

Л. Бусслер

**Учебник музыкальных форм
в тридцати задачах**

**С многочисленными
примерами, упражнениями и
отрывками классических
произведений, напечатанными в
тексте для преподавания и
самообучения**

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 78
ББК 85.31
Л11

- Л11 **Л. Бусслер**
Учебник музыкальных форм в тридцати задачах: С многочисленными примерами, упражнениями и отрывками классических произведений, напечатанными в тексте для преподавания и самообучения / Л. Бусслер – М.: Книга по Требованию, 2019. – 220 с.

ISBN 978-5-458-36689-2

ISBN 978-5-458-36689-2

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2019

© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2019

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.



Серия Книжный Ренессанс

www.samizday.ru/reprint

II. Общеупотребительныя формы пѣсни.

А. Сложныя формы пѣсни.

	Стр.
§ 17. Сложная форма пѣсни.	65
§ 18. Вариация и этюдъ.	65
§ 19. Настоящія танцевальныя формы.	67
Полька.	68
Галопъ	68
Полька-Мазурка	69
Мазурка	69
Вальсъ.	69
Одиннадцатая задача.	
§ 20. Форма Марша	72
Военный маршъ	72
Торжественный маршъ	72
Похоронный маршъ.	82
Полонезъ.	82
Кадриль	83
Двѣнадцатая задача.	
§ 21. Идеализованные формы танца	83
Менуэтъ.	
Скерцо.	
Тринадцатая задача.	
§ 22. Особенныя формы.	92
Четырнадцатая задача.	
Пятнадцатая задача.	

В. Низшія формы рондо.

§ 23. Введеніе	96
§ 24. Рондо первой формы	97
Шестнадцатая задача	
§ 25. Рондо второй формы	103
Семнадцатая задача.	
§ 26. Рондо третьей формы	106
Восемнадцатая задача.	
§ 27. Переходныя формы	111
§ 28. Вокальная пѣсня	112
Девятнадцатая задача.	

III. Сонатная форма.

	Стр.
§ 29. Соната и сонатная форма	118

А. Сонатина.

§ 30. Первая часть сонатинной формы	119
Двадцатая задача.	
§ 31. Первая часть сонатинны въ минорѣ	124
Двадцать первая задача.	
§ 32. Третья часть сонатинной формы въ мажорѣ	127
Двадцать вторая задача.	
§ 33. Третья часть сонатинны въ минорѣ	128
Двадцать третья задача.	
§ 34. Пропускъ модуляціи въ первой части	131
§ 35. Вторая часть сонатинной формы	133
Двадцать четвертая задача.	

В. Соната.

Первая часть сонатной формы.

§ 36. Расширеніе главной партіи	128
а) посредствомъ повторенія.	
б) „ „ добавленія.	
в) „ „ образованія періода.	
Двадцать пятая задача.	
§ 37. Связующая партія	152
а) тематически-занимствованная	153
б) самостоятельная	153
в) соединенныи выѣстъ	156
Двадцать шестая задача.	
§ 38. Вторая тема или побочная партія	157
Двадцать седьмая задача.	
§ 39. Заключительная партія	160
§ 40. Прибавленіе	162
§ 41. Переходъ	164
Двадцать восьмая задача.	
Третья часть сонатной формы.	
§ 42.	166
Двадцать девятая задача.	

Для Другого рода термины не могут быть приняты без объяснений, къ имъ я отношу названія частей періода—Vordersatz и Nachsatz и названіе того члена сонатинной и сонатной формы, который Нѣмцы зовутъ Vermittlungssatz. Я перенялъ первые два термина словами предъидущее и послѣдующее предложеніе, а послѣдній — словами связующая партія. Насколько мнѣ извѣстно, многіе русскіе теоретики обозначаютъ тѣ же понятія латынскими словами; тому, что у Нѣмцевъ носитъ названіе Vordersatz и Nachsatz, они даютъ названіе первое и второе предложеніе, а для Vermittlungssatz не употребляютъ отдѣльнаго термина, а называютъ этотъ отдѣлъ сонатной формы просто ходомъ, не отличая его отъ другихъ ходовъ (т. е. не имѣющихъ никакого самостоятельнаго значенія звукорядовъ); нѣкоторые-же выдѣляютъ Vermittlungssatz изъ числа другихъ ходовъ и называютъ его связкой. Я предпочелъ вышеприведенныя названія и предпочелъ по слѣдующимъ причинамъ: названія—первое и второе предложенія, обозначающія только мѣсто, занимаемое даннымъ предложеніемъ въ періодѣ, нисколько не выясняютъ отношенія предложеній между собою и къ своему цѣлому—періоду. Подобныя названія могутъ повести къ путаницѣ понятій, ибо и удвоенное предложеніе, и восьмитактное предложеніе и т. д. также состоятъ изъ двухъ предложеній, изъ которыхъ одно первое, а другое—второе. Мои термины взяты изъ русскаго синтаксиса, гдѣ они употребляются для обозначенія составныхъ частей причиннаго и условнаго словесныхъ періодовъ, довольно близко подходящихъ по смыслу и произношенію (въ смыслъ интонаціи) къ музыкальному періоду. Мои названія ясно опредѣляютъ значеніе упомянутыхъ частей музыкальнаго періода, какъ арсиса и тезиса, и не составляютъ чего-либо искусственнаго, а прямо соответствуютъ обозначаемому понятію. Что касается термина связующая партія, то я предпочелъ его названіямъ ходъ и связка въ силу слѣдующаго: первое названіе неудовлетворительно по той-же причинѣ, какъ и названія первое, второе предложенія; оно ведетъ къ той-же путаницѣ понятій, какъ и послѣднія; второе названіе—лучше, но все таки оно не выясняетъ роли Vermittlungssatz въ томъ случаѣ, когда послѣднее имѣетъ свое самостоятельное содержаніе, не заимствуя его изъ главной или по-

бочной партій, т. е. становится болѣ значительнымъ, чѣмъ только связь между двумя партіями, какъ бы претендуетъ поравняться по значенію съ этими послѣдними, х'я и не достигаетъ этой цѣли. Быть можетъ, названіе партія чрезъ-чуръ значительно для многихъ случаевъ, но я взялъ его, имѣя въ виду выше указанное обстоятельство, чтобы быть въ состояніи подвести подъ свой терминъ всѣ тѣ разнородныя понятія, которыя Нѣмцы обозначаютъ словомъ *Vermittlungssatz*. О другихъ мелкихъ отступленіяхъ отъ терминологіи, употребляемой многими русскими теоретиками, я считаю излишнимъ распространяться, упомяну, развѣ, о переводѣ слова *Satz*, которое доставило мнѣ не мало хлопотъ, благодаря обширности своего значенія и разнообразію тѣхъ понятій, которыя оно обозначаетъ. Я переводилъ его словами: произведеніе, пьеса, часть, партія, предложеніе и т. д. Вотъ все, что я хотѣлъ сказать по поводу настоящаго перевода.

Мнѣ остается только пожелать, чтобы трудъ нашъ принесъ хоть небольшую пользу русскому юношеству, изучающему теорію музыки. Дай Богъ, чтобы оно въ своихъ будущихъ музыкальных трудахъ достигло тѣхъ-же результатовъ, какъ и тѣ, чьи произведенія Бусслеръ и всѣ музыканты міра ставятъ величайшими образцами искусства.

А. Красковский.

Кіевъ, 1882 г. Ноябрь 20.

Р. S. Настоящій переводъ былъ уже почти оконченъ нами, когда Императорское Русское Музыкальное Общество объявило конкурсъ на сочиненіе учебника форте. Мы не думаемъ, чтобы настоящій учебникъ явился излишнимъ даже и въ томъ случаѣ, если на конкурсѣ будетъ признано удовлетворительнымъ одно изъ представленныхъ сочиненій. (До сихъ поръ неавѣсто, впрочемъ, будутъ-ли еще представлены такіа сочиненія). Совмѣстное существованіе двухъ или нѣсколькихъ учебниковъ по одному и тому-же предмету только можетъ облегчить работу изучающаго настоящій предметъ.

Предисловіе.

Часть ученія о композиціи, изложенная въ настоящемъ трудѣ, разираетъ тѣ формы, которыя встрѣчаются въ большей части произведеній *Гайдна, Моцарта, Бетховена, Вебера, Шуберта, Мендельсона и т. д.* а также и у большинства новыхъ живущихъ композиторовъ.

Особенно большое значеніе имѣютъ формы въ инструментальной музыкѣ, ибо здѣсь музыка по преимуществу является свободной отъ всякихъ вліяній, дѣйствуетъ по волюѣ самостоятельнымъ законамъ; поэтому-то этого рода формы и отмѣчаютъ особо, какъ формы музыки инструментальной. Но вліяніе формы очень велико и легко доказуемо и въ вокальной музыкѣ, особенно у выше названныхъ мастеровъ.

Въ противоположность контрпунктическимъ, эти формы называются свободными, ибо онѣ допускаютъ всевозможные роды сочиненія и не связаны ни подражаніемъ, ни строго опредѣленной метрикой старинной музыки, хотя вовсе не исключаютъ изъ употребленія этихъ обоихъ средствъ.

Отсюда ясно, что при изученіи формы представляются гораздо большія требованія къ проявленію самостоятельнаго творческаго таланта, чѣмъ при изученіи предшествующихъ предметовъ, и многіе, дѣлавшіе до сихъ поръ сносные успѣхи, только на задачахъ ученія о формахъ познаютъ истинныя границы своихъ способностей. Совсѣмъ другое дѣло, проявить-ли себя въ болѣе или менѣе удачномъ подчиненіи опредѣленнымъ правиламъ, или въ свободныхъ самостоятельныхъ работахъ. Въ послѣднемъ случаѣ матеріалъ черпается только лишь изъ собственнаго сознанія. Поэтому-то, встѣдъ за эле-

ментарными, такъ сказать, науками — гармоніей и контрапунктомъ строгатаго стиля — слѣдуетъ изученіе свободнаго контрапункта, ослабляющаго по немалому цѣни, наложенныя на ученика двумя предъидущими и дающаго способному человѣку массу художественнаго матерьяла. Да ученіе о композиціи и не ставитъ своей задачей воспитаніе для композиціи неспособныхъ.

Изъ всего вышесказаннаго слѣдуетъ, что стиль, которому принадлежатъ этого рода формы, стоитъ на болѣе высокой степени художественнаго развитія, чѣмъ старинный контрапунктическій, входящій въ него какъ средство. Поэтому мы, нѣмцы, по всей справедливости считаемъ классиками въ поэзіи Лессинга, Гёте, Шиллера, равно какъ въ музыкѣ трехъ великихъ композиторовъ, писавшихъ въ этомъ стилѣ — Гайдна, Моцарта, Бетховена — и восторгаемся ихъ произведеніями какъ лучшимъ изъ всего того, что дала до сихъ поръ музыка.

Берлинъ, Сентябрь, 1878 г.

Людвигъ Бусслеръ.

Введение.

1. Ученіе о формахъ слѣдуетъ за изученіемъ гармоніи и контрапункта. Совмѣстное изученіе этихъ предметовъ не только вредило-бы ясности преподаванія, но окончательно сбило-бы ученика и остановило ходъ его развитія.

2. Задача настоящаго труда—конструкція: соединеніе одинаковыхъ, похожихъ и непохожихъ другъ на друга мыслей въ одно органически законченное цѣлое, называемое весьма употребительнымъ въ нѣмецкой музыкальной терминологіи словомъ Satz, или, въ болѣе конкретномъ смыслѣ, формою.

3. Конструкція тогда только называется свободной, когда она не связана ни подражаніями, ни строго опредѣленной метрикой, какъ въ старинныхъ формахъ оперы и инструментальной музыки. Формы могутъ заключать въ себѣ всевозможные роды контрапунктическаго сложенія, не исключая и строго опредѣленной метрики, въ нѣкоторыхъ случаяхъ даже неизбѣжной, какъ въ танцевальныхъ формахъ.

4. Разнообразіе формъ чрезвычайно велико. Поэтому учебникъ можетъ касаться лишь тѣхъ, которыя, какъ главные, служатъ основаніемъ для прочихъ. Среди этихъ главныхъ формъ особеннаго вниманія заслуживаютъ формы элементарныя и сонатная форма; первый потому, что изъ нихъ образуются мелкія части всѣхъ формъ, вторая же потому, что превосходитъ всѣ другія формы разнообразіемъ, богатствомъ и многосторонностію.

5. Моцартъ и Гайднъ довели эти формы до полного совершенства. Бетховенъ обогатилъ и расширилъ ихъ болѣею полно-

той и разнообразіемъ двохъ гармоній, своими нововведеніями на поприщѣ оркестрового колорита, своей тематической разработкой, являющейся эквивалентомъ предшествующаго контрапунктическаго стиля. Такимъ образомъ, онъ какъ-бы объединяетъ на высшей точкѣ свободной конструкціи всѣ до сихъ поръ бывшія направленія музыки; вслѣдствіе этого-то его и можно назвать истиннымъ мастеромъ современнаго искусства, изъ произведеній котораго черпаются его образцы.

6. Для существеннаго облегченія класснаго преподаванія ученія о формахъ служатъ примѣненіе первоначальныхъ, сдѣланныхъ съ извѣстными стѣненіями работъ къ работамъ дальнѣйшимъ, что и сдѣлано въ настоящемъ учебникѣ; удобно это потому, что лишь немногіе изъ учениковъ способны писать эти работы, сочиняя всегда новый матеріалъ для нихъ, и не относясь къ то же время къ дѣлу небрежно.

Примѣчаніе. Первый, систематически составленный, учебникъ формъ издалъ А. Рейха (умеръ въ 1836 г. въ Парижѣ). К. Черни (умеръ 1857 г. въ Вѣнѣ) перевелъ его на нѣмецкій языкъ и дополнилъ, обративши особенное вниманіе на Бетховена. А. Б. Марксъ исправилъ черезчуръ абстрактную терминологию своихъ предшественниковъ, ибо приблизилъ ее къ общепотребительному (нѣмецкому) языку, и ему принадлежитъ большая заслуга въ распространеніи и растолкованіи этого ученія.

Ученіе о формахъ.

I. Основныя музыкальныя формы.

А. Предложеніе.

§ 1.

Двутактъ или фраза.

Для того, чтобы размѣръ такта въ музыкальномъ произведеніи былъ совершенно ясенъ, необходимо, чтобы оно было длиннѣе одного такта, ибо только повтореніе тѣхъ-же самыхъ метрическихъ моментовъ (одинакихъ частей) во второмъ тактѣ даетъ возможность нашему слуху различать размѣръ такта.

Такой рядъ тоновъ, который, будучи длиннѣе одного такта, дѣлается понятнымъ размѣръ, называется двутактомъ или фразой.

Двутактъ составляетъ основу всѣхъ нашихъ классическихъ инструментальныхъ формъ и не трудно расчленивъ большую часть подобныхъ произведеній на двутакты.

Мы не станемъ здѣсь доказывать этого положенія, ибо оно найдетъ подтвержденіе въ примѣрахъ, приведенныхъ въ настоящей книгѣ.

Мы различаемъ двутакты трехъ родовъ:

1) вполне выполняющіе пространство двухъ тактовъ при посредствѣ тоновъ, наприимѣръ: *)

*) Мы предполагаемъ, что приводимыя нами выдержки изъ классическихъ авторовъ знакомы изучающимъ, и поэтому приводимъ, для сокращенія мѣста, только мелодіи ихъ; безъ такого предположенія подобное дробленіе конкретнаго музыкальнаго произведенія по абстрактнымъ научнымъ понятіямъ было-бы эстетически неумѣрно, и могло-бы направить юношескую фантазію по ложной дорогѣ абстракціи. Молодой композиторъ долженъ уметь дополнять эти мелодическія фрагменты до представленія о цѣломъ художественномъ произведеніи.

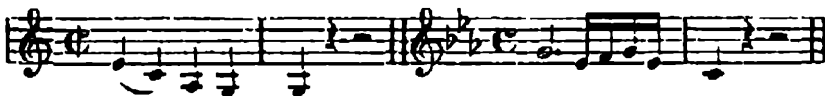
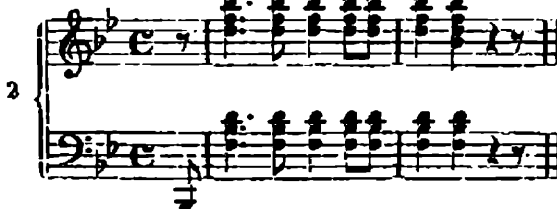
Бетховень.



2) Выполняющіе не исполнѣ объемъ двухъ тактовъ при посредствѣ звука, или дополняющіе остающееся пространство паузами, или предоставляющіе этотъ остатокъ началу новой мысли.

а) Выполняющіе свободное мѣсто паузами:

Бетховень.



б) Дающіе мѣсто для начала новой мысли:

3 Бетховень.

