

Э. Праут

Музыкальная форма

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 78
ББК 85.31
Э1

Э1 **Э. Праут**
Музыкальная форма / Э. Праут – М.: Книга по Требованию, 2021. – 208 с.

ISBN 978-5-458-36693-9

ISBN 978-5-458-36693-9

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2021

© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2021

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 первоизданном 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

О Г Л А В Л Е Н И Е.

(Ср. цифры указывают на параграфы).

Глава I. Введение Стр. 12

Построение произведений искусства—1. Определения формы—2. Безформенное произведение—3. Фантазия—4. Главные составные формы—5. Мелодия—6. Тональность—7. Каденция и ритм—8—9. Пропорциональность—10. Модуляция—11. Развѣтствіе—12. Соотношение между мелодіей и гармоніей.—13—14. Нельзя научить изобрѣтенію мелодій—15. Лучшие образцы формы—10.

Глава II. Періоды и предложения Стр. 17

Аналогія между музыкой и поэзіей—18. Разница между поэзіей и прозой; правильное чередованіе ударной—19—20. Разнообразіе стихосложенія—21. Сходство музыки со стихомъ, а не съ прозой—22. Ритмъ—положеніе каденцій—23. Определеніе періода—24. Обычная длина періода—25. Притяна преобладающа ритма, основаннаго на числѣ тактовъ, кратномъ двухъ—26. Определеніе предложения—27. Періодъ въ минорѣ; жепокія окончанія—28. Первое предположеніе оканчивается срединной каденціей—29—30—полной каденціей—31. Модуляция въ первомъ предположеніи—32—33. Модуляция въ концѣ періода—34—35. Четырехдольное дѣленіе есть сложное время—36. Его дѣленіе на такты часто неправильно—37. Такты тяжелые и легкіе—38. Какъ опредѣлять, какіе такты—тяжелые такты—39. Примеры изъ Бетховена—40. Другіе примеры—41. Періоды съ тремя предположеніями—42—43—съ четырьмя предположеніями—44. Примеры изъ Гайдна и Моцарта. Совмѣщеніе предположеній—45. Примеры изъ Мендельсона; на два четырехтактныхъ предположенія отъбѣгаетъ одно восьмь тактовъ—46. Примеры изъ Вагнера—47.

Глава III. Подраздѣленія періода—фразы и мотивы Стр. 32

Неравнѣдные предположенія—49. Главное и приаточныя предположенія; ихъ взаимное соотношеніе—50. Фразы; способъ найти начало и окончаніе ея—51—52. Изъ которыхъ предположенія не дѣлятся на фразы—53. Гармонія есть критерій подраздѣленія періода—54. Въ фразахъ каденціальныи характеръ менѣе ясно выраженъ—55. Поключеніе—56. Мотивъ—зародышъ, изъ котораго развивается музыка—57—58. Общій принципъ, регулирующий форму мотива—59. Предположенія, начинающіяся неполнымъ мотивомъ—60. Раздѣленіе періода на мотивы—61. Анализъ болѣе сложныхъ періодовъ—62. Женское окончаніе—63. Важность правильного дѣленія на мотивы при объясненіи гармоническихъ послѣдованій—64—65. Мотивы—слова—66. Примеры изъ Гайдна—67. Подмотивы—68. Определеніе мотива—69. Двухтактный мотивъ—70—71. Мотивы съ женскими окончаніями—72. Основные мотивы—73. Къ чему сводится весь вопросъ.—74. Эти правила относятся вполнѣ только къ правильно построеннымъ періодамъ—75.

Глава IV. Модуляция, родство строевъ Стр. 42

Приглаженіе переводчика. Определеніе модуляціи; переходная модуляция—77. Определеніе модулирующаго момента посредствомъ мотива—78—79. Родство строевъ; близкое родство—80. Отношенія родства мажорныхъ строевъ—81;—минорныхъ строевъ—82. Строча на второй степеніи родства—83. Общіе аккорды—84—85. Аккорды съ подразумеваемымъ огармоническимъ измѣпленіемъ—86. Минорные строи, находящіеся на второй степеніи родства, относительно мажорныхъ строевъ—87, относительно минорныхъ строевъ—88—90. Соотношеніе минорныхъ строевъ обратно соотношенію мажорныхъ—91. Неродственные строи—92—93. Таблица строевъ—94.

Глава V. Способы модулирования. Модуляция через трезвучия Стр. 50

Способы модулирования почти неисчерпаемы—95. Модуляция через общие аккорды, примѣры изъ Моцарта—96—99. Модуляция въ минорѣ, прим. изъ Бетховена—100. То-же изъ Баха—101. Модуляция через трезвучия—102. Модуляция через трезвучіе, диатоническое въ обоихъ строяхъ—103—106. Такія модуляции требуютъ закрѣпленія—107. Диатоническія минорныя трезвучія—108. Возможныя черовъ нихъ модуляции—109. Модуляция через не одинъ только общій аккордъ—110. Модуляция въ перодотвенный строй—111. Модуляция черезъ хроматическія трезвучія—112—113. Примѣры крайнихъ модуляцій—114. Модуляция между степенями второй степени родства—115. Модуляция къ мажорной медіантѣ—116. Подразумѣваніе родотвенныхъ минорныхъ строевъ—117. Модуляция къ пониженной субмедіантѣ—118. То-же къ субмедіантѣ и повышенной медіантѣ—119. Прим. модуляции между строями 2-й степени родства изъ Моцарта—120;—изъ Бетховена—121;—изъ Шуберта—122;—изъ Брамса—123. Модуляция между неродотвенными строями, прим. изъ Бетховена—124;—изъ Шуберта—125—126;—изъ Дворжака—127.

Глава VI. Способы модулирования (продолженіе) Стр. 60

Модуляция черезъ основныя диссонирующіе аккорды—130. Основныя септаккорды пр. изъ Вагнера—131. Модуляция черезъ уменьшенное трезвучіе—132. Диатоническіе септаккорды—133. Пр. изъ Баха—134—135. Пр. изъ Мендельсона—136—137. Модуляция черезъ хроматическіе мажорные нонаккорды; пр. Моцарта—140; пр. Генделя—141, Шпора—142, Бетховена—143. Эгармоническое измѣненіе септаккордовъ въ аккорды съ увеличенной секстой—144. Пр. Шуберта—145—148, Бетховена—149—150. Эгармоническія измѣненія тредоцимаккорда—151. Примѣры—152—153. Модуляция безъ общаго аккорда—153. Возможность подразумѣваемой эгармонической модуляции—155. Нота аккорда, удержанная въ слѣдующемъ аккордѣ—156. Модуляция черезъ унисонные пассажи—157—158. *Сложная модуляция*, пр. изъ Шуберта—159. Моментъ модуляции—160. Менѣе обычныя модуляции, пр. Моцарта—161—162, Шуберта—163—164. Вагнера—165—166. Хроматическія модуляции—167. О выборѣ модуляцій—168. Упраженія въ модуляции—169.

Глава VII. Построеніе простыхъ періодовъ съ правильнымъ ритмомъ. Стр. 75

Модуляция въ короткихъ періодахъ—170. Что дѣлать съ мотивами—171. *Типическій мотивъ*—172. Его повтореніе на другой степени—173. Удлиненіе его нотъ—174. Обращеніе—175. Увеличеніе и уменьшеніе—176. Періоды, построенные изъ типическаго мотива—177. Примѣръ Бетховена—178. Измѣненіе интервалловъ—179. *Ритмическая фигура*—180. Замаскированный мотивъ—181—182. Контрастирующие мотивы—183. Построеніе восьмитактнаго періода—184. Тяжелые такты—185. Каденція главнаго предложенія—186. Построеніе фразъ—187. Формула означающая подраздѣленія періодовъ—188. Разныя формы восьмитактнаго періода—189—193. Формы съ модуляциями—194—198. Модуляция въ не родотвенный строй, прим. Шуберта—199. Цѣлое сочиненіе въ 8 тактовъ—200. Формулы для восьмитактныхъ періодовъ, въ которыхъ только одно предложеніе, раздѣлено на фразы—201. Образцы періодовъ—202—205. Методъ композиціи—206. Формулы періодовъ, въ которыхъ оба предложенія дѣлятся на фразы—207. Гдѣ мѣнять гармонію—208. Предвареніе гармоніи на легкомъ дѣленіи такта—209. Періодъ въ 12 тактовъ—210. Подобіе предложеній—211—212. Повтореніе каденцій—213. Повтореніе второй фразы—214. Двѣнадцатитактные періоды—расширеніе восьмитактныхъ—215. Періодъ въ 16 тактовъ—216. Прим. Моцарта, Мендельсона—217—218—219. *Нормальная форма* періода—220.

Глава VIII. Неправильный и сложный ритмъ Стр. 95

Неправильные ритмы—разновидности нормальнаго, но не новыя ритмическія формы—221. Удлиненіе копечной каденціи—222. Удлиненіе послѣднихъ нотъ каденцій—223. Повтореніе и удлинненіе—224. Методъ для узнаванія этихъ повтореній—225. Расширеніе каденціи—227. Повтореніе съ видоизмѣненіями—228. Каденціальныя удлинненія въ обоихъ предложеніяхъ періода—229. Другіе способы расширенія конца періода—230—231. Удлиненіе начала періода—232. Повтореніе

фразы посреди периода—233. Сильно удлиненный период—234—236. Такое удлинение происходит от непосредственного чувства композитора—237. Вставка слабого такта; прим. Моцарта—238, прим. Мендельсона—239. Шуберта—240; *пятитактный ритм*. Вставка слабого такта бывает чаще всего при приближении к каденции—241. Вставка тяжелого такта—242—243. Повторение по секвенции вставленного такта, прим. Бетховена—244. Тяжелые такты, вставленные в обоих предложениях периода—245—246. Разница между вставкой тяжелого такта и вставкой легкого—247. Окращение периода, опущение слабого такта—248. Опущение первого такта периода—249. Прим.—хораль—250. Опущение промежуточного слабого такта, прим. Мендельсона—251—252. Как различать, какого рода такты выпущены—253. *Трехтактный ритм*—254. Примеры национальной музыки—255. Причина удовлетворительности впечатлений, производимого трехтактным ритмом—256. „*Ritmo di tre battute*“ Бетховена—257. Совпадение тактов—258. Прим. Дюсека—259, Шумана—260, Мендельсона—261. *Семитактный ритм*, прим. Бетховена—262—263, Моцарта—264. Установление фигуры аккомпанимента—265. Пьеса начинается с середины периода—266—267. Опущение слабого предложения—268. Сложные ритмы полифонической музыки—269. Анализ фуги Баха—270—276. В фугах правильность акцента замечает правильность ритма—277—278. Анализ неправильных ритмов, прим. Гайдна—279—280, Шуберта—281—282, Моцарта—283—284, Гайдна—285. Когда уместны отклонения от правильного ритма—286. Перекрестные ударения, прим. Бетховена—287—288, Вебера—289—290, Шумана—291, Клементи—292. Увеличение, производимое перекрестными ударениями—293. Вставка одного тактового деления, прим. Генделя—295, Шумана—296, Мендельсона—297. Изменение в подразделении такта—298. Опущение одного деления—299. *Пятидольное время*, прим. Генделя—300, Вуальды—301, Шопена—302. *Семидольное время*, прим. Листа—303, Верди—304. Советы учащемуся—305.

Глава IX. Простая двучастная форма. Стр. 133

Определение двучастной формы—306. Развитие больших форм из меньших—307. Простейшая двучастная форма—308. Гимны—309. Сжатая двухпериодная форма, прим. Шумана—310—312, Корелли—313, Моцарта—314, Шуберта—315, Гайдна—316, Бетховена—317. Двучастная форма в вокальной музыке—318. Прим. Вебера—319, Моцарта—320. Двучастная форма с менее правильно построенными периодами—321. Прим. Гайдна—322, Баха—323—325, Генделя—326. Примеры неправильных ритмов—327. Расширенная двучастная форма в вокальной музыке, прим. Генделя—328—329. Двучастная форма с двумя темами—330. Прелюдия Баха—331—332. *Adagio* Моцарта—333—335. Важность этой разновидности двучастной формы—336. О двучастной *песенной форме*—337. Советы для начинающих сочинять—338. Писание хоралов—339—340. Впадки для этого—341—342. Оригинальные мелодии—343. Парафразирование—344. Короткие пьесы из двух или трех периодов—345—из четырех периодов—346. Советы по построению периодов неправильной длины—347.

Глава X. Простая трехчастная форма. Стр. 160

Определение трехчастной формы—348. Разные взгляды теоретиков—349. Эпизод—необходимая принадлежность трехчастной формы—350. Прим. Моцарта—351. Первая часть трехчастной формы должна состоять из двучастной—352. Главная тема возвращается в третьей части—353. Растяжимость этой формы—354. *Andante* Бетховена—355—356. *Andante* Моцарта—357—358. Прим. Гайдна—359—361. *Adagio* Патетической сонаты—362—369. *Adagio* сонаты op. 31, № 1—370—373. *Adagio* сонаты Вебера—374—377. Трехчастная форма как средняя часть больших сочинений—378. Трехчастная форма как самостоятельная форма—379. Прим. Шопена—380—381, Шуберта—382—383, Шумана—386—391. Трехчастная форма в вокальной музыке—392. Прим. Генделя—393. Другие примеры—394. Смѣшанная форма—395—396. Современные образцы трехчастной формы в вокальной музыке—397. Средняя часть бывает в другом темпе—398—399. Общий итог—400. Большие формы все развиваются из типических двучастной и трехчастной форм. Заключение—401.

ПРЕДИСЛОВІЕ.

Въ сочиненіяхъ того-же автора, написанныхъ раньше этой книги, (Harmony: its theory and practice; Counterpoint, strict and free; Double counterpoint and canon; Fugue etc), мы находимъ изложеніе преимущественно теоретическихъ основъ музыки, хотя вообще теорія и практика такъ тѣсно связаны между собою, что рѣзкой границы между ними провести невозможно. Настоящая же книга имѣетъ въ виду почти исключительно практическія цѣли; мы найдемъ въ ней лишь намеки на теорію.

Настоящая книга потребовала подготовительной работы болѣе, чѣмъ какое-либо другое сочиненіе того-же автора. Въ англійской литературѣ по данному предмету можно найти весьма немногое, такъ что пришлось собирать матеріалъ частью изъ пространныхъ нѣмецкихъ руководствъ по композиціи, — правда интересныхъ и поучительныхъ, но не очень-то „удобочитаемыхъ“, — частью же изъ тщательнаго и часто кропотливаго анализа произведеній великихъ мастеровъ.

Приступая къ изложенію, авторъ находитъ, что самымъ удовлетворительнымъ и логическимъ методомъ является прежде всего изложеніе основныхъ началъ предмета. Ритмъ—т. е. болѣе или менѣе правильное возвращеніе къ каденціямъ, есть столь-же существенный элементъ въ музыкѣ, какъ и въ поэзіи. Поэтому первая часть этой книги посвящена основнымъ принципамъ ритма, проявляющимся въ построеніи музыкальных предложений и періодовъ. Такое изслѣдованіе было бы неполно безъ разложенія музыкальных періодовъ на ихъ первоначальныя составныя части—на мотивы. Въ этой части своего изслѣдованія авторъ долженъ признаться въ большихъ позаняствованіяхъ отъ доктора Гуго Римана; по мнѣнію автора, этотъ выдающійся германскій теоретикъ первый вполне постигъ настоящую природу мотива и указалъ на соотношеніе звуковъ, приходящихся на слабыя времена (звуковъ лишенныхъ ударенія или акцента), не съ предыдущими звуками, а съ послѣдующими, приходящимися на сильные времена (звуками облеченными удареніемъ или акцентомъ). Такой взглядъ (изложенный въ 3-й главѣ) авторъ вполне разделяетъ, и такое пониманіе объясняетъ въ теоріяхъ великихъ композиторовъ много, что иначе представляется или неправильнымъ, или трудно объяснимымъ (см. примѣры §§ 64 и 66).

Авторъ, расходясь во многихъ подробностяхъ съ докторомъ Риманомъ въ примѣненіи сего принципа, тѣмъ не менѣе признаетъ, что самый этотъ принципъ настолько существененъ, что состоятельность всего ученія, изложеннаго въ этой книгѣ, едва-ли не зависитъ отъ принятія или непринятія изложеннаго въ ней воззрѣнія на природу мотива.

За проведеннымъ такимъ образомъ въ нашемъ изслѣдованіи аналитическимъ методомъ слѣдуетъ синтетическій; за разложеніемъ періодовъ на мотивы, слѣдуетъ построеніе періодовъ изъ мотивовъ. Но такъ какъ многие періоды содержатъ въ себѣ модуляціи, то затѣмъ явилась необходимость основательно заняться вопросомъ о родствѣ тональностей и о модуляціи, рассмотрѣннымъ въ руководствѣ по гармоніи (того-же автора)

только отчасти и лишь для ближайших строевъ. Авторъ находитъ, что въ настоящемъ трудѣ желательное болѣе систематическое и основательное изслѣдованіе того же предмета, почему ему посвящены три главы этой книги. Хотя очевидно нельзя объяснить и классифицировать всѣяя возможные модуляціи, такъ какъ нельзя сказать, чтобы даже до настоящаго времени всѣ эти возможности были исчерпаны, однако можно надѣяться, что для практическихъ цѣлей учащійся найдетъ въ этихъ главахъ достаточное руководство по этому предмету.

Только подробное изслѣдованіе можетъ дать понятіе о томъ большомъ разнообразіи, которое возможно при построеніи простаго періода въ 8 тактовъ съ правильнымъ ритмомъ. Различныя формы восьми-тактнаго періода изложены въ VII главѣ и поясняются многочисленными примѣрами великихъ композиторовъ. Сюда-же отнесены періоды въ 12 и 16 тактовъ, т. е. періоды, состоящіе изъ трехъ или четырехъ четырехтактныхъ предложеній вмѣсто двухъ; конечно можно было бы ихъ разсматривать, какъ расширенія нормальнаго періода, однако автору казалось болѣе удобнымъ включить ихъ въ-эту главу, чѣмъ въ изложеніе формъ съ неправильнымъ ритмомъ.

Построеніе предложеній и періодовъ длины большей или меньшей противу: нормальной, насколько это извѣстно автору, до сихъ поръ не было систематически разсмотрѣно въ англійской литературѣ; почему этому предмету, который съ перваго взгляда кажется болѣе труднымъ, чѣмъ онъ есть на самомъ дѣлѣ, посвящена одна изъ самыхъ длинныхъ главъ этой книги. Надо надѣяться, что данныя здѣсь объясненія расчислѣтъ нѣсколько путѣ учащемуся въ анализѣ музыкальныхъ произведеній и дадутъ начинающему композитору нѣкоторыя правила для законныхъ отступленій отъ правильнаго ритма. Прекрасный способъ обозначенія неправильныхъ ритмическихъ построеній посредствомъ цифръ, выставляемыхъ подъ тактами, авторъ заимствовалъ опять-таки у доктора Римана.

Двѣ послѣднія главы посвящены двумъ типическимъ формамъ—двухчастной и трехчастной, изъ которыхъ развиваются всѣ остальные. Едва-ли найдется два авторитетныхъ писателя, согласныхъ между собою въ точномъ опредѣленіи и разграниченіи этихъ двухъ формъ, и авторъ не надѣется на то, чтобы его опредѣленіе было общепризнано, какъ единственное правильное. По крайней мѣрѣ планъ, принятый имъ, имѣетъ то преимущество, что онъ понятенъ, послѣдовательно проведенъ и является результатомъ большой обдуманности и разсмотрѣнія многихъ сочиненій великихъ композиторовъ. Авторъ находитъ возможнымъ провести строгую границу между этими, двумя формами не иначе, какъ разсматривая трехчастную форму, какъ расширенную двухчастную, по не какъ разновидность ея.

Можетъ быть здѣсь требуется объясненіе, почему въ послѣдней главѣ этой книги дается для примѣра не менѣе девяти полныхъ музыкальныхъ произведеній, изъ которыхъ нѣкоторые очень извѣстны. Во первыхъ, если бы авторъ только сослался на приведенныя произведенія, то весьма возможно, что многие читатели не имѣли бы ихъ подъ рукой, а другіе можетъ быть не потрудились бы снять ихъ съ полки и просмотрѣть; а во-вторыхъ и главнымъ образомъ, эти примѣры приведены потому, что только такимъ образомъ, явилась возможность на дѣлѣ пояснить изложенные въ VIII-ой главѣ принципы, на которыхъ построены періоды неправильной длины. Каждая изъ этихъ девяти пѣсѣ снабжена полнымъ ритмическимъ анализомъ всѣхъ ея періодовъ; учащійся, тщательнѣе прослѣдившій эти анализы, не встрѣтитъ большихъ трудностей при самостоятельномъ анализѣ другихъ комбинацій. Авторъ не претендуетъ на совершенство своихъ анализовъ; часто возможны другія подраздѣленія на предложенія, а не тѣ, которыя имъ приняты; однако въ приведенныхъ примѣрахъ методы 8-ой главы примѣнены систематически, и надо думать, что эти поясненія удобопонятны и достаточно обоснованы.

Настоящій трудъ имѣетъ дѣло преимущественно съ основными принципами музыкальной формы; поэтому практическое примѣненіе ихъ въ

произведеніяхъ великихъ мастеровъ (симфоніи, квартеты, сонаты) не входить въ рамки этой книги. Этотъ вопросъ будетъ разсмотрѣнъ въ другомъ томѣ той-же серіи: „Прикладная Форма.“

Авторъ почти окончилъ эту книгу, когда онъ узналъ о сочиненіи покойнаго Рудольфа Вестфала: *Allgemeine Theorie der Musikalischen Rhythmik, seit J. S. Bach* (Общая теорія музыкальнаго ритма со времени І. С. Баха); этотъ крайне цѣнный и интересный трудъ, авторъ котораго былъ профессоромъ греческаго языка въ Московскомъ университетѣ, показываетъ, что принципы ритма, какъ ихъ понимали греки, и какъ они изложены въ руководствѣ Аристоксена (300 л. до Р. Х.) ученика Аристотеля, въ главныхъ чертахъ совпадаютъ съ тѣми принципами, которыми руководились въ своихъ сочиненіяхъ Бахъ и Бетховенъ. Не безъ большого удовольствія авторъ пашель, что это тѣ самые принципы, которые изложены въ этой книгѣ. Этимъ онъ еще болѣе убѣдился въ основательности своихъ воззрѣній на этотъ предметъ, а также въ томъ, что общія основы искусства неизмѣнны во всѣ вѣка.

Авторъ уже упомянулъ о томъ, что многое имъ заимствовано отъ Гуго Римана; оригиналенъ въ настоящемъ трудѣ (если есть что-нибудь въ немъ оригинальное) скорѣе способъ и изложеніе извѣстныхъ мыслей, чѣмъ сами эти мысли. Авторъ собиралъ матеріалъ, откуда могъ. Кромѣ Римановскихъ: *Musikalische Dynamik*, и др. онъ пользовался при составленіи своей книги также „*Compositionslehre*“ Маркса, и въ нѣкоторой мѣрѣ „учебнѣмъ о формахъ“ Буслера.

Лондонъ,
Май, 1893.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА.

Г Л А В А I.

Введение.

1. Всякое произведение искусства, каких бы размѣровъ оно ни было, должно быть постросно соотвѣтственно какому-нибудь опредѣленно сложившемуся въ головѣ художника плану. Мы не можемъ себѣ представить живописца, берущаго палитру и начинающаго писать на своемъ полотнѣ прежде, чѣмъ онъ рѣшитъ, въ чемъ состоитъ сюжетъ его картины. Никто, кромѣ развѣ помѣшаннаго, не возьмется за работу раньше, чѣмъ онъ опредѣлитъ, будетъ-ли онъ писать портретъ, ландшафтъ, какое-нибудь архитектурное произведение, или такъ называемый жанръ; подробности картины во время работы надъ ней могутъ, и вѣроятно будутъ, подвергаться разнымъ болѣе или менѣе важнымъ измѣненіямъ, но общее намѣреніе художника непремѣнно будетъ ясно начертано въ его умѣ раньше, чѣмъ онъ начнетъ свою работу. Точно также архитекторъ, намѣреваясь что либо строить, отлично знаетъ, будетъ-ли онъ строить жилой домъ, или магазинъ, или церковь, или концертный залъ и, соотвѣтственно требусому роду строенія, составитъ свой планъ.

2. Композиторъ приступаетъ къ своему произведенію руководствуясь тѣмъ-же принципомъ. Прежде чѣмъ писать, онъ рѣшаетъ въ какомъ родѣ будетъ та вещь, которую онъ напишетъ. Ни съ кѣмъ еще пока не случилось, чтобы, сѣвши написать рядъ вальсовъ, вмѣсто этого онъ написалъ фугу; это происходитъ просто потому, что эти два произведенія построены по совершенно различнымъ планамъ. Тотъ планъ, или то построение, соотвѣтственно которому написано музыкальное произведение, называется его *формой*.

3. Довольно трудно представить себѣ, чтобы какой либо композиторъ сѣлъ писать безъ опредѣленной мысли о томъ, что онъ будетъ сочинять.

Но допустимъ, что это возможно, и посмотримъ, что изъ этого можетъ выйти; предположимъ, что такой композиторъ даровитъ и обладаетъ свободной фантазіей; тогда мысли его будутъ блуждать безъ опредѣленной цѣли и логической связи, и вся пьеса его будетъ лишь безсвязной рapsодіей въ родѣ импровизаціи. Если-же такой композиторъ лишенъ способностей, въ результатъ явится музыкальный хаосъ,—нѣчто безсодержательное и безформенное. Для талантливаго музыканта впрочемъ наше предположеніе даже невозможно; у всѣхъ насъ, когда мы думаемъ, одна мысль непремѣнно влечетъ за собой другую, и точно такъ же у музыканта всегда болѣе или менѣе явственно обнаруживается невольная послѣдовательность мыслей, и едва-ли можно представить себѣ совершенно бессвязную вещь, написанную хорошимъ композиторомъ.

4. Почти единственнымъ родомъ композиціи, не имѣющей опредѣленной формы, является „*фантазія*“—произведение, въ которомъ (какъ это видно изъ самаго названія его) композиторъ можетъ свободно отдаваться своей фантазіи. Но, если мы обратимся къ различнымъ примѣрамъ фантазій,

оставленныхъ намъ великими композиторами:—Гайдномъ, Моцартомъ, Бетховеномъ, Мендельсономъ или Шуманомъ, мы найдемъ во всѣхъ этихъ произведеніяхъ очевидную преднамѣренность; только планы этихъ произведеній настолько различны между собой, что мы не можемъ обобщить ихъ въ одну общую имъ всѣмъ форму—форму фантазій.

5. Итакъ, мы называемъ *формой* музыкальнаго произведенія тотъ планъ, по которому оно построено. Однако это опредѣленіе безъ дальнѣйшаго объясненія представляется учащемуся нѣсколько неяснымъ, и онъ можетъ не безъ основанія спросить, что-же именно строится по плану?

Насколько это возможно, отвѣтомъ на этотъ вопросъ служить вся эта книга, и прежде всего мы поставимъ себѣ задачу,—опредѣлить тѣ составныя, которыя входятъ въ то, что называется музыкальной формой. Выражаясь немногими словами,—это будутъ: *мелодія, тональность, ритмъ и пропорциональность*, и кромѣ того встрѣчающіяся во всѣхъ крупныхъ сочиненіяхъ и въ большинствѣ мелкихъ: *модуляція и разработка*.

6. Простѣйшее опредѣленіе *мелодіи* будетъ, пожалуй, слѣдующее: „мелодія есть послѣдовательность звуковъ различной высоты.“ Однако такое опредѣленіе само по себѣ недостаточно, такъ какъ можно написать рядъ звуковъ, который нельзя назвать мелодіей, несмотря ни на какія усилія воображенія.—Напримѣръ:



Изъ этого примѣра очевидно, что еще что-то, кромѣ простой разности въ высотѣ звуковъ, должно входить въ образованіе мелодіи.

7. Едва-ли требуется объяснять учащемуся, что рядъ этихъ приведенныхъ нотъ ни въ какомъ смыслѣ нельзя назвать мелодіей, потому что эти звуки не укладываются ни въ какой *строй*. Такимъ образомъ, мы приходимъ ко второй составной музыкальной формы, т. е. къ *тональности*. Безъ опредѣленной тональности музыка невозможна.

Но для того, чтобы рядъ различныхъ нотъ далъ удовлетворительную мелодію, еще недостаточно соблюсти только это условіе,—тональность. Напримѣръ напишемъ въ стрѣхъ с рядъ нотъ простой длительности; даже раздѣлимъ ихъ на такты:



такой примѣръ во всякомъ случаѣ понятнѣе, чѣмъ отвратительный рядъ интерваловъ, данный въ предыдущемъ примѣрѣ; однако онъ все-таки не удовлетворяетъ ни нашему слуху, ни нашему уму. Почему-же это такъ? Чего-же еще намъ недостаетъ?

8. На этотъ вопросъ мы отвѣтимъ лучше всего тѣмъ, что напишемъ еще разъ нашъ примѣръ, но слѣдемъ въ немъ измѣненія, необходимыми для того, чтобы это послѣдованіе звуковъ удовлетворило нашему слуху. Для этого намъ нужно измѣнить очень немного.

