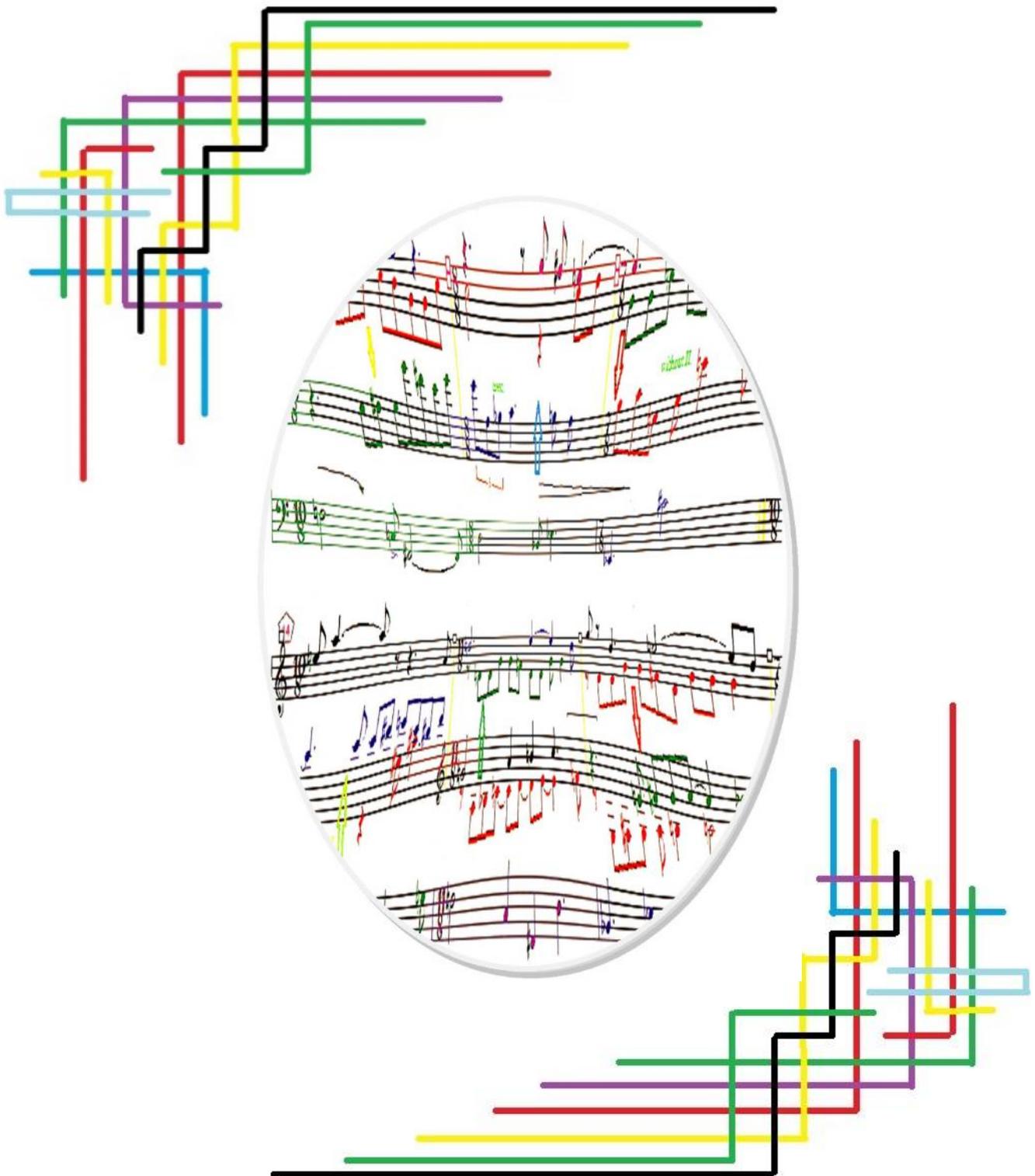


# Полифония: Строг стил с Йохан Йозеф Фукс

---

Превод: Сабин Леви



In Sacris



# Полифония: Строг стил с Йохан Йозеф Фукс



Превод: Сабин Леви

Редактор: Наташа Япова

София, 2017 г.

Полифония: Строг стил с Йохан Йозеф Фукс

Преводът е базиран отчасти на:

Man, Albert, transl. "The study of Counterpoint from Johann Joseph Fux's *Gradus ad Parnassum*"  
(първо издание New York: W. W. Norton, 1943)

Превод, въведение, технически бележки: Сабин Леви

Редактор: Наташа Япова

Формат, предпечатна подготовка, корица: Сабин Леви

ISBN: 978-619-90821-0-2

Фондация "In Sacris"

София, 2017 г.



Polyphony: Strict Style, With Johann Joseph Fux

This translation is partially based on:

Man, Albert, transl. "The study of Counterpoint from Johann Joseph Fux's *Gradus ad Parnassum*"  
(First Edition New York: W. W. Norton, 1943)

Used with permission

Translation to Bulgarian, foreword, technical notes: Sabin Levi

Editors: Natasha Yapova, Nikolay Gradev

Book format and cover: Sabin Levi

ISBN: 978-619-90821-0-2

Foundation "In Sacris"

Sofia, 2017



“Контрапунктът е системата от артерии на музиката; за да можем да правим свободен контрапункт, трябва да започнем чрез ограничения в строгото писмо... след като веднъж се освободим от строгите ограничения, можем да си изберем своя собствен път на пълна независимост...”<sup>1</sup>

## Предисловие от преводача

*Стълбата към Парнас (Gradus ad Parnassum)*, първо издание 1725 г. (Wien: Johann Peter van Ghelen) е музикалнотеоретично и композиторско съчинение, написано на латински от Йохан Йозеф Фукс (ок. 1660 – 1741). Парнас е планина в Гърция, близо до Делфи. Според гръцката митология тя е била построена от Парнас, син на бог Посейдон, и нимфата Клеодора (в някои митове полубоговете са имали по двама бащи; другият баща на Парнас е човекът Клеопомп). Единият връх на планината е бил свещен за бог Аполон и деветте музи. Така с времето Парнас е станал нарицателно за дом на изкуствата – *Gradus ad Parnassum* е било използвано често като заглавие на съчинения от различно естество, свързани с изкуствата: теоретични разработки и упражнения, също пиеси за пиано, контрабас, цигулка и пр.

Фукс, австрийски композитор, органист, музиколог и педагог, е прекарал практически цялата си кариера във Виена, работейки като придворен композитор при трима императори – Леополд I, Йозеф I и Карл VI, и е бил много известен и прочут в своето време. Фукс е посетил Италия минимум два пъти и е възможно именно там да е имал контакт с Корели, както и да се е запознал по-отблизо с музиката на Палестрина. *Gradus ad Parnassum* е посветен на император Карл V и е бил публикуван с императорска субсидия. Ние знаем, че Бах е имал това съчинение в библиотеката си и много е уважавал Фукс<sup>2</sup>, но изглежда не е използвал книгата с педагогическа цел<sup>3</sup>.

Няколко думи за този превод. Той е основан върху английския превод на Фукс от Алфред Ман (1917 – 2006), един от най-големите американски специалисти по полифония. Неговият превод е използван с разрешение. Ман, роден в Германия, е изучавал латински в специализираното в латински език училище Johanneum. Той превежда две части от *Gradus* – първата част, посветена на т.нар. строг стил, е включена в неговата книга “The Study of Counterpoint from Johann Joseph Fux’s *Gradus ad Parnassum*, издадена за пръв път от W. W.

---

<sup>1</sup> Цезар Франк, цитиран от Виерн: *Memoirs of Louis Vierne. His Life and Contacts with Famous Men*, trans. Esther Jones Barrow. *The Diapason* (September 1938 – September 1939), p. 4.

<sup>2</sup> Споменато във: *Forkel, J. N. Johann Sebastian Bach. His Life, Art and Work. Translated from German. With notes and appendices by Charles Sanford Terry. New York: Harcourt, Brace and Howe, 1920, p. 97.*

<sup>3</sup> К.Ф.Е. Бах, в писмо до Форкел (19 януари 1775), пише, че неговият баща е предпочитал да преподава “композиция вместо полифоничните методи на Фукс и другите...” Писмото е издадено от Шнайдер във факсимиле в *Bach-Urkunden* (N.B.G., XVII. (3).

Norton през 1943 г., с второ издание през 1965 г. Втората част на превода, посветена преди всичко на фугата, е използвана в книгата му “Study of Fugue“ (последно издание Dover, 1987), придружен от преводи на музикологични съчинения на Падре Мартини, Марпург и Албрехтсбергер. Ман не превежда първите 25 глави на *Gradus* (виж съдържанието по-долу). Те са посветени на някои музикални понятия и термини – на звука, интервалите, ладовете, алгебричните и хармонични (в математическия смисъл на тази дума) пропорции и на това как са получени интервалите (според тогавашната музикално-математическа теория) като резултат от числови пропорции.

Моят превод не е само от английския текст на Ман: използвал съм в сравнителен план латинския оригинал – с оглед максималното приближаване на българския превод към него. Моя е идеята двата текста – българският и латинският – да бъдат представени един до друг. Нотните примери са сканирани от превода на Ман. Някои от коментарите на Ман са включени в превода – поместени в скоби и курсив. Тук бих искал и да благодаря на моята редакторка – проф. д-р Наташа Япова.

Мои коментари са поместени в бележки под линия и понякога в квадратни скоби в текста. Също така съм въвел необходима допълнителна информация към всяка преведена глава:

1. Кратко сравнение с кореспондиращата информация по съответната тема от Кнуд Йепезен (от неговия “Counterpoint“<sup>4</sup>).
2. Допълнителни коментари.
3. Предложени алтернативни задачи, допълващи примерите на Фукс.

Тези бележки са поместени в края на тази книга.

*Gradus* е важно съчинение за полифонията по няколко причини. Първата, или може би тази, която най-лесно се забелязва, е простотата и логиката на преподавателската методика. Неговата система – или както често я наричат “видовете контрапункт“, “петте “вида контрапункт“ – е съществувала и преди него. Знаел ли е Фукс за съчиненията на Дирута<sup>5</sup> и Банкиери<sup>6</sup>? Или “видовете контрапункт“ са изобретени от него, независимо от тях? В съчинението на Дирута (ок. 1554 – ок. 1610) виждаме четири вида контрапункт: две половини ноти срещу цяла нота, синкопирани половини срещу цяла нота, четири четвъртини, и накрая смесена ритмика. При Банкиери (1568 – 1634) те са шест вида, докато Цакони<sup>7</sup> въвежда същите пет вида, дори в същия ред като Фукс, но после прибавя към тях още много други<sup>8</sup>. Но при петте вида се прилагат още много правила, касаещи класификацията на консонансите и дисонансите, тяхната употреба, видовете и правилата на гласоводене. Някои от тези правила съществуват в съчиненията на автори, живели много преди Фукс – Франко от Кьолн (13-и в.), Тинкторис (ок. 1435 – 1511)<sup>9</sup>.

---

<sup>4</sup> Пълно заглавие: *Jeppesen, K. Counterpoint. The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century.* Превод от датски на английски Глен Хейдън. N.Y.: Dover, 1992. По-нататък наричан само “Counterpoint“.

<sup>5</sup> П Transilvano, 1597.

<sup>6</sup> *Cartella Musicale*, 1614.

<sup>7</sup> *Prattica di musica*, 1622.

<sup>8</sup> Цитирано по: *Counterpoint*, p. 40 – 41.

<sup>9</sup> Също Царлино. Терминологията в *Gradus*, общо взето, същата като в *Le istituzioni harmoniche* (1558), не е единственият важен компонент, който идва от по-старото съчинение. Царлино дефинира

Друга причина е, че книгата на Фукс се налага като едно от най-важните преподавателски пособия по полифония поради своята стройна организация и ясен фокус. Фукс създава *Gradus* въз основа на своите анализи на ренесансова музика (или по-точно, своето разбиране за музиката на Палестрина<sup>10</sup>). Фуковата музика, сравнително игнорирана доскоро, започва отново да звучи по записи и концертни сцени, тя е много оригинална, написана с много въображение. Но съчинението на Фукс “гледа назад“ в миналото. В действителност това е система от упражнения, до голяма степен синтетични – тя има за цел да тренира определени умения в учащия се (както казва Фукс), с цел да послужат по-нататък за творчество, за композиция – и тази система е доста строга. С други думи, това не е учебник, който преподава имитация на ренесансовия стил; дори не може да се нарече стриктно учебник по полифония. Тук става дума за технически умения, които продължават далеч отвъд ренесансовата стилистика и традиция – умения, които са ценни именно поради своя универсализъм<sup>11</sup>.

*Gradus* е учебник използван от безброй музиканти – Хайдн, Моцарт<sup>12</sup>, Бетовен, Шуберт, Салиери, Керубини, Рихард Щраус, Хиндемит. Съществува копие на книгата, която е принадлежала на Моцарт, с негови забележки по нея, както и много упражнения на Бетовен. С течение на времето *Gradus* е преведен на много езици – немски, италиански, френски и английски, още преди края на XVIII век. Занимавайки се с превода, аз полюбопитствах да разгледам някои от тези исторически документи. Преводът на немски на Мицлер (1742) е много подробен, макар и неточен. Мицлер превежда латинския текст доста свободно, прескача думи и термини и придружава превода с дълги собствени обяснения; музикалните примери не са част от текста, те са поместени в отделна част в края на книгата. Той, бивш ученик на Бах и основател на *Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften*, познато като *Мицлерово музикално общество*, пише: “...това методическо упътване за музикална композиция е най-доброто измежду подобните книги, които имаме за практическа музика и нейната композиция.”<sup>13</sup> Силно съкратен и още-по неточен е френският превод на Пиетро Дени, изд. 1773 г. Цялата първа част на книгата липсва, имената на учителя и ученика в диалога са променени (втората част на *Gradus* е написана като диалог), отсъстват примери. Анонимното английско издание от около 1860 г. не може точно да се нарече превод – и не го твърди. То е озаглавено “Практически правила за изучаване на композиция, преведени от книга, наречена *Gradus ad Parnassum*, написана оригинално на латински от John Joseph Feux, покоен главен композитор на

---

някои важни критерии за третирането на дисонансите, и тяхното използване в полифонични упражнения. За повече информация – Jeppesen, p. 26 – 28.

<sup>10</sup> Но в раздела за строг стил (т.е. *prima pratica*), Фукс не цитира примери от произведения на Палестрина или каквито и да е други автори.

<sup>11</sup> Хиндемит: “Perhaps the craft of composition would really have fallen into decline if a genius like Bach had not fought his way through to the highest and most complete mastery of his material, and if Fux’s *Gradus* had not put a brake upon caprice and exaggeration, and set up a standard of excellence in writing.” Превод: “Може би изкуството на композицията щеше да западне, ако гений като Бах не беше извоювал своето място до най-високото и пълно майсторство на своя материал и ако Фукс не беше спрял капризите и преувличенията и не беше наложил свой стандарт за съвършенство в композицията.” Цитирано по: *Hindemith, Paul. The Craft of Musical Composition. Arthur Mendel, english translator. London: Schott & Co, 1942, 1945, p. 2 (увод).*

<sup>12</sup> Леополд Моцарт е обучавал своя син по нея, а после Волфганг – свой ученик.

<sup>13</sup> *Felbick, L.: Lorenz Christoph Mizler de Kolof – Schüler Bachs und pythagoreischer "Apostel der Wolffischen Philosophie". Hildesheim: Georg-Olms-Verlag, 2012, p. 233.*

римския император Карл VI“.<sup>14</sup> Отново първата книга отсъства, има много авторски текст (т.е. не на Фукс); показателно е, че се споменава за правила за изучаване на *композиция*. Оригиналното латинско заглавие казва същото: *Gradus as Parnassum, Sive Manductio ad Compositionem Musicae regularem, Methodo novâ, ac certâ, nondum ante tam exacto ordine in lucem edita: Elaborata à Joanne Josepho Fux, Sacrae Cæsareæ, ac Regiæ Catholicæ Majestatis Caroli VI, Romanorum Imperatoris supremo chori praefecto, Viennæ Austriae.*

За крайната точка на своето съчинение Фукс счита фугата, а не видовете контрапункт или упражненията по превратен контрапункт. Както отбелязва и Ман<sup>15</sup>, Фукс в един момент започва да намалява правилата за писане на упражнения – в Четвърти урок на Упражнение I (За имитацията), той заявява “Нека да оставим ограниченията, касаещи кантус фирмус или определена мелодия, и да започнем свободна композиция...“, също “имитацията не трябва да има никакво отношение към лада“ – и дава примери за имитации, които имат начало една нота и финалис – друга<sup>16</sup>.

Надявам се в един момент да се окажа способен да превода и втората част на *Gradus* – тази, посветена на фугата. Тя ще представлява втората половина на този труд. Приключвам това въведение с цитат на самия Фукс, взет от Трети урок на Упражнение III.

“Колко е голяма ползата за учащия от тези упражнения, ако са направени както трябва, не може лесно да се изрази. По-специално, не ще възникне затруднение, с което да не знаеш как да се справиш, поради работата ти върху петте вида контрапункт. Трябва постоянно да се опитваш да откриваш нови кантус фирмуси за себе си; и да си отделиш период от минимум година или две, за да се посветиш на това учение. Не си позволявай да бъдеш съблазнен прекалено рано да пишеш свободни композиции. В противен случай ще гребеш между тях известно време в наслаждение, но никога няма да постигнеш истинско майсторство.“

Сабин Леви  
София, 2017 г.

---

<sup>14</sup> Този превод, както и френския и немския, се намират в imslp.

<sup>15</sup> Mann, A. The Study of Fugue. New Brunswick: Rutgers University Press, 1958, p. 76.

<sup>16</sup> Стр. 140 и 141 от оригиналното издание.

## Съдържание

Части на съчинението	Страници (по Фукс)	Кратко описание	Преведено	Номер страница
Предисловие от преводача				9
Фукс - Заглавна страница 1	I			
Заглавна страница 2	II			
Посвещение	III-IV			
Въведение към читателя	V-VII		Да	14 - 15
<b>Книга първа</b> 25 урока	1-42	Математичен принцип за получаване на различните интервали, тяхното събиране и изваждане, умножение и деление; звукоред; интервали, ладове		
Край на урок 25	41-42	Тази част запознава читателя с консонансите и дисонансите, видовете движение - право, странично и противоположно, и правилата за влизане в различните видове консонанс чрез различните видове полифонично движение	Да	20 - 21
<b>Книга втора</b>	43-279			
<b>Диалог</b>	43-45		Да	24 - 25
<b>Упражнение I.</b> Нота срещу нота	45-55	т.е. цяла нота срещу цяла нота	Да	30 - 31
<b>Втори урок</b> Втори вид контрапункт	56-63	т.е. две ноти (половини) срещу цяла нота; тук бегло се споменават и три ноти срещу цяла нота (с точка)	Да	52 - 53
<b>Трети урок</b> Трети вид контрапункт	63-69	четири ноти срещу една	Да	68 - 69
<b>Четвърти урок</b> Четвърти вид контрапункт	69-76	лигатури	Да	80 - 81
<b>Пети урок</b> Пети вид контрапункт	76-81	цветист контрапункт	Да	96 - 97

<b>Упражнение II.</b> <b>Първи урок</b> Първи вид контрапункт в триглас	81-94	всички упражнения в триглас са на принципа на цели ноти в кантус фирмус, също цели ноти във втория глас, а в третия глас - съответните нотни стойности на контрапунктичния вид	Да	106 - 107
<b>Втори урок</b> Втори вид контрапункт в триглас	94-99		Да	134 - 135
<b>Трети урок</b>	99-103	трети вид контрапункт в триглас	Да	144 - 145
<b>Четвърти урок</b> Лигатурата	103-111	четвърти вид контрапункт в триглас	Да	152 - 153
<b>Пети урок</b> Цветист контрапункт	111-114		Да	170 - 171
<b>Упражнение III.</b> <b>Първи урок</b> За четиригласа	114-121	на същия принцип: три гласа в цели ноти (като един от тези гласове е кантус фирмус) и един в съответните нотни стойности на вида контрапункт	Да	176 - 177
<b>Втори урок</b> Втори вид контрапункт	121-123		Да	192 - 193
<b>Трети урок</b> Трети вид контрапункт	123-131		Да	198 - 199
<b>Четвърти урок</b>	131-136	четвърти вид контрапункт	Да	216 - 217
<b>Пети урок</b>	136-140	пети вид контрапункт; на стр. 138 се споменава бегло (и се показва пример) принципа на комбиниран четириглас	Да	228 - 229
<b>Упражнение IV.</b> За имитацията	140-142			
<b>Упражнение V.</b> <b>Първи урок</b> Общо за фугата	143-146			
<b>Втори урок</b> За фугата в два гласа	146-154			
<b>Трети урок</b> За фугата в три гласа	154-168			
<b>Четвърти урок</b> За фугата в четири гласа	168-174			

<b>Пети урок</b> За двойния контрапункт	174-183	Има се предвид двойно превратен контрапункт в октава		
<b>Шести урок</b> За двойния контрапункт, който се обръща в децима	184-193			
<b>Седми урок</b> За двойния контрапункт в дуодецима	193-279	Тук също така накратко се обсъждат: тригласен превратен контрапункт, огледални обръщения, стретно встъпление, сложна фуга (пример - на стр. 215), някои техники на колориране и антиципация (стр. 217), ладове (221), хармонично разделение на октавата (226), различни фугови теми (231), кратък раздел за музикалния вкус (239), за “църковният стил” (242), за стилът “ <i>а капела</i> ” (243), за “смесения” стил (273, и за “речитативния стил” (274), последвани от кратък епилог		
Забелязани грешки (Errata)	280			
Бележки				224
Библиография				253





# P R Æ F A T I O

A D

L E C T O R E M.

**M**irabuntur fortassis nonnulli, cùm tot præstantissimorum Virorum existent monumenta, qui de Musica perquàm doctè, & abundanter scripserunt, cur ego ad hoc scribendi genus me contulerim, hoc maximè tempore, quo, Musicâ ferè arbitrariâ factâ, Compositores nullis præceptis, nullisque institutis obstringi volentes, Legum, ac Scholæ nomen ad mortis instar exhorrescunt; quibus vellem cognita esset mens mea: extitisse certè permultos, & doctrinâ, & auctoritate claros Scriptores, qui de Musica speculativa quàm opulentissima Scripta reliquerunt, de Musica autem activa satis parca, nec omnino clara; plerumque quibusdam Paradigmatibus contenti, minimè solliciti de invenienda methodo facili, quâ pedetentim tyrones tanquam per scalam scandere, atque ad artis hujus adeptio-

)(

nem

## Предисловие към читателя

Може би ще се зачудят защо съм се захванал да пиша за музика, като има толкова работи на изключителни хора, писали по този въпрос много учено и в изобилие; и по-точно, защо трябва да го правя точно сега, когато музиката е станала нещо толкова свободно и композиторите отказват да бъдат ограничавани с наставления и закони, ужасявайки се от тях като от самата смърт. За такива хора бих искал да изясня своята цел. Има много автори, прочути с своето знание и авторитет, които, разбира се, са ни оставили изобилие от великолепни писания по музикална теория; но относно практиката за композиране на музика те са казали твърде малко, а и това малко не се разбира лесно. Най-общо казано, те са се задоволили да дадат няколко примера, без никога да са почувствали нуждата да изобретят прост метод, водейки се по който начинаещият да може постепенно да напредва,



nem pervenire possent. Nec me deterrent asperri-  
rimi Scholæ osiores, neque temporum corruptela.

Ægrotantibus etenim, ac non bonâ valetudine  
gaudentibus medicina paratur. Quanquam labor  
meus non eò tendit, nec tantum mihi roboris arro-  
go, ut quasi torrenti extra limites præcipitanter er-  
ranti cursum inhibere, Compositoresque de licen-  
tiosa scribendi hæresi ad resipiscentiam revocare me  
posse confidam. Per me liceat cuique sequi suum  
consilium. Instituti mei est, præsidium ferre ado-  
lescentibus ad hanc facultatem adspirantibus, quo-  
rum permultos novi, etiamnum nosco, mirificâ in-  
dole præditos, disciplinæque hujus studio summè  
flagrantes, qui & argento destituti, & Magistro, desi-  
derium suum, tanquam diuturnam desperatamque  
virtutis sitim explere non valent. Quapropter jam  
plures ante annos animo scrutari cœpi, nulli neque  
labori, neque studio parcens in reperienda metho-  
do facili, simili prorsus, quâ tenera ætas primò lite-  
ras noscere, post syllabizare, plures deinde syllabas  
conjungere, postremò legere, & scribere docetur;  
nec temerè. Cùm enim eâ usus in dandis lectioni-  
bus advertissem, Studiosos parvo temporis spatio mi-  
rabilem hac in arte progressum fecisse, ratus opem  
haud contemnendam huic facultati me allaturum, si  
non solùm hanc, in gratiam studiosæ juventutis pu-  
blicam redderem, verùm etiam, quidquid per tri-  
ginta annorum propè continuam praxim, tribus A. A.  
Romanorum Imperatoribus inserviens (de quo dun-  
taxat mihi liceat gloriari) adeptus sum, cum Repu-  
blica

изкачвайки се стъпка по стъпка с цел да постигне майсторство в своето изкуство. Но мен не ще ме спрат нито мразещите дълбоко всяко училище, нито развалата на времето.

Лекарство се дава на болния, а не на този, който е в добро здраве. Обаче аз не се стремя да си приписвам заслуга за това да позволя фонтанът от знание да прелива извън своите граници. Не мисля, че бих могъл да се справя с необузданото безумие на някои композитори и да ги върна към нормалното. Нека всеки разсъждава за себе си. Моята цел е да помогна на млади хора, които искат да получат знания. Познавал съм и познавам мнозина, които имат талант и голямо желание да учат, но нямайки средства и учител, да не могат да реализират тази своя амбиция и тяхната жажда да остава винаги отчаяно неутолена.

Търсейки решение, започнах преди много години да изготвям лесен метод, същия като този, по който децата учат буквите, после сричките, после комбинация от срички и най-накрая — как да четат и пишат. И не беше напразно. Когато използвах този метод при преподаване, забелязах, че учениците достигнаха изключителен успех за кратко време. Тогава си помислих, че имам принос към изкуството, ако го обнародвам в полза на младите учащи се — и споделих с музикалния свят своя опит от близо тридесет години, през което време служих на трима императори (с което мога скромно да се похваля). Освен това,



blica Musica fideliter communicarem. Accedit etiam, quod Plato apud Ciceronem monet, ajens : non solum nobis nati sumus : ortusque nostri partem patria vindicat, partem parentes, partem amici. Cæterum facile advertes dilecte Philomuse, hoc Tractatu, speculativæ parti perparum : activæ verò, utpote magis necessariæ (virtutis enim laus omnis in actione consistit) plus operæ me dedisse.

Postremò ad faciliorem captum, utque veritas magis elucesceret, secundam partem dialogicè tractandam assumpsi, ubi per Aloysium, Magistrum, clarissimum illud Musicæ lumen Prænestinum, vel ut alii volunt, Præestinum intelligo, cui totum, quidquid in hoc genere scientiæ in me est, in acceptis refero, cujusque memoriam, dum vivam, maximo pietatis officio prosequi nunquam desinam. Josephi autem nomine Discipulum Musicæ artis addiscendæ cupidum compello. Novissimè ne te offendat styli humilitas; non enim alio, quàm jure postliminii mihi arrogo latinatam; malo etiam intelligi, quàm Orator videri. Vale, fruire, & indulge.

както Цицерон цитира Платон: „Ние не живеем само за себе си, нашият живот принадлежи също на нашата държава, родители и приятели.“ Ще забележите, драги читатели, че в тази книга съм отделил много малко място за теория и много повече за практика, понеже качеството се вижда в делото, от това имаме най-голяма нужда.

Накрая с цел да бъде по-добре разбран и за по-голяма яснота, съм използвал формата на диалога. Под Алоизий, Учителя, имам предвид Палестрина, великата светлина в музиката от Пренесте, или, както други казват, Преесте (на когото аз дължа всичко, което знам в това изкуство и чиято памет никога няма да престана най-дълбоко да уважавам). Под Йозеф имам предвид ученика, който иска да учи изкуството на композицията.

Относно останалото, не се обиждайте от скромността на моя стил; защото моят латински е подобен на земя, на която пътникът се е върнал и която е наричал дом. И нека бъде по-скоро добре разбираем, отколкото красноречив. Желая ви здраве, да имате полза, и бъдете снизходителни.

*Consonantiae sunt*

1. 3. 5. 6. 8. cum suis compositis.

Ex his quaedam *perfectae* sunt, quaedam *imperfectae*. Perfectae sunt, Unifonus, Quinta, & Octava. Imperfectae, Sexta, & Tertia. Reliquae, ut Secunda, Quarta, Quinta falsa, Tritonus, Septima cum suis compositis dissonantiae sunt.

Atque haec sunt elementa, quibus universus Musicae concentus perficitur. Hujus finis est oblectare: oblectationem sonorum varietas parit. Varietas transgrediendo de uno intervallorum ad aliud generatur. Transgressio motu perficitur; ideo quid rei motus sit, vestigandum superest.

Motus *musicus* est ille ambitus, quo de uno intervallo ad aliud versus partem auctam, vel gravem fit progressio, quae progressio cum triplici modo fieri soleat, triplex item statuendus est

Motus *rectus*, *contrarius*, & *obliquus*.

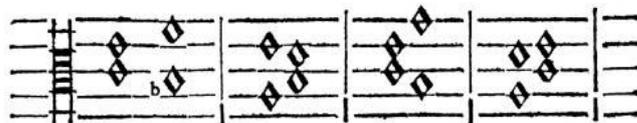
Motus *rectus* fit, quando duae, vel plures partes ascendendo, vel descendendo rectam se viam sequuntur, sive id fiat per gradum, vel per saltum, ut in exemplo patet:

*Motus rectus.*



Motus *contrarius* est, quando pars una, descendente altera, & vicissim, per saltum, vel gradatim ascendit. E. G.

*Motus contrarius.*



Motus *obliquus* est, quando una pars per saltum, vel gradum se movet, altera immobili permanente, ut videre est in exemplis:

*Motus obliquus.*



## Превод на последната страница на последния раздел на Книга 1

### Консонанси са

1, 3, 5, 6, 8 и съставените от тях [през октава. — С.Л.] Някои са *съвършени*, други — *несъвършени*. Унисонът, квинтата и октавата са *съвършени*. Секстата и терцата са *несъвършени*. Останалите интервали — секунда, кварта, умалена [в оригинала “фалшива”] квинта, тритонус, септима — са *дисонанси*. (В предишната глава Фукс прави разлика между

квартата, постигната чрез аритметично деление на октавата:



и тази, която се

получава от хармонично деление:



[за хармонично и аритметично деление Фукс използва друга система. С.Л.]. В първия случай, когато долният тон на квартата е едновременно с това и основен тон — т.е. при всички случаи, когато става дума за писане на двуглас — квартата се счита за *дисонанс*. Във втория случай *дисонантният* характер на квартата е *елиминиран* от новия басов тон и тя може да се счита за *несъвършен консонанс*. Класифицирайки квартата към *дисонансите*, Фукс взема своето решение във връзка с това, което той нарича “*прочут и труден въпрос*.” Умалена квинта, тритонус, септима и същите интервали плюс октава са *дисонанси*. Мартини, базирайки своята позиция върху Царлино (*Institutioni Harmoniche*, част III, гл. 5), стига дотам да нарече квартата *съвършен консонанс*. (*Exemplare o sia Saggio Fondamentali Pratico di Contrappunto sopra il Canto Fermo*, Lelio dalla Volpe, 1774, xv и 172). Хайдн и Бетовен следват Фукс. Моцарт (*Fundamente des General-Basses*, ред. J. G. Siegmeyer, Schneppelsche Buchhandlung, Berlin, 1822, стр. 4) също нарича квартата *дисонанс*. Б. англ. прев.)

Това са елементите, отговорни за цялата хармония в музиката. Целта на хармонията е да създаде удоволствие. Удоволствието се събужда от промяната на звуците. Тази промяна е в резултат на преминаването на интервалите, а то в крайна сметка се постига чрез движение. Така, остава да се анализира естеството на движението (*Твърденията, които запознават читателя с основните представени по-долу закони, могат също така да се считат за обяснение на принципите на гласоводенето. “Промяната на звуците” е основата, върху която са изградени всички други правила: първо, забраната на паралелни [последователни] съвършени консонанси, което лишава гласовете от тяхната независимост, второ, правилото, че дори несъвършените консонанси трябва да се използват внимателно в паралелни последования (не повече от три или четири поредни. Бел. англ. прев.)*

Движението в музиката представлява разстоянието при преминаване от един интервал към друг нагоре или надолу. Това може да се случи по три начина и всеки един от тях е изложен по-долу.

Право, противоположно и странично движение

*Право* движение се получава, когато един или повече гласа се качват или слизат в една посока, постъпенно или със скок, както е показано в примера:

Право движение:

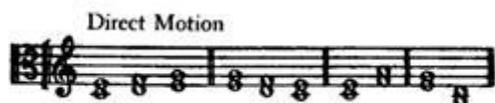


Fig. 1

Cognito triplici hoc motu, videndum est, qua ratione in usu practico adhibendus sit. Quæ doctrina sequentibus quatuor cardinalibus veluti *Regulis* continetur.

*Regula prima.*

De Consonantia perfecta ad perfectam proceditur per motum contrarium, vel obliquum.

*Regula secunda.*

De Consonantia perfecta ad imperfectam per omnes tres motus.

*Regula tertia.*

De imperfecta ad perfectam per motum contrarium, vel obliquum.

*Regula quarta.*

De imperfecta, ad imperfectam per omnes tres motus.

Ubi animadvertes, motum obliquum in omnibus quatuor progressionibus esse licitum.

Ab hac triplicis motûs cognitione, usuque recto pendet, (ut dicere solemus) *Lex, & Propheta.*

Atque hæc erant, quæ ad Theoreticam Musicam, intimosque artis recessus pertinentia præsentè Libro paucis declaranda duximus, nunc ad rem ipsam, partemque Operis secundam gradum promoveamus.



**LIBER**

*Противоположно* движение се получава, когато един глас се качва постѣпенно или със скок, а другият слиза – или обратното; т.е.:

Противоположно движение:



FIG. 2

*Странично* движение се получава, когато един глас се придвижва постѣпенно или със скок, докато другият остава на място, както се вижда в примерите:

Странично движение:



FIG. 3

След като тези три движения бяха изяснени, остава да се види как да се използват на практика. Това е указано в следните четири фундаментални правила:

*Първо правило:* От един свършен консонанс към друг свършен консонанс [сме длъжни да] се движим в противоположно или странично движение.

*Второ правило:* От свършен консонанс към несвършен консонанс [можем да се движим] във всяко едно от трите движения.

*Трето правило:* От несвършен консонанс към свършен консонанс [сме длъжни да] се движим в противоположно или странично движение.

*Четвърто правило:* От несвършен към несвършен консонанс [можем да] се движим във всяко едно от трите движения.

Противоположното движение е позволено във всички четири случая, показани тук.

Трите вида движение са ни станали навик и (както сме свикнали) абсолютен закон. И понеже в настоящата книга покажахме тези теоретични въпроси, важни за занаята, нека направим втората работна стъпка напред.



# LIBER SECUNDUS.

## DIALOGUS.



*Josephus.* Te, venerande Magister, accedo, Musicae Præceptis, ac Institutis imbuendus.

*Aloysius.* Quid, musicalem Compositionem addiscere cupis?

*Joseph.* Ità sanè.

*Alojs.* An nescis, Musicae Studium immensum esse mare, neque Nestoris annis terminandum? Verè rem difficilem, onusque Æternam gravius suscipere intendis. Etenim si universo in genere vitæ deligendo res est plena difficultatis, utpote de qua electione aut rectè, aut sinistrè susceptâ, totius reliquæ vitæ dependet aut bonæ, aut malæ fortunæ cursus; quantâ præcautionis providentiâ utendum erit ei, qui hujus Disciplinæ viam ingredi cogitat, antequam consilium sumere, & de se decernere audeat. Musicus enim, & Poëta nascuntur. Retro meminisse te oportet, an à tenera ætate, singulari quodam naturæ impetu impulsus te ad hoc studium senseris, Contentusque oblectamento vehementer moveri tibi contingat?

*Joseph.* Vehementissimè quidem. A quo tempore enim necdum bene rationis usus mihi fuerat, nescio, cujus ardoris vehementiâ raptus, omnes meas cogitationes, omnemque curam in Musicam conjiciens, etiamnum mirabili planè ad eam addiscendam cupiditate inflammatus, quasi invitus raptor, dieque, noctuque aures dulci modulamine circumsonare videntur; ità ut de vocationis meæ veritate nullam prorsus dubitandi causam habere mihi videar. Nec me abstrahit laboris gra-

## Книга втора

### Диалог

Йозеф: Идвам при тебе, уважаеми учителю, за да се запозная с правилата и принципите на музиката.

Алоизий: Така, ти искаш да изучаваш изкуството на композицията?

Й. Да.

А. Но не си наясно, че изучаването на музиката е като огромен океан, който не може да се изчерпи с годините на Нестор<sup>1</sup>? Поставяш си трудна задача, по-голяма от Етна. Най-трудно е да се избере делото на живота – понеже от този избор, добър или лош, ще зависи добрата или лошата съдба нататък – толкова много внимание и прозорливост трябва да са налице, преди да дойде решението да се навлезе в това изкуство. Музикантът и поетът се раждат такива. Ти трябва да помниш дали в своето детство си имал силно естествено влечение към това изкуство и дали си се вълнувал дълбоко от красотата на звуците.

Й. Да, много дълбоко. Още преди да мога да разсъждам зряло, бях завладян от силата на това странно влечение и насочих всички свои мисли и усещания към музиката. И сега горещото желание да я разбера ме завладява, води ме почти против волята ми и прелестни мелодии звучат около мен ден и нощ. Затова мисля, че вече нямам причина да се съмнявам в своя стремеж. Нито пък ме обезкуражават трудностите на тази работа

---

<sup>1</sup> Митичен гръцки герой, воювал срещу кентаврите, както и в Троянската война, на страната на ахейците. Споменат и в "Илиада", и в "Одисея".

vitas, quam superare, naturâ adjuvante, non mihi difficilè futurum confido. Audivi enim à quodam Sene: Studium, voluptatem esse potiùs, quàm laborem.

*Aloys.* Mirabiliter delector, intelligens naturæ tuæ propensionem. •Unicam adhuc tibi movebo difficultatem, quâ sublatâ, in numerum meorum te adscribam.

*Joseph.* Edic liberè, Magister observande. Sed certus sum, neque isto tuo, neque ullo alio motivo me deterritum iri, ut de concepto meo Consilio desistam.

*Aloys.* Forsan spe futurarum divitiarum, rerumque familiarium copiâ ad amplectendum hujus vitæ statum titillaris? Si ità res se habet, crede mihi, muta consilium. Non enim Plutus, sed Apollo præest Parnasso. Aliâ viâ incedendum est iis, qui divitiarum cupiditate incensi, aditum ad eas reperire volunt.

*Joseph.* Minimè. Vellem tibi persuadeas, alium voti mei scopum non esse, quàm ipsum Musices amorem, abstractum ab omni lucri desiderio. Accedit, quod meminero, persæpe à Præceptore meo admonitum me, ut mediocri vivendi ratione contenti, virtutis, famæ, nominisque studiosiores esse cuperemus, quàm facultatum, eò quòd virtus sui ipsius sit præmium.

*Aloys.* Incredibiliter lætor, reperisse me juvenem meo genio accommodatum; sed notane tibi sunt ea omnia, quæ de Intervallis, Consonantiarum Dissonantiarumque divisione, de Motuum varietate, & de quatuor Regulis Libro præcedenti dicta sunt.

*Joseph.* Nihil illorum, quantum quidem credo, me latere existimo.

*Aloys.* Ergo ad opus pergamus, exordium sumendo ab ipso Deo ter maximo, omnium Scientiarum fonte.

*Joseph.* Antequam initium Lectionum incamus, liceat mihi, venerande Magister, primò interrogare, quid nomine *Contrapuncti* intelligendum sit, quod vocabulum adeò commune non solum in ore peritorum, verùm etiam Musicæ Artis expertium tam frequenter versari audio?

*Aloys.* Rectè interrogas. Hoc enim erit nostri Studii, nostrique laboris princeps objectum. Scire oportet, loco Notularum modernarum antiquis temporibus puncta adhibita fuisse, ità ut Compositio punctis contra puncta positis *Con-*

*tra-*

и се надявам, че ако съм в добро здраве, ще бъда в състояние да я овладя напълно. Веднъж чух един мъдър човек да казва: „учението е повече удоволствие отколкото работа“.

А. Радвам се, че разпознавам твоето естествено предразположение. Има само още едно нещо, което ме безпокои. Ако то се отхвърли, ще те приема в кръга на своите ученици.

Й. Моля те, кажи ми какво е, уважаеми учителю. Все едно, нито тази причина, нито каквато и да е друга ще ме накарат да променя своя план.

А. Може би надеждата за бъдещо богатство и притежание те е подтикнала да избереш този живот. Ако това е така, повярвай ми, трябва да промениш решението си; не Плутон е повелител на Парнас, а Аполон. Който иска богатство, да върви по друг път.

Й. Не, със сигурност не. Моля те, бъди сигурен, че нямам друга цел освен своята любов към музиката, без никаква мисъл за печалба. Спомням си, че моят учител също често ми казваше как човек трябва да е доволен, ако има прост живот и се стреми повече към умение и добро име, отколкото към богатство, защото добродетелта е подарък сама по себе си.

А. Радвам се, че съм открил точно такъв млад ученик, какъвто бих искал, но кажи ми, запознат ли си с всичко казано относно интервалите, разликата между консонанси и дисонанси, различните типове движение и четирите правила в предишната книга<sup>2</sup>?

Й. Мисля, че знам всичко това.

А. Нека се заловим за работа тогава и да започнем в името на Всемогъщия Бог с изворите на знанието.

Й. Преди да започнем с уроците, уважаеми учителю, мога ли да те попитам какво да разбираме под термина контрапункт? Чувам съм тази дума от музиканти, както и от непрофесионалисти.

А. Твоят въпрос е добър, защото това е първият обект на нашето учение и работа. Необходимо е да знаеш, че в миналото, вместо нашите модерни съвременни ноти, е имало т. нар. точки. Така в композицията една точка е била противопоставяна на друга точка, т.е.

---

<sup>2</sup> За мои бележки и коментари, виж в края на книгата. С.Л.

*trapunctum* appellari consueverit ; quod etiamnum hodie non obstantibus aliarum Notularum figuris , usuvenit ; & nomine Contrapuncti Compositio intelligitur ad Artis Regulas elaborata. Complures Contrapunctum tanquam Genus continet Species , quas successive videbimus. Interim fiat principium à Specie simplicissima , nempe :

punctus contra punctum, или *контрапункт*; така се използва и днес, въпреки че формата на нотите е променена. (Сравни с обяснението на Белерман, *Der Kontrapunkt, Julius Springer, Berlin, 1862 г. 4-то издание, 1901 г. р. 129. Бел англ. прев.*) Така под контрапункт разбираме композиция, която е написана строго съобразно техническите правила. Изучаването на контрапункт включва няколко различни негови вида, които ще разгледаме един по един. Първо най-простите:

# EXERCITII I.

## LECTIO PRIMA,

### *De Nota contra Notam.*

*Joseph.* Bonitate tuâ satisfactum est primæ Quæstioni meæ. Nunc docere ne graveris, quid sit prima ista Species Contrapuncti, *Nota contra Notam.*

*Aloys.* Dicam. Est duarum, vel plurium vocum, Notarumque valore æqualium simplicissima Compositio, meris Consonantiis constans. Nec interest, cujus qualitatis Notæ, modò omnes sint ejusdem valoris. Quia tamen Nota semibrevis commodiorem intelligendi præbet viam, eâ in his Exercitationibus nobis utendum esse, consultum existimavi. Fiat ergo principium, Auspice Deo, à Compositione duarum vocum, ponendo quendam Cantum firmum, vel à proprio judicio inventum, vel ex aliquo Libro Choralis assumptum pro fundamento. E. G.



Cuilibet harum Notarum superiùs in Cantu detur sua particularis consonantia, observatâ motuum, regularumque ratione, in fine præcedentis Libri expressâ, adhibendo ut plurimum, motum contrarium, vel obliquum, quorum usu non facilè in errorem incidere possumus. Majori præcautione opus erit in progressionem de una Nota ad alteram per motum rectum, ubi, quia majus errandi periculum, major etiam ad Regulas attentio adhibenda est.

*Joseph.* Ex motuum, regularumque perspicentia, omnia, quæ modò dixisti, mihi nota esse videntur: verùm memini, te distinctionem fecisse, Consonantiarum. quasdam esse perfectas,



ctas, quasdam imperfectas, scire, ut mihi videtur, necesse est, an etiam in iis adhibendis quædam differentia sit facienda?

*Aloys.* Patientiam habe, omnia dicam. Magnam esse quidem disparitatem inter Consonantias perfectas, & imperfectas, quod alibi dicemus; hoc loco autem præter motûs rationem, & quòd plures imperfectæ, quàm perfectæ adhibendæ sint, planè æqualis earum usus est: excepto principio, & fine, quorum utrumque Consonantiâ perfectâ constare debet.

*Joseph.* Non displiceat tibi care Magister, explanare rationes, cur plures Consonantiæ imperfectæ, quàm perfectæ hoc loco ponendæ sint, & cur principium, & finis Consonantiâ perfectâ constare debeant?

*Aloys.* Tuâ aviditate, quam tamen laudo, fit, ut vix non quædam mihi præposterè dicenda sint. Dicam tamen, sed non totum, ne intellectus principio tot rerum varietate obrutus confundatur. Scito ergo. Consonantias imperfectas, perfectis magis harmonicas esse, ob rationem alibi dicendam. Quapropter, si hujus Speciei, & duarum tantum partium, & aliàs simplicissima Compositio perfectis Consonantiis impleretur, inanem, & omni harmoniâ vacantem existere, necesse foret. Quod attinet ad principium, & finem, cape hanc rationem. Principium perfectionis, & finis quietis index est. Cum autem Consonantiæ imperfectæ, & perfectionis expertes sint, & finem concludere non possint, ideo principium, & finis Consonantiis perfectis constare debent. Postremò notandum est, quòd si Cantus firmus in parte inferiori reperiatur, penultimæ Notæ Sexta major; si in superiore, Tertia minor danda sit.

*Joseph.* Suntne ista omnia, quæ ad speciem hujus Contrapuncti requiruntur?

*Aloys.* Non omnia quidem, sed quæ sufficiunt ad fundamenta jacienda. Cætera ex correctione patebunt. Ad opus ergo te accingas, & posito Cantu firmo pro fundamento, Contrapunctum in clave Cantûs, dictâ hucusque ratione superædificare tenta.

*Joseph.* Faciam, ut possim.

*Con-*

Може да се окаже нужно да зная дали те също трябва да се използват различно.

А. Имай търпение, ще обясня всичко. Разбира се, че има голяма разлика между свършени и несвършени консонанси, но ще говоря за това по-късно. Засега ще използваме всички, запазвайки различната им употреба, отнасяща се до движението и според правилото, че несвършените трябва да са повече от свършените. Изключение представляват началото и краят [на упражнението], които са свършени консонанси.

Й. Би ли ми обяснил, скъпи учителю, защо трябва да се използват повече несвършени консонанси отколкото свършени; и защо началото и краят трябва да бъдат свършени консонанси?

А. Твоето старание, което е подходящо за похвала, ме принуждава да обяснявам почти всичко в неправилен ред. Обаче аз ще отговоря на твоя въпрос, въпреки че няма да го дискутирам цялостно, така че да не се объркаш от прекалено много подробности от самото начало. Несвършените консонанси са по-хармонични от свършените; за причината ще говорим по-късно. Така, ако композиция от този вид, имайки само два гласа, бивайки съвсем проста, съдържа много свършени консонанси, ще ѝ липсва хармония. Правилото относно началото и края може да бъде обяснено по следния начин: началото трябва да изразява свършенство, а краят успокоение. Понеже на несвършените консонанси им липсва свършенство и не могат да изразят спокойствие, началото и краят трябва да бъдат изградени от свършени консонанси. Да се отбележи, че в предпоследния такт трябва да има голяма секста, ако кантус фирмусът е в долния глас, и малка терца, ако е в горния. *(Така седма степен трябва да бъде повишена в дорийски (d), миксолийски (g), и еолийски (a). (Втората степен на лада винаги се явява предпоследен тон на кантус фирмуса, седмата степен винаги е предпоследният тон на контрапункта. Бел. англ. прев.)*

Й. Това ли е всичко необходимо за първия вид контрапункт?

А. Не всичко, но е достатъчно за начало; останалото ще се изясни чрез поправките. За да започнем, вземи *cantus firmus* като основа и се опитай да построиш върху него контрапункт, като използваш сопранов ключ и като помниш всичко казано дотук.

Й. Ще се постарая.

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Contra-punctum.' and contains ten diamond-shaped notes on a five-line staff, with numbers 1 through 10 written above each note. The bottom staff is labeled 'Cantus firmus.' and contains ten diamond-shaped notes on a five-line staff, with numbers 5, 3, 3, 5, 3, 5, 3, 3, 6, 6, 8 written above each note. Both staves have a C-clef and a common time signature.

*Aloys.* Rem acu tetigisti. Miror, & perspicacitatem, & attentionem tuam: sed quem in finem numeros apposuisti, & super Cantum, & super Altum?

*Joseph.* Numeris super Altum positis Consonantias, quas adhibui, designare volui, ut habitis ante oculos de una Consonantia ad alteram motibus minùs a recta progrediendi ratione defle-cterem. Positi autem super Cantum. E. G. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. &c. níl aliud indicant, quàm Notarum numerationem, ut tibi, venerande Magister, monstrarem, si rem tetigi, non casu, sed ratione id accidisse. Jussisti principium fieri à Consonantia perfecta, quod feci, positâ Quintâ. De prima Nota ad secun-dam, id est: de Quinta ad Tertiam, sive de perfecta ad imper-fectam progressus sum motu obliquo, licèt id fieri posset per omnes tres motus. De secunda nota ad tertiam, nempe de Tertia ad Tertiam, sive de imperfecta ad imperfectam adhibui motum rectum, secundùm Regulam, quæ dicit: de imperfecta ad imperfectam per omnes tres motus. De tertia Nota ad quartam, sive de Tertia imperfecta Consonantia ad Quintam perfectam, incesi per motum contrarium, juxta regulam di-centem: de imperfecta ad perfectam per motum contrarium. De quarta Nota ad quintam, seu de perfecta ad imperfectam progressus sum regulâ permittente per motum rectum. De quinta ad sextam Notam, id est de imperfecta ad perfectam, regulâ ita jubente adhibui motum contrarium. De sexta No-ta ad septimam itum est per motum obliquum nulli errori sub-jectum. De Septima ad Octavam, sive de imperfecta ad im-perfectam, ut regula permittit, motu recto perrexi. De o-ctava Nota ad nonam, utpote de imperfecta ad imperfectam, motu quocunque. De nona ad decimam Notam eadem re-ctitudinis est ratio, ubi decima Nota, id est penultima, ut jus-sisti, sextam majorem efficit, quia Cantus firmus in inferiori  
M 2 est

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Counterpoint' and the bottom staff is labeled 'Cantus Firmus'. Both staves are in 3/8 time and contain a sequence of notes. Above the Counterpoint staff, numbers 1 through 11 are written above each note. Above the Cantus Firmus staff, numbers 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 6, 6, 8 are written above each note. The notes in the Counterpoint staff are: G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3. The notes in the Cantus Firmus staff are: G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3.

Fig. 5

*(Относно фигура 5, втори и седми такт: повторението на тон – единственият начин да се използва странично движение в първи вид контрапункт – може да се срещне от време на време в контрапункта; обаче тонът не може да бъде повторен повече от веднъж. Бел. англ. прев.)*

А. Справил си се изключително добре; изумен съм от твоята интелигентност и внимание. Но защо си написал цифри над кантус фирмуса и горния глас?

Й. С цифрите над долния глас исках да покажа консонансите, които използвах с цел да се подлагам на по-малък риск – да не изпусна правилната последователност. Цифрите над сопрана 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 и т.н. само отбелязват номерата на тактовете, за да мога да ти ги покажа, уважаеми учителю, така че ако съм се справил, това не е било случайно, а по правилата.

Ти ми каза, че началото трябва да се започне със съвършен консонанс. Избрах си един, квинтата. От първия такт към втория, т.е. от квинта към терца, или от съвършен консонанс към несъвършен, използвах странично движение; този ход обаче би бил възможен чрез всяко едно от трите движения. От втория към третия такт, т.е. от терца към терца, или от несъвършен към несъвършен консонанс, избрах паралелно движение, съобразно правилото: от един несъвършен до друг несъвършен консонанс мога да се движа чрез всяко от трите движения. От третия към четвъртия или от терца, несъвършен консонанс, към квинта, съвършен, аз се движих в противоположно движение, следвайки правилото: от несъвършен консонанс към съвършен сме длъжни да се движим в противоположно движение. От четвъртия такт към петия, от съвършен консонанс към несъвършен използвах съответните правила. От петия такт към шестия, от несъвършен консонанс към съвършен – противоположно движение, според правилото. От шестия такт към седмия – странично движение, където не е възможна грешка. От седмия такт към осмия, от несъвършен към несъвършен консонанс – паралелно движение, както позволява правилото. От осмия такт към деветия, от несъвършен към несъвършен консонанс имах свободата да използвам всякакво движение. От деветия към десетия такт важеше същото, докато с кантус фирмуса, който е долният глас,

est parte. De decima Nota ad undecimam viam tenui secundum regulam, quæ præcipit, ut, si quis de imperfecta ad perfectam pergere velit, id motu contrario fiat. Undecima Nota, utpote finalis, sicut præcepisti, perfecta Consonantia est.

*Aloys.* Optimum in hac re ratiocinatorem egisti. Quapropter te sperare jubeo; si triplices illos motus, differentesque quatuor regulas ita memoriæ infixas habueris, ut etiam levi ad eas reflexione factâ, non aberrare tibi contingat, facilem jam ad ultiores progressus viam tibi stratum esse. Jam perge, relicto Cantu firmo, ut est in Alto, infra pone Tenorem pro parte Contrapuncti, eâ tamen differentiâ, ut sicut priori in exemplo Consonantiarum rationem de Cantu firmo ascendendo dimensus es, ita nunc eam de ipso Cantu firmo descendendo ad fundamentum dimetiaris.

*Joseph.* Hoc difficilius factu mihi videtur.

*Aloys.* Apparet. Quam difficultatem aliis etiam in Scholaribus me observasse recordor: sed non tanti est, si, ut dixi, animadverteris rationem Consonantiarum, de Cantu firmo ad fundamentum numerando, inquirendam esse.

*Cantus firmus.*



*Contra-punctum.*



*Joseph.* Quare, Magister venerande, primam, & secundam Notam signo erroris notasti? Nonne in Quinta, Consonantiâ perfectâ incepti? de illa quidem in secundam Notam, nempe Tertiam, motu recto perrexi, sed regulâ permittente, quæ dicit: de perfecta ad imperfectam, motu quocunque; libera me, te quæso, confestim hoc meo, quo premor angore, totus namque erubescio.

*Aloys.* Mitte angorem care fili; primus enim error non tuâ culpâ accidit, quia nondum Præceptum habuisti, quòd Contrapunctum eidem tono, quo Cantus firmus est, sit accommodandum, quod tibi modò dictum volo. Cùm enim præcedentis exempli Cantus firmus existentiam suam habeat in *D, la, sol, re*, ut principium, & finis monstrat, tu autem in *G, sol,*

десетата, предпоследна нота, както ме посъветва, образува голяма секста. Накрая от десетия към единадесетия такт действях съобразно правилото, което казва: от несвършен към свършен консонанс трябва да се движим в противоположно движение. Единадесетата двойка ноти, заключението, според предписанието е свършен консонанс.

А. Вижда се, че си направил това с много мисъл. Така можеш да бъдеш сигурен, че ако овладееш напълно трите движения и четирите правила – така че с малко усилие на паметта повече да не правиш грешки – пътят към напредъка е открит за тебе. Сега направи следното: остави кантус фирмуса на алтов ключ и създай контрапункт под него на теноров ключ, с тази разлика, че по същия начин, както в предишния пример изчисляваш консонансите нагоре над кантус фирмуса, сега да ги изчисляваш надолу.

И. Това ми изглежда по-трудно.

А. Само така изглежда. Помня, че и други ученици го считаха за по-трудно, но не е толкова, ако, както ти казах, внимаваш да изчисляваш консонансите от кантус фирмуса надолу, към долния глас.



Fig. 6

[Долният глас звучи октава по ниско. С.Л.]

И. Уважаеми учителю, защо си отбелязал грешка в първия и втория такт? Нима не съм започнал с квинта, свършен консонанс? Оттам отидох към следващата двойка ноти, терца, в право движение, както позволява правилото: от свършен консонанс към несвършен консонанс можем да се движим във всяко от трите движения. Моля те, помогни ми в моето объркване; много съм засрамен.

А. Не се безпокой, сине мой, първата грешка изобщо не се появи по твоя вина, понеже ти не знаеш правилото, че контрапунктът трябва да бъде в същия лад като кантус фирмуса; тъкмо щях да ти го обясня. Така в този пример кантус фирмусът е в D, la, sol, re

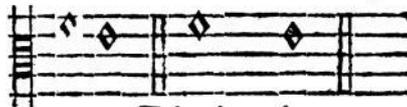
*G, sol, re, ut*, inceperis, extra tonum te initium duxisse, clarum est; ideo in correctione locò Quintæ Octavam posui, quæ est cum cantu firmo ejusdem toni.

*Joseph.* Gaudeo, hunc errorem, quem jam memoriâ teneo, incitiâ, non incuriâ meâ accidisse; sed quæ ratio est secundi erroris in secunda Nota signati?

*Aloys.* Non est error secundæ Notæ respectu primæ, sed secundæ Notæ respectu tertiæ: progressus enim es de Tertia ad Quintam motu recto, contra regulam, quæ dicit: de imperfecta ad perfectam, per motum contrarium; qui error facilis est correctionis, Notâ secundâ per motum obliquum in *D, la, sol, re*, inferiùs permanente, & Decimam efficiente, quo casu de secunda Nota ad tertiam, nempe de Decima ad Quintam, sive de imperfecta ad perfectam, ut regula præcipit, per motum contrarium progredi contigit. Nec te affligi volo parvum ob hunc errorem; vix enim possibile est incipienti, tantæ esse attentionis, ut nullum prorsus in errorem incidat. Usus est rerum magister. Interim contentum esse te jubeo, quòd reliquum rectè feceris; maximè, quòd penultimæ Notæ, Cantu firmo in parte superiori existente, ut paulò antè monui, Tertiam minorem dederis.

*Joseph.* Ut deinceps majori attentione huic regulæ incumbam, eamque firmiùs memoriæ mandem, non displiceat tibi rationem explanare, cur ab imperfecta Consonantia in perfectam ire, per motum rectum non liceat? non enim videtur res tanti momenti.

*Aloys.* Dicam. Quia eo casu duæ Quintæ continenter sequuntur, quarum una expressa, seu aperta est, altera verò coperta, seu abscondita est, quam ultimam per diminutionem palàm fieri, nunc monstrabo in exemplo.

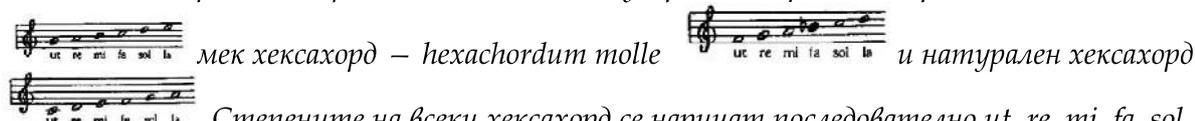


*Diminutio.*



Quæ diminutionem faciendi facultas perito Cantori adimi non potest, maximè voce solâ cantanti; quod idem intelligendum est de progressu Octavæ ad Quintam per motum re-  
N
ctum,

(Това четворно назоваване на един и същия лад – *tonus* – изхожда от старото разделение на тоновете на три хексахорда – шесттонови звукореди: твърд хексахорд – *hexachordum durum*



. Степените на всеки хексахорд се наричат последователно *ut, re, mi, fa, sol, la* и е прието да се отбелязва позицията на тона във всичките три хексахорда. Бел. англ. прев.), както се вижда от началото и края, а ти започна от *G, sol, re, ut*, и явно си изместил началото извън лада. Поради това аз поправих квинтата на октава, което утвърждава лада като лад на кантус фирмуса.

Й. Радвам се, че тази грешка е породена от незнание, а не от невнимание; ще го запомня; но каква грешка съм направил във втория такт?

А. Грешката не е между първия и втория такт, а между втория и третия. Ти си отишъл от терца към квинта в право движение, в противовес на правилото: от несъвършен консонанс към съвършен можем да отидем само в противоположно движение. Тази грешка може да се поправи лесно. Долният глас остава в странично движение на долното *D, la, sol re*, така че се получава децима, и по този начин ние можем да отидем от втората на третата двойка ноти, т.е. от децима към квинта, или от несъвършен консонанс към съвършен, в противоположно движение, според правилото. Тази малка грешка не бива да те безпокои, защото е почти невъзможно за начинаещия да избегне всяка грешка. Упражнението е ключът към всичко. Засега бъди доволен, че останалото си извършил правилно – и особено че си поставил малка терца в предпоследния такт, понеже кантус фирмусът е в горния глас, както по-рано ти казах.

Й. Би ли ми обяснил причината, поради която не може да се отиде от несъвършен консонанс към съвършен в право движение, така че да мога да разбера по-добре това правило и да го запечатам в паметта си?

А. Разбира се. В този случай не може две квинти да следват непосредствено една след друга, защото едната е *явна* или *открита*, другата обаче е *скрита* и ще се чува при диминуцията<sup>1</sup> на интервала, както ще ти покажа с примера:



Fig. 7

Добър певец няма да направи такава диминуция, особено ако пее соло. (Това има връзка със старата практика на импровизирана орнаментация, особено на диминуция – запълване на интервалите, или раздробяването на нота с голяма стойност на няколко ноти с по-малки. Бел. англ. прев.) Същото важи за последователността октава – квинта в право движение,

<sup>1</sup> Тук се касае за значение на термина *диминуция*, различно от полифонично общоприетото. Това, което Фукс нарича *диминуция*, ние бихме нарекли *колориране, раздробяване*, или както го нарича Карастоянов – *раздвижване*.

ctum, quo casu ob eandem rationem duas Quintas immediata-  
tè se sequi contingeret, ut sequens exemplum monstrat.



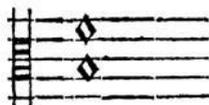
Vides ergo, quomodo diminuendo Quintæ saltum, duæ  
Quintæ, quarum una antè per diminutionem abscondita erat,  
patefiant. Ex quo colligi potest, à Legislatoribus cujuscun-  
que Facultatis nihil frustra, nihil, quod ratione non fundatum  
sit, institutum fuisse.

*Joseph.* Video, & miror.

*Aloys.* Nunc perge, & eandem lectionem faciendo, percur-  
re omnes tonos intrà hanc Octavam contentos, & naturali ordi-  
ne gradatim sequentes. In D. incepisti; sequuntur modò :  
E. F. G. A. C.

*Joseph.* Quare B. omisisti, situm inter A. & C.?

*Aloys.* Quia quintam Consonantiam non habet, nec adeò  
tonum constituere potest, ut suo loco fusiùs dicemus; vide-  
amus exemplum.



Quæ utpote duobus tantùm tonis, & tot semitoniis con-  
stans, Quinta falsa, & dissonans est; cùm Quinta vera, sive  
consonans constare debeat tribus tonis, & semitonio, ut Libro  
primo dictum est.

*Joseph.* Non posset ex ista Quinta falsa effici Quinta con-  
sonans, adjungendo vel Notæ inferiori b., vel superiori Die-  
sin ♯. ut in hoc exemplo?



*Aloys.* Potest, sed hoc casu, utpote Quintâ hâc extra ge-  
nus Diatonicum existente, non ampliùs tonus naturalis, de  
quibus

в която двете квинти следват непосредствено една след друга, както е показано в примера:



Fig. 8

Както виждаш, чрез диминуция на квинтовия скок двете квинти, от които едната отначало беше скрита, стават явни. Така разбираш, че тези, които определят законите в изкуството, не са ги създали безсмислени, без разсъждение.

Й. Разбирам и се възхищавам.

А. Сега нека продължим същото упражнение и да преминем през всички тонове в тази октава, така, както те естествено следват един друг. Ти започна от D, сега да продължим от E, F, G, A, C. (Т.е. от ладовете, които започват с тези тонове. Бел. англ. прев.)

Й. Защото пропусна H – между A и C?

А. Защото не се образува чиста квинта [между първа и пета степен] и следователно не може да има разрешение в края на лада – нещо, което ще дискутираме по-обстойно на друго място. Да видим примера.



Fig. 9

Тази квинта е умалена и дисонантна, понеже съдържа два цели тона и още толкова полутона, докато чистата, или консонантна квинта се състои от три цели тона и един полутон.

Й. Не може ли да променим умалената квинта на чиста, като понижим долния ѝ тон или като повишим горния, както е на следния пример?



Fig. 10

А. Може, но в този случай, когато квинтата излезе извън диатоничната система, тя повече няма да присъства в нито един от естествените ладове – с които

quibus solum nunc tractandum est, sed tonus transpositus esset, de quibus suo loco.

*Joseph.* Estne quædam disparitas inter hos tonos?

*Aloys.* Est vel maximè. Etenim propter varium situm semitoniorum cujusvis Octavæ dispar etiam oritur modulandi ratio, sed quæ nunc ad te non attinet. Age ergo, tuumque exercitium resumendo, construito Contrapunctum super Cantum firmum, quem tibi modò in E. præscripturus sum.

Contra-  
punctum.

Cantus firmus.

Ad amissim fecisti. Nunc posito Cantu firmo in parte superiori, infra in Tenore confice Contrapunctum.

Cantus firmus.

Contra-  
punctum.

*Joseph.* Ergo denuò in errorem incidi? Si hoc in Bicinio, inque Specie simplicissima mihi contigit, quid fiet in Triciniis, Quatriciniis, & plurium vocum Compositionibus? Quæso dic mihi, qualem errorem indicet virgula ducta de sexta ad septimam Notam cum cruce suprâ posita?

*Aloys.* Noli molestè ferre errorem, quem, quia nondum admonitus fuisti, evitare non poteras: nec anticipatò cruciari velis timore de plurium vocum compositione; quia usus paulatim multò te circumspectiorem, facilioremque reddet. Non dubito, quin sæpiùs audiveris tritum illud sermone proverbium: *mi contra fa*, est diabolus in Musica, quod fecisti procedendo de sexta Nota *fa*, ad septimam *mi* per saltum Quartæ majoris, sive Tritoni, quem cantu difficilem, atque

единствено ще се занимаваме сега – а ще е в транспониран лад, за който ще говорим отделно на друго място.

И. Има ли някаква разлика между тези различни ладове?

А. Да, голяма разлика. Поради различните позиции на полутоновете се получава различна мелодична линия в рамките на октавата. Това обаче ти все още не трябва да знаеш. Така че сега вземи отново своето упражнение и опитай да откриеш контрапункт на кантус фирмуса, който ти пиша от Е.



FIG. 11

Справи се много добре. Сега постави кантус фирмуса в горния глас и напиши контрапункт на теноров ключ.



FIG. 12

И. Пак ли съм направил грешка? Ако това ми се случва при двугласна композиция от най-простия вид, какво ще стане при композирането на три, четири и повече гласа? Моля те кажи ми каква грешка е означена с легатния знак между шестия и седмия такт и кръстчето отгоре.

А. Не се безпокой за тази грешка. Ти не можеш да я избегнеш, защото твоето внимание още не е насочено към нея. И не се тревожи предварително относно писането на повече гласове, защото упражнявайки се, постепенно ще станеш по-зорък и умел. Явно не си чувал познатия стих: "ми срещу фа е дяволът в музиката." (Ми – като трети тон на хексахорд и фа – като четвърти тон на хексахорд се срещат в повечето комбинации от различни хексахорди в интервала тритонус или като хроматични степени, което в тези случаи прави тяхното ползване невъзможно в контрапункт. Бел. англ. прев.).

Така ми срещу фа (Фа – четвъртият тон на натуралния хексахорд, f, и ми – третият тон на твърдия хексахорд, h. Бел. англ. прев.) си написал в последователността от шестия към седмия такт чрез скок на увеличена кварта, или тритонус, който се пее трудно и звучи лошо, поради което е забранен в контрапункта. (Тритонусът трябва да се избягва дори и

изведен постепенно: , ако линията не продължава постепенно в същата посока. Това правило обаче е по-малко строго, когато тритонусът се получава

malè fonantem in Contrapuncto adhibere nefas est. Fac bono animo sis, & de tono E. procede ad tonum F.

*Contra-*  
*punctum.*

*Cantus*  
*firmus.*

8 6 3 8 10 10 10 5 3 8 6 8

De principio usque ad finem bene.

*Joseph.* Hac vice Cantum firmum in Tenore mihi præscripsisti, interestne aliquid?

*Aloys.* Nihil quidem aliud, quàm ut differentes claves semper tibi familiaribus innotescant. Ubi tamen animadvertendum est, proximas claves semper conjungendas esse, ut ratio Consonantiarum simplicium à compositis facilius discerni possit. Nunc posito Basso infrà Cantum firmum, in eo formetur Contrapunctum.

*Cantus*  
*firmus.*

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

*Contra-*  
*punctum.*

1 3 3 3 6 3 3 6 3 3 3 1

Bene quidem; sed quâ ratione de quarta Nota usque ad septimam inclusivè Cantum firmum Contrapuncto transcendisti?

*Joseph.* Quia aliàs illuc usque semper per motum rectum eundem mihi fuisset cum cantandi ratione minùs concinnâ.

*Aloys.* Optimâ observantiâ id fecisti: maximè quòd Cantum firmum hoc casu tanquam partem inferiorem pro fundamento statuens, super eo rationem Consonantiarum dimensus fueris. Pergamus ad tonum G.

*Con-*

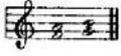
в последователност от два гласа:  . Виж Jeppesen, *Counterpoint*, p. 100. Бел. англ. прев.)  
 Сега имай увереност и иди от Е в следващия лад, F:



FIG. 13

Добре е, отначало докрай.

Й. В този пример си поставил кантус фирмуса в теноров ключ. Има ли особена причина за това?

А. Не, освен тази, че ти трябва да се запознаваш повече с различните ключове. Тук трябва да отбележим, че съседните ключове следва да се използват в такава комбинация, че простите консонанси да могат да бъдат различавани по-лесно от съставните. (*Прости са интервалите в границите на октавата, съставните са интервалите през октава. Използването на тяхна позиция е нужно за балансиран звук. Бел. англ. прев.*). Сега, като използваш басов ключ, напиши контрапункт отдолу на кантус фирмуса.



FIG. 14

Добре. Но защо позволяваш на контрапункта да се движи над кантус фирмуса между четвърти и седми такт?

Й. Защото иначе трябваше да използвам право движение до тази точка, което би довело до по-малко задоволително гласоводене. (*Кръстосването на гласовете ще се окаже много важен похват, особено при писане на триглас и четириглас. Сравни с Jeppesen, p. 113. Бел. англ. прев.*)

А. Справил си се много добре, третирайки кантус фирмуса в този случай като долен глас, като бас, и така си извел консонансите от него. Сега нека да отидем на G.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

*Contra-*  
*punctum.*

*Cantus*  
*firmus.*

8 3 3 8 5 3 5 3 3 8 5 6 6 8

*Joseph.* Maximâ, quâ potui attentione Contrapunctum hoc perfecî, nihilominùs de novo duo signa, errorum indices conspicio, nempe de Nota nona ad decimam, & de decima ad undecimam.

*Aloys.* Impatiens mihi videris; summopere tamen delector hoc tuo à regulis non declinandi ardore. Quomodo autem evitare cupis illas minutias, de quibus præceptum nondum habuisti? De Nota nona ad decimam adhibuisti saltum Sextæ majoris, qui in Contrapuncto, in quo Compositionis genere omnia cantu facillima esse debent, prohibitus est. Deinde de decima Nota ad undecimam progressus es de Decima in Octavam conjunctis partibus, id est, parte inferiori ascendendo, & parte superiori descendendo gradatim se movente, quæ Octava ab Italis Octava *Battuta*, à Græcis *Thesis* nuncupata, quia in principio tactûs venit, prohibetur. Verùm ego hujus rei causâ diu multumque scrutatus, neque vitii rationem, neque disparitatem reperire potui, cur hujus

exempli Octava approbanda,

sequentis autem reprobanda sit?

cùm utriusque paradigmatis Octava motu contrario perficiatur. Alia ratio habenda est Unisoni, eodem modo producti,

nempe de Tertia in Unisonum, E.G. quo ca-

su Unisonus, utpote in proportione æqualitatis consistens admodum parùm auditur, & quasi absorptus & perditus videtur; ob quam rationem in hac specie Contrapuncti excepto prin-

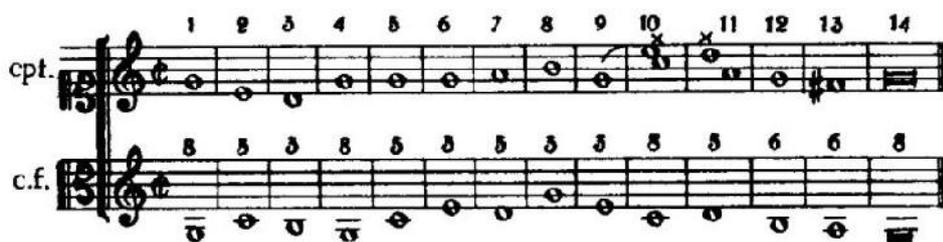


Fig. 15

И. Написах контрапункта с максимално внимание и все пак виждам две означения на грешки; между девети и десети такт и между десети и единадесети.

А. Не бива да бъдеш толкова нетърпелив, въпреки че аз много се радвам на твоето старание да не се отклоняваш от правилата. Но как да избегнеш тези малки грешки, за които още нямаш правила? От деветия такт към десетия използваш скок на голяма секста, което е забранено в строгия контрапункт, където всичко трябва да бъде възможно най-лесно за пеене. После, от десетия такт към единадесетия, си довел двата гласа от децима в октава — с постъпено движение, горния глас надолу и долния глас нагоре. Тази октава, която италианците наричат *батута* [battuta] (Букв. превод: “ударена”. Бел. англ. прев.) а гърците — *тезис* [thesis] (И двата термина посочват, че се получава ефект на силно време. Бел. англ. прев.) — защото възниква в началото на такта — е забранена. Аз дълго съм търсил причината за това, но не съм открил нито естеството на тази грешка, нито основанието на това, че октава, постигната като в показания по-долу пример, е правилна:



Fig. 16

докато тази



Fig. 17

не е правилна, при положение, че и в двата примера октавата е постигната чрез противоположно движение. Би трябвало да се подходи различно, ако унисонът е постигнат по същия начин, от терца, т.е.:



Fig. 18

В този случай гласовете, които са в отношение на еквивалентност, не биха се чули достатъчно ясно и нищо не би се получило. Във връзка с това, унисонът не може да се използва никъде в този вид

principio, & fine nunquam ponendus est. Ut autem revertar ad Octavam superiùs allatam, quæ battuta dicitur, liberum arbitrium vel evitandi vel adhibendi tibi relinquo; parùm enim interest. Quòd si autem de remotiore quadam Consonantiâ per saltum lapsus conjunctim in Octavam fiat, nec in Compositione plurium vocum tolerandum puto. E. G.



Quod à potiore de unifono quoque intelligendum esse cupio. E. G.



In Compositione octo vocum similes saltus maximè in Bassis, inque partibus, quæ eorum vices funguntur, vix evitari poterunt, ut suo loco dicetur. Restat adhuc ultimi exempli Contrapunctum in parte inferiori ponendum.

	I	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	I
<i>Cantus firmus.</i>														
<i>Contra-punctum.</i>	I	3	3	3	6	10	5	6	3	3	6	3	3	I

*Joseph.* Quid sibi vult illud in prima Contrapuncti Nota positum NB. ?

*Aloys.* Indicat, quòd aliàs malè fiat motus de Unifono ad aliam Consonantiam per saltum, neque in Unifonum eodem modo, ut paulò antè dictum est. Verùm cum ille saltus

контрапункт освен в началото и в края. Да се върнем обаче на октавата, която споменахме по-рано — *battuta*, аз ще оставя на тебе да решиш дали да я използваш или не; тя не е от голямо значение. Но ходът от по-отдалечен консонанс към октава чрез скок би трябвало, по мое мнение, да не бъде приеман дори в композиция за повече от два гласа, т.е.:

Лошо



FIG. 19

Същото особено важи за унисона, т.е.:

Лошо



FIG. 20

В композиции за осем гласа подобни скокове едва ли биха могли да се избегнат в баса или в гласа, който изпълнява неговата роля, както ще бъде обяснено, където му е мястото. Но ние все още се нуждаем от контрапункт в долния глас за последния пример.

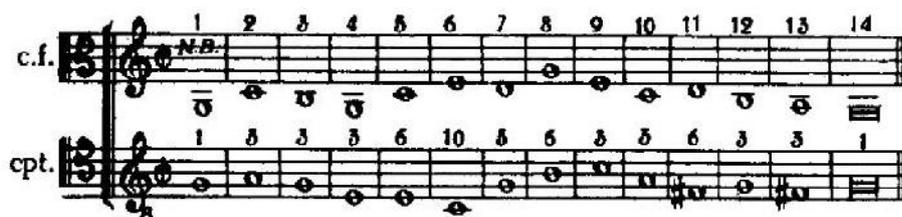


FIG. 21

Й. Какво означава N.B. на първата нота на този пример?

А. Означава, че последователността от унисон до друг консонанс е лоша сама по себе си, така, както и последователността към унисон е лоша сама по себе си, както обясних по-рано. Но понеже скокът се намира в гласа на кантус фирмуса, който не се променя, тук може да го приемем. Щеше да е различно, ако ти не беше ограничен от

tus ex parte Cantûs firmi fit, qui immutari non potest, ideo hîc loci tolerandus est. Alia ratio esset, si nulla Cantûs choralis obligatione obstructo, liberum arbitrium faciendi, quid velis, tibi foret. Sed quare in undecima Nota apposuisti Diesin? utpote quæ in genere Diatonico adhiberi non admodum solita est.

*Joseph.* Sextam eo loco ponere mihi visum est. Ego autem audivi, cum artem canendi addiscerem, quod *fa* ad descensum, *mi* verò ad ascensum inclinaret; cum autem de illa Sexta in Tertiam ascendendo fiat progressus, ideo Diesin adjunxi, ut illa ascendendi ratio magis autentica efficiatur. Accedit, quòd illud F. undecimæ Notæ absque Diesi positum, cum F. decimæ tertix Notæ Diesi adjunctâ nonnihil adversam relationem efficeret.

*Aloys.* Optimam adhibuisti observationem. Nunc omnem offensionis lapidem sublatum esse arbitror. Perge ergo ad A. & C. duos superstitos Tonos.

*Contra-punctum.*

8 3 6 3 3 6 3 5 6 6 6 8

*Cantus firmus.*

*Cantus firmus.*

I 3 3 6 6 8 10 10 5 3 3 I

*Gontra-punctum.*

Ex duobus ultimis exemplis apparet, omnia scitu ad hanc speciem necessaria tibi jam nota esse. Nunc secunda species persequenda est.

кантус фирмуса и можеше да го създадеш по свой избор. Но защо постави диез на единадесетия такт? Това обикновено не се използва в диатоничната система.

Й. Исках тук да напиша секста. Но когато учех пеене, разбрах, че фа води надолу, а ми – нагоре. При възходящия ход от секста към терца използвах диез за да покажа привличането нагоре. Освен това фа в единадесетия такт би произвело груба връзка с фа диез в тринадесетия такт.

Й. Отнасяш се с внимание. Мисля, че всякакъв претъни-камък е премахнат и можеш да продължиш с останалите ладове, А и С.

The image contains two musical examples, labeled as Figures 22 and 23. Each example consists of two staves. The top staff in each pair is for a voice part (labeled 'срт.' in Cyrillic) and the bottom staff is for a lute part (labeled 'с.ф.' in Cyrillic). The music is written in a 16th-century style with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are mostly quarter and eighth notes. Below the lute staves, there are numbers indicating fingerings for the strings. In Figure 22, the lute part has fingerings: 8, 5, 6, 5, 5, 6, 5, 5, 6, 6, 6, 8. In Figure 23, the lute part has fingerings: 1, 3, 3, 6, 6, 8, 10, 10, 5, 3, 5, 1.

FIGS. 22 AND 23

От последните два примера е ясно, че знаеш всичко необходимо за този вид контрапункт. Да преминем към следващия.

## EXERCITII I.

## LECTIO SECUNDA,

*Sive secunda Contrapuncti Species.*

**A**Ntequam hanc secundam Contrapuncti Speciem explicandam aggrediar, præsciendum est, nos in præsentiarum in Tempore binario versari, cujus tactus sive mensura duabus partibus æqualibus constat, quarum una in depressione, altera in elevatione manûs consistit. Depressio manûs græcè *The-sis*, elevatio autem *Arh-sis* appellatur, quibus duobus vocabulis pro majori commoditate hoc in Exercitio deinceps nobis utendum duxi. Species ista secunda fit, quando duæ minimæ contra unam semibreve ponuntur, quarum una in *The-si* veniens, semper consonans sit, necesse est, altera verò in *Arh-si*, si de Nota præcedenti in sequentem gradatim moveatur, etiam dissonans esse poterit; si autem per saltum labatur, necessariò Consonans esse debet. Potest autem hac in Contrapuncti Specie dissonantia non aliter habere locum, quàm per diminutionem, id est, implendo illud spatium intermedium, quod intercedit duas Notas per saltum Tertiæ distantes. E. G.



Nec ratio habenda est illius Notæ diminutæ, an consonans, vel dissonans sit, sufficit implere illud spatium vacuum inter duas Notas relictum per saltum Tertiæ distantes.

*Joseph.* Suntne præterea illa, quæ de prima Contrapuncti Specie ratione motûs, & progressuum præcepta sunt, etiam hîc observanda?

*Aloys.* Vel maximè; præter penultimum tactum, cujus in hac Specie Nota prima Quintam, secunda Sextam majorem habere debet, si Cantus firmus, sive Choralis in parte inferiori existat: si verò Cantus firmus in parte superiori fuerit, pri-



prima Nota penultimi tactûs Quintam, secunda verò Tertiam minorem habeat. Exemplum rem claram exhibebit.



Pro majori facilitate juvabit habere rationem finis, antequam scribere incipias. Nunc ad opus progrediamur de manu ad manum, superiores Cantus firmos adhibendo.

*Joseph.* Faciam. Sed patientiam tuam imploro, si in errores incidere mihi contingat; non enim habeo hujus rei, nisi valde confusam cognitionem.

*Aloys.* Fac ut poteris; nihil molestè feram; correctio obscuritatis tenebras facilè dissipabit.

Contra-  
punctum.

Cantus  
firmus.

*Joseph.* Haud inanis fuit hic meus errandi timor; duo enim conspicio reprehensionis signa: primum in prima tactûs noni figura, secundum in decimi tactûs prima Nota, quorum neutrum intelligo; utrobique enim de Consonantia imperfecta ad imperfectam motu contrario progressus sum.

*Aloys.* Rectè ratiocinaris, sunt enim duo errores, quorum una, & eadem est ratio, quam ignorare te, nondum scilicet edoctum, haud miror. Notandum ergo est, quòd falsus Tertix neque duas Quintas, neque duas Octavas salvare possit; quia nota illa intermedia in Arhsi veniens, quasi pro non adjecta habetur, eò quòd ob exiguitatem valoris, parvitatemque spatii sonum ita temperare non valeat, quin duarum Quintarum,

трябва да има квинта, последвана от малка терца. Този пример ще изясни това:



Fig. 25

Би ти помогнало, ако обърнеш внимание на края, преди да започнеш да пишеш. Сега нека го направим, като използваме едни и същи кантус фирмуси.

Й. Ще се опитам. Но се надявам, че ще бъдеш търпелив, ако правя грешки — аз все още зная много малко.

А. Направи го, колкото можеш; няма да те притеснявам. Поправките ще изяснят това, което може да ти се окаже неясно.

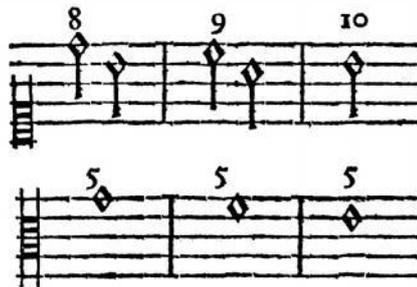


Fig. 26

Й. Страхът ми да не сгреша се оказа оправдан. Виждам две означения за грешка; едното на първата нота в девети такт, а другото — на първата нота в десети такт; и не зная и в двата случая какво не е наред. И двата пъти съм се придвижил от несвършен консонанс към свършен чрез противоположно движение.

А. Аргументираш се добре. Двете грешки са от един и същ вид. Но е нямало как да знаеш за това, защото още никой не ти го е казал. Трябва да отбележим, че скок на терца не може да предотврати последователност от две квинти или две октави. Следващата нота на слабо време се счита за несъществуваща, понеже, поради кратката си стойност и малкото разстояние между тоновете, тя не може да компенсира двете последователни

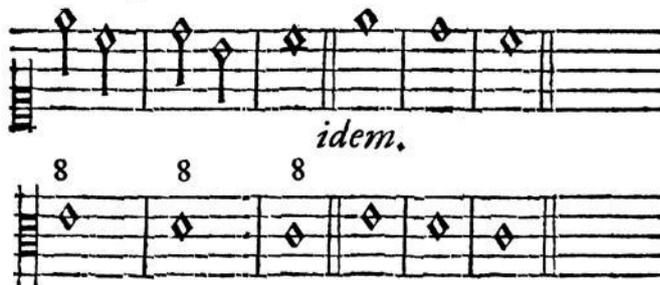
tarum, vel Octavarum ratio auribus percipiatur. Videamus priora exempla à tactu octavo incipiendo.



Etenim si Nota illa intermedia, vel in Arhfi existens, pro non adjecta habetur, Hypotheses illas apertè sic se habere perspicuum est.



Idem Judicium ferendum est de Octavis.



Alia ratio habenda est saltûs majori spatio constantis. E. G. Quartæ, Quintæ, Sextæ : quo casu distantia de prima Nota ad secundam quasi oblivionem auribus afferre videtur soni Notæ primæ in Thesi, ad Notam secundam pari modo in Thesi existentem. Videamus superius exemplum de Octavis, quarum consecutio saltu Quartæ intervenientis salvatur.



Qui

квинти или октави, които ухото ще възприеме. Нека разгледаме примера отново, започвайки от осмия такт.



FIG. 27

Ако игнорираме междинната нота, която се появява на слабо време, тези тактове ще изглеждат така:



FIG. 28

Същото важи за октавите:

idem



FIG. 29

Различно е, ако скокът е на по-голям интервал, т.е. на кварта, квинта или секста. В такъв случай разстоянието между гласовете кара ухото да забрави първата нота на силно време до следващата нота на силно време. Нека погледнем горния пример, променен с въвеждането на квартов скок, който обезстойносттава октавовата последователност.

good



FIG. 30

Qui saltus Quartæ pari ratione causa est, cur præcedentis Lectionis tuæ tertium tactum ad quartum nullâ erroris notâ signaverim; quia non habitâ ratione illius Notæ intermediæ Hypothesis sic se haberet.



Qui progressus contra regulam est, quæ dicit: de imperfecta ad perfectam per motum contrarium; quem errorem aufert saltus Quartæ hac ratione:



Corrigatur modò præcedens tua Lectio.

Contra-punctum.

Cantus firmus.

Jam video, hucusque dicta satis memoriâ te tenere. Antequàm autem hanc ipsam Lectionem cum Contrapuncto in inferiori parte componendam aggrediaris, quædam animadvertenda pro majori facilitate, scitu perquàm utilia tibi proponam. Primum est, quòd locò primæ Notæ pausa mediæ tactûs valoris poni possit. Secundum, si ambas partes ita vicinè, itaque conjunctim reperiri contingat, ut vix sciatur, quorsum eundem, nec facultas tibi sit, per motum contra-

P 2

rium

Така, аз не съм го означил като неправилно в последователността от трети към четвърти такт; защото там, ако не се вземе предвид междинната нота, пасажът би изглеждал така:



FIG. 31

Този ход би бил в нарушение на правилото, което казва: от несвършен към свършен консонанс трябва да се придвижим в противоположно движение. Тази грешка обаче там е избягната чрез квартовия скок:

Добре

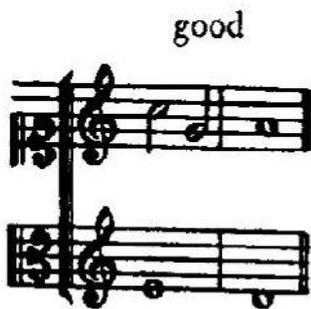


FIG. 32

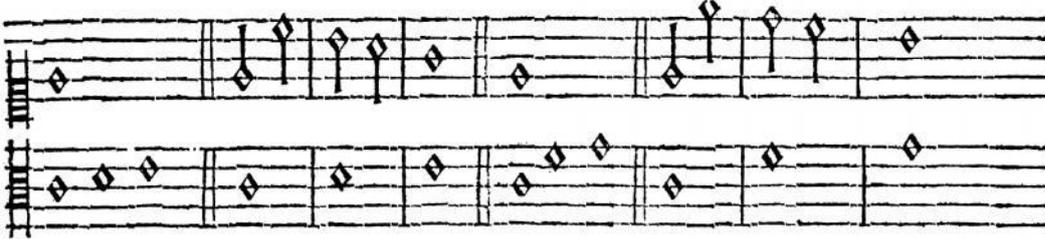
Сега поправи своето предишно упражнение.



FIG. 33

Виждам, че си разбрал всичко обяснено дотук. Все пак преди да преминеш към контрапункта в долния глас, бих искал да посоча някои похвати, които е полезно да знаеш. Първо, може да се използва половина пауза вместо първа нота. Второ, ако двата гласа са се приближили толкова много, че не знаем как да ги продължим и ако нямаме възможност да използваме противоположно движение,

rium progrediendi, id effici posse per saltum Sextæ minoris, (qui licitus est) vel Octavæ, ut in exemplis sequentibus :



Jam perge, & præcedentis Lectiois Contrapunctum in parte inferiori construe.

*Cantus firmus.*

*Contrapunctum.*

Nunc resumendo omnes Cantus firmos in prima Contrapuncti Specie præscriptos, percurrere reliquos quinque tonos, superiùs, inferiùsque Contrapunctum fabricando.

*Contrapunctum.*

*Cantus firmus.*

*Cantus firmus.*

*Contrapunctum.*

*Joseph.* Memini te paulò ante præcepisse, hujus Speciei Contrapuncto in inferiori parte existente, penultimi tactùs primæ Notæ

можем да използваме скок на малка секста (който е позволен) или на октава, както в следните примери:



FIG. 34

Сега направи упражнението с контрапункт в долния глас.



FIG. 35

Сега вземете всички кантус фирмуси, които бяха дадени в главата за първи вид контрапункт, и ги решете в останалите пет лада, с контрапункт отгоре и отдолу.



FIG. 36



FIG. 37

Й. Помня, че ти скоро ми каза, че в предпоследния такт

Notæ Quintam dari oportere : verùm patet , in illa hujus toni Hypothesi Quintæ , utpote dissonantiæ locum non esse , ob rationem *mi* contra *fa* ; quapropter locò Quintæ Sextam adhibendam esse judicavi.

*Aloys.* Summopere mihi placet hæc tua observatio. Perge nunc , reliquosque quatuor tonos pari exercitio profèquere.

*Contra-punctum.*

*Cantus firmus.*

*Cantus firmus.*

*Contra-punctum.*

*Contrapunctum.*

*Cantus firmus.*

*Cantus firmus.*

*Contrapunctum.*

Q

Con-

трябва да има квинта, ако контрапунктът е в долния глас при този вид контрапункт. Обаче е явно, че в този лад квинтата, бивайки дисонантна, не може да се използва поради *ми* срещу *фа*. Затова написах секста вместо квинта.

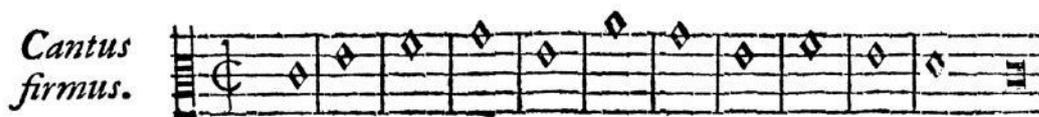
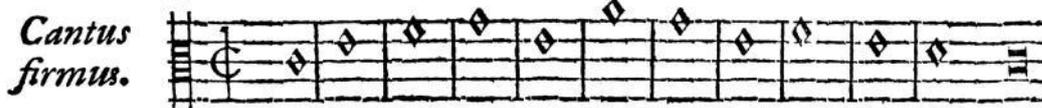
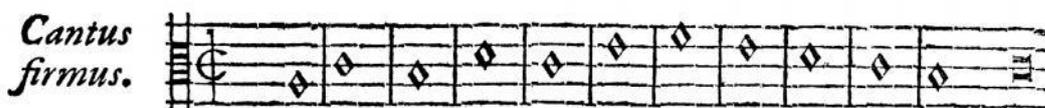
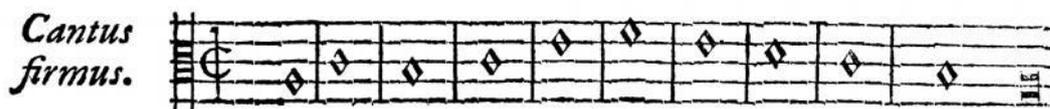
А. Много се радвам, че си толкова внимателен. Сега напиши същото упражнение в останалите четири лада.

FIG. 38

FIG. 39

FIG. 40

FIG. 41



Satis commodè rem instituisti. Sic Dii laboribus omnia vendunt ; oportet te etiam memorem esse illius : Gutta cavat lapidem , non vi , sed sæpè cadendo : quò docemur , indefessum Studii laborem ad Scientiarum adeptionem requiri , ita ut nulum diem finè linea ( ùt dicitur ) præterlabi finamus. Præter-  
eà te hoc loco admonendum etiam duxi , ut non solùm illius  
tactûs



FIG. 42



FIG. 43



FIG. 44



FIG. 45

Справи се много добре. Ако работим усилено, можем да бъдем сигурни в Божията помощ. Винаги помни: "Капките издълбават камъка не със сила, а с постоянство", така че ние сме научени да работим неуморно, за да овладеем науките и да не позволим и един ден да премине, без да сме написали един ред (както се казва). В допълнение бих искал на този етап да те подтикна да обръщаш внимание не само върху такта, над който работиш,

tactûs, in quo laboras, rationem habeas, verùm etiam & sequentium.

*Joseph.* Ità fanè est venerande Magister. Etenim in componendis præcedentibus Contrapuncti exercitationibus vix sciivissèm, quid faciendum, nisi, antequam scribere decreverim, unum, vel alterum tactum considerando, quid ibi quadraret, anticipavissèm.

*Aloys.* Mirum in modum lætor qui te tam sagacem videam, teque etiam, atque etiam hortor, ut incepto, & attentionis, & constantiæ studio difficultatis gravitatem superare nitaris, neque te oneris asperitate opprimi, neque blanditiis, velut jam multa calleas, ab assiduitate Studii abstrahi patiare. Quo factò paulatim in tenebris lumen exoriri, & aliqua ex parte caliginis velum tibi sublatum iri senties, ac gaudebis. Hic quoque dicendum esset de Tempore Ternario, ubi tres Notæ contra unam ponuntur. Quia autem ob rei facilitatem parvi est momenti res, operæ pretium non arbitror, peculiarem eâ causâ Lectionem statuere. Pauca exempla ad hujus rei intelligentiam sufficere modò compertum erit.



Ubi Nota intermedia, quia omnes tres gradatim moventur, dissonantia esse potest; secùs esset, si una vel altera saltaret ex his tribus, quo casu omnes tres consonantes esse oportere, ex jam dictis, constat.



# EXERCITII I.

## LECTIO TERTIA,

### *De tertia Contrapuncti Specie.*

**T**ertia Contrapuncti Species est quatuor semiminimarum contra unam semibreve Compositio. Ubi principio animadvertendum est, quòd, si quinque semiminimas vel ascendendo, vel descendendo continuò gradatim se sequi contingat,

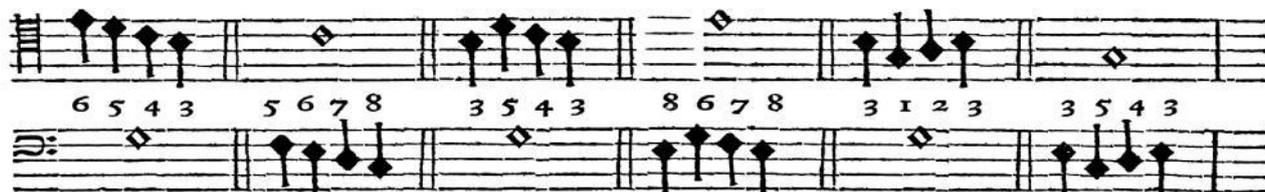
Q<sub>2</sub>

#### 64 *Exercitii I. Lectio III. de tertia Contrapuncti Specie.*

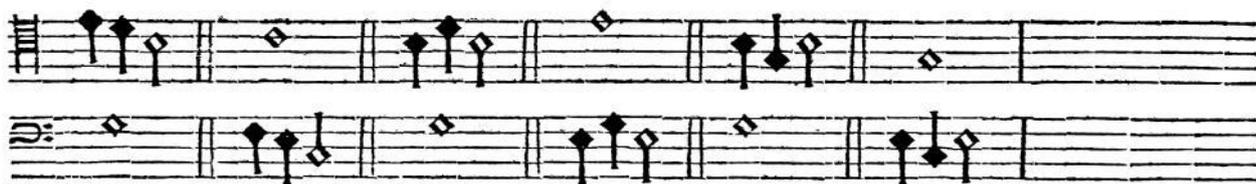
tingat, prima Consonans esse debeat, secunda dissonans esse possit. Tertia denuò Consonans sit, necesse est. Quarta dissonans esse poterit, si quinta Consonantia fuerit; ùt in exemplis :



Fallit autem primò in Hypothesi, ubi secundam & quartam Notam Consonantias esse contingit, quo in casu tertia Nota dissonantia esse poterit; ùt in sequentibus exemplis :



Ubi omnium Paradigmatum tertia Nota Consonans est, & diminutio saltus tertiæ vocatur. Ut autem hujus rei veritas patefiat, exempla hæc ad substantiam revocanda sunt, hac ratione :



Ex quibus clarè videtur, tertiam illam Notam, nempe dissonantiam aliud non esse, quàm diminutionem saltus tertiæ, quâ impletur spatium intermedium de Nota secunda ad tertiam repertum, quod spatium nunquam diminutionem, si ve impleri Notâ intermediâ recusat.

Secunda Hypothesis est, ubi à cõmuni regula deflectitur, Nota cambita, ab Italis *Cambiata* nuncupata, ubi de Nota secunda dissonan-

## Упражнение I.

### Трети урок

#### Трети вид контрапункт

Под трети вид контрапункт се има предвид композиция на четири четвъртини срещу цяла нота. Тук първо трябва да се обърне внимание, че ако пет четвъртини следват една след друга във възходящо или низходящо движение, първата трябва да бъде консонанс, втората може да бъде дисонанс, а третата трябва отново да бъде консонанс. Четвъртата може да бъде дисонанс, ако петата е консонанс, както е показано в примерите:



Fig. 47

Това не важи, ако втората и четвъртата нота са консонанс, при което третата нота може да бъде дисонанс, както в следните примери:



Fig. 48

Тук третата нота вече е дисонанс<sup>1</sup> и може да бъде описана като диминуция, или запълване на терцовия скок. За да покажем този процес по-ясно, следва да върнем тези примери към тяхната истинска същност:



Fig. 49

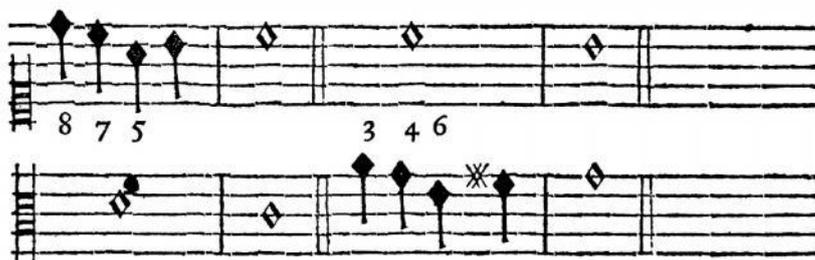
От това можем да видим, че третата нота, дисонансът, в предишните примери не е нищо друго освен диминуция на терцовия скок. Тя запълва разстоянието между втората и третата нота, разстояние, което винаги може да бъде запълнено с диминуция, т.е. чрез запълваща нота.

Вторият случай, при който се отклоняваме от общото правило, се отнася до променящата нота, която на италиански език се нарича *камбиата*

<sup>1</sup> В оригинала пише *консонанс*. Това вероятно е грешка, поправена в превода на Ман.

*Exercitii I. Lectio III. de tertia Contrapuncti Specie. 65*

sonante per saltum fit progressus in Consonantiam, ut in sequentibus exemplis videndum est.



Saltus ille tertiæ de secunda Nota in tertiam esse debet de rigore de prima Nota ad secundam; in quo casu secunda Nota sextam Consonantiam efficeret, hac ratione:



In qua Hypothesi, si de prima Nota ad secundam diminutio fieret, res ita se haberet:



Cum autem hac in Contrapuncti Specie Fufis locus non fit, ideo placuit gravibus autoritate Viris primum exemplum, ubi secunda Nota septimam habet, fortassis propter majorem Cantus concinnitatem ratum habere.

Ultimum restat monstrare, quomodo penultimus tactus, qui, ut plurimum cæteris plus difficultatis habet, conficiendus sit; qui, si Cantus firmus in inferiori sit parte, hac ratione constitutus esse debet.

R

Si

(Буквално: „разменена нота“ – това е първият случай на споменаване на термина *nota cambiata* в музикалната литература, въпреки че той се е използвал от италианците още в ранните векове на полифонията. Бел. англ. прев.). Тя се получава, когато отидем от втората нота – когато тя е дисонантна – до консонантна нота чрез скок, както се вижда от следните примери:



FIG. 50

Строго казано, скокът на терца от втората нота към третата би трябвало да е от първата към втората; в този случай втората нота би образувала секста – консонанс [или респективно – квинта].



FIG. 51

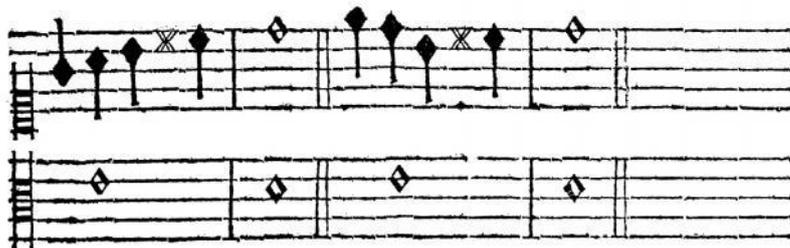
Ако запълним скока между първата и втората нота, се получава следното:



FIG. 52

Понеже в този вид контрапункт не може още да се използват осмини [в латинския оригинал – *фузи*], старите майстори са разрешили първия пример, при който втората нота образува септима, може би защото е по-лесно да се изпее.

Накрая трябва да покаже какво трябва да се прави в предпоследния такт, който, както обикновено, е по-труден от останалите. Ако кантус фирмусът е отдолу, има следните възможности:



Si autem Cantus firmus in superiori fit parte, sequenti modo faciendus erit.



His ergo cognitis, & iis, quæ de aliis Speciebus jam dicta sunt, facilem tibi futuram spero hujus Speciei Compositionem: sed iterum, atque iterum admonitum te volo, ut sequentis tactûs vel maximè rationem habeas, si nullum in progrediendo obicem offendere cupis. Ergo Opus aggrediare, omnes in prima Lectione præscriptos Cantus firmos eo ordine persequendo.

*Contra-*  
*punctum.*

*Cantus*  
*firmus.*

3 1 2 3 3 2 1 3 3 3 2 1 3 4 5 6 8

*Can-*



FIG. 53

Ако кантус фирмсът е в горния глас, възможността е следната:



FIG. 54

Ако знаеш това и, в допълнение, помниш това, което казахме относно другите видове контрапункт, няма да се затрудниш с този вид. Все пак бих искал да ти напомня отново да имаш предвид следващите тактове; иначе понякога ще видиш, че не може да се продължи по-нататък. Започни работа сега, използвайки същите кантус фирмуси като в първия урок: (Тук, както и в предишните видове контрапункт, е възможно да се използва пауза вместо първата нота в контрапункта, с което се подчертава независимостта на двете линии; сравни с фиг. 132. Бел англ. прев.).



FIG. 55

*Cantus firmus.*

*Contra-punctum.*

8 7 6 5 6 10 6 5 3 4 6 5 3 4 5 6 10 3 6 5 3 6 10 9

*Contra-punctum.*

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

*Contra-punctum.*

*Cantus firmus.*

*Contra-punctum.*

*Cantus firmus.*

*Contra-punctum.*

R 2

c.f.    
 cpt.    
 8 7 6 5 6 10 6 5 4 6 5 3 4 5 6 10 3 6 5 3 6 10 9 10 9 8 7 5 4 3 5 3 6 10 5 3 5 4 3 1

FIG. 56

cpt.    
 c.f. 

FIG. 57

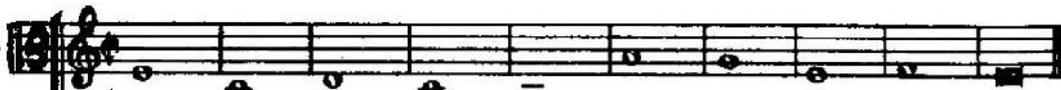
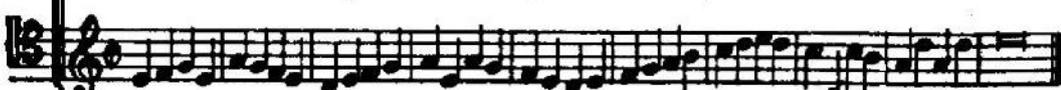
c.f.    
 cpt. 

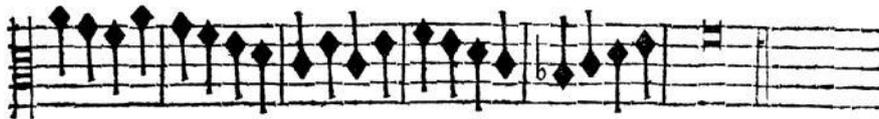
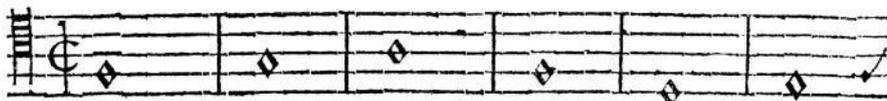
FIG. 58



*Contra-  
punctum.*



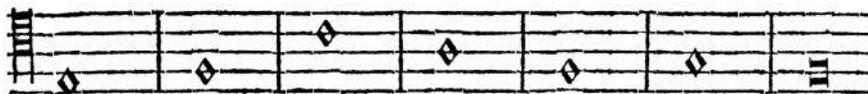
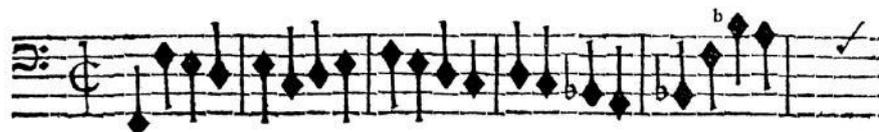
*Cantus  
firmus.*



*Cantus  
firmus.*



*Contra-  
punctum.*



*Aloys.* Quare nonnullis in locis b. mollia adhibuisti, si-  
gnum in genere Diatonico, in quo versamur, haud usitatum?  
Je-



FIG. 59



FIG. 60

А. А защо използваш бемоли на някои места? Те обикновено не се използват в диатоничната система, с която работим.

*Joseph.* Visum mihi est, aliàs asperam ex *mi* contra *fa* exorituram relationem. Nec obesse arbitror generi Diatonico, cùm *b.* mollia illa non substantialiter, sed accidentaliter ex necessitate immixta esse constet.

*Aloys.* Optimè animadvertisti; ob eandem enim rationem nonnunquam etiam Dieses adhibendæ sunt: sed ubi, quando, perspicaci ponderandum est iudicio. Ex præcedentibus exemplis satis memoriâ tenere videris ea, quæ ad hanc Speciem requiruntur. Reliquos tres adhuc superstites tonos: *G. A. C.*, ne nimis prolixi simus, privato studio persequendos tibi relinquo. Sit igitur

Й. Мислех, че иначе може да възникне грубата връзка *ми* срещу *фа* и считах, че тези бемоли няма да влязат в противоречие с диатоничната система, защото не са използвани същностно, а като алтерация.

А. Работил си много внимателно. По същата причина понякога трябва да се използват диези; кога и къде да се използват обаче, трябва внимателно да се обмисли. От последните примери изглежда, че знаеш всичко за този вид контрапункт. Оставям на тебе да направиш упражненията в трите останали лада, *G*, *A* и *C*, за да не се бавим. Така че нека да продължим към

# E X E R C I T I I I.

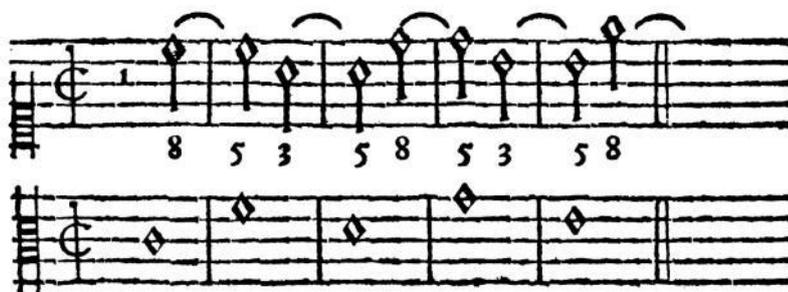
## LECTIO QUARTA,

### *De quarta Contrapuncti Specie.*

**S**pecies hæc constat duabus minimis contra semibreve in uno eodemque loco positis, virgulâque curvatâ subductis, quarum prima in Arhsi, secunda in Thesi veniat, necesse est. Quæ Species *Ligatura*, vel *Sincope* appellari consuevit; estque duplex, Consonantiæ, & Dissonantiæ.

*Ligatura Consonantiæ* est illa, cujus utraque minima, & in Arhii, & in Thesi Consonantia est. Exemplis res clara fiet.

### *Ligaturæ Consonantiæ.*



*Ligaturæ Dissonantiæ*, cujus prima Nota, nempe in Arhsi quidem Consonans, (quod semper esse debet) secunda verò in Thesi dissonans est, ut in sequenti exemplo videre licet.

S

Li-

## Упражнение I.

### Четвърти урок

#### Четвърти вид контрапункт

Този вид има две половини срещу цяла нота, като две ноти лежат върху един и същ тон и са свързани чрез лигатура. Първата нота е на слабо време, втората — на силно. Този вид контрапункт се нарича *ligatura* или *incore* и може да бъде консонантен или дисонантен. *Консонантната лигатура* се получава, когато и двете половини ноти, тази на слабо време и тази на силно време, са консонантни. Това става ясно в следния пример:

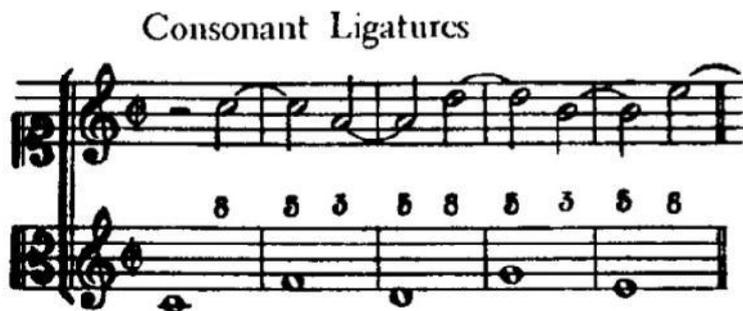
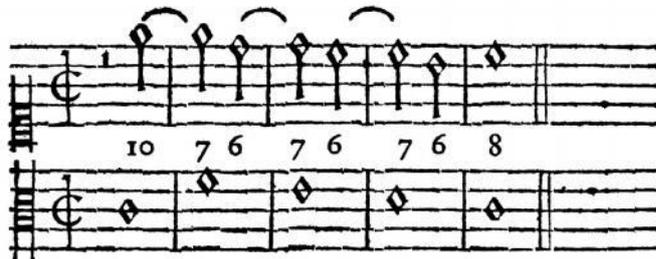


FIG. 61

*Дисонантната лигатура* се получава когато първата половина нота на слабо време е консонантна (както трябва да бъде винаги); половината нота на силно време обаче е дисонантна, както се вижда от следните примери:

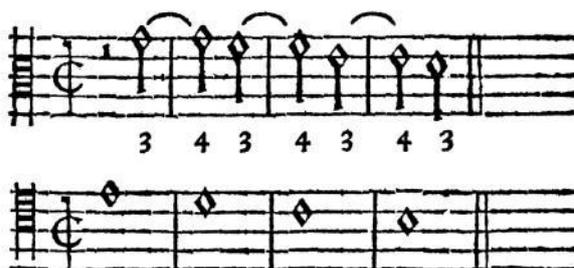
*Ligaturæ Diffonantiæ.*

Porro cùm Diffonantiæ hoc loco non accidentaliter, vel per diminutionem, quemadmodum in præcedentibus Speciebus, sed substantialiter, & in Thesi veniant, neque ex se, utpote auribus inimicæ quidquam grati exhibere valeant, amœnitatemque suam à Consonantia continuò sequente, in quam resolvuntur, participare necesse fit; quapropter nunc dicendum est

De

*Diffonantiarum Resolutione.*

Antequam dicere aggrediar, quò modò Diffonantiæ resolvendæ sint, juvat scire, Notas ligatas quasi vinculis constrictas haud aliud esse, quàm Notæ sequentis retardationem, quæ postea tanquam servitute solutæ in libertatem exire videntur. Quam ob rem diffonantiæ semper in proximam Consonantiam gradatim descendendo se moventem resolvendæ sunt; ut in sequenti exemplo clarè videtur:



Quod Paradigma, sublatâ retardatione sic se habet:



Ex

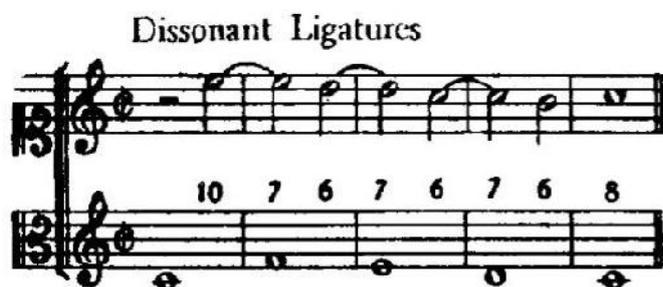


FIG. 62

Понеже дисонансите тук не се явяват случайно — чрез диминуция — както в предишните примери, а функционално, на силно време, и понеже не могат да създадат удоволствие, доколкото са неприятни за ухото, те трябва да получат своето благозвучие чрез разрешение в консонанс. Затова тук нещо трябва да се каже

### За разрешението на дисонансите

Преди да пристъпя към обяснение на начина, по който дисонансите трябва да се разрешават, следва да знаеш, че тези ноти, които са задържани и сякаш заключени в окови, не са нищо друго освен закъснение на следващите ноти — и следователно е все едно, че са освободени от робство. Така дисонансите трябва винаги да се разрешават низходящо постъпенно в консонанси, както се вижда на следния пример.



FIG. 63

Тази фигура, ако нямаше задържане, щеше да изглежда така:



FIG. 64

Ex quo colligitur, rem scitu facilem fore, in qualem Consonantiam quælibet dissonantia resolvenda fit, videlicet in illam, quæ, sublata retardatione, immediatè in sequentis tactûs Thesi reperitur. Inde fit, quòd Cantu firmo in inferiori parte existente, Secunda in Unisonum, Quarta in Tertiam, Septima in Sextam, Nona in Octavam resolvi debeant. Quæ ratio ità veritate nititur, ut hanc ob causam neque de Unifono in Secundam, neque de Octava in Nonam per Ligaturam progredi liceat; quemadmodum in sequentibus exemplis videndum est.

The first example shows a dissonance resolving to a unison, labeled "malè." with fingerings 1 2 1 2 1. The second example shows a dissonance resolving to an octave, labeled "malè." with fingerings 8 9 8 9 8.

Quâ retardatione sublata immediatam duorum Unisonorum in primo exemplo, & duarum Octavarum consecutionem in secundo videbis, hac ratione:

The notation shows the resolution of the dissonances from the previous examples into unison and octave positions.

Contra fit, si de Tertia in Secundam, & de Decima in Nonam fit progressus, hoc modo:

The first example shows a dissonance resolving to a second, labeled "bene." with fingerings 2 1. The second example shows a dissonance resolving to a ninth, labeled "bene." with fingerings 8 9 8.

Оттук може да се види, че е лесно да се открие в кой консонанс трябва да се разреши всеки дисонанс; тоест той трябва да бъде разрешен в консонанса, който е на силно време в следващия такт, ако нямаше задържане. Така, ако кантус фирмусът е в долния глас, секундата трябва да бъде разрешена в унисон, квартата в терца, септимата в секста, ноната в октава. Не е позволено да се придвижваме от унисон в секунда или от октава в нона, когато използваме лигатури, както е показано в следните примери:

Лошо



Fig. 65

Причината е, че ако задържанията бъдат премахнати, ще се получат два унисона, следващи един след друг в първия пример, и две октави, следващи една след друга във втория пример.



Fig. 66

Точно обратното е, ако се движим от терца към секунда или от децима към нона:

Добре



Fig. 67

72 *Exercitii I. Lectio IV. de quara Contrapuncti, Spacie.*

Quæ Hypotheses rectè consistunt, quia etiam retardatione, sive ligaturâ sublatâ valerent, sequenti nempe ratione :



Postquam monstratum est, quales dissonantiæ adhiberi possint, quôque modo resolvi debeant, si Cantus firmus in inferiori existat parte, jam dicendum restat, quibus dissonantiis locus sit, qua ratione resolvendæ, Cantu firmo in superiori parte existente.

Dico igitur, quòd hoc loco Secunda resoluta in Tertiam; Quarta resoluta in Quintam, Nona resoluta in Decimam adhiberi possint. E. G.



*Joseph.* Quare hoc loco omittis Septimam? ergo Cantu firmo in parte superiore existente adhiberi non potest? non molestè feras mihi dicere rationem.

*Aloys.* Septimam consultò hoc loco à me omissam esse fateor. Ratio autem vix alia afferri poterit, quàm Authorum Classicorum gravis Authoritas, cui in praxi plurimum tribuendum est, quorum vix ullus reperitur, qui Septimâ hac ratione in Octavam resolutâ usus fuerit.



Posset

Тези пасажии са правилни, защото звучат добре, дори ако задържанията, или лигатурите, са премахнати:



Fig. 68

Така е показано кои дисонанси може да се използват и кои трябва да бъдат позволени, ако кантус фирмусят е в долния глас. Остава да обясним кои дисонанси можем да използваме, ако кантус фирмусят е в горния глас, и как те трябва да бъдат разрешени. Бих искал да кажа, че тук може да се използва секунда, която се разрешава в терца, кварта, която се разрешава в квинта, и нона, която се разрешава в децима, т.е.:



Fig. 69

Й. Защо пропускаш септимата? Не е ли възможно тя да се използва, ако кантус фирмусят е в горния глас? Моля те, не се сърди, че питам за причината.

А. Нарочно пропусках септимата. Обаче няма никаква друга причина освен примера на великите майстори, към които трябва да се отнасяме с максимално внимание в нашата работа. Нито един от тях не е използвал септима, разрешаваща се в октава по този начин:



Fig. 70

Poffet fortaffe dici, ideo Septimam hac ratione refolutam non valere, quia in Confonantiam perfectam, nempe Octavam, à qua parùm admodum harmoniæ habere potest, refolvitur, niſi eodem apud Authores Secunda, quæ Septima inverſa eſt, in Unifonum refoluta frequenter reperiretur, à quo, tanquam Conſonantiarum perfectiſſimo multò minùs harmoniæ, diſſonans participare poſſet. Uſui hac in parte, gravibus ab Authoribus introducto conſulendum puto. Videamus exemplum Septimæ in Secundam inverſæ, & in Unifonum refolutæ :



*Joſeph.* Antequam ad Lectionem progrediar, liceat mihi pace tuâ quærere, an retardatio, ſive Ligatura in Diſſonantia etiam in aſcendendo locum habeat? Videtur enim par ratio ſequentium exemplorum :



*Aloyſ.* Quæſtionem moves, nodo Gordio ſolutu difficiliorem, quam tu etiamnum in diſciplinæ hujus limite hærens capere non poteſ, ideo alio loco ſolvendam. Quamvis ſi retardationem ſuſtuleris, par ratio Tertiarum videtur & aſcenſûs, & deſcenſûs, quandam tamen differentiam ſubeſſe, ſuo loco, ut dixi, explanabitur. Interim omnes diſſonantias in proximam Conſonantiam deſcendendo reſolvendas eſſe jure Magiſtri tibi dico. Cæterùm hujus Speciei penultimus tactus Septimâ in Sextam reſolutâ, ſi Cantus firmus in inferiori ſit parte, concludendus eſt : ſi autem Cantus firmus in ſuperiori

Бихме могли да кажем може би, че това разрешение не е добро, защото е в съвършен консонанс, октава, от което получава твърде малко благозвучие. Но при същите тези велики майстори често откриваме секунда, обръщението на септимата, разрешена в унисон, който, като най-съвършен от консонансите, може да придаде на дисонанса много по-малко благозвучие. Мисля, че в случая обаче трябва да следваме великите майстори. Нека обърнем внимание на примера за септима, която е обърната в секунда и разрешена в унисон.



FIG. 71

Й. Преди да започна упражнението, мога ли да попитам, ако нямаш нищо против, дали задържането, или лигатурата в дисонанс, може да се използва и във възходящо движение? Струва ми се, че така се постъпва в следните примери:



FIG. 72

А. Поставяш проблем, който е по-трудно да бъде разплетен от Гордиевия възел. Ще се занимая с него по-късно, защото ти, който си още само на ръба на изкуството, не би го разбрал напълно. Макар да изглежда, че няма значение дали поредицата от терци се качва или слиза, все пак остава известно различие, ако махнеш задържането. Това, както казах, ще бъде обяснено отделно. (Най-доброто и просто обяснение е естественият закон за гравитацията; виж Roth, *Elemente der Stimmfuehrung*, p. 89. Бел. англ. прев.) Засега, като твой учител, те съветвам да разрешаваши всички дисонанси надолу, до следващия консонанс. Относно останалите, в този вид контрапункт септимата, която се разрешава в секста, трябва да се появи в предпоследния такт, ако кантус фирмусът е в долният глас. Ако кантус фирмусът е в горният глас,

riori parte existat, cum Secunda in Tertiam minorem resolutâ, inde in Unisonum procedendo finiendus erit.

*Joseph.* Eritne fingulis tactibus danda sua Ligatura?

*Aloys.* Omnino, ubi esse poterit. Offendes autem nonnunquam tactum, cui Ligaturæ locus non erit, quo casu tactus ille Minimis solutis implendus erit, donec facultas faciendæ Ligaturæ se præsentet. Age, Ligaturisque incumbere.

*Contra-punctum.*

*Cantus firmus.*

Rectè quidem fecisti; sed quare in quinto tactu omisisti Ligaturam? poterat enim esse, si post Tertiam illam, Quintam adhibuisses; quæ prima Ligaturæ Nota fuisset, & manendo in eadem linea, in sequentis tactûs Thesi, nempe Sextâ alteram Ligaturam habuisses. Dixi enim, nullam occasionem prætereundam esse.

*Joseph.* Poteram certè; sed consultò omisi, ne in odiosam inciderem repetitionem, continuò enim antè in tertio & quarto tactu easdem posui Ligaturas.

*Aloys.* Satis providâ usus es observatione, quia & canendi rationi, & progressûs concinnitati haud parùm concedendum est. Perge.

*Cantus firmus.*

*Contra-punctum.*

*Con-*

трябва да се завърши със секунда, която да се разреши в терца и накрая да дойде унисон.

Й. Във всеки такт ли трябва да има лигатура?

А. По принцип да, където е възможно. Но понякога можем да се натъкнем на такт, в който няма как да се направи лигатура. В такъв случай трябва да се напишат обикновени половини ноти, докато отново възникне възможността да се използва синкоп. Така че нека започнем с лигатурите:



FIG. 73

Правилно. Но защо не сложиш лигатура в петия такт? Можеше да я използваш, ако беше написал квинта след терцата. Тя би била първата нота на лигатурата; после, стоейки на нея, би направил секста на слабо време в следващия такт като втора нота на лигатурата. Казах ти, че не трябва да се пропуска нито една възможност да се използва задържане.

Й. Да. Но тук го направих, без да искам, с цел да избегна лошото повторение. Използвал съм такива лигатури непосредствено преди това в третия и четвъртия такт.

А. Направено е с добро наблюдение и мисъл, защото трябва да се считат за еднакво важни и лесното изпяване, и правилната последователност. Сега продължи:



FIG. 74

(Относно Фиг. 74: Зависимостта на контрапункта от кантус фирмуса, така, както се явява в този пример, обикновено се избягва, виж Roth, p. 104. Бел. англ. прев.).

*Contra-*  
*punctum.*

*Cantus*  
*firmus.*

*Cantus*  
*firmus.*

*Contra-*  
*punctum.*

*Contrapunctum.*

*Cantus firmus.*

*Cantus firmus.*

*Contrapunctum.*

*Aloys.* Hæc exempla pro nunc sufficiant. Cùm autem Ligaturis haud mediocre condimentum Musicali Concertui accedat, ideò non solùm reliquorum trium tonorum Cantus firmos hac ratione persequendos tibi commendo, verùm etiam,



FIG. 75



FIG. 76



FIG. 77



FIG. 78

Тези примери може би са достатъчни засега. Но понеже лигатурата има особено красив ефект в музиката, те съветвам да ги изработиш по същия начин не само в трите оставши кантус фирмуса, но и да повториш упражненията от този вид контрапункт,

76 *Exercitii I. Lectio IV. de quarta Contrapuncti Specie.*

ut repertis aliis in hac Specie plurimum te exerceas, nec unquam fatiſ exercebis.

Pro concinnitate ſequentis Speciei hinc præmitto, Ligaturas hucusque dictas etiam alio modo fieri poſſe, quæ quidem ſubſtantiam minimè evertunt, afferunt tamen concentui celerioris motûs rationem. E. G.



Ex quibus clarè colligitur, primam & tertiam Hypotheſin eſſe ſubſtantiam; ſequentes, ubi *idem* adjunctum eſt, eſſe variationes, vel cantûs, vel motûs gratiâ adhibitas. Rumpi etiam ſolet Ligatura modo ſequenti :



Prætereà nonnunquam duæ Fuſæ ſequenti Speciei immiſce-ri poſſunt; quæ quidem in ſecunda, & quarta tactûs parte, nunquam verò in prima & tertia ponendæ ſunt.



His intellectis fit

за да натрупаш колкото се може повече опит – въпреки че той никога не е достатъчен.

Що се отнася до следващия вид, бих искал предварително да кажа, че лигатурите, за които говорихме, могат да се използват и по друг начин, като оригиналната форма е малко променена, с ефект на раздвижване, т.е.:



Fig. 79

Тук се вижда, че първият и третият пример представляват оригиналната форма; останалите, там, където е поставена думата *idem*, представляват варианти, използвани заради мелодичната линия или движение. Тези лигатури също могат да бъдат прекъснати по следния начин:



Fig. 80

Освен това може да се използват две осмини в следващия вид контрапункт, т.е. на второ и четвърто време на такта – но никога на първо и трето.



Fig. 81

Ако си разбрал това, нека пристъпим към

# EXERCITII I. LECTIO QUINTA,

## *De quinta Specie Contrapuncti.*

**S**pecies ista Contrapunctum floridum appellatur, sic dictum, quia omnis generis ornatu, canendi gratiâ, flexibili motuum facilitate, concinnâ figurarum varietate, ut hortus flosculis florere debet. Quemadmodum enim omnibus reliquis  
Arith-

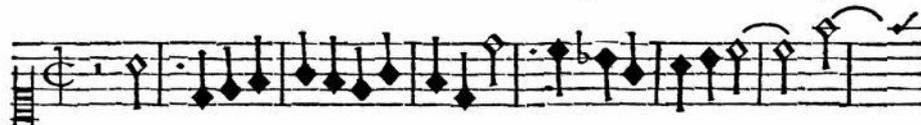
### *Exercitii I. Lectio V. de quinta Contrapuncti Specie. 77*

Arithmeticæ vulgaris Speciebus, ut Numeratione, Additione, Subtractione, & Multiplicatione in Divisione utimur, ita Species hæc nihil aliud est, quam præcedentium Contrapuncti Specierum Congeries & Compositio, nec quidquam novi hîc monendum occurrit, præter Cantus concinnitatem, cui plurimum curæ, atque operæ dandum esse, nunquam è memoria tibi excidat, hortor, atque obsecro.

*Joseph.* Dabo operam pro viribus meis, sed vix mihi fido, nullo exemplo ante oculos habito, calamum prehendere.

*Aloys.* Alacri animo sis, formabo tibi primum exemplum.

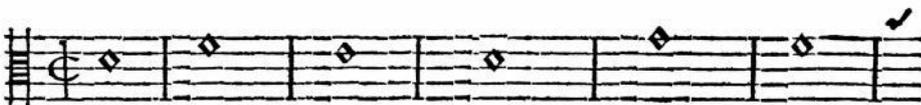
*Contra-*  
*punctum.*



*Cantus*  
*firmus.*



*Cantus*  
*firmus.*



*Contra-*  
*punctum.*



V

Huic

## Упражнение I.

### Пети урок

#### Пети вид контрапункт

Този вид контрапункт се нарича цветист. Така както градината е пълна със цветя, така този вид трябва да бъде пълен с най-различни чудеса — пластична мелодична линия, оживено движение, красота и разнообразие на формата. Така както използваме всички други аритметични действия — броене, събиране, изваждане, умножение и деление — този вид не представлява нищо друго освен преговор и комбинация на всички други останали видове. Нищо ново не е необходимо да се обяснява, освен това, че трябва максимално да се погрижим за певческия характер на мелодичната линия — аспект, който те моля винаги да имаш предвид.

И. Ще се постарая в най-голяма степен, но не смея дори да посегна към молива, ако нямам пред себе си пример.

А. Ето, ще ти дам първия пример:



FIG. 82



FIG. 83

78 *Exercitii I. Lectio V. de quinta Contrapuncti Specie.*

Huic igitur formulæ reliquorum Cantuum firorum Contrapuncta tibi accommodanda restant.

The image displays five exercises for counterpoint, each consisting of three staves. The first staff of each exercise is a vocal line (C-clef), the second is a soprano line (C-clef), and the third is a bass line (F-clef). The exercises show various rhythmic and melodic patterns, including eighth and sixteenth notes, rests, and phrasing marks like slurs and accents.

*Aloys.* Satis industriosè operatus es ; & quod mihi non mediocriter placet, est, te non parùm attentionis canendi rationi tribuisse, quodque in introitu in *Thesin* plerumque motum

Следвайки тези модели, можеш да изготвиш контрапунктите към останалите кантус фирмуси. [Примери 84-88: Това не са тригласи, т.е. те не звучат едновременно. Това са две различни упражнения които имат общ кантус фирмус. С. Л.]



FIG. 84



FIG. 85

Работиш много старателно и това, което особено ме радва, е, че не само си се погрижил да напишеш хубава мелодична линия, но подхождайки към силните времена, си използвал странично движение –

tum obliquum, vel Syncopen adhibueris, quam industriam, quia plurimum Contrapuncto affert gratiæ, ulterius tibi commendatam volo.

*Joseph.* Incredibili afficior lætitiâ, quòd intelligam, non in totum tibi displicere & studii, & conatûs mei rationem, quo blandimento animatus, non mediocrem fructum brevi tempore facturus mihi videor. In præsentia tua, vel privato studio restantes tres toni mihi persequendine sunt?

*Aloys.* Cùm Species hæc tantæ sit utilitatis, ut vix dicere queam, ideo absolves tu quidem prædictos tres tonos me præsentem; verùm te admonitum volo, ut hoc in genere Compositionis semper magis magisque te exercere nunquam desistas.

*Joseph.* Consilium tuum semper ut Legem observabo.



или синкоп — в повечето случаи. Бих желал да ти го препоръчам и за по-нататък, защото това именно създава най-голямата красота в контрапункта.

Й. Много съм щастлив да видя, че не си изцяло неразположен към моите усилия и съм сигурен, че така подкрепян от тебе, скоро ще пожъна добра жътва. Сам ли да реша останалите ладове, или в твое присъствие?

А. Понеже този вид контрапункт е по-ценен, отколкото изобщо бих могъл да ти опиша, бих ти препоръчал с мене да решиш примерите в трите лада. По принцип, бих искал да те подтикна да работиш най-много и с максимално старание върху този вид — повече, отколкото върху другите.

Й. Винаги ще следвам съвета ти като закон.



FIG. 86

*Joseph.* Quid indicat illud nota bene NB. in quinto tactu ultimi exempli in Cantu positum ?

*Aloys.* Ne te afflixeris. Nihil enim de hoc ex me adhuc intellexisti ; nunc tibi non quidem Præcepti, sed Consilii causâ dico, quòd positus duabus Semiminimis in principio tactûs, absque Ligatura continuò sequente, ratio cantandi clau-



FIG. 87



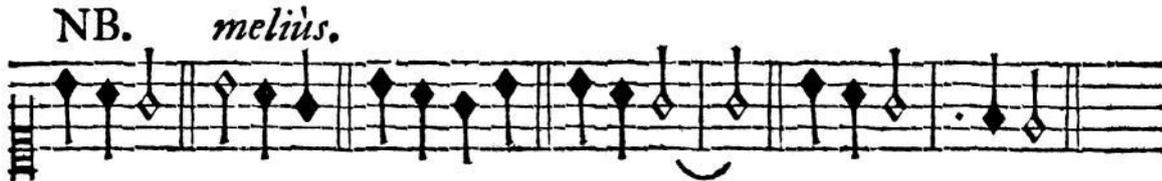
FIG. 88

Й. Какво означава N.B. на петия такт в горния глас в последния пример?

А. Нека не те обърквам, защото не ти е било казано още. Но нека ти кажа сега – не като правило, а повече като съвет: понеже мелодичната линия като че ли губи хода си, ако има две четвъртини в началото на такта без непосредствено следваща лигатура, би било по-добре –

*Exercitii II. Lectio I. de Nota contra Notam in Tricinio. 81*

claudicare videatur. Quapropter consultiùs erit, si duas tantùm Semiminimas in principio tactûs adhibere lubet, eas cum sequenti Ligatura stringere, vel cum duabus adhuc aliis Semiminimis cursum facilitare; ùt in sequenti exemplo:



Jam Bicinium, omnes quinque Species percurrendo, supposito Cantu firmo, Deo sint Laudes, absolvimus. Nunc redeundum est ad principium, nempe Notam contra Notam in Tricinio, videndumque, quid in quavis Specie observandum, quâque ratione trium partium Compositio institui debeat.



## E X E R C I T I I II.

### LECTIO PRIMA.

#### *De Nota contra Notam in Tricinio.*

**T**ricinii Compositionem omnium perfectissimam esse, vel ex eo constat, quòd in illa sinè adjumento alterius partis perfecta harmoniæ Trias haberi possit, cùm tertiæ, sive plurium partium accessio nîl aliud quali sit, quàm cujusdam partis in Triade harmonica jam existentis repetitio; unde quasi in Proverbium abivit, cui Tricinii rectè efficiendi potestas esset, ei viam ad plurium partium compositionem, quàm latissimè patere.

*Joseph.* Incredibili animus meus exardescit sciendi desiderio, qua ratione Compositio hæc conficienda sit; verùm haud modicum metuo, ne rei gravitas tenuitatem opprimens, votum meum hæsitare faciat.

*Alyf.* Non est, quod metuas; etenim quia in conficiendis Bicinii Speciebus non magnoperè laborâsti, spe fretus esto, intellectis primùm iis, quæ tibi dicturus sum, & sumpto principio à Specie simplicissima, Notâ nempe contra Notam, eoque ordine, quem in Bicinio observavimus, progrediendo, non adèò difficilem tibi futurum Tricinii conficiendi laborem.

Est igitur Species hæc trium partium simplicissima Compositio

X

## Упражнение II.

### Първи урок

#### Нота срещу нота в триглас

Това, че тригласната композиция е най-съвършената от всички, се вижда винаги от факта, че в нея можем да имаме пълно хармонично тризвучие, без да прибавяме още един глас. Ако се прибави четвърти глас или повече гласове, това е, така да се каже, само повторение на друг глас, който вече присъства в хармоничното тризвучие. Оттук е станало почти пословично, че на тези, които са овладели тригласна композиция, четиригласната се удава твърде лесно.

Й. Крайно любопитен съм да науча как трябва да се пише такава композиция, въпреки че доста се боя, че ще има много трудности, които да ме забавят.

А. Няма нужда да се безпокоиш; понеже на тебе не ти беше особено трудно да направиш контрапунктичните видове в двуглас, можеш да бъдеш сигурен, че няма да ти бъде особено трудно да пишеш в триглас. Постарай се да разбереш това, което сега ще ти кажа, и да започнеш с най-простия вид, нота срещу нота, следвайки същия ред, както при двугласна композиция.

Това е този вид, който дава най-простата комбинация

82 *Exercitii II. Lectio I. de Nota contra Notam in Tricinio.*

positio Notis æqualibus, sive tribus semibrevis, merisque Consonantiis constans.

Ubi primùm notandum, in omni Hypothesi, sive tactu, nisi alia ratio impediatur, Triadem harmonicam adhibendam esse.

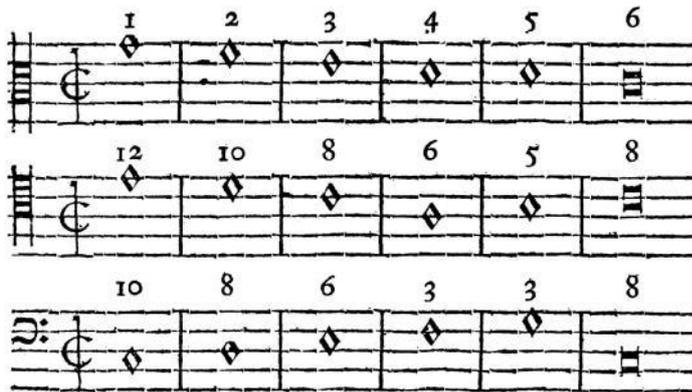
*Joseph.* Quid est Trias harmonica?

*Aloys.* Est Sistema Tertiâ & Quintâ constans. E. G.



*Joseph.* Sed quæ sunt illæ rationes, quæ hanc Triadem faciendi facultatem nonnunquam adimunt?

*Aloys.* Est subinde concinnioris Cantûs ratio, cujus gratia nonnunquam locò Triadis alia Consonantia, vel Sexta, vel Octava adhiberi solet: sæpiùs etiam immediatam duarum perfectarum consecutionem evitandi necessitas postulat, ut relicta Triade, aut Sextâ locò Quintæ, aut Octavâ, aut utrâque utendum sit; quemadmodum sequenti exemplo monstrabo:



*Joseph.* Videtur mihi, pace tuâ, Magister, dixerim, in secundo tactu Triadem absque ratione prætermittam esse; poterat enim, meo quidem iudicio, Tenori Quinta dari, quæ Triadem constitueret, & postea tertio in tactu eidem Tenori

от три гласа и се състои от еднакви ноти, или по-точно, от три цели ноти навсякъде, като двете горни са консонантни спрямо най-долната.

Тук трябва преди всичко да отбележим, че хармоничното тризвучие трябва да се използва във всеки такт, освен ако няма някаква специална причина да не се прави това.

Й. Какво е хармонично тризвучие?

А. Това е съзвучие от интервалите терца и квинта (*Фукс използва термина "тризвучие" само за акорд в позиция 1-3-5, а не за обръщенията на този акорд, за които днес също се използва терминът "тризвучие". Бел. англ. прев.*), т.е.:



Fig. 90

Й. И защо понякога е невъзможно да се използва това тризвучие?

А. Понякога, за по-добра мелодична линия, се използва консонанс, който не принадлежи точно на това тризвучие, тоест секста или октава. Необходимостта да се избегне последоваността от два свършени консонанса изисква да се изостави тризвучието и да се използва секста вместо квинта или октава, или и двете заедно (*Т.е. 1-3-6 или 1-3-8 или 1-6-8. Това твърдение показва разликата между тази школа, която изхожда от гласоводенето, и по-късните школи, които са повлияни от хармоничните принципи. Акордите 1-3-8 и 1-6-8 тук се считат за еквивалентни като употреба; не се обръща внимание на басовия тон. Бел. англ. прев.*) – както ще ти покажа в следния пример:

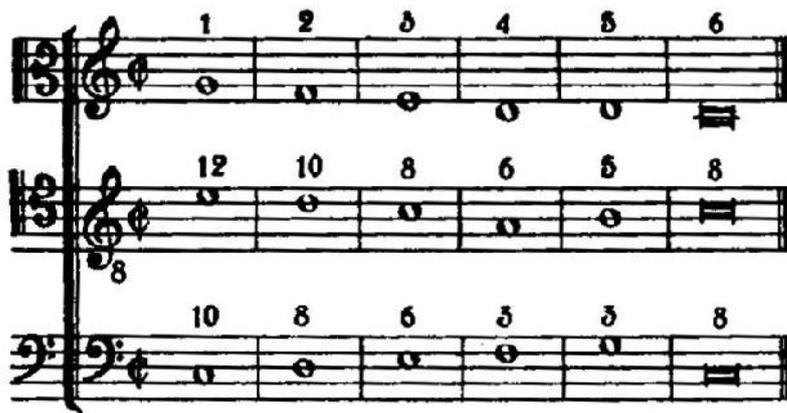
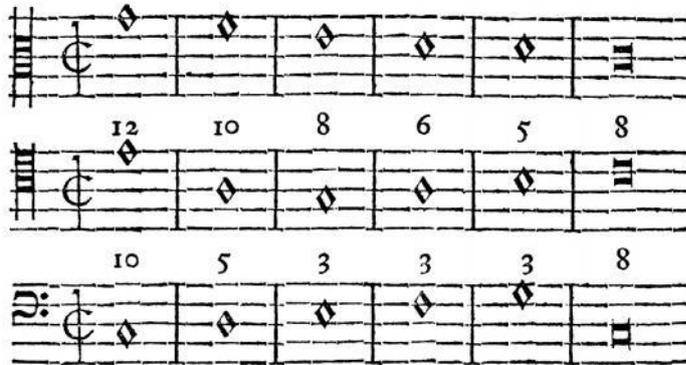


Fig. 91

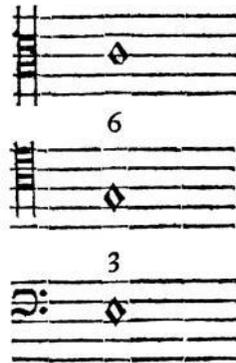
Й. С твое позволение, скъпи учителю, мога ли да кажа, че във втория такт тризвучието изглежда избягнато без някаква явна причина? Мисля, че би могло да се използва квинта, като се допълни тризвучието в тенора. Освен това в третия такт тенорът можеше

ri Tertia tribui, relictis cæteris Hypothesibus, ut à te positæ sunt. E. G.



Ambitus isti neque progressuum rationi, neque concinnitati Cantûs obesse videntur.

*Aloys.* Non parùm mihi placet hæc tua reflexio, neque reprobari potest hoc tuum Paradigma. Verùm primum, nempe meum, & naturæ, & ordini, varietatiq̃ue magis consentaneum esse, quis non perspicit? Naturæ, & ordini, quia in illo pars Tenoris pulchrè gradatim absque saltu descendendo movetur usque ad tertium tactum inclusivè, in quo Sexta reperitur, quam Nota *mi* in parte fundamenti posita, præ aliis Consonantiis amat, ut jam alibi dictum est, & iteratò hujus rei rationem explanatiùs dicturus sum. Ponatur primò illa sexta Hypothesis :



Ubi Nota Sextam efficiens quasi de loco proprio ad improprium translata tenenda est, & in loco proprio sic se haberet :

X 2



да вземе терцата, а останалите тактове да бъдат така, както си ги написал:



FIG. 92

Гласоводенето не изглежда да нарушава правилната последователност, нито пък прави мелодичната линия по-малко певческа.

А. Не реагираш лошо, и твойт пример не може да се счита за неправилен. Но ти не виждаш ли, че първият, т.е. мойт пример — следва по-близо естествения ред и принципа на разнообразието? Мойт пример взема предвид естествения ред по-добре, защото тенорът се спуска плавно надолу, постъпенно, без скокове, до третия такт, където има секста. Този интервал се комбинира по-добре от всеки друг с нотата *ми*, ако тя е в баса. Това вече бе обяснено, но ще бъде обяснено отново по-подробно. Да вземем първо тази:

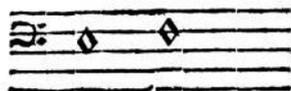


FIG. 93

Нотата, която определя секстата, трябва да се счита за преместена от своето правилно място на необичайно място. На правилното си място би изглеждала така:



Illud C. ergo in loco proprio positum Triadem harmonicam constituit, quod translatum per Octavam in acutum, cæteris partibus restantibus, Sextam efficiat necesse est. Quod verò tantum intelligendum est, quando post illud *mi*, *fa* sequitur, ut in exemplo :



Si autem illud *mi* aliò saltare contingat, magis Quintam, quàm Sextam desiderat, ut in sequentibus exemplis :



Nunc eò, quò nonnihil recessimus, redeundum est ; nempe ad rationem, cur Paradigma meum etiam varietati accommodatius fit, quia in illo, A. in Tenoris parte tantum semel, in tuo verò exemplo bis reperitur, ut videre licet :



Cui

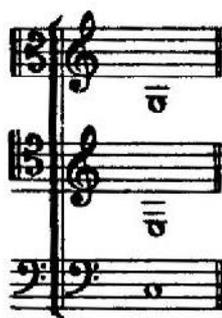


Fig. 94

Това *c*, което е на своето правилно място, определя хармоничното тризвучие. Ако е транспонирано октава нагоре, а другите гласове останат на сегашните си места, ще се получи секста. Това е вярно особено ако след *ми* следва *фа*, например:

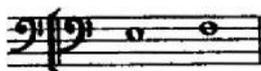


Fig. 95

Ако *ми* се придвижи до друга нота обаче, има нужда от квинта или от секста, както в следния пример:



Fig. 96

Сега нека се върнем от нашето отклонение и да разгледаме причината, поради която моят пример е по-разнообразен. Нотата *a* се среща там само веднъж в тенора, докато тя се среща два пъти в твоя пример, както веднага можеш да видиш:



Fig. 97

Cujus varietatis magnam rationem habendam esse, pro nunc & semper tibi dictum volo.

*Joseph.* Ne molestè tuleris, si quæram, cur in tuo paulò ante allato Paradigmate à partibus tam longè sejunctis principium sumseris? Videtur enim mihi, alio quoque modo fieri potuisse.

*Aloys.* Minimum molestiæ, sed plurimùm oblectamenti mihi affert spe plena curiositas tua. Nonne vidisti, Bassum illius exempli continuò gradatim ascendendo moveri? Quam ob rem, ut partes, motu contrario sibi obviam eundi campum habeant, partibus à parte fundamentali remotis initium fieri necesse est.

Sed quibus exemplis Paradigma illud alio modo fieri potuisse demonstras?

*Joseph.* Duo exempla, non demonstrandi gratiâ, sed, ut docear, adducam.

The image shows three staves of musical notation in C major, illustrating two different ways to ascend from the first to the second measure. The first staff shows a sequence of intervals: 10, 10, 8, 6, 5, 8, 5, 6, 6, 6, 5, 8. The second staff shows: 5, 6, 6, 3, 3, 8, 3, 3, 3, 3, 3, 8. The third staff shows a different intervallic structure.

*Aloys.* Non admodum improbo exempla hæc tua. Verùm vides, in primo exemplo, de primo tactu ad secundum, omnes tres partes ascendendo, partim per gradum, partim per saltum moveri, quod absque quadam inconvenientia vix contingere potest. Quod hîc accidit in parte Tenoris respectu Alti de primo ad secundum tactum, qui sic se habent:

The image shows two staves of musical notation, likely representing the Tenor and Alto parts, illustrating the relationship between the first and second measures.

Y

Ex

Бих искал да ти кажа отново, на този етап, че е необходимо винаги да се погрижим да имаме този вид разнообразие.

Й. Моля те не се сърди, ако попитам защо започна примера, който ми даде преди известно време, с толкова раздалечени един от друг гласове. Мисля, че би могло да се направи другояче.

А. Изобщо не се сърдя; напротив, радвам се на твоята жажда за учение. Не си ли забелязал, че в този пример басът се изкачва постоянно постъпенно нагоре? За да осигуря достатъчно пространство между гласовете да се движат противоположно, горните гласове в началото трябваше да бъдат на голямо разстояние от баса. Но как би предложил да бъде поправен този пример?

Й. Бих искал да напиша два примера – не като демонстрация, а с цел да се науча.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music is in 3/4 time. The notes are: Treble: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F357, G357, A357, B357, C358, D358, E358, F358, G358, A358, B358, C359, D359, E359, F359, G359, A359, B359, C360, D360, E360, F360, G360, A360, B360, C361, D361, E361, F361, G361, A361, B361, C362, D362, E362, F362, G362, A362, B362, C363, D363, E363, F363, G363, A363, B363, C364, D364, E364, F364, G364, A364, B

Ex quo perspicuum est, sublatâ parte fundamentali progressum illum vitiosum esse, quia non solum de imperfecta ad perfectam fit ambitus, sic loquendo, verum, quod pejus est, nec illa Quinta Consonans est, sed Quinta falsa. Regularum enim ratio non solum respectu Bassi, verum etiam aliarum partium inter se, ubi fieri potest, quamvis in plurium partium compositione non ita rigorosè observanda est: ita ut etiam in Tricinio partium respectu Bassi ponderosas ob rationes nonnunquam ab eo rigore recedere liceat, quod videndum est in prioris exempli penultimo tactu, ubi de Quinta in Octavam finalem, nempe de perfecta ad perfectam motu recto fit progressus, quia aliter fieri non potest. E. G.



*Joseph.* Non posset illud inconveniens positâ Decimâ locò Octavæ evitari?

*Aloys.* Posset quidem, sed videtur per illam imperfectam non satis stabiliri ratio & perfectionis, & quietis in Nota finali requisita. Alia ratio est Quadricinii, ubi accedente Quintâ, non obstante Tertiâ illis rationibus satisfieri videtur.

*Joseph.* Sed quid dignum reprehensione reperis in secundo meo exemplo?

*Aloys.* Non quidem aliud, quàm, quòd Sextæ in ascendendo in Thesi nonnihil asperitatis habeant. Sextæ in Arhsi venientes (quibus in hac Specie locus non est) utpote minùs roboris habentes tolerabiliores sunt, ut alibi latiùs dicitur.

Jam ad exercitium pergamus. Ut autem intuitu cujusdam formulæ Speciei hujus confectio facilius tibi contingat, componam ego tibi primum exemplum, quod pro trium partium ratione etiam triplex erit; primò ut Cantus firmus in parte superiori: secundo in parte media: tertio in parte fundamen-

От това е ясно, че ако изключим баса, последователността е явно лоша, не само защото се движи от несъвършен към съвършен консонанс, но – и това е по-лошо – защото квинтата дори не е чиста, а умалена. Трябват да се следват правилата да се изчислява не само по баса, но, ако е възможно, и между всички останали гласове, въпреки че това не се прилага много строго при композиция от няколко гласа. Още при тригласна композиция може да се отклоним от строгото спазване на правилата по отношение на гласове над баса, ако има сериозна причина за това. Можеш да видиш това в предпоследния такт на предишния пример, където има последователност от квинта до заключителната октава, т.е. от съвършен консонанс до друг съвършен консонанс чрез право движение, защото няма друга възможност.



FIG. 100

И. Тази необичайност не можеше ли да бъде предотвратена, като се използва децима вместо октава?

А. Да, може би, но имаме усещането, че с този несъвършен консонанс степента на съвършенство и спокойствие, която се изисква за край, няма да бъде достатъчна. Такива условия могат да се спазят в четиригласна композиция, където се прибавя квинта и терцата вече не се откроява така.

И. Но какво неправилно откривате във втория ми пример?

А. Нищо, освен че твоите възходящи сексти на силно време звучат доста грубо. Ако са на слабо време (което обаче не е възможно в този вид контрапункт), те са по-гърпими, защото изглеждат по-малко открояващи се – както ще бъде обяснено по-обстойно на друго място.

Сега нека пристъпим към нашите упражнения. За да можеш да се упражняваш по-лесно, като имаш един модел пред себе си, ще напиша за тебе първия пример, който, съобразно трите гласа, ще се състои от три части: първо, кантус фирмусът ще бъде в горния глас, после в средата и накрая в долния

*Exercitii II. Lectio I. de Nota contra Notam in Tricinio. 87*

damentali statuatur, quod & tibi deinceps observandum erit, assumendo superius ordine præscriptos Cantus firmos.

*Cantus firmus.*

In quo exemplo videri potest, in omni tactu, ubi nulla ratio alia vetuit, Triadem harmonicam adhibitam fuisse, habitâ aliâs progressuum, motuumque ratione sæpius jam repetitâ.

*Joseph.* Videtur tamen de septimo tactu in octavum in parte Alti respectu Bassi te non observâsse regulam, quæ dicit: de imperfecta ad perfectam per motum contrarium. Tu autem per rectum progressus es.

*Aloys.* Rectè observas quidem; sed meminisse oportet, paulò ante me dixisse, quòd ad evitandum majus inconueniens in Tricinio, ubi aliter fieri non posset, nonnunquam de eo rigore recedere liceat.

*Joseph.* Memini quidem; sed videtur mihi, etiam observatâ illâ regulâ rectè fieri potuisse, si de F. in Basso in C. acutum, per motum contrarium progressus institutus fuisset, hac ratione:

Y 2

*Aloys.*

глас. И искам да следваш същата процедура, решавайки кантус фирмусите в същия ред, в който бяха дадени по-рано.

Figure 101 is a musical score for three staves: soprano, alto, and bass. The soprano staff begins with the dynamic marking 'c.f.' and contains 11 measures with notes and fingerings (1-11) written above. The alto staff contains 11 measures with notes and fingerings (8, 10, 5, 6, 10, 10, 10, 12, 10, 5, 8) written above. The bass staff contains 11 measures with notes and fingerings (3, 5, 5, 5, 5, 8, 5, 10, 8, 5, 8) written above.

FIG. 101

От това можеш да видиш, че хармоничното тризвучие е използвано във всеки такт, ако няма специална причина това да не се направи, и освен това трябва да се погрижим да имаме такива последователности и движение, за които вече споменахме по-рано.

Й. Все пак, между седмия и осмия такт изглежда, че в алта и баса не си спазил правилото: от несвършен консонанс да се влиза в свършен само в противоположно движение. Вместо това си използвал право движение.

А. Така е. Но трябва да си спомниш, че преди известно време казах, че ако няма друга възможност, можем понякога да заобиколим строгите правила за писане на тригласна композиция, за да се избегне по-лоша необичайност.

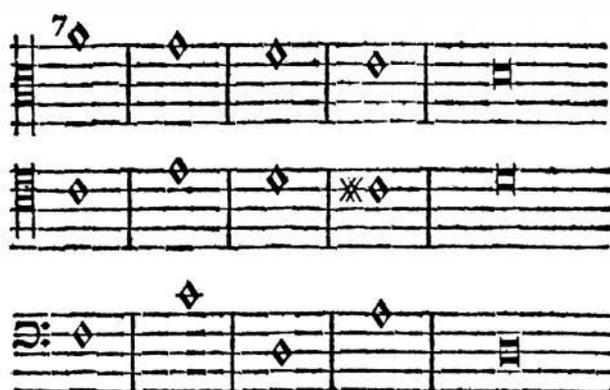
Й. Да, зная. Но мисля, че все пак, следвайки правилата строго, можем да се справим задоволително, като отидем от *f* в баса до горното *c*, продължавайки така последователността в противоположно движение.

Figure 102 is a musical score for three staves: soprano, alto, and bass. The soprano staff contains 5 measures with notes and fingerings (7, 8, 9, 10, 11) written above. The alto and bass staves contain 5 measures with notes and fingerings written above.

FIG. 102

*Aloys.* Effet quidem provisum illi inconvenienti per motum contrarium ; verum non vides tali ratione duas similes transgressiones immediatè secuturas esse ? de nona Nota in decimam, & de decima in ultimam ? Deinde in nono tactu pars Tenoris cum Basso, ut vides, faceret unisonum, qui minus confert harmoniæ, quàm Octava, præterquam quòd in hoc genere Compositionis absque gravi necessitate non liceat transcendere limites quinque linearum.

*Joseph.* In totum convictus sum rationibus adductis, sed fortassis sic fieri posset ?



*Aloys.* Minus. Nonne meministi, saltum Sextæ majoris prohibitum esse ? Quid judicandum de saltu Septimæ ? quia naturali cantus facilitati consulendum est. Jam Cantu firmo in media parte posito exemplum faciam.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

10 12 13 10 12 15 12 17 15 10 15

8 10 8 5 10 10 10 15 10 5 8

*Joseph.* Quare in nono tactu Octavam adhibuisti ? mihi enim videtur, absque impedimento, Quintæ, sive Triadi harmonicæ locum ibi fuisse.

*Aloys.*

А. С противоположното движение ще се погрижим за необичайния пасаж. Но нима не виждаш, че така две последователности от един и същ тип (*Скрити квинти и октави. Бел. англ. прев.*) следват една след друга — от деветия към десетия такт и от десетия към последния? Освен това, в деветия такт тенорът и басът, както виждаш, се обединяват в един глас, който е по-малко хармоничен от октавата. А и в този вид композиция не бива да се надхвърля петолинието без основателна нужда. (*Старите ключове са обхващали съответния естествен диапазон на човешкия глас. Тук отново се има предвид, че принципите на вокално писмо трябва да бъдат основни принципи на композиране. Бел. англ. прев.*)

Й. Чувствам, че моята аргументация е почти напълно опровергана от тези основания. Но дали не е възможно да се напише така?



FIG. 103

А. Не, това би било дори още по-малко приемливо. Не помниш ли, че скокът на голяма секста е забранен? Тогава какво би казал за септимовия скок? Помни, че трябва да се има предвид певческият елемент. Сега ще ти дам пример, при който кантус фирмусът е в средния глас:

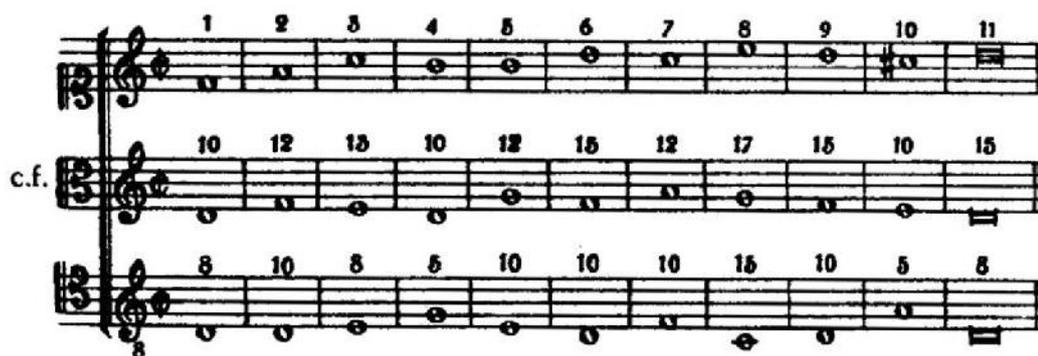


FIG. 104

Й. Защо си написал октава в деветия такт? Мисля, че бихме могли да използваме квинта без никакво затруднение и така да получим хармонично тризвучие.

*Aloys.* Ità est, potuisset. Verùm paulò accuratiùs inspiciens, comperies Octavam meliùs infervire Cantùs rationi, cui, ùt jam sæpè dixi, & sæpiùs dicendum erit, multum tribuendum est. Restat adhuc exemplum perficiendum, in quo Cantus firmus in parte fundamentali existat.

The musical score consists of three staves. The top two staves are in C-clef (Soprano and Alto clefs), and the bottom staff is in F-clef (Bass clef). The notes are diamond-shaped. Below the staves are numerical figures: 10 10 10 10 6 8 5 8 6 X 6 8 on the first line; 8 5 6 8 3 3 3 3 3 3 5 on the second line. The label 'Cantus firmus.' is written to the left of the bottom staff.

*Joseph.* Nihil dubii hoc in Paradigmate reperio, præter tactum finalem; videtur enim, positâ locò Quintæ Tertiâ plus harmoniæ Hypothesi illi accessurum fuisse.

*Aloys.* Rectè quidem iudicas. Sed qualem Tertiam ponendam fuisse putas, majorem, vel minorem? Si minorem, nonne sentis, ad concludendum finem non valere? Si majorem, æquè nihil ad rem: cùm enim tonus iste consistentiam suam habeat cum Tertia minore, nempe F. absque Diefi, quâ modulatione per totum Cantùs firmi cursum aures asvetæ, nescio quid offensionis ex auditu Diefis in fine percipiant. Ideò consultiùs erit Tertiam omnino omittere.

Nunc ad reliqua quinque superstitum tonorum exempla componenda progredere, eâ ratione, ut Cantus firmus in omnibus tribus partibus, ùt jam dixi, & feci, statuatur; observatis hucusque dictis.

The musical score consists of three staves. The top two staves are in C-clef (Soprano and Alto clefs), and the bottom staff is in F-clef (Bass clef). The notes are diamond-shaped. Above the staves are numerical figures: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 on the first line; 8 5 8 10 10 17 12 10 10 8 on the second line; 3 3 3 5 8 12 10 8 5 3 on the third line. The label 'Cantus firmus.' is written to the left of the top staff. At the bottom right, the letters 'Z' and 'Jo-' are visible.

А. Да, това би било възможно. Но ако погледнеш малко по-внимателно, ще откриеш, че октавата прави линията по-певческа – фактор, който не бива да се забравя, както казах вече – и както често ще трябва да повтарям. А сега остава да се напише пример, в който кантус фирмусът е в долния глас:

The musical score for Figure 105 consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The middle staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, marked 'c.f.'. The notes are as follows:

- Staff 1: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.
- Staff 2: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.
- Staff 3: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3.

Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The first staff has fingerings: 10, 10, 10, 10, 6, 8, 5, 8, 6, 6, 8. The second staff has fingerings: 8, 5, 6, 8, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5. The third staff has fingerings: 8, 5, 6, 8, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5.

FIG. 105

Й. Вече няма нищо неясно за мене в този пример освен последния такт. Струва ми се, че той би бил по-хармоничен, ако съдържаше терца вместо квинта.

А. Правилно отсъждаш. Но каква терца би използвал – голяма или малка? Ако имаш предвид малката терца, наясно ли си, че тя не е в състояние да ни даде впечатление за завършеност? (*Сравни с Martini, Esemplare, p. 14. Бел. англ. прев.*) А ако имаш предвид голяма терца, не съзнаваш ли, че самият лад съдържа малка терца, т.е., *f* без диез; ухото вече е привикнало към тази характеристика на мелодичната линия в протичането на кантус фирмуса и това за него би било дразнещо, заради голямата терца в края? Затова е препоръчително терцата изобщо да се премахне.

Сега да започнем примерите в останалите пет лада, поставяйки кантус фирмуса във всеки един от трите гласа, както вече казах и показах, и без да забравяме всичко обяснено дотук.

The musical score for Figure 106 consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The middle staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, marked 'c.f.'. The notes are as follows:

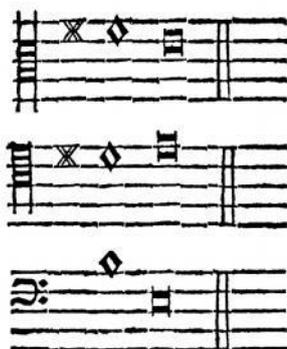
- Staff 1: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.
- Staff 2: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.
- Staff 3: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3.

Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The first staff has fingerings: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10. The second staff has fingerings: 8, 5, 8, 10, 10, 17, 12, 10, 10, 8. The third staff has fingerings: 8, 5, 6, 8, 12, 10, 8, 5, 5.

FIG. 106

90 *Exercitii II. Lectio I. de Nota contra Notam in Tricinio.*

*Joseph.* Non parùm laboravi in conficienda clausula finali. Cùm enim in Hypothesi penultimi tactûs clausulæ formali; E. G.



locus non fit, neque tonus hic naturali ratione Quintam perfectam eo loco habeat, neque Diesin admittat, cujus beneficio clausula formalis formari possit, ideo visum mihi fuit, non alio modo, quàm quo feci, finem posse concludi. Nonnihil tamen dubius hæreo propter Tertiam majorem in Nota finali positam. Etenim recordor, te suprâ dixisse, in similibus tonis Tertiam omnino omittendam, ejusque loco Quintam esse ponendam.

*Aloys.* Valde prudenti usus es judicio de clausula finali, nempe propter peculiarem Semitoni situm clausulæ formali ibi locum non esse, ideoque peculiarem etiam clausulam formandam fuisse; neque scrupulum tibi moveat Tertia major in Nota finali posita, quod enim dixi de omittenda Tertia, intelligendum est, ubi fieri potest. Rectè ergo judicâsti, in illius exempli Nota finali absque immediata duarum Quintarum consecutione Quintam poni non potuisse, ergo Tertiam majorem ejus loco adhibendam fuisse, quia minor propter majoris imperfectionis rationem minùs apta est ad concludendum finem. Perge.

*Cantus firmus.*

Й. Затрудних се малко да напиша заключителната каденца. Понеже в предпоследния такт не може да се използва нормална каденца



FIG. 107

и понеже на това място ладът не ни осигурява чиста квинта, нито пък позволява каквото и да е повишаване, чрез което може да бъде постигната нормална каденца, ми изглежда че не е възможно да се завърши по друг начин, освен както го написах. Все пак не съм сигурен относно голямата терца, която използвах в последния такт. Помня каквото ми каза — че терцата трябва да бъде изпусната при такива ладове и вместо нея да се използва квинта.

А. Взел си добро решение относно тази каденца. Нехарактерното положение на полутоновете изисква нехарактерна каденца и в този случай не може да се използва нормална каденца. Що се отнася до терцата в последния такт, не трябва да имаш съмнения, защото това, което ти казах относно изпускането на терцата, се счита за правилно само в случаите, в които е възможно. Ориентирал си се правилно, че в този пример не може да се използва квинта в последния такт, без да се получат две паралелни квинти, и поради това трябва да напишем голяма терца; защото малката терца, бивайки по-несвършен консонанс, е по-малко подходяща за край.

Сега продължи.

FIG. 108

10 10 10 10 12 5 8 10 6 8

5 8 5 6 10 3 3 5 3 5

*Cantus firmus.*

*Cantus firmus.*

*Cantus firmus.*

*Cantus firmus.*

Z 2 Cant.

Figure 109 is a musical exercise consisting of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a 3/4 time signature. Fingerings are indicated by numbers 1-10 below the notes. The first staff has fingerings: 10, 10, 10, 10, 12, 8, 8, 10, 6, 8. The second staff has fingerings: 8, 8, 8, 6, 10, 8, 8, 8, 8, 8. The third staff is marked 'c.f.' and contains the corresponding notes for the first two staves.

FIG. 109

Figure 110 is a musical exercise consisting of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a 3/4 time signature. The first staff is marked 'c.f.' and contains the notes for the exercise. The second and third staves provide accompaniment.

FIG. 110

Figure 111 is a musical exercise consisting of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a 3/4 time signature. The second staff is marked 'c.f.' and contains the notes for the exercise. The first and third staves provide accompaniment.

FIG. 111

Figure 112 is a musical exercise consisting of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a 3/4 time signature. The third staff is marked 'c.f.' and contains the notes for the exercise. The first and second staves provide accompaniment.

FIG. 112

92 *Exercitii II, Lectio I. de Nota contra Notam in Tricinio.*

*Cantus firmus.*

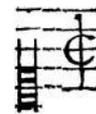
The first exercise consists of four staves of music. The first staff is in C-clef (soprano), the second in C-clef (alto), and the third in F-clef (bass). The fourth staff is in C-clef (soprano). Each staff contains a sequence of diamond-shaped notes, with some notes marked with an asterisk (\*). The notes are arranged in a specific melodic pattern across the staves.

*Cantus firmus.*

The second exercise consists of two staves of music. The first staff is in C-clef (soprano) and the second is in F-clef (bass). Both staves contain a sequence of diamond-shaped notes, with some notes marked with an asterisk (\*).

*Cantus firmus.*

The third exercise consists of three staves of music. The first staff is in C-clef (soprano), the second in C-clef (alto), and the third in F-clef (bass). Each staff contains a sequence of diamond-shaped notes, with some notes marked with an asterisk (\*).



c.f.

FIG. 113

c.f.

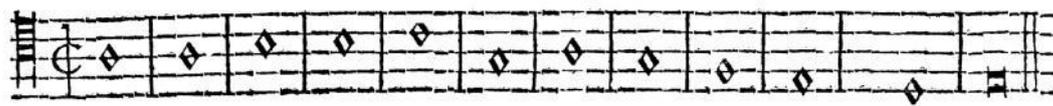
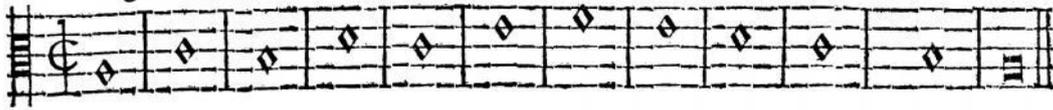
FIG. 114

c.f.

FIG. 115



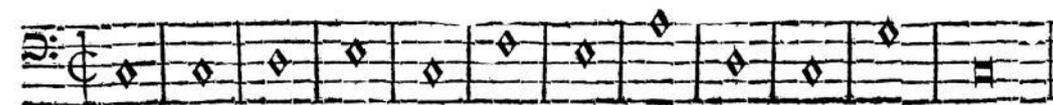
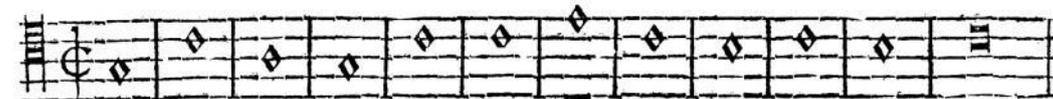
*Cantus firmus.*



*Cantus firmus.*



*Cantus firmus.*



A a



FIG. 116

FIG. 117

FIG. 118

The image shows three staves of musical notation. Each staff begins with a C-clef and a common time signature. The notes are diamond-shaped and arranged in a specific melodic pattern across the staves. The first staff has 11 notes, the second has 11 notes, and the third has 11 notes. The notes are arranged in a way that they form a continuous melodic line across the three staves.

*Joseph.* Ecce reliqua tonorum exempla, meo quidem iudicio eatenus bene facta, quatenus Cantûs firmi restrictio non impedit. Verùm nisi Cantûs firmi necessitas componendi libertatem restrinxisset, multis in locis compositionem Triade harmonicâ locupletiolem effici potuisse, existimo.

*Aloys.* Rectè sentis, atque ità suo tempore in Compositione libera, nullâ Cantûs firmi obligatione restrictus oneraberis: sed incredibile est, quantum utilitatis hæc exercitatio, nempe super Cantum firmum ædificando hujus Disciplinæ studio afferat, quâ solâ, & usu, & ratione instructus, ad veram artis hujus cognitionem perducere potest, quam exercitationem iterum, atque iterum, (sæpiùs enim inculcanda est,) summoperè tibi commendo.

Absolutis primæ Speciei exemplis, ad secundam Speciem modò progrediendum est.



FIG. 119

Й. Примерите в останалите ладове също са написани добре, както мисля, доколкото е позволено от ограниченията на кантус фирмуса. Композицията може би би могла да бъде обогатена от хармонично тризвучие на много места, ако нуждата да се следва кантус фирмусът не беше ограничила свободата ѝ.

А. Вярно е; и когато дойде времето да пишеш свободна композиция, няма да бъдеш затруднен от ограниченията на кантус фирмуса. Но е почти невероятно колко полезни са такива упражнения върху кантус фирмус за учащия се. Само чрез знание и упражнение той ще бъде в състояние да овладее това изкуство. И затова бих искал да ти препоръчам – а аз не бих могъл да ти го подчертавам прекалено често – да правиш тези упражнения отново и отново.

След като приключихме упражненията от този вид контрапункт, нека преминем към следващия.

# EXERCITII II.

## LECTIO SECUNDA,

*De Positione Minimæ contra Semibreve in Tricinio.*

**H**ic loci in memoriam revocanda, observandaque sunt, quæ de hac Specie in Bicinio præcepimus, quæque ratione Triadis harmonicæ de Semibreve contra Semibreve in Tricinio diximus; cum hac tamen relaxatione, quòd in hac Tricinii Specie in gratiam Triadis harmonicæ Minima per saltum Tertix nonnunquam duas Quintas salvare queat; E. G.

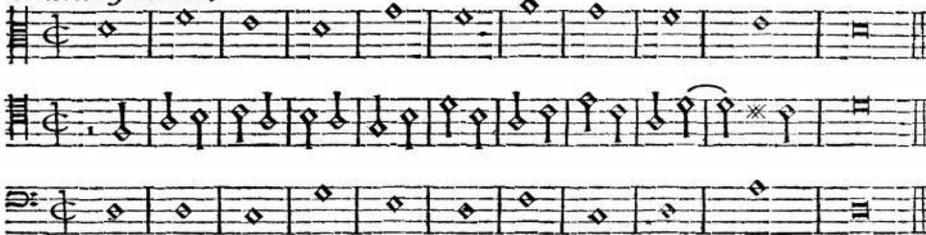


*Exercitii II. Lectio II. de Positione Minimæ, &c.* 95



Quæ Hypothesis in Bicinio prohibita, in Tricinio in gratiam Triadis harmonicæ, ut dixi, toleratur. Pro formula tria tibi exhibeo exempla, ut reliquorum confectio facilius tibi eveniat.

*Cantus firmus.*



*Cantus firmus.*



A a 2



## Упражнение II.

### Втори урок

#### Половини срещу цели ноти в триглас

На този етап трябва да си припомниш двете неща, които бяха предписани: относно този вид контрапункт в двуглас и относно използването на хармонично тризвучие в триглас от цели ноти срещу цели ноти. Ето обаче нещо, което ще направи нещата по-лесни: в този вид контрапункт на тригласна композиция половината нота, в интерес на хармоничното тризвучие, може да направи приемлива последователността от две паралелни квинти – чрез скок на терца, т.е. : [виж фиг. 125, т. 4-5 и 9-10.]



FIG. 120

Такава последователност не би била позволена в двугласа. В триглас, както току-що казах, тя може да бъде приета в интерес на хармоничното тризвучие. Ще ти дам като модели три примера, за да ти бъде по-лесно да напишеш останалите.



FIG. 121

(1. Относно фиг. 121, осми такт: Бетовен (Nottebohm, Beethoveniana, I, p. 174) отбелязва: "На силно време винаги трябва да има пълни акорди, на слабо може и непълни." Бел. англ. прев.)



FIG. 122

The image contains three musical staves. The first staff shows a sequence of Minimas (diamond-shaped notes) on a single line, starting from a C-clef and a common time signature. The second staff is labeled 'Cantus firmus' and shows a similar sequence of Minimas. The third staff shows a more complex sequence of Minimas, with a final note marked with an asterisk.

*Joseph.* Memini te superiùs dixisse, ubi de hac Specie in Bicinio præcepta tradidisti, nunquam duas Minimas in una eademque linea ponendas; proinde Ligaturæ hîc loci locum non esse: verùm in omni trium horum Paradigmatum clausula finali, non solùm Ligaturam, sed etiam ultimi exempli Notam finalem Tertiâ majore, quàm non minùs prohibitam fuisse recordor, terminatam conspicio.

*Aloysius.* Probè quidem meministi. Cùm verò nulla ferè sit finè exceptione Regula, intelligendum puto, ubi ità faciendi facultas reperitur, quod in Bicinio semper, non item in Tricinio usuvenire potest, ùt in præcedentibus exemplis haud obscurè videre est, ubi in Ligaturæ Hypothesi positis duabus Minimis solutis, aut Unisonum vitiosum, aut octavam harmoniâ vacuam existere necesse esset. Tertiam majorem in tertii exempli Nota finali positam necessitas excusat, eò quòd ibidem in parte Cantûs Quintæ locus non fit; quia positâ Quintâ, duæ Quintæ immediatè se se sequentes exorituræ essent.

Ex istis exemplis constat in una partium per totum Cantûs firmi cursum Minimas, in reliquis autem duabus meras Semibreves constituendas esse, ità ut Minimæ cum duabus Semibrevis ritè semper concordent, habitâ aliàs motuum, regularumque ratione, quoad fieri potest.

Age nunc sis reliquorum tenorum confice exempla, observatâ triplici mutatione à me monstratâ.





FIG. 123

[виж бел. англ. прев. към фигура 132.]

Й. Спомням си, че преди известно време, когато ми говореше за този вид двуглас, спомена, че никога не бива да има две последователни половини в един и същ глас (*От слабо време към силно време. Бел. англ. прев.*) и че поради това в този вид няма място за лигатури. Обаче в последната каденца на всичките три примера виждам не само лигатури, но в края на последния пример дори голяма терца — която, доколкото си спомням, е не по-малко забранена.

А. Точно така. Но понеже няма правило без изключение, мисля, че трябва да разбираме кога ситуацията изисква строго спазване на правилото. Така е винаги при двуглас; но не и при триглас, както ясно виждаш в предходните примери, където в тактовете, в които има лигатури, би се получил или лош унисон, или празно звучаща октава, ако бяхме използвали обикновени половини ноти.



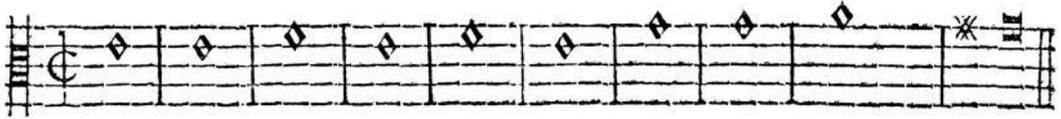
*Бел. англ. прев.*

Това, че третият пример съдържа голяма терца в последния такт, може да бъде обосновано от логичната причина, че там в горния глас не би могла да се използва квинта, защото биха се получили две последователни квинти.

От тези примери е видно, че в един от гласовете трябва да се използват половини по цялото протежение на кантус фирмуса. В другите два гласа да се използват само цели ноти, така че винаги да има две половини срещу цяла нота. Едновременно с това трябва да се получат добри последователности, като се спазват правилата, колкото е възможно. Сега реши примерите в останалите ладове, поставяйки кантус фирмуса поред в трите гласа, както ти показях.



*Cantus firmus.*



*Cantus firmus.*



*Cantus firmus.*



B b

*Can-*

Figure 124 is a musical score in 3/8 time. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The middle staff is marked 'c.f.' and is also in treble clef. The bottom staff is in bass clef with an '8' below it. The music consists of eighth and sixteenth notes.

FIG. 124

Figure 125 is a musical score in 3/8 time. It consists of three staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is marked 'c.f.' and is in bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes.

FIG. 125

Figure 126 is a musical score in 3/8 time. It consists of three staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is marked 'c.f.' and is in bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes.

FIG. 126

*Cantus firmus.*

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a common time signature (C) and contains a sequence of diamond-shaped notes. The middle staff is a treble clef with a common time signature (C) and contains a sequence of diamond-shaped notes with stems, some of which are beamed together. The bottom staff is a bass clef with a common time signature (C) and contains a sequence of diamond-shaped notes.

The second system of musical notation consists of two staves. The top staff is a treble clef with a common time signature (C) and contains a sequence of diamond-shaped notes with stems, some of which are beamed together. The bottom staff is a bass clef with a common time signature (C) and contains a sequence of diamond-shaped notes.

*Cantus firmus.*

The third system of musical notation consists of two staves. The top staff is a treble clef with a common time signature (C) and contains a sequence of diamond-shaped notes. The bottom staff is a treble clef with a common time signature (C) and contains a sequence of diamond-shaped notes.

The fourth system of musical notation consists of one staff. It is a treble clef with a common time signature (C) and contains a sequence of diamond-shaped notes.

*Cantus firmus.*

The fifth system of musical notation consists of two staves. The top staff is a treble clef with a common time signature (C) and contains a sequence of diamond-shaped notes. The bottom staff is a bass clef with a common time signature (C) and contains a sequence of diamond-shaped notes with stems, some of which are beamed together.

*Aloys.*



FIG. 127



FIG. 128



FIG. 129

*Aloys.* Hæc exempla in præfenti fufficiant, reliquos tres tonos privato studio pari ratione perfequendos tibi relinquo.

*Joseph.* Plenum difficultatis hoc Studium reperio, ita ut nonnunquam ferè impossibilis mihi videatur progressio de uno tactu ad alterum.

*Aloys.* Fateor, non adeò facilem fore harum Specierum confectioem, in quibus necesse est, duas minimas cum Semibrevibus in duabus partibus positis, observatisque observandis ritè consonare; quod factu difficile, vixque possibile est, nisi unum vel alterum tactum sequentem, antequàm scribere decreverim, anticipatò jam mente conceperim, quemadmodum jam sæpiùs dixi: sed vix exprimi verbis potest, quantam utilitatem, quantamque scribendi facilitatem Studiosis afferat hæc exercisatio, in qua bene versati sublato postmodum Cantûs firmi rigore, tanquam vinculis laxati, liberiores Compositiones quasi ludibundi conficere se posse exultantes comperient.

Тези примери са достатъчни засега. Ще те оставя да ги решиш по същия начин в останалите три лада.

Й. Намирам упражненията за толкова пълни с трудности, че на някои места е почти невъзможно да се преминава от такт в такт.

А. Трябва да призная, че не е лесно да се пише в този вид контрапункт, където двете половини трябва добре да паснат с целите ноти в другите гласове, а и всичко останало също трябва да бъде спазено. Обаче става изключително трудно, наистина почти невъзможно, ако не мислим един или два такта напред, преди да решим какво да напишем, както вече ти казах. И все пак трудно бих могъл да ти обясня колко полезни са тези упражнения за ученика и каква лекота на писане ще му дадат. След това обучение, когато са махнати ограниченията на кантус фирмуса и , така да се каже, сме освободени от неговите окови, ще открием за наша радост, че можем да пишем свободни композиции все едно, че са игра.

## E X E R C I T I I II.

### LECTIO TERTIA.

Cùm idem progrediendi ordo in hac Tricini Compositione nobis propositus sit, quo in dandis Bicinii Lectionibus usi sumus, per se patet, hanc Lectionem esse Compositionem, quatuor Semiminimis contra Semibreve positam constantem; cum hac tamen differentiali observatione, ut quemadmodum Semiminimæ in Bicinii compositione cum unius duntaxat partis Semibreve, ita in hac Tricini compositione cum duarum partium Semibrevis consonare debeant: observatis cæterum iis, non solum quæ de Specie in Bicinii Lectione dicta, verum etiam iis, quæ de Tricini Speciebus hucusque præcepta sunt.

*Joseph.* Nihilne aliud hic loci observandum occurrit?

*Aloys.* Nihil, nisi quòd sicut in omnibus Contrapuncti Speciebus, ita etiam in hac, maxima ratio habenda sit illarum Notarum, quæ in Thesi consistunt.

*Joseph.* Tentabo ergo, an absque proposito exemplo hanc Speciem conficiendi facultas sit.

*Aloys.* Placet. Sed attende, ut si primâ Arhſis Semiminimâ

Bb 2

nimâ

## Упражнение II.

### Трета урок

#### Четвъртини срещу цели ноти в триглас

Понеже при триглас трябва да следваме същия ред, както при двуглас, е ясно, че в този урок ще пишем четвъртини срещу цели ноти. Тук обаче следва да отбележим една разлика: четвъртините, които трябва да се съгласуват с целите ноти само в един глас, тук трябва да се съгласуват с целите ноти в два гласа. В допълнение е необходимо да се има предвид не само каквото бе казано в съответния урок относно двугласа, а също всичко казано дотук относно тригласа.

Й. Има ли нещо друго в този вид, което изисква особено внимание?

А. Нищо, освен че както всички други видове контрапункт, и в този трябва да се обърне особено внимание на нотите, които попадат на силно време.

Й. Тогава бих опитал да напиша пример от този вид, без да имам модел.

А. Добре. Но се погрижи, ако не можеш да използваш хармонично тризвучие на първата четвъртина

nimâ Triadem harmonicam constituere non possis, id secundâ vel tertiâ efficere procures.

*Contra-punctum.*

*Cantus firmus.*

The first system consists of three staves. The top staff is a vocal line in C-clef with a common time signature, containing a sequence of eighth notes with diamond-shaped accents. The middle and bottom staves are instrumental lines in C-clef and F-clef respectively, each containing diamond-shaped notes that correspond to the accents in the vocal line.

This block shows the continuation of the musical notation from the first system, consisting of three staves with diamond-shaped notes and accents.

*Contra-punctum.*

*Cantus firmus.*

The second system consists of three staves. The top staff is a vocal line in C-clef with a common time signature, containing a sequence of eighth notes with diamond-shaped accents. The middle and bottom staves are instrumental lines in C-clef and F-clef respectively, each containing diamond-shaped notes that correspond to the accents in the vocal line.

This block shows the continuation of the musical notation from the second system, consisting of three staves with diamond-shaped notes and accents.

на слабо време, да го използваш на втората или третата (т.е., на втората, третата или четвъртата четвъртина на такта. Бел. англ. прев.).



FIG. 130



FIG. 131

Exercitii II. Lectio III. de Positione Minima, &c. 101

The image displays three systems of musical notation. Each system consists of three staves: a vocal line (Cantus firmus) and a keyboard line (Contrapunctum). The first system shows the vocal line with diamond-shaped notes and the keyboard line with a complex rhythmic pattern of eighth notes. The second system includes a third staff, likely for a second voice or instrument, with diamond-shaped notes. The third system also includes a third staff with diamond-shaped notes. The notation is in common time (C) and features various rhythmic values and accidentals.

C c

Aloys.



FIG. 132

(Относно фиг. 132 десети такт: Нотата *g* [както и *cis* в десети такт] тук (и също на фиг. 123) се появява като страничен дисонанс, какъвто и според правилата на Фукс, и дори според тези на Мартини (*Esemplare*, p. xxvi) трябва да се избягва. Този конкретен случай обаче – слизайки на секунда и после връщайки се обратно – се е използвал обикновено в Палестриновия стил (виж *Jeppesen, Counterpoint*, p. 125. Бел. англ. прев.).



FIG. 133

*Aloys.* Ex his haud malè factis exemplis intelligo, te jam haud mediocri quadam cognitione imbutum esse. Unde cæterorum tonorum Cantuumque firmorum exempla privato studio domi tuæ persolvenda tibi commendo. Quibus peractis si lubet, omnes sex tonorum Cantus firmi denuò resumì, atque perfici poterunt, ità ut in una partium Semiminimæ, in altera Minimæ, tertiâ Semibreves ponantur ad sequentis exempli tenorem.

*Contra-punctum.*



*Cantus firmus.*




Quantum ornamenti, præstantiæque triplex hæc figurarum distinctio Compositioni Musicæ afferat, vix dici potest. Quapropter hanc exercitationem cum ea triplici, vel quadruplici mutatione, quâ hucusque usi sumus, maximæ tibi curæ esse, magnopere cuperem.

*Joseph.* Faciam, maximâ quâ potero virium contentione. Consilium enim tuum semper pro lege mihi tenendum est.

*Aloys.* Nunc persolvenda nobis restat

**EXER-**

От тези примери, които не са написани лошо, виждам, че вече имаш доста добро познание за този вид. Така че ще те оставя да решиш сам останалите кантус фирмуси в различните ладове.

Когато приключиш, можеш да вземеш кантус фирмусите отново в шестте лада и ако искаш, да ги решиш по такъв начин, че в един глас да има четвъртини, в друг половини, в трети — цели ноти, както е в следния пример: (*В такъв случай, гласът в цели ноти трябва, където е възможно, да съдържа само ноти, които са консонантни с кантус фирмуса — сравни с Jeppesen, p. 184 и Bellermann, p. 213. Бел. англ. прев.*).



FIG. 134

(Относно фиг. 134: При втория вид контрапункт може понякога да се използва цяла нота в предпоследния такт. Сравни с фиг. 173 и 174. Бел. англ. прев.).

Трудно ми е да опиша колко красота и грация има в композиция от такъв троен вид нотни стойности. Затова бих искал да работиш много сериозно върху това упражнение, следвайки тройната и четворната размяна на кантус фирмуса, който сме използвали преди. (*В случая може да се говори за "четворна" размяна само ако кантус фирмусът бъде поставен в останалите четири регистъра. Бел. англ. прев.*)

Й. Ще положа голямо усилие да направя това, защото твоят съвет винаги е закон за мен.

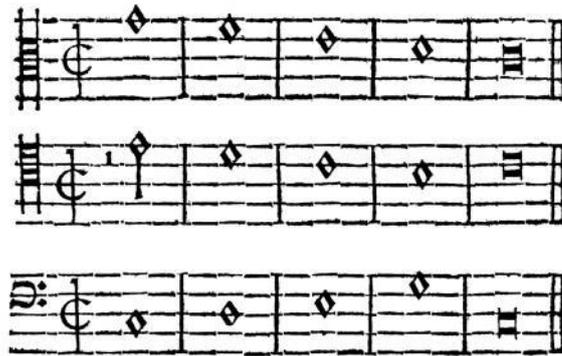
А. Нека сега да пристъпим към

**E X E R C I T I I I I .**  
**LECTIO QUARTA,**

*De Ligatura.*

**H**ic in mentem revocanda sunt, quæ de Ligaturis in Bicinio dicta sunt, quarum efficiendi ratio in Tricinio minimè mutanda, sed ad amussim observanda est. Ad rem pertinebit modò docere, quemadmodum accedente parte tertiâ socialis illius concordantia instituenda sit. Refert quoque hîc meminisse, quod suprâ dictum est; Ligaturam nempe aliud non esse, quàm retardationem Notæ sequentis. Unde Paradoxum sit: eandem tertiæ parti tribui oportere concordantiam, quæ omisâ Ligaturâ adhibenda fuisset; quam veritatem sequentia Paradigmata perspicuam reddent.

*Sinè Ligatura.*



*Cum Ligatura.*



C c 2

Ubi

## Упражнение II.

### Четвърти урок

#### За лигатурата

Тук трябва да си припомним какво беше казано относно лигатурите при двугласа. Начинът, по който бяха използвани там, не се променя при триглас и трябва строго да се спазва. В допълнение е необходимо само да се покаже как да се направи съгласуването с прибавения трети глас. Важно е да помним какво беше казано по-рано: че лигатурата не е нищо повече от забавяне на следващата нота. Така че, макар да изглежда странно, трябва да поставяме консонансите в третия глас по същия начин, както ако лигатурите биха били изпуснати. Това е показано ясно в следните примери:

#### Без лигатура Without Ligatures



FIG. 135

#### С лигатура With Ligatures



FIG. 136

Ubi clarè videtur , utroque in exemplo eandem tertix partis esse concordantiam nihil impediante ligaturâ ; quod idem intelligendum puto de Ligaturis in parte gravi, five fundamentali collocatis. E. G.



Hæ Hypotheses , sublati Ligaturis , ob Triadis harmonicæ rationem , nisi alia ratio , nempe immediata plurium Quintarum consecutio impediret , sic se haberet :



Quod vitiosum exemplum, non alium in finem oculis, Josephæ, subjeci, quàm ut in cognitionem venires, concordantiarum rationem à Ligaturis minimè immutari ; sed profus eandem permanere.

*Joseph.* Ex hac tua assertione Magister, scrupulus mihi oritur, quem, nî molestè fers, aperiam.

*Aloys.* Edic audacter. Longum etenim tuum hucusque silentium vix non in dubitationem me induxit, an, quæ nihil interpellatus dixi, intelligeres, nec ne?

*Joseph.* Si Ligaturæ, ut dictum est, nihil immutant, æquè primum Ligaturis constans exemplum paulò ante allatum, quàm secundum vitiosum erit. Proinde, sicut in secundo semotis

От това може да се види, че третият глас образува едни и същи консонанси в двата примера, без да се набъркват лигатурите. Същото се отнася и за лигатурите, използвани в най-долния глас, или баса, т.е.:



FIG. 137

Ако лигатурите са махнати, за да се покаже хармоничното тризвучие – което обаче би било невъзможно поради няколко паралелни квинти, тези тактове биха изглеждали така:



FIG. 138

Давам ти този неправилен пример, Йозефе, за да ти покажа, че естеството на дисонансите ни най-малко не е променено от лигатурите, то си остава абсолютно същото (т. е. и в двата случая има паралелни квинти. Обаче в единия случай квинтовият паралелизъм не е правилен и следователно е забранен; в другия е позволен. Естеството на използваните консонанси не е променено, или, с други думи, в тактове, които съдържат дисонантни синкопи, това, което е важно, е слабото време, втората консонантна половина на такта. Бел. англ. прев.).

Й. От това изказване, скъпи учителю, у мен възниква съмнение, което бих искал да изразя, ако нямаш нищо против.

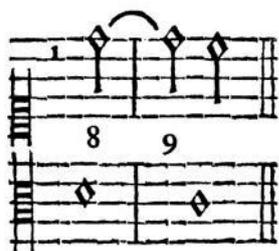
А. Говори свободно. Твоето дълго мълчание вече ме накара да се зачудя дали си разбрал всичко, което казах, или не — щом не ме прекъсваш.

Й. Както каза, лигатурите не променят нищо, и тогава и двата примера – този с лигатурите, който ми показа преди малко, и вторият – би следвало да са еднакво неправилни. Защото, ако във втория пример,

motis Ligaturis exemplo immediata apparet plurium Quintarum consecutio ; ob eandem rationem, si Ligaturæ pro non adjectis habentur, nec primum Ligaturis instructum exemplum eodem vitio vacabit.

*Aloys.* Valde mihi placet hoc tuum sagax argumentum, magnæ attentionis tuæ indicium. Verùm, præterquam, quod Clarorum in arte peritorum auctoritati permultum tribuendum sit, qui primum exemplum approbant, secundum improbant, scire te oportet, dum dicerem, *Ligaturas nihil immutare*, duntaxat de concordantiarum natura & essentia, quæ in utroque exemplo æqualis est, intelligendum esse. Cæterùm maximam Ligaturis esse vim, potestatemque salvandi, & immutandi quis ambigere potest ?

*Joseph.* Solutum esset hac tuâ distinctione argumentum meum, nisi obstaret Ligaturæ exemplum suprâ in Bicinio adductum, quod ùt impotens salvandi duas Octavas, ideo tanquam vitiosum rejecisti. E. G.



Sicut Ligatura in hoc exemplo non valet efficere, quò minus duæ vitiosæ Octavæ eveniant ; itâ eadem prorsus ratione in sequenti non valebit salvare duas Quintas :



*Aloys.* Ad hanc tuam haud exilem objectionem solvendam non ignorare expedit, multa in parte acuta, quia perceptibiliore, magisque auribus perviâ prohiberi, quæ in parte gravi, per gravitatem non nihil offuscata, nec admodum auditum ferientia, tolerantur. Acumen enim distinguit ; gra-

D d

vititas

този без лигатури, има поредица от паралелни квинти, то и първият пример, с лигатури, по същата причина би бил също неправилен, ако се махнат лигатурите.

А. Много се радвам на твоя умен аргумент, който доказва будната ти интуиция. Но като изключим факта, че трябва да уважаваме авторитета на прочутите майстори на изкуството, които са утвърдили първия пример и не втория, ти би трябвало да знаеш, че изказването *лигатурите не променят нищо* се отнася само до естествената природа на консонансите, еднаква и в двата примера. Кой би могъл да отрече, че в други отношения лигатурите имат голяма сила — да поправят или подобряват неправилни пасажии?

И. По този начин моят аргумент би могъл да бъде оставен настрана, ако не беше примера за синкоп в двугласна композиция, който имахме преди известно време и който ти отхвърли като неправилен, защото лигатурата не можеше да направи последователността от две октави приемлива.



FIG. 139

Както в този пример лигатурата не може да направи октавовата последователност по-малко забележима, така тя не би могла да промени това при двете квинти в следния пример:



FIG. 140

А. За да обясним този доста важен аргумент, трябва да сме наясно, че има повече забрани за горния глас — който е по-забележим и ясен за ухото — отколкото за долния, защото той е някак по-неясен — нисък е и не засяга ухото толкова остро. Защото високото акцентира, а ниското

vitas suppressit. Deinde ut ad fundamentaliorē perveniamus rationem, disparitatemque, in memoriam revocentur, quæ alibi de Consonantiarum perfectione diximus: Quintam nempe perfectam; Octavam perfectiorem; Unisonum perfectissimam esse Consonantiam; & quò perfectiores, eò minùs Harmoniæ habere. Porrò compertum est, Dissonantes ex se omni Harmoniæ amœnitate, gratiâque vacuas esse; sed quidquid grati, blandique auribus exhibent, id totum beneficio sequentis Consonantiæ, in quam resolvuntur, attribuendum esse. Ex quo perspicuum est, dissonantiam in Quintam resolutam tolerabiliorem esse, quàm ea, quæ in Octavam solvi contingit. Unde mirum non est, primum exemplum ut vitiosum à bonis Authoribus rejici, secundum verò Contrapuncti præceptis accommodatum probari. Denique quò magis Consonantia perfecta, in quam Dissonantia resolvitur, ad Consonantiæ imperfectæ accedit naturam, eò faciliore excusatione, indulgentiâque prosequenda erit resolutio. Nunc si tibi satisfactum est, ad hujus Contrapuncti Speciei exercitium te accinge.

*Joseph.* Faciam, ut jubes.

*Aloys.* Cur in tertii tactûs Systemate in parte cantûs, erroris, vel potiùs dubii signum posuisti?

*Joseph.* Nondum memoria mihi excidit, primam Ligaturæ partem Consonantiam esse debere: ego autem eo loco dissonantiam, nempe Quartam adhibui; partim quia ob necessitatem duarum Semibrevium ponendarum, aliter fieri posse, non reperiebam: partim quia ejusmodi exempla bonis in Authoribus me conspexisse recordor.

*Aloys.*

успокоява. За да изтъкна по-сериозна причина обаче, бих искал да ти напомня за това, което вече бе казано относно различните степени на свършенство на интервалите: квинтата е свършен консонанс, октавата – по-свършен, а унисонът е най-свършеният от всички; а колкото по-свършен е един консонанс, толкова по-малко хармония има той. Освен това знаем, че дисонансите нямат грацията и чара на хармонията; и каквото и приятно усещане и красота дават на ухото, то трябва да се приписва на красотата на консонансите, които ги следват и в които те се разрешават. От това става ясно, че дисонанс, който се разрешава в квинта, ще бъде по-приемлив от такъв, който се разрешава в октава. Затова не е учудващо, че великите майстори считат първия пример за неправилен, втория обаче за спазващ правилата на контрапункта. Накрая, разрешението ще изглежда толкова по-добро, колкото повече свършеният консонанс, към който се движи дисонансът, е по-близо до природата на несвършения консонанс. (*Jeppesen, p. 21, цитира Vicentino – L'antica music ridotta alla moderna practica, 1555, който казва относно разрешението на дисонанс в свършен консонанс: "Природата не обича крайности." Бел. англ. прев.*) Понеже това обяснение е достатъчно, сега нека се упражним в този вид контрапункт.

Й. Ще направя, каквото ми казваш.

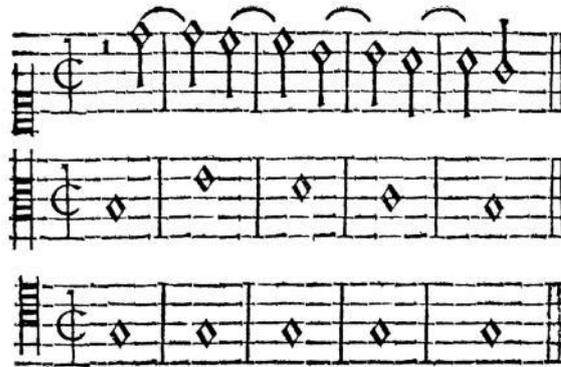


FIG. 141

А. Защо отбеляза грешка или по-точно неувереност в третия такт на горния глас?

Й. Не съм забравил, че първата от лигатираните ноти трябва да бъде консонантна. Все пак на това място използвах дисонанс, кварта – първо, защото не можах да намеря друга възможност, поради необходимостта да използвам две половини ноти във всеки такт, и второ, защото си спомних, че съм виждал такива пасажии в творбите на великите майстори.

*Aloys.* Valde laudabilis est scrupulus iste tuus, quò magnæ attentionis tuæ prodis testimonium. Verùm nihil refert, quò minùs Hypothesis illa regularum rigori fit consentanea. Etenim quod dictum est, primam Ligaturæ partem Consonantiam esse debere, intelligendum est de illis Hypothesibus, in quibus pars fundamentalis singulis tactibus movetur; non de illis, quarum basis in mansione, ut dicere solemus, & in eodem situ detinetur: quo casu ligatura meris dissonantiis constans, non solùm non vitiosa est, verùm etiam elegantissimè adhibetur; quemadmodum sequenti Paradigmate demonstratur.



Quid alterum dubitationis signum in sexto tactu existens indicat?

*Joseph.* Non ignoro Septimam sibi Tertiam comitem postulare; ego autem ibidem propter Cantûs firmi necessitatem Octavam illi associavi.

*Aloys.* Meminisse te oportet, hîc loci nos in lectionibus versari, & in studio, singulis tactibus Ligaturam inferendi, non admodum rigori cæterarum concordantiarum inhærentes, de quibus alibi & diximus, & dicturi sumus. Aliud iudicium ferendum est de libero componendi genere, ubi nulla necessitas impedit, quò minùs cuilibet dissonantiæ propria suo concordantia tribui possit: ideo Septima illa cum Octavâ associata tolerari debet. Nunc ad reliquas exercitationes.



А. Твоята несигурност тук е достойна за похвала и показва будното ти внимание. Няма значение обаче, ако този такт не следва строго правилата. Ако съм казал, че първата нота на лигатурата трябва винаги да е консонантна, това важи само в случаите, при които най-долният глас се движи от такт към такт, но не и когато остава да лежи в основата – както обикновено се казва – т.е. на едно и също място. В такъв случай лигатура, която обхваща само дисонанси, е не само правилна, но дори красива, както е показано в следния пример: *(В този случай разпределението на консонанси и дисонанси е както в трети вид контрапункт. Бел. англ. прев.)*



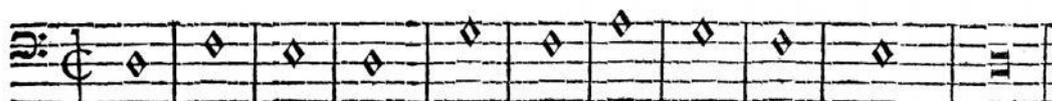
FIG. 142

А какво означава ремарката в шестия такт?<sup>1</sup>

Й. Не съм забравил, че септимата трябва да бъде заедно с терца, но тук съм написал октава, защото кантус фирмусят не може да се променя.

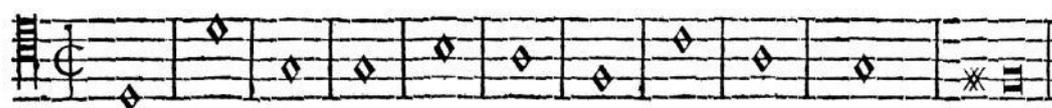
А. Трябва да помниш, че ние все пак правим упражнения, и затова се опитвай да използваш лигатури във всеки такт. Следователно на това място не сме длъжни да се грижим твърде много за абсолютното съзвучие с другите гласове, нещо, което сме обсъдили по-рано и с което ще се занимаем отново. В свободна композиция обаче, където нищо не пречи на дисонанса да има своето собствено съзвучие, подходът ще бъде различен. Тук тази септима с присъединена октава може да се приеме. А сега останалите упражнения.

<sup>1</sup> Отнася се за фиг. 141.



*Cantus firmus.*

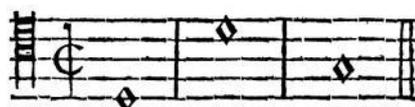
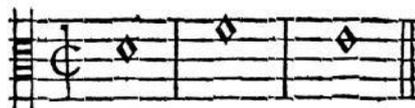
*Cantus firmus.*



*Aloyf.* Quare in ultimi exempli parte fundamentali ab initio unius tactûs pausam adhibuisti?

*Joseph.* Quia Ligaturam ibidem adhiberi posse, non inveni; neque aliâ Contrapuncti Specie illud spatium implendum existimavi; ideo pausæ beneficio me juvare tentavi.

*Aloyf.* Non mihi displicet industria ista tua. Interim tamen sequenti modo fieri potuisset.



Ubi



FIG. 143



FIG. 144

А. Защо в началото на последния пример си използвал цял такт пауза в долния глас?  
 Й. Понеже не можах да намеря каквато и да е възможност да използвам лигатура и мислех, че това място не бива да бъде запълнено с друг вид контрапункт, опитах се да си помогна сам и да се избавя от затруднението чрез пауза.

А. Радвам се, че си внимателен. Би могло обаче да се направи по следния начин:

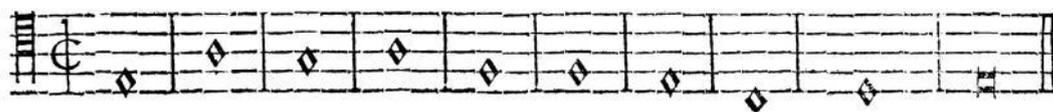


FIG. 145

Ubi Tenor in primo tactu basis officio fungitur : id quod non solum Tenori, verum etiam Alto ; imò si possibile esset, Cantui usu venit ; ita ut pars gravissima qualiscunque illa pro fundamento statuenda, & super eandem ædificandum sit. Jam ad duorum adhuc tenorum naturali ordine se sequentium exempla conficienda progredere.



*Cantus firmus.*



*Cantus firmus.*



*Cantus firmus.*



E e



Тук в първия такт тенорът взема мястото на баса – това не само тенорът може да направи, но също и алтът, а дори и при сопрана е възможно. Този глас обаче, който и да е той, трябва да се вземе за отправна точка и останалите трябва да се съобразят с него. Сега направи примерите в следващите два лада в техния естествен ред.



Figure 146 shows a musical score in 13/8 time. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with a melodic line. The middle staff is a piano accompaniment (p.c.) with a bass line. The bottom staff is a piano accompaniment (p.c.) with a bass line. The key signature is one sharp (F#).

FIG. 146



Figure 147 shows a musical score in 13/8 time. It consists of three staves. The top staff is a piano accompaniment (p.c.) with a bass line. The middle staff is a vocal line with a melodic line. The bottom staff is a piano accompaniment (p.c.) with a bass line. The key signature is one sharp (F#).

FIG. 147



Figure 148 shows a musical score in 13/8 time. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with a melodic line. The middle staff is a piano accompaniment (p.c.) with a bass line. The bottom staff is a piano accompaniment (p.c.) with a bass line. The key signature is one sharp (F#).

FIG. 148



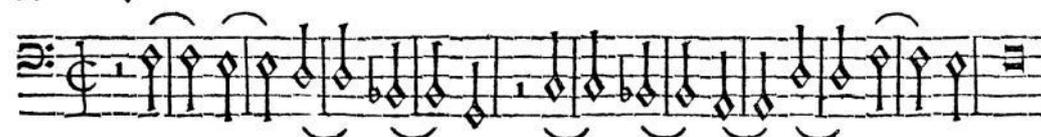
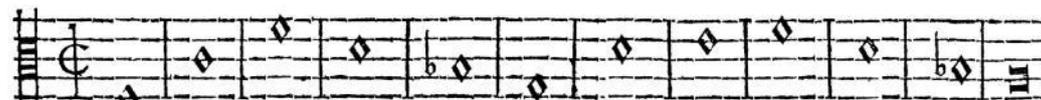
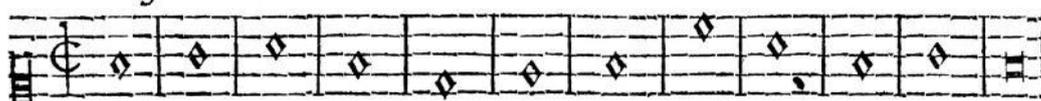
*Cantus firmus.*



*Cantus firmus.*



*Cantus firmus.*



*Aloys.* In tantum exercitia hæc ad Harmoniæ rationem elaborata sunt, quantum ligaturæ cum duabus semibrevis in omnibus tactibus positæ permittunt : neque enim hujus speciei restrictio Harmoniam admittit, omnibus numeris absolutam. Præterquam, quòd hîc potior ratio ligaturarum, ut jam sæpius diximus, habeatur, quæ tot diversis modis hoc in exer-



FIG. 149



FIG. 150



FIG. 151

А. Доколкото позволяват лигатурите, съчетани с две цели ноти в такт, тези упражнения са написани според правилата на хармонията, защото ограниченията в този вид контрапункт не дават възможност за съвършена хармония между всички гласове. Освен това, както вече казах, тук трябва да се обръща повече внимание на лигатурите, чрез които можем да придобием

exercitio resultantes perfectam sui conficiendi cognitionem exhibent. Quapropter exercitium hoc præcipuum Compositionis ornamentum, summopere tibi commendo. Id, quod meliùs fieri potuisset, est primus exercitii tactus, qui sic se habet:



Ubi inter Altum, & Cantum occulta duarum Quintarum oritur consecutio, quæ facilis auribus perceptu in Tricinio evitari debet, quod fiet unius pausæ positione in Alto, hoc modo:



*Joseph.* Simili juvamine sum usus in ejusdem exercitii Bassi sexto tactu; ubi secùs ulteriùs per ligaturarum seriem progrediendi potestatem non inveni.

*Aloys.* Industriosè factum est. Præceptum enim de ligaturis in omnibus tactibus faciendis, intelligi non aliter debet; quàm ubi facultas adest. Reliquos tres tonos pari exercitio percurres.

пълно познание за този вид контрапункт, понеже в тези упражнения те се явяват в толкова много форми. Така че бих ти препоръчал лигатурите като едно от главните достойнства на композицията.

Какво все още би могло да бъде подобро в първия такт на последния пример – ето това:



FIG. 152

Тук между алта и сопрана се появяват скрити квинти, което лесно се улавя от ухото и би трябвало да се избягва при триглас. (По принцип в тригласно писмо скрити квинти и октави вече са позволени, ако гласоводенето иначе е правилно; виж фиг. 100. Обаче началото на този пример засяга два, а не три гласа (вторият и третият глас започват от една и съща нота), и премахнатият бас прави два пъти по-забележимо това, че двата останали гласа се движат в една и съща посока. Бел. англ. прев.) Това може да се поправи, като използваме пауза в алта, както следва:



FIG. 153

Й. Използвал съм подобно решение в шестия такт в баса на същото упражнение, където не можах да открия никаква друга възможност да продължа серията лигатури.

А. Добре направено. Правилото да има лигатури във всеки такт трябва да се спазва само там, където е възможно. Сега го направи по същия начин в трите останали лада.

# EXERCITII II.

## LECTIO QUINTA.

### *De Contrapuncto florido.*

*A* *Loyf.* Quid, & qualis hæc species sit, ex iis, quæ de ea in  
Bicinio diximus, constare tibi suppono : esse nempe Com-  
E e 2 posi-

112 *Exercitii II. Lectio V. de Contrapuncto florido.*

positionem omnium quinque specierum, pulchrâ concinnaque  
canendi ratione ordinatam. Quomodo autem reliquarum dua-  
rum partium semibrevibus constantium, instituendæ sint con-  
cordantiæ, ex Tricinii exercitationibus hucusque ventilatis ti-  
bi jam innotescere minimè dubito : adè ut his ulterius expli-  
candis hîc immorari supervacaneum existimem. Unde finè  
mora ad exempla procedamus.

The image displays three systems of musical notation for a 'Cantus firmus' exercise. Each system consists of three staves: a vocal line (Cantus firmus) and two instrumental parts. The notation includes various note values, rests, and accidentals, illustrating the exercise's structure.

*Cantus firmus.*

*Cantus firmus.*

*Cantus firmus.*

## Упражнение II.

### Пети урок

#### Цветист контрапункт

А. Какъв е този вид и как се пише, мисля, че си спомняш от това, което се каза за него при двугласа: той е комбинация от всичките пет вида контрапункт (*Казано по-точно: от всичките четири. Бел. англ. прев.*), изготвени по колкото се може по-красив и певчески начин. Как трябва да се създаде съзвучие с другите два гласа – които се състоят от цели ноти, знаеш, според мен, от тригласните упражнения, които сме направили досега. Така че не е необходимо да посвещаваме повече време на обяснения. Да пристъпим към примерите, без да се бавим.

Figure 154 is a musical score consisting of three staves. The top staff is a treble clef with a 3/8 time signature, containing a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The middle staff is a treble clef with a 3/8 time signature, marked 'c.f.', and contains a simpler line of whole notes. The bottom staff is a treble clef with a 3/8 time signature, also marked 'c.f.', and contains a line of whole notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

FIG. 154

Figure 155 is a musical score consisting of three staves. The top staff is a treble clef with a 3/8 time signature, marked 'c.f.', and contains a line of whole notes. The middle staff is a treble clef with a 3/8 time signature, containing a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The bottom staff is a bass clef with a 3/8 time signature, containing a line of whole notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

FIG. 155

Exercitii II. Lectio V. de Contrapuncto florido.

113

The first system consists of six staves. The first three staves on the left are for the main composition: the top staff is a treble clef with diamond-shaped notes; the middle staff is a treble clef with a complex melodic line featuring many beamed notes and a final asterisk; the bottom staff is a bass clef with diamond-shaped notes. The last three staves on the right are for the cantus firmus: the top staff is a treble clef with diamond-shaped notes and a fermata; the middle staff is a treble clef with diamond-shaped notes and a fermata; the bottom staff is a bass clef with diamond-shaped notes and a fermata. The label *Cantus firmus.* is placed between the middle and bottom staves of the right-hand group.

The second system consists of three staves. The top staff is a treble clef with diamond-shaped notes and a final asterisk. The middle staff is a treble clef with diamond-shaped notes and a final asterisk. The bottom staff is a bass clef with a complex melodic line featuring many beamed notes and a final asterisk.

The third system consists of four staves. The top staff is a treble clef with a complex melodic line featuring many beamed notes and a final asterisk. The second staff is a treble clef with diamond-shaped notes and a final asterisk. The third staff is a treble clef with diamond-shaped notes and a final asterisk. The bottom staff is a bass clef with diamond-shaped notes and a final asterisk. The label *Cantus firmus.* is placed below the second staff.

The fourth system consists of three staves. The top staff is a treble clef with diamond-shaped notes and a final asterisk. The middle staff is a treble clef with a complex melodic line featuring many beamed notes and a final asterisk. The bottom staff is a bass clef with diamond-shaped notes and a final asterisk. The label *Cantus firmus.* is placed below the top staff.

F f

Figure 156 is a musical score in 12/8 time. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The middle staff is marked 'c.f.' and is also in treble clef. The bottom staff is in bass clef. The music is composed of quarter and eighth notes, with a final double bar line and repeat sign.

FIG. 156

Figure 157 is a musical score in 12/8 time. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The middle staff is marked 'c.f.' and is in treble clef. The bottom staff is in treble clef with an '8' below it. The music is composed of quarter and eighth notes, with a final double bar line and repeat sign.

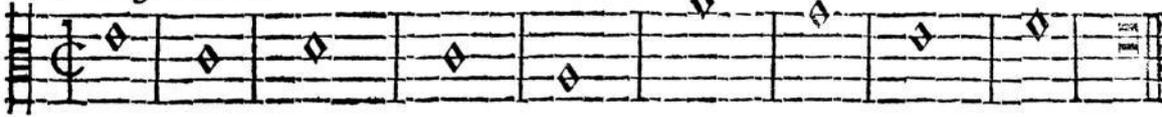
FIG. 157

Figure 158 is a musical score in 12/8 time. It consists of three staves. The top staff is marked 'c.f.' and is in treble clef. The middle staff is in treble clef with an '8' below it. The bottom staff is in bass clef. The music is composed of quarter and eighth notes, with a final double bar line and repeat sign.

FIG. 158



*Cantus firmus.*



*Aloys.* Sufficiant pro nunc hæc exempla : si reliquorum quatuor tonorum exercitationes privato studio , & pari diligentia prosequeris , perfectam hujus speciei conficiendæ cognitionem facili ratione adipisceris. Ubi animadvertendum , motum obliquum ut plurimum in quovis tactu magnam labori huic addere facilitatem. Nunc ad Quatricinium.



Fig. 159

А. Засега тези примери би трябвало да са достатъчни. Ако искаш да направиш внимателно упражненията в останалите четири лада, лесно ще постигнеш съответното знание за този вид контрапункт. Трябва да имаш предвид, че страничното движение обикновено улеснява работата във всеки такт. А сега — към четиригласната композиция.

# EXERCITII III.

## LECTIO PRIMA.

*De Quatricinio,*

*Sive*

*Quatuor partium Compositione.*

**P**ERfectam Triadis harmonicæ rationem Tricinio, sive trium partium Compositione contineri jam suprâ dictum est. Inde patet, accedenti parti quartæ locum aliter non esse, nisi per duplicationem cujusdam Consonantiæ in Tricinio jam positæ exceptis quibusdam dissonantiarum Hypothesibus, alio loco demonstrandis. Tametsi ratione intervalli, situsque inter Unisonum, & Octavam maxima sit disparitas; respectu tamen vulgaris denominationis omnino nulla est: æquè enim Unisonus, quàm Octava v. g. C. appellari, & Octava ferè Unisonus repetitus æstimari consuevit.

Itaque Quatricinii sistema præcipuè Tertiâ, Quintâ, atque Octavâ constabit. Ubi propter vitiosas progressionés (quod crebriùs contingit) Octava haberi non poterit, illius loco Tertia frequentius, Sexta rariùs duplicanda erit. Cæterùm progressionum, motuumque Regulæ Libro primo præscriptæ, quoad fieri

## Упражнение III.

### Първи урок

#### Четиригласна композиция, или писане в четири партии

Това, че цялото хармонично тризвучие вече се съдържа в трите гласа на тригласната композиция, беше споменато по-рано. Следователно е разбираемо, че четвъртият глас не може да се използва по друг начин освен да удвоява някои от вече присъстващите консонанси в някой от останалите три гласа – с изключение на някои дисонантни съзвучия, които ще бъдат показани на друго място. Въпреки че има голяма разлика между унисон и октава, когато се отнася за интервал, тя изчезва при наименуването им: например и унисонът, и октавата се наричат С [вероятно се има пред вид съкращение на консонанс]. Октавата се счита за повторение, така да се каже, на унисона.

Следователно, като правило, четиригласният акорд ще се състои от терца, квинта и октава. Когато октавата не може да се използва поради неправилна последователност (както често се случва), трябва да се удвои терцата или по рядко секстата. (*“Секстата” – дали не е грешка и се има предвид “квинтата”?* В оригиналното копие обаче няма означение за грешка нито в секцията за забелязани грешки [Errata], нито в бележки по полетата. Дори във *“Въведението”* на Бетовен (Nottebohm, Beethoveniana, I, p. 180) виждаме този пасаж без промяна. Възможностите за обяснение като че ли се отнасят само за акорда 1-3-6, които в четириглас биха се удвоили така: 1-3-6-8, 1-3-6-10, или 1-3-6-13. Не се обръща внимание на хармоничното тризвучие 1-3-5, което Фукс взема за основа и което при нормални обстоятелства би се споменало първо. Както и да е, възможността за квинтово удвояване трябва да бъде спомената тук. Бел. англ. прев.) Освен това правилата, дадени в първа книга, които се отнасят за последователности и гласоводене, трябва

fieri poterit, observentur; habito respectu non solum partium ad fundamentum, verum etiam partium ad partes inter se. Dixi: quoad fieri poterit, quia nonnunquam necessitas feret, aut ratio canendi, aut imitatio, aut subjecti rigor, ut Quintarum, vel Octavarum cooperta consecutio toleranda sit.

Interim quò minùs à communibus regulis aberrare contigerit, eò perfectior resultabit Quatricinii Compositio.

*Joseph.* Per caliginem hanc orationem tuam perspicere mihi videor. Unde ad rem clariùs intelligendam, uno, vel altero exemplo mihi opus est.

*Aloys.* Sequenti Paradigmate mentis tuæ caligo facilè dissipabitur.

Ne mirare, Consonantias, vel intervalla composita contra morem hucusque usurpatum numeris simplicibus notata; id enim haud alium in finem faciendum putavi, quàm ut Consonantiarum duplicatio magis perspicua se oculis exhiberet. Hanc ergo formulam imitatione persequere; & si quid adhuc dubii tibi superest, indica: si nihil, hunc ipsum Cantum firmum, singulis in partibus successivè existentem solitâ mutatione pertractandum assume.

*Joseph.* Interest ne, quænam Consonantiarum cuilibet tribuatur parti?

*Aloys.* Interest vel maximè; quod tibi ex Tricinii exercitationibus, & dictis jam innotuisse existimo. Præterquam enim, quòd ordine naturali, ubi fieri potest, quælibet Consonantia

да се следват, колкото се може стриктно и това се отнася не само до изчисляването спрямо баса, но и на всеки глас спрямо всеки.

Казах — доколкото е възможно. Защото понякога сме принудени да приемем скрити квинти или октави поради изискванията на мелодията или имитацията, (*Само когато прилагаме правилата на строгия контрапункт към свободно писмо. Бел. англ. прев.*), както и заради ограниченията от кантус фирмуса. Обаче колкото по-малко се отдалечаваме от основните правила, толкова по-съвършена ще бъде четиригласната композиция.

Й. Това още не ми е напълно ясно. Мисля, че имам нужда от един-два примера, за да го разбера по-добре.

А. Следният пример ще изясни всякакви неясноти:

Fig. 160

Не се учудвай, че всички консонанси, дори съставните интервали, са отбелязани с прости цифри<sup>1</sup>, а не както досега. Направих това само, за да стане по-ясно за окото удвояването на консонансите. Трябва да следваш този модел и ако у тебе възникне каквото и да е съмнение, кажи ми; а ако не, започни да работиш над кантус фирмуса, като го използваш последователно във всеки глас, както сме правили досега.

Й. Има ли някаква разлика кой консонанс на кой глас се дава?

А. Да, решително. Вярвам, че вече го знаеш от тригласните упражнения и от това, което току-що бе казано. Освен че всеки консонанс

<sup>1</sup> т.е. съставните интервали са отбелязани с цифри, които сочат съответните прости интервали.

nantia proprium sibi locum vindicet, plurimum refert circumspicere, an à primi tactûs sistemate tali modo disposito, progressio ad secundum, tertium, vel etiam quartum tactum institui ritè possit: si minùs, mutanda erit primi tactûs structura; atque ita collocandæ erunt Consonantiæ, ut ad sequentes tactus commoda, rectaque fiat progrediendi facultas.

*Joseph.* Qualis est autem, de quo dixisti, proprius ille locus, quem Consonantiæ sibi vendicant?

*Aloys.* Est ordo ex divisione Octavæ harmonicè institutâ productus. Patet ergo ex tali divisione primò generari Quintam, ex ulteriori Quintæ divisione Tertiam produci: qui ordo in Consonantiis collocandis tenendus est; nisi alia, nempe in sequentes tactus progrediendi ratio, quod frequentissimè fiet, impediat. Subjicio exemplum, naturalem Consonantiarum ordinem exhibens:



Vides primo loco Quintam positam, generatam ex Octavæ divisione: Secundò Octavam per se existentem: tertio Tertiam, sive Decimam per Quintæ divisionem productam.

*Joseph.* Secundùm sistema hodiernæ nostræ Claviaturæ videtur Tertia primo loco, atque ante Quintam esse ponenda, proinde Quatricinii sistema sequenti ordine collocandum.



*Aloys.* Videtur quidem; sed re ipsâ non est ita; Nam præterquam, quòd ordinis judicium à Divisione, non à Claviaturæ dispositione sumendum sit, accedit, quòd Tertia in loco gravi, proximoque parti fundamentali posita confusum, & obfuscatum edat sonum; atque quò majores fuerint termini, sive numeri intervallum aliquod constituentes, eò acutiorem ejusdem intervalli fore sonum: inde quoque acutiorem sibi vindicare locum. Porrò termini constitutivi Quintæ sunt, 2. 3. qui per Additionem uniti dant. 5. Termini verò Tertix sunt 4. 5. uniti faciunt. 9. Inde naturali ratione Quintam in graviori, Tertiam in acutiori loco ponendam esse constat.

Per-

трябва да заема по възможност своето правилно място в естествения ред, е изключително важно да решим кога ще бъде възможна правилната последователност от така построения акорд в първия такт до акорда на втория, третия и дори четвъртия такт. Ако не се получава, структурата в първия такт ще трябва да бъде променена и консонансите да бъдат разпределени по такъв начин, че да има възможност да се придвижим лесно и правилно към следващите тактове.

Й. Какво е правилното място на консонансите, за които спомена?

А. Това е редът, който се явява резултат от хармоничното деление на октавата. Явно е, че така е получена първо квинтата, а после, при деление на квинтата е получена терцата. Този ред трябва да бъде следван, когато поставяме консонансите, освен ако има някаква специална причина против това – обикновено последователността към следващия такт. Нека ти дам пример, който показва естествения ред на консонансите:



FIG. 161

Виждаш първо квинта, която е резултат от хармоничното деление на октавата, второ, октава, която е взета като основа, и трето, терца, или по-точно децима, която е резултат от делението на квинтата.

Й. Според устройството на нашата съвременна клавиатура може да изглежда сякаш терцата трябва да заема първото място – преди квинтата, и следователно четиригласният акорд трябва да бъде построен по следния начин:



FIG. 162

А. Изглежда така, но всъщност не е. Редът трябва да бъде определен съобразно естественото деление, а не съобразно клавиатурата. Освен това терцата, поставена в ниския регистър толкова близо до баса, произвежда мътен и неясен звук. Колкото по-големи са пропорционалните числа, които определят интервала, толкова е по-ярко звученето на този интервал, оттам и по-висок е регистърът, който той изисква. Пропорционалните числа на квинтата са 2 и 3, равни на 5. Тези на терцата са 4 и 5, равни на 9. Оттам е ясно, че според натуралния звукоред квинтата трябва да се използва в по-ниския регистър, а терцата – в по-високия. Продължи сега, ако нямаш други съмнения, и довърши



работата в този и в останалите ладове. Обърни внимание на всеки такт, като сравняваш всеки глас с всеки, така че да не може да се вмъкне нищо противно на правилата. За да се постигне това, е необходимо голямо внимание, като се погрижим не само басът – или най-ниският глас – да се подчинява на правилата спрямо останалите гласове, но също така и вътрешните гласове един спрямо друг.

Й. В предишния четиригласен пример виждам интервала кварта между вътрешните гласове, който ти казваш, че е дисонанс и следователно забранен в композиция от нота срещу нота. Това не може да се отмени без въпрос.

А. Имаш право. Но трябва да помним, че естеството на интервалите, без значение дали са консонантни или дисонантни, се определя според баса, независимо от това, което ще се случи между вътрешните гласове, стига да се избягват грешки от типа на паралелните квинти или октави. За останалото трябва да отбележим, че колкото по-близо са гласовете един до друг, толкова по-съвършен ще бъде звукът, защото силата на единението ще бъде по-голяма. Ако имаш затруднения – нещо, което не може да се избегне, разбери, че пътят към съвършенство върви нагоре през трудностите. Без противник атлетът не стига Олимпия – за борбата трябва да се въоръжим с неуморимо усърдие, твърдост и търпение.



Fig. 163

*Cantus firmus.*

*Cantus firmus.*

*Joseph.* Non finè hæsitatione in primis duobus exemplis partem Tenoris contra admonitionem tuam ita Basso appropinquavi, ut Tertius in gravi consistere plerumque contingat ; quod feci, quia aliter fieri posse, non inveni, propter necessitatem Cantûs firmi in omnibus quatuor partibus collocandi. Quapropter ea censuræ tuæ, correctionique submitto.

*Aloys.* Verum est, stante Cantûs firmi necessitate, Paradigmata illa exercitii gratiâ tantum instituta fieri non potuisse, secûs res se habebit, ubi inventio à proprio arbitrio tuo dependet. Quantum autem utilitatis exercitia hæc Studiosis afferant, successu temporis admirandus comperies. Duorum adhuc tonorum exempla solitâ quadruplici Cantûs firmi mutatione perficienda restant. Perge.

*Can-*



FIG. 164



FIG. 165

Й. С известно колебание съм довел тенора – въпреки твоето предупреждение – толкова близо до баса, че терците се получават главно в ниския регистър. Направих това, защото не можах да открия никаква друга възможност, при нуждата да съобразявам с кантус фирмуса всеки един от четирите гласа. Така че сега бих искал да ти го покажа за оценка и поправка.

А. Вярно е, че понеже сме ограничени от кантус фирмуса, тези примери, написани като упражнения, не могат да бъдат по-добри. Ще бъде по-различно, когато работиш според собственото си откривателство. Колко са полезни тези упражнения за ученика, ще се увериш с течение на времето – за своя почуда и удоволствие. Сега трябва да се направят примерите в останалите два лада, с познатото четворно преместване на кантус фирмуса. Продължавай:

*Cantus firmus.*

The first system consists of four staves. The top staff is in C-clef (soprano), the second in C-clef (alto), the third in C-clef (tenor), and the fourth in F-clef (bass). All staves are in common time (C). The music features a series of diamond-shaped notes (semibreves) on a four-note scale (C-D-E-F) in the upper staves, and a similar series in the lower staves. There are some accidentals and rests throughout the piece.

*Cantus firmus.*

The second system consists of three staves. The top staff is in C-clef (soprano), the middle in C-clef (alto), and the bottom in F-clef (bass). All staves are in common time (C). The music continues the diamond-shaped note pattern from the first system, with some accidentals and rests.

*Cantus firmus.*

The third system consists of two staves. The top staff is in C-clef (soprano) and the bottom in F-clef (bass). Both staves are in common time (C). The music continues the diamond-shaped note pattern from the previous systems, with some accidentals and rests.

c.f.

FIG. 166

c.f.

FIG. 167

c.f.

FIG. 168

Musical score for the first system of *Cantus firmus*. It consists of four staves. The top three staves are in C-clef (soprano, alto, and tenor positions), and the bottom staff is in F-clef (bass). The music is in common time (C) and features a sequence of diamond-shaped notes (semibreves) on a four-line staff. The notes follow a specific melodic contour across the system.

*Cantus firmus.*

Musical score for the second system of *Cantus firmus*. It consists of four staves in the same configuration as the first system (three C-clef staves and one F-clef staff). The diamond-shaped notes continue the melodic sequence from the first system.

Musical score for the third system of *Cantus firmus*. It consists of four staves in the same configuration as the previous systems. The diamond-shaped notes continue the melodic sequence.

*Cantus firmus.*

Figure 169 is a musical score consisting of four staves. The top staff is in treble clef with a 13/8 time signature. The second staff is marked 'c.f.' and is also in treble clef. The third staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music consists of a sequence of notes and rests across 13 measures, ending with a double bar line.

FIG. 169

Figure 170 is a musical score consisting of four staves. The top staff is in treble clef with a 13/8 time signature and is marked 'c.f.'. The second staff is in treble clef. The third staff is in treble clef with an octave sign (8) below it. The bottom staff is in bass clef. The music consists of a sequence of notes and rests across 13 measures, ending with a double bar line.

FIG. 170

Figure 171 is a musical score consisting of four staves. The top staff is in treble clef with a 13/8 time signature. The second staff is in treble clef. The third staff is marked 'c.f.' and is in treble clef with an octave sign (8) below it. The bottom staff is in bass clef. The music consists of a sequence of notes and rests across 13 measures, ending with a double bar line.

FIG. 171

*Cantus firmus.*

Hæc exempla utcunque bene facta sunt : neque immutabilis Cantûs firmi necessitas admittit , ut compositio talis ad motuum, aliarumque regularum rigorem ad amissim elaborari possit , ut facilè fit in compositione libera. Reliquorum trium tonorum exempla pari ratione quadruplicique Cantûs firmi positione perficienda sunt.

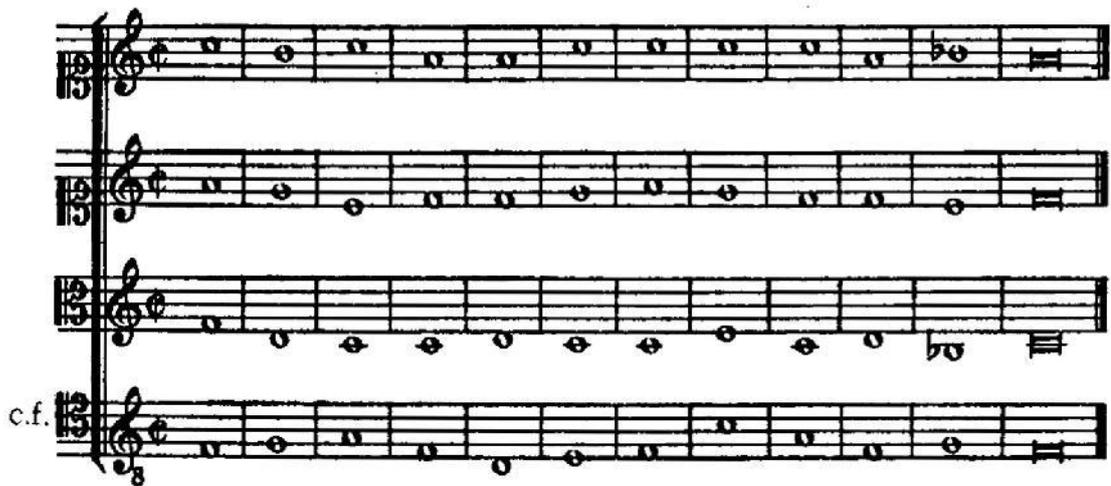


FIG. 172

Колкото и добре да са написани тези примери, сковаността на кантус фирмуса не позволява композицията да бъде направена строго по правилата за гласоводене и последователност — което е лесно при свободна композиция. Примерите в останалите ладове трябва да се направят по същия начин, като кантус фирмусът се явява във всеки от четирите гласа.

## E X E R C I T I I I I I.

### LECTIO SECUNDA,

#### *De Minimis contra Semibreve.*

**H**ic in memoriam revocare necesse est, quæ suprà de hac Contrapuncti specie in Tricinio diximus; quæ omnia in hac Quatricinii compositione quoque tenenda sunt: neque alia differentia est, quàm quòd ibi duæ Minimæ cum duabus semibrevis, hïc verò cum tribus concordare debeant: observatis de cætero, quæ de Quatricinio Notæ contra Notam dicta sunt: quantum tamen restrictum hujus speciei ligamen permittet. Ad exercitium exemplorum perge.

### Упражнение III.

#### **Втори урок**

#### **Половини срещу цели ноти**

Тук си спомни какво бе казано по-рано, при тригласа, относно този вид контрапункт. Всичко това трябва да се има предвид, когато се композира в четири гласа; няма други разлики, освен че при триглас двете половини ноти се съгласуват с две цели; тук трябва да се съгласуват с три. Относно останалото, трябва да се спазва това, което беше казано за четириглас нота срещу нота, доколкото го позволява ограниченото естество на този вид контрапункт. Сега направи упражненията.

122 *Exercitii III. Lectio II. de Minimis contra Semibreve.*

*Cantus firmus.*

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a common time signature (C). It contains a sequence of diamond-shaped notes, with a double bar line at the end. The second staff is a vocal line with a treble clef and a common time signature, containing diamond-shaped notes and a double bar line. The third staff is a vocal line with a treble clef and a common time signature, containing diamond-shaped notes and a double bar line. The fourth staff is a vocal line with a bass clef and a common time signature, containing diamond-shaped notes and a double bar line.

The second system of the musical score consists of two staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a common time signature, containing diamond-shaped notes and a double bar line. The bottom staff is a vocal line with a bass clef and a common time signature, containing diamond-shaped notes and a double bar line.

*Cantus firmus.*

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a common time signature, containing diamond-shaped notes and a double bar line. The middle staff is a vocal line with a treble clef and a common time signature, containing diamond-shaped notes and a double bar line. The bottom staff is a vocal line with a bass clef and a common time signature, containing diamond-shaped notes and a double bar line.

The fourth system of the musical score consists of two staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a common time signature, containing diamond-shaped notes and a double bar line. The bottom staff is a vocal line with a bass clef and a common time signature, containing diamond-shaped notes and a double bar line.

*Cantus firmus.*

The fifth system of the musical score consists of two staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a common time signature, containing diamond-shaped notes and a double bar line. The bottom staff is a vocal line with a bass clef and a common time signature, containing diamond-shaped notes and a double bar line.

c.f.

FIG. 173

c.f.

FIG. 174

c.f.

FIG. 175

The image shows a musical score for three voices and a Cantus firmus. The top three staves are for voices, and the bottom staff is for the Cantus firmus. The music is in common time (C) and features a complex contrapuntal texture. The first voice part starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second voice part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The third voice part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Cantus firmus part starts with a bass clef and a key signature of one flat. The music consists of a series of notes, some of which are marked with a cross (X) to indicate specific rhythmic values or accents.

*Joseph.* Difficultate plenam exuper hanc Contrapuncti Speciem, nec ulla difficilior hucusque mihi visa fuit, ita ut penultimam eam lege nullo modo proficere potuerim.

*Aloysius.* Ita est. Verum hujus rei gravitas oritur ex obligatione ponendi duas Minimas contra tres Semibreves: non alium in finem instituta, quam ut concordandi scientiam adipiscaris, teque cautum, circumspectum, & attentum instruendis Concordantiis reddat. Inde mirum non est, in quibusdam Hypothesibus proficere facultatem non reperiri: neque in ullo libero componendi genere usuveniet, ut tanta tactuum series hac lege protrahenda sit. Non enim usus, sed exercitii gratia lectiones hae adinventae sunt: quemadmodum Syllabizatio a legere sciente non amplius practicitur; ita quoque Contrapuncti Species ad addiscendum solummodo praescribuntur. Caetera tonorum exempla domestico studio tuo committo.



FIG. 176

Й. Намирам този вид контрапункт за много труден; досега нямаше друг толкова труден вид. В някои примери е невъзможно да се напише предпоследният такт според правилата на вида.

А. Така е. Трудността произхожда от необходимостта да се съгласуват две половини ноти срещу три цели; това се прави само, за да можеш да постигнеш добро познание относно консонансите и да се научиш да ги прилагаш внимателно, убедително и с умение. Затова не се учудвай, че при някои тактове може да се сблъскаш с невъзможността да продължиш по-нататък. Това няма да се случи в никоя свободна композиция, където няма няколко последователни такта, които трябва да бъдат направени по такъв начин. Тези уроци не са с цел да се използват наистина, а като упражнение. Ако човек знае да чете, вече не трябва да срича; по същия начин видовете контрапункт са дадени само с учебна цел. Упражненията в останалите ладове оставям да направиш за домашно.

## E X E R C I T I I I I I.

### LECTIO TERTIA,

#### *De Semiminimis contra Semibreve.*

**Q**Uæ hujus Speciei requisita sint , ex iis , quæ de hac in compositione duarum , triumque partium , dicta sunt , petantur : adeò ut hic nihil aliud addendum sit , præter Concordantiæ disparitatem. Quemadmodum enim in Bicinio Concordantia cum una Semibreve , in Tricinio cum duabus insti-  
H h 2 tuenda

## Упражнение III.

### Трети урок

#### Четвъртини срещу цели ноти

Изискванията за този вид контрапункт може да се изведат от това, което беше казано за него при двугласната и тригласната композиция. Нищо друго не е необходимо да се добави, освен това, че съзвучията трябва да се изготвят по различен начин. Точно както съзвучията трябваше да са спрямо една цяла нота в двуглас и спрямо две цели ноти в триглас, сега в

tuenda est : ita in hac Quatricinii Compositione quatuor Semiminimæ cum tribus Semibrevibus juxta Harmoniæ regulas aliunde tibi notas concordandæ sunt. Exemplis res clarior apparebit.

*Joseph.* Quare (pace tuâ Magister interrogo) in quarto tactu Tertiam duplicâsti? Videtur enim posito, loco unius Tertix Unifono in parte Tenoris sequenti modo fieri potuisse.

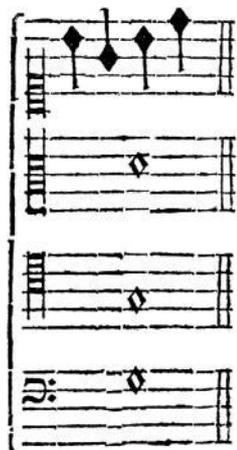


четириглас четирите четвъртини трябва да се съгласуват с три цели ноти съобразно принципите на хармонията, които вече знаеш. Тези примери ще направят нещата по-ясни.

The image shows a musical score for Figure 177, consisting of four staves. The top staff is a treble clef with a 13/8 time signature, containing a melodic line of eighth and sixteenth notes. The second staff is also a treble clef with a 13/8 time signature, marked 'c.f.', and contains a sequence of notes. The third staff is a treble clef with a 13/8 time signature, marked 'B.', and contains a sequence of notes. The fourth staff is a bass clef with a 13/8 time signature, marked 'A.', and contains a sequence of notes. The bottom staff is a bass line.

FIG. 177

Й. Защо (ако смея да попитам, учителю) си удвоил терцата в четвъртия такт? Мисля, че тук можеше да се използва унисон вместо терца в тенора, ето така:



*Aloys.* Respondeo , potuisse quidem ità fieri ; verùm præterquàm , quòd Unifono in Thesi posito Compositionis plenitudini haud parùm dematur ; accedit , quòd Tertia, seu Decima in parte Cantùs utpote vagabunda, manca foret ; quia non continuò audiretur. Quid secundum dubii signum B. indicat ?

*Joseph.* Videtur progressio illa inter Altum , & Tenorem vitiosa , quia de perfecta ad perfectam motu recto proceditur.

*Aloys.* Dico , progressionem illam ob Semibrevium necessitatem aliter fieri non posse , ideoque tolerandam esse , quæ facilis emendationis foret , si Tenoris Semibrevis dividi sequenti modo posset.



Quod etiam de priorum Specierum exemplis intelligi volo , in quibus multa reperiuntur , quæ absque Semibrevium necessitate tanquam vitiosa rejicienda forent. Nunc ad reliqua exempla variatâ Cantùs firmi collocatione progredere.





FIG. 178

А. Разбира се, че можеше да се направи така. Обаче освен че унисонът на силно време се откроява значително в цялостната хармония на композицията, трябва също да се има предвид, че терцата, или по-точно децимата, която се появява съвсем за кратко в горния глас, би била твърде слаба, защото не се чува продължително. Какво съмнение изразява вторият знак, В?

Й. Гласоводенето между алта и тенора изглежда неправилно, защото образува два свършени консонанса.

А. Бих казал, че последователността не би могла да се реши другояче, защото е необходимо да се използват цели ноти; следователно може да бъде допусната. Би могла лесно да се подобри, ако цялата нота в тенора се раздели така:



FIG. 179

Това се отнася също и до примерите от предишните видове контрапункт, където има твърде много места, които изглеждат неправилни, ако я нямаше необходимостта да се използват цели ноти. Сега продължи с останалите упражнения, винаги променяйки мястото на кантус фирмуса.



FIG. 180

*Aloys.* Egregium, Josephus, hoc exemplo profectus tui specimen dedisti : quò prodis, nihil ex his, quæ per tot Lectio-  
num cursum dicta sunt, memoriâ tibi excidisse ; quia primâ  
Semiminimâ ad Harmoniæ completæ rationem positâ, cum  
reliquis tribus hinc inde vagando planâ viâ in sequentem ta-  
ctum ingressus es, cæteraque Harmoniæ, specierumque præ-  
cepta ritè observasti : quod fit, quum Thesis, sive cujusvis ta-  
ctus principium completâ Harmoniâ, id est, Tertia, & Quintâ  
provisum est. Perge.

*Cantus firmus.*

А. С този пример, Йозефе, доказваш забележителния прогрес, който си направил; и също че при толкова много уроци, нищо не е изчезнало от паметта ти. Защото винаги си използвал пълно хармонично тризвучие на първата четвъртина [на такта] и по-нататък си се погрижил другите три четвъртини да се движат по такъв начин, че да достигнат по-плавно следващия такт. Освен това си спазил правилата на хармонията и на различните видове контрапункт, осигурявайки си пълно хармонично тризвучие, т.е. терца и квинта, на силното време на всеки такт. Продължавай.

The image shows a musical score for Figure 181, consisting of four staves. The top staff is labeled 'A.' and contains a melodic line. The second staff is labeled 'c.f.' and contains a harmonic line. The third staff contains a complex rhythmic pattern. The bottom staff contains a bass line. The music is written in 13/8 time and features a variety of note values and rests.

FIG. 181



*Aloys.* Quid tibi vult illa Litera A. in cantûs secundo tactu posita?

*Joseph.* Non nihil scrupuli mihi movet progressio illa de Consonantia perfecta ad perfectam motu recto, id est de Quinta ad Octavam: eò magis, quòd partibus extremis evenire contingat.

*Aloys.* Jam paulò ante dixi, iterumque repeto, similes progressionem subinde necessitati Semibrevium condonandas esse: quippe quum ne in libero quidem componendi genere semper evitari possint: quæ tamen in partibus mediis, quàm in extremis, ut rectè animadvertisti, tolerabiliores erunt.



А. Какво означава буквата А в горния глас на втория такт?

Й. Имам известно съмнение относно последователността от свършен към свършен консонанс в право движение; т.е. от октава към квинта, още повече, че е между външните гласове.

А. Наскоро казах — и бих искал да го повторя тук, че такива последователности се приемат понякога — поради нуждата да се пишат цели ноти. При свободната композиция могат винаги да бъдат избягнати. Допускат се във вътрешните гласове, а не във външните, както ти вече отбеляза.

FIG. 182

*Joseph.* Litera A. in Tenoris parte posita denotat, ob eandem rationem antè dictam à communi regula aberratum esse ; quia transitus fit de Consonantia imperfecta ad perfectam , nempe de Tertia ad Quintam motu recto , inde etiam ob ejusdem necessitatis causam tolerari posse existimo.

*Aloys.* Rectè existimas. Perspicuum enim est, stante hujus Speciei rigore , meliùs fieri non potuisse : defectumque illum eò difficiliorem esse perceptu , quia in parte media existit. Nunc alterum tonum , *E, la, mi*, ob Quintæ defectum omnium difficillimum factu , me præsentè pari ratione perficias, Cæteros domi tuæ lucubrandos tibi committo.

*Cantus firmus.*



Й. Буквата А в тенора означава отново отклонение от основните правила, поради вече споменатата причина — последователност от несъвършен към съвършен консонанс, т.е. от терца към квинта в право движение, което, мисля, тук може да бъде допуснато по същата причина.

А. Имаш право. Очевидно не може да бъде направено по-добре, като се имат предвид ограниченията на този вид контрапункт. Този недостатък обаче по-трудно се забелязва в настоящия вид, защото се появява във средните гласове. Следващият лад, Е, *la, mi*, можеш да решиш по същия начин в мое присъствие, доколкото той е най-трудният, поради отсъствието на чиста квинта. Другите ще оставя да направиш за домашно.

The image shows a musical score with four staves. The top staff is in treble clef with a 13/8 time signature and contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The second staff is marked 'c.f.' and is in treble clef with a 13/8 time signature, containing a simpler melodic line with quarter and eighth notes. The third staff is in treble clef with a 13/8 time signature and contains a line of quarter notes. The bottom staff is in bass clef with a 13/8 time signature and contains a line of quarter notes. The score is written in a historical style with a key signature of one sharp (F#).

FIG. 183

*Cantus firmus.*

K k



*Cantus firmus.*

*Cantus firmus.*

A.

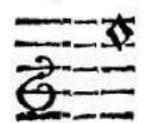


FIG. 185

FIG. 186

[В последния такт сопрана и алта завършват в кръстосано положение.]

B.

*Joseph.* Inter partes Cantûs, & Violini de prima ad secundam Notam ambitus reperitur de Tertia ad Quintam, contra communem regulam, quem ob prædictas rationes emendare nolui, nec inveni.

*Aloys.* Hîc loci multa necessitati concedenda fore, quæ aliàs in libero componendi genere vitanda sunt, per sæpe jam inculcavi: quemadmodum etiam transitus ille B. de Octava ad Quintam respectu partis infimæ motu recto, vitio notandus non est, propter hujus Speciei difficultatem. Jam reliquis tonis domi tuæ absolvendis ad aliam Speciem pergamus.

Й. Между сопрана и алта, между първи и втори такт, има последователност от терца към квинта, която е в разрез с правилото при нормални случаи (*има се предвид пример 186, буква А. Бел. англ. прев.*). Но поради причините, споменати по-горе, нито исках, нито бях способен да я направя по-добре.

А. Както вече казах, тук трябва да се подчиним на необходимостта, която би могла да бъде избягната в свободната композиция. Така че и последователността при буква В, където в долния глас се встъпва от октава в квинта в право движение, не бива да се счита за грешка, поради трудността на този вид контрапункт. (*Сравни с Бетовен – Nottebohm, Beethoveniana, p. 174: “Подобни волности са по-приемливи в низходящо движение, отколкото във възходящо.” Обаче във въведението (ibid., p. 181) откриваме коментар на Бетовен относно този определен пример: “Втората последователност, на буква В, никога не би била извинима за моето ухо.” Бел. англ. прев.*) Останалите ладове можеш да направиш за домашно. Сега да пристъпим към следващия вид.

## EXERCITII III. LECTIO QUARTA,

**A**bsolutâ Semiminimarum Specie, Ligaturas sequi, e Bicini, Triciniq̄ue Lectionibus compertum est : & quidnam eâ sint, pari ratione jam perspectum esse præsuppono. Nunc explanandum restat, quasnam Concordantiarum comites in Quatricinio ligaturæ sibi adsciscant : de quo nonnihil dictum est in Tricinii compositione ; eas nempe concordantias, quas sublatâ ligaturâ petunt, sibi postulare ; ob rationem ibi dictam, quòd ligatura nîl aliud fit, quàm retardatio sequentis Notæ, quæ quoad concordantias nihil immutat. Exempla rem manifestabunt.

K k 2



### Упражнение III.

## Четвърти урок

### Лигатурата

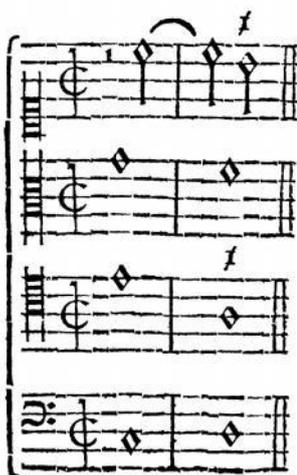
Приключихме вида контрапункт с четвъртините. Сега ще последват лигатурите, както се вижда от три- и четиригласните упражнения, и приемам, че ти знаеш какви са те. Остава само да се обясним с какви консонанси трябва да бъдат придружавани лигатурите в четириглас. Някои неща относно това вече бяха казани за тригласната композиция, т.е. те се отнасят до такива консонанси, които биха били използвани, ако ги нямаше лигатурите. Причината също е посочена на това място: лигатурата не е нищо друго освен забавяне на следващата нота и за консонансите нищо не се променя. Примерите ще изяснят това.



Quæ Paradigmata clarè demonſtrant, eadem concordantias, & Notis ligatis, & ſolutis eſſe.

*Joſeph.* Nunquamne, venerande Magiſter, fallit iſta Regula ?

*Aloyſ.* Fallit in quibusdam Hypotheſibus hujus Lectio- nis ; ubi obligatio eſt ligaturæ cum tribus Semibrevis concordandi per integram tactûs meſuram : quod primò uſuvenire non poteſt in Hypotheſi, ubi Septimæ in ligatura Quinta aſſociatur. E. G.



Ubi reſolutio Ligaturæ cum Tenoris parte vitioſam diſſonantiam, & quàm maximè evitandam efficit.

*Joſeph.* Quid remedii hoc in caſu ?

*Aloyſ.* Semibrevis in parte Tenoris dividenda eſt hoc modo.





FIG. 187

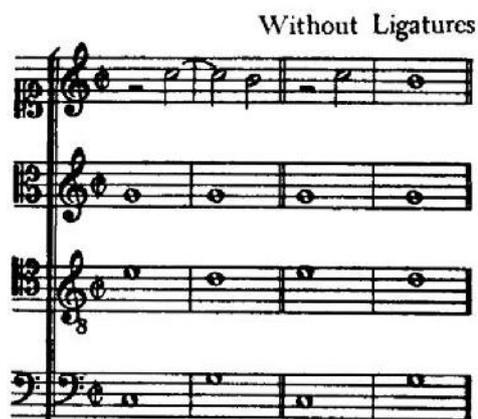


FIG. 188

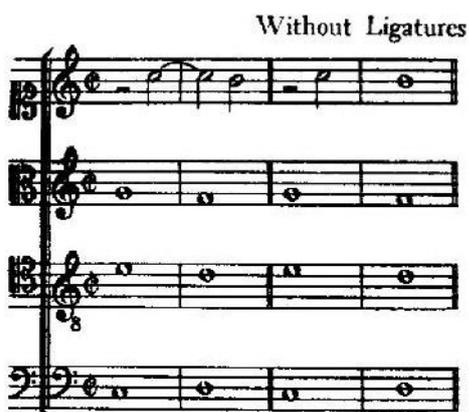


FIG. 189



FIG. 190

Тези примери показват, че едни и същи консонанси се използват за лигатурите и за свободните ноти.

Й. Винаги ли е валидно това правило, драги учителю?

А. Не важи за някои примери при този вид контрапункт — когато лигатурите трябва да звучат добре заедно с три цели ноти в продължение на цял такт. Най-обичайният пример, при който това може да се покаже, е когато при лигатурата се използва септима заедно с квинта, т.е.:

Ако лигатурата е махната, би се получил дисонанс с тенора, който е неправилен и трябва да бъде избягван.

Й. Какво може да се направи в такъв случай?

А. Трябва в тенора цялата нота да се раздели на две половини — ето така:





FIG. 191

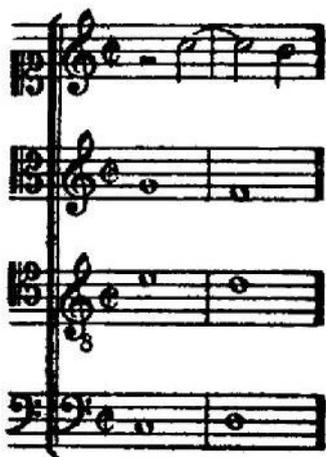


FIG. 192



FIG. 193

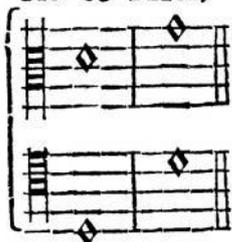
Й. Но при този вид контрапункт не е позволено разделяне на цялата нота.

А. Вярно – когато може да бъде избягнато нейното разделяне по някакъв начин. Обаче има няколко случая, както ще разбереш от следващите примери, където не можем да си помогнем по друг начин освен чрез разделяне. Следователно правилото, че трябва да пишем три цели ноти, не може да бъде строго спазвано при този вид контрапункт.

Й. Ако има септима с октава, цялата нота не трябва изобщо да бъде разделяна на две половини ноти, както виждам в този твой пример:

А. Това обаче важи само за този конкретен случай, където нищо не пречи да се използва октава вместо квинта. Все пак ти ще откриеш грешки там, където поради предишните или следващите ноти не може да се използва октава и е необходимо да се напише квинта. И в ред други случаи цялата нота трябва да бъде разделена, както показват следните примери.

*Joseph.* Nihil dubii in hoc exemplo reperio, præter progressionem de quarto in quintum tactum inter partes Tenoris & Altii.



*Aloys.* Ne scrupulum tibi moveat hæc progressio, scire te oportet, Quartam inter medias partes, aut nullius momenti haberi, aut officio Consonantiæ imperfectæ perfungi. Unde progressio illa perinde tenenda est, ac si de Consonantia perfecta ad imperfectam motu recto procederes : quod bene notandum est. Nunc ad reliqua exempla.

A musical score for a *Cantus firmus* in common time. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The melody is written in diamond-shaped notes. The first staff has a common time signature. The second staff has a flat sign (B-flat) above the first note. The third staff has a sharp sign (F-sharp) above the last note. The fourth staff has a common time signature.

A musical score for a *Cantus firmus* in common time. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The melody is written in diamond-shaped notes. The first staff has a common time signature. The second staff has a common time signature. The third staff has a common time signature. The fourth staff has a common time signature.

Й. Няма нищо неясно за мен в този пример освен последователността от четвърти към пети такт между тенора и алта.



FIG. 194

А. За да нямаш колебания относно тази последователност, трябва да знаеш, че интервалът кварта във средните гласове не се откроява много; в действителност той по-скоро *поема ролята* [курсив мой] на несвършен консонанс. Така тази последователност трябва да бъде разглеждана като възникнала от свършен към несвършен консонанс в право движение, принцип, който определено трябва да се има предвид.

Сега останалите примери.



FIG. 195



FIG. 196

Quibus exemplis palàm fit, ligaturas in Quatricinio aut non ubique tribus integris Semibrevibus ( ùt hæc Species requirit ) itipari, aut si possunt, haud absolutâ omnibus legibus Harmoniâ compleri posse.

*Joseph.* In quibus exemplis una, alterave Semibrevium divisa fit, & ob quam causam, conspicio, verùm ubi deesse dicis aliquid Harmoniæ, non video.

*Aloys.* Non animadvertis, in exempli primi sexto tactu Thesi deesse Quintam? quæ tamen ad completam Harmoniam summopere necessaria est. Deinde in ultimi exempli quinto tactu Secunda duplicata est, deficiente Sextâ, quæ ad integram Harmoniæ rationem desideratur, ùt sequens exemplum demonstrat.

Postremò in ejusdem exempli quinto tactu quarta duplicata est; cùm de rigore Secunda potiùs, quàm Quarta duplicanda sit.

*Joseph.* Quæ ratio est duplicandæ Secundæ potiùs, quàm Quartæ?

*Aloys.* Non tam ratione Secundæ, vel Quartæ, quàm ratione completæ Harmoniæ interest. Cùm enim Harmoniæ plenitudo consistat in sociatione Tertix, Quintæ, & Octavæ; in dicto autem

exemplo locò Octavæ Quinta duplicata reperitur, ibidem Harmoniam



FIG. 197

От тези примери става ясно, че лигатурите не могат винаги да бъдат с три нераздробени цели ноти (което, строго казано, се изисква в този вид контрапункт); или ако все пак е възможно, не дават ефект на свършена хармония според всички правила.

Й. Виждам в тези примери няколко разделени цели ноти и разбирам причината за това. Но не мога да открия хармония, която е, както каза ти, на някои места е несвършена [букв. превод: *нетечаща*].

А. Не виждаш ли, че в първия пример, на силното време в шестия такт, квинтата, необходима за пълна хармония, липсва? Освен това в петия такт на последния пример секундата е удвоена, докато липсва секстата, която се изисква за абсолютно пълната хармония — както е показано в следния пример:



FIG. 198

Накрая, в шестия такт на същия пример квартата е удвоена, въпреки че по правило се удвоява секундата, а не квартата.

Й. Защо да се удвоява секундата, а не квартата?

А. Не става дума толкова за секунда или за кварта, а за пълна хармония. (Т.е. разрешението, което следва поради удвояването на секундата или квартата, респективно на слабо време. *Nottebohm — Beethoveniana*, p. 37, 42 — потвърждава факта, че Хайдн е следвал Фукс и Мартини много внимателно относно правилата за разрешението на дисонантните задържания — не само когато е поправял упражненията на Бетовен, но и в своите собствени произведения. Бел. англ. прев.) Понеже пълната хармония се състои от терца, квинта и октава, а в гореспоменатия

moniam non omnibus numeris absolutam fore constat. Hic autem non loquor de prima tactus parte, ubi Secunda inest, quæ Octavam sibi comitem haud admittit, sed de secunda tactus parte, in qua Octava desideratur. E. G.

*melius.*

The musical notation consists of four staves. The first three staves are treble clefs, and the fourth is a bass clef. The notation shows rhythmic patterns with diamond-shaped notes and stems, illustrating the concept of 'melius' (better) in the context of semiminims. The first two staves show a simple pattern of two notes per measure. The third staff shows a more complex pattern with a slur over two notes. The fourth staff shows a pattern with a slur over two notes and a diamond-shaped note below it.

Similes haud magni momenti defectus hujus Speciei rigori concedendi sunt, ob eximium, quod hæc exercitatio Studioſis affert emolumentum: quia non ſolum rectam componendi rationem edocet; verum etiam, quantum ſubinde, neceſſitate poſtulate à rigore regularum recedere permiſſum ſit. Formulam ante oculos tibi poſui, quam imitando reliquos quinque tonos æquali ratione, mutationeque pertractandos tibi relinquo. Nunc ad quintam hujus Studii Speciem progrediamur.

пример има удвоена квинта вместо октава, е явно, че хармонията не е пълна. Тук обаче аз нямам предвид първата част на такта, където е секундата – защото тук по никакъв начин не може да има октава – а втората му част, където липсва октава. Ето пример:



FIG. 199

Такива леки отклонения от строгото съвършенство при този вид контрапункт може да бъдат позволявани поради голямата полза, която дават на ученика; защото го учат не само как да пише композиция, но и как понякога да се отклонява – ако има нужда – от строгите правила.

Тук ти дадох модели на този вид контрапункт и те оставям да работиш над останалите пет лада по същия начин, използвайки кантус фирмуса във всички гласове.

Сега да преминем към петия вид контрапункт.

# E X E R C I T I I I I I.

## LECTIO QUINTA.

**S**peciem hanc, Josephæ, Contrapuncto florido contineri, non ignoras. Quid sit, qua ratione fiat, ex præcedentibus, & exemplis, & dictis nota tibi fore suppono: maximè ex Tricinii speciei hujus exercitio: ut adeò nihil hîc novi addendum sit, præter quartam partem, Semibrevis constantem, juxtaque Quatricinii regulas intexendam. Ad exempla.

The image shows a musical score for a 'Cantus firmus' exercise. It consists of four staves of music. The first staff is the most complex, featuring a series of diamond-shaped notes (semibreves) with various rhythmic markings, including beams and accents. The second, third, and fourth staves are simpler, each containing a single line of diamond-shaped notes (semibreves) in a regular sequence. The notation is in a historical style, likely from a 17th or 18th-century music book.

### Упражнение III.

## Пети урок

### Цветист контрапункт

Както знаеш, Йозефе, този вид засяга цветистия контрапункт. Какъв е той и как се пише, предполагам че си спомняш от предишните примери и обяснения, особено от упражненията по този вид в тригласна композиция. Така че тук не е необходимо да се прибавя нищо, освен че четвъртият глас трябва да е в цели ноти и решен съобразно принципите на четиригласната композиция.

А сега - примери.

The image shows a musical score for a four-part setting. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a melodic line with various intervals, including thirds, fourths, and sixths, and some ornaments. The second staff is marked 'c.f.' and contains a simple harmonic line with quarter notes. The third and fourth staves are also treble clef and contain a bass line with whole notes. The score is written in a traditional style with a vertical bar line on the left and a double bar line on the right.

FIG. 200

*Cantus firmus.*

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a common time signature, featuring a series of diamond-shaped notes. The second staff is a keyboard accompaniment with a treble clef, showing a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The third staff is a keyboard accompaniment with a treble clef, mirroring the diamond-shaped notes of the vocal line. The fourth staff is a keyboard accompaniment with a bass clef, also mirroring the diamond-shaped notes of the vocal line.

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a common time signature, featuring a series of diamond-shaped notes. The second staff is a keyboard accompaniment with a treble clef, showing a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The third staff is a keyboard accompaniment with a treble clef, mirroring the diamond-shaped notes of the vocal line. The fourth staff is a keyboard accompaniment with a bass clef, also mirroring the diamond-shaped notes of the vocal line.

*Cantus firmus.*

The third system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a common time signature, featuring a series of diamond-shaped notes. The second staff is a keyboard accompaniment with a treble clef, showing a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The third staff is a keyboard accompaniment with a treble clef, mirroring the diamond-shaped notes of the vocal line. The fourth staff is a keyboard accompaniment with a bass clef, also mirroring the diamond-shaped notes of the vocal line.

M m

Jo-

c.f.

FIG. 201

FIG. 202

c.f.

FIG. 203

*Joseph.* Video sicut in ligaturarum specie, ita quoque hinc unam alteramve Semibrevis divisam esse.

*Aloys.* Quando dixi, quod Semibreves integræ manere debeant, de possibilitate intelligi volo. Interim tamen advertes, ubi copia dabatur, id ubique ad amissim observatum esse. Reliqua quinque tonorum exercitia pari studio prosequenda tibi committo.

Absolutis jam quinque Speciebus, ubique seorsum exercitatis, id conjunctim nunc ut facias, quam maximè te cohortor; servato eodem Cantu firmo, conjungas E. G. Minimas, Semiminimas, & Ligaturas; quo facto, quâlibet partium peculiarem motum nactâ, mira Compositioni varietas accedet. In exemplo.

*Cantus firmus.*

Pari

Й. Виждам, че тук, както и в лигатурния вид, няколко цели ноти са разделени.

А. Когато казвам, че целите ноти трябва да останат неразделени, имам предвид — когато е възможно. Виждаш обаче, че там, където е имало възможност, правилото е спазено строго. Упражненията в останалите пет лада можеш да направиш сам по същия начин.

Приключвайки всички видове контрапункт един по един, сега бих искал да те подтикна да ги пишеш също и в комбинация. Използвайки същия кантус фирмус, можеш да комбинираш например половини, четвъртини и лигатури. Така всеки глас ще има своето характерно движение и цялата композиция ще притежава удивително разнообразие. Ето пример:

The image shows a musical score for Figure 204, consisting of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 13/8. The music features a complex rhythmic pattern with various note values and ligatures. The first staff has a treble clef with a 13/8 time signature. The second staff has a treble clef with a 13/8 time signature and a flat sign (b) above the staff. The third staff has a treble clef with a 13/8 time signature and an 8 below the staff. The fourth staff is labeled 'c.f.' and has a bass clef with a 13/8 time signature. The music is written in a style that combines various rhythmic values and ligatures, as described in the text.

FIG. 204

Pari studio, & hunc, & cæteros quinque tonos quadruplici Cantûs firmi variatâ positione, itâ ut in omnibus quatuor partibus existere contingat, absolvendos tibi impono: operamque dabis, ut quæ de qualibet Specie separatim dicta sunt, nunc cumulatè comprehendas: & quid muneris partium inter se existat, (quod te ampliùs latere non puto) ad amussim observes. Quantum emolumentum hæc exercitia ritè instituta studiosis afferant, haud facilè exprimi potest: quippe quum fermè nihil difficultatis oriturum sit, quod his Speciebus exactis notum tibi futurum non sit. Quapropter, si progressum hac in Disciplina facere cupis, summâ contentione te exhortor, ut his quinque Speciebus exercendis haud exiguum tempus impendas; novosque semper arbitrio tuo Cantus firmos eligendo, ad minimum unius, alteriusve anni spatium exercitio huic insistendo consumas. Neque præposterâ rapi te sinas aviditate progrediendi ad Compositionem idealem, arbitrariamque; cujus dulcedine allectus hinc inde vagando tempus terens, haud unquam ad veri fundamenti adaptionem pervenies.

*Joseph.* Per asperam viam, Venerande Magister, valdeque spinosam incedere jubes. Vix enim fieri potest, tanto tempore fastidioso huic labori vacando, ne tædio afficiar.

*Aloys.* Ignosco Josephæ, querellæ tuæ; tibi que compatior. Verùm Musæ montem incolere dicuntur, quò, nisi viâ præcipiti non pervenitur. Nullus est utcunque miserabilis artis mechanicæ tyro, qui tyrociniò ad minimum tres annos non obstringatur. Quid dicam de Musica? quæ non has modò inertes, operariasque artes ingenio, difficultate, rerum copiâ longè antecellit, verùm nulli liberalium artium est secunda. Stimulet te futura sudoris utilitas. Alliciat gloriæ spes. Incitet exinde ventura scribendi facilitas; deque, quæ scripturus es, rectâ scriptione certa fiducia. Quo factò, remoto ad tempus Cantu firmo, ad imitationum, fugarumque cognitionem te ducam. Priùs autem præmittendum est, extra Cantûs firmi restrictionem, quasdam dissonantiarum alio quoque modo resolvi posse: V. G. Nonam in Sextam, & Decimam in Tertiam: Quartam in Sextam, & Tertiam infrâ scripto modo. E. G.

M m 2



По същия начин искам да приготвиш и останалите пет лада, като използваш кантус фирмус във всеки от четирите гласа. Правейки това, трябва да проявиш усилие да имаш предвид казаното за всеки вид контрапункт и същевременно да спазваш стриктно това, което е приложимо в гласовете в техните отношения един към друг, с което, вярвам, вече си запознат. Колко е голяма ползата за учащия от тези упражнения, ако са направени както трябва, не може лесно да се изрази. По-специално, не ще възникне затруднение, с което да не знаеш как да се справиш, поради работата си върху петте вида контрапункт. Трябва постоянно да се опитваш да откриваш нови кантус фирмуси за себе си; и да си отделиш период от минимум година или две, за да се посветиш на това учение. Не си позволявай да бъдеш съблазнен прекалено рано да пишеш свободни композиции. В противен случай ще гребеш между тях известно време в наслаждение, но никога няма да постигнеш истинско майсторство.

Й. Пътят, по който ме изпращаш, уважаеми учителю, е тежък и трънлив. Не е възможно да се посвети толкова много време на толкова трудна задача, без да настъпи умора от нея.

А. Разбирам твоята жалба, Йозефе, и ти съчувствам. Но планината на музите може да бъде покорена само по един много стръмен и опасен път. Няма занаят, колкото и да е скромнен, при който начинаещият да не трябва да чиракува най-малко три години. А какво да кажем за Музиката, която не само надхвърля простите занаяти и изкуства, а по въображение, трудност и богатство всъщност няма съперници във всички свободни науки? Благата, които ще ти дадат твоите усилия, надеждата за успех, писмовното умение, което постепенно ще развиеш, и накрая твърдото убеждение, че това, което пишеш, е написано добре, може да те насърчава.



## Бележки

### Общи черти

**Диапазони.** Не се споменават при Фукс. При Йепезен<sup>1</sup> те са следните:  $c^1 - a^2$  за сопран,  $f - d^2$  за алт,  $c - a^1$  за тенор и  $F - d^1$  за бас. При Здравко Манолов и Манолов и Христов<sup>2</sup> те са същите (стр. 15). Разстояния между гласовете не се обсъждат при Фукс; Йепезен препоръчва да не се надхвърля децима, освен по съображения за “по-красиво гласоводене” (стр. 112). Манолов и Христов препоръчват дуодецима (стр. 18).

**Мелодия.** Фукс дава кратки инструкции как да се пише мелодия (кантус фирмус) в раздела, който се занимава със свободен стил, невключен в този превод; Йепезен подчертава, че сега (т.е. по времето на Йепезен) ние разполагаме с повече от произведенията на Палестрина и можем да изследваме в по-голяма дълбочина как да построим такава мелодия правилно (Йепезен, xv). При Палестрина мелодията е всичко — Йепезен навлиза в голяма дълбочина също и относно стилистичните характеристики на Палестриновата мелодия. Фукс се интересува преди всичко от интервалите, които се получават по вертикал (в двуглас) и по-малко обръща внимание на хоризонтала.

Необходимо е да се уточни разликата между мелодия, която се пише като упражнение, в контекста на учебната дейност (и при Фукс, и при Йепезен), и грегорианския хорал, който не е ренесансово изобретение. Между двете има много разлики. Фукс не споменава за грегориански хорал, а просто за необходимостта да се измисли мелодия (която може да се вземе и от “книга с хорали” — споменато в Упражнение I, Втори урок). Йепезен анализира грегорианския хорал в известна дълбочина (стр. 64 – 70).

Скок на малка секста нагоре (но не на голяма) е споменат при Фукс (обяснения към пример 15), при Йепезен (стр. 85, на същото място е забранен скокът на всякаква секста надолу).

Два скока на терца в една посока са позволени в първи и втори вид контрапункт — при Йепезен това е обяснено. При Фукс не е — но се вижда от примерите, включително и тези на кантус фирмус — в примери 15, 21. Два последователни скока се срещат и по-нататък — втори вид контрапункт — пример 26, 35, 37 (три поредни) и др., трети вид — пример 56, 57, 59 и др., четвърти вид — пример 73, 77, 78, пети вид — пример 84 и т.н. Манолов и Христов не допускат два последователни скока (стр. 11 и 12), защото се създава впечатление за разложен акорд, считано за нехарактерно за ренесансовия стил.

---

<sup>1</sup> Jeppesen, Knud. Counterpoint. *The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*, translated by Glen Haydon (New York: Dover, 1992), p. 110.

<sup>2</sup> Манолов, Здравко и Димитър Христов. *Полифония* (София: Музика, 1977).

Но акорд не би се получил, ако има скок на голяма терца, последван от скок на малка секста.

Скок на тритонус е забранен при Фукс – както е показано в пример 12 и обясненията към него. Тритонусът при Фукс се елиминира чрез използване на алтерации (фикти, виж по-долу, подобни примери се срещат и при Манолов и Христов, стр. 19). Не се говори за тритонусови “пролуки” и тяхното възможно “запълване”. Същото важи за Йепезен. Манолов и Христов показват примери за олекотено звучене на тритонусови фалшиви суми (стр. 13); там се загатва за възможността за запълване. При Фукс и Йепезен не се споменава нищо за фалшиви суми от септима, нона, тритонус през октава.

Само Манолов и Христов споменават, че е забранен повторен тон в кантус фирмус (стр. 15).

**Ладове.** Фукс настоява всички упражнения да се пишат в “църковните” ладове, но също така изисква вертикалът в предпоследния такт да бъде голяма секста, ако кантус фирмусът е в долния глас, и малка терца, ако е в горния глас. С други думи, се налага седмата степен да се алтерова (фикта) в дорийски, еолийски и миксолидийски лад. Йепезен показва възможността да се използват транспонирани църковни ладове, т.е. използването на арматура при упражненията. Но такива няма в неговия учебник – вместо това се използват фикти. В съвременната преподавателска практика подходът варира: Манолов и Христов не ги използват, но те са налице при Артин Потурлян (позволява само *фа диез* и *си бемол*; впрочем това е споменато в учебника на Манолов и Христов, стр. 18) и т.н. Йепезен позволява също и повишена шеста степен в еолийски лад – виж примера за това на стр. 118. Това очевидно е направено, за да се избегне хиатусът между *фа* и *сол диез*. Ако не спазваме правилото за повишена седма степен обаче, (*сол диез*), би отпаднала и нуждата да се алтерова *фа диез*. Но при Фукс можем да намерим и други алтеровани степени, целящи да предотвратят тритонус и по хоризонтал, и във вертикал – като пример 14.

**Гласоводене.** При Фукс няма дефиниция за видовете дисонанси по вертикал (двуглас), ако не броим следствията на неговите четири закона за гласоводене. При Йепезен те не са обяснени на едно място – когато говори за първи вид контрапункт, забранява страничен дисонанс, без да го нарича с конкретен термин, и позволява проходящ (същото) – на стр. 116. На същото място забранява скок на дисонанс. Парадоксалното е, че Йепезен позволява страничен дисонанс във втори вид контрапункт (не споменат и неизползван в същия вид от Фукс), на стр. 124, и дори цитира пример от мотет на Палестрина като доказателство. Но на същото място също цитира Белерман<sup>3</sup> и заключава, че

---

<sup>3</sup> Белерман: “Композиторите на 16 век всъщност са знаели за този вид дисонанс, но са го използвали рядко и само с ноти с по-кратки стойности – четвъртини и осмини.” Цитирано от: *Bellermann, Heinrich. Der Kontrapunkt* (Berlin: Springer, 1901, p. 154). Според Йепезен, Белерман отново прави популярен *Gradus* в самото начало на 20 век., но си позволява поправки, които нямат

Белерман забранява страничен дисонанс; В последвалите примери страничният дисонанс се среща тук-там.

Фукс не споменава за ограничения относно скок в два гласа в една посока (при двуглас). Йепезен има забележка по този въпрос (стр. 112), забраняваща скок, по-голям от кварта (но разрешава октавов скок). Манолов и Христов твърдят, че такива скокове са забранени от строгия стил, но също дават някои възможни изключения. При Фукс скритите квинти и октави са предотвратени от неговите *Четири основни правила* — по-точно, Правило 3: от несвършен в свършен консонанс може да се влезе само в противоположно или странично движение<sup>4</sup>; също Правило 1: от свършен консонанс в свършен консонанс [също] се влиза само в противоположно или странично движение. Фукс също изрично споменава в Първи урок, че трябва да има повече несвършени консонанси, отколкото свършени.

Фукс не споменава нищо за секвенции, но те са редки в неговия труд. Йепезен ги споменава като нехарактерни, макар че понякога се срещат в ранни произведения на Палестрина (стр. 84). Секвенциите не са характерни за неговия стил, но се срещат през 16 век — цитирани са в забележката на Ман<sup>5</sup> към стр. 84.

Кръстосване на гласовете се препоръчва и от Фукс, и от Йепезен (Фукс, пример 13, Йепезен, стр. 112).

При Фукс няма унисон, т.е. прима (по вертикал), освен в началото и понякога в края на упражненията — не е представено в текст (при Йепезен е представено — стр. 112). Допуска се на слабо време.

## Упражнение I.

### Първи урок

#### Пример 4

Цитиран е в Йепезен, същото се отнася и за мелодия 6 и 20 (Йепезен, стр. 107-108).

Повторен тон в контрапунктирания глас на първи вид контрапункт се среща и при Фукс (пример 15), и при Йепезен (споменато на стр. 111, пример на стр. 114). При Фукс не е обяснен; достига до три повторени тона — пример 15).

#### Пример 6

---

връзка със стила на Ренесанса — Йепезен, стр. 124. Същото важи и за обстояния учебник по полифония на Керубини (Йепезен, стр. 52) — *Cherubini, Luigi, Cours de contrepoint et de fugue* (Leipzig: Kistner, ca. 1835), F. Stöpel, transl.), едновременно на френски и немски език.

<sup>4</sup> Това правило има своите редки изключения в музиката на Палестрина, виж. Jeppesen., стр. 101.

<sup>5</sup> Man, Albert, transl. *The study of Counterpoint from Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum* (първо издание New York: W. W. Norton, 1943).

В тактове 6 - 7 и двата гласа скачат нагоре в терца. Както е споменато по-горе, това не представлява проблем за Фукс, нито за Йепезен – и двата гласа скачат само на терца. Скокът може да бъде предотвратен напълно с подобно решение (канстус фирмуса е в горния глас):



Примери 7 и 8

Особено внимание заслужава и “певческото” обяснение защо не бива да се допускат скрити квинти и октави. Правилото е дадено при Йепезен, но не е обяснено. Ученикът Йозеф не само го разбира, а и е “изпълнен с възхищение”!

Пример 12

Показано е защо не бива да се скача на тритонус в контрапункта на 7 такт, но е налице “фалшивата сума” между т. 3 и 10 на контрапункта, която очевидно не е проблем за Фукс. Той поправя упражнението, като замества *си* с *до* в т. 7. Друго възможно решение би било да се прибави бемол към *си* – фикта.

Подобни фалшиви суми изобилстват по-нататък (има се предвид сумата между т. 3 и 10 на контрапункта), например в тактове 5-8 на пример 13. Същото се отнася и за два скока в една посока, които водят до “разложен акорд.” Вертикалът в тактове 1 и 3 е октава – т.е. “акцентни октави”, които не представляват проблем за Фукс. Йепезен ги счита за нехарактерни (стр. 117).

Пример 15

Интересно е явлението, показано между гласовете в тактове 10-11. Ако игнорираме поправката на Фукс относно скока на голяма секста в т. 10, в такт 11 се получава октава чрез противоположно движение от децима. Тази октава Фукс нарича “октава батута.” Фукс я забранява, защото дава впечатление за силно време – т.е. до известна степен за “начало” на композицията. Квинта и октава батута са обяснени по малко по-различен начин от Манолов и Христов – скок в противоположно движение в свършен консонанс.

## Втори урок

### Примери 26-30

Тук разбираме, че акцентните октави и квинти всъщност са важни за Фукс, но той им обръща внимание едва сега, може би защото тук те са три последователни интервала (на силно време)<sup>6</sup>. Но Фукс счита за правилен пример 30, което изглежда малко странно. Неговото обяснение е, че не се забелязва толкова лесно, защото скоковете на кварта са малко по-големи. Такъв пример не би се считал за приемлив в наши дни, още повече че тук има и елемент на секвентност. Подобна последователност се вижда също в т. 7-9 на пример 35.

### Пример 36

Заслужава внимание скокът в прима на второ време в т. 6.

### Примери 38-39

В двата примера, въпреки че ладът е лидийски, навсякъде се указва *си бемол* — така ладът може да се интерпретира и като (транспониран) йонийски. В примери 40 и 41 се вижда, че това не е универсално правило — в миксолидийския лад *фа диез* се използва само в предпоследния такт, за да има голяма секста в каденцата, но в т. 2 и 9 се използва *фа бекар*. В пример 41 обаче, в т. 11 има прибавен *фа диез*.

### Пример 41

В предпоследния такт *фа диез* е прибавен, за да се избегне тритонусът по вертикал, а *сол диез* — за да има голяма секста.

### Пример 43

Може би си заслужава да се обърне внимание на разстоянието на терцдецима (секста през октава) между гласовете в т. 7.

---

<sup>6</sup>

( ), „ (Miscellanea musicale , 1689). „ , 17-18 ., Jeppesen, . 91.

### Пример 46

Фукс изисква само средната нота в тривременен размер да бъде дисонанс (само проходящ). Йепезен пише: “Така не е правилно спрямо стила Белерман, Халер и други да позволяват втората и третата нота да бъдат дисонантни. Правилото е, че в триделен размер само средната нота на такта може да бъде дисонанс.”<sup>7</sup>

При Фукс отсъства правилото за възможна замяна на двете половини в предпоследния такт с цяла нота.

Ето едно възможно, “осъвременено” решение на пример 45 без скокове, по-големи от терца:

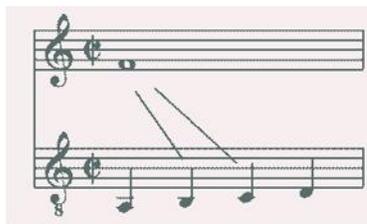


### Трети урок

В примерите, показани тук, контрапунктичната линия е доста плавна; не се споменава за принципа на скок и запълване, така както нищо подобно не се споменава и в първи урок, дискутиращ кантус фирмус.

### Пример 58

Тук в т. 8 виждаме октавов скок надолу, последван от октавов скок нагоре, а в т. 9 линията *ла-ре-ла-ре*; Въпреки че в Рененсанса има подобни остинатни ходове, те не са характерни за Палестрина. Ако си зададем въпроса защо Фукс не е написал *ла-си-до-ре-ми* в следващия такт, възможното обяснение е, че е предпочел да няма дисонанс (тритонус) на втората четвъртина, последван от друг дисонанс (кварта) на третата:



Подобна фигура виждаме и в т. 9 на пример 59.

<sup>7</sup> Ibid., . 119.

## Четвърти урок

Тук няма ясно обяснение какво трябва да прави ученикът, ако е попаднал на консонанс на силно време. Ман<sup>8</sup> отбелязва, че контрапунктът не бива да следва контура на кантус фирмуса (стр. 62). Това донякъде е обща черта във всички упражнения. По-малко внимание се обръща на плавността на контрапунктичната линия и въпреки че Фукс отбелязва възможността да се кръстосват гласовете, това се среща рядко.

### Пример 75

Рядък пример за скок на секста надолу в контрапункта — в т. 4.

Това, което ние сега наричаме “раздробяване на дисонантен синкоп”, е показано в края на този урок, точно където му е мястото — като подготовка към урока за пети вид контрапункт. Показани са всичките “класически” четири варианта — включително и антиципацията в пример 80. Те са дадени като “идиоматични” формули — без обяснение на какъв принцип се строят. Последният пример — последните два такта на пример 79 — не се счита от Йепезен за характерен за музиката на Палестрина (стр. 148). Няма примери в тривременен размер (Йепезен, стр. 152). В своите “интерпретации” на Фукс Белерман и Керубини прибавят повече упражнения в тривременен размер.

### Пример 81

“Неправилното” използване на осмини в последния такт може да се счита за такова най-вероятно по две причини: 1. не е част от стила да има две осмини на първо време, и 2. би трябвало да се избягва повтарящият се ритъм две осмини и четвъртина.

## Пети урок

Особено важно за Фукс е мелодията на контрапункта да бъде песенна. Всички примери започват с половина пауза. Няма случаи на залегане на по-малка нотна стойност с по-голяма, на няколко пъти се залежат еднакви нотни стойности — половини, не четвъртини. Няма синкопи. Подчертано “бароково” звучене се забелязва в пример 87 — всяка една от контрапунктичните линии — отгоре и отдолу — е наситена със секвенции. Намек за секвенция се вижда и в последните два такта на пример 89.

Относно свободен двуглас — не е показан след пети вид контрапункт. Вместо това в Упражнение IV., Четвърти урок се говори за имитацията. Това вече

---

<sup>8</sup> Mann, op. cit., p. 62.

не са упражнения, базирани на ренесансова стилистика. Както беше споменато в увода, Фукс започва да отменя някои от правилата, използвани досега — правилата за строеж на мелодия (кантус фирмус), за използването на ладовете и пр. И въпреки че всички упражнения, дадени в този кратък урок, са двугласни, това не е този “свободен двуглас”, който е представен от Йепезен — започвайки от стр. 152<sup>9</sup>. Оттук започва тази част на *Gradus*, която се занимава със свободен стил. Тя включва и видовете превратен контрапункт.

След Упражнение II., Първи урок, следва Втори урок — посветен на петте вида контрапункт в триглас, а след него е Трети урок — същите полифонични видове в четириглас. При Йепезен е различно — след главата, посветена на свободен двуглас, се говори за имитации, но те са в строг стил. Йепезен известно време обяснява и някои принципи на прозодия. Манолов и Христов посвещават последната глава от раздела за контрастна полифония на “Възможности за една по-свободна реализация на свободния двуглас” (стр. 96 — 100).

## Упражнение II.

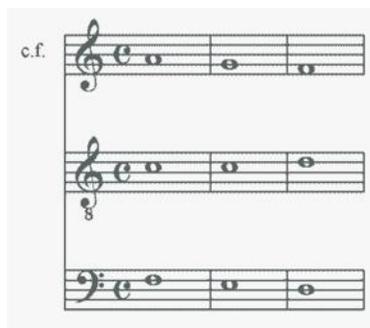
### Първи урок

#### Пример 91

В крайните гласове на предпоследния и последния такт виждаме скрита квинта, направено е умишлено. Обяснено е малко по-късно. Скрита квинта в крайните гласове се допуска от Фукс “ако няма друга възможност” (стр. 87). Манолов и Христов позволяват подобен ход, но при условие, че полученият квинтакорд е в тясно разположение (стр. 58). Това правило не важи при Фукс — виж т. 7-8 на пример 101. Той обяснява, че скритата квинта там е допусната, защото няма друго решение. Всъщност друго решение има (показани са тактове 7-9 от оригиналния пример):

---

<sup>9</sup>



Естествено, тук това е постигнато чрез промяна на баса – то става възможно, защото той не е кантус фирмус и е игнорирано условието да се стремим да правим тризвучие с баса при всеки възможен случай.<sup>10</sup>

В първите няколко страници Фукс не ни казва кой е кантус фирмусът, затова трябва да се досетим сами. Без значение къде е кантус фирмусът, най-важното равняване по гласовете е по баса – това е споменато накратко в обяснението към пример 99, при Йепезен – стр. 175. Така става ясно и защо не е приемливо използването на “квартсекстакорд” във вертикал (на силно време).

#### *Примери 105 и 106*

Тук имаме едно автентично, макар и малко неясно и субективно обяснение за причините за използване на “пикардийската терца”. Това е дефинирано като изрично правило при Йепезен – стр. 177. Също и при Манолов и Христов – стр. 56. Обяснено е защо пример 106 завършва така. Но има и още една причина – басът не би могъл да използва хода V-I степен. Фукс не ни казва нищо относно каденциране – например, че не можем да удвоим чувствителния тон в предпоследния такт. Както отбелязва Ман, тук все още се обръща много малко внимание на функционалност. (Обяснения към пример 91.) Най-важното изглежда е да се строи “основно” (използвайки термин от нашата епоха) тризвучие колкото се може по-често, или като второстепенно решение “тризвучие със секста” (използвайки термина от епохата на Фукс) – т.е. секстакорд.

#### *Пример 109*

В т. 5 и 6 има повторени тонове и в двата контрапунктиращи гласа едновременно.

<sup>10</sup>

*Пример 110*

Интересна е последователността от *си бемол*, след който идва *си бекар* в средния глас в тактове 5-6.

*Пример 113*

Този пример има малко екзотично звучене с използването на “хокет” между горен и среден глас в т. 3-4 и 5-6 и също три последователни терцови хода надолу в баса в т. 7-10.

*Пример 114*

Четири повторени тона в баса, т. 2-5.

*Пример 116*

Вижда се скритата квинта в крайните гласове в т. 6-7. Това би могло да бъде избягнато, ако басът не отиваше в *ре*, а във *фа*.

*Пример 117*

Едно “позволено” използване на умалено тризвучие в т. 4. Първите четири такта напомнят секвенция.

## **Втори урок**

В примери 121-123 Фукс използва похвати, които всъщност засягат четвърти вид контрапункт — става дума за последните три такта на всяко упражнение, където “каденцата” използва залеговани половини ноти. Споменат (и позволен) при Йепезен (стр. 178), неспоменат при Манолов и Христов.

*Пример 124*

В предпоследния такт в най-горния глас — понеже няма цяла нота (като правило), Фукс е прибегнал до шеста степен, която дори прави тритонус с кантус фирмуса.<sup>11</sup> Друг интересен детайл е скокът на октава в една посока едновременно в два гласа — кантус фирмус и бас едновременно в т. 5-6.

---

<sup>11</sup>

146, 147,  
— . 210 . 70.

## Трети урок

### Пример 131

Явно няма проблем да се скочи от умалена квинта (тритонус) – в най-горния глас на трети такт, трета четвъртина: диезът е прибавен към *do* в средния глас по тонални съображения. Същото важи за бемол към *si* в осмия такт, който отново предизвиква скок от тритонус във втората четвъртина на най-горния глас.

### Пример 134

Рядък пример на “комбинирано” упражнение. То не се обсъжда детайлно: дадено е като пример. Бивайки много по-трудно, то ще предполага към повече компромиси, за да бъде решено. Например може да отбележим трите акцентни квинти между кантус фирмуса (баса) и средния глас в първите три такта; двата проходящи дисонанса (едновременно) срещу кантус фирмуса в т. 6; също трите последователни камбиати в т. 8-10 в най-горния глас. Няма примери на ренесансова музика, написани чрез подобен стриктен ритмичен принцип.

## Четвърти урок

### Примери 141 и 142

Този интересен феномен (дори и ако не се касае за повторен тон в баса), който се среща в ренесансовата музика, не се използва в съвременната преподавателска практика – но той би могъл да бъде обяснен теоретично по два различни начина:

1. Ако погледнем пример 142: между тактове 2-3-4-5 ухото долавя в по-голяма степен дисонанса на първо време във всеки такт между най-горния и средния глас. В по-малка степен чуваме дисонанса на всяко второ време между най-горния глас и баса.

2. Тук бихме могли малко да разширим, да “разтегнем” понятието “силно време.” Разрешението несъмнено ще дойде на силно време и ще бъде теоретически правилно:



### Пример 143

Няколко последователни “паралелни” квинти (на слабо време) в тактове 2-4 и 8-10. Те обаче не са в крайни гласове. Подобни последователности, също в прими и в октави, има и в следващите примери.

## Упражнение III.

### Първи урок

#### Пример 160

В допълнение към скритите квинти във вътрешни — и несъседни — гласове (т. 7-8, 9-10, между алт и бас) виждаме и унисоново удвояване между бас и тенор в т. 4. Макар и неспоменати, унисоновите удвоявания вече не са забранени (в първи вид контрапункт — както не са забранени и в триглас) при определени обстоятелства, т.е. преди всичко от съображения за гласоводене. Фукс споменава накратко за необходимостта от някои компромиси — в текста в края на тази глава.

Обяснението, че първият глас над баса би трябвало да прави първо квинта, а вторият над него — терца, е по-скоро хармонично, отколкото полифонично. Въпреки че е обяснено по различни начини от Фукс (квинтата се получава в резултат на разделянето на октавата) и от съвременната теория (квинтата е първи обертон), това правило не е строго — нито в упражненията, нито в живата музика. Гласоводенето, разбира се, е по-важно. Затова се споменава накратко и в текста след примери 163-165.

### Пример 163

Интересни са повторените тонове едновременно в алт, тенор и бас в първите три такта — същото се вижда в сопран, алт и тенор в пример 165. Четири повторени тона има в пр. 170 — първите четири такта в алта.

### Пример 164

Един хармоничен феномен: след квинтата между бас и тенор в т. 3 следва квинта между бас и алт в такт 4. Тези квинти, макар и да се чуват ясно, не се считат за нарушение (виж подобен пример при Йепезен, стр. 99). Подобен феномен се вижда и в тактове 5-6 на пример 165 — между бас и алт, и после между бас и тенор, както и в следващите примери. В същия пример заслужава да се обърне внимание и на краткото кръстосване между бас и тенор в т. 9.

### Пример 168

Скрити октави между крайни гласове — при това не в каденцов момент — се наблюдават в т. 8-9.

### Пример 169

Тенденцията за хармонизация (т.е. вертикализация) — особено сега, когато имаме четири гласа, се вижда ясно в първите три такта: сопран и алт се движат противоположно в едни и същи тонове, тенорът не се движи — така басът бележи “тризвучие” в първия и третия такт. Сравни с първите три такта в пример 170: абсолютно същото, само гласовете са разменени; за трети път го виждаме в първите три такта в пример 171. Друго интересно явление има в т. 5-6 в сопрана — след *си бемол* следва *си бекар*. Бемол вече не е нужен, защото няма опасност от тритонус — още една черта, указваща, че това са упражнения по модална, а не тонална музика. Същото се вижда в алта на пример 170, т. 5-6.

### Пример 170

“Засадата” между алт и сопран в т. 7-8 се получава, защото Фукс е решил да не пише *до* в алта в т. 8; макар и не в крайни гласове, би се получила скрита октава, която би се чула ясно.

## Втори урок

### Пример 175

Още един пример на “директна” секвенция — във всички гласове, тактове 7-10. Подобна фактура:



би могла да се “усложни”. Но това е упражнение по композиция, използващо преди всичко “ренесансови” похвати, без самото то да е ренесансово, и както отбелязва и авторът, само упражнение, а не музикално произведение.

## Трети урок

### Пример 181

В предпоследния такт на тенора има цяла нота. Такова решение е единствено — цяла нота в предпоследен такт няма нито в урока за триглас, нито за двуглас от трети вид контрапункт. Фукс не използва правилото за възможна употреба на две четвъртини и една половина в предпоследния такт. В този конкретен пример той може би го е решил така, защото раздробяването на нотата *ла* изглежда затрудняващо, въпреки че има възможно решение:



### Пример 186

Относно буква В — в допълнение към авторското обяснение виж бележките относно пример 164. Става дума за привидните “паралелни” октави — първо между бас и сопран в т. 8 и после между бас и тенор в т. 9. Макар и приемливи за Фукс, те не са приемливи за Бетовен! Ако това упражнение се изспири от четири различни инструмента (четири тембъра), тези октави обаче биха били много по-малко забележими.

## Четвърти урок

Възможно е да се каже, че условието, което Фукс дава в някои случаи — възможността за раздробяване на целите ноти — е своего рода вариант на условието, което се използва от преподавателите днес — възможността за прекъсване на лигатурната верига, ако няма възможно решение. Кое решение е по-добро, би било малко трудно да се каже, защото се касае за различни стилове. Да се скочи от дисонанс (при случаите на раздробяване) би било по-малко характерно за Ренесанса. Ето едно възможно решение без раздробяване, и без повишена седма степен, на пример 195 (показана е само втората половина на упражнението):



The image shows a musical score for exercise 195, consisting of four staves. The first three staves are in treble clef, and the fourth staff is in bass clef. The notation includes various note values, rests, and a fermata over a note in the third staff. A 'c.f.' marking is present at the beginning of the fourth staff. The score is presented in a clean, black-and-white format.

Но за Фукс е много важно винаги да има “добра хармония” — и затова той позволява раздробяване. Това се вижда и от упражненията в пети урок.



## Библиография

### Оригинално издание:

Fux, Johann Joseph, *Gradus ad Parnassum*.

(Wien: Johann Peter van Ghelen, 1725)

Оригиналното издание съществува и в репринт на Broude от 1966 г. (виж IMSLP)

### Превод, използван в тази книга:

Mann, Albert, transl. *The study of Counterpoint from Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum*. (първо издание New York: W. W. Norton, 1943 г)

### Исторически преводи:

Johann Joseph Fux. *Gradus ad Parnassum oder Anführung zur regelmäßigen musikalischen Composition*. (Olms, Hildesheim 2004), ISBN 3-487-05209-1). Съвременен репринт на превода на Мицлер.

Denis, Pietro, transl., *Traite de composition musicale...* (Paris: Diod, Bijoutier, Garnier & Cadet, 1773)

*Practical Rules for Learning Composition...* анонимен преводач (London: Welcker, n.d.), около 1750.

### Модерни преводи от латински:

Johann Joseph Fux. *Gradus ad Parnassum*. Texte original intégral, introduction, traduction et notes de Jean – Philippe Navarre. Éditions Mardaga, 2000.  
ISBN 2870097425

Johann Joseph Fux. *Gradus ad Parnassum*. Traité de contrepoint, avec disque compact, traduction du texte latin de Jo Anger – Weller et Irène Saya. Éditions Henry Lemoine.  
ISMN 9790230989336

## КНИГИ

- Banchieri, Adriano. *Cartella Musicæ* (Venezia: Giacomo Vincenti, 1606)
- Bellermann, Heinrich. *Der Kontrapunkt* (Berlin: Julius Springer, Berlin, 1862 )
- Berardi, Angelo. *Miscellanea musicale di D. Angelo Berardi da S. Agata, canonico nell'insigne collegiata di S. Angelo di Viterbo, divisa...* ( Bologna: Giacomo Monti, 1689)
- Cherubini, Luigi. *Cours de contrepoint et de fugue* (Leipzig: Kistner, ca. 1835), F. Stöpel, transl.). Едновременно на немски и английски.
- Diruta, Girolamo. *Il Transilvano* (първо издание Venezia: Giacomo Vincenti, 1593)
- Man, Albert. *Study of Fugue...* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1958), репринт New York: Dover, 1987
- Felbick, L. *Lorenz Christoph Mizler de Kolof – Schüler Bachs und pythagoreischer "Apostel der Wolffischen Philosophie"* (Hildesheim: Georg-Olms-Verlag, 2012)
- Forkel, Johann Nikolaus. *Johann Sebastian Bach, His Life, Art and Work. Translated from German. With notes and appendices by Charles Sanford Terry.* (New York: Harcourt, Brace and Howe, 1920)
- Hindemith, Paul. *The Craft of Musical Composition.* Arthur Mendel, English translator (London: Schott & Co, 1942, 1945)
- Jeppesen, Knud. *Counterpoint. The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century, translated by Glen Haydon* (New York: Dover, 1992)
- Mann, Alfred. *The Study of Fugue* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1958)
- Martini, Padre Giambattista. *Esemplare o sia Saggio Fondamentale Pratico di Contrappunto sopra il Canto Fermo.* (Bologna: Lelio dalla Volpe, 1774)
- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Fundament des General-Basses, Siegmeier, Johann G., ed.* (Berlin: Schüppel, 1822)
- Nottebohm, Gustav. *Beethoveniana* (Leipzig: C. F. Peters, 1872)
- Roth, Herman. *Elemente der Stimmführung* (първо издание Stuttgart: Gruninger, 1926)
- Schneider, Max. (compiler) *Bach-Urkunden* (n.p., Nabu Press, 2011), reprint, original editions of 1916, 1917, 1926, ISBN 978 – 1245835244.2222

Vicentino, Don Nicola. *L'antica ridotta alla moderna prattica* (първо издание Roma: A. Barre, 1555)

Zacconi, Ludovico. *Prattica di musica...* (Venezia: Bartolomeo Carampello, 1596 )

Zarlino, Gioseffo. *Le institutioni harmoniche* (първо издание Venezia: Francesco Senese, 1558)

Манолов, Здравко и Димитър Христов. *Полифония* (София: Музика, 1977)

Карастоянов, Асен. *Контрапункт, Полифония, второ издание* (София: In Sacris, 2017)

### **Статии**

Barrow, Esther Jones, transl. *Memoirs of Louis Vierne; His Life and Contacts With Famous Men, The Diapason* (September 1938 – September 1939)

### **Отправки**

imslp.com – International Music Score Library Project – сайт който съдържа някои от историческите преводи на Фукс





