

А. Аренский

**Руководство к изучению форм
инструментальной и вокальной музыки**

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 78
ББК 85.31
А11

А11 **А. Аренский**
Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки / А. Аренский – М.: Книга по Требованию, 2013. – 117 с.

ISBN 978-5-458-36687-8

ISBN 978-5-458-36687-8

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2013
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2013

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первозданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

ПРЕДИСЛОВИЕ.

Сознательное отношение к музыкальным произведениям, понимание их формы, гармонического и контрапунктического построения, возможно только при основательном знании теории музыки, следовательно, изучение этой науки необходимо, как для композитора, так и для исполнителя. Так как подробное изучение теории требует весьма много времени, то в Консерваториях, где знание ее обязательно для всех лиц, окончивающих полный курс, существуют две программы теоретических классов: одна из них для лиц, посвятивших себя специально изучению теории композиции, другая—для обучающихся специально пению или игре на какомнибудь инструменте. Программы эти в начале одинаковы: элементарная теория и следующая за ней гармония проходятся теоретиками, певцами и инструменталистами вместе ¹⁾, далее теоретики изучают контрапункт строгого стиля, затем контрапункт свободного стиля (канон и фугу) и, наконец, поступают в последний класс свободного (или практического) сочинения, разделенный на 2 годичных курса. Все предметы, следующие за классом гармонии, проходятся певцами и инструменталистами в один год. Этот сокращенный курс называется в московской Консерватории классом энциклопедии музыки, а в петербургской—классом контрапункта и форм. Несмотря на то, что этот класс существует почти с самого основания Консерваторий, т. е. 25 лет, до сих пор не было издано ни одного учебника, который заключал бы в себе полный объем его курса. Это обстоятельство принудило меня составить предлагаемое руководство с целью облегчить изучение музыкальных форм учащимся в Консерватории, а также лицам, обучающимся вне ее. При этом я должен сказать, что хотя предлагаемое руководство к изучению форм инструментальной и вокаль-

¹⁾ В петербургской Консерватории существует специальный курс гармонии для теоретиков (курс одногодичный,—для остальных двухгодичный).

В московской Консерватории курс гармонии для певцов—сокращенный, одногодичный, тогда как для всех прочих—двухгодичный.

ной музыки совершенно достаточно для человека, занимающегося теорией музыки неспециально, и удовлетворяет консерваторской программе, тем не менее для желающих подробнее ознакомиться с различными отраслями этой науки рекомендую следующие сочинения:

1. Der Contrapunkt von Heinrich Bellermann.
2. Cours de Contrepoint et de Fugue par L. Cherubini.
3. Die Theorie der Tonsetzkunst von I. C. Hauff.
4. Abhandlung von der Fuge von Friedrich Wilhelm Marpurg.
5. Die strengen Formen der Musik von Benedict-Widmann.
6. Учебник контрапункта, фуги и канона Э. Ф. Рихтера.
7. Строгий стиль Л. Бусслера (перев. С. И. Танеева).
8. Свободный стиль, его-же (перевод Н. Д. Капкина).
9. Die Lehre von der musikalischen Komposition von A. B. Marx.
10. Lehrbuch der musikalischen Komposition von J. C. Lobe.
11. Katechismus der Kompositionslehre }
 " der Gesangs Komposition } von H. Riemann.
12. Учебник форм инструментальной музыки Л. Бусслера (перевод С. И. Танеева и Н. Д. Капкина).

Примечание. Учебники Беллермана и Бусслера (строгий стиль) написаны в церковных ладах, прочие в современных тональностях.

А. Аренский.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ.

ВВЕДЕНИЕ.

§ 1. Музыкальные сочинения по отношению к форме можно разделить на полифонические и гомофонические. Под именем первых разумеются сочинения, состоящие из нескольких самостоятельных голосов ¹⁾, напр. fuga канон; под именем вторых такие сочинения, в которых один голос самостоятелен, а все прочее составляет аккомпанимент ²⁾ к нему напр. романс, какой-нибудь танец и проч.

Полифонические сочинения.

§ 2. Первые попытки создать многоголосную музыку относятся к XI-му веку. Форма, в которой излагались сочинения того времени, известна под названием дисканта (diversus cantus, т. е. разнообразное пение). Вследствие недостатка техники у композиторов, правила, установленные теоретиками для дисканта, не всегда соблюдались, сочинения не всегда отличались благозвучием и потому не могли иметь художественного значения. Тем не менее форма дисканта имеет очень важное научное значение, так как в ней впервые выразилось стремление к самостоятельности отдельных голосов.

§ 3. В XIV-м веке, когда центром музыкального мира сделались Нидерланды, стали появляться многоголосные сочинения не только правильно написанные и поэтому благозвучные, но и с такими музыкальными достоинствами, что они и до сих пор имеют высокое художественное значение.

¹⁾ Под словом „голос“ разумеется всякая мелодия, входящая в состав сочинения и составляющая поэтому как-бы отдельный голос его.

²⁾ Аккомпанимент значит сопровождение.

§ 4. Стиль в котором писались сочинения нидерландских композиторов, господствовал в течение трех с половиною веков и получил впоследствии название строгого в отличие от появившагося в XVII-м веке и продолжающего существовать и теперь свободного стиля.

§ 5. Название дисканта уступило место новому слову контрапункт.

Под этим названием разумеется во 1-х: мелодия, приписанная к другой в виде верхняго или нижняго голоса, во 2-х: одновременное соединение различных мелодий. Контрапунктировать, в буквальном смысле слова, значит ставить ноту против ноты— „*punctum contra punctum*“ ¹⁾.

ГЛАВА I

Контрапункт строгого стиля.

§ 6. Отличную черту этого контрапункта составлял строгий диатонизм, но и между диатоническими интервалами не все могли быть свободно употребляемы.

I. В мелодии не допускались септимы, а также все увеличенные и уменьшенные интервалы ²⁾, напр. следующие последования считались неправильными.



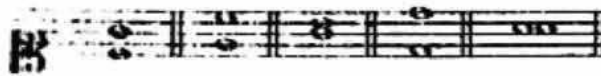
II. По отношению к гармонии на сильных частях такта свободно могли быть употреблены все интервалы, консонирующие с нижним голосом ³⁾, напр.

¹⁾ Слово „*punctus*“ употреблялось старинными теоретиками в смысле слова „нота“.

²⁾ Также избегали скачков на большую сексту, а скачки на малую сексту и октаву употреблялись только при движении голоса вниз.

³⁾ Запрещалось одновременное употребление квинты и сексты напр.

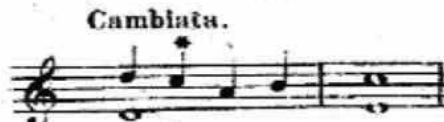




Диссонансы же употреблялись на сильных частях такта только в виде правильно приготовленных и разрешенных задержаний сверху вниз, а на слабых в виде проходящих и вспомогательных нот, взятых по ступеням, напр.



Премечание. Следует обратить внимание на 2 формы составляющая особенность строгого стиля: 1) *cambiata*—заклучавшаяся в том, что диссонанс (преимущественно септима), разрешался не сразу (в сексту), а сначала скачком вниз (на терцию); 2) особый род каденции, существовавший в течение всего XV-го века: вводный тон разрешался в тонику не сразу, а сначала в шестую ступень.



Каденция XV вѣка.



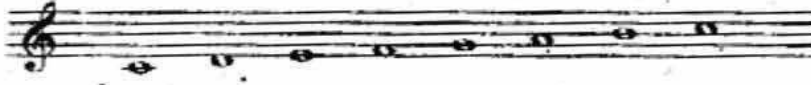
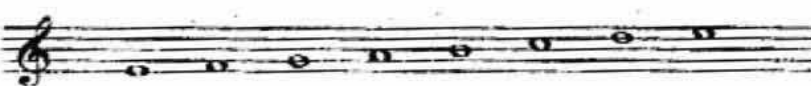
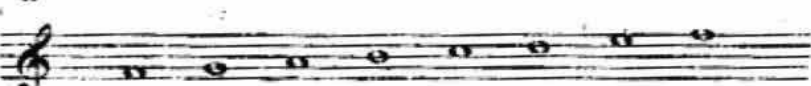
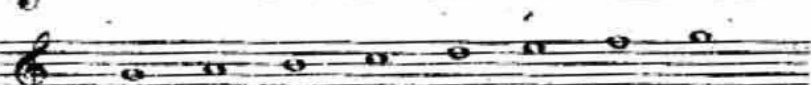
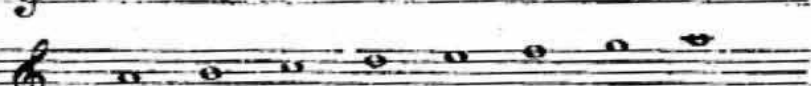
III. Ритм сочинений строгого стиля отличался спокойствием и величию: такт обыкновенно был в $\frac{4}{2}$ или $\frac{3}{1}$, употреблялись целые, половинные и четверные ноты, реже—восьмые, и то на слабых частях такта, напр.



§ 7. Существование таких строгих правил объясняется

тчем, что сочинения того времени предназначались исключительно для пения а саррелла (т. е. без инструментального сопровождения), и следовательно вызваны удобством и легкостью исполнения их певцами.

§ 8. Вместо современных мажора и минора, несуществовавших в то время, старинные композиторы должны были пользоваться следующими церковными ладами для своих сочинений ¹⁾.

<i>Tonus ionicus</i> Ионійскій ладъ	
<i>Tonus dorius</i> Дорійскій ладъ	
<i>Tonus phrygius</i> Фригійскій ладъ	
<i>Tonus lydius</i> Лидійскій ладъ	
<i>Tonus mixolydius</i> Миксолидійскій ладъ	
<i>Tonus aeolius</i> Эолійскій ладъ	

Упражнения в контрапункте строгого стиля.

§ 9. В основание упражнений берется какая-нибудь мелодия, называемая *cantus firmus* (сокращенно пишется с. f. ²⁾). Удобнее всего такая мелодия, которая состоит из нот равной длительности.

¹⁾ В дорийском, миксолидийском и эолийском ладах седьмая ступень должна быть повышена.

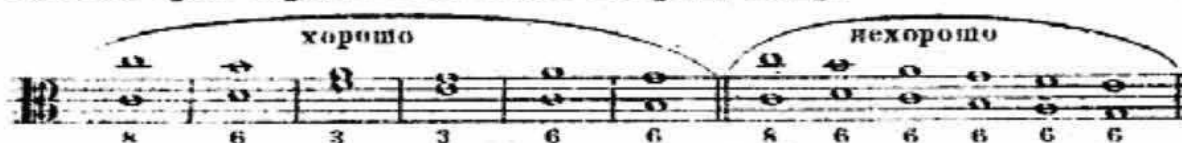
²⁾ Происхождение названия *cantus firmus* следующее: в VII-ом веке после Р. Хр. папа Григорий Великий велел составить сборник мелодий, находившихся в употреблении при церковном богослужении. Эта книга называлась *Antiphonarium*; она была прикреплена к алтарю собора св. Петра в Риме и считалась с тех пор единственным образцом для церковного пения, а мелодии, из которых она была составлена, получили название *cantus firmus* (*canto fermo* в Италии, *plein chant* во Франции). Эти мелодии брались в основание при контрапунктических упражнениях, а впоследствии вошло в обыкновение давать такое название каждой мелодии, к которой нужно было приписать контрапункт.

А) Двухголосный контрапункт.

І РАЗРЯД.

Нота против ноты.

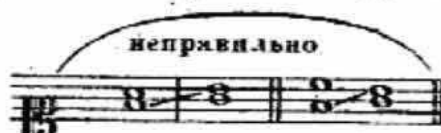
§ 10. Против каждой ноты данного голоса пишется одна нота в контрапунктирующем. Употребляются исключительно одни консонансы, в первом и последнем тактах совершенные (в последнем непременно октава или прима), в середине же преимущественно несовершенные. Последние должны чередоваться, и ни в каком случае не следует употреблять больше трех терций или секст подряд, напр.



§ 11. Не говоря уже о параллельных, в двухголосном контрапункте не должно быть никаких скрытых прим, квинт или октав, другими словами оба голоса нельзя вести в прямом движении на совершенный консонанс, напр.



§ 12. Две большие терция, образующие тритон, редко употребляются рядом; вообще следует, по возможности, избегать близкого сопоставления нот, составляющих увеличенную кварту или ее обращение—уменьшенную квинту, напр.

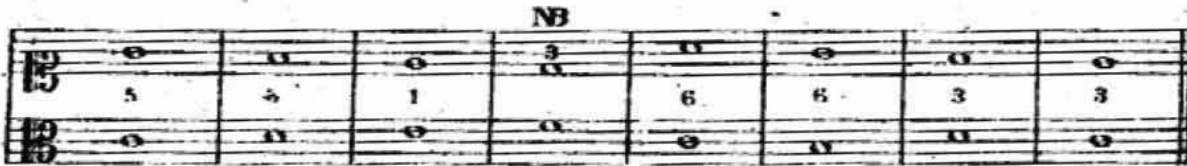


§ 13. При заключении в предпоследнем такте должны быть употребляемы оба вводные тона лада.



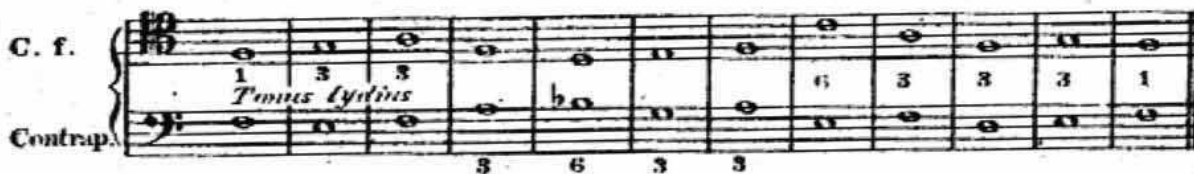
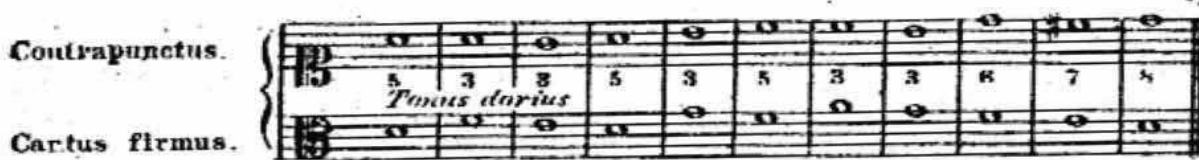
§ 14. Из трех родов движения следует предпочитать противоположное прямому, а прямое косвенному.

§ 15. Иногда для сохранения самостоятельности в голосах их ведут на крест, напр.



Не следует однако этим злоупотреблять.

§ 16. Что касается движения отдельных голосов, то предпочитается движение по ступеням; скачки делаются только изредка.



II. РАЗРЯД.

2 ноты против одной.

§ 17. Против каждой ноты данного голоса пишется в контрапунктирующем голосе две, поэтому такт делится на 2 части—сильную и слабую (—). Первая нота всегда консонанс, вторая может быть и консонансом и диссонансом; в последнем случае это должна быть проходящая и вспомогательная нота. Следовательно диссонанс может быть употреблен только при движении голоса по ступеням; ни взять, ни оставить диссонанс скачком нельзя.



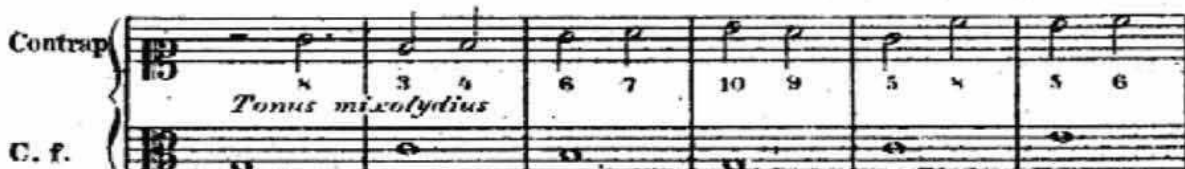
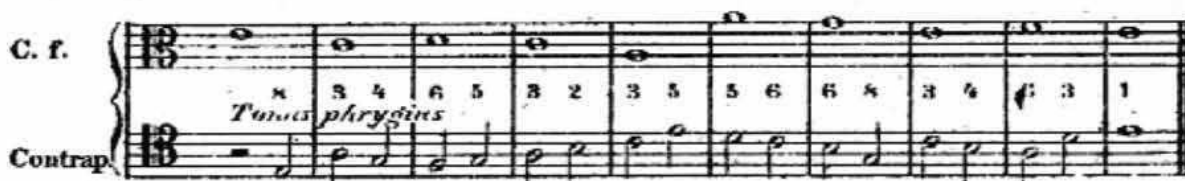
§ 18. В предпоследнем такте может быть только одна нота, в последнем должна быть одна, напр.



§ 19. Контрапунктирующий голос может начать свою мелодию после паузы, но непременно с совершенного консонанса, напр.



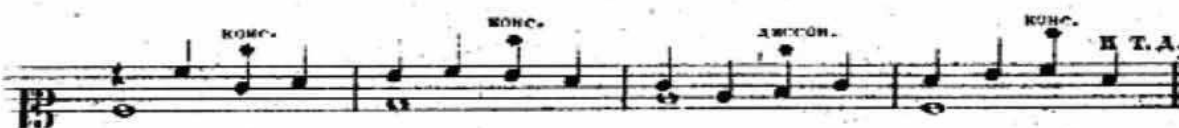
Премечание. В трехдольном такте против каждой ноты данного голоса пишется три; из них первая должна быть консонансом вторая и третья могут быть диссонансы и консонансы, напр.



III. РАЗРЯД.

Четыре ноты против одной.

§ 20. Против каждой ноты данного голоса пишутся четыре ноты, поэтому такт делится на четыре части (— ∨ — ∨). Первая нота всегда консонанс, третья чаще консонанс, хотя может быть и диссонанс, вторая и четвертая могут быть диссонансы и консонансы, напр.:



§ 21. В этом разряде следует избегать частых скачков на

октаву, тритона, повторения одной ноты, повторения или перемещения мотива, фигур, напоминающих трель или раздробленный аккорд, а главным образом параллельных прим, квинт и октав, могущих образоваться между сильными частями такта, или между соседними слабыми и сильными.

нехорошо

Contrap.

C. f.

Tonus doctus

1 2 3 4 3 4 5 6 4 7 5 6 4 7 6 5 3 7 5 6

3 2 1

C. f.

Tonus acutus

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

Contrap.

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

Примечание. Когда против каждой ноты пишется шесть, то могут быть два случая:

1) такт может быть двухдольный (из двух трехдольных).

консонансы на 1-й (по возможности) на 4-й части такта, на прочих консонансы и диссонансы, напр.:

конс.

конс.

конс.

конс.

конс.

П. Т. А.