какъ это внесетъ неясность въ гармоническое послѣдованіе. Каждый проходящій тонъ, даже консонирующий, долженъ разсматриваться только въ качествѣ проходящаго и можетъ идти къ слѣдующему тону лишь ступенеобразно.

Въ видѣ исключенія послѣдняя четвертная нота такта можетъ быть употреблена въ качествѣ приготовленія къ связной четвертной и восьмой нотѣ, появляющейся въ началѣ слѣдующаго такта, но при условіи, если она является повтореніемъ первой ноты такта или, вообще, принадлежитъ къ гармоніи, господствующей въ этомъ тактѣ.

При этомъ ритмически удовлетворительное изложеніе зависитъ съ одной стороны отъ размѣра, а съ другой — отъ темпа, въ которомъ издуманы и исполнены данный контрапунктъ.

Примѣръ 42.

— 67 —

Синкопы и ноты съ точкой не должны употребляться, если *C. f.* состоитъ лишь изъ целыхъ тактовыхъ нотъ; онѣ могутъ появляться лишь тамъ, гдѣ противъ контрапункта стоитъ другой болѣе оживленный голосъ, который можетъ заполнить промежутки между синкопой и слѣдующей за ней нотой, а также между нотой съ точкой и слѣдующей.

Примѣръ 43.

худо.

худо.

хорошо.

хорошо.

худо.

хорошо.

Слѣдующіе примѣры, обозначенные словомъ „худо“, кромѣ намѣченныхъ штрихами ошибокъ, неудовлетворительны въ ритмическомъ и гармоническомъ отношеніи и страдаютъ отъ избытка нотъ, между тѣмъ какъ другіе, обозначенные словомъ „хорошо“, удовлетворяютъ своей простотой и естественностью.

Примѣръ 44.

худо.

C. f.

хорошо.

C. f.

худо.

C. f.

хорошо.

C. f.

худо.

C. f.

хорошо.

C. f.

Какъ было уже сказано раньше, скорѣй вредно, чѣмъ полезно давать правила, касающіяся всевозможныхъ случайностей, такъ какъ они только стѣсняють и запугивають учениковъ. Необходимо развивать свой вкусъ и чувство вѣрнаго пониманія посредствомъ анализа и прослушыванія хорошихъ примѣровъ и стремиться писать такіе же, не впадая однако въ копировку и повтореніе ихъ оборотовъ.

Къ этому относятся примѣры 1-й тетради №№ 141—204.

Смѣшанный или цвѣтистый контрапунктъ.

б) къ *C. f.* въ смѣшанныхъ нотахъ.

Для этого разряда остаются въ силѣ всѣ правила, приведенныя для предъидущаго. Разница между обоими разрядами состоитъ главнымъ образомъ въ томъ, что ритмическая и гармоническая форма послѣдняго болѣе развита, и вслѣдствіе этого веденіе мелодіи богаче и характернѣе.

Не всѣ примѣры, посвященные этому разряду, могутъ быть поняты и исполнены въ одинаково медленномъ темпѣ съ тѣми, которые построены на *C. f.* съ длинными равномерными нотами.

Въ этомъ отношеніи надо поступать слѣдующимъ образомъ.

При сплошномъ различіи контрапунктовъ отъ одного и того же *C. f.*, тѣ изъ нихъ, которые вслѣдствіе частаго повторенія мелкихъ нотъ, напримеръ четвертей и восьмыхъ, въ перемежку, имѣютъ болѣе подвижной характеръ, и должны имѣть болѣе медленный темпъ, для того, чтобы краткія ноты могли лучше выдѣлиться. Но примѣрамъ, гдѣ преобладаютъ болѣе длинныя ноты, какъ цѣлыя, половинныя, четверти и связныя, долженъ быть приданъ болѣе скорый темпъ.

По содержанію и характеру первыхъ тактовъ примѣра слѣдуетъ судить, въ какомъ темпѣ, скоромъ или болѣе медленномъ, слѣдуетъ его исполнить.

Примѣры этого разряда приспособлены къ тому, чтобы въ ритмическомъ и гармоническомъ отношеніи облегчить переходъ къ свободному контрапункту, въ которомъ правила о диссонирующихъ мелодическихъ и гармоническихъ интервалахъ не отличаются такой стѣснительностью, какъ въ строгомъ письмѣ.

Составленіе примѣровъ шестого разряда въ двойномъ контрапунктѣ октавы совершается при соблюденіи всѣхъ правилъ, приведенныхъ для прежнихъ разрядовъ. Главное дѣло состоитъ въ правильномъ употребленіи квартъ и квинтъ сообразно съ предписаніями, приведенными раньше. Какъ только они соблюдаются, то все остальное укладывается гладко и безъ затрудненій.

Сюда относятся примѣры 1-й тетради №№ 205—267.

Двойной контрапунктъ децимы.

(терція на одну октаву выше).

Этотъ родъ контрапункта получается или когда верхній голосъ, перенесенный на дециму внизъ, дѣлается нижнимъ голосомъ, или когда нижній голосъ, будучи переведенъ на дециму выше, дѣлается верхнимъ голосомъ.

Результаты перемѣщенія интерваловъ нагляднѣе всего могутъ быть представлены цифрами, означающими интервалы; эти цифры, будучи сложены по двѣ, всегда даютъ сумму одиннадцать; и такъ, чтобы установить, какой интервалъ получится отъ перемѣщенія на дециму, нужно только цифры первоначальнаго интервала вычесть изъ числа 11, и тогда явится цифра перемѣщеннаго интервала.

1—	2—	3—	4—	5—	6—	7—	8—	9—	10—
10—	9—	8—	7—	6—	5—	4—	3—	2—	1—
11—	11—	11—	11—	11—	11—	11—	11—	11—	11—

Изъ этой таблицы видно, что отъ перемѣщенія на дециму съ интервалами совершаются большія перемѣны. Совершенные интервалы становятся несовершенными и наоборотъ; изъ совершенныхъ унисоновъ и октавъ получаются несовершенныя децимы и терціи, изъ совершенной квинты—несовершенная секста. Хотя диссонансы и остаются также диссонансами, однако для того, чтобы оба перемѣщенные интервала могли правильно разрѣшиться, ихъ разрѣшенія должны совершаться по способу, отступающему отъ первоначальныхъ правилъ. Кварта требуетъ здѣсь приготовления и разрѣшенія своего нижняго тона такъ, чтобы септима, являющаяся отъ ея перемѣщенія, могла бы получить приготовленіе и разрѣшеніе своего верхняго тона. Терціи и сексты, являющіеся вслѣдствіе перемѣщенія октавы и квинты, бываютъ большія и малыя, смотря по тому, какое совершается перемѣщеніе. Когда вслѣдствіе перемѣщенія получаются децимы, ноны, септимы, сексты и терціи, то они бываютъ большими и малыми, а октавы, квинты и кварты—чистыми. Всѣ эти вновь полученные интервалы могутъ быть видоизмѣнены, если для большей ясности оказывается необходимымъ написать перемѣщеніе всего примѣра въ другой тональности.

Примѣръ 45.

бол. бол. ч. бол. бол. ч. ч. бол.

1. 10. 2. 9. 3. 8. 4. 7. 5. 6. 6. 5. 7. 4. 8. 3.

Обр. 1. мал. 10. мал. 9. ч. 8. мал. 7. мал. 6. ч. 5. ч. 4. мал. 3.

Въ двойномъ контрапунктѣ децимы обращенія могутъ совершаться четырьмя способами, приводящими одинаково къ желанному результату, а именно:

1. Нижний голосъ идетъ на дециму вверхъ, верхній—остается на мѣстѣ.
2. Верхній голосъ идетъ на дециму внизъ, нижній—остается на мѣстѣ.
3. Нижний голосъ идетъ на терцію вверхъ, а верхній—на октаву внизъ.
4. Верхній голосъ идетъ на терцію внизъ, а нижній—на октаву вверхъ.

Примѣръ 46.

0, 1, 2, 3, 4, 0, 1, 2, 3, 4, 0, 1, 2, 3, 4, 0, 1, 2, 3, 4, 0, 1, 2, 3, 4,

1. 10. 10. 10. 10. 2. 9. 9. 9. 9. 3. 8. 8. 8. 8. 4. 7. 7. 7. 7. 5. 6. 6. 6. 6.

0, 1, 2, 3, 4, 0, 1, 2, 3, 4, 0, 1, 2, 3, 4, 0, 1, 2, 3, 4, 0, 1, 2, 3, 4,

6. 5. 5. 5. 5. 7. 4. 4. 4. 4. 8. 3. 3. 3. 3. 9. 2. 2. 2. 2. 10. 1. 1. 1. 1.

Смотря по положенію голосовъ и по требованіямъ тональностей, въ которыхъ долженъ появиться обращенный примѣръ, можно выбрать одно изъ этихъ четырехъ перемѣщеній.—Секунда съ приготовленнымъ и разрѣшеннымъ нижнимъ тономъ не можетъ быть введена посредствомъ предшествующей ей терціи, также какъ и нона, верхній тонъ которой приготовленъ и разрѣшенъ, не можетъ быть введена предшествующей

ей октавой, потому что и секунда, введенная терціей, и нона, введенная октавой, даютъ параллельныя октавы.

Если секунду, приготовленную терціей, разрѣшить скачкомъ верхней ноты на квинту, сексту или октаву, то этимъ способомъ дѣла не поправить, такъ какъ нона, несмотря на скачекъ, заставляетъ при разрѣшеніи предполагать параллельныя слуховыя октавы, и гармоническая связь звучитъ плохо.

Примѣръ 47.

3. 2. 3. 10. 9. 10. 10. 9. 10.

Обращеніе.

8. 9. 8. 1. 2. 1. 8. 9. 8.

3. 2. 5. 3. 2. 6. 3. 2. 6. 3. 2. 8.

Обр.

8. 9. 6. 8. 9. 5. 8. 9. 5. 8. 9. 3.

Начиная отъ унисона или октавы, нельзя идти къ терціи или децимѣ надъ или подъ связнымъ тономъ другого голоса, такъ какъ при перемѣщеніи это поведетъ прямо въ унисонъ или октаву.

Примѣръ 48.

1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3.

Обращеніе.

10. 9. 8. 10. 9. 8. 10. 9. 8. 10. 9. 8.

8. 9. 10. 8. 9. 10. 8. 9. 10. 8. 9. 10.

Обр.

10. 9. 8. 10. 9. 8. 10. 9. 8. 10. 9.

Секунда, приготовленная нижним тономъ квинты или сексты, и пониженная на разстояніи ноны, также какъ и секунда, приготовленная и исходящая изъ унисона или октавы, даетъ, при одновременномъ перемѣщеніи обоихъ голосовъ, правильно введенную и разрѣшенную нону.

Примѣръ 49.

или (9-10) (9-10) (9-10) (9-10) 1 2-3 8 (9-10)

Обращеніе.

6 (13) 9-8 6 (13) 9-8 5 (12) 9-8 5 (12) 9-8 10 9-8 10 9-8.

На сильныхъ частяхъ такта, какъ въ началѣ, такъ и въ срединѣ, никогда не должны появляться параллельныя терціи или сексты, не смотря на лежащія между ними проходящія, вспомогательныя или другія ноты аккорда, потому что они въ обращеніяхъ на соответствующихъ мѣстахъ даютъ бросающіяся въ глаза опасныя параллельныя октавы и квинты.

Примѣръ 50.

Обр.

8 8 8 8 8

Изъ нижеслѣдующихъ примѣровъ въ двойномъ контрапунктѣ децимы, первый и второй ошибочны, а третій и четвертый правильны.

Примѣръ 51.

Плохо.

1. NB. 2. 3. NB. 4. NB.

Обращеніе.

1. NB. 2. 3. NB. 4. NB.

5. 6. NB. 7. NB. NB. 8. NB.

9. 10. NB. 11. 12.

9. 10. NB. 11. 12.

Хорошо.

1. 2. 3. 4.

Обращеніе.

1. 2. 3. 4.

Смотри 1-ю тетрадь примѣровъ, №№ 268—311.

Двойной контрапунктъ дуодецимы.

(квинта на одну октаву выше).

Правила для
обращеній
на дуодеци-
му.

Этотъ родъ получается тогда, когда верхній голосъ, будучи пере-
мѣщенъ на дуодециму ниже, становится нижнимъ голосомъ, или нижній
голосъ, будучи перемѣщенъ на дуодециму выше, становится верхнимъ.

Результатъ перемѣщенія интерваловъ, обозначенныхъ цифрами, даетъ
всегда сумму 13 и наглядно выясненъ слѣдующей таблицей:

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

Чтобы узнать, какой интервалъ получается отъ обращенія какого
нибудь изъ первоначальныхъ интерваловъ на дуодециму, достаточно
только представляющую его цифру вычесть изъ 13, и тогда получится
цифра обращеннаго интервала.

Изъ вышеприведенной таблицы выясняется, что совершенные интер-
валы: унисонъ, квинта и октава, даютъ опять таки совершенные—дуоде-
циму, октаву и квинту, а несовершенные—терція и децима, остаются не-
совершенными; несовершенная секста даетъ диссонансъ септиму; диссо-
нансъ секунды—диссонансъ ундецимы (октава—кварты); кварта—нону,
нона—кварту, септима—сексту, а ундецима—секунду.

Изъ этого, этотъ контрапунктъ благоприятенъ для обработки, тѣмъ
контрапунктъ децимы, такъ какъ квинты и октавы совпадаютъ, терціи вездѣ
остаются неизмѣнными, вслѣдствіе чего обращенія этихъ интерваловъ
исключаютъ всѣ трудности при ихъ употребленіи.

Примѣръ 52а.

Такъ какъ кварта появляется въ двойной формѣ обращенія, какъ кварта и какъ ундецима, то ее надо приготовить и разрѣшить или верх-
нимъ или нижнимъ тономъ, сообразно съ тѣмъ, какой интервалъ жела-
тельно получить отъ обращенія, т. е. нону или секунду. Если она, по
разстоянію тоновъ настоящая кварта, то ея нижній тонъ, какъ диссони-
рующій, долженъ получить разрѣшеніе для того, чтобы верхній тонъ
ноны былъ правильно поставленъ. Если же по разстоянію тоновъ какъ
ундецима, она въ обращеніи должна дать секунду, то ея верхній тонъ,
въ качествѣ диссонирующаго, долженъ получить разрѣшеніе для того,
чтобы нижній тонъ секунды былъ правильно поставленъ.

Чтобы изъ обращенія сексты получить правильно введенную сеп-
тиму, ея нижній тонъ долженъ быть приготовленъ въ видѣ диссонанса
и веденъ дальше какъ разрѣшеніе. При неподвижности тона въ другомъ
голосѣ, это вызываетъ септиму, которая со своей стороны также должна
получить разрѣшеніе; такимъ образомъ получается цѣлый рядъ секстъ
и септимъ какъ въ секвенціи.

Поэтому неизбежно, чтобы голосъ, въ которомъ разрѣшенія не про-
изводится, не оставался на мѣстѣ, а двигался, чтобы получить интер-
валъ, могущій поправить это неудобство. Это достигается тѣмъ, что
1) септима, слѣдующая за секстой, немедленно разрѣшается въ квинту
или терцію, вслѣдствіе чего при обращеніи получается удовлетворитель-
ный переходъ изъ сексты въ октаву или дециму; 2) верхній тонъ сексты
ведется на кварту вверхъ къ верхнему тону децимы или на одну сту-
пень вверхъ къ верхнему тону октавы. Этимъ самымъ септима, полу-
ченная отъ перемѣщенія сексты, получаютъ вездѣ удовлетворительное
разрѣшеніе въ терцію или квинту.

Примѣръ 52б.

1. Обращение. 2.

Обращение. 3. Обращение.

Обращение.

Обращение. NB.

Рядъ секстъ само собой исключается изъ употребленія, такъ какъ при обращеніи даетъ рядъ септимъ.

Верхній диссонирующій тонъ септимы лучше всего готовится верхнимъ тономъ терціи, децимы или квинты; и обратно, нижній тонъ септимы лучше всего готовится нижнимъ тономъ децимы или квинты.

Примѣръ 53.

худо. хорошо. хорошо.

Обращение. худо. хорошо. хорошо.

Слѣдуетъ избѣгать хода отъ интервала терціи въ верхнемъ голосѣ вверхъ, а въ нижнемъ голосѣ внизъ черезъ кварту въ квинту, а также отъ интервала октавы въ нижнемъ голосѣ вверхъ, а въ верхнемъ голосѣ внизъ въ квинту, потому что при обращеніи во всѣхъ случаяхъ оный ведетъ въ октаву тона, лежащаго въ другомъ голосѣ, чего слѣдуетъ избѣгать.

Примѣръ 54.

NB. NB. NB. NB.

Обращение. NB. NB. NB. NB.

NB. NB. NB.

Обращение. NB. NB.

Такъ какъ при обращеніи внизъ, октава тона четвертой ступени даетъ уменьшенную квинту седьмой ступени, то этой октавы слѣдуетъ остерегаться, пока хотя бы придерживаться и въ обращеніи одной и той же

тональности. Если же ее замѣнить тональностью, лежащей на квинту ниже, напр. C-dur замѣнить F-dur, тогда уменьшенная квинта *h-f* превратится въ чистую *b-f*. Вслѣдствіе же перемѣщенія вверхъ, эта опасность отпадаетъ, такъ какъ октава *f-f* даетъ тогда чистую квинту *f-c*.

Примѣръ 55.

NB.

Обращеніе 1,

NB.



Къ унисону, октавъ и квинтъ голоса могутъ идти лишь въ противоположномъ направленіи.

Параллелизмъ допускается лишь при ходахъ въ терціяхъ и децимахъ. Всѣ остальные интервалы получаютъ такое движеніе голосовъ, какое обуславливается введеніемъ и разрѣшеніемъ диссонансовъ.

Примѣръ 56.



Двойной контрапунктъ дуодецимы допускаетъ съ одинаковыми результатами четыре рода обращеній, которые могутъ быть примѣняемы сообразно съ положеніемъ и объемомъ исполняющихъ голосовъ и поэтому появляются въ различныхъ октавахъ:

1.—Нижній голосъ идетъ вверхъ на дуодециму, между тѣмъ какъ верхній остается на мѣстѣ.

2.—Верхній голосъ идетъ внизъ на дуодециму, тогда какъ нижній голосъ остается на мѣстѣ.

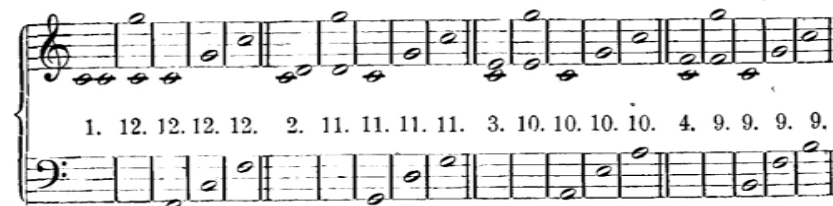
3.—Нижній голосъ идетъ на квинту вверхъ, а верхній голосъ на октаву внизъ.

4.—Верхній голосъ идетъ на квинту внизъ, между тѣмъ какъ нижній голосъ на октаву вверхъ.

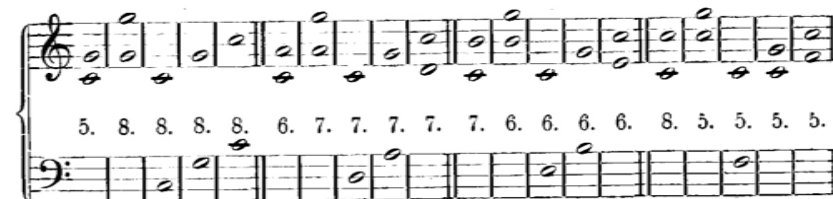
Въ слѣдующемъ обзорѣ 0—обозначаетъ первоначальное положеніе, а 1, 2, 3 и 4—обращенія.

Примѣръ 57.

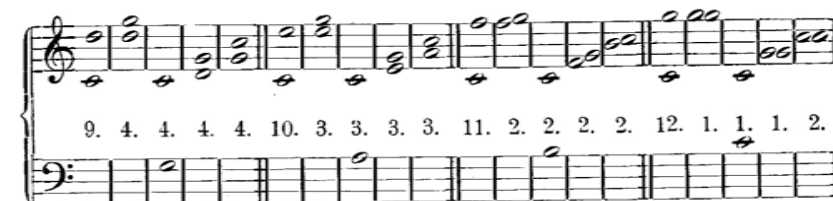
0 1 2 3 4 0 1 2 3 4 0 1 2 3 4 0 1 2 3 4



0 1 2 3 4 0 1 2 3 4 0 1 2 3 4 0 1 2 3 4



0 1 2 3 4 0 1 2 3 4 0 1 2 3 4 0 1 2 3 4



Слѣдующіе примѣры ясно представляютъ контрапункты, изъ которыхъ два при обращеніи на дуодециму даютъ неправильные, а два другихъ правильные результаты.

Ошибочно.

Обращение.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of two staves, a treble staff and a bass staff, both in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody is written in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The key signature has one sharp (F#). The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G, an eighth note A, and a quarter note B. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with chords and single notes. The piece ends with a double bar line.

Ошибочно. NB. NB. NB. NB.

Обращение. NB. NB. NB. NB.

The second system of the musical score for 'The Merry-Go-Round' consists of two staves. The upper staff continues the melody from the first system, with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and F#4. The lower staff continues the bass line, with notes E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, and E2. Both staves include fingerings and articulation marks. The key signature remains one flat (B-flat), and the time signature is 2/4.

Правильно.

Обращеніе.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of two staves, a treble staff and a bass staff, both in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody is written in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 2/4. The melody starts on G4, goes up to A4, B4, and then has a descending line. The accompaniment starts on G3, goes up to A3, B3, and then has a descending line. The score is for a single system of music.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bass staff begins with a bass clef and the same key signature. The melody is written in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The music is in 4/4 time. The score includes a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some accidentals, such as a sharp sign on a note in the bass staff. The overall style is that of a traditional folk song.

Къ этому смотри 1-ую тетрадь примѣровъ, №№ 312—357.

С. Трехголосный контрапункт,

как и двухголосный, разрабатывается на основании данного голоса, т. е. *Cantus firmus* а. и отличается от него тем, что допускает соединение более или менее точно определенных аккордов; сходство же их заключается в ведении мелодии отдельных голосов, которые составляются по правилам двухголосного контрапункта. Поэтому в отношении правил для разработки трехголосного контрапункта можно добавить очень немного.

Дѣло идетъ лишь объ установлении допустимыхъ аккордовъ и ихъ формы. Такъ какъ дѣйствуютъ лишь три голоса, то могутъ быть употребляемы аккорды лишь въ три тона, — трезвучія. Изъ семи трезвучій, образуемыхъ на семи ступеняхъ диатонической гаммы, можно употреблять въ основномъ положеніи лишь первыя шесть, въ то время какъ седьмое, на VII ступени, не можетъ быть употреблено въ основномъ положеніи, такъ какъ его квинта является уменьшенной и дѣлаетъ его диссонирующимъ. а употребленіе такихъ трезвучій исключено совершенно. Но въ положеніи сексты это трезвучіе употребляется, какъ и всѣ остальные секстаккорды.

Второе обращеніе всѣхъ трезвучій, т. е. всѣ квартсекстаккорды, совершенно исключены на сильныхъ частяхъ такта и могутъ быть употреблены только въ пятомъ и шестомъ разрядахъ, тамъ, гдѣ допускается введеніе и разрѣшеніе диссонансовъ. А въ качествѣ проходящихъ аккордовъ они могутъ появляться вездѣ, гдѣ контрапунктирующий голосъ допускаетъ появленіе проходящихъ нотъ. Вслѣдствіе условій, чтобы въ трехголосномъ контрапунктѣ каждый голосъ проявлялъ не менѣе движенія и разнообразія мелодіи, чѣмъ въ двухголосномъ, и чтобы возможно избѣгалось повтореніе тона, принадлежащаго двумъ слѣдующимъ другъ за другомъ аккордамъ, какъ это случается въ простомъ гармоническомъ письмѣ, едва ли возможно получить вездѣ полные аккорды, не смотря на разницу ихъ мелодическаго и гармоническаго тѣснаго и широкаго положенія.

Поэтому необходимо наряду съ полными аккордами употреблять и неполные, что ведетъ за собой выгоду въ отношеніи красоты звукового впечатлѣнія, такъ какъ полный аккордъ, слѣдующій за неполнымъ, всегда звучитъ красивѣе и полнѣе, чѣмъ если бы онъ стоялъ въ ряду только полныхъ и при повтореніи общихъ тоновъ. Если же аккордъ, вслѣдствіе пропуска одного изъ его трехъ тоновъ, становится неполнымъ, то необходимо заполнить пустое мѣсто удвоеніемъ одного изъ тоновъ аккорда. Выпущенъ же можетъ быть лишь тотъ тонъ, безъ котораго характеръ аккорда не потеряетъ свою определенность.

Выборъ тона для удвоенія зависитъ отъ требованій хорошаго голосоведенія въ данный моментъ. Всѣ три тона аккорда могутъ быть одинаково употреблены для удвоенія, но слѣдуетъ избѣгать насколько возможно удвоенія мажорной терціи, въ томъ случаѣ, когда она въ своемъ аккордѣ имѣетъ характеръ вводнаго тона по отношенію къ слѣдующему аккорду. Но иногда, ради голосоведенія, приходится и это обходить. Въ такомъ положеніи одинъ тонъ терціи идетъ наверхъ, а другой дѣлаетъ скачекъ или на терцію внизъ или на кварту вверхъ, напр. когда является доминантъ аккордъ въ видѣ одного *g* и двухъ *h*, то одно *h* переходитъ въ *e*, а другое дѣлаетъ скачекъ или въ нижнее *g* или въ верхнее *e*.

Смотря по объему голосовъ и по условіямъ, предъявляемымъ С. ф. и положеніемъ начальнаго аккорда, трезвучія и ихъ обращенія появляются или въ тѣсномъ или широкомъ положеніи.

Такъ какъ въ трехголосіи дѣло касается натуральныхъ и понятныхъ сочетаній аккордовъ, то важно уяснить себѣ, какія формы несовершенныхъ аккордовъ не допускаютъ сомнѣній въ ихъ определенности и какія допускаютъ понятіе о двухъ различныхъ аккордахъ, напр. терція *c—e* при удвоеніи *c* или *e* можетъ представлять одинаково и *C—dur*'ное и *a* *moll*'ное трезвучіе, или секста *g—e*, при удвоеніи *g* или *e*, одинаково можетъ указывать и на *e—moll*'ное и на *C—dur*'ное трезвучія. Въ такихъ

случаяхъ можно уяснить себѣ значеніе аккорда лишь по взаимной связи съ предыдущими и послѣдующими аккордами.

Основное положеніе каждаго мажорнаго или минорнаго трезвучія можетъ быть: 1) полнымъ или 2) неполнымъ, при: а) удвоенномъ основномъ тонѣ съ терціей, б) одномъ основномъ тонѣ съ удвоенной терціей, в) удвоенномъ основномъ тонѣ съ одной квинтой, д) простымъ основнымъ тонѣ съ удвоенной квинтой, и е) утроенномъ основнымъ тонѣ.

Форма е употребляется исключительно въ началѣ и въ концѣ примѣра, если этого требуютъ обстоятельства и голосоведеніе. Формы с и d слѣдуетъ, вслѣдствіе ихъ звуковой пустоты, избѣгать въ серединѣ предложенія и употреблять ихъ или въ началѣ или въ концѣ, если только не возникаетъ сомнѣній, мажоръ это или миноръ.

Поэтому въ общемъ, при употребленіи неполнаго трезвучія, всегда лучше выпустить квинту, чѣмъ терцію.

Первое обращеніе трезвучія, секстаккордъ, состоящій изъ басового тона, его терціи и его сексты, получаетъ свой характеръ и названіе лишь вслѣдствіе своей сексты, и потому онъ легко опредѣляется и безъ терціи при удвоеніи одного изъ двухъ другихъ тоновъ, но никогда безъ сексты, такъ какъ одна терція съ басовымъ тономъ даетъ понятіе о трезвучіи, но никакъ не о секстаккордѣ. Вслѣдствіе этого секстаккордъ можетъ быть сокращеннымъ или неполнымъ при пропускѣ только одной терціи и при удвоеніи или басового тона или сексты.

Квартсекстаккордъ, второе обращеніе трезвучія, исключенный въ первыхъ четырехъ разрядахъ, допускается къ примѣненію въ V-мъ и VI-мъ. Онъ получаетъ свой особенный характеръ и особый способъ употребленія отъ диссонирующей кварты, и потому не можетъ при пропускѣ кварты сохранить свою характерную особенность.

Вслѣдствіе этого въ случаѣ нужды остается лишь выпустить сексту и удвоить басовый тонъ; но такъ какъ въ такомъ видѣ онъ звучитъ пусто и неудовлетворительно, и кромѣ того при этомъ нельзя рѣшить, мажоръ это или миноръ, то иначе, какъ въ полномъ видѣ, квартсекстаккордъ употребляется очень рѣдко.

Квартсекстаккордъ уменьшеннаго трезвучія можетъ встрѣчаться только въ качествѣ проходящаго въ тѣхъ разрядахъ, гдѣ допускается проходящія ноты, а также въ качествѣ подготовленнаго диссонирующаго аккорда, кварта котораго служитъ задержаніемъ передъ терціей секстаккорда.

Особое вниманіе слѣдуетъ обращать на первое обращеніе уменьшеннаго трезвучія—на секстаккордъ, когда онъ по преимуществу является вводнымъ аккордомъ и сообразно съ этимъ требуетъ слѣдующаго ему разрѣшенія.

Онъ принадлежитъ ко второй ступени въ мажорѣ отъ тоники вверхъ, а въ минорѣ отъ фоники (верхней квинты) внизъ и требуетъ разрѣшенія одинаково въ тоническіе аккорды обѣихъ параллельныхъ тональностей; напр. въ *C—dur* *h* является вводнымъ тономъ тоники *c*, а *f* вводнымъ тономъ терціи *e*; въ *a—moll* *f—* вводный тонъ фоники *e* и *h*—вводный тонъ терціи *c*; тонъ *d* служитъ обѣимъ тональностямъ равнобѣрно, такъ какъ можетъ переходить и въ мажорную тонику и терцію, и въ минорную фонику и терцію.

Но отъ строгого исполненія этихъ правилъ можно отступить, когда общее расположеніе аккордовъ и голосоведеніе требуютъ, чтобы *f*, лежащее подъ *h*, вмѣсто того, чтобы идти внизъ къ *e*, пошло вверхъ въ *g*, или чтобы *h*, если оно лежитъ надъ *f*, вмѣсто того, чтобы идти наверхъ къ *c*, шло бы внизъ въ *a*.

Вслѣдствіе этого получаютъ параллельныя кварты, которыя, какъ было уже сказано при разсмотрѣніи аккордовъ, изъ которыхъ выводится двухголосіе, многократно употреблялись въ примѣрахъ всѣхъ учителей контрапункта и даже въ сочиненіяхъ, написанныхъ въ строгомъ стилѣ; но все таки ихъ употребленія нельзя одобрить, и только въ силу необходимости, ради расположенія аккордовъ и голосоведенія, приходится

Трезвучіе въ основномъ положеніи.

Секстаккордъ.

Квартсекстаккордъ.

Секстаккордъ уменьшеннаго трезвучія.

Полныя и неполныя трезвучія.

Оборотъ формъ трехголоснаго аккорда.

мириться с ними, так как в качестве звукового эффекта, они, в тесном расположении секстаккорда, не противны для слуха.

Если дело идет о пропуске какого-нибудь тона в этом аккорде, то надо остановить свой выбор на терцовом тоне *f*, ибо с пропуском *f* характер аккорда совершенно уничтожается. И так, в качестве неполного аккорда, он может состоять из основного тона с удвоенной секстой, или из удвоенного основного тона с одной секстой.

Вѣрность тональных гармонических отношений вездѣ повѣряется сравненіемъ отдѣльных тоновъ каждаго изъ верхнихъ голосовъ съ соответствующими тонами басоваго, и эти отношенія должны быть такъ же строго соблюдены, какъ и въ двухголосномъ контрапунктѣ. Если при этомъ все обстоитъ правильно, то могутъ попасться между двумя верхними голосами такіе интервалы, которые абсолютно запрещены по отношенію къ басу, напримѣръ, чистая и чрезмѣрная кварта и уменьшенная квинта. Каденціи образуются сообразно съ положеніемъ *C. f.* при помощи секстаккорда уменьшеннаго трезвучія или доминанттаккорда.

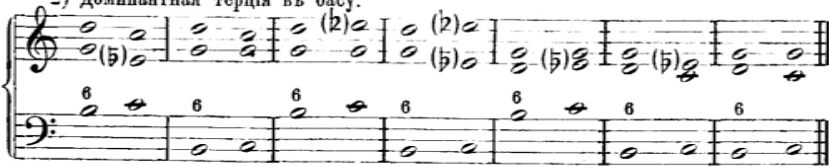
Если предпоследняя нота *C. f.* является доминантной терціей въ верхнемъ или среднемъ голосѣ, то къ ней подходит или вышеозначенный секстаккордъ или же доминант аккордъ. Если же предпоследняя нота *C. f.* лежитъ въ басу въ качествѣ доминантной терціи, то она тертитъ лишь доминантсекстаккордъ. Если предпоследняя нота *C. f.* является доминантной квинтой въ верхнемъ или среднемъ голосѣ, то къ ней подходит только доминанттаккордъ, въ положеніяхъ основномъ и сексты. Если доминантная квинта въ басу лежитъ предпоследней нотой въ *C. f.*, то она можетъ быть лишь басовымъ тономъ секстаккорда уменьшеннаго трезвучія.

Примѣръ 59.

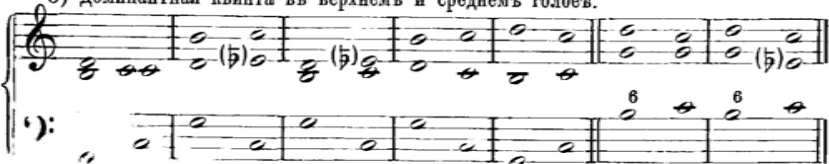
1) Доминантная терція въ верхнемъ и среднемъ голосѣ.



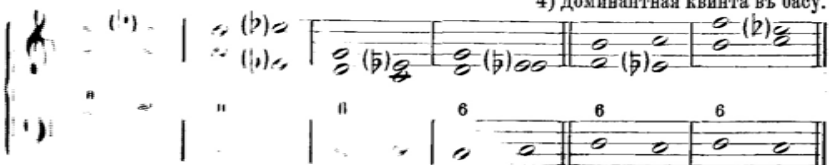
2) Доминантная терція въ басу.



3) Доминантная квинта въ верхнемъ и среднемъ голосѣ.



4) Доминантная квинта въ басу.



Всѣ эти формы каденціи одинаково могутъ быть употреблены какъ въ мажорѣ, такъ и въ минорѣ.

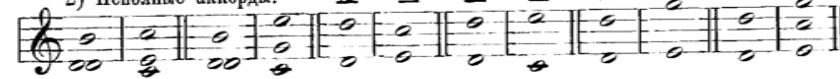
Секстаккордъ уменьшеннаго трезвучія во всѣхъ его положеніяхъ какъ въ полномъ, такъ и въ неполномъ видѣ, вмѣстѣ со всѣми ходами его тоновъ, ясно представленъ въ слѣдующей таблицѣ: а) въ мажорѣ и б) въ минорѣ.

Примѣръ 60.

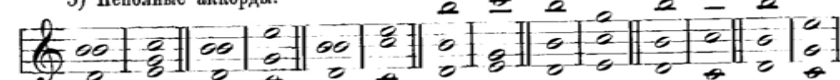
1) а) Полные аккорды.



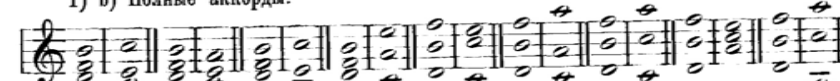
2) Неполные аккорды.



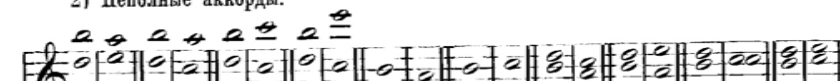
3) Неполные аккорды.



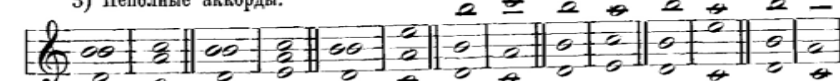
1) б) Полные аккорды.



2) Неполные аккорды.



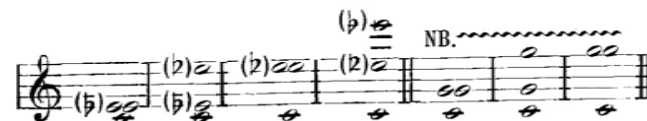
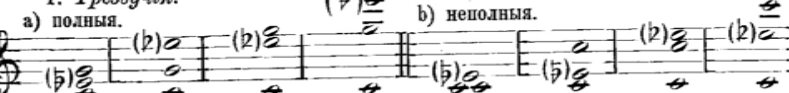
3) Неполные аккорды.



Обзоръ полныхъ и неполныхъ формъ, въ которыхъ трезвучія могутъ появляться съ трехголосномъ контрапунктѣ:

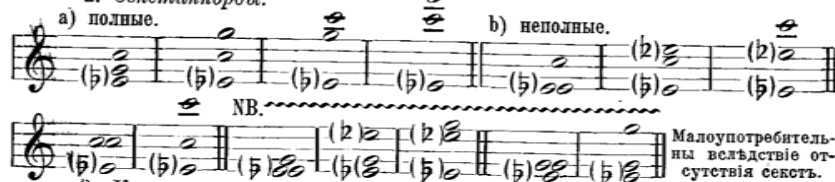
Примѣръ 61.

1. Трезвучія.

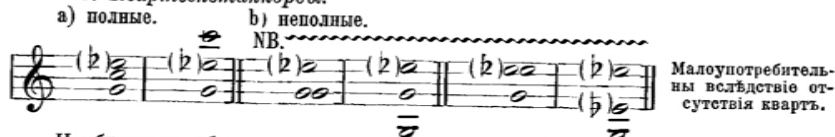


Малоупотребительны изслѣдствіе пустоты звука.

2. Секстааккорды.



3. Квартсекстааккорды.



Малоупотребительны вследствие отсутствия секста.

Малоупотребительны вследствие отсутствия кварты.

Смѣна аккордовъ въ порядкѣ, какъ въ гармоническомъ, такъ и въ мелодическомъ отношеніи. Необходимо обращать вниманіе на то, чтобы, въ первыхъ четырехъ разрядахъ, аккорды на сильныхъ частяхъ такта (все равно—одна, двѣ, три или четыре ихъ въ тактѣ) имѣли такую форму, что верхній ихъ голосъ по возможности чаще мѣнялъ аккордовые тоны октавы, терціи и квинты, другими словами, чтобы мелодическое положеніе аккордовъ варьировалось возможно болѣе. Если даже голоса и не имѣютъ запрещенныхъ параллелизмовъ, все таки въ верхнемъ голосѣ рядъ одинаковыхъ мелодическихъ положеній,—октавъ, терцій и квинтъ,—дѣйствуетъ очень непріятно, особенно, если рядомъ стоятъ два аккорда въ положеніи квинты. Иногда по разнымъ причинамъ невозможно въ верхнемъ голосѣ избѣгнуть такого ряда одинаковыхъ аккордовыхъ тоновъ; въ такомъ случаѣ слѣдуетъ позаботиться, придать этимъ аккордамъ возможно больше разнообразія въ гармоническихъ положеніяхъ.

Затѣмъ необходимо избѣгать употребленія двухъ одинаковыхъ секстааккордовъ подрядъ, такъ какъ они представляютъ одинаковыя мелодическія и гармоническія положенія, и кромѣ того въ обоихъ верхнихъ голосахъ содержатъ параллельныя кварты.

Для двухъ голосовъ, присоединенныхъ къ *C. f.* дѣйствительны тѣ же самыя правила, которыя были даны для двухголоснаго контрапункта, но кромѣ того все, что тамъ говорилось объ отношеніяхъ одного верхняго голоса къ басу, здѣсь распространяется на два верхнихъ голоса.

Строгость правилъ относительно скрытыхъ параллелизмовъ нѣсколько смягчается для взаимныхъ отношеній двухъ верхнихъ голосовъ; кромѣ того, между ними допускаются чистыя, увеличенныя или чрезмѣрныя и уменьшенныя кварты, уменьшенныя и увеличенныя или чрезмѣрныя квинты *), если только каждый изъ образующихъ ихъ тоновъ находится въ правильномъ отношеніи къ басовому тону.

Въ виду того, что начиная со второго разряда, къ *C. f.*—слѣдуетъ контрапунктировать поочередно, какъ въ одномъ, такъ и въ другомъ голосѣ, при третьемъ голосѣ въ цѣлыхъ нотахъ, то слѣдуетъ пользоваться *C. f.* для каждого голоса по два раза.

Въ этомъ сборникѣ пропущены встрѣчающіеся въ большей части учебниковъ контрапункта примѣры, и требованія задачъ, въ которыхъ контрапунктирующіе голоса должны состоять изъ ритмически различныхъ нотъ, но должны еще быть расположены по извѣстному шаблону, напр. одна нота противъ двухъ и четырехъ, одна нота противъ двухъ и синкопированной, одна нота противъ четырехъ и синкопированной, одна нота противъ двухъ или трехъ и шести, одна противъ трехъ или шести и синкопированной.

Выполненіе подобныхъ задачъ ведетъ по большей части къ некрасивымъ, вынужденнымъ гармоническимъ и мелодическимъ шагамъ, терпимымъ лишь до тѣхъ поръ, пока они не заключаютъ запрещенныхъ сочетаній, и заставляющимъ пренебрегать стремленіемъ къ есте-

*) Въ другихъ учебникахъ строгаго контрапункта уменьшенныя кварты и чрезмѣрныя (уменьшенныя) квинты не допускаются во всѣхъ случаяхъ безъ исключенія. *Прим. переводчика.*

ственному красивому послѣдованію аккордовъ и къ плавному теченію мелодій.

Такія принудительныя работы могутъ удовлетворять лишь въ томъ случаѣ, если онѣ безошибочно соотвѣтствуютъ мертвымъ буквамъ закона*).

Во всѣхъ разработкахъ трехголоснаго контрапункта необходимо придерживаться правилъ, данныхъ для двухголоснаго, и строго соблюдать вѣрное отношеніе каждого отдѣльнаго голоса къ басу. Правила для голосоведенія вообще, а въ частности для веденія голоса къ унисону или къ октавѣ тона, лежащаго въ другомъ голосѣ, а также для скрещиванія такого же тона, касаются здѣсь трехъ отношеній, а именно: между первымъ и вторымъ голосомъ, первымъ и третьимъ и вторымъ и третьимъ; къ этому же присоединяется также все остальное, что было сказано раньше по этому поводу.

Но могутъ встрѣтиться такіе случаи, когда приходится допускать отступленія отъ этихъ требованій.

ПЕРВЫЙ РАЗРЯДЪ.

Нота противъ ноты.

Cantus firmus разрабатывается дважды въ каждомъ голосѣ. Необходимо стремиться къ тому, чтобы каждому изъ обоихъ контрапунктирующихъ голосовъ придать возможно различную форму, неуступающую самому *C. f.* въ мелодической подвижности и разнообразіи.

Здѣсь относятся примѣры: тетрадь II №№ 1—12.

ВТОРОЙ РАЗРЯДЪ.

Двѣ ноты противъ одной въ *C. f.*

Здѣсь необходимо соблюдать правила, данныя для двухголоснаго контрапункта, и обращать вниманіе на то, чтобы тоны, приходящіеся на слабыхъ частяхъ такта, нигдѣ не имѣли движенія неправильнаго по отношенію къ тонамъ двухъ другихъ голосовъ, какъ это было описано для двухголоснаго контрапункта.

Такъ какъ каждый изъ двухъ голосовъ, противопоставляемыхъ *C. f.* долженъ контрапунктировать попеременно, самостоятельно по двѣ ноты, то въ каждомъ голосѣ слѣдуетъ перерабатывать *Cantus firmus* дважды.

Примѣры: II тетрадь №№ 13—24.

ТРЕТІЙ РАЗРЯДЪ.

Три ноты противъ одной въ *C. f.*

Для этого разряда остается въ одинаковой силѣ все сказанное относительно II-го разряда.

Здѣсь относятся примѣры: II-я тетрадь №№ 25—36.

ЧЕТВЕРТЫЙ РАЗРЯДЪ.

Четыре и шесть нотъ противъ одной въ *C. f.*

Здѣсь принимается во вниманіе все сказанное относительно соотвѣствующаго разряда въ двухголосіи. Примѣры, содержащіе восемь нотъ въ тактѣ, выпущены совершенно, такъ какъ по сравненію съ примѣрами на четыре и шесть нотъ ничего новаго и затруднительнаго собой не представляютъ.

Примѣры: II-я тетрадь, №№ 37—48 и 49—60.

*) Однако, въ современныхъ сочиненіяхъ часто случается, что въ гармоническомъ аккомпанементѣ проводится контрапунктически какая либо ритмически опредѣленная фигура въ продолженіи одного или нѣсколькихъ периодовъ, поэтому рѣшеніе такихъ задачъ можетъ быть полезно. Выдерживать же подобныя проведенія все время въ одномъ голосѣ гораздо труднѣе, чѣмъ находить для нихъ удобные моменты въ разныхъ голосахъ. *Примѣчаніе переводчика.*

ПЯТЫЙ РАЗРЯДЪ.

Связанный или синкопированный контрапунктъ съ а) двумя и б) тремя нотами въ тактѣ.

Здѣсь неизмѣнно руководствуются всѣми правилами, данными для двухголоснаго контрапункта и относящимися ко введенію связанных нотъ и подготовкѣ и разрѣшенію диссонансовъ.

Само собой разумѣется, что необходимо обращать вниманіе на то, чтобы диссонансъ никогда не проявлялся одновременно съ разрѣшающимъ его тономъ, находящимся въ другомъ голосѣ. Если даже довольно часто случается, что диссонансъ контрапунктирующаго голоса одновременно находится въ различныхъ диссонансовыхъ отношеніяхъ съ обоими другими голосами, какъ напр. а) диссонирующій верхній голосъ относится къ обоимъ нижнимъ голосамъ одновременно какъ септима и кварта; в) диссонирующій средний голосъ является для верхняго голоса секундой, а для нижняго—квартой; с) диссонирующій нижній голосъ для обоихъ верхнихъ голосовъ составляетъ одновременно кварту и секунду,—то главное дѣло въ томъ, чтобы контрапунктирующие голоса находились въ вѣрныхъ, правильныхъ отношеніяхъ къ басу. Задачи исполняются въ двухъ и трехъголосномъ ритмѣ.

Примѣръ 62.



Къ этому примѣру: II-я тетрадь, №№ 61—84.

ШЕСТОЙ РАЗРЯДЪ.

Смѣшанный или цвѣтистый контрапунктъ.

Какъ и въ двухголосномъ контрапунктѣ для этого разряда обязательно соблюденіе правилъ, приведенныхъ для всѣхъ предыдущихъ разрядовъ.

Принадлежащія къ шестому разряду задачи состоятъ въ томъ, что: а) только одинъ изъ трехъ голосовъ контрапунктируетъ въ оживленномъ ритмѣ, въ то время какъ другой, противопоставляющійся *C. f.* голосъ, идетъ подобно ему въ цѣлыхъ нотахъ; и б) оба голоса, противопостав-

ленные *C. f.*, контрапунктируютъ въ оживленномъ ритмѣ. Послѣ исполненія такого рода работъ надо набросать мелодію въ смѣшанныхъ нотахъ по образцу приведенныхъ примѣровъ, примѣнить ее какъ *C. f.* въ каждомъ изъ трехъ голосовъ, обработать ее контрапунктически, притомъ одну въ минорѣ, другую въ мажорѣ, въ двухъ или трехъголосномъ ритмѣ.

При всѣхъ работахъ необходимо заботиться о томъ, чтобы контрапунктирующие голоса отличались другъ отъ друга по ритмическому и мелодическому виду, и чтобы каждый изъ нихъ являлся представителемъ самостоятельной и только ему одному свойственной мелодіи.

Примѣры: тетрадь II-я, №№ 85—158 и 159—174.

D. Четырехголосный контрапунктъ.

Онъ отличается отъ трехголоснаго лишь тѣмъ, что здѣсь приходится имѣть дѣло съ ясно и полно выраженными и легко опредѣляемыми аккордами. Въ этомъ родѣ письма находить полное примѣненіе все то, что было сказано и объяснено по поводу трехголосія. Но здѣсь условія болѣе благоприятны вслѣдствіе того, что неполные аккорды употребляются гораздо рѣже и при удвоеніи любого тона въ трезвучіи легко могутъ остаться полными. Однако иногда голосоведеніе и общее положеніе аккордовъ создаютъ такіе обстоятельства, когда приходится пропускать какой-нибудь тонъ аккорда и взамѣнъ его удваивать другіе тоны, вслѣдствіе чего являются неполные аккорды.

Въ такомъ случаѣ надо позаботиться, чтобы аккордъ не былъ лишень интервала, являющагося характернымъ для его опредѣленія, напр. въ трезвучіи—мажорной или минорной терціи, въ секстааккордѣ—сексты.

Также точно какъ при трехголосной послѣдовательности аккордовъ необходимо и здѣсь упорно стремиться къ тому, чтобы насколько возможно мѣнять какъ мелодическія, такъ и гармоническія аккордовые положенія, особенно на сильныхъ частяхъ такта, гдѣ ясно выделяются тоны обоихъ крайнихъ голосовъ. Въ первыхъ разрядахъ, гдѣ въ трехъ или четырехъ голосахъ появляются одновременно цѣлыя ноты, необходимо слѣдить, чтобы эти голоса имѣли отличающіеся другъ отъ друга видъ, и насколько возможно избѣгать повторенія отдѣльных тоновъ; но въ иныхъ мѣстахъ этого избѣгать не удастся.

Точно также трудно выполнить поставленные для двухъ и трехголоснаго контрапункта требованія—недопускать контрапунктирующій голосъ идти въ тонъ, лежащій въ другомъ голосѣ, или перекрещиваться съ нимъ, все равно въ одномъ ли тактѣ или при переходѣ изъ одного въ другой; это допустимо въ тѣхъ случаяхъ, когда только такимъ ходомъ достигается правильная гармоническая послѣдовательность и плавное голосоведеніе.

Совершенно ясно, что, гдѣ подвижной контрапунктирующий голосъ противопоставляется двумъ или тремъ другимъ, тамъ гораздо труднѣе и едва ли возможно неуклонно слѣдовать тѣмъ же самымъ строгимъ требованіямъ, которыя легко выполнить при одномъ голосѣ.

Во всякомъ случаѣ необходимо стремиться къ тому, чтобы гдѣ невозможно избѣгнуть хода голоса въ тонъ, лежащій въ другомъ голосѣ или въ его октаву, вести его черезъ цѣлый тонъ, потому что это менѣе рѣзко, чѣмъ полутоны.

Этотъ недостатокъ даетъ себя чувствовать менѣе всего при употребленіи противъ основного тона въ басу.

Для трехголосія мы дали совѣтъ (см. стр. 86) стараться избѣгать написанія ряда одинаковыхъ секстааккордовъ въ одинаковыхъ мелодическихъ и гармоническихъ положеніяхъ. Въ четырехголосіи правило это смягчается допущеніемъ ихъ употребленія, такъ какъ здѣсь является возможнымъ посредствомъ измѣненій въ удвоеніи тоновъ, образующихъ аккордъ, придавать ихъ положеніямъ различную форму, и такимъ образомъ избѣгнуть параллелизма однородныхъ тоновъ исключеніемъ ряда параллельныхъ квартъ.

Слѣдующіе примѣры не служатъ образцами контрапунктическаго

Смѣна аккордовыхъ положеній.

Рядъ секстааккордовъ.

письма, но показывают только, какъ, при измѣненіяхъ въ удвоеніи среднихъ тоновъ, рядъ секстаккордовъ можетъ слѣдовать одинъ за другимъ.

Примѣръ 63. Рядъ секстаккордовъ при постоянномъ измѣненіи удвоеній тоновъ аккорда въ среднихъ голосахъ.



Испытаніе правильности интерваловъ. Слѣдуетъ постоянно испытывать правильность интерваловъ посредствомъ повѣрки отношеній тоновъ каждого отдѣльнаго голоса къ одновременноному тону баса.

Интервалы (считая отъ баса), являющіеся запрещенными, какъ напр. всѣ рода кварта, уменьшенная и увеличенная (чрезмѣрные) квинты, допускаются между верхними голосами, если тоны, составляющіе ихъ, находятся въ нормальныхъ отношеніяхъ къ басу *).

Немногіе неполные аккорды, которые здѣсь могутъ встрѣчаться, состоятъ, при пропускѣ квинты, изъ удвоенныхъ основныхъ тоновъ и терцій, или изъ утроеннаго основного тона съ терціей или, въ рѣдкихъ случаяхъ, съ квинтой, какъ напр. въ концѣ.

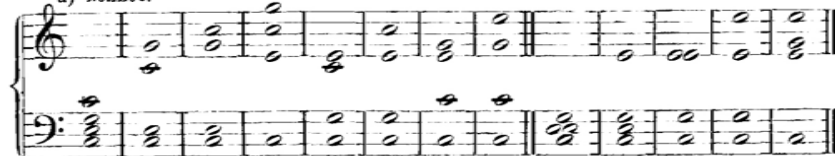
Обзоръ положеній аккордовъ, встрѣчающихся въ четырехголосіи.

1) Трезвучія мажорныя. Для минора слѣдуетъ при ми поставить бемоль.

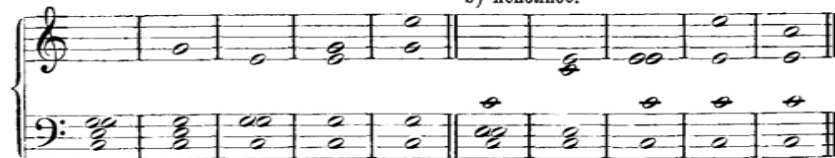
Примѣръ 64.

1. Основное положеніе.

а) полное.



б) неполное.



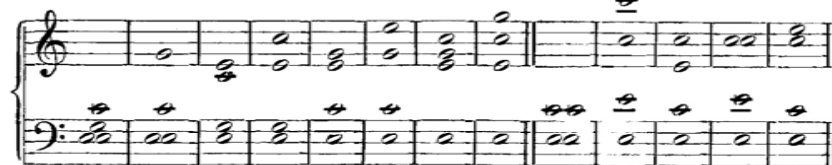
2. Положеніе сексты.

а) полное.



* Старыя правила прежнихъ учебниковъ строгаго контрапункта совершенно исключали употребленіе уменьшенныхъ квартъ и увеличенныхъ (чрезмѣрныхъ) квинтъ. См. также стр. 86: Испытаніе отношеній интерваловъ въ верхнихъ голосахъ. Примѣчаніе переводчика.

б) неполное.



Квартсекстааккордъ въ тѣхъ случаяхъ, гдѣ онъ допустимъ, можетъ явиться въ слѣдующихъ формахъ. Удвоеніе его кварты разрѣшается вообще лишь, когда онъ появляется въ качествѣ проходящаго аккорда.

Примѣръ 65.

3. Положеніе квартсекстааккорда.

Полное.

НВ. въ видѣ исключенія и условно.



Секстааккордъ,—первое обращеніе уменьшеннаго трезвучія VII ступени, считая въ мажорѣ вверхъ отъ тоники, а въ минорѣ внизъ отъ фоники (верхней квинты).

Въ мажорѣ нижній тонъ уменьшенной квинты, *h* въ До мажорѣ, вводный тонъ, требующій разрѣшенія въ тонику *c*, и потому лишь въ видѣ исключенія, при неизбѣжныхъ удвоеніяхъ, а также при каденціяхъ, находящійся въ одномъ изъ среднихъ голосовъ, можетъ быть введенъ въ тоническую квинту *g*, лежащую на терцію ниже его.

Въ минорѣ верхній тонъ уменьшенной квинты, напр. *f* въ ля минорѣ, является вводнымъ тономъ и требуетъ разрѣшенія въ фонику (верхнюю квинту) *e* и потому лишь въ исключительныхъ случаяхъ, при неизбѣжныхъ удвоеніяхъ или въ каденціяхъ, можетъ быть введенъ въ лежащій надъ нимъ основной тонъ *a*. Поэтому слѣдуетъ стараться избѣгать удвоенія названныхъ тоновъ въ особенности тамъ, гдѣ требуется придать аккорду слѣдующее ему правильное разрѣшеніе.

Если же сообразно съ *C. f.* и послѣдовательностью аккордовъ этотъ разрѣшительный аккордъ не можетъ слѣдовать за нимъ непосредственно, а идетъ другой какой нибудь аккордъ, относительно котораго онъ не является вводнымъ, то такое удвоеніе какъ *h*, такъ и *f*, т. е. нижняго и верхняго тона уменьшенной квинты, является вполне возможнымъ. Прежде всего, для удвоенія наиболѣе подходитъ терція этого аккорда—*d*, потому что она одинаково хорошо можетъ пойти и наверхъ въ *e* и внизъ въ *c*. Кромѣ того, въ мажорѣ хорошо употреблять удвоеніе тона верхней квинты, лежащаго въ качествѣ терціи въ средній секстааккорда, напр. *f*—въ До мажорѣ, и именно въ тѣхъ случаяхъ, когда оба *f* помѣщаются подъ основнымъ тономъ, являющимся въ качествѣ сексты аккорда, или когда одно *f* лежитъ ниже, а другое *f* выше него. При такомъ обстоятельстве одно *f* получаетъ правильное разрѣшеніе въ *e*, между тѣмъ, какъ другое идетъ вверхъ въ *g*, и такимъ образомъ чрезмѣрная кварта *f—h* переходитъ въ чистую *g—c*. Такимъ же образомъ и для минора употребляется удвоеніе тона нижней квинты, лежащаго въ качествѣ сексты въ верхнемъ голосѣ секстааккорда, напр. *h* въ ля минорѣ, какъ только оба *h* помѣщаются надъ верхнимъ тономъ квинты *f*, появившейся въ качествѣ терцоваго тона аккорда, или же, когда одинъ лежитъ выше этого тона, а другой ниже. Въ такомъ случаѣ одно изъ *h* получаетъ со-

образно съ правилами, разрѣшеніе, въ *c*, а другое переходитъ въ *a*, и такимъ образомъ чрезмѣрная кварта *f—h* переходитъ въ чистую кварту *e—a*.

Обзоръ различнаго веденія тоновъ секстанкорда уменьшеннаго трезвучія при удвоеніи каждого изъ его тоновъ въ отдѣльности.

Положенія, обозначенныя знакомъ *x*, составляютъ исключеніе.

Примѣръ 66.

а. Трезвучіе VII ступени *h* въ *C-dur*.

б. Трезвучіе VII ступени *f* въ *a-moll*.

Каденціи

четырехголоснаго контрапункта образуются посредствомъ разрѣшенія секстанкорда уменьшеннаго трезвучія или доминантаккорда въ положеніяхъ, въ которыхъ онъ переходитъ въ тоническое трезвучіе. Онѣ называются полными,

если тоническое трезвучіе имѣетъ тонику въ обоихъ крайнихъ голосахъ, т. е. если въ мелодическомъ отношеніи находится въ положеніи октавы, а въ гармоническомъ—въ основномъ положеніи. Какъ только это отсутствуетъ, и въ верхнемъ голосѣ лежитъ или терція или квинта, равно какъ въ нижнемъ—терція, т. е. при мелодическомъ положеніи терціи или квинты, а при гармоническомъ положеніи—сексты, каденція называется *неполною* и можетъ служить лишь въ исключительныхъ случаяхъ какъ средство къ перемѣнѣ при многократныхъ обработкахъ одного и того же *Cantus firmus*.

Слѣдующая таблица представляетъ собой обзоръ всевозможныхъ полныхъ и неполныхъ каденцій, при помощи секстанкорда уменьшеннаго трезвучія и доминантаккорда, изложенныхъ по порядку положеній, въ которыхъ могутъ находиться вводные аккорды.

Если *C. f.* лежитъ въ басу и заключеніе образуется посредствомъ доминантной терціи *h* и тоники *c*, то такое положеніе часто способствуетъ неполности каденціи. Также и въ другихъ случаяхъ, когда *C. f.* въ каждомъ изъ четырехъ голосовъ подвергается многократной обработкѣ, этого нельзя избѣгнуть и приходится мириться съ тѣмъ, что ради большаго разнообразія въ голосоведеніи, многія каденціи являются неполными.

Каденціи четырехголоснаго письма.

Примѣръ 67. Трезвучія мажорныя. Для минора слѣдуетъ при *ли* поставить бемолю.

а) полныя.

1) Посредствомъ септаккорда уменьшеннаго трезвучія.

2) Посредствомъ доминантаккорда.

1. Основныя положенія.

б) неполные.

1) Посредством секстаккорда уменьшенного трезвучія.

2) Посредством доминантаккорда.

1) Основные положения.

2) Положеніе секеты.

При нѣкоторыхъ положеніяхъ *C. f.* а также, когда къ одному *C. f.* пишется много контрапунктовъ въ одномъ и томъ же голосѣ, не всегда возможно избѣгнуть терцовыхъ положеній въ заключительномъ аккордѣ; но и въ такихъ случаяхъ, при гармоническомъ основномъ положеніи заключительнаго аккорда, можно получить довольно удовлетворительную каденцію. Съ другой стороны, слѣдуетъ избѣгать неполныхъ каденцій въ гармоническомъ отношеніи, которыя образуются вслѣдствіе тоническаго секстаккорда; онѣ допустимы какъ неизбѣжныя лишь въ тѣхъ случаяхъ, когда онѣ получаются черезъ обращенія въ тройномъ и четверномъ контрапунктѣ.

Въ голосоведеніи каденцій терпимы слѣдующія исключенія: 1) верхній тонъ уменьшенной квинты, *f*, т. е. терція въ секстаккордѣ уменьшеннаго трезвучія, идетъ на одну ступень вверхъ—въ тоническую квинту, т. е. *f* идетъ въ *g* (смотри первую строку примѣра 67, такты 1-ый, 2-ой, 3-й, 5-ый, 7-ой); 2) доминантная терція идетъ на одну терцію внизъ въ тоническую квинту, т. е. *h* идетъ въ *g* (смотри первую строку того же примѣра, такты: 8-ой, 9-ый, 10-ый и вторую строку, такты 5-ый и 7-ой); 3) доминантная терція *h* дѣлаетъ скачекъ на кварту вверхъ или на квинту внизъ въ тоническую терцію, т. е. изъ *h* въ *e*, чего однако слѣдуетъ тщательно избѣгать (см. 2-ую строку, такты 8-ой и 15-ый); 4) при удвоенной квинтѣ доминантаккорда въ положеніи секеты, одна изъ нихъ идетъ на квинту внизъ въ тоническую квинту, т. е. *d* въ *g*. (см. 2-ую строку, тактъ 13-ый).

Всѣ эти исключительныя голосоведенія обозначены крестомъ.

Разряды.

- 1) Нота противъ ноты.
- 2) Двѣ ноты противъ одной въ *C. f.*
- 3) Три ноты противъ одной въ *C. f.*
- 4) Четыре ноты противъ одной въ *C. f.*

Отношенія между тонами и голосоведеніе соответствуетъ правиламъ, даннымъ для двухъ—и трехголосія. Разнообразіе въ удвоеніяхъ тоновъ, принадлежащихъ слѣдующимъ другъ за другомъ аккордамъ, точно также, какъ разнообразіе въ мелодическихъ и гармоническихъ положеніяхъ этихъ аккордовъ, представляютъ собой хорошую защиту противъ запрещенныхъ параллелизмовъ; точно также дѣло обстоитъ съ появляющимися на сильныхъ частяхъ такта аккордами, между которыми находятся одна, двѣ, три и больше проходящихъ нотъ. Но при этомъ слѣдуетъ ихъ ставить такимъ образомъ, чтобы онѣ вели къ наиболѣе выгодному положенію аккорда.

Сюда относятся примѣры: тетрадь III-я, 1) №№ 1—24, 2) 25—48, 3) 49—72, 4) 73—96.

V. ПЯТЫЙ РАЗРЯДЪ.

Связный или синкопированный контрапунктъ.

Этотъ родъ контрапункта составляется по правиламъ, предписаннымъ для двухъ—и трехголосія. Положеніе, приготовленіе и разрѣшеніе диссонансовъ остаются также безъ измѣненія. Необходимо наблюдать, чтобы тонъ диссонанса никогда не совпадалъ съ тономъ его разрѣшенія въ другомъ голосѣ; исключеніе дѣлается только для ноты, которая можетъ выступать лишь одновременно съ басомъ, но никакъ не противъ другого голоса. Перекрещиваніе верхнихъ голосовъ между собою разрѣшается въ видѣ исключенія и не на долго, если этимъ достигается выходъ изъ особо затруднительнаго положенія или же дѣлается поправка въ голосоведеніи.

Въ примѣрахъ на связный контрапунктъ не всегда возможно избѣгнуть повторенія одного тона въ двухъ и даже въ трехъ последующихъ тактахъ, такъ какъ только этимъ способомъ можно избѣгнуть крупныхъ ошибокъ и надлежащимъ образомъ разрѣшить задачу относительно появленія связной ноты въ началѣ каждаго такта. Эти повторенія могутъ быть терпимы, потому что, состоя изъ цѣлыхъ одинаково связанныхъ нотъ, онѣ не вредятъ существенно голосоведенію, такъ какъ въ это время другіе голоса находятся въ движеніи.

Въ трехдольномъ ритмѣ гораздо легче находить связныя ноты не диссонирующія по отношенію къ другимъ голосамъ, чѣмъ въ двухдольныхъ, такъ какъ здѣсь хорошей помощью являются проходящія, скачущія и вспомогательныя ноты.

Примѣры: III-я тетрадь №№ 97—144.

Какъ и въ трехголосіи диссонирующій тонъ можетъ выступить не только противъ баса, но одновременно и противъ остальныхъ голосовъ въ различныхъ отношеніяхъ. Но, если связный диссонансъ лежитъ въ басу, то онъ одновременно можетъ составить лишь два диссонирующіе интервала, потому что при этомъ положеніи голоса одинъ изъ тоновъ аккорда всегда удвоенъ въ верхнихъ голосахъ, и вслѣдствіе этого одно и то же диссонансовое отношеніе является дважды.

Примѣръ 68.



VI. ШЕСТОЙ РАЗРЯДЪ.

Смѣшанный или цвѣтистый контрапунктъ.

Этотъ разрядъ разрабатывается подобно трехголосному, а именно четырьмя различными способами:

1) При смѣшанномъ движеніи только въ одномъ голосѣ, при цѣлыхъ нотахъ въ другихъ трехъ голосахъ;

2) при смѣшанномъ движеніи попеременно въ двухъ голосахъ и цѣлыхъ нотахъ въ обоихъ остальныхъ;

3) при смѣшанномъ движеніи попеременно въ трехъ голосахъ противъ цѣлыхъ нотъ *C. f.* въ одномъ голосѣ;

4) при смѣшанномъ движеніи попеременно въ трехъ голосахъ противъ *C. f.* состоящаго также изъ смѣшанныхъ нотъ, и такимъ образомъ при смѣшанномъ движеніи во всѣхъ четырехъ голосахъ.

Каждый родъ обрабатывается четырежды, при чемъ *C. f.* находитъ себѣ мѣсто во всѣхъ четырехъ голосахъ при соблюденіи всѣхъ правилъ для этихъ разрядовъ.

При разработкѣ этихъ различныхъ родовъ смѣшаннаго контрапункта необходимо стремиться къ тому, чтобы ритмическіе и мелодическіе виды одновременно звучащихъ голосовъ отличались бы другъ отъ друга, и каждый голосъ имѣлъ бы самостоятельную, только ему одному свойственную форму.

Чтобы выполнить это наиболѣе успѣшнымъ образомъ, разрѣшается и считается выгоднымъ часто скрещивать три верхніе голоса, но при условіи, чтобы мелодія сохранила красивую, естественную плавность и чтобы ни одинъ изъ голосовъ не переступалъ внизъ или вверхъ опредѣленнаго ему объема.

Примѣры: тетрадь III, №№ 145—249.

Тройной и четверной контрапунктъ.

Этимъ именемъ называется такого рода письмо, въ которомъ голоса по парно стоятъ въ двойномъ контрапунктѣ октавы, и когда всѣ они могутъ взаимно перемѣщаться, не вызывая ошибокъ.

Тройной контрапунктъ вмѣстѣ со своимъ оригиналомъ имѣетъ въ общемъ шесть, а четверной—двадцать четыре положенія.

Пять положеній обращенія тройнаго контрапункта получаютъ перемѣщеніемъ голосовъ: 1-аго со 2-ымъ, 1-аго съ 3-имъ и 2-го съ 3-имъ.

Двадцать три положенія обращенія четвернаго контрапункта получаютъ перемѣщеніемъ голосовъ: 1-аго со 2-мъ, 1-аго съ 3-имъ, 1-аго съ 4-ымъ, 2-аго съ 3-мъ, 2-аго съ 4-мъ и 3-аго съ 4-мъ.

Свойства и объемъ участвующихъ голосовъ таковы, что обращенія ихъ не могутъ совершаться въ предѣлахъ только одной октавы. Поэтому перемѣщенія допускаются попеременно въ объемъ одной, двухъ, иногда даже трехъ октавъ, и для того, чтобы избѣжать перекрещиванія, разрѣшается дѣлать интервальный скачекъ въ направленіи, противоположномъ обозначенному въ соответствующемъ мѣстѣ оригинала.

Принимая во вниманіе разнообразныя трудности, возникающія при многочисленныхъ обращеніяхъ тройнаго и четвернаго контрапункта, въ предложенныхъ примѣрахъ на эти контрапункты пришлось нѣсколько отступить отъ строгости требуемой вокальнымъ письмомъ. Для того, чтобы получить относительно хорошее естественное построеніе для противопоставленныхъ другъ другу голосовъ, необходимо иногда одинъ голосъ поставить на одну октаву выше или ниже, и даже допустить, на короткій промежутокъ, перекрещиваніе двухъ голосовъ, но такимъ образомъ, чтобы общее впечатлѣніе отъ этого нисколько не пострадало. Въ нѣкоторыхъ мѣстахъ примѣровъ приведены хроматическія проходящія ноты, запрещенныя для строгаго письма. Это сдѣлано, съ одной стороны, чтобы помочь ритмическому движенію, а съ другой, чтобы выяснить кратковременныя отступленія.

Не смотря на это, голосоведеніе вездѣ идетъ сообразно со строгими

правилами, за исключением тех случаев, когда объем голосов не превышает дозволенную для вокальных голосов мѣру.

Всѣ положенія, — для тройного контрапункта шесть, а для четверного двадцать четыре, — выписаны цѣликомъ, для того, чтобы установить точное понятіе о различныхъ звуковыхъ, происходящихъ отъ всѣхъ этихъ перестановокъ, эффектахъ, между которыми могутъ встрѣтиться нѣсколько совсѣмъ неожиданныхъ.

Что касается квартсекстаккорда, столь избѣгаемаго въ учении о контрапунктѣ, то его слѣдуетъ вводить и въ тройномъ и четверномъ контрапунктѣ, соблюдая всѣ правила и условія по подготовкѣ кварты; и для того, чтобы выставить его какъ обращеніе трезвучія, появившагося въ оригиналѣ, исполняя присвоенныя ему условія, квинта трезвучія должна быть введена такъ, чтобы ея нижній тонъ, въ качествѣ диссоциирующаго, былъ приготовленъ и получилъ разрѣшеніе, т. е. чтобы за нимъ шелъ тонъ на ступень ниже его.

Такое строгое отношеніе къ квинтѣ и къ ея обращенію — квартѣ, проводится главнымъ образомъ тамъ, гдѣ аккорды, ведущіе сначала квинту, а потомъ кварту, появляются на сильныхъ частяхъ такта, и гдѣ за ними слѣдуютъ аккордовые разрѣшенія.

Но если, какъ въ настоящихъ примѣрахъ, тройной и четверной контрапунктъ предназначенъ главнымъ образомъ для инструментальныхъ голосовъ, дѣло идетъ о составленіи болѣе продолжительнаго самостоятельнаго сочиненія, то тогда приходится допускать скромное отступленіе отъ непоколебимыхъ правилъ строгаго письма.

Къ такимъ отступленіямъ, кромѣ вышеозначеннаго употребленія нѣкоторыхъ хроматическихъ тоновъ, принадлежитъ еще нѣкоторая свобода въ употребленіи кварты, которая, однако, никогда не должна возбуждать замѣшательства или неясности въ гармонической послѣдовательности. Въ приложенныхъ примѣрахъ находятся отступленія отъ первоначальныхъ правилъ по употребленію кварты; онѣ проявляются между прочимъ въ слѣдующихъ случаяхъ:

Для введенія кварты не всегда безусловно необходимо, чтобы ея верхній тонъ появился подготовленнымъ и связаннымъ; онъ можетъ выступить свободнымъ, если нижній тонъ кварты подготовленъ и связанъ (см. 1 и 2 въ примѣрѣ 69).

Примѣръ 69.

1. 2. 3. 4.

5. 6.

Верхній тонъ приготовленной кварты можетъ двигаться дальше наверхъ, если во время его возникновенія, вслѣдствіе перемѣны тоновъ, въ одномъ изъ другихъ голосовъ, характеръ квартсекстаккорда измѣнился, и верхній тонъ получилъ другое значеніе. (см. 1, 2, 3 и 4 въ томъ же примѣрѣ).

Если голосоведеніе складывается такимъ образомъ, что въ одномъ квартсекстаккордѣ появляются одновременно двѣ кварты, то одна изъ нихъ должна пойти наверхъ или оставаться связанной, а другая, соответственно правиламъ, получаетъ въ то же время разрѣшеніе внизъ (см. 5 и 6 въ примѣрѣ 69).

Въ тройномъ и четверномъ контрапунктѣ параллельныя кварты не должны появляться также точно, какъ и параллельныя квинты, потому что обращеніе первыхъ, т. е. параллельныхъ квартъ, даетъ вторыя, то есть параллельныя квинты.

Какъ въ исключительно гармоническомъ письмѣ, такъ и въ простомъ многоголосномъ контрапунктѣ часто случается, что въ двухъ или въ нѣсколькихъ слѣдующихъ другъ за другомъ аккордахъ появляются безъ оговорки параллельныя кварты, какъ это видно изъ слѣдующаго примѣра:

Примѣръ 69, b.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100.

Въ этихъ примѣрахъ видно частое употребленіе параллельныхъ квартъ, но этимъ самымъ они не вызываютъ одобренія съ точки зрѣнія гармоническаго благозвучія.

Тройной и четверной контрапунктъ, въ которомъ ихъ употребленіе совершенно исключено; является болѣе высокимъ по чистотѣ, чѣмъ такое письмо, гдѣ эти параллельныя кварты терпимы.

Такъ какъ въ названныхъ контрапунктахъ всѣ голоса могутъ взаимно перемѣщаться, то само собой разумѣется, что избѣжаніе параллельныхъ квартъ относится не только къ верхнимъ голосамъ по отношенію къ басу, но и къ взаимному отношенію каждой пары голосовъ.

Въ качествѣ диатонически проходящей ноты въ обѣихъ направленіяхъ кварта можетъ употребляться въ тройномъ и четверномъ контрапунктѣ настолько же свободно, какъ и всякая другая правильно проходящая нота во всѣхъ остальныхъ разрядахъ.

Для составленія тройного и четверного контрапункта, цѣлесообразно въ началѣ дать голосамъ выступить по очереди, чтобы при вступленіи квинты въ аккордъ, ея тонъ явился бы связнымъ въ качествѣ основного тона или терціи предыдущаго аккорда, или же, чтобы основной тонъ аккорда, къ которому свободно можетъ потомъ подступить квинта, былъ бы связанъ и подготовленъ. Если же примѣръ начинается аккордомъ, то послѣдній долженъ явиться безъ квинты и состоять въ тройномъ контрапунктѣ изъ удвоеннаго основного тона и терціи или же изъ основного тона и удвоенной терціи, а въ четверномъ контрапунктѣ — изъ удвоеннаго основного тона и удвоенной терціи или же изъ утроеннаго основного тона и терціи.

Сообразно съ этимъ должны быть составлены и заключительные аккорды въ обоихъ контрапунктахъ.

Обзоръ шести голосовыхъ положеній, въ которыхъ можетъ являться тройной контрапунктъ:

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 1 | 2 | 2 | 3 | 3 |
| 2 | 3 | 3 | 1 | 1 | 2 |
| 3 | 2 | 1 | 3 | 2 | 1 |

Обзоръ двадцатичетырехъ голосовыхъ положеній, въ которыхъ можетъ являться четверной контрапунктъ:

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| 2 | 2 | 3 | 3 | 4 | 4 |
| 3 | 4 | 4 | 2 | 2 | 3 |
| 4 | 3 | 2 | 4 | 3 | 2 |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 |
| 3 | 3 | 4 | 4 | 1 | 1 |
| 4 | 1 | 1 | 3 | 3 | 4 |
| 1 | 4 | 3 | 1 | 4 | 3 |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 |
| 4 | 4 | 1 | 1 | 2 | 2 |
| 1 | 2 | 2 | 4 | 4 | 1 |
| 2 | 1 | 4 | 2 | 1 | 4 |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 |
| 1 | 1 | 2 | 2 | 3 | 3 |
| 2 | 3 | 3 | 1 | 1 | 2 |
| 3 | 2 | 1 | 3 | 2 | 1 |

Сюда относятся примѣры III тетради:

а) на тройной контрапунктъ №№ 175—178.

в) на четверной контрапунктъ №№ 250—253.

Алфавитный указатель.

Автентическія гаммы. 17.
Азола, Джіованни. 20.
Аккорды трехголосные. 82.
Аккорды четырехголосные. 90.
Акустика. 29.
Альбрехтсбергеръ. 16.
Атьтъ. 15.
Амвросій, еп. Миланскій. 11, 17.
Анеріо, Феличе. 20.
Анимучіо, Джіованни. 20.
Басъ. 15.
Бахъ I. С. 21.
Беллерманъ, Генрихъ. 16.
Берарди, Анжело. 15.
Бусслеръ, Лудвигъ. 16.
Введение. 11.
Векки, Ораціо. 20.
Венеціанская школа. 20.
Виллартъ, Адрианъ. 20.
Вспомогательныя ноты. 44.
Габріели, Андреа. 20.
Габріели, Джіованни. 20.
Галлусъ, Якобъ. 21.
Гаслеръ, Гансъ Лео фонъ. 21.
Гастольди, Джіованни. 20.
Гафори, Франкинусъ. 13.
Гвиддо д'Ареццо. 12, 17.
Глареанъ, Генрихъ. 18.
Гомофонія. 22.
Гофгаймеръ, Паулусъ фонъ. 21.
Григоріанское пѣніе. 11.
Григорій Великій. 11.
Гудимель, Клодъ. 20.
Гукбальдъ, 11, 12, 17.
Движеніе голосовъ. 34, 39.
Двухголосный контрапунктъ. 39.
Денъ. 15, 16.
Déchant. 13.
Дискантъ. 11, 15.
Discantus. 11, 13, 15.
Диафонія. 12, 13.
Диссонансъ. 27.
Дюфэй, Гильомъ. 20.
Жоскенъ де Пре. 20.
Зейфридъ, I. Р. фонъ. 16.
Зенфль, Лудвигъ. 21.
Иадассонъ, Саломонъ. 16.
Интервалы. 26.
..... мелодическіе и гармоническіе. 27, 39.
..... ихъ значеніе. 29.

Исаакъ, Генрихъ. 21.
Испытаніе правильности интерваловъ. 33, 90.
Итальянская школа. 20.
Canto fermo. 11.
Cantus. 11.
Cantus firmus, planus. 11.
Каденція автентическая. 18.
" плагальная. 18.
" двухголосная. 40.
" трехголосная. 84.
" четырехголосная. 92, 93.
Канонъ. 11.
Кварта гармоническая диссонансирующая. 33.
Квартсекстаккордъ. 32, 83, 91.
Квинта гармоническая диссонансирующая. 34.
Керубини, Луджи. 16.
Кирибегеръ, Іоганъ Филиппъ. 16.
Консонансъ. 27.
" совершенный и несовершенный. 28.
Контрапунктъ alla mente. 15.
" простой. 25.
" двойной. 25.
" 1) октавы. 25, 41, 46, 49, 59, 64, 69.
" 2) децимы. 25, 69.
" 3) дуодецимы. 25, 74.
" тройной и четверной. 25, 26, 97, 99.
" двухголосный. 39.
" трехголосный. 82.
" четырехголосный. 90.
Контратеноръ. 13.
Маренціо, Лука. 20.
Маркетъ Падуанскій. 15.
Мартини, радре, Джіованни Баттиста. 15.
Мелодическіе скачки. 40, 44.
Монахусъ Гилельмъ. 14.
Мурийскій, Іоаннъ. 15.
Нанини, Джіованни Бернардино. 20.
Нанини, Джіованни Марія. 20.
Направленіе голосовъ. 34.
Нидерландская школа. 20.
Нова. 64.
Нѣмецкая школа. 21.
Образованіе мелодіи. 38, 46.
Образованіе трезвучій. 22, 28.

Обращение диссонансовъ. 64.
Обращение интерваловъ въ двойномъ
контрапунктѣ:

- 1) октавы. 41.
- 2) децимы. 69.
- 3) дуодецимы. 74, 79.

Окегемъ, Иоганнесъ. 20.
Органумъ. 11, 12.
Орландо Лассо. 20.
Основные тоны. 26.
Палестрина, Джованни Пьерлуиджи. 20.

Параллелизмъ. 60.
Паулуччи, Джузеппе. 15.
Плагальныя гаммы. 17.
Plein chant. 11.
Полифонія. 21, 22.
Порта, Констанца. 20.
Предисловіе. 5.
Преторіусъ, Михаилъ. 12, 14.
Проходящіе тоны. 44.
Раздѣленіе учебнаго курса. 25.
Разрѣшеніе диссонансовъ. 28, 60, 64.
Разряды контрапункта. 26.

Двухголоснаго:

- I разрядъ. 39.
- II разрядъ. 43.
- III разрядъ. 46.
- VI разрядъ. 49, 53, 56.
- V разрядъ. 59.
- VI разрядъ. 65, 69.

Трехголоснаго:

- I разрядъ. 87.
- II разрядъ. 87.
- III разрядъ. 87.
- IV разрядъ. 87.
- V разрядъ. 88.
- VI разрядъ. 88.

Четырехголоснаго:

- I разрядъ. 95.
- II разрядъ. 95.
- III разрядъ. 95.
- IV разрядъ. 95.

V разрядъ. 96.

VI разрядъ. 97.

Риманъ, Гуго. 16.
Римская школа. 20.
Ритмъ. 65.
Рихтеръ, Эрнстъ. 16.
Рядъ секстаккордовъ. 80.
Рядъ сексты. 76.
Сдвигеніе тактовъ. 59.
Секстаккорды. 83, 89, 90.
Симфонія. 12.
Синкопы. 59.
Смѣна аккордовыхъ положеній. 86, 89.
Сопрано. 15.
Строгий контрапунктъ:

1) одноголосный. 38.

2) двухголосный. 39.

3) трехголосный. 82.

4) четырехголосный. 89.

Суріано, Франческо. 20.
Теноръ. 11, 12, 15.
Тинкторъ, Иоганнъ. 13, 15.
Трезвучія. 23.
" полныя и неполныя. 82.
" увеличенныя и уменьшенныя. 24.
Тритонъ. 35.
Учебный курсъ. 22.
Falso bordone. 12, 13.
Феста, Констанціо. 20.
Фетисъ, Франсуа. 16.
Финкъ, Генрихъ. 21.
Финкъ, Германъ. 21.
Франкъ Кельнскій. 12, 15.
Фуксъ, Иоганнъ. 16.
Хораль. 11.
Царлино, Джузеппе. 15.
Церковныя лады. 16.
Церковныя напѣвы. 11.
Четырехголосіе. 89.
Штольцеръ, Томасъ. 21.
Шютцъ, Генрихъ. 21.

ПРИМѢЧАНІЯ ПЕРЕВОДЧИКА

къ учебнику и къ примѣрамъ строгаго контрапункта

Ю. И. Иогансена.

Авторъ настоящаго учебника, заслуженный профессоръ С.-Петербургской консерваторіи, Юлій Ивановичъ Иогансенъ былъ замѣчательнымъ изслѣдователемъ гармоніи и контрапункта. Посвятивъ всю свою жизнь преподаванію этихъ музыкальных наукъ, Юлій Ивановичъ въ этой области открылъ совершенно новыя положенія и такую логически обоснованную систему ученія, которая даетъ возможность проходить эти курсы съ облегченной послѣдовательностью.

На склонѣ своей жизни Юлій Ивановичъ желалъ изложить свои теоріи въ учебникахъ гармоніи и контрапункта и этимъ какъ бы подвести итоги своей долголѣтней и многоопытной музыкально-педагогической дѣятельности, и можно пожалѣть, что тяжкій недугъ позволилъ Юлію Ивановичу привести въ исполненіе только часть этого намѣренія, именно написать настоящій учебникъ строгаго контрапункта съ богатымъ собраніемъ примѣровъ.

Прокорректировавъ около сотни примѣровъ первой тетради (двухголоснаго контрапункта), Юлій Ивановичъ скончался въ іюль 1904 года, не успѣвъ лично выпустить свой трудъ въ свѣтъ *).

Переданное мнѣ редактированіе учебника и примѣровъ наложало на меня обязанность заняться тщательной провѣркой рукописей, печатающагося текста и нотныхъ примѣровъ, а также корректурой очевидныхъ авторскихъ описокъ и недосмотровъ, которые оставались неисправленными мною въ тѣхъ случаяхъ, когда вносимыя перемѣны должны были слишкомъ измѣнить первоначальный видъ примѣра и когда считалось достаточнымъ лишь указать ошибку, имѣя въ виду, что приводимая въ такихъ мѣстахъ оговорка или отмѣтка объясняетъ учащемуся требованіе правилъ нагляднѣе правильнаго или исправленнаго примѣра; особенно, если исправленіе не требуетъ небольшого техническаго умѣнія. Такъ въ примѣрѣ № 357 двухголоснаго контрапункта (въ первой тетради примѣровъ), во второмъ тактѣ, отмѣчены запрещенныя параллельныя квинты, получившіяся между добавочнымъ голосомъ (Füllstimme) и верхнимъ контрапунктомъ; онѣ легко могутъ быть уничтожены небольшимъ измѣненіемъ этого добавочнаго голоса.

Наибольшая поправка потребовалась въ примѣрѣ № 280, двухголоснаго контрапункта, вслѣдствіе того, что въ рукописи авторомъ былъ ошибочно переписанъ добавочный голосъ (Füllstimme) изъ примѣра № 281, и такъ какъ онъ совершенно не подходитъ къ контрапунктирующему голосу, то его пришлось цѣликомъ замѣнить вновь написаннымъ.

Особое вниманіе обращаютъ на себя нѣкоторые отступленія противъ правилъ въ примѣрахъ четырехголоснаго строгаго контрапункта (III тетрадь), которыя частью объясняются тѣмъ, что авторъ передъ своей кончиной не вездѣ успѣлъ согласовать свои примѣры съ положеніями учебника. Поэтому, мѣстами примѣры четырехголоснаго контрапункта требуютъ объясненій и ниже слѣдующихъ оговорокъ.

*) За нѣсколько дней до кончины Ю. И. Иогансенъ, чувствуя невозможность лично руководить изданіемъ своего учебника, завѣщалъ передать это дѣло бывшему своему ученику, Н. И. Казанли, который еще при жизни автора перевелъ теоретическую часть учебника на русскій языкъ. Примѣчаніе издателя.

№ 1. Разрядъ первый. Нота против ноты.

а) Въ голосахъ встрѣчаются однообразные ходы изъ повтореній одинаковыхъ двутактовъ, отмѣченные скобками въ примѣрахъ №№ 1, 2, 3, 11, 12, 18, 21 и 22.

б) Учебники строгаго контрапункта запрещаютъ употребленіе проходящаго квартсекстакорда даже въ тѣхъ случаяхъ, когда по отношенію баса нѣтъ запрещенной кварты, т. е. при пропускѣ основного тона. Въ третьемъ тактѣ примѣра № 9 встрѣчается квартсекстакордь отъ уменьшеннаго трезвучія. Избѣгать его можно такимъ образомъ, — при этомъ не будетъ расхожденія голосовъ болѣе чѣмъ на октаву:

№ 9.

C. F.

с) Въ голосахъ слѣдуетъ избѣгать повторенія ноты, такъ какъ это переноситъ въ область гармоніи. Въ строгомъ контрапунктѣ разрѣшается такое повтореніе не болѣе одного раза въ одномъ примѣрѣ, напримѣръ послѣдніе два такта сопрано примѣра № 12.

д) слѣдуетъ избѣгать расхожденія голосовъ болѣе чѣмъ на октаву, какъ въ примѣрахъ №№ 9 и 19.

№ 2, 3 и 4. Разряды второй, третій и четвертый (два, три и четыре ноты противъ одной).

а) Въ примѣрахъ этихъ разрядовъ звѣздочками обозначены вспомогательныя ноты около такихъ тоновъ, которые встрѣчаются въ то-же время въ другихъ голосахъ. Обыкновенно такія вспомогательныя ноты разрѣшаются въ голосахъ на разстояніи не ближе октавы отъ удвоенныхъ тоновъ, при чемъ предпочитаютъ вспомогательныя около основнаго тона или квинты. Наиболѣе красивы около основнаго тона — верхнія, взятые какъ ноны, и нижнія.

Вспомогательныхъ около одной изъ удвоенныхъ терцій желательно совершенно избѣгать, за исключеніемъ секстакордовъ, допускающихъ ихъ.

б) Въ примѣрахъ №№ 29, 35, 41, 57, 81, 84 голоса расходятся болѣе чѣмъ на октаву.

с) Повторенія одинаковыхъ двутактовъ, образующихъ однообразные ходы изъ цѣлыхъ нотъ, какъ въ примѣрахъ №№ 35, 39, 43, 45, 53, 54, 56, 80, 93, — рекомендуется избѣгать.

Въ примѣрѣ № 54 однообразный ходъ баса во второмъ и третьемъ тактахъ уничтожается трехдольнымъ ритмомъ.

д) Повтореніе ноты въ двухъ тактахъ рядомъ встрѣчается въ примѣрахъ №№ 30 (теноръ), 32 (сопрано), 36 (то-же), 42 (то-же), 81 (то-же), 83 (то-же), 84 (альтъ), 87 (теноръ). Желательно избѣгать такихъ повтореній и въ одномъ и томъ же примѣрѣ не употреблять ихъ болѣе одного раза.

е) Въ примѣрѣ № 50 теноръ въ первыхъ пяти тактахъ вертится на одномъ мѣстѣ около ноты ми. Точно также басъ въ примѣрѣ № 66: такты — 8-й, 9-й и 10-й.

ф) слѣдуетъ избѣгать ходовъ скачками, какъ отмѣченные въ примѣрѣ № 42 въ сопрано и въ басу. Въ сопрано при этомъ получился разложенный аккордь.

г) Старыя правила строгаго контрапункта запрещаютъ ходъ параллельныхъ большихъ терцій, образующихъ съ басомъ при движеніи вверхъ на ступень такъ называемый *тригонъ*.

Въ примѣрахъ №№ 52, 82, 155, 173, 186 и 214 отмѣчены эти запрещенія.

h) Въ примѣрахъ №№ 51, 79, 88 и 89 отмѣчены безусловно запрещенныя октавы.

i) Въ концѣ примѣра № 51 въ басу отмѣчено разрѣшеніе въ другой октавъ, которому подражать не слѣдуетъ.

j) Въ своихъ примѣрахъ Ю. И. Югансенъ не строго соблюдаетъ данное имъ въ учебникѣ запрещеніе относительно веденія мелодіи въ тонъ, лежащій въ другомъ голосѣ. Въ примѣрѣ № 78 такой случай оговоренъ, какъ „неизбѣжное исключеніе“; чаще же авторомъ примѣнялось такое веденіе мелодіи безъ указаній, потому что въ сущности здѣсь не только не содержится ничего преступнаго, но, наоборотъ, такимъ способомъ дается контрапунктическому движенію желаемая плавность и независимость. Правила прежнихъ учебниковъ строгаго контрапункта такіе случаи разрѣшаютъ безъ оговорокъ.

Въ четвертомъ тактѣ примѣра № 65 теноръ идетъ отъ *соль* черезъ *фа* къ *ми*, не смотря на то, что въ басу *ми*. Здѣсь ходъ къ тону, лежащему въ басу, смягчается тѣмъ, что онъ лежитъ въ другой октавъ. Точно также въ примѣрѣ № 66 въ сопрано, въ восьмомъ тактѣ, ради плавности теченія мелодіи внизъ взята нота *до*, хотя въ басу къ этой нотѣ идетъ ходъ отъ *ми*.

Въ томъ же примѣрѣ, въ шестомъ тактѣ, басъ идетъ къ тону, лежащему въ сопрано. Въ первомъ тактѣ примѣра № 59, въ одной и той же октавъ, альтъ проходитъ черезъ тонъ, находящійся въ тенорѣ.

Тоже встрѣчается въ седьмомъ тактѣ примѣра № 73, въ восьмомъ тактѣ № 74 (альтъ съ теноромъ). Во второмъ тактѣ примѣра № 74 теноръ проходитъ черезъ тонъ, лежащій въ басу, но въ другой октавъ.

Такія движенія мелодіи даютъ красивую плавность голосоведенію.

к) Въ примѣрѣ № 78, въ басу, отмѣчены не контрапунктическіе скачки аккордовыхъ тоновъ.

l) слѣдуетъ избѣгать преждевременной остановки движенія въ предпослѣднемъ тактѣ, какъ въ примѣрѣ № 93.

м) Въ строгомъ контрапунктѣ такой ходъ, какъ въ примѣрѣ № 36

не рекомендуется.

п) Въ строгомъ контрапунктѣ вспомогательныя ноты могутъ примѣняться около аккордовыхъ тоновъ, но никакъ не около проходящихъ или вспомогательныхъ, какъ въ третьемъ тактѣ примѣра № 55.

№ 5 и 6. Синкопированный и цѣлостный контрапунктъ.

а) Въ примѣрахъ №№ 109, 112, 113, 116, 119, 120, 133, 136, 137, 140, 144, 148, 163, 167, 176, 213, 214 — крестиками обозначены синкопы или задержанія съ разрѣшеніемъ на квартсекстакордь; такое его употребленіе учебниками строгаго контрапункта не дозволяется.

б) Въ примѣрѣ № 111 встрѣчается квартсекстакордь безъ терцій на сильной части такта, вызванный задержаніемъ синкопированной ноты въ басу; при чемъ слѣдующая за нимъ басовая нота не является его разрѣшеніемъ, а представляетъ диссонирующую проходящую ноту. Употребленіе такого рода квартсекстакорда въ другихъ учебникахъ строгаго контрапункта не допускается.

Тоже встрѣчается въ примѣрахъ №№ 114, 117, 135, 138 и 141.

с) Въ примѣрѣ № 112 квартсекстакордь является въ видѣ разрѣшенія синкопированной ноты, что можно оправдать плавностью дви-

жения контрапунктирующего голоса, въ которомъ кварта является входящей нотой.

Тоже встрѣчается въ примѣрѣ № 113.

d) Въ примѣрѣ № 157 NB отмѣчено примѣненіе доминантъ септаккорда съ приготовленной септимой съ допущенными къ ней вспомогательными нотами раньше ея разрѣшенія.

Тоже въ примѣрахъ №№ 164, 167 и 168.

e) Въ примѣрѣ № 159 также NB обозначена вспомогательная нота послѣ диссонирующей. Въ томъ же примѣрѣ дальше употребленъ недопускаемый въ строгомъ стилѣ малый септаккордъ.

f) Въ примѣрѣ № 163 NB-ой отмѣченъ диссонансъ, разрѣшающійся въ квартсекстакордъ.

g) Въ примѣрѣ № 165 употреблена не разрѣшающаяся по правиламъ голая кварта.

Тоже въ примѣрѣ № 203.

h) Въ примѣрѣ № 173 NB-ой отмѣченъ не употребляющійся въ строгомъ стилѣ квинтсекстакордъ.

i) Въ примѣрѣ № 176 въ басу NB-ой отмѣчено разрѣшеніе задержанія (кварты) на проходящую диссонирующую ноту.

j) Въ примѣрахъ №№ 199, 200, 213, 216, 217 и 220 употребленъ также отмѣченный NB-ой уменьшенный септаккордъ въ основномъ видѣ, не допускаемый другими учебниками строгаго контрапункта.

k) Въ примѣрѣ № 213 знакомъ \otimes отмѣченъ скачекъ къ диссонансу; въ томъ же тактѣ взята въ основномъ видѣ доминантсептаккордъ. Тоже въ примѣрѣ № 215.

l) Въ примѣрѣ № 216 два раза употребленъ септаккордъ, обозначенный знакомъ +.

m) Въ примѣрѣ № 180 скобками отмѣчено свободное движеніе голоса черезъ диссонирующій интервалъ.

n) Въ примѣрѣ № 182 NB-ой отмѣченъ въ басу доминантсептаккордъ, разрѣшающійся въ квартсекстакордъ.

o) Въ томъ же примѣрѣ крестикомъ + обозначена септима (альтъ, басъ и C. F.), а подъ скобкой въ басу, вслѣдствіе свободнаго веденія голосовъ, встрѣчается квартсекстакордъ.

p) Въ примѣрахъ №№ 185 и 188 подъ NB-ой отмѣчено уменьшенное трезвучіе въ основномъ видѣ.

q) Въ примѣрѣ № 186 движеніе голосовъ не противорѣчило бы строгому стилю, если бы *Cantus firmus* не выдерживалъ бы въ это время септимы.

r) Въ примѣрахъ №№ 227 и 230 скобками отмѣчено движеніе голосовъ, выходящее изъ предѣловъ строгаго стиля.

s) Въ примѣрѣ № 226 скобками означены имитациі мотива, полученнаго изъ первыхъ четырехъ тактовъ C. F.

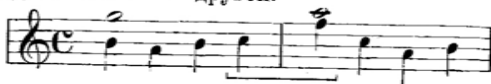
t) Въ примѣрѣ № 228 обращаетъ на себя вниманіе диссонирующее съ верхнимъ голосомъ задержаніе въ басу (кварта), неразрѣшенное по правиламъ.

Изъ примѣровъ помѣщенныхъ въ учебникѣ нѣкоторые такты требуютъ оговорокъ.

1) На страницѣ 36-ой учебника въ послѣднемъ тактѣ второй строчки примѣра № 13 замѣчена слѣдующая опечатка.



2) На страницѣ 49-ой въ третьей строчкѣ примѣра № 32 въ послѣднихъ двухъ тактахъ находится не совсѣмъ удачный ходъ голосовъ при переходѣ изъ одного такта въ другой:



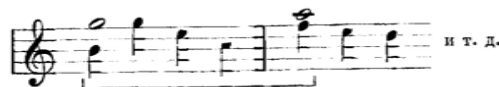
3) На страницѣ 50-й, во второй строчкѣ того-же примѣра вмѣсто не вполне контрапунктическаго веденія голосовъ при переходѣ изъ перваго такта во второй:



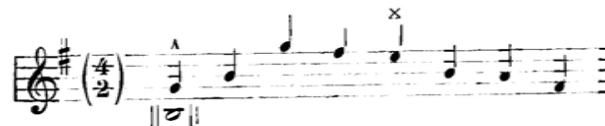
я предлагаю послѣднюю четверть g повести не на h, а на f, такимъ образомъ:



4) Еще далѣе, въ третьей строчкѣ того-же примѣра встрѣчается движеніе голоса, лишенное плавности:



5) На страницѣ 56-й во второмъ тактѣ примѣра № 35—2 авторъ употребилъ кварту (основной тонъ подразумеваемаго аккорда e), какъ консонансъ, что въ строгомъ контрапунктѣ не дозволяется. Поэтому этотъ тактъ



лучше представить такимъ образомъ:



6) Точно также кварта (аккордовый тонъ e) взята какъ консонансъ въ примѣрѣ № 35—4 на страницѣ 57-й. Чтобы ее избѣгнуть возможно вмѣсто e взять a;



7) На страницѣ 86-й авторъ говоря о взаимномъ отношеніи интерваловъ въ верхнихъ голосахъ, допускаетъ между ними употребленіе уменьшенныхъ квартъ и увеличенныхъ квинтъ, тогда какъ въ другихъ учебникахъ строгаго контрапункта это запрещается во всѣхъ случаяхъ безъ исключеній.

8) Авторъ умышленно пропустилъ въ своемъ учебникѣ примѣры задачъ, въ которыхъ контрапунктирующие голоса должны состоять изъ ритмически различныхъ нотъ, расположенныхъ по извѣстному шаблону, напр. одна нота противъ двухъ и четырехъ, одна нота противъ двухъ и синкопированной и тому подобныхъ комбинацій, находя, что выполнение подобныхъ задачъ ведетъ къ некрасивымъ и вынужденнымъ гармоническимъ и мелодическимъ движеніямъ голосовъ (стр. 86). Однако, въ современныхъ сочиненіяхъ часто случается, что въ гармоническомъ аккомпаниментѣ контрапунктически проводится какая нибудь опредѣленная по ритму фигура въ продолженіи одного или нѣсколькихъ періодовъ, поэтому рѣшеніе такихъ задачъ можетъ быть полезно. Выдерживать же подобныя проведенія все время въ одномъ голосѣ гораздо труднѣе, чѣмъ находить для нихъ удобные моменты въ разныхъ голосахъ.

9) На страницѣ 90-й авторъ, говоря о запрещенныхъ интервалахъ, допускаетъ употребленіе всѣхъ родовъ квартъ и уменьшенныхъ и увеличенныхъ квинтъ между верхними голосами, если тоны ихъ составляющіе, находятся въ нормальныхъ отношеніяхъ къ басу. Между тѣмъ старыя правила прежнихъ учебниковъ строгаго контрапункта совершенно запрещали употребленіе этихъ интерваловъ во всѣхъ случаяхъ безъ исключенія. См. также стр. 86: Взаимное отношеніе интерваловъ въ верхнихъ голосахъ и примѣчаніе седьмое.
