

*Ли. 4*  
*1931*  
*10*

СЕРГЕЙ ТАНЕЕВ

# УЧЕНИЕ О КАНОНЕ

---

Государственное Издательство  
МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЕКТОР  
Москва — 1929

СЕРГЕЙ ТАНЕЕВ

# УЧЕНИЕ О КАНОНЕ

ПОДГОТОВЛЕНО К ПЕЧАТИ

В. БЕЛЯЕВЫМ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЕКТОР  
Москва — 1929

## СОДЕРЖАНИЕ.

Cmp.

Сокращения в тексте и при нотных примерах . . . . .	VI
Предисловие . . . . .	VII

## УЧЕНИЕ О КАНОНЕ.

Вступление. (Применение подвижного контрапункта к каноническим формам) . . . . .	3
--	---

## ЧАСТЬ ПЕРВАЯ.

### 2-х-голосный канон.

#### ОТДЕЛ А.

##### 2-х-голосный канон 1-го и 2-го разряда.

Глава I. 2-х-голосная каноническая имитация. 2-х-голосный конечный канон. (§§ 1—18) . . . . .	9
---	---

Глава II. Бесконечный канон (общие понятия). (§§ 19—23) . . . . .	21
Бесконечный 2-х-голосный канон 1-го разряда с Р-тою, повторяющеся на тех же ступенях (существенно бесконечный канон 1-го разряда). Применение вертикально-подвижного контрапункта. (§§ 24—34) . . . . .	24

Глава III. Бесконечный 2-х-голосный канон 1-го разряда с Р-тою, переставляемо на другие ступени в восходящем или нисходящем порядке (каноническая секвенция 1-го разряда) (§§ 35—50) . . . . .	32
--	----

Глава IV. Бесконечный 2-х-голосный канон 2-го разряда (расстояния между вступлениями различные) с Р-тою, повторяющеся на тех же ступенях (существенно бесконечный канон 2-го разряда). Применение горизонтально-подвижного контрапункта. (§§ 51—56) . . . . .	46
---	----

Глава V. Бесконечный 2-х-голосный канон 2-го разряда с Р-тою, переставляемо на другие ступени (каноническая секвенция 2-го разряда). (§§ 57—68) . . . . .	52
---	----

## ЧАСТЬ ВТОРАЯ.

## Многоголосный канон.

## ОТДЕЛ В.

## 3-х- и 4-х-голосный конечный канон 1-го и 2-го разряда.

## I. 3-Х-ГОЛОСНЫЙ КОНЕЧНЫЙ КАНОН.

Глава VI. Многоголосный канон (общие понятия). (§§ 69—71) . . . . .	61
3-х-голосный конечный канон 1-го разряда. Расстояния вступлений одинаковы (aa). Применение вертикально-подвижного контрапункта. (§§ 72) . . . . .	63
Первоначальные и производные соединения в 3-х-голосном конечном каноне. (§§ 73—76) . . . . .	64
Порядок писания канона. (§§ 77—81) . . . . .	68
Классификация 3-х-голосных конечных канонов 1-го разряда. (§§ 82—83) . . . . .	73
Таблица 3-х-голосных конечных канонов 1-го разряда . . . . .	74
Объяснения к таблице 3-х-голосных конечных канонов 1-го разряда (aa) . . . . .	77
Глава VII. 3-х-голосный конечный канон 1-го разряда (продолжение). (§ 34) . . . . .	79
Упражнения в 3-х-голосных конечных канонах 1-го разряда. (§§ 85—88) . . . . .	81
Дополнительные правила. (§§ 89—91) . . . . .	85
3-х-голосная каноническая имитация у композиторов эпохи строгого письма. (§§ 92—96) . . . . .	94
Глава VIII. 3-х-голосный конечный канон 2-го разряда. Расстояния вступлений различные (ab). Применение горизонтально-подвижного контрапункта. (§§ 97—105) . . . . .	102

## II. 4-Х-ГОЛОСНЫЙ КОНЕЧНЫЙ КАНОН.

Глава IX. 4-х-голосный конечный канон 1-го разряда. Расстояния вступлений одинаковы (aaa). Применение вертикально-подвижного контрапункта. (§§ 106—109) . . . . .	112
Классификация 4-х-голосных конечных канонов 1-го разряда (§ 110) . . . . .	117
Упражнения в 4-х-голосных конечных канонах 1-го разряда. (§ 111) . . . . .	119
Глава X. 4-х-голосный конечный канон 2-го разряда. Все или некоторые расстояния вступлений различны. Применение горизонтально-подвижного контрапункта одного, или в соединении с вертикально-подвижным. (§§ 112—115) . . . . .	120

## ОТДЕЛ С.

## 3-х- и 4-х-голосный бесконечный канон 1-го и 2-го разряда.

## I. 3-Х-ГОЛОСНЫЙ БЕСКОНЕЧНЫЙ КАНОН.

Глава XI. Канон многоголосный бесконечный (общие понятия). (§§ 116—120) . . . . .	136
---	-----

Бесконечный 3-х-голосный канон 1-го разряда со вторичными вступлениями на тех же ступенях (собственно бесконечный канон 1-го разряда). Применение вертикально-подвижного контрапункта. (§§ 121—140) . . . . .	137
---	-----

Глава XII. Бесконечный 3-х-голосный канон 1-го разряда со вторичными вступлениями на других ступенях (каноническая секвенция 1-го разряда). (§§ 141—148) . . . . .	153
--	-----

Глава XIII. Бесконечный 3-х-голосный канон 2-го разряда (все или некоторые расстояния вступлений различны). Применение горизонтально-подвижного контрапункта одного, или в соединении с вертикально-подвижным. (§§ 149—158) . . . . .	161
---	-----

Бесконечный 3-х-голосный канон 2-го разряда со вторичными вступлениями на тех же ступенях (собственно бесконечный канон 2-го разряда). (§§ 154—164) . . . . .	163
---	-----

Глава XIV. Бесконечный 3-х-голосный канон 2-го разряда на других ступенях (каноническая секвенция 2-го разряда). (§§ 165—166) . .	171
---	-----

## II. 4-Х-ГОЛОСНЫЙ БЕСКОНЕЧНЫЙ КАНОН.

Глава XV. Бесконечный 4-х-голосный канон 1-го разряда с Р-тами, повторяющимися на тех же ступенях. (§§ 167—184) . . . . .	174
---	-----

Каноническая секвенция 1-го разряда. (§§ 185—192) . . . . .	188
---	-----

Глава XVI. Бесконечный 4-х-голосный канон и каноническая секвенция 2-го разряда со вторичными вступлениями на других ступенях. (§§ 193—194) . . . . .	193
---	-----

## СОКРАЩЕНИЯ В ТЕКСТЕ И ПРИ НОТНЫХ ПРИМЕРАХ.

G. D. — „Додекахордон“ Глареана.

P. — Палестрина, сочинения.

„П. К.“ — „Подвижной контрапункт строгого письма“.

## ПРЕДИСЛОВИЕ.

С опубликованием „Учения о каноне“ появляется в свет второй капитальный труд С. И. Танеева, относящийся к области исследования контрапункта и его применения в художественных формах полифонической музыки. Оба эти труда (первым из них является, как всем известно, „Подвижной контрапункт строгого письма“) представляют собою необходимое дополнение друг к другу и могут рассматриваться как две части одного целого.

„Учение о каноне“ автором его было вполне закончено и частично переписано на машинке для издания. Весь труд состоит из шести отдельных тетрадей, помеченных буквами A, B, C, D, E, F и иногда заключающих в себе нумерацию параграфов, каждый раз начинающуюся с единицы, иногда же без этой нумерации, но с указанием начала каждого параграфа. Следуя образцу, данному в „Подвижном контрапункте строгого письма“, я принял систему последовательной нумерации параграфов для всего труда С. И. Танеева и внес единообразие в заглавия отдельных его частей. В большинстве вышеупомянутых тетрадей, первоначально составлявших „Учение о каноне“ (некоторые из них существуют в нескольких вариантах), отсутствовали нотные примеры, записанные С. И. Танеевым в отдельных нотных тетрадях, часто заключающих в себе нотные примеры, выписанные им для других целей и в частности для целей преподавания. И самой трудной моей работой оказалось восстановление этих нотных примеров на те места, где им надлежало быть. Эта работа усложнялась еще тем обстоятельством, что все части труда С. И. Танеева оказались разрозненными в его архиве. В общей сложности все дело подготовления к печати „Учения о каноне“ заняло у меня около двух лет упорной и кропотливой работы.

Желая представить труд С. И. Танеева в том виде, в каком он вышел из под пера его автора, и в то же самое время, видя необходимость некоторых дополнений, я все свои дополнения заключил в прямые скобки для того, чтобы они не смешивались с подлинным текстом С. И. Танеева. Полагаю, что в таком виде „Учение о каноне“ будет иметь в одно

и то же время и вид подлинного исторического документа, и вид руководства, предназначенного для практического употребления.

Как „Подвижной контрапункт строгого письма“, так и „Учение о каноне“ принадлежат к типу музыкально-научных трудов, кладущих основание оригинальной теории контрапунта, построенной на основах математики. Величайший рационалист среди всех музыкальных ученых и гениальный музыкальный теоретик, С. И. Таинев в этих своих трудах совлек с учения о контрапункте последние покровы мистики, веками тяготевшей над этой областью теории музыки, и представил его в ясных математических формулах. Это обстоятельство делает вполне современным выход в свет „Учения о контрапункте“ в нашу эпоху. Но наша эпоха требует не только правильных и точных теоретических построений, но и практического их использования и их популяризации. В этом отношении для учения С. И. Таинева не сделано еще пока ничего, и задачей ближайших лет должно явиться его приспособление к делу практического обучения теории музыки.

Общее свое оформление „Учение о каноне“ получило в промежуток времени между 1901 и 1903 годами (вся исследовательская работа С. И. Таинева в области строгого контрапункта обнимает собою период не менее чем в 25 лет), но после этого до 1912 года оно подверглось значительным переделкам, пока не получило того вида, в котором оно ныне публикуется<sup>1)</sup>). Нет никакого сомнения в том, что, будь „Учение о каноне“ издано самим автором, оно имело бы несколько другую окончательную редакцию, но все же отличалось бы от настоящего издания только в деталях, а не в общей форме изложения.

Как подготовка к изданию „Учения о каноне“, так и само издание этой книги оказалось делом исключительно трудным. Во время печатания ее значительная часть ее корректур была прочитана учеником С. И. Таинева — Л. В. Николаевым, ныне профессором Ленинградской Государственной Консерватории, которому я здесь считаю необходимым выразить свою сердечную товарищескую благодарность. Такой же благодарностью я обязан и С. С. Попову, горячо поддержавшему меня в моем намерении подготовить к изданию „Учение о каноне“.

Виктор Беляев.

23. X. 1929. Москва.

## УЧЕНИЕ О КАНОНЕ.

<sup>1)</sup> С историей этой работы желающие могут познакомиться по статье С. С. Попова „Неизданные сочинения и работы С. И. Таинева“, помещенной в сборнике „С. И. Таинев“. Москва. 1925. Музсектор Госиздата.

## Вступление.

(Применение подвижного контрапункта к каноническим формам).

Преподавая сложный контрапункт параллельно с общим курсом строгого контрапункта, не следует ограничиваться непосредственно относящимися сюда задачами, а [нужно] пользоваться всяkim случаем, где может быть применено то, что учащимся пройдено по сложному контрапункту. Проходит ли, напр., имитация на хорал — следует указать каким образом можно применять в ней сложный контрапункт. При изучении фуги постоянно является возможность пользоваться подвижным контрапунктом в теме и противосложении, в интермедиах, стреттах и т. п. Кроме этого существует область, где сложный контрапункт находит обширное применение — это учение о каноне. Упражнения в каноне должны постоянно сопутствовать изучению сложного контрапункта. Они имеют ту важность, что содействуют твердому усвоению сложного контрапункта и развивают вообще способность к контрапунктическому мышлению. Очень большая разница в контрапунктической технике того, кто в состоянии лишь написать задачу по сложному контрапункту, и того, кто освоился со всевозможными его применениями и с уверенностью, и легкостью, почти инстинктивно, владеет им, как послушным орудием в самых разнообразных случаях. Эти упражнения дают ученику возможность убедиться в том что пройденное им имеет практическое применение, заинтересовывают его, разнообразя его работы, и делают доступными такие задачи, которые ранее были для него неразрешимыми.

Каждая из существующих форм имитации может служить основою для канона. В излагаемом здесь учении о ка-

ноне устраниены все исключительные формы имитации: увеличение, уменьшение, обращение, возвратное движение и т. п.—те формы, к которым с большим или меньшим правом может быть применено название ухищрений, „Künstelein“. Подобно тому, как в курсе простого контрапункта эти исключительные формы имитации проходятся лишь как добавление к простой ее форме, точно также и при изучении канона естественно сначала пройти те из его форм, основанием которых служит простейшая форма имитации. Было бы неправильно утверждать, что среди перечисленных исключительных форм не встречается таких, которые были бы полезны для развития контрапунктической техники. Но во 1-х, мы задались целью проследить связь между формами сложного контрапункта и каноническими, вследствие чего мы не можем применять в канонах непройденных нами форм сложного контрапункта, как напр., контрапункта обратимого<sup>1)</sup>). Во 2-х, как это ни странным покажется, но в существующих учебниках можно найти гораздо более основательные сведения относительно исключительных форм канона, часто совершенно ни на что ненужных и обязанных своим существованием лишь измышлениям досужих теоретиков, чем о формах, составляющих самую существенную часть учения о каноне. В настоящем сочинении мы не касаемся также тех канонов, которые имеют более одного главного, руководящего голоса (*Propost'ы*), как-то: канона двойного, тройного и т. д. Хотя эти каноны также пишутся с помощью пройденных нами форм сложного контрапункта, но включение их в настоящее сочинение слишком бы раздвинуло его рамки. Каноны эти могут быть предметом отдельного исследования. Мы начинаем с канонов 2-х-голосных и переходим затем к 3-х- и 4-х-голосным. О канонах, имеющих большее число голосов [здесь] упоминается лишь вскользь.

Отграниченная таким образом область включает в себя каноны, основанные, как мы уже говорили, на простейших формах имитации, то, что в прежнее время называлось: *canon simplex per motum rectum*—простой канон в прямом движении. Мы встречаемся здесь с каноническими формами, которыми постоянно пользовались в своих контрапунктических сочинениях мастера как строгого, так и свободного

<sup>1)</sup> См. П. К. Стр. 9. (В. Б.).

письма. Помимо своего значения для развития композиторской техники, знание этих форм способствует пониманию технической стороны сочинений прежнего времени. Задавшись целью возможно полно и всесторонне исследовать выделенную нами область канонических форм, мы затем уже не делаем выбора между этими формами, а, хотя и вкратце, но излагаем все, относящиеся сюда случаи, не выключая и тех, значение которых в применении к композиции весьма ничтожно (как напр., 3-х-голосные и 4-х-голосные бесконечные каноны в разные интервалы). Содействуя ясному пониманию теоретической стороны занимающих нас вопросов, случаи эти, ввиду малого их практического значения, могут быть оставлены вовсе без упражнений.

Вообще, пользуясь настоящим учением о каноне, как материалом для практического применения и лучшего усвоения себе пройденных форм подвижного контрапункта, нет надобности стремиться преподавать учащемуся курс этот в полном его об‘еме. При том количестве времени, которое уделяется на курс строгого контрапункта, напр., в Петербургской<sup>1)</sup> и Московской консерваториях (один год), не было бы и возможности выполнить подобную задачу. Достаточно, если учащийся напишет упражнения на главнейшие случаи канонических имитаций и усвоит себе приемы их писания и анализа. При этом следует неизменно руководствоваться правилом—упражняться только в таких формах канона, которые требуют применения пройденных уже форм подвижного контрапункта. Преподающему представляется обширный выбор упражнений на всевозможные случаи этого последнего, начиная с наиболее легких форм 2-х-голосного канона и кончая труднейшими формами 4-х-голосного. Через все учение о каноне проведено разделение канонических форм на два разряда в зависимости от того, требуют ли они применения вертикально-подвижного или горизонтально-подвижного контрапункта—одного или в соединении с первым. Найти подходящие упражнения для проходящих форм сложного контрапункта, соответствующие силам учащегося, является для преподавателя, благодаря указанному разделению, задачею очень легко.

<sup>1)</sup> Предисловие писалось С. И. Таиневым в 1912 году (В. Б.).

Упражнения в канонических формах, проходимые в качестве дополнительных, параллельно с изучением сложного контрапункта, вполне достаточны, чтобы познакомить учащегося с приемами писания канонов и сделать для него доступным дальнейшее, самостоятельное уже изучение канонических форм, что весьма желательно для развития композиторской техники. Подобно тому, как вполне законченные виртуозы для поддержания и усовершенствования своей техники находят необходимым часть своего времени посвящать техническим упражнениям, так и для молодых композиторов было бы полезно не оставлять своих контрапунктических упражнений и по окончании курса контрапункта. Те преимущества, какие им даст умение в совершенстве владеть контрапунктом—изящество, плавность и логическая последовательность отдельных голосов, легкость в обработке музыкальных мыслей и быстрота в извлечении заключающихся в них в возможности комбинаций—все эти преимущества полного господства над музыкальным материалом с избытком вознаградят за время, потраченное на занятия контрапунктом.

За немногими исключениями, изложенные в учении о каноне правила имеют общее значение: они относятся столько же к свободному письму, как и к строгому. Но руководствоваться ими при изучении канона в свободном письме можно лишь после того, как предварительно пройден подвижной контрапункт также в свободном письме. Для того, чтобы пользоваться этим руководством также и для канона в свободном письме, преподающему придется подыскать новые примеры, так как все приводимые здесь образцы принадлежат строгому письму.

## ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

### 2-Х-ГОЛОСНЫЙ КАНОН.

## ОТДЕЛ А.

### 2-Х-ГОЛОСНЫЙ КАНОН 1-ГО И 2-ГО РАЗРЯДА.

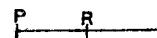
#### ГЛАВА I.

##### 2-Х-ГОЛОСНАЯ КАНОНИЧЕСКАЯ ИМИТАЦИЯ. 2-Х-ГОЛОСНЫЙ КОНЕЧНЫЙ КАНОН.

§ 1. Мы предполагаем в учащемся знакомство с имитацией. Первые упражнения в этой форме относятся к курсу простого контрапункта и начинаются тотчас после того, как пройден контрапункт различных разрядов на *Cantus firmus* (см. учебники Фукса, Беллермана, Керубини, Бусслера). При этих 2-х-голосных упражнениях нет надобности ограничиваться имитированием только той части начинаяющего голоса, которая простирается от его вступления до момента вступления имитирующего голоса. Имитация может продолжаться и далее, захватывая тот контрапункт, который начинающий голос исполняет по отношению к имитирующему. Таким путем возникает имитация каноническая, доступная учащемуся уже с первых шагов его в изучении имитационных форм. Так, в учебнике Беллермана 2-й из приведенных на имитацию примеров представляет образчик имитации канонической, переходящей в свободное заключение. Подобная 2-х-голосная имитация, не требующая применения какого-либо сложного контрапункта, послужит для нас исходным пунктом учения о каноне.

§ 2. Пользуясь старинной терминологией мы будем называть голос имитации называть *Propost'ю*, и обозначать буквой P, голос имитирующий—*Rispost'ю* и обозначать буквой R. Расстояние, на каком происходит вступление R относительно P (такт, два такта, полтакта и т. п.), будем

называть расстоянием вступления и схематически изображать так



а интервал, в который R вступает относительно P — интервалом вступления (П. К. § 67). При одном и том же интервале вступления может быть различие в направлении вступления, напр., вступление в верхнюю или нижнюю квинту, в верхнюю или нижнюю октаву и т. п. Направление вступления мы будем сокращенно обозначать стрелкой, ставя ее перед цифрой интервала вступления. Таким образом выражение  $\rightarrow_1$  означает вступление R в верхнюю секунду, а  $\searrow_1$  — в нижнюю секунду,  $\rightarrow_2$  — в верхнюю терцию,  $\searrow_2$  — в нижнюю терцию и т. д. При вступлении в приму точно также можно различать направление вступления ( $\rightarrow_0$  и  $\searrow_0$ ), в зависимости от того, есть ли R верхний или нижний голос. Если нет надобности в указании на различие в направлении, то стрелку перед цифрой будем ставить горизонтально:  $\rightarrow_4$  (вступление в квинту),  $\rightarrow_9$  (вступление в дециму), без различия в направлении.

Интервал и направление вступления суть признаки, по которым делятся 2-х-голосные каноны. Таким образом различаются каноны: в приму ( $\rightarrow_0$ ), в верхнюю или нижнюю секунду ( $\rightarrow_1, \searrow_1$ ), в верхнюю или нижнюю терцию ( $\rightarrow_2, \searrow_2$ ) и т. д.

§ 3. Приведем ряд примеров 2-х-голосной канонической имитации. Там, где голос перестает участвовать в имитации и переходит в свободный контрапункт, поставлен знак \*.

№ 1.

Josquin (G. D. 280)

№ 2.

P. X, 86.

§ 4. В следующем примере перед вступлением R нет паузы и R составляет непосредственное продолжение предшествующей мелодии.

№ 3.

P. X, 68.

§ 5. В примере

№ 4.

P. XI, 4.

как P, так и R не отделены паузами от предшествующего движения голоса.

## § 6. В примере

Nº 5.

R, также не отделенная паузой, имеет первую ноту удлиненною: целую—вместо полуноты. Это изменение длительности первой ноты не должно вводить в заблуждение относительно действительного расстояния вступления. Для определения последнего длительность начальной ноты нужно представить в ее настоящем виде. В вышеприведенном примере, следовательно, расстояние вступления R равняется полутакту. Следующий пример представляет обратный случай—укорочения длительности первой ноты R.

Nº 6.

4

Joannes  
Vannius  
(G. D. 266)

§ 7. В 3-м такте следующего примера надо отметить редкий случай вступления уменьшенной квинты на 1-м сильном времени.

Nº 7.

§ 8. В предшествующих примерах расстояние вступления R равнялось или такту, или полутиакту. В следующем примере оно равняется четверти такта.

Nº 8.

Подобная тесная каноническая имитация называлась в прежнее время: *fuga ad minimam*. Название фуги в XV и XVI веках обозначало то, что мы теперь называем каноном. *Minima*—название ноты, соответствующей нашей полуноте.

§ 9. Расстояние вступления в следующих двух примерах превышает предшествующие. В первом оно равняется полутора такту, во втором—двум тактам.

Nº 9.

A musical score for piano, featuring two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is B-flat major (two sharps). Measure 13 starts with a half note in the bass, followed by eighth notes in the treble. Measure 14 begins with a half note in the bass, followed by eighth notes in the treble.

№ 10.

Отметим в 6-м такте последнего примера скрытые квинты, нередко встречающиеся в 2-х-голосном контрапункте нидерландских композиторов.

§ 10. Предшествующие примеры представляли имитацию в кварту и квинту и не заключали в себе перекрещивания голосов. Но в имитациях с меньшим интервалом вступления перекрещивание становится явлением обычным. Стремиться его избежать напр., при имитации в приму значило бы отказаться от всякой свободы голосоведения. Более или менее продолжительная имитация в приму без перекрещивания имела бы непременным результатом движение голосов в одну сторону. Так напр. если Р есть голос верхний, то, для того, чтобы и при вступлении R в приму оставаться верхним голосом, R должна взять ноту выше своей начальной. Когда же R дойдет до этой ноты, то R должна опять направиться кверху, и т. д. Напр.:

№ 11.

Если бы Р была нижним голосом, то при отсутствии перекрещивания оба голоса таким же образом направились бы книзу. На этом основании перекрещивание голосов при имитации в близкие интервалы, не только [не] должно быть воспрещаемо, но скорее предписываемо. Следующий пример—начало канона в приму—заключает в себе многочисленные перекрещивания голосов.

№ 12.

§ 11. Дальнейшие примеры не нуждаются в пояснениях.

№ 13.

№ 14.

**№ 15.**

P. XIII, 17.

**№ 16.**

P. XIII, 31.

**№ 17.**

P. XII, 54.

**№ 18.**

P. X V, 24.

**№ 19.**

Joannes Vannius (a. d. 262).

§ 12. Имитация может входить как составная часть в сочинение для большего числа голосов, 2 голоса ведутся каноном, другие же не имитируются. Закончим это собрание примеров короткой 2-х-голосной канонической имитацией в приму, входящей в состав четырехголосного Miserere из мессы De nostra Domina Йоскина. Приводим этот небольшой номер целиком.

ией в приму, входящей в состав четырехголосного Miserere из мессы De nostra Domina Йоскина. Приводим этот небольшой номер целиком.

**№ 20.**

Josquin (a. d. 359). → 0

§ 13. Во всех приведенных примерах Р-та, а за нею и R-та не возвращаются к своему началу и не повторяются снова. Они или переходят в свободный от имитации контрапункт, чаще всего делая при этом каденцию, или же умолкают по очереди, как в примере № 15. Подобная каноническая имитация носит название конечной, в отличие от канонической имитации бесконечной, где Р и R возвращаются к своему началу и могут быть повторяемы произвольное число раз, как это видно из следующего примера бесконечного канона на тему Палестрины:

**№ 21.**

P. XIV, 77.

Учение о каноне

2

§ 14. Собственно название канона принято применять к имитации только в том случае, когда она образует самостоятельное, законченное сочинение, хотя бы небольших размеров. С этой точки зрения конечным каноном должна быть названа лишь та каноническая имитация, которая заканчивается каденцией. Однако при изучении канонических форм различие это не существенно. Каденция, заключающая собою канон, представляет момент второстепенной важности. Она пишется в простом контрапункте и не оказывает никакого влияния на приемы сочинения самого канона. В каноне самую важную часть составляет именно каноническая имитация, а закончится ли она каденцией или голоса ее, не делая каденций, примут участие в общем ходе сочинения, является безразличным. Став на обычную точку зрения, требующую, чтобы канон представлял законченное целое, мы до чрезвычайности сузили бы область примеров, которыми можно руководствоваться.

Сравнительно немного найдешь законченных канонов у мастеров строгого письма. Требуя этой законченности, мы поневоле должны были бы обратиться от живой музыкальной литературы к мертворожденным измышлениям теоретиков, писавших каноны часто очень сомнительного музыкального достоинства. Напротив того, не ставя этих требований и довольствуясь каноническими имитациями, хотя бы и входящими в состав другого сочинения и появляющимися лишь периодически, мы получаем в свое распоряжение громадный запас образцов, заключенных в сочинениях величайших мастеров контрапункта. Тогда только делается ясным, насколько значительна роль канона как 2-х-голосного, так и многоголосного в их сочинениях, с какою легкостью они владеют каноническими формами, далеко однако не исчерпывая их, как это принято утверждать. Каноническая имитация и служащий ей основою подвижной контрапункт, взаимная связь которых выясняется в настоящем сочинении, составляют неотъемлемую принадлежность техники контрапунктического письма и без ясного их уразумения многие стороны этой техники остаются непонятными.

§ 15. Способ писания 2-х-голосных конечных канонов состоит в следующем. Написав отдел Р-т'ы до момента вступления R-t'ы и перенеся этот отдел в последнюю, продол-

жать R-t'у, контрапунктируя R-t'е, и этот контрапункт опять перенести в R-t'у, продолжая таким образом до заключительной каденции. Обозначим ряд отделов, составляющих и общей сложности Р-т'у буквами: А В С и т. д., а ряд тех же отделов R-t'ы буквами: А, В, С, и т. д. Так как величина каждого отдела равняется расстоянию между началом Р-т'ы [и началом R-t'ы], то схематически канон можно изобразить так:

(Р) А В С Д Е и т. д.  
(R) А, В, С, Д, Е, и т. д.

или так, если R вступает сверху:

(R) А, В, С и т. д.  
(P) А В С и т. д.

Способ писания канона, следовательно, таков. Пишется А и переносится в R-t'у с перестановкой в требуемый интервал, образуя отдел А. Затем пишется контрапункт к этому отделу (соединение А,+B), В переносится в R-t'у, пишется соединение В,+C и т. д.

№ 22.

дополнительный голос.

Josquin  
(Publ. IV)

§ 16. В подобном каноне каждое соединение отделов является только однажды (A+B, B+C, C+D и т. д.), вследствие чего между соединениями отделов отсутствует отношение первоначального к производному. На этом основании конечные 2-х-голосные каноны не требуют применения вертикально-подвижного контрапункта. И это является не следствием того случайного обстоятельства, что в данном примере применяется Iv=o, как это неоднократно будет встречаться в последующих канонах. Здесь отсутствие сложного контрапункта обусловливается самою формою канона,—свойство, выделяющее конечные 2-х-голосные каноны в особый класс, всецело относящийся к области простого контрапункта.

§ 17. Утверждая, что 2-х-голосные конечные каноны не требуют применения вертикально-подвижного контрапункта, мы не хотим сказать, что они не допускают его применения. Двухголосная каноническая имитация, как частный случай двухголосного контрапункта, может быть подчинена условиям всякого сложного контрапункта. Результатом этого является возможность получить из одной имитации производное соединение—требование, наложенное на нее извне и не вытекающее из самой сущности ее формы. Недостаточное различие этих двух понятий: требовать и допускать—вероятно и подало повод Марксу неправильно утверждать, будто бы 2-х-голосный канон должен быть написан в двойном контрапункте октавы (*Kompositionslehre*). Между тем, за исключением 2-х-голосного бесконечного канона в октаву, никакой 2-х-голосный канон не должен быть написан в двойном контрапункте октавы, хотя всякий 2-х-голосный канон можно написать во всяком сложном контрапункте.

§ 18. 2-х-голосный конечный канон нередко играет роль *Cantus firmus*'а в многоголосных сочинениях. Так месса Палестрины: *Repleatur os meum* (XII том полного собрания сочинений, стр. 105) заключает в себе несколько 5-ти-голосных номеров с 2-х-голосными канонами в интервалах: 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1. 2-х-голосный канон в первом *Agnus Dei* этой мессы написан в увеличении, а во втором *Agnus Dei* роль *C. f.* исполняет 3-х-голосный канон. Входя в состав многоголосного сочинения, 2-х-голосный канон не обязан быть строго написан в двухголосном контрапункте: в нем, на общем основании, могут быть допущены скрытые последования, а также свободное употребление кварты, как напр.:

№ 23.

дополнит. (голос.)

Эти два голоса извлечены из 5-ти-голосного *Kyrie* упомянутой мессы. Встречающаяся в 5-м такте квarta вступает свободно благодаря дополнительной ноте басового голоса.

В других мессах Палестрины канон в сопровождении свободных голосов нередко встречается в заключительном номере мессы: *Agnus Dei*. (См. *Missa brevis* в XII томе, *Missa tertia* в XIII томе и проч.).

## ГЛАВА II.

### Бесконечный канон (общие понятия).

§ 19. В бесконечном каноне *P*, после вступления *R*-т'и возвращается к началу и еще раз повторяется. Имитируя ее, повторяется и *R*. Эти повторения мы будем в нотных примерах отделять от предшествующего знаком „, а повторения *P* и *R* обозначать: „*P* и „*R*. Пример бесконечного канона:

№ 24.

(сравн. XIV, 2).

Начиная с момента вступления „*R*, мы имеем повторение ранее бывшего уже соединения голосов. Поэтому пример этот можно было бы написать короче, заключив в знаки повторения 2-й и 3-й такты. А так как тема начинается не с полного такта, то недостающую на сильном времени при возвращении *R* полунонту прибавим в начале 2-го такта, поставив ее в скобках.

№ 25.

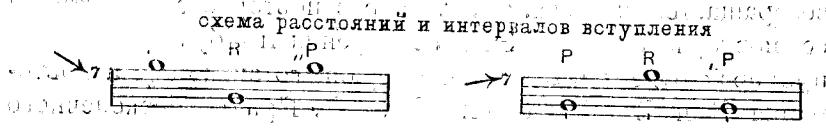
§ 20. Каждый 2-х-голосный бесконечный канон может безразлично начинаться как верхним, так и нижним голосом, другими словами—его *P* может сделаться *R*-т'ю и наоборот. Начнем предыдущий канон нижним голосом:

№ 26.



Каждый 2-х-голосный бесконечный канон, следовательно, есть канон и в верхний и в нижний, интервал, смотря по тому, начнем ли мы его нижним или верхним голосом.

§ 21. Предыдущий канон в его обоих видах можно схематически представить так:



Выписывать „R“ нет надобности, так как, начиная с момента вступления „R“, повторяется бывшее уже соединение голосов (§ 19). В приведенной схеме можно видеть интервалы вступлений и сходство обоих расстояний. На последнее указывают находящиеся на первой линейке черточки.

Расстояние между ближайшими черточками будем считать равным одному отделу. Величина же самого отдела не имеет значения для формы канона. Следующая схема имеет более общий характер. Из нее видны последние из перечисленных признаков, характеризующих данный канон; равенства расстояний вступления;

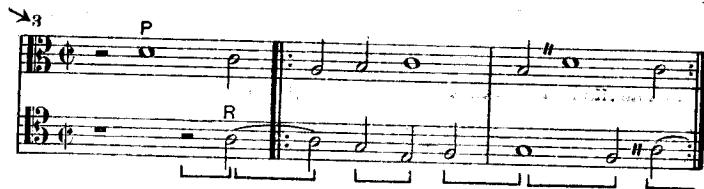
схема расстояний вступления

Мы останавливаемся на этих схематических изображениях формы канона, потому что с помощью их, особенно в отношении многоголосных канонов, до чрезвычайности упрощается отыскание правил, по которым канон должен быть написан.

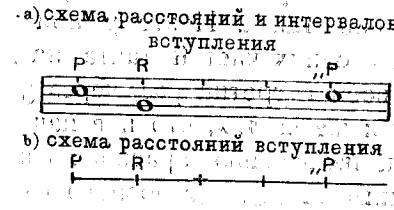
§ 22. В зависимости от того, сходны или различны между собою оба расстояния вступления, бесконечные 2-х-голосные каноны делятся на два разряда. Каноны, имеющие оба расстояния сходными, принадлежат к 1-му разряду и, как мы это увидим далее, пишутся по правилам вертикально-

подножного контрапункта. Каноны, у которых эти расстояния различны, относятся ко 2-му разряду и требуют применения контрапункта горизонтально-подвижного. Все вышеприведенные бесконечные каноны принадлежат к 1-му разряду. Следующий канон принадлежит ко 2-му разряду:

№ 27.

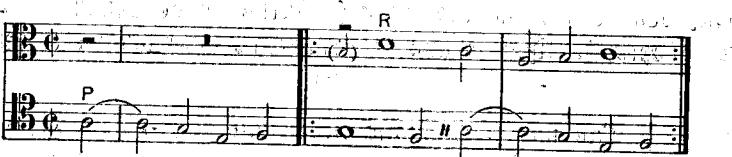


Расстояние между P и R равно целой ноте, между R и P оно втрое больше. Схематическое изображение этого канона следующее:

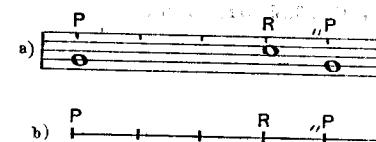


На основании сказанного в § 20 канон этот можно начать нижним голосом.

№ 28.



и тогда его схемы будут следующие:



§ 23. Бесконечный канон как 1-го, так и 2-го разряда допускает следующее подразделение: а) P повторяется на тех же ступенях—бесконечный канон в собственном смысле, к которому относятся все предыдущие примеры; б) P, а за

нею и R, при каждом повторении перестанавливается на определенное число ступеней вверх или вниз, вследствие чего образуется каноническая секвенция, как напр.:

а) каноническая секвенция 1-го разряда:

№ 29.



б) каноническая секвенция 2-го разряда:

№ 30.

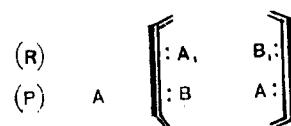


В последнем примере Р и R возвращаются к началу через 2 с половиной такта. Поэтому при повторении та и другая сдвинуты с одних частей такта на другие и только при появлении своем в третий раз, через 5 тактов, мелодия приходится на тех же частях, что и в начале.

Переходим к изложению правил, по которым пишутся вышеописанные виды 2-х-голосного канона.

**Бесконечный 2-х-голосный канон 1-го разряда с Р-тою, повторяющеся на тех же ступенях (собственно бесконечный канон 1-го разряда). Применение вертикально - подвижного контрапункта.**

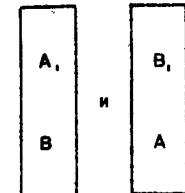
§ 24. Так как в бесконечном каноне 1-го разряда расстояние между R и „Р“ тоже, что между Р и R, то число отделов такого канона равняется числу голосов, как это видно из следующей схемы отделов:



Сказанное относится и к многоголосным бесконечным канонам 1-го разряда, т. е. к канонам, у которых все рас-

стояния вступлений одинаковы. Таким образом, как мы видим впоследствии, 3-х-голосный бесконечный канон первого разряда состоит из трех отделов, 4-х-голосный из 4-х и т. д.

§ 25. Из предыдущей схемы видно, что в каноне встречается два одновременных соединения отделов А и В:

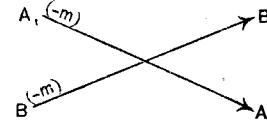


При появлении в канонах подобных повторений совпадающих между собою отделов, означаемых сходными литерами, следует первое из этих соединений рассматривать как первоначальное, повторение же, как его производное и, если повторений несколько, для каждого найти свой IV. При этом в состав каждого первоначального двухголосного соединения непременно должна входить Р, так как из всех голосов канона это есть единственный, который сочиняется, остальные же голоса, т. е. R и „Р“ являются лишь его повторением. Поэтому все условия, по которым канон должен быть написан, могут быть поставлены только по отношению к такому соединению, в котором непременно участвует Р. Всякое же соединение голосов или отделов, из которых ни один не сочиняется вновь, а оба воспроизводят то, что ранее было уже сочленено, должно рассматривать как производное соединение. Для того, чтобы канон написать правильно, нужно найти к этому производному первоначальное, к которому и применить соответствующие условия подвижного контрапункта.

Вернемся к вышеприведенной схеме. Итак, примем первое соединение отделов А и В за первоначальное ( $A+B$ ), а второе их соединение ( $A+B$ ) за производное. Назовем | интervал вступления буквою т и отыщем IV.

Как известно (П. К. § 27), IV равняется алгебраической сумме передвижения двух голосов (в данном случае двух отделов). Сравнив между собою первоначальное и производное соединения по отношению к передвижению обоих их

отделов увидим, что отдел A<sub>1</sub>, бывший в первоначальном соединении вверху, перенесен в производном на m вниз, т. е. передвинулся на —m. Точно также и отдел B передвинулся на —m.



Сложив эти два количества, получаем общую формулу 2-х-голосных бесконечных канонов 1-й группы, а именно  $Iv = -2m$ . Это есть тот Iv, условиям которого должно удовлетворять первоначальное соединение: A<sub>1</sub> + B для того, чтобы канон вышел правильным.

§ 26. На основании формулы  $Iv = -2m$ , для канона в октаву ( $m = 7$ ) требуется  $Iv = -14$  (=двойной контрапункт октавы); для канона в нону ( $m = 8$ ) требуется  $Iv = -16$  (=двойной контрапункт децимы); для канона в дециму ( $m = 9$ ) требуется  $Iv = -18$  (=двойной контрапункт дуодецимы) и т. д. Перечисленные три вида бесконечного канона—в октаву, нону и дециму—требуют таким образом применения наиболее употребительных Iv: —7, —9 и —11, т. е. двойного контрапункта октавы, децимы и дуодецимы, что делает каноны эти пригодными для упражнения в самом начале изучения вертикально-подвижного контрапункта. Сочинение этих канонов облегчается тем, что пределом наибольшего расстояния между голосами служат не 7>, 9>, и 11>, а интервал на октаву больше: 14>, 16> и 18>. Вследствие этого в каноне (>7) § 13 и в каноне (>7) § 19 голоса могли беспрепятственно отодвигаться один от другого на дециму.

§ 27. Приведем примеры канонов, требующих применения вышеупомянутых Iv.

### № 31.

### № 32.

### № 33.

§ 28. Приведем три примера канонов, требующих применения менее употребительных Iv.

### № 34.

[Или, в сокращенном виде]:

№ 35.

[Или в сокращенном виде:]

№ 36.

§. 29. Задача может быть обратною: по данному Iv найти интервал вступления. Так как Iv = — 2m (§ 25), то, чтобы получить интервал вступления, нужно данный Iv разделить на 2. Разумеется, что это применимо только к четным числам. Если же Iv есть число нечетное, то к абсолютной его величине следует приложить 7 (П. К. § 47) и получившееся четное число разделить на 2. Предположим, что нужно найти интервал вступления для канона, требующего Iv = — 13. Приложив 7 к 13, получим 20. Половина этого числа и есть искомый интервал: m = 10, т. е. R должна вступить в ундециму. Сказанное здесь относится к Iv, имеющим перестановку противоположную, какими мы до сих пор пользовались в применении к бесконечным канонам.

§ 30. Безразлично, которым из двух голосов начать бесконечный канон 1-го разряда. Если один из вышеприведенных канонов начать другим голосом, т. е. в качестве P-t'ы взять прежнюю R-t'у и наоборот, то соединение отделов A

и B, ранее бывшее производным, обратится в первоначальное, а прежнее первоначальное — в производное, как напр., [в каноне № 35, начатом теперь (прим. № 37) нижним голосом]:

№ 37.

Так как все рассмотренные здесь каноны написаны при Iv с перестановкой противоположной, то, начав канон другим голосом, т. е. сделав замену первоначального соединения производным, мы не внесем никакого изменения в Iv (П. К. § 44).

§ 31. Если взять m = o, т. е. вступить с R-t'ой в приму, то и Iv также будет равен нулю, т. е. первоначальное соединение надо писать в простом контрапункте и оно будет тождественно с производным, как напр.:

№ 38.

Iv = 0.

№ 39.

В обоих примерах соединение A+B, буквально воспроизводит соединение A+B на тех же самых ступенях. Отметим разницу в применении простого контрапункта в 2-х-голосных конечных канонах (§ 16) и в применении его к рассматриваемым теперь бесконечным. Там канон пишется в простом контрапункте потому, что самая форма конечного канона не нуждается в применении сложного контрапункта.

Здесь применение последнего требуется формою бесконечного канона и простой контрапункт является лишь частным случаем сложного вследствие  $Iv = o$ . При изучении многоголосных канонов нам неоднократно придется прибегать к  $Iv = o$ , сводящему вертикально-подвижной контрапункт к простому и этим облегчающему писание канона.

§ 32. От канонов в приму перейдем к прочим канонам с прямой перестановкой. Здесь, как и в предшествующих канонах, мы будем Р и R распределять по голосам сообразно их относительной высоте, помещая на верхней строке ту из них, которая сравнительно выше. Нам известно, что отрицательный Iv дает перестановку прямую в том случае, если в первоначальном соединении отсутствуют интервалы меньшие, чем абсолютная величина показателя, которая и служит пределом сближения голосов (П. К. § 38). Возьмем  $m = 1$ , т. е. канон в секунду. По формуле § 25-го, в этом каноне  $Iv = -2$ . Терция является таким образом пределом сближения голосов, для того, чтобы получить перестановку прямую, как напр.:

№ 40.



Если отдельно выписать первоначальное и производное соединение, распределив мелодии по голосам, сообразуясь с их относительной высотой, то станет очевидным, что первоначальное соединение должно быть написано при  $Iv = -2$ .

Точно также пишутся каноны и в другие интервалы с Iv, имеющими прямую перестановку. При  $m = 2$  (канон в терцию) требуется  $Iv = -4$ , при  $m = 3$  (канон в кварту)  $Iv = -6$ . Каноны в дальнейшие интервалы неудобно писать при Iv с прямой перестановкой, так как потребовалось бы

слишком удалять голоса один от другого. Так, напр., при каноне в квинту ( $Iv = -8$ ) нельзя было бы приблизить голоса более, чем на нону. При нечетных  $Iv = -1, -3$  и  $-5$  нельзя вовсе написать канона с прямой перестановкой.

§ 33. Если канон, написанный при отрицательном Iv с прямой перестановкой, начать другим голосом, приняв Р-t'у за R-t'у и наоборот, то в первоначальном соединении (бывшем прежде производным) получатся отрицательные интервалы. Начнем предыдущий канон верхним голосом:

№ 41.

Эти отрицательные интервалы первоначального соединения следует принимать за положительные и писать последние по правилам Iv, у которого знак изменен на противоположный. Применив это правило к предшествующему канону и приняв отрицательные интервалы за положительные, мы должны будем писать первоначальное соединение при положительном уже Iv, а именно при  $Iv = 2$ , как это видно из следующего примера:

Итак, для того, чтобы писать первоначальное соединение в каноне по правилам положительного Iv, следует писать в этом соединении отрицательные интервалы, принимая их за положительные. Этим путем открывается возможность пользоваться бесконечными канонами, как материалом для упражнения не только в отрицательных, но и в положительных четных показателях.

§ 34. Рассмотренный отдел бесконечных канонов имеет значение преимущественно в педагогическом отношении. При самом начале изучения вертикально-подвижного контрапункта можно начинать упражнения в бесконечном каноне, применяя к ним приобретенные в этом контрапункте

изнания. Эти упражнения в то же время представляют естественный переход к применению подвижного контрапункта в трехголосных канонах, что составляет уже задачу более трудную. Но педагогической стороной и исчерпывается значение бесконечных канонов. Применение их в композиции очень незначительно. Уже самое повторение подряд одной и той же мелодии одним и тем же голосом сообщает тому канону монотонность, разве в виде редкого исключения желательную в музыкальном произведении. При сочинении напр., фуги, композитор старается не проводить темы два раза подряд в одном и том же голосе на одних и тех же ступенях, а там, где это неизбежно, обыкновенно отделяет одно повторение от другого более или менее продолжительной интермедией. В бесконечном же каноне нет места для интермедиий и вообще отсутствуют средства чем-либо нарушить свойственное этому канону однообразие. Несравненно большее применение в композиции имеет каноническая секвенция, к которой мы теперь переходим.

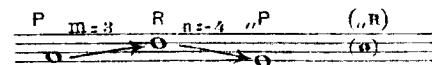
### ГЛАВА III.

**Бесконечный 2-х-голосный канон 1-го разряда с Р-т'ю, перевставляемою на другие ступени в восходящем или нисходящем порядке (каноническая секвенция 1-го разряда).**

§ 35. Рассмотрим приведенный в § 23 1-й пример канонической секвенции 1-го разряда:

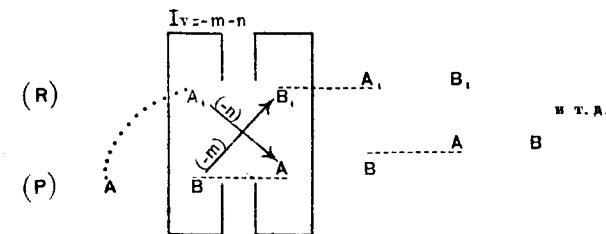


Интервалы вступления в этом каноне следующие:

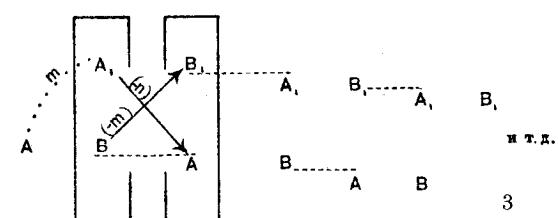


Первоначальный обозначен буквой *m*, производный — буквой *n*. Направление этих интервалов противопо-

ложное: у *m* — вверх, у *n* — вниз. Третий интервал вступления не отмечен буквой, так как он тождественен с первым. На этом интервале вступает *R* и с момента ее вступления повторяется ступенью ниже бывшее уже в начале соединение отделов (*A* + *B*). Вследствие тождественности этого соединения с первоначальным нет надобности рассматривать его как отдельное производное. Остаются два первые соединения отделов (*A* + *B* и *A* + *B*), находящиеся между собою в отношении первоначального и производного. Найти *Iv* можно по прежнему способу, взяв алгебраическую сумму передвижения отделов *A* и *B*. Разница в их передвижении сравнительно с каноном, где *P* не переносится на другие ступени, заключается в том, что в последнем величина обоих интервалов вступления одинакова, вследствие чего алгебраическая сумма передвижения обоих отделов и равняется —*2m*. В канонической же секвенции интервалы вступления различны. В то время как отдел *B* передвигается на —*m*, отдел *A*, передвигается на —*n*, что дает в результате *Iv* = —*m* — *n*, как это видно из следующей схемы. В этой схеме передвижение отдела *A*, вверх обозначено тем, что в производном соединении *A* поставлено выше

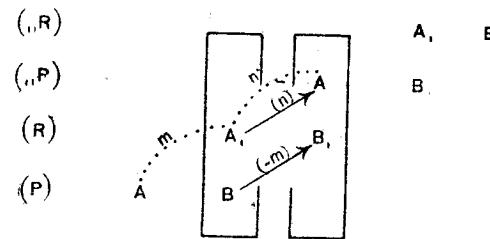


В этой схеме *P* переставляется в направлении одинаковом с направлением 1-го интервала вступления. Вышеприведенная формула останется неизменной и в том случае, если передвижение *P-t'* произошло в направлении противоположном направлению *m*, а именно:



На основании этой формулы для приведенного в этом § канона  $Iv = -3 - 4 = -7$ , т. е. первоначальное соединение должно быть написано в двойном контрапункте октавы.

§ 36. Формула  $Iv = -m - n$  есть общая для всех бесконечных 2-х-голосных канонов 1-го разряда, интервалы вступления которых имеют различное направление. Прежняя формула бесконечного канона, с Р-тою повторяющуюся на тех же ступенях ( $Iv = -2m$ ), является лишь частным случаем формулы  $Iv = -m - n$ , где  $n = m$ , и поэтому бесконечный канон в собственном смысле можно рассматривать как частный случай канонической секвенции. Посмотрим, какое изменение было бы внесено в формулу  $Iv = -m - n$ , если бы направление обоих интервалов вступления было одинаково. Если в предыдущей схеме отдел А, передвинуть в том же направлении, что и отдел В, т. е. вверх, то это передвижение А, как голоса верхнего, должно обозначить не минусом, а плюсом, и тогда алгебраическая сумма передвижений, а следовательно и  $Iv = -m + n$ .



§ 37. Итак, при противоположном направлении обоих интервалов вступления формула показателя следующая:

$$a) Iv = -m - n,$$

а при одинаковом их направлении следующая:

$$b) Iv = -m + n.$$

Соединение той и другой формулы дает общую формулу всех канонических секвенций:

$$Iv = -m + (\pm n).$$

§ 38. Канонические секвенции, написанные по формуле b) встречаются сравнительно реже. Формула эта может быть применена в том случае, когда интервалы вступления небольшие и голоса не удаляются друг от друга на большие интервалы, иначе Р и R будут отстоять слишком

далеко от своих повторений, а мелодии их приобретают слишком большой об'ем, препятствующий повторению их на других ступенях. В примере

интервалы вступления следующие:



направление их одинаковое, следовательно  $Iv = -1 + 3 = 2$ . Несмотря на то, что эти интервалы небольшие и голоса ведены довольно тесно (не более октавы в первоначальном соединении), тем не менее и об'ем мелодии и интервал (квinta), на который она передвигается в каждом отдельном голосе, делают эту мелодию неудобно для передвижения и напр., верхний голос при первом повторении (R) уже заходит слишком высоко, что делает этот пример непригодным для секвенций. Вообще канонические секвенции при  $Iv = -m + n$ , в виду упомянутых неудобств, применяются редко. Этому способствует также и встречающееся в них перекрещивание голосов, благодаря которому сравнительно верхняя мелодия при каждом повторении находится неизменно вверху, что делает секвенции эти более однообразными, чем канонические секвенции, написанные по формуле  $Iv = -m - n$  т. е. секвенции, интервалы вступления которых между собою различны по направлению.

§ 39. Из числа секвенций с одинаковым направлением интервалов вступления чаще других можно встретить сек-

венции при  $Iv = o$ . Этот показатель получается в тех случаях, когда при одинаковом направлении интервалы вступления между собою равны, как напр.:

№44.



Интервалы вступления в этом примере следующие:



$Iv = -3 + 3 = o$ . Соединение производное ( $A + B_1$ ) является таким образом тождественным с первоначальным ( $A_1 + B$ ):



Подобный же случай представляет начало канона Кирнбергера (см. ниже § 49).

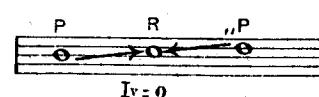
№45.



Интервалы вступления:

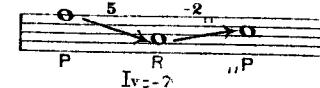


$Iv = o$ . Пользуясь для отыскания  $Iv$  приемом, указанным в § 37, мы получаем следующие схемы двух предшествующих канонов:



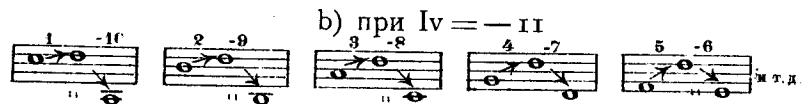
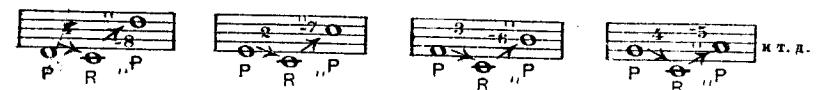
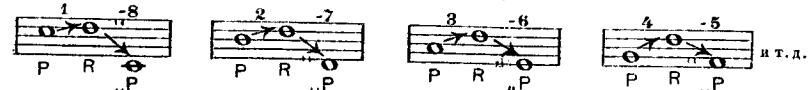
где отложенный влево от „Р” интервал образует с R приму, указывающую, что  $Iv = o$ .

§ 40. С помощью приведенных двух формул можно писать канонические секвенции при всяком  $Iv$ , не ограничиваясь, как это было в предыдущих канонах, одними четными показателями. При этом, первый интервал вступления может быть произвольной величины и направления<sup>1)</sup>. Этим интервалом, его направлением и данным показателем определяется величина и направление второго интервала. Положим, что дан  $Iv = -7$  и секста как первый интервал вступления ( $m = 5$ ). На основании формулы:  $Iv = -m + (+n)$  то количество, которое нужно приложить к  $-5$  чтобы получить  $Iv = -7$ , и есть второй интервал вступления. Количество это есть  $-2$ , т. е. терция, а минус показывает, что ее направление противоположно первому интервалу вступления:



Этим путем мы находим схему вступлений для всякого  $Iv$ .

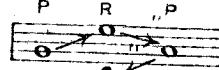
Вот примеры вступлений:

a) при  $Iv = -9$ 

<sup>1)</sup> Следует исключить тот случай, когда при отрицательном  $Iv$  с противоположной перестановкой, первый интервал вступления равен половине  $Iv$ , что дает бесконечный канон с „Р” на той же ступени, что и  $R$ .

Более полный перечень вступлений приведен ниже в отделье трехголосных канонов.

§ 41. Укажем другой, более наглядный, способ определения Iv, состоящий в следующем. От „Р” влево откладывается интервал, равный первому интервалу вступления, но в противоположном направлении, как напр.:



1-й интервал вступления (5) имеет направление вверх, отложенный нами интервал имеет направление от „Р” вниз. Полученная нами нота (обозначенная •), отстоя от „Р” на расстоянии одинаковом с расстоянием между Р и R, совпадает во времени с нотою вступления R. Образуемый этими двумя нотами интервал (в данном примере 9) всегда равняется искомому Iv. Направление, в каком нота • находится относительно совпадающей с нею во времени ноты вступления R-т’и может быть или одинаково с направлением 1-го интервала вступления или ему противоположно. В первом случае Iv положительный, во втором—отрицательный. В приведенном примере эти направления противоположны:

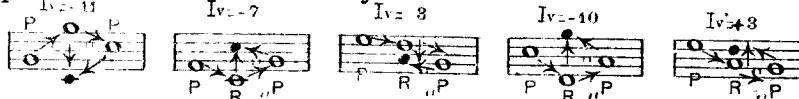


и Iv = -9. В следующем примере эти направления одинаковы и Iv положительный:

Iv = 2

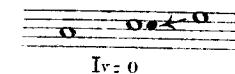


Приведем еще несколько случаев:



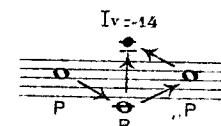
Если нота вступления Р окажется между точкой и нотой вступления R, т. е. внутри образованного ими интервала, то перестановка противоположная, если же она придется вне этого интервала, то перестановка прямая. Когда Iv = 0, то

отложенная влево от „Р” нота образует с нотою вступления R интервал прими:



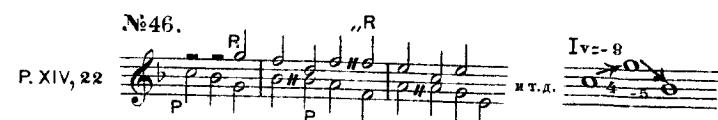
Iv = 0

Указанный прием [определения Iv] одинаково пригоден и для бесконечного канона с „Р-т’ю” возвращающеся на тех же ступенях, [так как этот канон] может быть рассматриваем как частный случай канонической секвенции (§ 36). Напр.:



Как мы увидим ниже, этим приемом может быть определяем момент вступления мнимого голоса в каноне 2-го разряда. Он применим также и в канонах многоголосных.

42. Большинство приводимых ниже примеров взяты частью из сочинений Палестрины, частью из сочинений нидерландских композиторов, приводимых в Додекахордоне Глареана. Некоторые примеры заимствованы в полном виде, в других взята только тема.



Этот пример при Iv = -9, не заключающий в себе связанных диссонансов, допускает удвоения: I<sup>d</sup> = -9, II<sup>d</sup> = -9, II = -2. Канонические имитации, в которых прямое движение отсутствует, нередко появляются с удвоениями. Следующий пример также написан при Iv = -9:



Его первоначальное соединение, кроме перестановки при Iv = -9, допускает также и перестановки при Iv = -11

и при  $Iv = -7$ . В подобных случаях почти всегда можно получить новую секвенцию, применяя разные  $Iv$ , как напр.:

№ 48.

Возможно:  $I^{d=9} + II^{d=9}$

$Iv = -11$

$Iv = -7$

№ 49.

Допускает  $I^{d=9} + II^{d=9}$

$Iv = -7$

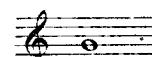
$Iv = -9$

Эти секвенции не содержат в себе прямого движения и допускают указанные [в них] удвоения.

§ 43. Мы сказали, что первоначальные соединения в канонических секвенциях, имеющие несколько  $Iv$ , почти всегда допускают применение этих  $Iv$  и таким образом дают возможность получить новые секвенции на ту же тему. Действительно, иногда этому встречаются препятствия в момент вступления „Р“. Это можно видеть напр. на первой канонической секвенции предыдущего § ( $Iv = -9$ ). Первоначальное соединение ее может быть также передвинуто при  $Iv = -11$ .

Но  $Iv = -11$  требует следующих вступлений:

Между тем „Р“ не может вступить именно с ноты



потому что получились бы параллельные квинты с R:

По обстоятельство это находится в зависимости от ходовой канонической мелодии и представляет сравнительно редкое явление. Если же в момент вступления „Р“ не происходит запрещенных последований с предшествующим звучанием, то никаких уже не может быть препятствий к тому, чтобы получить секвенцию при новом  $Iv$ .

§ 44. Из следующего примера:

№ 50.

$I^{d=9} II^{d=9}$

$I^{d=2} + II^{d=2}$

P. XIV, 63.

$Iv = -9$

$Iv = -8$

могут быть извлечены несколько канонических секвенций. Кроме  $Iv = -9$  первоначальное соединение этой секвенции

допускает перестановки при  $Iv = -7, -11, -4$ . При  $Iv = -7$  получается следующая секвенция:

№ 51.

$I^{d=9} + II^{d=2}$

Перестановка при  $Iv = -11$  дает скачок на сексту:

№ 52.

Так как эта секста в обоих голосах малая, то и этот пример годится. Перестановка при  $Iv = -4$  дает следующую секвенцию:

№ 53.

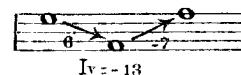
Кроме того возможна еще следующая комбинация. Первоначальное соединение в одно и то же время допускает и

перестановку при  $Iv = -II$  и удвоение нижнего голоса в нижнюю терцию:  $II^d = 2$ :



Если удваивающий нижний голос принять за голос первоначального соединения, а в качестве его производного взять указанную перестановку при  $Iv = -II$ , то получается в результате перестановка при  $Iv = -13$ .

Секвенция при этом  $Iv$  и при данном первом интервале вступления ( $m = 6$ ) требует следующих вступлений:



Отсюда получается новая каноническая секвенция:

№54.

Число возможных комбинаций увеличивалось бы значительно, если бы первую из секвенций на эту тему начать вместо верхнего голоса нижним, т. е. поставить  $R$  на место  $P$  (§ 20) и к получившемуся вновь первоначальному соединению применить те же приемы построения секвенций.

§ 45. Для того, чтобы показать, сколько различных комбинаций можно извлечь из одной темы, хотя бы и не значительной, мы намеренно выбрали тему настолько короткую, что первоначальное соединение секвенции заключает в себе всего две полуноты. Но несмотря на свою краткость и повидимому незначительность в музыкальном отношении, тема эта имеет большое сходство с темою одной из замечательнейших по благозвучию и красоте имитаций — канониче-

ской секвенцией из *Ave verum* Моцарта. Имитация Моцарта написана в свободном письме. Она заключает в себе вступление септимины скачком на слабом времени и тритон в движении мелодии при переходе к  $R$ . И тем не менее мелодическим построением своей темы, удвоениями обойх голосов терциями, вступлением второй пары голосов на диссонансе, имитация Моцарта носит на себе несомненный отпечаток предшествующей эпохи строгого письма, резко отличающей ее от произведений позднейшей музыки и сообщающей этой имитации неизъяснимую прелест:

№55.

Эти следы эпохи строгого письма, столь осязательные в технике Моцарта, после него начинают сглаживаться и окончательно исчезают. Прежняя тонкость контрапунктического письма уступает место технике более жесткой и грубой. Вернуться к совершенству письма Моцарта, соединив его со всеми усовершенствованиями современной гармонии, приобрести утраченную впечатлительность к красоте и тонкости голосоведения, это есть идеал, к которому должен стремиться современный композитор и приближению к которому может содействовать изучение строгого письма.

§ 46. Бесконечный канон, приведенный в § 19, написан при  $Iv = -14$ . Но его первоначальное соединение допускает также и перестановку при  $Iv = -11$ . Так как 1-й интервал вступления есть октава, то 2-й должен быть квинтою, взятой в противоположном направлении:

Отсюда получается следующая каноническая секвенция

№56.

$Iv = 11$

§ 47. В § 35 каноническая секвенция написана при  $Iv = -7$ , но в то же время первоначальное соединение может быть передвинуто при  $Iv = -3$ . При этом  $Iv$  вступления должны быть следующие:



Отсюда секвенция:

Так как первоначальное соединение допускает передвижение при  $Iv = -7$  и при  $Iv = -3$ , то, взяв последнее в качестве первоначального соединения, а перестановку при  $Iv = -7$  в качестве его производного, получаем новую перестановку при  $Iv = -4$ . Отсюда получаем секвенцию:

Из бесконечного канона Брумеля при  $Iv = 0$ , приведенного в § 31, можно сделать каноническую секвенцию также при  $Iv = -4$ :

§ 48. Из малоупотребительных  $\Pi v$  мы привели пример на  $\Pi v = -13$  (§ 44). Следующие примеры канонических секвенций написаны на остальные редко встречающиеся  $\Pi v = -8, -10$  и  $-12$ .

A musical score for piano, page 61, featuring two staves. The top staff is for the right hand (R) and the bottom staff is for the left hand (L). The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is common time (indicated by 'C'). Measure 1 starts with a rest followed by a bass note. Measures 2-10 show a continuous pattern of eighth-note chords and sixteenth-note figures. Measure 10 ends with a final bass note.

A musical score for piano, page 62, measure 142. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is indicated as IV = 42. The score consists of two staves. The top staff shows a bass clef, a B-flat key signature, and a common time signature. The bottom staff shows a treble clef, a B-flat key signature, and a common time signature. The music includes various note values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'P' (piano) and 'R'. The score is written in a clear, professional musical notation style.

§ 49. Каноническая секвенция может входить, как составная часть, в бесконечный канон большего размера, как напр.:

Nº 63.

В этом каноне содержатся две канонических секвенции—одна восходящая, другая нисходящая.

§ 50. В противоположность бесконечным канонам с Р-т'ю повторяющиеся на одних и тех же ступенях, канонические секвенции имеют очень большое применение в композиции. На этом основании мы и привели так много примеров этих секвенций. Канонические секвенции постоянно встречаются в сочинениях строгого письма, особенно у нидерландских композиторов. Точно также они играют большую роль в контрапункте свободного письма. Канонические секвенции являются материалом для интермедий в фуге и имеют вообще большое применение в тематической работе (при так называемом расчленении темы). Свободное письмо вносит

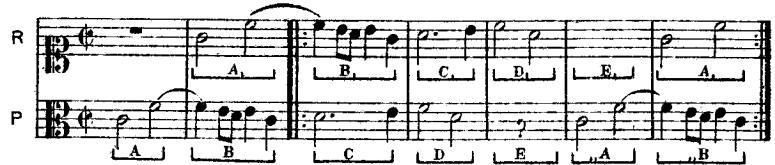
в подобные секвенции элемент модуляционный, превращая секвенции в пределах лада в секвенции модулирующие. Одним из частных случаев такой секвенции является круговой канон (*Zirkel-Canon*), модулирующий по квинтовому кругу. Но именно это обязательное модулирование и исключает круговой канон из числа форм, проходимых в курсе строгого письма.

## ГЛАВА IV.

**Бесконечный 2-х-голосный канон 2-го разряда (расстояния между вступлениями различные) с Р-т'ю, повторяющеся на тех же ступенях (с собственно бесконечный канон 2-го разряда).**

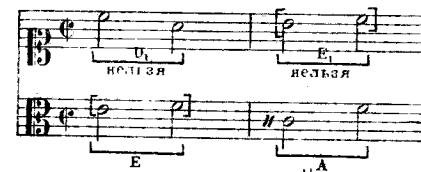
**Применение горизонтально-подвижного контрапункта.**

§ 51. Попробуем написать бесконечный канон 2-го разряда, т. е. такой канон, в котором расстояния вступлений различны:



Начало этого канона пишется так, как пишется всякий конечный канон. Отдел А из Р-т'ю переносится в R-т'у, к нему Р контрапунктирует отделом В. Этот отдел В переносится в свою очередь в R-т'у и к нему Р контрапунктирует отделом С и т. д. Пока в последующем соединении отдел R-т'ю переписывается с предыдущего отдела Р-т'ю и к нему присоединяется новый отдел Р-т'е, до тех пор канон не представляет никакой разницы с обыкновенным конечным каноном и не требует применения такого бы то ни было сложного контрапункта. Но как только мы приближаемся к соединению таких двух отделов, из которых ни один не сочиняется вновь (в данном каноне это есть соединение „A+E“), то соединение непосредственно предшествую-

щее этому не может быть написано по примеру прочих. Если бы отдел Е контрапунктировал к отделу D в простом контрапункте, то Е могло бы не сойтись с „A“, как напр.:

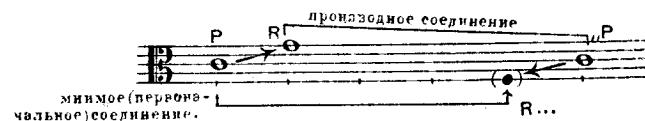


Итак, отдел Е, непосредственно предшествующий „A“, не может быть написан тем же способом, что и предшествующие ему отделы Р-т'ы и вот почему. С момента вступления „Р“ получается соединение „A+E“. Ни один из этих отделов не сочиняется, оба они переписываются с отделов, сочиненных ранее, а потому соединение этих отделов нужно рассматривать как производное, для которого должно быть найдено первоначальное (§ 25). Но последнее отсутствует. В числе предшествующих соединений нет ни одного, состоящего именно из этих отделов. Отсутствующее первоначальное должно быть восстановлено с помощью мнимого соединения. В состав мнимого соединения, как заменяющего собою первоначальное, непременно должна входить (Р на основании того же § 25). Для того, чтобы получилось такое соединение, мнимому голосу надо вступить с отделом А... в том именно месте, где в Р-т'е начинается отдел Е. Этот последний и будет одновременно контрапунктировать и к отделу А... мнимого голоса, и к отделу D R-т'ы.

(R)	A,	B,	C,	D,	E	„A“
(P)	A	B	C	D	{ E „A“ „B“ }	
					мнимое соединение	
					A....	

Соединение А...+Е должно быть тождественно с соединением „A+E“, вследствие чего и отношение между моментами вступления голосов первоначального (мнимого) соединения должно быть одинаково с отношением между моментами вступления голосов производного соединения (R-т'ы и P-т'ы). Это соотношение между моментами вступлений наглядно

представляется в следующей схеме предыдущего канона (ср. § 21):



продолжительность мнимого голоса — до момента вступления „P”.

§ 52. Прием, указанный для составления схемы вступлений в § 41, применим и в данном случае. Для того, чтобы определить момент и интервал вступления мнимого голоса, достаточно в обратном направлении от „P” отмерить расстояние и интервал вступления, равные расстоянию и интервалу вступления R-t’ы. В данном примере R вступает тактом позже P и на квинту выше. Мнимый голос вступит тактом раньше „P” и на квинту ниже. Если первое расстояние вступления больше второго, то мнимый голос вступит раньше R-t’ы. Длина мнимого голоса — от его начала до момента вступления „P”. Расстояние это равно первому расстоянию вступления (т. е. расстоянию между вступлениями P и R).



§ 53. Зная момент и интервал вступления мнимого голоса и его продолжительность, мы можем докончить начатый канон:

№ 64.

§ 54. В этом каноне первое расстояние вступления меньше, чем второе. Если канон начать верхним голосом (§ 20), то схема его будет следующая:

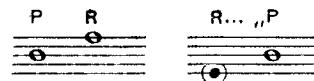


№ 65. мнимое соединение R...

При этом обмене P-t’ы и R-t’ы местами задача в сущности чисколько не изменилась. Первые пять тактов последнего примера (до момента вступления „P”) повторяют на других ступенях те же пять тактов этого канона в прежнем его виде. Разница только в том, что во 2-ом каноне роль R-t’ы первого канона исполняет мнимый голос, а роль мнимого голоса первого канона исполняет R второго, и в первых четырех тактах 2-го канона мнимое соединение пишется совершенно тем же способом, что и реальное соединение первого канона. Вся трудность того и другого канона сосредоточена в 5-ом такте, где P-t’е приходится контрапунктировать сразу двум голосам. Это контрапунктирование и в том и в другом случае происходит совершенно одинаково. Вообще трудность бесконечного канона 2-го разряда пропорциональна протяжению того места в каноне, где P-t’е приходится контрапунктировать одновременно и по отношению к мнимому голосу и по отношению к R-t’е. Длина же этого места в бесконечном каноне всегда равняется меньшему из расстояний вступления в данном каноне. Бесконечные каноны 2-го разряда (встречающиеся в музыкальной литературе преимущественно в виде канонических секвенций) обычно начинаются с очень тесной имитации, что до чрезвычайности облегчает сочинение такого канона. При упражнениях облегчение может быть достигнуто еще тем, что момент вступления „P” предоставляет усмотрению пишущего. Если в данном месте представляется затруднительным контрапунктирование к двум голосам, то вступление мнимого голоса (а в каноне, где второе расстояние вступления больше первого — вступление R-t’ы) отодвигается до более удобного момента.

§ 55. При сочинении подобного канона нет надобности заранее определять то расстояние, которое должно быть между R и „P”. Какова бы ни была величина этого расстояния, мнимый голос предшествует „P-t’е всегда на одном и

том же от нее расстоянии, равном расстоянию между Р и R и всегда отстоит от Р на интервал равный первому интервалу вступления. Начиная писать канон, надо выписать отдельно мнимый голос (длина его, как известно, простирается до момента вступления „Р, т.-е равняется расстоянию между Р и R). Если в том месте, где предположено вступить мнимому голосу, встречаются какие-либо затруднения для Р-t'ы контрапунктировать зараз и мнимому голосу и R-t'e, то со-вступлением первого можно подождать и выбрать для этого более подходящий момент. Само собою разумеется, что раз вступит мнимый голос, вступление „Р уже не может отодвигаться по произволу, а „Р вступит в определенном расстоянии от мнимого голоса. В схемах, задаваемых учащемуся, поэтому практично вовсе не указывать расстояния между R и „R. Так напр., схема § 51 может быть дана в следующем виде:



§ 56. Бесконечные каноны 2-го разряда с Р-t'ю повторяющиеся на одних и тех же ступенях, также мало применяются в сочинениях, как и аналогичные им каноны 1-го разряда. Приведем небольшое количество примеров, по прежнему или целиком заимствованных из указанных источников, или написанных на заимствованные оттуда темы.

a)

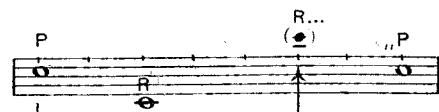
Nº 66.

P. XI, 89.

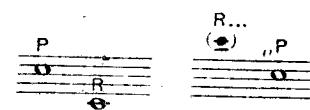
Nº 66.

P. XI, 89.

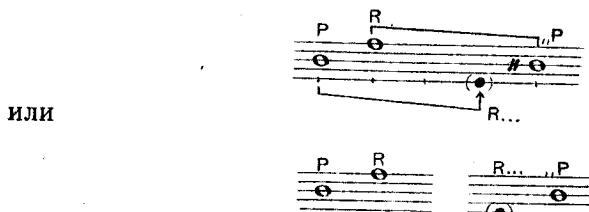
Схема этого канона следующая:



или в своем более общем виде:



Отдел равняется полутакту канона вследствие того, что расстояние между вступлениями R и „P в  $2\frac{1}{2}$  такта. Два следующих канона написаны по одной схеме:



Подразумевается, что между смежными нотами одной и той же схемы расстояние по времени одинаково.

b)

Nº 67.

P. XI, 149

Nº 68.

P. XIV, 22

Схема канона № 69:

Nº 69.

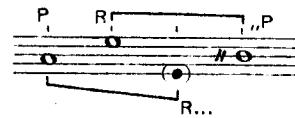
P. XI, 149

## ГЛАВА V.

**Биопиничный 2-х-голосный канон 2-го разряда с Р-т'ю, передаваемою на другие ступени (каноническая секвенция 2-го разряда).**

§ 57. Все различие в схеме этого канона со схемою предыдущего сводится к тому, что ступень, с которой вступает „Р, отлична от той, с какой вступает Р. Во всем остальном схема составляется совершенно так же, как и схема предшествующего канона. Определение момента и интервала вступления мнимого голоса (§ 52 и следующие), порядок его сочинения, условия его трудности или легкости— все, применяемое к канону, где Р остается на месте, применимо также и к канону, где она передвигается на другие ступени. Форму первого из этих канонов можно рассматривать как частный случай формы второго: в числе возможных передвижений Р-т'ы находится и передвижение на интервал равный нулю, т. е. приму.

§ 58. Переходим к примерам и их схемам. Следующая каноническая секвенция написана по схеме:



a)

№ 70.  
P. XIV, 22  
мнимое соедин.

Следующий канон, за исключением большего расстояния между вступлениями R и „Р построен по схеме во всем прочем сходной с предыдущей:

b)

Josquin.  
(G. D. 287)  
№ 71.

[Еще канон:]

c)

№ 72.  
Iv = 11  
(G. D. 387)

Во [всех] предыдущих примерах Р при повторении перемещается на ступень вверх. В двух следующих—она передставляется на ступень вниз...

d) № 73.

S Dietrich  
(G. D. 288)

e)

№ 74.  
P. XVII 94.

Канон с Р, передаваемою на терцию:

f)

№ 75.  
G. Meyer.  
(G. D. 373)

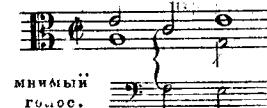
Канон с Р, передвигающеся на кварту:

g)

№ 76.  
J. Senfl.  
(G. D. 297)

§ 59. Каноническая секвенция 2-го разряда (включая сюда и канон с Р-т'ю, повторяющеся на одних и тех же

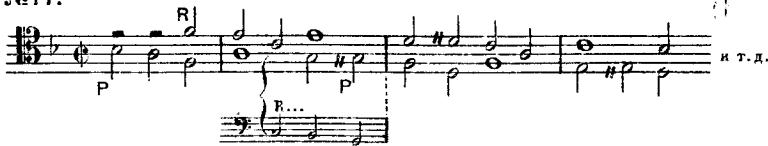
ступенях) может, подобно канону 1-го разряда, допускать видоизменения, состоящие в том, что „Р” вступит с другой ступени. Вследствие этого изменится порядок перестановки в секвенции. Эти видоизменения могут быть сделаны в том случае, если мнимое соединение (Р + R...) допускает прямую перестановку при одном из Iv. Тогда на интервал соотвествующий этому Iv может быть придвинуто и вступление „Р”. Возьмем напр. мнимое соединение из канонической секвенции а) § 58 (№ 70). Соединение это допускает передвижение при Iv = 3:



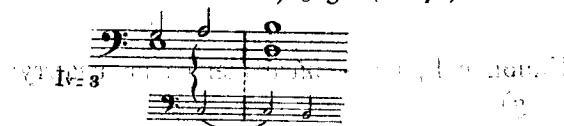
т. е. мнимый голос мог бы быть передвинут так:



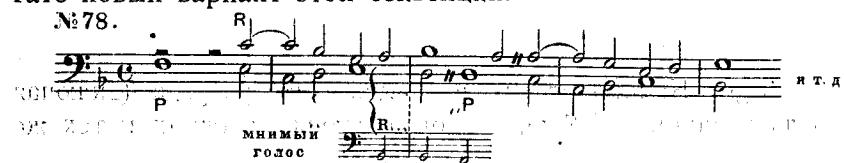
Отсюда „Р” может быть передвинута также на + 3 и каноническая секвенция явится в следующем виде: № 77.



§ 60. При том же Iv допускает передвижение мнимое соединение в канонической секвенци б) § 58 (№ 71).



Перестановка на то же количество „Р-т” дасть в результате новый вариант этой секвенции:



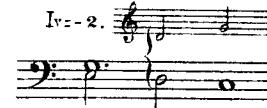
§ 61. Мнимое соединение в примере с) § 58 (№ 72) дает перестановку при Iv = —2 и при Iv = 2:



Отсюда следующие видоизменения этой канонической секвенции:



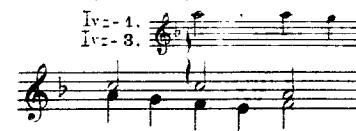
§ 62. Мнимое соединение в канонической имитации д) § 58 (№ 73) допускает перестановку при Iv = —2:



Отсюда следующий вариант этой секвенции:



§ 63. Мнимое соединение в примере е) § 58 (№ 74) допускает перестановку при Iv = —1 и при Iv = —3:



Отсюда две следующие секвенции:

№ 82.

№ 83.

§ 64. В примере f) § 58 (№ 75) мнимое соединение допускает перестановку при  $Iv = 1$ :

что дает следующую секвенцию:

№ 84.

§ 65. Из канонической секвенции g) § 58 (№ 76), мнимое соединение которой даёт перестановку при  $Iv = -3$ :

получается следующий бесконечный канон, вследствие того, что „ $P$ ”, будучи представлена на  $-3$ , является буквальным повторением  $P$  на тех же самых ступенях.

№ 85.

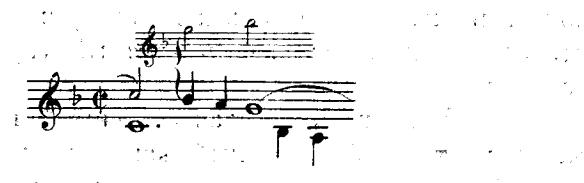
Эта возможность перехода канонической секвенции в бесконечный канон подтверждает правильность того взгляда, что бесконечный канон есть частный случай канонической секвенции.

§ 66. Если каноническая секвенция, видоизменяясь, может перейти в бесконечный канон, то и наоборот—бесконечный канон может превратиться тем же путем в каноническую секвенцию. Очевидно, что каждое перемещение „ $P$ ”-ты обращает бесконечный канон в секвенцию. После многочисленных примеров, здесь приведенных, такое видоизменение канона не может составить никакого затруднения. Мы ограничимся одним примером. Бесконечный канон b) § 56 (№ 67) допускает в мнимом соединении передвижение при  $Iv = 3$ . Вследствие этого он переходит в следующую каноническую секвенцию:

№ 86.

§ 67. Те видоизменения, которым мы подвергали бесконечные каноны и канонические секвенции, касались интервала вступления, изменяющегося вследствие передвижения „ $P$ ”-ты. Упомянем в заключение о видоизменении, относящемся до расстояния между вступлениями  $R$  и „ $P$ ”. Каноническая секвенция может быть иногда сжата в горизонтальном направлении. Если в секвенции, где 2-й интервал вступления больше 1-го, мнимый голос может быть передвинут на один отдел влево, то на то же пространство и в том же направлении может быть подвинута и „ $P$ ”, вследствие чего повторения ее будут отстоять на меньшее друг от друга пространство. Так напр., в канонической секвенции c) § 58 (№ 72) мнимый голос

может быть подвинут на один отдел влево, а именно:



Это дает возможность, посредством такого же смещения „Р-т”ы получить секвенцию в новом виде:

№87.

Эта передвинутая „Р” может в свою очередь допустить новые комбинации посредством вертикального передвижения. В последнем примере мнимый голос может быть передвинут при  $Iv=2$ , что дает следующую секвенцию:

№88.

§ 68. На этом закончим отдел 2-х-голосных канонов. Мы встретились в этом отделе с делением канонов на два разряда, которое будет проведено и в остальных частях учения о каноне. Приемы сочинения канонических имитаций, с которыми мы встретились в этом отделе, будут применяться и в многоголосных канонах, к которым мы и переходим.

## ЧАСТЬ ВТОРАЯ

### МНОГОГОЛОСНЫЙ КАНОН.

## ОТДЕЛ В.

### 3-Х- И 4-Х-ГОЛОСНЫЙ КОНЕЧНЫЙ КАНОН 1-ГО И 2-ГО РАЗРЯДА.

## ГЛАВА VI.

### Многоголосный канон (общие понятия).

§ 69. В предшествующем отделе было изложено учение о 2-х-голосном каноне в полном его об'еме. Оно включало в себя каноны конечные и бесконечные. Несмотря на малое практическое значение канона бесконечного в собственном смысле, мы изложили этот отдел подробно, руководствуясь соображениями преимущественно педагогическими и именно следующими. При применении подвижного контрапункта к канонам необходимо начать с упражнений простейших, двухголосных, и только освоившись с ними, переходить к многоголосным. Между тем, конечный 2-х-голосный канон не требует вовсе применения подвижного контрапункта. Отсюда является необходимость начать упражнения с 2-х-голосного бесконечного канона, хотя последний лишь в форме канонической секвенции имеет непосредственное отношение к композиции. Эти соображения неприменимы к канону многоголосному. Каноны многоголосные, начиная с конечных 3-х-голосных, требуют подвижного контрапункта в самых разнообразных применениях. Вместе с тем они и для композиции имеют очень большое значение, составляя неотъемлемую принадлежность контрапунктической техники прежних мастеров строгого и свободного письма. В то время

как конечными каноническими имитациями наполнены контрапунктические сочинения строгого и свободного письма и мы с избытком можем черпать из них примеры на все возможные случаи конечных канонов, многоголосные бесконечные каноны (за исключением канонических секвенций) являются лишь как редкое исключение в музыкальной литературе и скорее относятся к разряду работ кабинетных, бывших когда-то в моде у цеховых музыкантов, упражнявших на них свое музыкальное остроумие и посредством них поддерживавших нередко незаслуженную славу своей учености. Образцы конечных канонов также как и канонических секвенций мы находим в величайших созданиях прежней музыки, а примеры бесконечных канонов с Р, возвращающейся на прежних местах, мы должны отыскивать главным образом в учебниках. Это исключительное положение, занимаемое конечными многоголосными канонами, благодаря их значению одновременно и для целей композиции и для целей преподавания, послужило для нас поводом выделить их в один отдел и изложить с возможною полнотою. 3-х- и 4-х-голосные бесконечные каноны также сгруппированы в один отдел, но изложены более кратко. Мы останавливаемся на них сравнительно мало в виду гораздо меньшего значения их в применении к композиции, так как исключение в этом отношении может составить лишь группа канонических секвенций.

§ 70. Деление канонов на два разряда, с которым мы впервые встретились в учении о бесконечном 2-х-голосном каноне, проходит через все учение о канонах многоголосных. При одинаковых расстояниях вступления канон принадлежит к 1-му разряду и требует применения вертикально-подвижного контрапункта. При различных расстояниях вступления — он относится ко 2-му разряду и пишется по правилам горизонтально-подвижного контрапункта. В 4-х-голосном каноне мы встретимся со случаями смешанными, в которых одновременное присутствие в каноне и сходных и различных расстояний вступления требует одновременного применения подвижного контрапункта в обоих видах. Эти случаи мы будем относить также ко второму разряду, характеристическим признаком которого является, следовательно, присутствие контрапункта горизонтально-подвижного.

§ 71. Таким образом, расстояния вступления имеют большую важность при определении разряда, к которому принадлежит канон, а, следовательно, и способа его сочинения. Сходство и различие в этих расстояниях мы будем выражать буквами, так чтобы было сразу видно, к какому разряду должно отнести данный канон. Первое расстояние вступления (между Р и R) будем обозначать буквою а. Из следующих расстояний, равные между собою будут обозначаться одинаковою буквою, неравные — различными буквами, в последовательном порядке. На этом основании 3-х-голосный конечный канон выразится одною из двух формул: аа — канон 1-го разряда с равными расстояниями, требующий применения вертикально-подвижного контрапункта, и ав — канон 2-го разряда, с расстояниями неравными, нуждающийся в применении контрапункта горизонтально-подвижного. Случай 4-х-голосного канона более многочисленны: ааа, аба, ааб, abb, abc. Некоторые из них имеют свои подразделения, о чем ниже будет говориться подробно.

**3-х-голосный конечный канон 1-го разряда. Расстояния вступлений одинаковы (аа). Применение вертикально-подвижного контрапункта.**

§ 72. Как нам уже известно (§ 22), к 1-му разряду, требующему применения вертикально-подвижного контрапункта, относятся все те каноны, в которых расстояния вступлений одинаковы, на что и указывает выражение: аа. Для того, чтобы быть в состоянии писать такой канон не ощупью, а вполне сознательно, нужно прежде всего дать себе отчет в том, какие двухголосные соединения являются в нем первоначальными, какие производными, и сколько каждое первоначальное имеет производных. После этого нужно найти те Ив, которыми и определяются условия, по каким данный канон должен быть написан. Как мы это увидим ниже, для 3-х-голосного канона требуется всего только один Iv. Этот Iv может быть равным нулю, вследствие чего канон в действительности будет писаться по правилам простого контрапункта. Степень трудности каждого канона может быть определена заранее. Она зависит от степени трудности показателей и от их числа.

**Первоначальные и производные соединения в 3-х-голосном конечном каноне.**

§ 73. Трехголосный канон имеет две R-т., по порядку вступления обозначаемые: R<sub>1</sub> и R<sub>2</sub>. При обозначении отделов каждого из голосов литерами, мы будем около литер ставить цифру той R-т., которой данный отдел принадлежит. Поэтому отделы R<sub>1</sub>-т. будут обозначаться литерами: A<sub>1</sub> B<sub>1</sub> C<sub>1</sub> и т. д., отделы R<sub>2</sub>-т.—литерами A<sub>2</sub> B<sub>2</sub> C<sub>2</sub> и т. д. Литеры, не сопровождаемые цифрами, будут относиться к отделам P-т. Рассмотрим следующую схему 3-х-голосного канона 1-го разряда:

(R <sub>2</sub> )	A <sub>2</sub> B <sub>2</sub> C <sub>2</sub> D <sub>2</sub> E <sub>2</sub>
(R <sub>1</sub> )	A <sub>1</sub> B <sub>1</sub> C <sub>1</sub> D <sub>1</sub> E <sub>1</sub>
(P)	A B C D E

Канон начинается отделом А, исполняемым P-т.ою. При вступлении R<sub>1</sub> получается одновременное соединение отделов А и В (а именно A<sub>1</sub> + B). Со вступлением R<sub>2</sub> получается соединение трех отделов А, В и С (A<sub>2</sub> + B<sub>1</sub> + C). Очевидно, что впервые появившееся в виде A<sub>1</sub> + B соединение этих двух отделов повторится при каждом вступлении новой R-т. Если бы канон был 4-х-голосный, то при вступлении R<sub>3</sub> произошло бы соединение отделов A<sub>3</sub>, B<sub>2</sub>, C<sub>1</sub> и D, и таким образом соединение А + В появилось бы в третий раз.

Первое появление соединения двух отделов (A<sub>1</sub> + B), в состав которого входит P, должно рассматривать как первоначальное, а каждое повторение тех же отделов между R-тами, как его производное. В 4-х-голосном каноне производных от A<sub>1</sub> + B было бы два, в пятиголосном—три и т. д. Вообще каждое соединение RR-t между собою есть соединение производное. Количество производных данного первоначального соединения в каноне 1-го разряда равняется числу не вступивших еще RR-t этого канона.

§ 74. Возьмем начало 3-х-голосного канона со следующими вступлениями:



## № 89.

66

Соединение отделов  $A_1 + B$ , впервые получившееся при вступлении  $R_1$ , непосредственно затем появляется между обеими  $R$ -тами при вступлении  $R_2$ . Сравнивая между собою эти два соединения, мы видим, что второе по отношению к первому есть производное при  $Iv = 2$ :

№ 90.



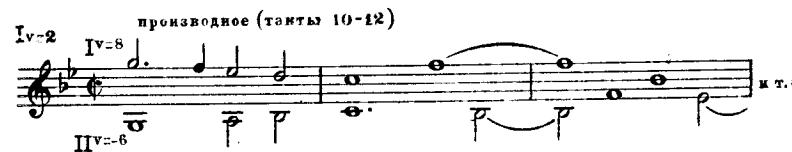
Первоначальное соединение есть  $P + R_1$ , его производное— $R_1 + R_2$ .  $P$  участвует только в первоначальном соединении,  $R_2$ —только в производном. Что касается до  $R_1$ , то она участвует и в первоначальном, и в производном. Отметим, что интервалы, на которые отделы передвигаются и алгебраическая сумма которых дает  $Iv = 8 - 6 = 2$ , суть выше приведенные два интервала вступления.

Сказанное относительно  $A_1 + B$  применимо также и к следующему за этим соединению отделов в тех же голосах:  $B_1 + C$ , повторяющемуся в двух  $R$ -тах в том же порядке, на таком же расстоянии и при том же  $Iv = 2$ :

№ 91.



№ 92: первоначальное (такты 7-8)



Ясно, что пока будет длиться каноническая имитация, до тех пор в одинаковом порядке и при том же  $Iv$  будут переставляться одно за другим и все последующие соединения отделов  $P$ -ты и  $R$ -ты. Поэтому можно сказать, что  $P + R_1$  составляют первоначальное соединение, а  $R_1 + R_2$  его производное, что и выражается схематически так:

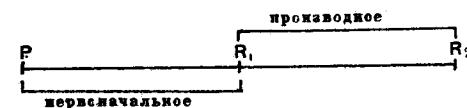


Схема эта та же, что и для 2-х-голосного бесконечного канона 1-го разряда, с тою только разницей, что место „ $P$ “ занимает здесь  $R_2$ .

§ 75. При вступлении своем  $R_2$  образует с  $P$ -тою соединение отделов  $A_2 + C$ . Так как вступившая  $R_2$  есть последняя в каноне  $R$ -та, то и отдел  $A$  нигде больше не встретится, а, следовательно, и соединение  $A$  с  $C$  также не повторится. Очевидно, что не повторятся и дальнейшие соединения  $P$  и  $R_2$ , т. е.  $B_2 + D$ ,  $C_2 + E$  и т. д.. Соединение  $P + R_2$  не может быть производным, так как в нем участвует  $P$  (§ 25). Но его нельзя назвать и первоначальным, так как оно не имеет производного. Отсюда следует, что соединение  $P$ -ты с последней в каноне  $R$ -тою пишется в простом контрапункте. (На этом основании в 2-х-голосном конечном каноне нет и не было надобности в применении подвижного контрапункта). Правило это не относится к канонам бесконечным, где за последней  $R$ -тою следует „ $P$ “, которая, не будучи голосом вновь сочиняемым, рассматривается как  $R$ . (Из предыдущего следует также, что в канонах конечных 1-го разряда каждое соединение  $P$ -ты с каждой из  $RR$ -т, за исключением последней в каноне, есть соединение первоначальное. Количество первоначальных соединений конечного канона равняется числу голосов канона без двух).

§ 76. Для первоначального  $P + R_1$  надо определить  $Iv$ . Величина  $Iv$  находится в зависимости от интервалов всту-

пления и была нами выяснена при изучении канона 2-х-голосного бесконечного (а именно канонической секвенции). Интервал вступления между Р и R<sub>1</sub> (=соединение первоначальное) имеется первоначальный и обозначается буквой m, а интервал вступления между R<sub>1</sub> и R<sub>2</sub> — производный и обозначается буквой n. Определяем по этим двум интервалам Iv, на основании формулы: Iv = —m + (±n). По этой формуле к производному интервалу (±n) прикладывается первоначальный, взятый с обратным знаком. При нормальном соотношении высоты мелодии с высотою голоса (§ 32) первоначальный интервал вступления есть интервал положительный. Его, следовательно, нужно взять с знаком минуса и приложить к интервалу производному. Этот последний может быть или положительным, или отрицательным. Он положительный в том случае, если имеет одно направление с первоначальным интервалом вступления, и отрицательный, если их направление противоположно. Для памяти можно предшествующую формулу дополнить таким образом:

$$\begin{array}{c} \rightarrow \\ \text{Iv} = -m + (\pm n) \\ \leftarrow \end{array}$$

Применяя эту формулу к предшествующему канону, имеющему интервалы вступления одного направления,



получаем: Iv = —6 + 8 = 2.

#### Порядок писания канона.

§ 77. Предшествующий канон пишется в следующем порядке. Сочиняется начальный отдел А (следить по примеру) и переносится на указанный интервал в R<sub>1-t'y</sub>. R<sub>1-t'y</sub> контрапунктирует Р при Iv = 2. Получается соединение (A<sub>1</sub> + B) Iv = 2. Оба эти отдела переносятся на указанные интервалы в обе R-t'y, образуя производное соединение: A<sub>2</sub> + B<sub>1</sub>. Этим двум отделам контрапунктирует Р' отделом С при соблюдении следующих двух условий: а) Р' образует

с отделами обеих RР-t правильный 3-х-голосный контрапункт, б) в то же время с R<sub>1-t'y</sub> она образует соединение при данном Iv, а именно: (B<sub>1</sub> + C) Iv = 2. Не надо забывать, что, по отношению к R<sub>2-t'y</sub>, Р пишется в простом контрапункте. Два последние отдела B<sub>1</sub> + C вновь переносятся в обе R-t'y, и им опять при соблюдении тех же условий контрапунктирует Р' отделом D и т. д., пока каноническая имитация не перейдет в свободное контрапунктирование. Таким же способом пишется всякий 3-х-голосный конечный канон 1-го разряда при каком бы то ни было показателе.

§ 78. Iv предыдущего канона имел перестановку прямую. Теперь мы приведем пример канона при Iv, дающем перестановку противоположную, а именно при Iv = —11. Этот Iv чрезвычайно часто встречается в канонических имитациях мастеров строгого письма, чаще чем какой-либо другой, не выключая и Iv = —7, т. е. двойного контрапункта октавы. Вообще Iv = —11, т. е. двойной контрапункт дуодецимы, самым тесным образом связан с техникой контрапунктического стиля. Он обязан этому отчасти близостью своих правил к правилам простого контрапункта, делающею обхождение с ним чрезвычайно легким, а главным образом удобствами, представляемыми им для имитаций. Этого показателя требуют канонические имитации в наиболее употребительные интервалы — квинту и октаву. Это последнее обстоятельство дает двойному контрапункту дуодецимы преимущество над двойным контрапунктом октавы и обясняет частое его применение. Если бы теоретики не упустили из виду связь, существующую между подвижным контрапунктом и каноном, и давали себе отчет в тех случаях, где каноническую имитацию требуется применение хотя бы двойного контрапункта, то обычное утверждение, что из всех двойных контрапунктов наиболее распространенный и поэтому преимущественно заслуживающий изучения есть двойной контрапункт октавы, не высказывалось бы в столь категорической форме и на гряду с этим последним был бы поставлен двойной контрапункт дуодецимы, который по отношению к каноническим имитациям бесспорно должен занять первое место среди всех других двойных контрапунктов.

70

Канон, к которому мы переходим, есть Benedictus из мессы Палестрины „Gia fu chi m'hebbe cara“. Интервалы вступления в этом каноне следующие:

№ 93.

P XIX, 84.

Iv = -4 -7 -11.

R<sub>1</sub>, Iv = -11.

R<sub>2</sub>

Выпишем начало соединений Р + R и R<sub>1</sub> + R<sub>2</sub>, что дает возможность более наглядно представить применение двойного контрапункта дуодекимы:

№ 94.

(P+R<sub>1</sub>) Iv = -11.(R<sub>1</sub>+R<sub>2</sub>) Iv = -11.

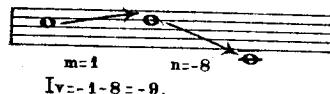
§ 79. Определим по тем же данным величину еще нескольких Iv.

P R <sub>1</sub> R <sub>2</sub>				
m = 4 n = 6	m = 7 n = 4	m = 4 n = 3	m = 2 n = 7	m = 4 n = 4
Iv = -4 + 6 = 1.	Iv = -7 + 4 = -8.	Iv = -4 - 8 = -7.	Iv = -2 - 7 = -9.	Iv = -4 + 4 = 0.

Здесь мы находим Iv по интервалам вступления. Можно, наоборот, по показателю найти интервалы вступления. Как это делается, было указано в отделе 2-х-голосного канона (§ 40). Первый интервал вступления может быть произвольной величины и направления. Приложив к нему Iv, получаем второй интервал вступления ( $n = m + Iv$ ). Плюс или минус второго интервала указывают, одинаковое или различное с первым направление имеет этот интервал.

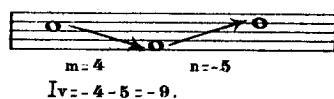
§ 80. Например, при вступлении R-t's в верхнюю секунду ( $\nearrow 1$ ) при  $Iv = -9$ , в какой интервал вступит R<sub>2</sub> относительно R<sub>1</sub>?

Ответ: в нижнюю квинту:



так как  $1-9=-8$ . В какой интервал произошло бы это вступление, если бы  $R_1$  вступила относительно  $P$  в нижнюю квинту ( $\downarrow 4$ )?

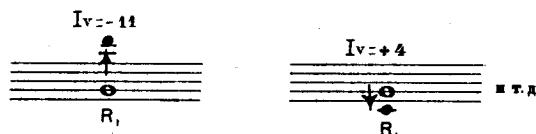
Ответ: в верхнюю сексту ( $\rightarrow 5$ ), так как  $4-9=-5$



§ 81. Применим к примерам § 79 способ определения  $Iv$ , указанный в § 41 и отложим от  $R_2$  влево интервал равный  $m$ , но взятый в обратном направлении.

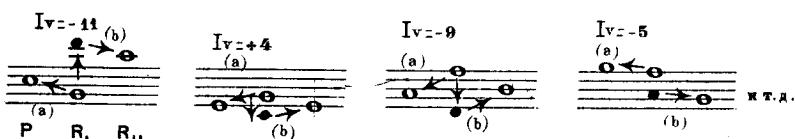


Для того, чтобы этим способом решить обратную задачу, т. е. по данному  $Iv$  найти интервал вступления, нужно поступить следующим образом. Прежде всего на ноте, соответствующей вступлению  $R_1$ , взять вверх или вниз интервал, равный данному  $Iv$ , напр.:



Затем отложить на произвольный интервал влево от  $R_1$  ноту соответствующую вступлению  $P$ . Но направление этой последней не может быть произвольным, а зависит от того, положительный или отрицательный взятый нами  $Iv$ . Если он положительный, то направление это одинаково с направлением интервала, соответствующего  $Iv$ , если отрицательный, то оно ему противоположно. Таким образом мы полу-

чаем первый интервал вступления (см. в следующем примере места, отмеченные (a)). Затем остается от ноты обозначенной  $P$  отложить вправо интервал по величине и направлению равный первому интервалу вступления (см. места отмеченные (b)).



С этими весьма несложными приемами надо вполне освоиться, прежде чем идти далее.

### Классификация 3-х-голосных конечных канонов 1-го разряда.

§ 82. Раз что первый интервал вступления при данном  $Iv$  может быть взят произвольной величины, а второй интервал определяется первым интервалом и показателем, то по показателю и по первому интервалу вступления можно классифицировать 3-х-голосные конечные каноны 1-го разряда. Расположив показатели по порядку:  $Iv=0, 1, -1, 2, -2$  и т. д. и перечислив для каждого из них также по порядку ряд интервалов, в какие могут вступать голоса 2-х-голосного канона, соответствующий интервалам вступления канона 3-х-голосного, мы приобретаем ясное представление об области 3-х-голосного канона во всей ее полноте. Если означить число возможных вступлений 2-х-голосного канона буквой  $r$ , число же возможных показателей буквой  $s$ , то  $rs$  будет равняться числу 3-х-голосных канонов, различных по интервалам вступлений. Каждый канон получает определенное место среди других, однородных с ним канонов, а его показателем определяются правила, по которым канон должен быть написан. Степень трудности канона также определяется свойствами принадлежащего ему показателя.

§ 83. Следующая таблица представляет эту классификацию по показателям и первому интервалу вступления.

### Таблица 3-х-голосных конечных канонов 1-го разряда.

 Lv-1.	 Lv-1.
 Lv-2.	 Lv-2.
 Lv-3.	 Lv-3.
 Lv-4.	 Lv-4.
 Lv-5.	 Lv-5.
 Lv-6.	 Lv-6.

Iv-4>

Iv-5>

Iv-6>

Iv-7.

Iv-8.

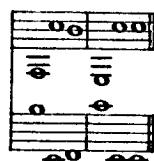
Iv-9.

Iv-10.

Iv-11.



Iv-12.



Iv-13.



### Объяснения к таблице 3-х-голосных канонов 1-го разряда (аа).

1. Iv расположены по порядку:  $Iv = 1, -1, 2, -2$  и т. д., Показатели:  $-4, -5$  и  $-6$  приведены дважды:  $Iv = -4 <, -4 >, -5 <, -5 >$  и т. д.

2. При каждом Iv выписан ряд вступлений 3-х-голосного канона, требующих именно этого Iv. Эти вступления расположены по первому интервалу вступления ( $m$ ) в последовательном порядке:  $m = 0, m = 1, m = 2$  и т. д.

3. Вступления при каждом Iv выписаны на двух строчках. На верхней строке первый интервал вступления взят в восходящем направлении, на нижней—в нисходящем.

4. При отрицательных Iv с прямой перестановкой (от  $-1$  до  $-6$  включительно) первый  $m$  равняется показателю. Так, напр., при  $Iv = -1$  он равняется  $1$ , при  $Iv = -2$ —равняется  $2$  и т. д.

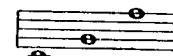
5. Если три ноты вступления, принадлежащие показателю с прямой перестановкой, взять в возвратном порядке, от последней ноты к первой, то полученные этим путем вступления потребуют применения Iv той же величины, но с обратным знаком. Так, напр., для вступлений:



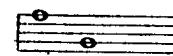
требуется  $Iv = 3$ , а для тех же вступлений, взятых в возвратном движении:



нужен  $Iv = -3$ . Для вступлений:



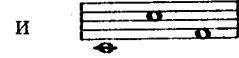
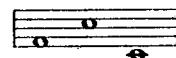
нужен  $Iv = 2$ , а для вступлений:



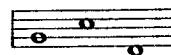
$Iv = -2$  и т. д..

В таблице показатели: 1 и — 1, 2 и — 2 и т. д. расположены в одну линию попарно, и вступления каждого отрицательного Iv предстают взятые в возвратном движении вступления положительного показателя той же величины и наоборот.

6. Если подобную перемену в порядке вступлений сделать по отношению к Iv с перестановкой противоположной, то вновь полученные вступления потребуют того же самого показателя без всякого изменения. Так, напр., для вступлений:



нужен один и тот же  $Iv = -11$ ; для вступлений:



одинаково требуется  $Iv = -9$ . Эта симметричность видна в таблице каждого из Iv с противоположной перестановкой. Все вступления, принадлежащие каждому подобному показателю, имеют центр, от которого в обе стороны расходятся симметрично расположенные вступления. У четных Iv в центре находится группа трех вступлений, в которой оба интервала вступления равны и величина каждого равна половине величины показателя.

для  $Iv = -8$

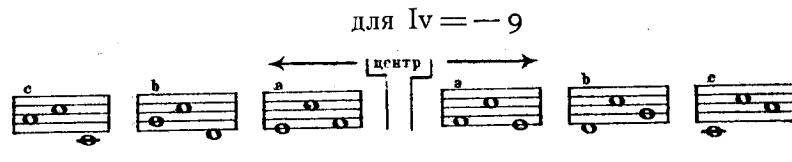
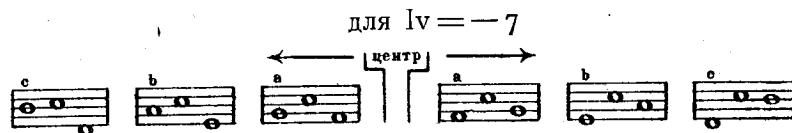


для  $Iv = -10$ .



Взаимно соответствующие группы вступлений, находящиеся по обе стороны центральной, отмечены одинаковыми буквами.

Для Iv нечетных этот центр приходится в промежутке между двумя группами вступлений, как напр.



## ГЛАВА VII.

### 3-х голосный конечный канон 1-го разряда (продолжение).

§ 84. По интервалам вступления мы научились точно определять Iv, по правилам которого каждый 3-х-голосный канон должен быть написан. Но правила 2-х-голосного вертикально-подвижного контрапункта, как нам это должно быть уже известно, претерпевают некоторые изменения, когда контрапункт этот входит в состав многоголосных соединений. Изменения эти аналогичны тем, которые увеличение числа голосов вносит в 2-х-голосный простой контрапункт. Мы ограничимся здесь кратким перечислением последних. Изменения эти сводятся к следующему:

а) по отношению к консонансам. Большая свобода в скрытых последований. Прямое движение к совершенному консонанту, недозволяемое в 2-х-голосном контрапункте, нередко встречается в многоголосном. Отсутствие точных правил в отношении скрытых последований в простом контрапункте препятствуют установлению их в сложном.

б) в отношении диссонансов. Изменения, вносимые в 2-х-голосный контрапункт увеличением числа голосов, касаются двух интервалов — кварты и ноны. Квarta, как об этом было упомянуто в „Подвижном Контрапункте“ (§ 255 и след.), находясь между верхним и средним (или

между двумя средними) голосами, рассматривается как консонанс, и на этом основании не обязана подчиняться ограничениям, предписываемым ей правилами 2-х-голосного контрапункта (3 вместо 3). Если же нижний звук ее находится в нижнем голосе, то она продолжает считаться за диссонанс и подчиняется по прежнему правилам: 3. Само собою разумеется, что ничто не может воспрепятствовать и в первом случае сохранить этому интервалу его ограничения (3). Отсюда по отношению к кварте, два способа писания многоголосных соединений: 1) строго придерживаясь правил ее употребления в 2-х-голосном контрапункте (3) в каких бы голосах она ни встречалась и 2) освобождая ее в указанных пределах от ограничений. С обоими этими способами письма мы встретимся при сочинении канонов. Написанные по первому из этих способов каноны (т. е. со строгим употреблением кварты: 3) приобретают свойство, которого лишены каноны, написанные по второму способу: первые способны к превращению. В то время как квarta получает большую свободу в многоголосных соединениях, другой интервал — она приобретает сравнительно с 2-х-голосным контрапунктом новое ограничение (см. П. К. § 252 и след.). Это ограничение состоит в том, что разрешение ноны в октаву (8) допускается лишь тогда, когда нижняя ее нота находится в басу: диссонирование ноны (8) по отношению к среднему голосу не допускается. Условия ее употребления, когда она диссонирует по отношению к среднему голосу, выражаются, следовательно, так: 8 и 8. Как мы увидим впоследствии, для канонов, подвергаемых превращению, диссонирование ноны вверху (8) не должно быть вовсе допускаемо.

Упомянутыми случаями исчерпывается различие между правилами простого контрапункта 2-х-голосного и многоголосного. Если в последнем выделить какие-либо два голоса, то различие между соединением этих выделенных голосов и соединением, написанным в 2-х-голосном контрапункте, сводится к тому, что в первых могут встретиться, во-первых скрытые последования, во-вторых, свободно употребленная квarta. В остальном соединение двух голосов, извлеченное из многоголосного, ничем не будет отличаться от простого

1-х-голосного контрапункта. Сказанное относится к тем соединениям, в которых не участвует нижний голос. Соединение последнего с каждым из прочих голосов дает — в отношении употребления кварты — правильное 2-х-голосное соединение.

Отметим, что есть единственный случай, где голоса, образуя каждый с каждым правильный 2-х-голосный контрапункт, тем не менее дают неправильное трехголосное соединение: это при нарушении правила, запрещающего удвоение диссонирующей ноты.

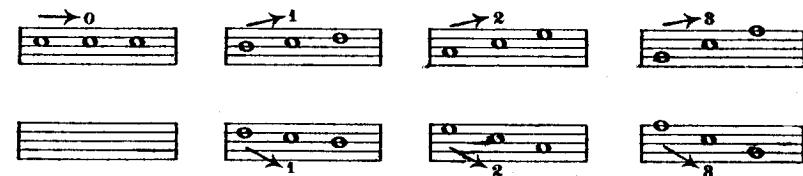
### Упражнения в 3-х-голосных конечных канонах I-го разряда.

§ 85. Упражнения в 3-х-голосных канонах I-го разряда всего практичнее распределить в следующем порядке:

1) голоса вступают по порядку высоты — направление интервалов вступления, следовательно, одинаковое (Iv с перестановкою прямою): а) Интервалы вступления одинаковой величины (Iv = o). б) Интервалы вступления различные (остальные IIv с прямой перестановкой).

2) голоса вступают не по порядку высоты, направление интервалов вступления различное. Iv с перестановкой противоположной.

§ 86. Начинаем с канона при Iv = o, простейшего из канонов I-го разряда. Этот Iv получается каждый раз, как мы возьмем в одном направлении равные по величине интервалы вступления (см. таблицу § 79).



Принимая во внимание то, что было сказано относительно условий многоголосных соединений (§ 84), мы должны при сочинении канона при Iv = o сообразоваться со следующими правилами:

**Правило 1-е.** По отношению к канону, начинающемуся верхним голосом. Так как в каноне при  $Iv = o$  всякий интервал первоначального соединения дает в производном тот же самый интервал, то в каноне, начинающемся верхним голосом, свободное употребление кварты (3) воспрещается. Подобная квarta, при перенесении ее в нижний и средний голос, дала бы недозволенное сочетание голосов:



3-й такт этого канона, представляющий вполне правильный 3-х-голосный контрапункт, заключает в себе кварту, которая в следующем такте оказывается неправильно употребленной. Поэтому в подобном каноне кварты сохраняют ограничения, налагаемые на нее правилами 2-х-голосного контрапункта (3).

**Правило 2-е.** По отношению к канону, начинающемуся нижним голосом. В каноне при  $Iv = o$ , начинающемуся нижним голосом, между  $P$  и  $R_1$  воспрещается связанный вверху нона (8). Такая нона, будучи перенесена в  $R_1$  и  $R_2$  (верхний и средний голоса), дает неправильное сочетание:



Приведенных здесь неправильностей можно было бы избежнуть посредством перекрещивания голосов (в последнем примере  $P$  могла бы взять ноту выше  $R_1$ ), но перекрещивания в таких случаях нередко препятствуют дальнейшему движению канона и вообще могут доставить значительные неудобства.

§ 87. Приводим канон Палестрины при  $Iv = o \rightarrow 4$ .

$Iv = o \rightarrow 4$   
№ 95. а)

P. XI, 67.

В этом примере голоса вступают каждый от предшествующего на расстоянии квинты и ни разу не перекрещиваются. При вступлениях в интервалы меньшей величины перекрещивание в канонической имитации часто становится неизбежным. В следующем примере оно неоднократно встречается:

b)

Nº 96. b)  
→ 1. Iv = 0

P. XVII, 134.

R. XVII, 134.



§ 88. Прежде чем начать упражнения в канонах с другими IV, нужно принять во внимание следующие дополнительные правила к условиям показателей, вызванные различием в условиях употребления кварты и ноны в многоголосном контрапункте сравнительно с условиями их употребления в 2-х-голосном.

#### Дополнительные правила.

##### § 89. Дополнительные правила:

а) по отношению к кварте:

Правило 1-е для первоначального соединения, в которое не входит нижний голос.

Если при данном IV квarta дает в производном соединении консонанс, то она может быть освобождена от своих ограничений (3 вместо 3). Если же консонанс этот несовершенный, то может быть допущено параллельное последование кварт. Этим путем параллельное движение вносится в IV 2-й группы. Во всех случаях за исключением поименованных здесь, квarta сохраняет свои ограничения (3). Требование, чтобы в соединении P + R<sub>1</sub>, в котором встречается квата, не входил нижний голос, вызывается тем, что последний нужен, чтобы образовать бас по отношению к кварте и таким образом обратить ее к консонанс. Если же, кроме голосов, составляющих канон, в сочинении участвуют еще голоса дополнительные, то роль нижнего голоса, обращающего кварту в консонанс, может исполнить один из них. В последнем случае безразлично, какое место по высоте занимают голоса первоначального соединения среди прочих голосов канона. Квата, имея поддержку в дополнительном

голосе, во всяком случае может между ними встретиться неприготовленно. В следующем примере:

Iv=7

1

№97.

R<sub>2</sub>, при вступлении своем в 3-м такте, превращает в консонанс свободно употребленную кварту между R и R<sub>1</sub>, из которой в производном соединении (R<sub>1</sub>+R<sub>2</sub>) в начале 4-го такта получается консонанс квинты. В примере:

Iv=6

2

№98.

R XVIII, 72.

мы имеем целый ряд кварт, консонирующих благодаря дополнительному нижнему голосу. Эти параллелизмы возможны по тому, что при Iv=6 из первоначальной кварты получается консонанс несовершенный—децима (3+6=9), ряд которых мы и имели в производном соединении: R<sub>1</sub>+R<sub>2</sub>. Отметим необычное расстояние между вступлениями голосов этого примера, равное пяти полунотам: Перечислим Iv, кварты которых дает производный консонанс. Жирным шрифтом отмечены те из них, у которых консонанс этот несовершенный. Последние все принадлежат к 2-й группе показателей: Iv=6, 4, 2, 1, -1, -3, -5, 7, -8, -10, -12, -14.

Правило 2-е для первоначального соединения, в производном которого отсутствует нижний голос. (Это условие в 3-х-голосом каноне выполняется, когда Р есть нижний голос). Если при данном Iv производная квarta (положительная или отрицательная) получается из консонанса, то консонанс этот может быть освобожден от полученных им от кварты ограничений и может быть употребляемым свободно. Если же это консонанс несовершенный, то и параллельные его последования могут быть допущены. Этим путем параллельное движение вносится в Iv 2-й группы. Отсутствие нижнего голоса в числе голосов первоначального соединения надо здесь понимать в том же смысле, как и в предшествующем правиле. Нижний голос канона нужен, чтобы превратить кварту в консонанс. Если же есть дополнительный голос, который может это сделать, то вышеупомянутое требование является излишним. Приведем прежде всего ряд примеров при Iv=—7. При этом Iv квинта освобождается от ограничений, приобретенных ею от производной кварты (4) и употребляется свободно, благодаря тому, что последняя теряет свойства диссонанса.

Iv=7

3

№99.

R XV, 15.

Iv=7

4

Iv = -7

№100.

P. XVIII, 55.

Iv = -7

№101.

P. II, 61.

Iv = -7

№102.

P. II, 81.

Iv = -7

№103.

P. II, 84.

Приводим случаи применения того же правила в канонических имитациях с другими IV. Эти показатели суть: IV = 1, где производная квarta получается из несовершенного консонанса — терции ( $2 + 1 = 3$ ); IV = — 2, где квarta получается также из несовершенного консонанса — сексты ( $5 - 2 = 3$ ); IV = — 5>, где квата (отрицательная) получается из терции ( $2 - 5 = -3$ ); и наконец IV = — 8, с производной отрицательной квартой, получаемой из сексты ( $5 - 8 = -3$ ).

Iv = 1

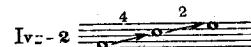
№104.

P. XVII, 52.

Iv = 1

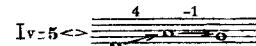
№105.

P. II, 112-113.



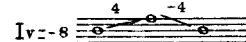
№106.

P II, 50.



№107.

P. XV, 22.



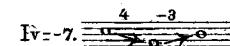
№108.

P. XVII, 14.

Перечислим II<sub>v</sub>, при которых производная квarta получается из консонанса, обозначив жирным шрифтом те из них, где консонанс несовершенный (последние все относятся ко 2-й группе): II<sub>v</sub> = 6, **5**, 3, 1, -1, -2, -3, -4<, -5>, -6<, -7, -8, -10, -12, -14.

Правило 3-е, относящееся к соединению Р-т'ы с последнею в каноне R-т'ю. Нам известно, что соединение Р-т'ы с последнею в каноне R-т'ю пишется и простом

контрапункте (§ 75). Если ни один из этих голосов не есть нижний, то кварту может быть освобождена от ограничений, налагаемых на нее 2-х-голосным контрапунктом.



№109.

P. XII, 118.

№110.

R<sub>1</sub>

P

R<sub>2</sub>

Перечисленные дополнительные правила имеют целью облегчить писание канона, освобождая кварту от ее ограничений. Поэтому правила эти не обязательны, в том смысле, что несоблюдение их не повлечет за собою никакой ошибки, а только затруднит сочинение канона. Правило и оны, к которому мы теперь переходим, наоборот, всегда должно быть соблюдаemo, иначе получатся недозволенные последованием.

b) правило и оны для первоначального соединения, в производное которого не входит нижний голос, для 3-х-голосного канона, начинающегося нижним голосом. Так как в производное 3-х-голосного канона входят обе RR-т'ы, то канон, производное которого не включает с себя нижнего голоса, непременно начинается этим последним, т. е. Р=ниж-

нему голосу. По правилам простого контрапункта нона не может диссонировать вверху по отношению к среднему голосу. Поэтому интервал, дающий в производном соединении нону, не должен при  $Iv = o$  с перестановкой прямой диссонировать вверху, а при  $Iv = o$  с перестановкой противоположной — внизу. Означив этот интервал буквой  $m$ , мы будем иметь  $m$  для  $Iv = o$  с перестановкой прямою  $m$  для  $Iv = o$  с перестановкой противоположной. Знак интервала с противоположной стороны останется без изменения в том виде, в каком он является в данном. Напр., при  $Iv = 2$  производная нона получается из  $\underline{6}$ , [т. е. может быть употреблена только в виде проходящей или же вспомогательной ноты]. При  $Iv = -11$  интервал, дающий производную нону (отрицательную), есть квarta (3), знаки которой должны видоизмениться так:  $\underline{3}$ .

§ 90. Изложенные здесь дополнительные правила кварты и ноны имеют значение общее и относятся ко всем канонам 1-го разряда, независимо от числа участвующих в них голосов. Они включают в себя и правила, изложенные в § 86 для канона при  $Iv = o$ . Если последние и были приведены отдельно, то это сделано исключительно с целью не затруднить учащегося изложением сразу правил, касающихся всех  $Iv$ , в то время когда для него нужны были дополнительные правила только к  $Iv = o$ . Приведенные правила кварты и ноны всецело относятся к области строгого письма. Все же остальные правила, с которыми приходится встречаться в учении о каноне,—как напр., правила, по которым определяется  $Iv$  для канона, правила, касающиеся вступления мнимого голоса и проч. не касаются различий между строгим и свободным письмом и, поэтому, одинаково пригодны как для того, так и для другого.

Если от упражнений в строгом письме перейти к упражнениям в свободном, то, сообразуясь с новыми требованиями, пришлось бы изменить условия всех  $Iv$ . Что же касается правил, определяющих применение этих  $Iv$  в том или другом случае, устанавливающих связь между вступлениями голосов канона и требуемых этими вступлениями показателей, то все эти правила и при переходе к свободному письму остались бы без изменений.

Правила кварты, освобождающие от ограничений кварту первоначального соединения и тот консонанс, который дает кварту в производном, значительно облегчает сочинение канона при трудных  $Iv$ , доставляя новый свободный от ограничений интервал и тем увеличивая количество устойчивых консонансов. Но эти облегчения препятствуют извлечь из канона, при котором они применяются, новую комбинацию голосов, при помощи превращения.

§ 91. После того, как пройдены правила, касающиеся кварты и ноны и после задач на каноны при  $Iv = o$ , следует перейти к упражнениям в канонах, требующих применения прочих  $Iv$ . Образцы таких канонов находятся в приложении. Из показателей следует, особенно в начале, выбирать для упражнений наиболее легкие. При переходе от 2-х-голосных канонов к 3-х-голосным, трудность писания канонов значительно возрастает, и нет основания ее увеличить выбором неудобных  $Iv$ . Если учащийся приобретет достаточную технику в писании канонов при сравнительно легких показателях, как-то:  $Iv = \pm 2, \pm 3, \pm 4, -7, -9, -11$ , то такой результат можно признать уже вполне достаточным. Как мы далее увидим, композиторы строгого письма пользовались преимущественно самыми легкими из показателей, применяя более трудные лишь в коротких канонических имитациях. Переходить к канонам, требующим более трудных  $Iv$ , следует не ранее, чем когда будет приобретено умение применять к канонической имитации наиболее легкие из них. Только при этом условии упражнения в канонах с трудными  $Iv$  могут принести пользу для развития контрапунктической техники. Преждевременное же занятие ими может вредно отразиться на голосоведении и вообще на эстетической стороне работ учащегося. Если последний пожелает испробовать свои силы на таких задачах, которых почти на касались прежние композиторы, то и среди самых обыкновенных и легких  $Iv$ , как-то:  $Iv = -7, -9, -11$  он найдет такие вступления, которые, как это можно почти с уверенностью сказать, не были вовсе испробованы. Остальные группы вступлений могут доставить обширный материал для упражнений в необычных случаях канонической имитации, хотя бы и требующих самых доступных показателей. Если же учащийся пожелает испытать свои

силы на применении более трудных показателей, как-то:  $Iv = \pm 1, \pm 6, -8, -10, -12, -13$ , то примеры на эти случаи он найдет в приложении<sup>1)</sup>. Надо иметь в виду, что применение дополнительных правил, относящихся к кварте, допускаемое большинством из этих  $Iv$ , облегчает обхождение с ними и тем уравновешивает трудности, возникающие при переходе от 2-х-голосных упражнений к многоголосным. Подобные каноны не нужно писать слишком большого размера и упражнения эти [следует] чередовать с упражнениями в канонах более простых показателей.

### 3-х-голосная каноническая имитация у композиторов эпохи строгого письма.

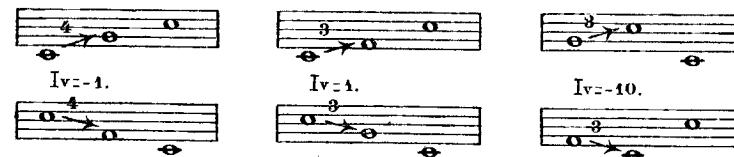
§ 92. Из многочисленных приведенных здесь примеров видно, что композиторы эпохи строгого письма часто пользовались 3-х-голосной канонической имитацией. Преобладающее значение в этих имитациях имеют следующие вступления (см. таблицу § 83):



Предпочтение отдаваемое этим вступлениям вполне понятно. Имитация в квинту и октаву — соответствует отношению между об'емом голосов и позволяет переносить мелодию из голоса в голос, сохраняя относительное положение ее тонов и полутона. Имитацией в эти интервалы начинается огромное большинство сочинений строгого письма и в дальнейшем движении сочинения они встречаются преимущественно перед всеми прочими. Вполне естественно, что удобства представляемые этими интервалами вступлений, заставляли отдавать им предпочтение и в канонической имитации. Причина же, на основании которой именно такой, а не иной порядок последования этих ступеней избирался для вступления в канонической имитации 1-го разряда, также совершенно понятна. Перечисленные здесь группы вступлений представляют ту особенность, что все они требуют одного из наиболее легких показателей, а именно  $Iv = -11$ . Это обстоятельство и является решающим при выборе именно указанного порядка вступлений.

<sup>1)</sup> Этого приложения в бумагах С. И. Танеева не найдено. (В. Б.).

§ 93. Интересен тот факт, что композиторы той эпохи, почти каждый раз, как им приходилось пользоваться для вступлений вышеприведенными ступенями, но в другом порядке, как напр.:



систематически избегают употребления требуемых этими вступлениями более трудных показателей, как-то:  $Iv = \pm 1, -10$ , пользуясь для этой цели следующими приемами:

1) Каноническая имитация вовсе прекращается при вступлении  $R_2$ , вследствие чего соединение  $P + R$  нет необходимости писать в сложном контрапункте, как напр.:

№ 111.

P. X, 46.

2) Имитация хотя не прекращается, но, при вступлении  $R_2$ -ты сдвигается на одну ступень вверх или вниз так, чтобы получить контрапункт при  $Iv = 0$ .

Следующий пример при неизменяемых  $RR$ -тыах потребовал бы  $Iv = 1$ . Но благодаря передвижению  $R_1$  на ступень вниз при вступлении  $R_2$  получается  $Iv = 0$ .

№ 112.

В следующем примере тот же Iv получается взамен Iv = — i вследствие передвижения R<sub>1</sub> также на ступень вниз в момент непосредственно предшествующий вступлению R<sub>2</sub>.

№113.

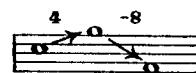


В примере:

№114.

P. XIV, 111.

в момент вступления R<sub>2</sub> еще не произошло перемены в R<sub>1</sub>, и R<sub>2</sub> еще вступает при Iv = i. Но начиная со следующей своей ноты, R<sub>1</sub> переносится на ступень вверх и получается Iv = o. Этим приемом можно пользоваться вообще при замене трудного Iv легким, хотя бы последний и не был Iv = o. В следующем примере мы встречаемся с подобной заменой показателей. Вместо требуемого вступлениями Iv = — 12



вследствие сдвижения R<sub>1</sub> на ступень вниз получается Iv = — 11.

№115. Iv = — 11, вместо Iv = — 12.

P. XI, 28.

Этими приемами пользовались и позднейшие композиторы, как это видно из следующего места H-moll'ной мессы Баха [(Confiteor):]

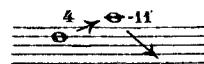
№116.



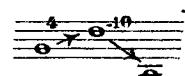
Для ясности, оба момента, представляющие собою как основное соединение, так и соединение с переменой интервала в нем, мы приводим отдельно:



Из сравнения этих соединений видно, что правильная имитация потребовала бы здесь Iv = — 15:



В то время, как передвижение баса на секунду вверх требует более легкого показателя, Iv = — 14:



3) Канон 1-го разряда заменяется каноном 2-го, вследствие вступления R<sub>2</sub> на расстоянии неравном с первым расстоянием. R<sub>2</sub> или замедляет со своим вступлением дождаясь удобного для него момента, как напр.

## №117.

P. XII, 59.

или же  $R_2$  вступает ранее, чем должна была вступить в каноне 1-го разряда, напр.

## №118.

P. XII, 528.

О том, как писать такие каноны, будет сказано в следующей главе.

4) При равных расстояниях вступления  $R_1$  имитирует тему мелодически точно, но длительность ее нот изменяется так, чтобы их можно было подладить под вступление  $R_2$ . В следующем примере часть Р-т'и (а) имитируется  $R_1$ -т'ю в увеличении (б) и в этом виде контрапунктирует  $R_2$ -т'е.

## №119.

P. X, 49.

Здесь мы вступаем в область таких видоизменений темы, которые могут разнообразиться до бесконечности и

нет ни надобности, ни возможности, их все перечислить и классифицировать. В качестве интересного образчика подобных видоизменений приведем следующий пример:

## №120.

P. XII, 129.

(Iv - II)

При равных расстояниях вступления эта имитация потребовала бы  $Iv = \sim$  го



Вступление  $R_2$  полутактом позже, чем это следовало бы для канона 1-го разряда, освобождает от необходимости применения этого  $Iv$ . В то же время видоизменения темы в  $R_1$ -т'е таковы, что первым нотам  $R_2$ -т'ы контрапунктируют та же часть мелодии, что и первым нотам  $R_1$ -ты, образуя соединение при  $Iv = \sim$  II.

§ 94. Приведенные примеры из сочинений Палестрины дают нам понятие о том, какими приемами композиторы XVI века облегчали себе сочинение при трудных показателях. При этом сам собою напрашивается вопрос: знали ли эти композиторы соотношение, существующее между интервалами вступлений и тем сложным контрапунктом, который этими интервалами требуется? Относительно того, что современные Палестрине музыканты знали, что вышеприведенные вступления в квинту и октаву требуют применения двойного контрапункта дуодецимы—в этом не может быть

сомнения. Уже одно частое пользование этими вступлениями при канонических имитациях должно было неизбежно обнаружить связь между этими вступлениями и двойным контрапунктом дуодекими, правила которого были общеизвестны и излагались в тогдашних современных учебниках. Эта связь двойного контрапункта дуодекими с вышеупомянутым порядком вступлений могла для композитора выясниться и иным путем. Каждый раз при изменении этого порядка вступлений он должен был неизменно наталкиваться на препятствия и неудобства, сопряженные с применением более трудных и малоизвестных тогда Iv и замечать при этом, что двойной контрапункт дуодекими при измененном порядке вступлений является уже более неприменимым. Другое дело решить вопрос, знали ли композиторы строгого письма все те вступления, при которых требуется именно тот, а не другой двойной контрапункт и могли ли они по отношению к каждому порядку вступлений найти, выражаясь по принятой нами терминологии, соответствующий этим вступлениям показатель? На этот вопрос нужно, повидимому, ответить отрицательно. По крайней мере в сочинениях строгого письма трудно найти подтверждение противоположного этому мнения. Точно также и в теоретических сочинениях отсутствует разъяснение этих вопросов. Если и считаться с тем фактом, что музыканты прежнего времени, подобно средневековым архитекторам, держали в тайне приемы своего искусства, то это может относиться лишь к таким приемам, которыми они пользовались при сочинении, а мы теперь говорим именно о том, следов чего в их сочинениях незаметно.

§ 95. Рассмотренный здесь отдел трехголосной канонической имитации имеет большую важность для сочинений контрапунктического стиля, что подтверждается обилием примеров применения этой имитации, представляющейся нам в контрапунктических сочинениях строгого и свободного письма. Но напрасно стали бы мы искать относящихся до того отдела сведений в теоретических сочинениях прежних и нашего времени. Об этих канонах упоминается вскользь. Самое разделение на каноны с равными и различными расстояниями вступлений, существенно отличающее одни от других по приемам их сочинения, в учебниках отсутствует.

Примеры того и другого разряда нередко приводятся беспорядочно перемешанными и не дается указаний, как писать те и другие, если не считать за указание совет, подаваемый во многих учебниках—переменять и вычищать написанное в каноне до тех пор, пока не нападешь на такой контрапункт, который подойдет ко всем голосам. Анализ канонов в большинстве случаев сводится к описанию того, в какой интервал какой из голосов вступает. Относительно же участия подвижного контрапункта в канонах почти ничего не говорится. Исключение в этом отношении составляет учебник Бусслера.

В этом учебнике каноны разделяются на такие, где применяется „двойной контрапункт“ и такие, которые пишутся с помощью простого контрапункта. Но такое указание очень неполно. Во-первых неизвестно, к какой категории причислить каноны, где Iv имеет перестановку прямую, а также куда отнести все каноны с неравными расстояниями вступлений. Но надо отдать справедливость Бусслеру в том, что он все-таки яснее других усмотрел связь между сложным контрапунктом и каноном и дал некоторые правильные указания, как напр., относительно применения двойного контрапункта в двухголосных бесконечных канонах.

§ 96. Недостаточность теоретических сведений по отделу канонической имитации тем более ощущительна, что эта контрапунктическая форма могла бы иметь большое применение и в современной музыке, выказывающей вообще стремление к контрапунктическому письму. Все те формы канонической имитации, которыми пользовались старые мастера, могут и теперь найти свое применение в композиции, наполненные новым содержанием. Но современный композитор, вооруженный всеми усовершенствованиями новейшей техники: хроматизмом, модуляциями, обилием самостоятельных диссонирующих сочетаний и проч., и проч., не имеет повода ограничивать себя теми рамками, в которых вращались прежние композиторы. Так, в канонической имитации старые мастера особенно ценили те вступления, которые при диатонизме тогдашних мелодий давали возможность их с точностью имитировать. Для современного композитора подобные соображения имеют гораздо меньшее значение. Пользуясь знаками изменения, модуляциями и т. п. он достигнет точной

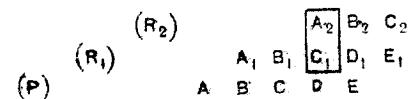
имитации при каких угодно вступлениях. Существует уставновившееся мнение, будто бы нидерландские и итальянские композиторы строгого письма исчерпали все случаи канона. В опровержение этого мнения можно указать на целые области канонических имитаций, повидимому, еще не испробованных. Случаи эти сводятся к двум категориям: а) необычные вступления при общеупотребительных IV и б) вступления, требующие применения редко встречающихся IV. Случаи первой категории вполне доступны для учащегося и с пользою могут быть применены в его работах. Случаи второй категории более пригодны для вполне опытного и зрелого контрапунктиста. Те и другие открывают для современного композитора много новых комбинаций, доселе не испытанных. Но даже, ограничивая себя теми каноническими формами, какими пользовались мастера строгого письма, и усвоив себе свободное с ними обхождение, современный композитор одним этим уже внесет не мало нового в свои сочинения, так как многое из того, что умели и знали прежние мастера, совершенно забыто нашими современниками.

## ГЛАВА VIII.

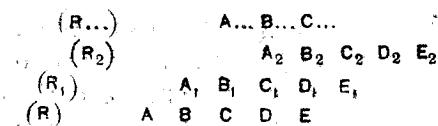
**3-х-голосный конечный канон 2-го разряда. Расстояния вступлений различные (а). Применение горизонтально-подвижного котрапункта.**

§ 97. В только что прошедшем отделье 3-х-голосного канона расстояния вступления были одинаковы. Вследствие этого между R<sub>1</sub> и R<sub>2</sub> получались такие совпадения отделов, которые непосредственно перед тем были у P и R<sub>1</sub>. Сравнивая между собою совпадения отделов в том и другом случае и рассматривая одно как первоначальное, другое как производное, мы находим тот IV, условиям которого подчиняется данный канон. Но стоит R<sub>2</sub>-t'e вступить на ином расстоянии от R<sub>1</sub>-t'y, чем то, на которое последняя вступила от P-t'y, и между обеими RR-t'ами получаются совпадения таких отделов, которые ранее\* между собою не совпадали.

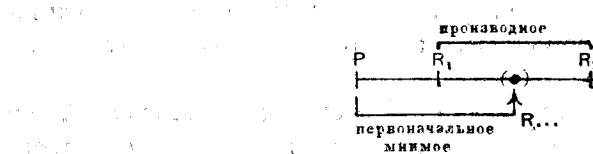
§ 98. Для примера возьмем следующую схему:



При вступлении R<sub>2</sub> получаются соединения отделов A<sub>2</sub>+C<sub>1</sub>, B<sub>2</sub>+D<sub>1</sub> и т. д. Каждое из этих соединений принадлежит обеим RR-t'ам и на этом основании его следует рассматривать как производное (§ 73). Но это производное не имеет соответствующего себе первоначального, и последнее нужно восстановить посредством мнимого соединения. Так как это мнимое соединение заменяет собою первоначальное, то в состав его должна войти P. Мнимое соединение, следовательно, будет состоять из голосов главного и мнимого (P+R...), а его производное из голосов R<sub>1</sub>+R<sub>2</sub>. Мнимое соединение должно быть подобно соединению R<sub>1</sub>+R<sub>2</sub> в отношении расстояния, направления и интервала вступления. Для определения момента и интервала вступления мнимого голоса следует в обратном направлении от R<sub>2</sub> отмерить расстояние и интервал вступления, равные расстоянию и интервалу вступления R<sub>1</sub>-t'y (сравни § 52). Предшествующая схема, с присоединением отделов мнимого голоса, получит следующий вид:



Момент вступления R... определяется расстоянием вступления между P и R<sub>1</sub>, взятым от R<sub>2</sub> в обратном направлении, т. е. влево, а именно: R<sub>1</sub> вступает на отдел позже P-t'y, а R... вступает на отдел ранее R<sub>2</sub>-t'y.



Этим путем получаются в мнимом соединении те же совпадения отделов, что и в соединениях RR-t между собою: A...+C, B...+D и т. д.

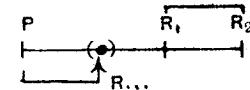
Предположим, что интервалы вступления в этом каноне следующие:



т. е. R<sub>1</sub> вступает на один отдел позже P - т'ы и на кварту выше, R... должна вступить на один отдел ранее R<sub>2</sub> - т'ы (как это мы видели на предшествующей схеме) и на кварту ниже ее.



Если первое расстояние вступления (между P и R<sub>1</sub>) больше второго (между R<sub>1</sub> и R<sub>2</sub>), то мнимый голос вступит ранее R<sub>1</sub> - т'ы, напр.



Таким образом схема конечного 3-х-голосного канона 2-го разряда составляется тем же способом, что и схема 2-х-голосного бесконечного канона того же разряда, с тою только разницею, что место „P в 3-х-голосном каноне заступает R<sub>2</sub>.

Мы рассмотрели соединения P+R... и R<sub>1</sub>+R<sub>2</sub>. Остается рассмотреть соединение P+R<sub>2</sub>. Так как R<sub>2</sub> есть последняя в каноне R - т'a, то соединение с нею главного голоса пишется в простом контрапункте и к этому соединению применимо 3-е из дополнительных правил, касающихся употребления кварты (§ 89).

§ 99. Приводим канон Палестрины, написанный по предшествующей схеме и представляющий отдельный законченный номер.

№ 121.

A musical score for Canon No. 121, titled "Trinitas in unitate". The score consists of six staves of music. The top staff shows the soprano line, followed by alto, tenor, basso continuo, basso continuo, and basso continuo. The music is written in common time with a key signature of one sharp. The vocal parts are mostly homophony, with some harmonic variation. The basso continuo parts provide harmonic support. The score is divided into measures by vertical bar lines and includes various rests and dynamic markings.

§ 100. Порядок писания канона следующий. До вступления третьего по порядку голоса—будет ли последний мнимым или реальным—канон пишется как обыкновенный двухголосный. (Относительно возможности свободного употребления кварты в мнимом соединении говорится ниже в § 102). Написанная часть Р-т'ы переписывается на требуемый интервал во все остальные голоса, включая сюда и мнимый (см. 2-ю схему отделов § 98). Затем Р пишется постепенно, по одному отделу. Каждый написанный отдел Р-т'ы переносится во все голоса. При этом Р контрапунктирует ко всем голосам данного вертикального столбца так, чтобы образовать с реальными голосами правильный 3-х-голосный контрапункт и отдельно от них, с мнимым голосом—правильный 2-х-голосный.

Выпишем мнимое соединение в приведенном выше каноне 2-го разряда (§ 99).

№122.

§ 101. Правило употребления кварты и ноны для мнимого соединения. Если обе RR суть голоса средний и верхний—иначе сказать, если канон начинается нижним голосом,—то в мнимом соединении допускается свободное употребление кварты, нона же, диссонирующая вверху (8), не допускается. Во всех других случаях мнимое соединение пишется по правилам 2-х-голосного простого контрапункта, в который могут быть вводимы скрытые последования в той мере, в какой они допустимы в многоgłosном контрапункте (§ 84). В следующем примере мнимое соединение начинается с неприготовленной кварты, которая, будучи перенесена в реальные голоса, обращается в консонанс.

№123.

В этом примере первая нота R<sub>2</sub>-т'ы укорочена на половину длительности. Этому соответствует такое же изменение первой ноты мнимого голоса. Свободное употребление кварты в мнимом соединении встречается также в следующем примере:

№124.

P. XII, 129.

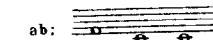


Отметим следующую особенность этого примера. В начале 7-го такта  $R_1$  перестает имитировать  $P \cdot t'y$ , переходя в свободный контрапункт. Но эта, независимая от  $P \cdot t'y$  часть мелодии, имитируется  $R_2 \cdot t'ю$  в начале 9-го такта. Таким образом, начиная с 7-го такта, канон из 3-х-голосного делается 2-х-голосным и его  $P \cdot t'ю$  становится прежняя  $R_1$ . Мы в  $R_1 \cdot t'$  обозначили это так: (=P), т. е. с этого момента  $R_1$  служит  $P \cdot t'ю$  для двухголосного канона. Ее же  $R \cdot t'ю$  является прежняя  $R_2$ , что в ней обозначено так: (=R<sub>1</sub>).

§ 102. Вышеприведенные случаи свободного употребления кварты не следует смешивать с так называемой консонирующей квартой по отношению к выдержанной ноте нижнего голоса (см. Bellerman, *Der Contrapunct*, S. 220), вступающей на синкопе и как бы приготовляющей самое себя, как напр.



Подобное употребление кварты всегда допустимо в мнимом соединении, хотя бы одна из RR и была нижним голосом, напр.



## №125.

G. D. 281.  
(Joannes  
Mouton)

§ 103. Относительно длины мнимого соединения надо заметить следующее. Мнимое соединение представляет собою будущее соединение двух RR. Если в соединении последних ( $R_1+R_2$ ) отметим то место, где одна из них прекращает свою имитацию, то в соответствующем месте мнимого соединения должен прерваться и мнимый голос. Если же в мнимом соединении ранее этого момента Р переходит в свободный контрапункт, то с этого момента мнимое соединение становится уже излишним.

§ 104. В многоголосных сочинениях строгого письма нередко три голоса образуют каноническую имитацию в то время, как остальные служат для них дополнительными. Приводим начало канона, извлеченного из шестиголосного "Agnus Dei" Палестрины. Встречающаяся в 5-ом такте квarta дополнительным голосом обращается в консонанс.

ab:

№126.

*Canon*

P. XII, 47.  
Agnus Dei)

§

R<sub>2</sub>

3

§ 105. Заканчивая учение о 3-х-голосном конечном каноне, упомянем о том значении, какое канон этот имеет для упражнений в подвижном контрапункте. Применение последнего в 3-х-голосном каноне является в формах гораздо более разнообразных, чем применение его в 2-х-голосном бесконечном каноне. Необходимость для Р-т'ы, контрапунктируя R<sub>1</sub>-т'e, или же контрапунктируя мнимому голосу, сверх того образовывать правильный 3-х-голосный контрапункт вместе с обеими RR-t'ами, есть требование в 2-х-голосном каноне отсутствующее. Это новое требование, внесенное 3-х-голосным каноном, усложняя задачу, чрезвычайно содействует развитию легкости и гибкости в умении владеть подвижным контрапунктом. Мы не говорим уже о преимуществе, какое 3-х-голосный конечный канон имеет перед 2-х-голосным бесконечным в применении к композиции. Рассматривая 3-х-голосный канон лишь с педагогической точки зрения, как материал для упражнений в 2-х-голосном подвижном контрапункте, следует отдать ему преимущество и перед 4-х-голосным. В то время как в 4-х-голосном каноне постоянно приходится иметь дело с формами, требующими применения 3-х-голосного подвижного контрапункта, 3-х-голосный канон во всем своем об'еме требует применения лишь 2-х-голосного подвижного контрапункта. В качестве пособия для изучения последнего, 3-х-голосный конечный канон должен, поэтому, занять первое место среди всех остальных.

## II. 4-Х-ГОЛОСНЫЙ КОНЕЧНЫЙ КАНОН.

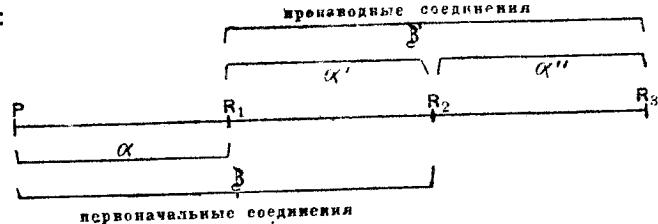
### ГЛАВА IX.

**4-х-голосный конечный канон 1-го разряда. Расстояния вступлений одинаковы (aaa). Применение вертикально-подвижного контрапункта.**

§ 106. Рассмотрим схематическое изображение [4-х-голосного конечного канона 1-го разряда:

$(R_3)$ $(R_2)$ $(R_1)$ $(P)$	<table border="1" style="border-collapse: collapse; width: 100px;"> <tr><td>A<sub>3</sub></td><td>B<sub>3</sub></td><td>C<sub>3</sub></td><td>D<sub>3</sub></td><td>E<sub>3</sub></td><td>F<sub>3</sub></td></tr> <tr><td>A<sub>2</sub></td><td>B<sub>2</sub></td><td>C<sub>2</sub></td><td>D<sub>2</sub></td><td>E<sub>2</sub></td><td>F<sub>2</sub></td></tr> <tr><td>A<sub>1</sub></td><td>B<sub>1</sub></td><td>C<sub>1</sub></td><td>D<sub>1</sub></td><td>E<sub>1</sub></td><td>F<sub>1</sub></td></tr> <tr><td>A</td><td>B</td><td>C</td><td>D</td><td>E</td><td>F</td></tr> </table>	A <sub>3</sub>	B <sub>3</sub>	C <sub>3</sub>	D <sub>3</sub>	E <sub>3</sub>	F <sub>3</sub>	A <sub>2</sub>	B <sub>2</sub>	C <sub>2</sub>	D <sub>2</sub>	E <sub>2</sub>	F <sub>2</sub>	A <sub>1</sub>	B <sub>1</sub>	C <sub>1</sub>	D <sub>1</sub>	E <sub>1</sub>	F <sub>1</sub>	A	B	C	D	E	F
A <sub>3</sub>	B <sub>3</sub>	C <sub>3</sub>	D <sub>3</sub>	E <sub>3</sub>	F <sub>3</sub>																				
A <sub>2</sub>	B <sub>2</sub>	C <sub>2</sub>	D <sub>2</sub>	E <sub>2</sub>	F <sub>2</sub>																				
A <sub>1</sub>	B <sub>1</sub>	C <sub>1</sub>	D <sub>1</sub>	E <sub>1</sub>	F <sub>1</sub>																				
A	B	C	D	E	F																				

Известно (§ 73), что в конечном каноне 1-го разряда каждое соединение  $P + t$  с каждой из  $RR-t$ , за исключением последней, есть соединение первоначальное. Известно также, что количество первоначальных соединений каждого конечного канона равняется числу голосов канона минус два (§ 75). Таким образом, в 4-х-голосном конечном каноне 1-го разряда два первоначальных соединения:  $P + R_1$  и  $P + R_2$ . Каждое первоначальное соединение имеет столько производных, сколько  $RR-t$  вступает после той, которая входит в состав этого первоначального. Так как в 4-х-голосном каноне три  $R-t$ , то первоначальное соединение  $P + R_1$  имеет два производных:  $R_1 + R_2$  и  $R_2 + R_3$ , а первоначальное  $P + R_2$  имеет одно производное  $R_2 + R_3$ , как это видно из следующей схемы:



Проверим сказанное на [вышеприведенной схеме, разделив ее на отделы, соответствующие первому первоначальному и его производным, как это видно ниже:

$(R_3)$ $(R_2)$ $(R_1)$ $(P)$	<table border="1" style="border-collapse: collapse; width: 100px;"> <tr><td>A<sub>3</sub></td><td>B<sub>3</sub></td><td>C<sub>3</sub></td><td>D<sub>3</sub></td><td>E<sub>3</sub></td><td>F<sub>3</sub></td></tr> <tr><td>A<sub>2</sub></td><td>B<sub>2</sub></td><td>C<sub>2</sub></td><td>D<sub>2</sub></td><td>E<sub>2</sub></td><td>F<sub>2</sub></td></tr> <tr><td>A<sub>1</sub></td><td>B<sub>1</sub></td><td>C<sub>1</sub></td><td>D<sub>1</sub></td><td>E<sub>1</sub></td><td>F<sub>1</sub></td></tr> <tr><td>A</td><td>B</td><td>C</td><td>D</td><td>E</td><td>F</td></tr> </table>	A <sub>3</sub>	B <sub>3</sub>	C <sub>3</sub>	D <sub>3</sub>	E <sub>3</sub>	F <sub>3</sub>	A <sub>2</sub>	B <sub>2</sub>	C <sub>2</sub>	D <sub>2</sub>	E <sub>2</sub>	F <sub>2</sub>	A <sub>1</sub>	B <sub>1</sub>	C <sub>1</sub>	D <sub>1</sub>	E <sub>1</sub>	F <sub>1</sub>	A	B	C	D	E	F
A <sub>3</sub>	B <sub>3</sub>	C <sub>3</sub>	D <sub>3</sub>	E <sub>3</sub>	F <sub>3</sub>																				
A <sub>2</sub>	B <sub>2</sub>	C <sub>2</sub>	D <sub>2</sub>	E <sub>2</sub>	F <sub>2</sub>																				
A <sub>1</sub>	B <sub>1</sub>	C <sub>1</sub>	D <sub>1</sub>	E <sub>1</sub>	F <sub>1</sub>																				
A	B	C	D	E	F																				

Здесь мы видим, что при вступлении  $R_1$  получается соединение отделов  $A_1 + B$ . Те же отделы совпадают между собой в дальнейшем ходе канона дважды — при каждом вступлении новой  $R-t$ , а именно:  $A_2 + B_1$  и  $A_3 + B_2$ . Мы взяли в соединении  $P + R$  отделы  $A$  и  $B$ ; но и следующие за ними, совпадающие в голосах:  $B_1 + C$ ,  $C_1 + D$  и т. д. в свою очередь повторяются дважды: в соединении  $R_1 + R_2$  и в соединении  $R_2 + R_3$ , переставляясь в том же самом порядке. Таким образом  $P + R_1$  является первоначальным соединением, а  $R_1 + R_2$  и  $R_2 + R_3$  его производными.

Переходим к следующему первоначальному  $P + R_2$ . [Согласно нижеприведенной схеме:

$(R_3)$ $(R_2)$ $(R_1)$ $(P)$	<table border="1" style="border-collapse: collapse; width: 100px;"> <tr><td>A<sub>3</sub></td><td>B<sub>3</sub></td><td>C<sub>3</sub></td><td>D<sub>3</sub></td><td>E<sub>3</sub></td><td>F<sub>3</sub></td></tr> <tr><td>A<sub>2</sub></td><td>B<sub>2</sub></td><td>C<sub>2</sub></td><td>D<sub>2</sub></td><td>E<sub>2</sub></td><td>F<sub>2</sub></td></tr> <tr><td>A<sub>1</sub></td><td>B<sub>1</sub></td><td>C<sub>1</sub></td><td>D<sub>1</sub></td><td>E<sub>1</sub></td><td>F<sub>1</sub></td></tr> <tr><td>A</td><td>B</td><td>C</td><td>D</td><td>E</td><td>F</td></tr> </table>	A <sub>3</sub>	B <sub>3</sub>	C <sub>3</sub>	D <sub>3</sub>	E <sub>3</sub>	F <sub>3</sub>	A <sub>2</sub>	B <sub>2</sub>	C <sub>2</sub>	D <sub>2</sub>	E <sub>2</sub>	F <sub>2</sub>	A <sub>1</sub>	B <sub>1</sub>	C <sub>1</sub>	D <sub>1</sub>	E <sub>1</sub>	F <sub>1</sub>	A	B	C	D	E	F
A <sub>3</sub>	B <sub>3</sub>	C <sub>3</sub>	D <sub>3</sub>	E <sub>3</sub>	F <sub>3</sub>																				
A <sub>2</sub>	B <sub>2</sub>	C <sub>2</sub>	D <sub>2</sub>	E <sub>2</sub>	F <sub>2</sub>																				
A <sub>1</sub>	B <sub>1</sub>	C <sub>1</sub>	D <sub>1</sub>	E <sub>1</sub>	F <sub>1</sub>																				
A	B	C	D	E	F																				

совпадающие при вступлении  $R_2$  отделы:  $A_2 + C$  далее совпадают только один раз при вступлении последней  $R-t$ , в виде  $A_2 + C_1$ , т. е. у  $R_3$  и  $R_1$ . Точно также дальнейшее совпадение отделов у  $P + R_2$  повторяется, переставленное в том же порядке, у  $R_1$  и  $R_3$ . Последнее соединение является, таким образом, производным по отношению к первоначальному  $P + R_2$ . Это первоначальное не имеет другого производного, так как  $R_3$ , входящая в состав его производного, есть последняя в каноне  $R$  (§ 75). Это первоначальное отличается от рассмотренных до сих пор соединений тем, что голоса, его составляющие, вступают не непосредственно друг за другом, а через один голос (через  $R_1$ ). Таково же вступление голосов и в его производном соединении.

Мы рассмотрели два первоначальных соединения  $P + R_1$ ,  $P + R_2$  вместе с их производными. Что же касается соединения  $P$  с последней в каноне  $R$ -той ( $P + R_3$ ), то соединение это как не имеющее себе подобного в дальнейшем движении канона, не может быть ни первоначальным, ни производным и пишется в простом контрапункте. (Относительно употребления в этом соединении кварты см. выше § 89 правило 3-е).

§ 107. Первоначальное  $P + R_1$ , имеющее два производных, пишется при двойном  $Iv$ , который обозначим как  $Iv'$ . Первый из двух показателей двойного  $Iv$  служит для первого производного ( $R_1 + R_2$ ), второй — для второго производного ( $R_2 + R_3$ ) [Чтобы нагляднее представить себе это, возьмем следующую схему вступлений 4-х-голосного конечного канона]:

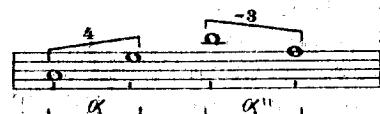


В этой схеме мы видим 1-е первоначальное соединение ( $P + R_1$ ) с его двумя производными.  $Iv'$  первого производного:



который в этом случае может быть обозначен еще как  $Iv'$ , в отличие от  $Iv$  второго производного, равняется здесь (§ 36) —  $m + n$ , т. е.  $-4 + 4 = 0$ .

$Iv'$  второго производного, который может быть обозначен также еще и как  $Iv''$ , в отличие от  $Iv'_1$ , как это видно из следующей схемы:



равняется  $-m - n$ , т. е.  $-4 - 3 = -7$ . Таким образом  $Iv'$  (т. е. двойной  $Iv$  1-го первоначального соединения) будет:  $Iv' = 0, -7$ .

Что же касается  $Iv$  2-го первоначального соединения ( $P + R_2$ ), который мы обозначим как  $Iv''$ , то, согласно нижеследующей схеме:



он будет равняться  $-8 + 1 = -7$ , т. е. будет равен по величине  $Iv''_2$ .

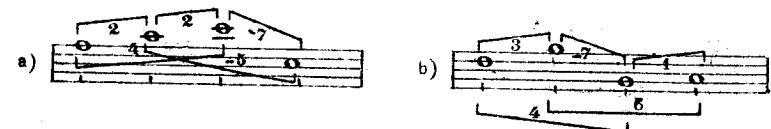
Из этого мы можем усмотреть, что  $Iv'_1$  всегда тот же самый, что и для 3-х-голосного канона, начинающегося с тех же ступеней. [Приведем теперь целиком схему вступлений 4-х-голосного конечного канона, до сих пор приводимую нами только по частям (отдельно для каждого производного соединения):



а также дадим сводку всех показателей, которые этими вступлениями требуются:

$$\begin{aligned} Iv'_1 &= -4 + 4 = 0, \\ Iv'_2 &= -4 - 3 = -7, \quad \text{или} \quad Iv' = 0, -7. \\ Iv'' &= -8 + 1 = -7, \quad \text{или} \quad Iv'' = -7. \end{aligned}$$

§ 108. Приведем еще две подобных схемы:



Показатели схемы а) будут следующие:

$$\begin{aligned} Iv' &= 0, -9. \\ Iv'' &= -9. \end{aligned}$$

Показатели же схемы b) — следующие:

$$\begin{aligned} Iv' &= -10, -2. \quad Iv'_1 = -3 - 7 = -10. \quad Iv'_2 = -3 + 1 = -2. \\ Iv'' &= 2. \quad (Iv'' = -4 + 6 = +2). \end{aligned}$$

Как видно из рассмотренных схем вступлений, между  $Iv'_2$  (относящимся ко второму производному:  $R_2 + R_3$ ) и  $Iv''$  ( $R_1 + R_3$ ) существует постоянное соотношение, выражющееся в том, что оба эти показателя всегда одной и той же величины. При этом, их знаки или одинаковы (т. е. оба показателя положительные или отрицательные), или же различные (один  $Iv'$  положительный, в то время как другой отрицательный).

Оба эти показателя вполне тождественны (и по величине, и по знаку) в том случае, когда из первых трех голосов канона Р есть крайний голос.

Оба эти показателя одинаковы по величине и различны по знаку (т. е. один из них положительный, а другой отрицательный), когда из первых трех голосов канона Р есть средний голос.

§ 109. [Чтобы сказанное было еще нагляднее, приведем нижеследующий пример начала 4-х-голосного конечного канона, написанного по схеме:]

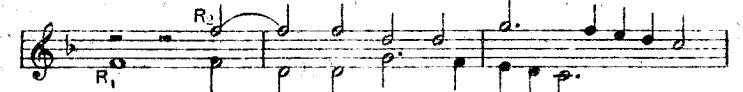
[1-е первоначальное этого канона написано при двойном  $Iv' = -11$ , о, как это видно из сравнения этого первоначального с его обоями производными:]

2 №128.

$R_1 + R_2$   
 $Iv' = -11$ , о. Первоначальное.



$R_1 + R_2$   
 $Iv' = -11$ . Первое производное.



$R_2 + R_3$   
 $Iv' = 0$ . Второе производное.



[2-е первоначальное этого канона написано при  $Iv'' = -10$ , о, как это видно из следующего примера, заключающего в себе как первоначальное, так и производное соединения:]

№129.

$R_1 + R_2$   
 $Iv'' = 0$ . Первоначальное.



$R_1 + R_3$   
 $Iv'' = 0$ . Производное.



### Классификация 4-х-голосных конечных канонов 1-го разряда.

§ 110. Каждый 3-х-голосный канон может служить началом для многих 4-х-голосных канонов. Канон 3-х-голосный вполне определяется первым интервалом вступления (с указанием его направления) и показателем (§ 76). Этими данными определяется второй интервал вступления. Для канона 4-х-голос-

ного к этим данным нужно прибавить еще [определение третьего интервала вступления, т. е. 'найти']  $Iv'_2$ , относящийся ко 2-му производному [1-го первоначального соединения] ( $R_2 + R_3$ ), другими словами, для канона 4-х-голосного должен быть указан двойной показатель ( $Iv''$ ). Этим определяется, как величина и направление третьего интервала вступления, так и показатель  $Iv''$ , находящийся в постоянном соотношении с  $Iv'_2$ , как это указано выше (§ 108). Теоретически говоря, вступления каждого 3-х-голосного канона могут служить началом стольких 4-х-голосных канонов, сколько существует  $IIv$ . Оставляя без изменения начальное вступление какого-либо 3-х-голосного канона, мы можем поочередно брать один показатель за другим в качестве  $Iv'_2$ . С изменением величины  $Iv'_2$  будет изменяться и третий интервал вступления, и таким образом мы получим перечень всех 4-х-голосных канонов, начинающихся с тех же самых вступлений трех первых голосов. Если обозначить буквой  $r$  число всех возможных в 2-х-голосном каноне вступлений, а буквой  $s$  число употребительных  $IIv$ , то выражение  $rs$  будет обозначать число возможных 3-х-голосных канонов, а  $rs^2$  укажет число 4-х-голосных канонов. Считая приблизительно  $r = 14$ ,  $s = 20$ , получим, что число 3-х-голосных канонов с различными вступлениями равно  $r \cdot s = 280$ , а канонов 4-х-голосных равно  $r \cdot s^2 = 5600$ . Количество это должно быть сведено к значительно более скромным размерам, так как большое количество канонов, требующих применения трудных  $IIv$  можно причислить к неразрешимым.

Обилие возможных вступлений в канонах заставляло теоретиков думать, что нет возможности установить определенные правила для писания канонов, но из содержания настоящего сочинения ясно, что это количество комбинаций не служит препятствием подведения всех их под точные, определенные правила.

В качестве образчика классификации 4-х-голосного канона приведем два примера:

- 1) канон в верхнюю терцию при  $Iv'_1 = 2$  и
- 2) канон в верхнюю квинту при  $Iv'_1 = -11$ .

Сохраняя два первых интервала вступления неизменными, мы берем в качестве  $Iv'_2$  один за другим все  $IIv$ , вследствие чего третий интервал вступления каждый раз меняется.

{1) канон в верхнюю терцию ( $Iv'_1 = 2$ ):

$Iv'_1 = 2, 0.$     $Iv'_1 = 2, 1.$     $Iv'_1 = 2, 2.$     $Iv'_1 = 2, 3.$     $Iv'_1 = 2, 4.$    и т.д.  
 $Iv'_1 = 2, 6.$     $Iv'_1 = 2, -1.$     $Iv'_1 = 2, -2.$     $Iv'_1 = 2, -3.$     $Iv'_1 = 2, -4.$    и т.д.

2) канон в верхнюю квинту ( $Iv'_1 = -11$ ):

$Iv'_1 = -11, 0.$     $Iv'_1 = -11, 1.$     $Iv'_1 = -11, 2.$     $Iv'_1 = -11, 3.$     $Iv'_1 = -11, 4.$    и т.д.  
 $Iv'_1 = -11, 6.$     $Iv'_1 = -11, 1.$     $Iv'_1 = -11, 2.$     $Iv'_1 = -11, 3.$     $Iv'_1 = -11, 4.$    и т.д.

Обе эти таблицы вступлений незакончены, так как легко могут быть закончены самим учащимся. Они составлены по тому же принципу, по которому усоставлена „Таблица 3-х-голосных канонов“ (§ 83), ибо их  $IIv'_2$  идут как в прямом (первая строчка), так и в возвратном порядке (вторая строчка примера). Каждое из вступлений „Таблицы 3-х-голосных канонов“ может быть положено в основу ряда 4-х-голосных канонов (прямого и возвратного).]

Что касается дополнительных правил [употребления кварты и ноны в 4-х-голосном каноне], то они те же, что и для 3-х-голосного канона (§§ 89-91).

**Упражнения в 4-х-голосных конечных канонах I-го разряда.**

§ 111. Начинать упражнения [в 4-х-голосных конечных канонах I-го разряда, как и в 3-х-голосных канонах,] следует с канонов, где все  $IIv = 0$ . Затем [нужно] перейти к тем канонам, где  $Iv'_2 = 0$ , а, следовательно, и  $Iv'' = 0$ . Из этих канонов следует отдавать предпочтение тем, у которых  $Iv'_1$  относится к разряду наиболее легких, как то: —7, —9, —11. После этих упражнений можно перейти к тем канонам, где

$Iv'$  не равняется нулю, выбирая для этого показателя наиболее легкие случаи. Каноны, чаще других встречающиеся в музыкальной литературе, кроме канонов в приму или в октаву, в большинстве случаев написаны при  $Iv' = -11$ , 0. Нередко встречаются также каноны при  $Iv' = -11$ , -7, или же  $Iv' = -11$ , 7. Присутствие последних показателей ( $Iv = -7$ ,  $Iv = 7$ ) вызывается перенесением R<sub>3</sub>-т'ы в другую октаву.

## ГЛАВА X.

**4-х-голосный конечный канон 2-го разряда. Все или некоторые расстояния вступлений различны. Применение горизонтально-подвижного контрапункта одного, или в соединении с вертикально-подвижным.**

§ 112. Если в 4-х-голосном каноне хотя одно из расстояний между вступлениями отлично от прочих, то подобный канон будем причислять к канонам 2-го разряда. Обозначая сходные расстояния между вступлениями одинаковыми буквами, а несходные — различными, получим следующие виды 4-х-голосных канонов 2-го разряда: aba, aab, abb, abc:

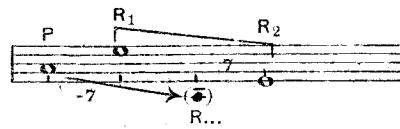
За исключением первого случая aba, во всех прочих случаях встречаются подразделения в зависимости от того, равна ли сумма двух соседних расстояний третьему, или не равна. Для обозначения того, что два расстояния равны третьему, будем соединять соответствующие буквы скобкой внизу. Напр., aab означает, что в данном каноне два первых расстояния равны третьему; abb означает, что второе и третье расстояния между собой равные в то же время равны первому. При отсутствии скобки предполагается, что в каноне нет двух расстояний, сумма которых была бы равна третьему расстоянию. Таким образом каноны aab и abb имеют каждый

по два подразделения: aab и aab, потом abb и abb. В форме abc возможны три подразделения: abc, abc и abc. Вышеприведенный пример b) aab есть в сущности aab, а пример c)—есть пример abb. Пример abc есть пример, в котором все расстояния вступлений различны, примеры же abc и abc мы даем ниже:

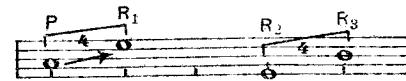
§ 113. В случае равенства [двух соседних расстояний вступлений третьему,] место мнимого соединения заступает Iv. [Проверим это на вышеприведенных примерах. Нам известно (§ 73), что число производных соединений каждого конечного канона равняется количеству парных соединений всех RR-t канона.] В 4-х-голосном каноне таких соединений три:  $R_1 + R_2$ ,  $R_2 + R_3$  и  $R_1 + R_3$ . Каждое производное должно иметь свое первоначальное, которое может быть или реальным соединением ( $P + R$ ), или же мнимым ( $P + R\dots$ ), и как в то, так и в другое первоначальное соединение должна входить P. Для того, чтобы найти первоначальное соединение для каждого из производных, нужно отложить от P вправо расстояние равное расстоянию между голосами производного, и таким образом мы найдем момент вступления для голоса образующего с P-тою первоначальное соединение по отношению к данному производному. Если этот момент совпадает со вступлением одной из RR-t, то P вместе с этой R есть первоначальное реальное соединение и для него нужно найти Iv. Если же найденный момент придется в таком месте, где нет вступления ни одной из RR-t, то в этом месте должен вступить мнимый голос. Его соединение с P образует искомое первоначальное, которое, следовательно, будет мнимым.

[Обратимся теперь к примерам. Пример a) aba имеет три производных, к которым необходимо найти первоначальные. Эти производные суть:  $R_1 + R_2$ ,  $R_2 + R_3$  и  $R_1 + R_3$ . Первоначальное производного  $R_1 + R_2$  будет  $P + R\dots$ , как это видно из нижеследующей схемы, где от P вправо отло-

жен интервал, равный интервалу между голосами производного и на том же расстоянии:



Эта  $R$  мнимая и ее соединение с  $P$  дает мнимое соединение  $P + R\dots$ ,  $Iv$  которого будет  $o$ . Переходя к производному  $R_2 + R_3$ , мы находим, что его первоначальное будет  $P + R_1$ , а  $Iv = o$ , как это видно из следующей схемы:



где отложенный вправо от  $P$  интервал совпадает не только по расстоянию, но и по величине с  $R_1$ . Производное  $R_1 + R_3$  имеет своим первоначальным соединение  $P + R_2$  также при  $Iv = o$ , как это видно из следующей схемы:



Отложенный вправо от  $P$  интервал совпадает с  $R_2$ . Буквенная схема этого канона, подобная тем схемам, которыми мы пользовались для 4-х-голосных конечных канонов 1-го разряда была бы следующая:

(R <sub>1</sub> )	A <sub>1</sub> B <sub>1</sub>	C <sub>1</sub> D <sub>1</sub> E <sub>1</sub> F <sub>1</sub>
(R <sub>2</sub> )		A <sub>3</sub> B <sub>3</sub> C <sub>3</sub> D <sub>3</sub> E <sub>3</sub> F <sub>3</sub>
(P)	A B C	D E F
(R <sub>3</sub> )		A <sub>2</sub> B <sub>2</sub> C <sub>2</sub> D <sub>2</sub> E <sub>2</sub> F <sub>2</sub>
(R...)	A... B... C... D... E... F...	

из которой видно, что производное соединение  $A_2 + C_1$  не имеет своего реального первоначального, которое должно быть благодаря этому восстановлено путем мнимого соединения  $A... + C$ .

Пример b) aab имеет следующие первоначальные для своих производных:

1)  $P + R_1$ ,  $Iv = ii$ :



2)  $P + R_2$ ,  $Iv = -7$ :



3)  $P + R\dots$ ,  $Iv = o$ :



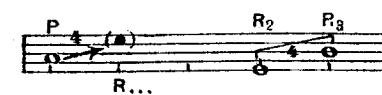
В первой и второй из вышеприведенных схем отложенные от  $P$  вправо интервалы, совпадая со вступлениями  $R_1$  и  $R_2$ , являются первоначальными реальными соединениями при вышеуказанных  $Iv$ , и только третья схема дает мнимое соединение. Отметим принадлежность вступлений этого примера к той группе вступлений, два расстояния между которыми равны третьему (§ 112).

Пример c) abb имеет следующие первоначальные для своих производных, если их рассматривать в отдельности:

1)  $P + R\dots$ ,  $Iv = o$ :



2)  $P + R\dots$ ,  $Iv = o$ :



3)  $P + R_1$ ,  $Iv = -7$ :



В третьей из вышеприведенных схем интервал, отложенный вправо от  $P$ , совпадает по расстоянию с  $R_1$ ,  $RR$ -т'и же первых двух схем совпадают друг с другом, благодаря чему они должны быть заменены одной  $R$ -т'ой, написанной при  $Iv = -11$ . Таким образом этот канон имеет только два первоначальных соединения: одно мнимое при  $Iv = -11$  и другое реальное при  $Iv = -7$ .

Пример d) abc содержит в себе все мнимые первоначальные соединения. Если рассматривать каждое первоначальное отдельно, то их будет три:

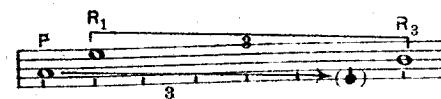
1)  $P + R \dots, Iv = o:$



2)  $P + R \dots, Iv = o:$



3)  $P + R \dots, Iv = o:$



Примеры e) и f) относятся к разряду тех канонов, сумма двух вступлений которых равна третьему, благодаря чему в них один из отложенных от  $P$  вправо интервалов совпадает с реальным голосом.

Пример e) abc имеет три первоначальных вступления:

1)  $P + R \dots, Iv = o:$



2)  $P + R_2, Iv = -7:$



3)  $P + R \dots, Iv = o:$



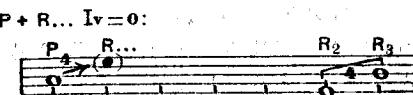
$Iv$  второго первоначального  $= -7$  ввиду того, что интервал, отложенный в схеме этого первоначального от  $P$  вправо, совпадает по времени с  $R_2$ .

Пример f) abc также имеет три первоначальных вступления:

1)  $P + R \dots, Iv = o:$



2)  $P + R \dots, Iv = o:$



3)  $P + R_1, Iv = -7:$

3)  $P + R_1, Iv = 7:$



В третьей из только что приведенных схем последнего канона мы опять находим реальное первоначальное соединение ввиду того, что интервал, отложенный от  $P$  вправо, совпадает по времени с  $R_1$ .

§ 114. Ряд вышеприведенных примеров (с различными расстояниями между вступлениями) должен помочь учащемуся в отыскании как самих первоначальных вступлений ко всем производным каждого 4-х-голосного конечного канона 2-го разряда, так и их показателей. Из них мы видим, что каждое мнимое соединение должно, по отношению к своему производному быть прежде всего соединением при  $Iv = o$ , т. е. в точности воспроизводить это производное. Но бывают случаи, когда мнимое соединение, [как это мы видели,] имеет два производных (т. е. два соединения с одинаковыми с ним

расстояниями между вступлениями голосов). И тогда мнимое соединение должно быть написано в вертикально-подвижном контрапункте и подчиняться условиям того Iv, который требуется для его второго производного. Как нам уже известно, число мнимых соединений и I<sub>v</sub> (все равно, относится ли I<sub>v</sub> к реальному, или к мнимому соединению) в общей сложности равняется числу производных, для 4-х-голосного канона, следовательно, трем. Легчайшие каноны настоящего отдела [т.е.] в которых мнимое соединение одно, а все I<sub>v</sub> равны нулю. Эти каноны должны составить главный материал для упражнений. Сравнительно с 3-х-голосными канонами 2-го разряда, они представляют по трудности следующую ступень—Р, входящая в состав 2-х-голосного соединения, является в тоже время составной частью 4-х-голосного реального соединения. Увеличение количества мнимых соединений, также как и замена I<sub>v</sub>, равных нулю, другими, хотя бы из числа наиболее легких, значительно увеличивает трудность писания этого канона.

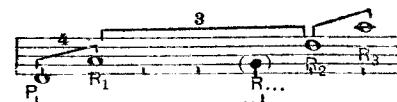
§ 115. [Приведем несколько примеров 4-х-голосных конечных канонов 2-го разряда, давая, как это мы делали в главе о 4-х-голосных конечных канонах 1-го разряда, лишь начало канонов и опуская их заключения, которые пишутся в простом контрапункте.

Канон aba:

G. 204.  
(Ludwig  
Senfl)

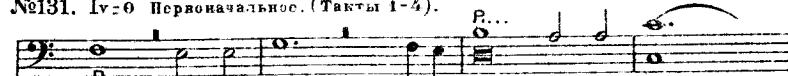
№130.aba.

написан по схеме:



и имеет три первоначальных соединения: Р+R... Р+R<sub>1</sub> и Р+R<sub>2</sub>, I<sub>v</sub> которых равны нулю. Пример № 131 дает первое из этих первоначальных соединений с его производным:

P+R...  
№131. I<sub>v</sub>=0 Первоначальное. (Такты 1-4).



Производное. (Такты 1-5).



Примеры же № 132 и 133 дают второе и третье первоначальные соединения этого канона с их производными при I<sub>v</sub>=0, как и первое первоначальное.

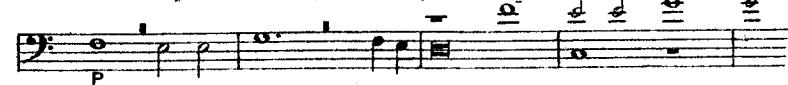
P+R<sub>1</sub>  
№132. I<sub>v</sub>=0 Первоначальное. (Такты 1-4).



Производное. (Такты 3-7).



P+R<sub>2</sub>  
№133. I<sub>v</sub>=0 Первоначальное. (Такты 1-5).



Производное. (Такты 1-5).



В примере № 130 голоса канона вступали по порядку их высоты, начиная с нижнего. В примере же № 134, написанном также по формуле aba, вступления голосов сделаны в разбивку.

№134. aba.

P.X. 180.

Схема вступлений этого канона:



Первоначальные соединения этого канона:  $P+R\dots$ ,  $P+R_1$  и  $P+R_2$ . Их во всех первоначальных соединениях равны нулю, как это видно в следующих извлечениях из этого канона всех трех первоначальных с их производными:

№135. Iв=0 Первоначальное.  $R\dots$

Производное.  $R_2$

№136. Iв=0 Первоначальное.

$P+R_1$

Производное

$R_2$

№137. Iв=0 Первоначальное.

$P+R_2$

Производное

$R_3$

Следующий канон, написанный по той же формуле aba:

№138. aba.

G. 320.  
(Josquin).

имеет в своей основе другую схему вступлений и их расстояний:



Его первоначальные (при  $Iv = o$ ) следующие:  $P + R\dots$ ,  $P + R_1$  и  $P + R_2$ , как это видно из примеров № 139, 140 и 141, где они даны вместе с их производными:

$P + R\dots$   
№139.  $Iv=0$  Первоначальное.

$P + R_2$   
 $Iv=0$  Производное.

$P + R_1$   
№140.  $Iv=0$  Первоначальное.

$R_2 + R_3$   
 $Iv=0$  Производное.

$P + R_2$   
№141.  $Iv=0$  Первоначальное.

$R_1 + R_3$   
 $Iv=0$  Производное.

$P + R_2$   
№142.  $Iv=0$  Первоначальное.

$R_1 + R_3$   
 $Iv=0$  Производное.

Следующий канон написан по формуле  $abb$ :

№142.  $abb$

G. 310.  
(Heinrich Isaac).

Его схема:



Он имеет только два первоначальных:  $P + R_1\dots$  и  $P + R_2\dots$  (сравни § 113, пример б). Показатель первого первоначального, имеющего два производных, — 11, показатель второго первоначального о, как это видно из примеров № 143 и 144, извлеченных из канона:

$P + R_1\dots$   
№143.  $Iv=0$  Первоначальное

$R_1 + R_2$   
 $Iv=0$  Первое производное

$R_2 + R_3$   
 $Iv=11$  Второе производное

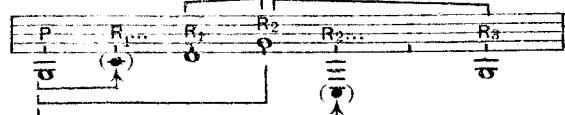
$P + R_2\dots$   
№144.  $Iv=0$  Первоначальное

$R_1 + R_3$   
 $Iv=0$  Производное

Последний из приводимых нами канонов написан по формуле  $abc$ :

No 145. abc.

Схема этого канона:



Два его первоначальных вступления — мнимые, одно реальное —  $P + R_2$ . Мнимые соединения по общему правилу имеют  $Iv = 0$ , что же касается реального соединения, то его показатель равен — 14. Нижеследующие три примера (№ 146, 147 и 148) дают нам в извлечении из канона все три его первоначальные соединения, каждое с своим производным:

**№146.** Iv=0. Первоначальное.

R<sub>1</sub>...

R<sub>1</sub>...

R<sub>1</sub>+R<sub>2</sub>

Iv=0. Производное.

**№147.** Iv=14. Первоначальное.

**R<sub>2</sub>**

**R<sub>2</sub>+R<sub>3</sub>**

Iv=14. Производное.

**R<sub>2</sub>**

**P+R<sub>2</sub>...**

**№148.** Iv=0. Первоначальное.

**R<sub>2</sub>...**

**R<sub>1</sub>+R<sub>3</sub>**

Iv=0. Производное.

**R<sub>1</sub>**

**R<sub>3</sub>**

В примере № 148 и в первоначальном, и в производном соединениях мы встречаем последовательность двух кварт: одной увеличенной и одной чистой. Возможность появления этих кварт в мнимом соединении обусловлена тем обстоятельством, что его производное соединение, будучи реальным соединением, в то же время является соединением средних голосов, допускающим свободное употребление кварт при поддержке баса (см. правило кварты § 89).

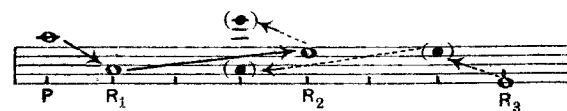
Примечание. Для отыскания первоначальных соединений 4-х-голосного конечного канона может быть предложен еще второй способ. В следующей схеме, заимствованной из § 115 (схема вступлений канона № 142):



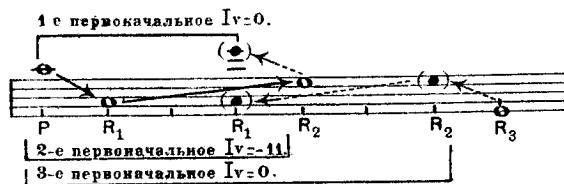
начальные интервалы первых вступлений и их направление следующие:  $\rightarrow 7 \nearrow 4$ . Отмерим сначала от  $R_2$  первый из этих интервалов в обратном направлении, т. е. влево и вверх. Получаем:



Затем прибавляем к этому отложенные от  $R_3$  два начальных интервала в том же обратном порядке:



после чего мы получаем полную схему первоначальных вступлений этого канона:



которая может быть сокращена следующим образом:

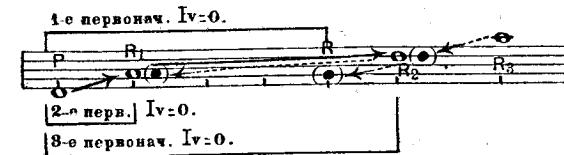


и в которой 1-е первоначальное соединение будет представлять собою  $P +$  отмеренный влево от  $R_2$  интервал, 2-е первоначальное соединение будет представлять собою  $P +$  отмеренный влево от  $R_3$  второй интервал и 3-е первоначальное соединение будет представлять собою  $P +$  отмеренный от  $R_3$  влево первый интервал. Производными для этих трех первоначальных будут последовательно три следующие соединения:  $R_1 + R_2$ ,  $R_2 + R_3$  и  $R_1 + R_3$ .

Возьмем другую схему из того же параграфа (схема вступлений канона № 130):



В этой схеме оба отложенные от  $R_2$  влево и вниз интервалы совпадают с реальными вступлениями и мнимое вступление создает лишь первый интервал, отложенный вниз от  $R_3$ . Таким образом первоначальными соединениями этой схемы будут три следующие соединения:



из которых первое — мнимое.]

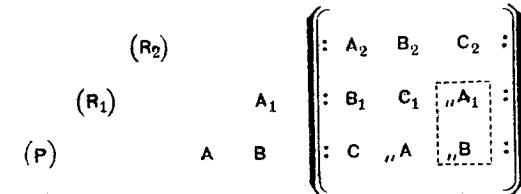
же ступенях — бесконечный канон в собственном смысле и  
б) Р и все последующие RR-т'ы, при повторении своем,  
переставляются на другие ступени в восходящем или нис-  
ходящем порядке — каноническая секвенция.

§ 119. Всякий бесконечный канон подчиняется прежде  
всего тем условиям, каким подчинен канон конечный, имею-  
щий те же начальные вступления (IV для канона 1-го разряда,  
мнимый голос для канона 2-го разряда). Но в бесконечном  
каноне к этим условиям добавляются новые, вносимые группой  
вторичных вступлений.

§ 120. Выше было сказано (§ 25), что всякое соединение  
голосов, из которых ни один не сочиняется, а оба воспро-  
изводят то, что ранее уже было сочинено, должно рассматри-  
вать, как соединение производное. На этом основании в  
бесконечном каноне к голосам, воспроизводящим ранее со-  
чиненное, нужно причислить и вторично вступающие голоса:  
„Р, „R<sub>1</sub> и т. д. (как это было нами сделано в 2-х-голосном  
бесконечном каноне по отношению к „Р). Голоса эти, наравне  
с начальными RR-т'ами, входят в состав производных соеди-  
нений и увеличивают их количество. Отсюда возрастает  
сумма тех условий, которыми обставлено сочинение беско-  
нечного канона, сравнительно с каноном конечным, написан-  
ным для того же числа голосов.

**Бесконечный 3-х-голосный канон 1-го разряда со вторичными  
вступлениями на тех же ступенях (собственно бесконечный  
канон 1-го разряда). Применение вертикально - подвижного  
контрапунта.**

§ 121. В 3-х-голосном бесконечном каноне 1-го разряда  
число отделов равно трем (§ 24). Порядок, в каком происхо-  
дит совпадение одного отдела с другим, виден из следующей  
схемы:



## ОТДЕЛ С. 3-Х- И 4-Х-ГОЛОСНЫЙ БЕСКОНЕЧНЫЙ КАНОН 1-ГО И 2-ГО РАЗРЯДА.

### I. 3-Х-ГОЛОСНЫЙ БЕСКОНЕЧНЫЙ КАНОН.

#### ГЛАВА XI.

##### Канон многоголосный бесконечный (общие понятия).

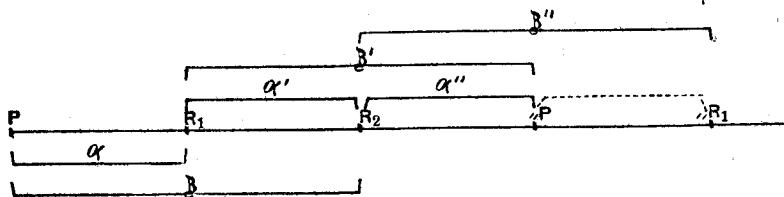
§ 116. В бесконечном каноне Р-т'a, а за нею все участвующие в каноне RR-т'ы, имитируя ее, возвращаются к началу и повторяются. Эти повторения голосов будем по прежнему обозначать: „Р, „R<sub>1</sub>, „R<sub>2</sub> и т. д. Вступления, предшествующие „Р, будем называть начальными, вступления, начиная с „Р, назовем вторичными. Начальными интервалами вступления назовем интервалы между вступлениями Р, R<sub>1</sub>, R<sub>2</sub> и „Р. Таким образом, число начальных интервалов бесконечного канона равняется числу голосов: три для 3-х-голосного канона, четыре для 4-х-голосного.

§ 117. Бесконечные многоголосные каноны, наравне со всеми прочими канонами, делятся на два разряда. Канон 1-го разряда имеет расстояния вступления одинаковыми, считая в числе последних и расстояние между последней R-т'ю и „Р и пишется по правилам вертикально-подвижно-контрапунта. Число отделов этого канона равняется числу голосов. Канон 2-го разряда имеет все или некоторые расстояния вступлений различными и пишется по правилам горизонтально - подвижного контрапунта, одного или в соединении с вертикально-подвижным.

§ 118. Канон, как 1-го, так и 2-го разряда, имеет, подобно 2-х-голосному бесконечному канону следующее подразделение: а) Р, а за нею и все RR-т'ы повторяются буквально на тех

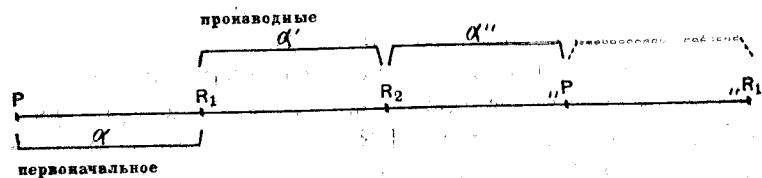
Отделы вторично вступающих голосов отмечены знаком „. Соединение „ $A_1 + B$ , буквально повторяющее соединение  $A_1 + B$ , обведено пунктиром. Заметим, что в канонической секвенции соединение это является хотя и переставленным на другие ступени, сравнительно с  $A_1 + B$ , но соотношение между совпадающими по времени отделами сохраняется и в том и в другом случае одинаковым.

§ 122. Определим количество и взаимное отношение первоначальных и производных соединений по следующей схеме:

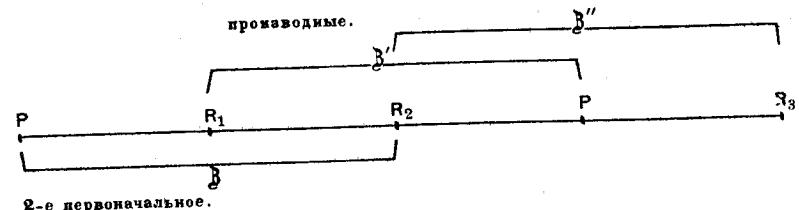


Повторение последней в каноне  $P$ -ты ( $R_2$ ) нет надобности включать в схему, так как в момент ее вступления канон является точным повторением того, что было уже ранее в момент вступления  $R_2$  (с перестановкой на другие ступени в канонической секвенции). Начнем с определения производных соединений. Нам известно, что соединение каждой  $R$ -ты с каждой другою есть соединение производное. Но в каноне бесконечном к  $RR$ -там следует причислить и вторично вступающие голоса, так как они, подобно начальным  $RR$ -там, суть голоса не сочиняемые вновь, а только имитирующие  $P$ -ту. В вышеприведенной схеме из числа повторенных голосов мы исключили повторение последней в каноне  $R$ -ты (т. е. „ $R_2$ ”), прочие голоса:  $R_1$ ,  $R_2$ , „ $P$ ” и „ $R_1$ ” войдут в состав производных соединений.

§ 123. Для того, чтобы получить полный перечень производных соединений, должно соединить между собою каждый из этих голосов с каждым другим. Начнем с соединения попарно соседних голосов. Первоначальным соединением для этих производных явится соединение  $P + R_1$ . Исключив соединение „ $P + R$ , так как оно буквально повторяет первоначальное  $P + R_1$ , (соединение „ $P + R_1$  отмеченное пунктиром), мы получим два производных, а именно:  $R_1 + R_2$  и  $R_2 + „P$ .



§ 124. Переходя к соединениям тех же голосов через один, мы получим также два производных соединения:  $R_1 + „P$  и  $R_2 + „R_1$ , для которых первоначальным является соединение  $P + R_2$ . Таким образом, по отношению к бесконечному канону недействительно правило, по которому соединение  $P$ -ты с последнею в каноне  $R$ -тою должно быть написано в простом контрапункте, так как в конечном каноне соединение это не может быть в числе первоначальных.



Дальнейшие соединения — через два голоса — невозможны, так как пришлось бы соединять не два различных голоса, а повторения одного и того же. Итак, мы имеем два первоначальных соединения, имеющих каждое по два производных, а именно:

первоначальные:

1)  $P + R_1$

2)  $P + R_2$

их производные:

$\left\{ \begin{array}{l} R_1 + R_2 \\ R_2 + „P \end{array} \right.$

$\left\{ \begin{array}{l} R_1 + „P \\ R_2 + „R_1 \end{array} \right.$

§ 125. Заметим, что вообще количество первоначальных соединений бесконечного канона 1-го разряда равняется количеству его  $RR$ -т. Этому количеству равняется и maximum производных соединений у каждого первоначального, а, следовательно, maximum его Hv.

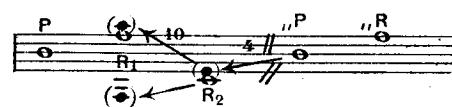
§ 126. Не надо упускать из виду, что все условия, которым подчиняется канон, относятся только к первоначальным соединениям, т. е. к соединениям, в которых участвует Р и одна из начальных RR-t, а, следовательно, действие этих условий прекращается в момент вступления „Р“.

§ 127. Iv для каждого производного соединения выводится одним из двух известных уже способов. 1-й способ, состоящий в том, чтобы по схеме, какие были выше приведены, найти Iv, приложив к производному интервалу вступления его первоначальный, взятый с обратным знаком, не требует пояснений. 2-й способ, состоящий в откладывании (на схеме выражаемой нотами) в обратную сторону и в обратном по высоте направлению интервалов вступления, в некоторых случаях является более простым и практичным. Для того, чтобы этим способом пользоваться, надо придерживаться следующих оснований, применимых ко всем случаям 3-х-голосного бесконечного канона и канонических секвенций. Начальные интервалы вступления отмериваются от реальных вступлений влево в обратном по высоте направлении (по порядку, начиная с интервала первого). Отмеривание интервалов начинается от R<sub>2</sub>, от которой откладывается указанным способом один (первый) начальный интервал, от „Р“ откладывается их два, от „R<sub>1</sub>“ — три. Во всяком каноне, для скольких бы голосов он ни был написан, отмеривание интервалов начинается со вступления R<sub>2</sub> и заканчивается на вторичном вступлении предпоследней в каноне R-t'ы.

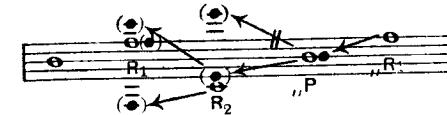
§ 128. Предположим, что начальные интервалы вступления и их направление суть следующие: ↗ 4 ↘ 10. Отмерим сначала от R<sub>2</sub> первый из этих интервалов влево и вниз. Получаем



Затем прибавляем к этому отложенные от „Р“ два начальных интервала

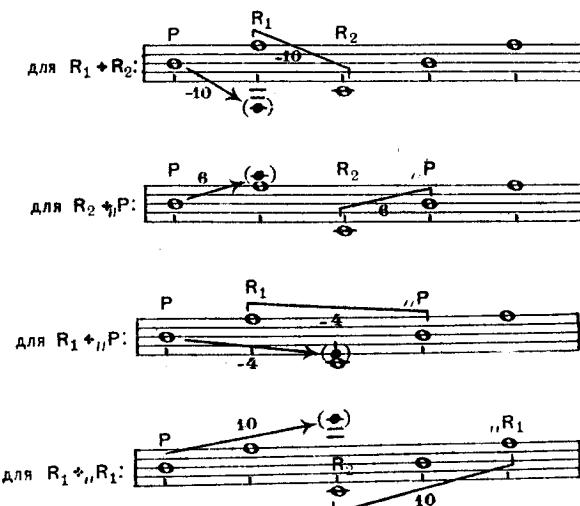


и, добавив интервалы, отложенные от „R<sub>1</sub>“,



получаем полную схему<sup>1)</sup>. Подобная схема, для постепенного составления которой понадобилось здесь три нотных строчки, может быть составлена в три приема при помощи одной нотной строки, на которую постепенно наносятся отмерива-

<sup>1)</sup> [Пользуясь способом, который мы применяли для отыскания Iv в § 133, мы можем отложить вправо от Р интервалы всех вступлений, образующих производные соединения. Зная, что этих производных в 2 х-голосном бесконечном каноне четыре: R<sub>1</sub> + R<sub>2</sub>, R<sub>2</sub> + „Р“, R<sub>1</sub> + „Р“ и R<sub>2</sub> + „R<sub>1</sub>“, мы поочередно откладываем от Р вправо все интервалы образуемые вступлениями их голосов и получаем:

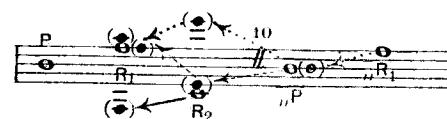


Суммируя полученные результаты в одной схеме, получаем:

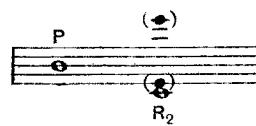


т. е то же самое, что мы имеем в § 128-м.]

мые интервалы. По этой схеме отыщем показатели. Берем Р и R этой схемы



Нам уже известно, что интервал между нотою вступления  $R_1$  и каждой черной нотою, находящуюся на одной вертикальной линии, равняется показателю для первоначального соединения  $P + R_1$ . Поэтому соединение это имеет два  $\text{Iv}$  — один равный 2, другой равный 14. Первый из этих  $\text{Iv}$  положительный (так как направление от  $P$  к  $R_1$  и от  $P$  к ноте, находящейся терцией выше  $R_1$  одинаковое), а второй  $\text{Iv}$  — отрицательный — так как направление от  $P$  к  $R_1$  и от  $P$  к ноте, находящейся от  $R_1$  на две октавы ниже — между собою противоположны. Затем берем из этой схемы  $P + R_2$  — второе первоначальное, и путем тех же рассуждений (приняв во внимание направление интервалов между  $P$  и  $R_2$  и между  $P$  и каждой из двух черных нот, находящихся на одной вертикальной линии с  $R_2$ ) приходим к выводу, что  $P + R_2$  также имеет два  $\text{Iv}$ , а именно:  $\text{Iv} = -2$  и  $\text{Iv} = -16$ .



Этот способ в некоторых отношениях практичнее первого, неудобного тем, что схема, на которой каждое первоначальное и каждое производное соединения отмечается скобками, является слишком испещренна.

Задача, с которой мы встречаемся [в 3-х-голосных бесконечных канонах], чрезвычайно трудная [и во всяком случае труднее той, с которой мы встречались в 4-х-голосных конечных канонах 1-го разряда. Ибо] мы вступаем здесь в область 3-х-голосного вертикально-подвижного контрапункта, вследствие требования, предъявленного Р-т'е — образовать вертикально-подвижное соединение с каждой из двух RR-t. При том требование это является неизбежным. За исключе-

нием канона, где все голоса вступают в приму и потому все  $\text{Iv} = 0$ , всякий другой 3-х-голосный бесконечный канон 1-го разряда требует непременно двух первоначальных соединений. Но если число первоначальных не может быть уменьшено, зато может быть сокращено число производных, и на этот пункт, при переходе к практическим упражнениям, следует обратить особое внимание. Можно выбрать такие вступления, при которых каждое первоначально соединение будет иметь только один  $\text{Iv}$  и этот  $\text{Iv}$  у обоих первоначальных соединений будет один и тот же. Подобные случаи с наиболее легкими из  $\text{Iv}$  и должны служить главным материалом для упражнений.

§ 129. Для сокращения числа производных соединений следует сделать некоторые из  $\text{Iv}$  равными нулю, что, как известно, является результатом сходных по величине и направлению интервалов вступления. Если из трех начальных интервалов вступления два одинаковы по величине и направлению, то у обоих первоначальных соединений будет один и тот же  $\text{Iv}$ . Этот  $\text{Iv}$  отрицательный и равняется величине сходного с другими интервалами умноженного на число голосов канона. Означив этот интервал буквой  $m$ , мы получим для 3-х-голосного канона:

$$\text{Iv} = -3 \cdot m.$$

Таким образом,

если  $m = 1$ , то  $\text{Iv} = -3$

„ „  $m = 2$ , „  $\text{Iv} = -6$

„ „  $m = 3$ , „  $\text{Iv} = -9$  (двойной контрапункт децимы)

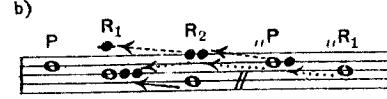
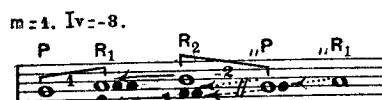
„ „  $m = 4$ , „  $\text{Iv} = -12$

„ „  $m = 5$ , „  $\text{Iv} = -15$

„ „  $m = 6$ , „  $\text{Iv} = -18$  (двойной контрапункт дуодецимы)

„ „  $m = 7$ , „  $\text{Iv} = -21$  (двойной контрапункт октавы).

§ 130. Приведем примеры подобных вступлений:



В первых двух примерах обозначены пунктиром те из производных соединений, которые при таком порядке вступлений подобны или первоначальному, или ранее бывшему производному и потому не имеют значения для определения  $Iv$ .

Начиная с примера с), обозначения пунктиром отсутствуют, а также пропущено и вступление „ $R_1$ ”, вследствие того, что соединение, в которое она входит:  $R_2 + „R_1$ ” повторяет собою предшествующее производное.

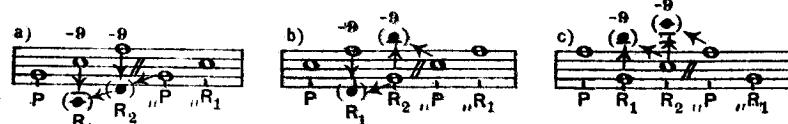
§ 131. Из этих схем ясно, что, вследствие возвращения  $P$ -т’ы к начальной ступени, интервал, отличающийся от других своею величиною, должен отличаться от них и своим направлением, т. е. быть интервалом отрицательным. Так как для получения  $Iv$  к этому интервалу требуется приложить первоначальный с обратным знаком, т. е. также отрицательный, то очевидно, что положительные  $Iv$  в подобном каноне неприменимы. Ясно также, что величина отрицательного интервала при равенстве двух других положительных равняется их сумме. Отсюда и приведенная выше формула (относящаяся к случаям, где два интервала равны),  $Iv = -3$  м. Путем таких же соображений не трудно притти к заключению, что в 4-х-голосном бесконечном каноне 1-го разряда, имеющем вторичные вступления на тех же ступенях, при

сходстве величины и направления трех интервалов вступления,  $Iv = -4$  м. Относительно 2-х-голосного бесконечного канона нам уже известно, что его  $Iv = -2$  м.. Таким образом, если в подобном бесконечном каноне 1-го разряда один из начальных интервалов вступления (не забудем, что к начальным интервалам относится и интервал между „ $P$ ” и предшествующей  $R$ -т’ю) отличен от прочих, а прочие сходны между собою по величине и направлению, то у всех первоначальных соединений один  $Iv$ , этот  $Iv$  отрицательный и равняется меньшему интервалу, умноженному на число голосов канона.

Этот  $Iv$  относится к соединению  $P$ -т’ы с каждою из  $RR$ -т’.

3-х-голосный бесконечный канон, имеющий вышеупомянутые вступления, должен, следовательно, быть написан при следующих условиях:  $(P + R_1) Iv = -3$  м,  $(P + R_2) Iv = -3$  м.

§ 132. При этом нет необходимости, чтобы сходные интервалы непосредственно следовали друг за другом. В каком бы порядке ни расположить интервалы вступления подобного 3-х-голосного канона,— если только два из них сходны по величине и направлению, то  $Iv$  всегда равняется меньшему интервалу, взятому три раза, всегда будет отрицательным и всегда будет относиться к обоим первоначальным соединениям ( $P + R_1$  и  $P + R_2$ ):



Для всех этих вступлений  $(P + R_1) Iv = -9$  и  $(P + R_2) Iv = -9$ .

Канон, написанный в этих условиях может быть начат каждым из голосов (ср. 2-х-голосный канон, § 20).

§ 133. Бесконечный канон 1-го разряда, где все вступления  $\rightarrow o$  и все  $IIv = o$ , написать очень не трудно. Способы его сочинения можно найти в каждом учебнике канона. Наиболее практическим является следующий прием. Пишется  $P$  до момента вступления  $R_1$ . Затем с первой нотной строки мелодия переносится на вторую и продолжается, контрапунктируя написанному на 1-й строке отделу. Дойдя до

конца последнего, мелодия переносится на третью строку, образуя с двумя прежними голосами трехголосный простой контрапункт. Если канон 4-х-голосный, то тем же способом пишется четвертая строка. В конце последней строки мелодия должна подойти к началу первой, как напр.:

№149.



Эти три отдела, последовательно взятые, составляют Р-т'у. В начале второго отдела вступит с тою же мелодией R<sub>1</sub>, в начале третьего—R<sub>2</sub>.

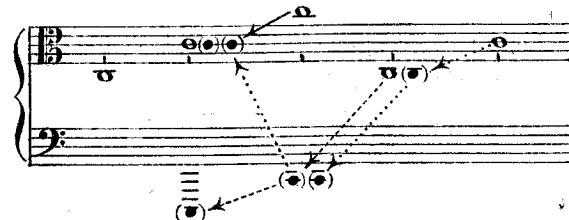
№150.

The image shows a musical score with two systems of music. The first system consists of three staves. The top staff has a whole note followed by a half note. The middle staff has a half note followed by a quarter note. The bottom staff has a quarter note followed by an eighth note. The second system starts with a whole note followed by a half note. Labels R<sub>1</sub> and R<sub>2</sub> are placed above the second system. The score is labeled "Глинка."

С момента вступления последней в каноне R-т'ы повторяется одно и то же трехголосное соединение, отделы ко-

торого поочередно исполняются голосами. Тем же способом нетрудно писать канон → о и для большего числа голосов.

§ 134. В следующем каноне Глинки, заимствованном из его рукописных упражнений, хранящихся в Публичной Библиотеке, голоса вступают в октаву, вследствие чего Р должна быть с каждой из RR в двойном контрапункте октавы ( $m = 7$ ,  $Iv = -21$ ).



Относительно того, что каждый подобный канон, имеющий два вступления одинаковыми по величине и направлению, может быть начат любым из голосов, было уже говорено в § 20-м.

№151.

The image shows a musical score with one system of music. The top staff has a whole note followed by a half note. The middle staff has a half note followed by a quarter note. The bottom staff has a quarter note followed by an eighth note. The score is labeled "Глинка."

При инструментальном аккомпанементе или вообще при дополнительных голосах сочинение канона в октаву значительно облегчается. Квинта и квarta могут употребляться свободно и от всех требований двойного контрапункта октавы остаются только два: избегать последования параллельных кварт и ионы, диссонирующей вверху. Благодаря этим условиям канон в октаву представляет так же мало затруднений, как и канон в приму. В подобном каноне нередко встречается чередование вступлений в октаву со вступлениями в приму. Легкость сочинения подобного канона содействовала его распространению. Существует целая литература канонов в приму и октаву, от детских песенок до серьезных

музыкальных произведений включительно. Эта форма канона носит название на итальянском языке Rota, на английском Rund. Тесные вступления голосов, беспрестанно возвращающиеся к началу, легко могут сообщить канону оттенок комизма и делают его преимущественно пригодным для текстов щутливого характера. В сочинениях же серьезных, Р имеет более или менее значительное протяжение и равняется нередко целому периоду (канон в „Фиделио“, в „Руслане“ и т. д.).

§ 135. От канона в приму и октаву переходим к канону в другие интервалы. Следующий канон требует двойного контрапункта децимы:  $m = 3$ ,  $Iv = -9$ .

№152.

Канон, написанный при  $Iv$  второй группы, благодаря отсутствию прямого движения, нередко допускает удвоения несовершенными консонансами, сообщающие ему большую гармоническую полноту. Вышеприведенный канон неудобен для подобных удвоений, вследствие тритона, получающегося в мелодии. Так, напр., при удвоении  $P$ -ты верхней терцией или децимой получаем тритон во 2-м такте,



при удвоении  $R_1$  нижней децимой—тритон между последнюю нотою мелодии и первую нотою ее повторения, хотя и разделенный паузой. Нет надобности об'яснять, что в свободном письме подобные тритоны в мелодии могут встречаться беспрепятственно.

Если в приведенном примере укоротить последнюю ноту  $P$ -ты на половину ее длительности (вместо  $=$  взяв  $\#$ ), то из соединения  $P + R_1$ , будет устранена неприготовленная секта,

вступающая на второй половине третьего такта. Благодаря этому изменению соединение  $P + R_1$  будет удовлетворять условиям не только  $Iv = -9$ , но и  $Iv = -11$ . Соединение  $P + R_2$  в своем теперешнем виде также удовлетворяет условиям  $Iv = -11$ . Этим свойством мы впоследствии воспользуемся для того, чтобы получить из этого канона каноническую секвенцию.

§ 136. Следующий канон также в двойном контрапункте децимы.

№153.

Он звучит пусто в три голоса, но при удвоениях приобретает гармоническую полноту и благозвучие.

№154.

Канон этот может быть исполнен и 4-х-голосно (если в предыдущем примере устраниТЬ один из крайних голосов).

§ 137. Приводим еще один канон также при  $Iv = -9$ . Канон этот имеет также два интервала вступления, сходных по величине и направлению, но отличается от предыдущих канонов вступлением голосов не по порядку высоты, а именно:



Но нам уже известно, что такой порядок вступлений не оказывает влияния на величину Iv, который и для подобного канона равняется отрицательной величине меньшего интервала, умноженной на число голосов канона.

№155.

§ 138. Следующие два канона написаны в контрапункте дуодекими:  $m = 6$ ,  $Iv = -18$ . Расстояние вступлений в каждом из этих канонов равняется двум тактам.

№156.  $Iv = -11$ .

№157.  $Iv = -18$ .

§ 139. В заключение приведем канон, требующий менее употребительного Iv, а именно  $Iv = -12$ .

№158.  $Iv = -12$ .

Кanon этот можно исполнить четырехголосно, удвоив или Р в нижнюю терцию

№159.

или R<sub>2</sub> в верхнюю терцию, причем, для избежания тритона, следует изменить ключевое обозначение

№160.

P-t'a этого канона не только контрапунктирует к каждой из RR-t при  $Iv = -12$ , но составляет с каждой из них также соединение в двойном контрапункте октавы, что дает нам возможность впоследствии получить из этого канона секвенцию.

Одновременно вышеупомянутые удвоения P-t'ы и R<sub>2</sub>-t'ы не могут быть сделаны, так как этому помешало бы в 5-м такте неправильное разрешение септимы: 6.



Если, взамен P-t'ы и R<sub>2</sub>-t'ы мы возьмем их удвоения, то получим начало канонической имитации с двумя одинаковыми интервалами вступления ( $m = 6$ ).

Однако и здесь возвращению P-t'ы на тех же ступенях при (a) мешает та же септима, которая при (b) дает неправильное разрешение: 6.

Таким образом бесконечного канона в собственном смысле мы не можем получить при этих вступлениях. Но, как мы увидим ниже, здесь возможно возвращение P-t'ы с перестановкою на другие ступени, т. е. возможна каноническая секвенция. Пока отметим, что P-t'a находится с двумя другими голосами в двойном контрапункте децимы:  $(P + R_1) Iv = -9$  и  $(P + R_2) Iv = -9$ .

§ 140. Бесконечных канонов 1-го разряда, подобных вышеприведенным (за исключением канонов в приму и октаву) нам не удалось встретить в учебниках контрапункта. Некоторые теоретики отрицают самую возможность их существования, как напр., Гауфф, утверждающий, что такие каноны возможны лишь в приму или в октаву (он говорит при

этом „nur ebenfalls möglich“ откуда видно, что и 2-х-голосные бесконечные каноны 1-го разряда в другие интервалы он считает невозможными). Но если возможность существования таких канонов и не подлежит сомнению, то значение их ограничивается только педагогическою стороныю. Они могут служить хорошим упражнением в 3-х-голосном вертикально-подвижном контрапункте. В композиции же они, наравне с 2-х-голосными бесконечными канонами в собственном смысле, вряд ли могут найти применение. При короткой P-t'e этому мешает неизбежная монотонность, происходящая от возвращения каждого голоса к одной и той же фразе, повторяемой на одних и тех же ступенях. При увеличении длины P-t'ы монотонность эта, хотя и перестает чувствоваться, но взамен того значительно возрастают трудности, с которыми сопряжено писание канона, делающие обхождение с ним неудобным. К тому же достигаемая при этом точность в имитации каждого из голосов остается для слушателей незаметной, так как при длинной P-t'e, в виду тех сложных отношений, в какие голоса входят друг с другом, является невозможным уследить за точностью имитации.

## ГЛАВА XII.

### Бесконечный 3-х-голосный канон 1-го разряда со вторичными вступлениями на других ступенях (каноническая секвенция 1-го разряда).

§ 141. Для 3-х-голосной канонической секвенции мы будем также отдавать предпочтение тем вступлениям, где число производных соединений доведено до двух и, следовательно, оба первоначальных соединения имеют один и тот же Iv. Подобно тому, как в 2-х-голосных секвенциях, при каждом данном интервале вступления мы могли написать секвенцию при любом из Iv, в зависимости от которого P-t'a должна была, при возвращении своем, представляться на то или другое количество ступеней вверх или вниз, так и в рассматриваемых теперь 3-х-голосных канонических секвенциях—с двумя равными по величине и направлению интервалами вступления (обозначенными буквою m)—

мы можем для данных вступлений  $P$ ,  $R_1$  и  $R_2$  взять любой из  $\Pi_v$  с противоположной перестановкой, которым и определяется интервал вступления для „ $P$ -т”ы. Так напр., при  $m=2$ , для применения  $\Pi_v=-7$ , придется переставлять  $P$ -т”у на ступень в направлении противоположном  $m$ , для применения  $\Pi_v=-8$  — на две ступени, для применения  $\Pi_v=-9$  — на три и т. д.:

$m = 2$

Iv--7.

Iv--8.

Iv--9.

Если  $m=3$ , то для применения  $\Pi_v=-7$  нужно  $P$  переставлять на две ступени в том же направлении, какое имеет  $m$ , и т. д. Возьмем  $m=3$ :

$m = 3$

Iv--7.

Iv--8.

Iv--9.

Iv--10.

Iv--11.

Из этих примеров тот, который имеет  $\Pi_v=-9$ , показывает, что канон с  $P$ -т”ю, повторяющеся на одних и тех же ступенях, есть лишь частный случай канонической секвенции.

§ 142.  $\Pi_v$ , имеющие перестановку прямую, невозможные в каноне со вторичными вступлениями на тех же ступенях, в канонических секвенциях хотя и возможны, но чрезвычайно неудобны, делая неизбежными перестановки вторичных вступлений на слишком большие интервалы.

§ 143. Приводим примеры канонов с применением двойного контрапункта октавы, децимы и дуоцезимы.

При  $\Pi_v = -14$ .

№161.  $\Pi_v = -14$ .

R

R<sub>1</sub>

R<sub>2</sub>

R<sub>3</sub>

№162.  $\Pi_v = -14$ .

R<sub>2</sub>

R<sub>1</sub>

P

Канон при  $\Pi_v = -16$ .

№163.  $\Pi_v = -14$ .

R<sub>2</sub>

R<sub>1</sub>

P

Удвоение

Следующие каноны требуют  $Iv = -II$ .

№164.

№165.

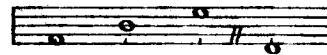
№166.

№167.  $Iv = II$ .

№168.

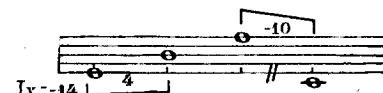
§ 144. Нередко в бесконечном каноне 1-го разряда Р-т'a, контрапунктируя по отношению к каждой R-t'e при Iv, который требуется данным каноном, в то же время образует с каждой из них соединение при каком-либо другом Iv, получившимся случайно и данным каноном не требуемого. В рассмотренных выше примерах мы отмечали подобные случаи совпадения двух показателей. Этот второй Iv дает возможность из бесконечного канона сделать каноническую секвенцию, переставив Р-т'u так, чтобы получились вступления, отвечающие этому второму показателю. С подобными случаями мы уже встречались при изложении учения о 2-х-голосном бесконечном каноне (§ 42).

§ 145. Сделаем опыт с некоторыми из вышеприведенных примеров бесконечного канона. Приводя бесконечный канон № 153 (§ 136), написанный при  $Iv = -9$ , мы упоминали о том, что если в этом каноне укоротить последнюю ноту Р-т'y на половину ее длительности, то окажется, что Р с каждой из RR-t образует соединение не только при  $Iv = -9$ , но также и при  $Iv = -11$ . Сохранив неизменными первые два интервала вступления, изменим третий согласно с этим новым Iv, и мы получим каноническую секвенцию с голосами, поникающимися на терцию. Эта секвенция должна иметь следующие вступления:



№169. Iv-11.

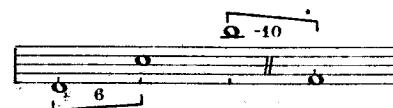
§ 146. Переходим к приведенному выше канону при  $Iv = -12$  № 158 (§ 139). Как это было уже сказано, Р-т'a этого канона находится с двумя другими голосами также в двойном контрапункте октавы. Это дает возможность получить каноническую секвенцию с перестановкой голосов на терцию вниз, со вступлениями



в которой  $R_1$  допускает удвоение в верхнюю сексту:

№170. Iv-14.

§ 147. Мы отметили выше (§ 139), что в канонической имитации той же темы при  $m=6$ , Р-т'a образует с двумя другими голосами двойной контрапункт децимы. Отсюда является возможность получить каноническую секвенцию, повышающуюся на терцию, со следующими вступлениями:



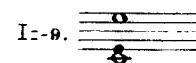
В приводимом ниже примере порядок вступлений изменен: секвенция начинается средним голосом. Верхний голос этой секвенции допускает удвоение в нижнюю терцию.

№171. Iv-16. Р+R1 d=2.

§ 148. Для того, чтобы получить порядок вступлений при данном Iv, нужно абсолютную величину этого Iv разделить на две части — равные или неравные. Из этих двух частей одну принимаем за интервал, дважды встречающийся в схеме, а другую часть за остающийся интервал. Если одна часть вдвое больше другой, то „Р вступает с той же ступени что и Р и получается бесконечный канон в собственном смысле. При всяком другом отношении этих частей получается каноническая секвенция. Интервал, на который переставляется Р, определяется следующим образом: к сумме сходных интервалов, взятой со знаком минуса, прикладывается с положительным знаком величина несходного с прочими интервалами. Абсолютная величина получившейся алгебраической суммы указывает, на какой интервал перемещается Р. Направление же этого перемещения определяется знаком упомянутой суммы: если знак положительный, то направление перемещения Р-т'ы противоположно направлению сходных между собою интервалов; если же знак отрицательный, то направление это то же, что и направление сходных интервалов.

### I. Противоположная перестановка.

а) меньшая часть показателя  $< \frac{Iv}{d}$ .



Разделив Iv на две равные или неравные части, берем одну два раза в одном направлении, а другую один раз в противоположном:



меньшая часть  $< \frac{Iv}{3}$ : Р перемещается в направлении одинаковых интервалов.

б) одна часть  $= \frac{Iv}{3}$ , другая  $= \frac{2}{3} Iv$ .



меньшая часть  $= \frac{Iv}{3}$ : Р вовсе не перемещается.

с) меньшая часть  $> \frac{Iv}{3}$ .



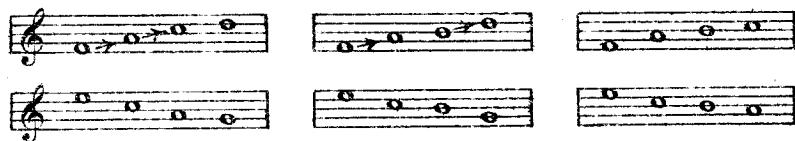
меньшая часть  $> \frac{Iv}{3}$ : Р перемещается в направлении неодинакового интервала.

Сравнивается сумма двух одинаковых интервалов и неодинакового; направление перемещения Р определяется направлением большего из них.

## II. Прямая перестановка.

Iv (положительный или отрицательный) надо делить на две части, из которых одна должна иметь знак +, другая — знак -. Одна из этих частей берется как интервал вступления один раз, другая — два раза, причем направление всех трех интервалов одинаковое. Начальным интервалом вступления должен быть тот, который имеет знак —; порядок остальных безразличен. (Таким образом, интервалы вступления, раз намеченные, могут быть размещены в шести комбинациях).

Iv = - I = - 2 + 1.



Iv = I = - 1 + 2.



Интервал Р — „Р равен сумме всех трех интервалов вступления. Направление — то же, что направление каждого из них.

## ГЛАВА XIII.

**Бесконечный 3-х-голосный канон 2-го разряда (все или некоторые расстояния вступлений различны). Применение горизонтально-подвижного контрапункта одного, или в соединении с вертикально-подвижным.**

§ 149. В бесконечном каноне 2-го разряда все или некоторые расстояния вступлений различны. Этот канон пишется по правилам горизонтально-подвижного контрапункта —

одного или в соединении с вертикально-подвижным (§ 22) и подобно канону 1-го разряда может иметь Р-т'у, возвращающуюся на другие ступени (каноническая секвенция). Бесконечный канон 2-го разряда может иметь начальные вступления одинаковые со вступлениями конечного канона или 1-го, или 2-го разряда. В первом случае расстоянием, отличающимся от прочих, будет расстояние между R<sub>2</sub> и „Р“. Те условия, которым подчинился бы конечный канон с данными вступлениями (выразятся ли они в Iv или в мнимом голосе) остаются в своей силе и для бесконечного. Но к этим условиям прибавляются новые, налагаемые возвращающимися к началу голосами.

§ 150. Бесконечный канон 2-го разряда, в котором применяется только горизонтально-подвижной контрапункт, т. е. канон пишущийся с помощью мнимых соединений и не имеющий ни одного Iv, может начаться вступлениями, принадлежащими канону 1-го разряда, но в таком случае Iv этого последнего должен быть равен нулю.

§ 151. Составить схему, указывающую моменты вступления для мнимых голосов канона 2-го разряда, не имеющего вовсе Iv, или имеющего Iv = 0, удобнее всего с помощью второго способа из указанных выше, т. е. откладывая в обратном направлении начальные интервалы вступлений влево от R<sub>2</sub>, „Р“ и „R<sub>1</sub>“ (§ 115, примечание).

§ 152. Отложив требуемый интервал влево от R<sub>2</sub>, мы узнаем те условия, которым должен был бы подчиняться и конечный канон с такими же вступлениями. Напротив того, интервалы отложенные влево от „Р“ и „R<sub>1</sub>“, указывают условия, уже специально свойственные канону бесконечному.

§ 153. Способ этот имеет то преимущество, что им не определяется точное расстояние между R<sub>2</sub> и „Р“, так что при писании канона всю группу вступлений „Р“ и „R<sub>2</sub>“ вместе с предшествующими им, отсчитанными от них влево, мнимыми голосами, можно, в случае каких-либо неудобств, представившихся при контрапунктировании R-т'ю мнимых голосов, отодвинуть вперед до такого пункта, на котором Р более свободно могла бы им контрапунктировать.

**Бесконечный 3-х-голосный канон 2-го разряда со вторичными вступлениями на тех же ступенях (собственно бесконечный канон 2-го разряда).**

§ 154. Приводим пример бесконечного канона → о Палестрины

Начальные вступления этого канона одинаковы со вступлениями конечного канона 1-го разряда.

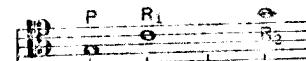
§ 155. Подобный канон написать не трудно. Благодаря имитации → о отсутствует какой бы то ни было Iv. Мнимые голоса повторяют собою уже бывшее реальное соединение, т. е. соединение контрапунктически правильное, и к ним контрапунктировать Р-т'е не представляет особого затруднения. Вся трудность этого канона сосредоточивается в пункте, непосредственно предшествующем вступлению „Р“ где Р-т'е, приходится сразу контрапунктировать нескольким мнимым голосам. Длина такого места в каноне равняется расстоянию между вступлениями Р и последней в каноне R-т'ы (в 3-х-голосном—R<sub>2</sub>-т'ы). Чем теснее вступают голоса в начале канона, тем короче группа мнимых голосов, предшествующих „Р“ и тем менее затруднений,

которые необходимо преодолеть. Не забудем, что раз вступивший мнимый голос продолжается до момента вступления Р., захватив собою ее первую ноту.

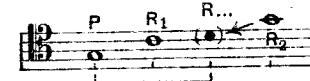
§ 156. Составим схему канона № 173.

Nº173.

Он начинается следующим вступлением



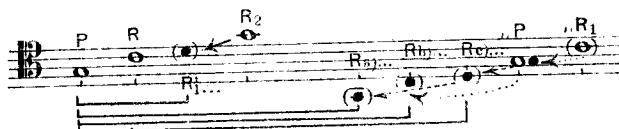
Если бы это был канон конечный, то условия его выражались бы так:



Для того, чтобы к этому добавить условия канона бесконечного, отложим от „Р и „R<sub>1</sub> влево начальные интервалы вступления, сохраняя между ними то же расстояние.



Соединив обе части схемы, мы получим всю совокупность условий, которым должна удовлетворить Р-т'a этого канона. При этом можно не определять расстояния между этими двумя частями схемы

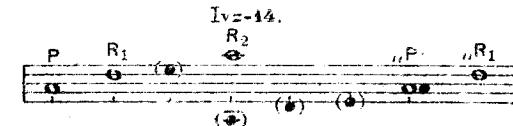


Из трех мнимых голосов 2-й половины схемы, голоса а) и б) находятся в таком же отношении друг к другу, как и голоса реального соединения Р + Р<sub>1</sub>. Эти два мнимых голоса, как находящиеся между собою в контрапунктическом соединении, удобнее, при выполнении задачи, написать на одной нотной строке, а голос с) от них отдельно. Этим путем мы получим точное воспроизведение вступления двух начальных реальных голосов и следующего за ними мнимого. Можно было бы выписать на отдельную строку голоса а) и с),



которые воспроизводят другое реальное соединение  $R_1 + R_2$ .

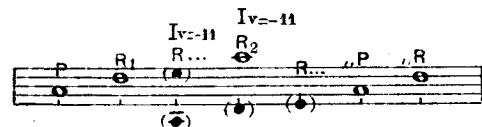
§ 157. Остановимся на предшествующей схеме. Мнимый голос между  $R_1$  и  $R_2$ , принадлежащий одинаково и канону конечному с теми же вступлениями, сохранится, какие бы мы ни ввели изменения в схему бесконечного канона. Если бы отдалить момент вступления „ $P$ ”, то и прочие мнимые голоса, непосредственно ей предшествующие, сохранятся в прежнем порядке и в прежнем с ней отношении. Этим обстоятельством и можно пользоваться при сочинении канона. Если бы оказалось при вступлении этой группы мнимых голосов почему-либо неудобным для  $P$ -ты им контрапунктировать, то со вступлением всех этих голосов можно было бы подождать и выбрать для их вступления более подходящий момент. Если же приблизить „ $P$ ” к  $R_1$ , то может случиться, что какой-либо из мнимых голосов, непосредственно предшествующих „ $P$ ”, совпадает с одним из голосов первой половины схемы (начальной группы). В этом случае, голос, с которым совпал по времени вступления мнимый (будет ли это голос реальный или мнимый) приобретет  $Iv$ , которым и будет заменен прежний мнимый голос, как напр.:



Здесь одним мнимым стало меньше, но зато соединение  $P + R_2$  приобрело  $Iv = -14$ , а именно:



§ 158. Приблизим „P к  $R_2$ , еще на один отдел:



Здесь мнимый голос начальной группы приобрел  $Iv = -11$  вследствие того, что с ним совпал мнимый голос группы вторичных вступлений. При подобном совпадении мнимого голоса с мнимым, мы будем заключать в скобки тот из них, который принадлежит группе вторичных вступлений, как это видно на данном примере.

§ 159. Когда в схеме два мнимых голоса совпадают между собою, то каждый из них может быть тем голосом, с которым должна войти в соединение  $P$ -т'a, под условием, что это соединение получит требуемый  $Iv$ . Поэтому первое мнимое соединение приведенной схемы

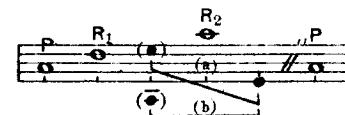


может явиться в одном из следующих двух видов



При выборе того или другого из совпавших голосов надо тому из них отдать предпочтение, который с каким-либо из других мнимых голосов образует соединение подобное какому-

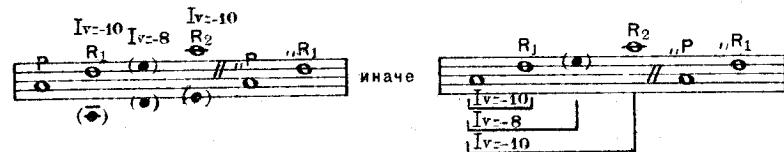
либо из реальных соединений канона, т. е. соединение контрапунктическое. Такое соединение удобно поместить на одной нотной строке.  $P$ -т'e легче приладиться к двум контрапунктически соединенным голосам, чем контрапунктировать отдельно к каждому из двух голосов, между собою не слаженных. Если же оба совпавшие мнимые голоса удовлетворяют указанному условию, то лучше выбрать тот из них, который с одним из прочих мнимых образует соединение подобное тому реальному, которое включает в себя нижний голос канона. Такие два голоса образуют 2-х-голосный контрапункт и  $P$ -т'e легче им контрапунктировать, между ними не встретится ни неприготовленной кварты, ни последования параллельных кварт и т. п. Возвращаясь к только что приведенному примеру, мы видим, что и тот и другой из совпавших между собою голосов образуют с мнимым, непосредственно предшествующим „ $P$ -т'e, соединение, подобное одному из реальных соединений, а именно:



Соединение а) подобно  $R_2 + „P$ , соединение б) подобно  $R_1 + R_2$ . Но так как в первое из реальных соединений ( $R_2 + „P$ ) входит нижний голос канона, то мы отдадим предпочтение соединению а), а, следовательно, оставим в схеме мнимый голос, принадлежащий группе начальных вступлений. Вследствие этого схема получит следующий окончательный вид:

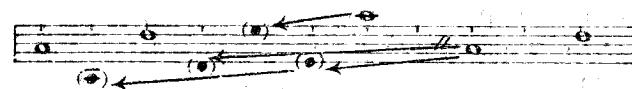


§ 160. Если мы придвинем „ $P$  еще на один отдел к  $R_2$ , то получим следующую схему:



Такой канон было бы чрезвычайно трудно написать, в виду того, что в нем встречаются  $Iv = -10$  и в особенности  $Iv = -8$ .

§ 161. Мы приближали „Р к  $R_2$ , каждый раз на расстояние, равное одному отделу, и этим путем получали совпадения мнимых голосов группы вторичных вступлений с реальными голосами начальной группы или же с мнимым, также принадлежащим этой группе. Однако можно было бы, приближая „Р к  $R_2$ , вовсе избегнуть этих совпадений. Стоило только придвинуть „Р к  $R_2$  на расстояние равное части отдела или же равное отделу с дробью, как напр.:



отсюда:



§ 162. Итак, мы рассмотрели схемы 3-х-голосного бесконечного канона как те, где отсутствуют  $IIv$ , так и те, где наряду с мнимыми соединениями являются и  $IIv$ . По отношению к этим последним схемам надо заметить следующее:

1) Каждое первоначальное соединение 3-х-голосного канона 2-го разряда — будет ли это соединение реальным или мнимым — не может иметь более одного  $Iv$ .

2) Если в 3-х-голосном каноне 2-го разряда есть голос — реальный или мнимый — образующий с  $P$ -тою соединение, имеющее  $Iv$ , то на том же расстоянии по времени, на каком этот голос вступил от  $P$ , влево от „Р находится вступление голоса (также реального или мнимого), соединение которого с  $P$ -тою имеет тот же  $Iv$ . Этому не противоречит тот случай, когда в каноне есть только одно соединение, имеющее  $Iv$ . Тогда голос, с которым соединяется при данном  $Iv$   $P$ -тоя, отстоит на равном расстоянии от „Р, то есть находится как раз посередине между  $P$  и „Р.

Из сказанного следует:

3) Если 3-х-голосный канон 2-го разряда имеет два  $Iv$ , то оба они одинаковы.

4) Если таковой канон имеет три  $IIv$ , то два из них сходны, а третий принадлежит соединению  $P$ -ты с таким голосом, который вступает в середине между  $P$  и „Р, на равном от каждой из них расстоянии.

Эти положения, относящиеся только к 3-х-голосным канонам 2-го разряда, могут служить для проверки составленных схем.

§ 163. Приводим еще несколько примеров канона 2-го разряда, имеющего показателей.

С одним  $Iv = -14$ .

N<sup>o</sup>174.  $Iv = -14$

L. Senfl (G. D. 297)

С  $Iv = -16$ , на ту же тему, но переставленную на другие ступени

N<sup>o</sup>175.

L. Senfl (G. D. 297)

С двумя одинаковыми показателями  $Iv = -11$ , из которых один принадлежит соединению  $P$ -ты с мнимым голосом.

c' a' b' (e)

**№176.** R.XX, 110

**№177.** Канон начинается как канон 1-го разряда

**№178.** R.XIII, 117

**№179.** I<sub>v-41</sub> I<sub>v-11</sub> I<sub>v-11</sub> R<sub>1</sub> I<sub>v-11</sub> I<sub>v-11</sub> R I<sub>v-11</sub>

Из последнего примера ниже сделана каноническая секвенция с Р'-ю, переставляемую на кварту вниз.

Следующий пример

b' a' c'

**№179.** I<sub>v-41</sub> I<sub>v-11</sub>

написан в размере 5/2, в строгом письме неупотребительном.

Если бы подобная каноническая имитация встретилась у какого-либо из прежних композиторов, то она была бы умещена в размер 4/2 и возвращения Р'-ы приходились бы каждый раз на других частях такта. Случай, где длина повторяющейся Р'-ы не умещается в целое число тактов, нередки у композиторов эпохи строгого письма и примеры таких случаев приводятся у Амбrosa (*Geschichte der Musik*). Подобные случаи встречаются и в позднейшее время. Укажем для примера на фортепианную F-dur'ную фугу Генделя, где в такте 4/4 помещена секвенция, мотив которой равняется 5/4.

§ 164. На этом мы покончим с бесконечными 3-х-голосными канонами, которых Р'-а возвращается на прежних ступенях и перейдем к примерам канонических секвенций того же разряда.

## ГЛАВА XIV.

**Бесконечный 3-х-голосный канон 2-го разряда со вторичными вступлениями на других ступенях (каноническая секвенция 2-го разряда).**

§ 165. Приведем примеры 3-х-голосной канонической секвенции 2-го разряда. После сделанных выше разъяснений,

примеры эти, так же, как и их схемы, будут вполне ясны. Начнем секвенцию без IIv, с одним мнимым соединением, Р-т'a которой заимствована из примера № 173.

№180.  
P XI, 65.

§ 166. Дальнейшие примеры имеют [разное число] IIv.

[Примеры] с одним Iv = — 18.

№181.  
P. X, 60.

№182.  
G Meyer  
(G. D. 373).

[Пример] с двумя одинаковыми IIv. Следующий пример имеет оба IIv = — 14. Р-т'a его та же самая, что и в каноне № 25.

№183.

Наконец, приведем примеры с тремя IIv, из которых два IIv одинаковые.

2 IIv = — 11, Iv = — 7.

№184.  
P. XI, 53.

$\sharp$  IIv = — 11, IV = — 9.

№185.

P. X, 59

Этими примерами закончим отдел 3-х-голосного бесконечного канона и перейдем к канону бесконечному 4-х-голосному.

## II. 4-х-голосный бесконечный канон.

### ГЛАВА XV.

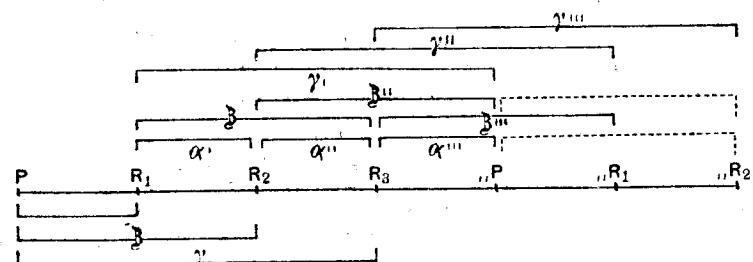
#### Бесконечный 4-х-голосный канон 1-го разряда с Р-т'ами, повторяющимися на тех же ступенях.

§ 167. Начальные вступления 4-х-голосного бесконечного канона суть:  $P_1$ ,  $R_1$ ,  $R_2$ ,  $R_3$ ; вторичные вступления: „ $P$ ”, „ $R_1$ ”, „ $R_2$ ” и „ $R_3$ ”. Наравне с прочими, каноны эти делятся на два разряда, в зависимости от того, все ли расстояния между вступлениями по времени одинаковы (канон 1-го разряда—применение контрапункта вертикально-подвижного) или же все они или некоторые из них различны между собою (канон 2-го разряда—применение контрапункта горизонтально-подвижного—одного или в соединении с вертикально-под-

вижным). Относительно деления бесконечного канона на таковой в собственном смысле и на каноническую секвенцию было сказано ранее (§ 23).

Число отделов бесконечного канона 1-го разряда равно числу голосов канона (§ 24), следовательно [число отделов 4-х-голосного бесконечного канона равно] четырем.

§ 168. Взаимное отношение первоначальных и производных соединений [4-х-голосного бесконечного канона] видно из следующей схемы:



Вторичное вступление последней в каноне R-ты ( $R_3$ ) не включено в схему, так как при ее вступлении все четыре голоса исполняют то, что уже было ранее, при вступлении  $R_3$ . Это повторение в каноне в собственном смысле бесконечном происходит на прежних ступенях, в канонической же секвенции является переставленным на тот или другой интервал вверх или вниз.

§ 169. Число первоначальных соединений равняется числу RR-t канона (§ 23), следовательно, здесь равно трем ( $P + R_1$ ,  $P + R_2$ ,  $P + R_3$ ). Тому же числу равно и количество производных соединений каждого первоначального, подразумевая, что некоторые из последних могут иметь  $IV = 0$ . При отсутствии показателей равных нулю число производных соединений каждого первоначального также равно трем. Maximum IIv такого канона равняется, следовательно, 9, считая в том числе и показателей между собою равных. Число показателей в действительности сокращается, во-первых, при  $IV = 0$ , а во-вторых, при равенстве показателей, относящихся к одному и тому же первоначальному.

§ 170. Вышеприведенная схема наглядно указывает количество первоначальных и производных соединений и их

взаимную зависимость. Тем не менее, в виду сложности и громоздкости, затрудняющих составление такой схемы, ей следует предпочесть схему, составленную другим, указанным в примечании к § 115-му способом. Способ этот, как известно, состоит в том, что начальные интервалы вступления отмериваются влево и в обратном направлении прежде всего от моментов вступлений каждого из начальных RR-t и по отмеченным ступеням отыскиваются IIv, как выше было указано. Этим путем мы получаем группу условий, одинаково требуемых как конечным каноном с теми же вступлениями, так и бесконечным. Но для последнего к этой начальной группе условий нужно присоединить другую—условий, получающихся от такого же отмеривания начальных интервалов вступления, но уже от момента каждого вторичного вступления, кроме вступления последней повторенной R-t'ы ( $\text{R}_3$ ), т. е. от „P, „R<sub>1</sub> и „R<sub>2</sub>. IIv, полученные от откладывания начальных интервалов вступления — влево от моментов вступления упомянутых повторенных голосов, представляют условия, уже исключительно принадлежащие канону бесконечному и вместе с начальной группой условий заключающие в себе всю совокупность правил данного бесконечного канона (и канонической секвенции).

§ 171. Составим этим способом, напр., схему следующего канона



Сначала выведем группу правил, общих с конечным каноном, имеющим те же вступления. Для этой цели откидываем пока все вторичные вступления и отмеряем начальные интервалы от R<sub>s</sub>, а затем от R<sub>3</sub> (от каждого вступления откладывается столько же начальных интервалов вступления, сколько перед тем было вступавших RR-t).

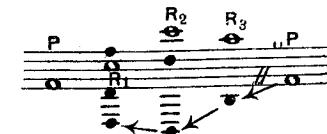


Таким образом мы получим первую группу условий:

$$(P + R_1) \text{ IIv} = 3, -6.$$

$$(P + R_2) \text{ IV} = -6.$$

Теперь к этим условиям будем постепенно прибавлять m<sub>n</sub>, которые происходят от второй группы вступлений. Сначала добавим интервалы, отложенные от „P



к ним присоединим интервалы, отложенные от „R<sub>1</sub>



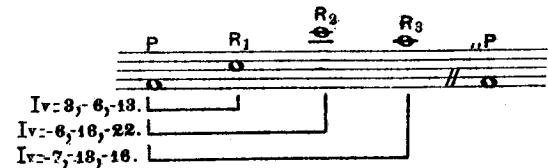
и, наконец, интервалы, отложенные от предпоследней R-t'ы (от „R<sub>2</sub>)



По поводу первой ноты, отложенной влево от „R<sub>2</sub> и заключенной в скобки [•], заметим, что<sup>1)</sup> нота эта не указывает на какой-либо IV и нужна только для того, чтобы служить ступенью к дальнейшим отмериваемым начальным интервалам. Вообще следует иметь в виду, что IIv могут быть только у соединений P-t'ы со вступлениями начальных RR-t, а не повторенных, и если отложенная нота при-

<sup>1)</sup> С теми точками, которые следуют за „P вправо не нужно считаться ни при каком количестве голосов в каноне, т. к. они повторяют собою те отношения, какие были у соответствующих начальных вступлений.

ходится на „Р или следующих за нею вторичных вступлениях, то она не обозначает никакого Iv. Теперь мы имеем полный свод условий для бесконечного канона с вышеприведенными вступлениями (о том как отыскиваются по такой схеме Iv было указано выше). Вот этот свод условий:



В этом примере отсутствуют Iv = 0, а также и равные Iv, которые бы относились к одному первоначальному, и потому он заключает в себе maximum производных, т. е. по три на каждое из трех первоначальных, соответственно числу начальных RR-t канона.

Все сказанное относится одинаково и к каноническим секвенциям.

§ 172. Из рассмотренной схемы видно, насколько велики трудности сочинения 4-х-голосного бесконечного канона 1-го разряда. По сложности, и запутанности взаимного отношения голосов, обилию первоначальных и производных соединений, канон этот превосходит все рассмотренные нами доселе виды канона. Хотя мы, пользуясь указанными здесь приемами, и имеем полную возможность теоретически разъяснить себе в каждом отдельном случае соотношения голосов и разобраться в сложных условиях, которым канон подчиняется, то все-таки написать канон, удовлетворяющий всем этим условиям, может оказаться чрезвычайно затруднительным, а иногда и вовсе невозможным. Важно предохранить учащегося от непроизводительной трата времени над разрешением задач, часто неразрешимых и выделить те случаи, которые обставлены наименьшими трудностями, чтобы на этих случаях он преимущественно мог сосредоточить свое внимание. Мы выбираем в качестве примеров такие случаи бесконечного канона (и канонической секвенции), сочинение которых не представляет непреодолимых трудностей и схемы этих канонов могут служить для самостоятельных работ учащегося.

§ 173. Излагая учение о 3-х-голосном бесконечном каноне 1-го разряда, мы указывали на то, что, хотя число первоначальных соединений бесконечного канона не может быть уменьшено, но зато можно сократить число производных соединений, а следовательно и число Iv, взяв некоторые из Iv равными нулю. Каждый Iv = 0 является результатом сходных по величине и направлению интервалов вступления—интервала первоначального и интервала производного. Основываясь на этом, мы рекомендовали в качестве главного материала для упражнений в 3-х-голосном бесконечном каноне 1-го разряда брать начальные вступления все в одном направлении и отстающие на один и тот же интервал друг от друга. Этим приемом мы доводили число Iv до минимума,—а именно до одного Iv для каждого первоначального соединения и при том одинаковой величины для всех первоначальных.

§ 174. Теперь посмотрим какие результаты даст этот прием в применении к 4-х-голосным бесконечным канонам того же 1-го разряда. Нам известно, что при сходстве в величине и направлении начальных интервалов вступления величина этого Iv, который относится к каждому первоначальному соединению, равняется для 4-х-голосного канона Iv = — 4 m, причем под m подразумевается величина каждого из равных между собою начальных интервалов вступления. Мы видели также, что порядок вступлений канона можно изменить таким образом, что он может быть начат с любого из вступлений, причем остальные последуют за первым без изменения своего порядка, как напр.:



при этом Р-тою может служить любой из этих голосов. При подобном изменении канон сохраняет все тот же Iv = — 4 m, который относится всегда к каждому из трех соединений R-t's с каждой из начальных RR-t и всегда предполагает перестановку противоположную. На основании формулы Iv = — 4 m мы получаем следующий перечень показателей:

При m = 0 Iv = 0

„ m = 1 Iv = — 4 (двойной контрапункт квинты)

При $m = 2$	$Iv = -8$
„ $m = 3$	$Iv = -12$
„ $m = 4$	$Iv = -16$ (двойной контрапункт децимы)
„ $m = 5$	$Iv = -20$
„ $m = 6$	$Iv = -24$
„ $m = 7$	$Iv = -28$ (двойной контрапункт октавы).

Из таблицы мы видим, что если не считать вступлений  $\rightarrow o$ , при которых отсутствует сложный контрапункт, и вступлений  $\rightarrow 7$ , хотя и требующих двойного контрапункта октавы ( $Iv = -28$ ), но непригодных вследствие большого расстояния — в три октавы — между крайними голосами, у нас останутся следующие вступления, требующие сравнительно менее трудных  $Iv$ , а именно  $m = 1$ , требующее  $Iv = -4$  и  $m = 4$ , требующее  $Iv = -16$  (т. е. двойной контрапункт децимы).

Что касается  $Iv = -4$ , то хотя это не трудный  $Iv$ , но об'ем, в котором должны вращаться голоса слишком мал ( $4\Rightarrow$ ) и потому такой канон допускает Р-t'у разве самого незначительного об'ема. Подобный канон будет приведен ниже.

Таким образом остается единственным доступным канон в квинту —  $m = 4$ ,  $Iv = -16$ .

Но этот канон нельзя причислить к разряду пишущихся легко, так как отсутствие прямого движения между Р-t'ю и каждый из RR-t есть условие настолько стеснительное, что или приходится прерывать голоса паузами (как это сделано в приводимом ниже каноне с этими вступлениями) — или же ввести скрытые последования, которые могут дурно отзываться на голосоведении.

Заметим, что для рассматриваемого теперь вида 4-х-голосного бесконечного канона (с Р-t'ю, возвращающемся на тех же ступенях) надо считать вовсе отсутствующей возможность написать канон при  $Iv = -11$ , т. е. в двойном контрапункте дуодецимы, наиболее пригодном, благодаря обилию устойчивых консонансов и присутствию прямого движения, для всякого рода контрапунктических комбинаций. Мы тогда бы только получили этот двойной контрапункт,

если бы взяли  $m = 8$ . При  $= 8$ ,  $Iv = -32$ , т. е. мы имели бы дело с двойным контрапунктом дуодецимы. Но очевидно, что нельзя, не переходя допустимые для голосов пределы, написать канон со вступлениями:



§ 175. Из сказанного очевидно, до какой степени скучны ресурсы, представляемые рассмотренным видом 4-х-голосного бесконечного канона. Главная тому причина, что наиболее удобные для 3-х-голосного канона распределения интервалов — одинаковые по величине и направлению интервалы — приводят в 4-х-голосном бесконечном каноне к таким  $Iv$ , которые сами по себе неудобны и трудны. Следующий пример может подтвердить сказанное. В 4-х-голосном каноне при  $m = 2$ ,  $Iv = -8$ , т. е. требуется в применении одновременно к трем RR-t'ам двойной контрапункт ионы, быть может самый трудный из всех существующих. При этих условиях написать 4-х-голосный канон в строгом письме можно считать задачею неисполнимою. Представим себе, что нам надо написать не 4-х-голосный, а 7-ми-голосный канон с теми же начальными вступлениями в терции ( $m = 2$ ). Казалось бы при невозможности написать канон 4-х-голосный попытка написать при тех же вступлениях канон 7-ми-голосный должна была бы считаться безрассудною. Между тем, это не так. При семи голосах рассматриваемый канон должен иметь  $Iv = -7$ ,  $m = -14$ , т. е. он требует всего на всего двойного контрапункта октавы — легчайшего из всех существующих. Мало того. Если бы мы пожелали написать канон 8-ми-голосный, то и тогда задача наша не была бы неисполнимою, а именно — нам понадобился бы лишь двойной контрапункт децимы  $Iv = -8$ ,  $m = -16$ .

Возвращаясь к 4-х-голосному бесконечному канону 1-го разряда, заметим, что трудности, с какими сопряжено его сочинение, должны были иметь своим последствием множество неудачных попыток его сочинения. Несомненно этому обстоятельству надо приписать то, что у теоретиков, сочи-

нявших каноны во множестве, встречается так мало бесконечных канонов 2-го разряда.

§ 176. Переходим к примерам бесконечного канона с Р-т'ю, возвращающеся к исходной ступени. Легчайший и чаще других встречающийся случай подобного канона представляет собою канон в приму. Но, как нам это известно, канон этот не требует применений какого бы то ни было сложного контрапункта, а потому мы не будем приводить 4-х-голосных примеров этого канона. О нем достаточно было сказано в отделе 3-х-голосного бесконечного канона, образцы же этого канона во множестве можно встретить в существующих учебниках.

§ 177. Следующую ступень в отношении трудности представляет канон в двойном контрапункте октавы. Обыкновенно в подобном каноне вступления в октаву чередуются со вступлениями в приму (считая от Р-т'ы). Такое чередование дает этому канону преимущество перед каноном, где все вступления в о. Чередующиеся вступления в о и в 7 позволяют принять участие в каноне голосам смешанным, что при исключительных вступлениях → о является неудобным в отношении об'ема голосов. В то же время подобное чередование вступлений освобождает от необходимости писать Р-т'у к каждому из голосов при Iv = — 7, так как с голосами, вступающими на одной с ней высоте, Р начинается в простом контрапункте. На приводимом примере № 186:

№ 186.

видно, что между Р + R<sub>1</sub> свободно можно помещать непривыченную кварту (а), если только другая пара голосов в это время заключает в себе нижний голос, обращающий эту кварту в консонанс. Как только квarta эта перейдет к R<sub>1</sub> + R<sub>2</sub>, то нижний голос окажется у первой пары голосов (с) и повторится прежнее расположение интервалов.

§ 178. В следующем примере также из Палестрины

№ 187.

неправильность непривыченной кварты уничтожается выдержанной нотою в басовом голосе. В современной музыке прекрасный пример бесконечного канона в октаву и приму (также на выдержанной ноте в басу) представляет канон в „Руслане“: „Какое чудное мгновенье“.

§ 179. Прежде чем оставить канон в приму и октаву, заметим, что кроме выдержанной ноты в басу, есть еще способ, позволяющий беспрепятственное употребление непривыченной кварты и квинты и сводящий ограничения двойного контрапункта октавы лишь к требованию избегать параллельных кварт и ноны, диссонирующей вверху. Способ этот заключается в том, чтобы писать канон на повторяющемся басе, равном величине отдела, т. е. расстоянию по времени между соседними вступлениями. Канон этот пишется совершенно также, как и канон в о, с тою только разницей, что каждая строка Р-т'ы контрапунктирует сразу и к написанным предшествующим ей строкам и к басовому голосу. Такой канон (если как сказано избегать двух кварт кряду и ноны) может иметь вступления как в о, так и в 7.

§ 180. Переходим к канону в другие, более трудные интервалы и припомним, что об этом было уже сказано (§ 174). На первый случай мы берем  $m = 1$ ,  $Iv = -4$ .

№188.

В этом примере мелодия Р-т'ы ограничивается тремя нотами. Несмотря на эту несложность мелодическую, в 3-ем такте пришлось прибегнуть к паузе, так как оказалось невозможным подыскать для Р-т'ы такое продолжение мелодии, которое было бы в пределах условий  $Iv = -4$  по отношению к каждой R-т'e.

§ 181. В этом каноне соединение Р+R допускает очень большое количество перестановок при всевозможных IIv, за исключением перестановки, дающей б в момент вступления R-t'ы сверху, перестановки, дающей 1 в момент вступления R-t'ы снизу. Вот эти разнообразные соединения:

27

Первоначальное соединение.	Производные соединения.	
I	I v:1.	I v:2.

Благодаря этой возможности многочисленных перемещений, а также паузе, занимающей протяжение целого отдела и устраниющей соединение Р+R<sub>2</sub>, а, следовательно, и его производные, является возможным воспользоваться этою же Р-t'ю для бесконечных канонов с весьма разнообразными вступлениями, как [это видно на примере № 188].

Выведем IIv для которого либо из этих канонов, напр., для 4-го. Заметим, что для первоначального соединения Р+R<sub>3</sub> нет надобности указывать Iv, ввиду паузы, устраниющей это соединение. В канонах многоголосных, если выводить IIv первым из указанных здесь способов, всего удобнее сделать это для каждого первоначального на отдельной нотной строке, а именно:



Таким образом можно вывести Iv для всех канонов, имеющих ту же Р-т'у. Но это богатство комбинаций приобретено ценой мелодической бедности темы. Попробуй мы ее продолжить или увеличить отделы канона, и мы сразу бы оказались со всех сторон опутанными теми многочисленными стеснениями, которые неразрывно связаны с этой формой канона. Заметим, что при столь краткой и бедной нотами теме, конечно, не было надобности для сочинения каждого из вышеприведенных канонов производить все те вычисления Iv, примеры которых мы приводили. Здесь можно было найти разнообразные вступления гораздо скорее, просто их испробовав, чем производя сложные вычисления, которые явились бы в данном случае ненужным осложнением, без которого трудно обойтись в случаях более сложных.

§ 182. В следующем примере

№ 189.

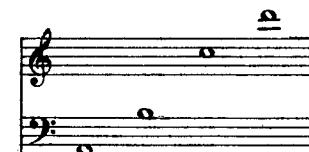
значительные трудности представляют ограничения относительно прямого движения, благодаря  $Iv = -9$ . В 4-м такте Р имеет паузу равную целому такту, в данном случае целому отделу, вследствие невозможности продолжать контрапунктирование Р-т'ы при требуемых условиях. К недостаткам этого примера надо отнести пустые созвучия на сильной части каждого такта. Несколько большую гармоническую полноту может придать удвоение Р-т'ы верхнею децимою, возможное вследствие отсутствия между голосами прямого движения.

§ 183. Пример № 190:

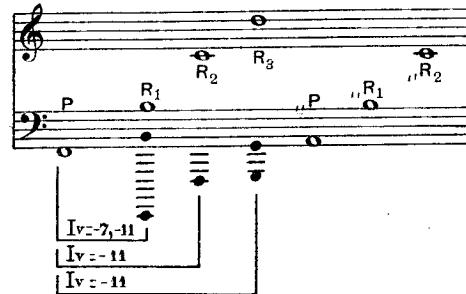
№ 190.

представляет собою более сложный случай вступлений, как это можно видеть из приложенной к нему схемы. Дальнейших разъяснений пример этот не требует.

§ 184. [Приведенная в § 174 схема канона в дуодециму:

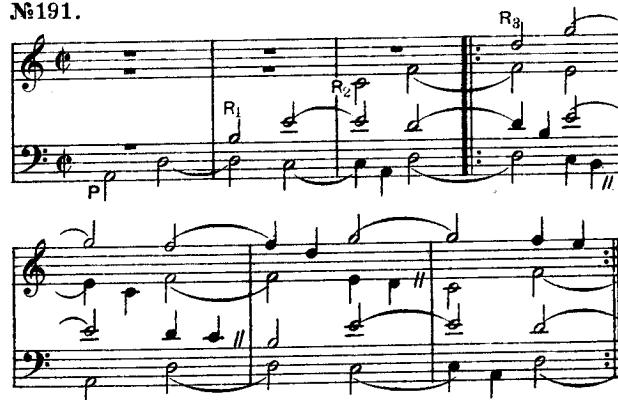


неудобная с точки зрения tessitura участвующих в этом каноне голосов, может иметь практическое применение при сокращении на октаву некоторых интервалов вступлений, как это видно из следующей схемы:



по которой написан следующий канон]:

Nº 191.



§ 185. На этом мы покончим с 4-х-голосным бесконечным каноном 1-го разряда с Р.-т'ю, возвращающеся на тех же ступенях. Канон этот, как и вообще подобные бесконечные каноны, почти не имеет (за исключением канонов в о и в 7) применений к композиции. Чрезвычайные трудности, которыми обставлено его сочинение, делают этот канон мало пригодным для педагогических целей и упражнения в нем почти ненужны. Совершенно обратное явление представляют канонические секвенции 1-го разряда, к которым мы теперь переходим.

### **Каноническая секвенция I-го разряда.**

§ 186. Каноническая секвенция пишется с несравненно меньшими затруднениями, нежели бесконечный канон в собственном смысле вследствие того, что мы можем произволь-

но брать последний интервал между  $R_3 + "P$ . Применение [канонических секвенций] в композиции чрезвычайно значительно. Мы встречаем их и у композиторов строгого письма, и у композиторов позднейшей эпохи. Ими пользовались Бах, Гендель, Моцарт. Если они составляют редкое явление у современных композиторов, то это надо приписать не тому, что они непригодны для современного музыкального стиля, а скорее вообще падению техники сложного контрапункта. Как на исключение в этом отношении укажем на Шумана (секвенции в последней части фортепианного квартета) и на Глазунова (7-я симфония).

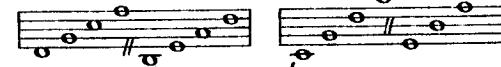
§ 187. Подобно тому, как в 3-х-голосных канонических секвенциях простейшими случаями являются те вступления, в которых два интервала одинаковы по величине и направлению, а третий имеет направление им противоположное, так и здесь легчайшие случаи суть те, где три интервала вступления сходны по величине и направлению, а четвертый имеет направление им противоположное. В этих секвенциях, как известно, всего только один  $Iv = -m - n$ , причем под одной из этих букв подразумевается величина интервала сходного с прочими, а под другою интервал имеющий другое направление. При этом одном  $Iv$  Р-та должна контрапунктировать к каждой из RR-t.

Приведем сначала простейшие случаи вступлений, требующих  $Iv = -7$  или  $Iv = -14$ .

$I_v \approx 7.$



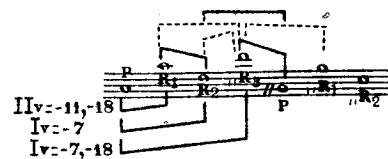
Iv z-14



Эти секвенции требуют так называемого четверного контрапункта октавы, т. е. контрапунктирования Р-т'ы к каждой из RR-t при  $Iv = -7$  или при  $Iv = -14$ . Несмотря на сравнительную легкость такой задачи, эта секвенция почти не-пригодна для строгого письма. При первом повторении на других ступенях каждого из вышеприведенных рядов вступлений, получаются вступления с каждой из ступеней мажор-

ной гаммы. Следовательно, хотя бы Р-т'я и имела об'ем не превышающий кварты, в одной из своих перестановок на другие ступени она окажется в пределах кварты увеличенной. Однако это обстоятельство, если и служит препятствием для подобных секвенций в строгом письме, не мешает сочинению их в письме свободном, и учащийся может испробовать свои силы на подобных сравнительно легких секвенциях, пользуясь увеличенными и уменьшенными интервалами, хроматизмом и т. п. Что же касается строгое письма, то для канонических секвенций, также как и вообще для всякого рода имитаций, приходится пользоваться главным образом такими вступлениями, где мелодия является перенесеною или на октаву, или на удобнейший после октавы интервал—квинту. А в таких случаях, как известно, господствующую роль приобретает IV = — II, который встречается во всех приводимых ниже примерах.

§ 188. В примере № 192, как и в приведенных ранее примерах бесконечного канона, отсутствует первоначальное Р + R<sub>3</sub> вместе с своими производными соединениями, вследствие паузы, равной целомуителю.



№192.

Р. X, 184.

§ 189. В примере № 193 Р также имеет паузу, но равную 3/4 такта, в данном случае [трех четвертям] отдела, а поэтому конец Р-т'и захватывает первую ноту R<sub>3</sub>-т'и.

№193.

§ 190. По поводу примера № 194 надо заметить, что три нижние его голоса были выше приведены в качестве примера на 3-х-голосную каноническую секвенцию 2-го разряда.

№194.

§ 191. Пример № 195 можно было бы в свободном письме продолжить далее и сделать из него модулирующую секвенцию.

№195.

Р. XVII, 94.

§ 192. В примере № 196, наряду с вступлениями в квинту и октаву, есть также вступление в терцию ( $R_1$ ), что делает его схему более сложной, вызывая участие нескольких  $\text{Iv}$  ( $P + R$ )  $\text{Iv} = 5, - 16$  ( $P + R_2$ )  $\text{Iv} = 5, - 11, - 16$ . Но  $\text{Iv}$  эти не представляют значительных затруднений.

§ 193. В заключение приводим пример секвенции, построенной на  $P$ - $t'$ е примера № 188:

## ГЛАВА XVI.

**Бесконечный 4-х-голосный канон и каноническая секвенция 2-го разряда со вторичными вступлениями на других ступенях.**

§ 194. После тех об'яснений, которые были даны ранее, нам достаточно ограничиться приведением примеров бесконечного канона и канонических секвенций 2-го разряда. Бесконечный канон (в собственном смысле) 2-го разряда несравненно легче пишется, чем канон 1-го разряда. Этим можно об'яснить, почему в учебниках контрапункта почти все встречающиеся каноны бесконечные 4-х-голосные принадлежат 2-му разряду.

§ 195. Приведем примеры бесконечного канона 2-го разряда

Начальные вступления этого канона принадлежат 1-му разряду и требуют  $Iv = - II$  для  $P + R_1$ . В данном случае, как нам это уже известно, тот же  $Iv$  придается соединению  $P$  с таким голосом, который отстоит от  $P$  влево на таком же расстоянии, на каком от  $P$  вправо отстоит входящее в первое из упомянутых соединений  $R_1$ . Припомним, что при выполнении подобного примера, мы можем отодвигать вступления мнимых голосов второй группы вступлений до того момента, где  $P \cdot t'$ е удобно им контрапунктировать — обстоятельство, значительно облегчающее сочинение канона 2-го разряда, сравнительно с каноном 1-го разряда.

Отметим, что три мнимых голоса представляют вступления происходящие в том же порядке, что и первые три начальных вступления, т. е. образуют соединение контрапунктически правильное, что облегчает контрапунктирование их  $P \cdot t'$ ю.

§ 196. В примере № 42 к  $Iv = - II$ , принадлежащему группе начальных вступлений, присоединяется для  $P + R_3$   $Iv = - 2$ , который обязан своим происхождением группе вторичных вступлений.

№ 199.

$P_{XX,110}$ .

В заключение приводим пример канонической секвенции 2-го разряда:

№ 200.

G. D. 382.

В этом примере применяется двойной контрапункт дуодекими в виде  $Iv = - 25$ , редко встречающийся. Здесь только один мнимый голос. Остальные мнимые совпали с прочими реальными и с этим мнимым.

1005 4