

Праут Эбенезер

Музыкальная форма

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 82-3
ББК 84-4
Э13

Э13 **Эбенезер П.**
Музыкальная форма / Праут Эбенезер – М.: Книга по Требованию, 2023. – 208 с.

ISBN 978-5-519-79425-1

ISBN 978-5-519-79425-1

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2023
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2023

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.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

(NB. цифры указывают на параграфы).

Глава I. Введение. Стр. 12

Построение произведений искусства—1. Определение формы—2. Безформенное произведение—3. Фантазия—4. Главные составные формы—5. Мелодия—6. Тональность—7. Каденция и ритм—8—9. Пропорциональность—10. Модуляция—11. Развитие—12. Соотношение между мелодией и гармонией.—13—14. Нельзя научить изобретению мелодии—15. Лучшие образцы формы—16.

Глава II. Периоды и предложения. Стр. 17

Аналогия между музыкой и поэзией—18. Разница между поэзией и прозой; правильное чередование ударений—19—20. Разнообразие стихосложения—21. Сходство музыки со стихом, а не с прозой—22. Ритм—положение каденций—23. Определение периода—24. Обычная длина периода—25. Причина преобладания ритма, основанного на числе тактов, кратном двух—26. Определение предложения—27. Период в минор; женские окончания—28. Первое предложение оканчивается серединой каденцией—29—30—полной каденцией—31. Модуляция в первом предложении—32—33. Модуляция в конце периода—34—35. Четырехдольное деление есть сложное время—36. Его деление на такты часто неправильно—37. Такты тяжелые и легкие—38. Как определять, какие такты—тяжелые такты—39. Примеры из Бетховена—40. Другие примеры—41. Периоды с тремя предложениями—42—43—с четырьмя предложениями—44. Примеры из Гайдна и Моцарта. Совпадение предложений—45. Примеры из Мендельсона; на два четырехтактных предложения отвечает одно восьми тактное—46. Примеры из Вагнера—47.

Глава III. Подразделения периода—фразы и мотивы Стр. 32

Неразделимые предложения—49. Главное и придаточные предложения; их взаимное соотношение—50. Фраза; способ найти начало и окончание ее—51—52. Некоторые предложения не делятся на фразы—53. Гармония есть критерий подразделений периода—54. В фразах каденциальный характер менее ясно выражен—55. Исключение—56. Мотив—зародыш, из которого развивается музыка—57—58. Общий принцип, регулирующий форму мотива—59. Предложения, начинающиеся неполным мотивом—60. Разделение периода на мотивы—61. Анализ более сложных периодов—62. Женское окончание—63. Важность правильного деления на мотивы при объяснении гармонических последований—64—65. Мотивы—слова—66. Примеры из Гайдна—67. Подмотивы—68. Определение мотива—69. Двухтактный мотив—70—71. Мотивы с женскими окончаниями—72. Составные мотивы—73. Къ чему сводится весь вопрос.—74. Эти правила относятся вполне только къ правильно построенным периодам—75.

Глава IV. Модуляция, родство строевъ Стр. 42

Примѣчаніе переводчика. Определение модуляции; переходящая модуляция—77. Определение модулирующего момента посредством мотива—78—79. Родство строевъ; близкое родство—80. Степени родства мажорныхъ строевъ—81;—минорныхъ строевъ—82. Строи на второй степени родства—83. Общие аккорды—84—85. Аккорды с подразумеваемымъ энгармоническимъ измѣненіемъ—86. Минорные строи, находящиеся на второй степени родства, относительно мажорныхъ строевъ—87, относительно минорныхъ строевъ—88—90. Соотношение 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 мажорѣ, прим. изъ Бетховена—100. То-же изъ Баха—101. Модуляция через трезвучия—102. Модуляция через трезвучіе, діатоническое въ обоихъ строяхъ—103—106. Такія модуляции требуютъ закрѣпленія—107. Диатоническія минорныя трезвучія—108. Возможныя через нихъ модуляции—109. Модуляция через не одинъ только общій аккордъ—110. Модуляция въ неродственный строй—111. Модуляция через хроматическія трезвучія—112—113. Примѣры крайнихъ модуляцій—114. Модуляция между строями второй степени родства—115. Модуляция къ мажорной медіантѣ—116. Подразумѣваніе родственныхъ минорныхъ строевъ—117. Модуляция къ пониженной субмедіантѣ—118. То-же къ субмедіантѣ и пониженной медіантѣ—119. Прим. модуляции между строями 2-й степени родства изъ Моцарта—120;—изъ Бетховена—121;—изъ Шуберта—122;—изъ Брамса—123. Модуляция между неродственными строями, прим. изъ Бетховена—124;—изъ Шуберта—125—126;—изъ Дворжака—127.

Глава VI. Способы модулирования (продолженіе) Стр. 60

Модуляция через основные диссопирующие аккорды—130. Основные септаккорды пр. изъ Вагнера—131. Модуляция через уменьшенное трезвучіе—132. Диатоническіе септаккорды—133. Пр. изъ Баха—134—135. Пр. изъ Мендельсона—136—137. Модуляция через хроматическіе мажорные нонаккорды; пр. Моцарта—140; пр. Генделя—141, Шпора—142, Бетховена—143. Энгармоническое измѣненіе септаккордовъ въ аккорды съ увеличенной секстой—144. Пр. Шуберта—145—148, Бетховена—149—150. Энгармоническія измѣненія тредцмаккорда—151. Примѣры—152—153. Модуляция безъ общаго аккорда—153. Возможность подразумѣваемой энгармонической модуляции—155. Нота аккорда, удерживаемая въ слѣдующемъ аккордѣ—156. Модуляция через 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 модуляцияхъ—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, построенныя 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 родственный 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. Дѣнадцатитактные 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. Удлинненіе конечной каденціи—222. Удлинненіе послѣднихъ нотъ каденцій—223. Повтореніе и удлинненіе—224. Методъ для узнаванія этихъ повтореній—225. Расширеніе каденцій—227. Повтореніе съ видоизмѣненіями—228. Каденціальныя удлинненія въ обоихъ предложеніяхъ періода—229. Другіе способы расширенія конца періода—230—231. Удлинненіе начала періода—232. Повтореніе

фразы посреди периода—233. Сильно удлинённый периодъ—234—236. Такое удлинение происходитъ отъ непосредственнаго чувства композитора—237. Вставка слабого такта; прим. Моцарта—238, прим. Мендельсона—239. Шуберта—240: *пятитактный ритмъ*. Вставка слабого такта бываетъ чаще всего при приближеніи къ каденціи—241. Вставка тяжелаго такта—242—243. Повтореніе по секвенціи вставленнаго такта, прим. Бетховена—244. Тяжелые такты, вставленные въ обоихъ предложеніяхъ периода—245—246. Разница между вставкой тяжелаго такта и вставкой легкаго—247. Сокращеніе периода, опущеніе слабого такта—248. Опущеніе перваго такта периода—249. Прим.—хораль—250. Опущеніе промежуточнаго слабого такта, прим. Мендельсона—251—252. Какъ различать, какого рода тактъ выпущенъ—253. *Трехтактный ритмъ*—254. Примѣры національной музыки—255. Причина удовлетворительности впечатлѣнія, производимаго трехтактнымъ ритмомъ—256. „Ritmo di tre battute“ Бетховена—257. Совпаденіе тактовъ—258. Прим. Дюссекса—259, Шумана—260, Мендельсона—261. *Семитактный ритмъ*, примѣры Бетховена—262—263, Моцарта—264. Установленіе фигуры аккомпанимента—265. Пьеса начинается съ середины периода—266—267. Опущеніе слабого предложенія—268. Сложные ритмы полифонической музыки—269. Анализъ фуги Баха—270—276. Въ фугахъ правильность акцента замѣняетъ правильность ритма—277—278. Анализъ неправильныхъ ритмовъ, прим. Гайдна—279—280, Шуберта—281—282, Моцарта—283—284, Гайдна—285. Когда умѣстны отклоненія отъ правильнаго ритма—286. Перекрестныя ударенія, прим. Бетховена—287—288, Вебера—289—290, Шумана—291, Клементи—292. Увеличеніе, производимое перекрестными удареніями—293. Вставка одного тактоваго дѣленія, прим. Генделя—295, Шумана—296, Мендельсона—297. Измѣненіе въ подраздѣленіяхъ такта—298. Опущеніе одного дѣленія—299. *Пятидольное время*, прим. Генделя—300, Буальде—301, Шопена—302. *Семидольное время*, прим. Листа—303, Верліоза—304. Совѣты учащемуся—305.

Глава IX. Простая двучастная форма Стр. 133

Опредѣленіе двучастной формы—306. Развитие большихъ формъ изъ меньшихъ—307. Простѣйшая двучастная форма—308. Гимны—309. Сжатая двухпериодная форма, прим. Шумана—310—312, Корелли—313, Моцарта—314, Шуберта—315, Гайдна—316, Бетховена—317. Двучастная форма въ вокальной музыкѣ—318. Прим. Вебера—319, Моцарта—320. Двучастная форма съ менѣе правильно построенными периодами—321. Прим. Гайдна—322, Баха—323—325, Генделя—326. Примѣры неправильныхъ ритмовъ—327. Расширенная двучастная форма въ вокальной музыкѣ, прим. Генделя—328—329. Двучастная форма съ двумя темами—330. Прелюдія Баха—331—332. *Adagio* Моцарта—333—335. Важность этой разновидности двучастной формы—336. О двучастной *тесной формѣ*—337. Совѣты для начинающихъ сочинять—338. Писаніе хораловъ—339—340. Вланки для итога—341—342. Оригинальныя мелодіи—343. Парафразированіе—344. Короткія пьесы изъ двухъ или трехъ периодовъ—345—изъ четырехъ периодовъ—346. Совѣты по построенію периодовъ неправильной длины—347.

Глава X. Простая трехчастная форма Стр. 160

Опредѣленіе трехчастной формы—348. Разные взгляды теоретиковъ—349. Эпиводъ—необходимая принадлежность трехчастной формы—350. Прим. Моцарта—351. Первая часть трехчастной формы должна состоять изъ двучастной—352. Главная тема возвращается въ 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 какъ средняя часть большихъ сочиненій—378. Трехчастная форма какъ самостоятельная форма—379. Прим. Шопена—380—381, Шуберта—382—383, Шумана—386—391. Трехчастная форма въ вокальной музыкѣ—392. Прим. Генделя—393. Другіе примѣры—394. Смыслъ формы—395—396. Современные образцы трехчастной формы въ вокальной музыкѣ—397. Средняя часть бываетъ въ другомъ темпѣ—398—399. Общій итогъ—400. Большія формы всѣ развиваются изъ типическихъ двучастной и трехчастной формъ. 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 частію изъ пространныхъ нѣмецкихъ руководствъ по композиціи, — правда интересныхъ и поучительныхъ, но не очень-то „удобочитаемыхъ“, — частію 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 музыкальныхъ предложеній и періодовъ. Такое изслѣдованіе было бы неполно безъ разложенія музыкальныхъ періодовъ на ихъ первоначальныя составныя части—на мотивы. Въ этой части своего изслѣдованія авторъ долженъ признаться въ большихъ позаимствованіяхъ 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 сильныя времена (звуками облеченными удареніемъ или акцентомъ). Такой взглядъ (изложенный въ 3-й главѣ) авторъ, вполне раздѣляетъ, и такое пониманіе объясняетъ въ теоріяхъ великихъ композиторовъ многое, что иначе представляется или неправильнымъ, или трудно объяснимымъ (см. примѣры §§ 64 и 66).

Авторъ, расходясь во многихъ подробностяхъ съ докторомъ Риманомъ въ примѣненіи его принципа, тѣмъ не менѣе признаетъ, что самый этотъ принципъ настолько естествененъ, 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 разчлененіемъ періодовъ на мотивы, слѣдуетъ построеніе періодовъ изъ мотивовъ. Но такъ какъ многіе періоды содержатъ въ себѣ модуляціи, то затѣмъ явилась необходимость основательно заняться вопросомъ о родствѣ тональностей и о модуляціи, разсмотрѣннымъ въ руководствѣ по гармоніи (того-же автора)

только отчасти и лишь для ближайших строевъ. Авторъ находитъ, что въ настоящемъ трудѣ желательнѣе болѣе систематическое и основательное изслѣдованіе того же предмета, почему ему посвящены три главы этой книги. Хотя очевидно нельзя объяснить и классифицировать всякія возможныя 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 построении 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 атому 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 расчистятъ нѣсколько путь учащемуся въ анализѣ музыкальных 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, но не какъ разновидность ея.

Можетъ быть здѣсь требуется объясненіе, почему въ послѣдней главѣ этой книги дается для примѣра не менѣе девяти полныхъ музыкальных произведеній, изъ которыхъ нѣкоторыя очень извѣстны. Во первыхъ, если бы авторъ только сослался на приведенныя произведенія, то весьма возможно, что многіе 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 изложенныя въ VIII-ой главѣ принципы, на которыхъ построены періоды неправильной длины. Каждая изъ этихъ девяти пьесъ снабжена полнымъ ритмическимъ анализомъ всѣхъ ея періодовъ; учащійся, тщательно 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 входитъ 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 нашелъ, 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 Римаповскихъ: *Musikalische Dynamik*, и др. онъ пользовался при составленіи своей книги также „*Compositionslehre*“ Маркса, и въ нѣкоторой мѣрѣ „ученіемъ о формахъ“ Буслера.

Лондонъ,

Май, 1893.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА.

Г Л А В А I.

Введение.

1. Всякое произведение искусства, какихъ бы размѣровъ оно ни было, должно быть построено 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 требуемому 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 строеніе, 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 пѣли и логической связи, и вся пьеса его будетъ лишь безсвязной рhapsодіей въ родѣ импровизаціи. Если-же такой композиторъ лишенъ способностей, въ результатѣ явится музыкальный хаосъ,—нѣчто бессодержательное 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 безсвязную 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 фантазіи.

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 здѣсь 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 строѣ 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 всетаки 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 сдѣлаемъ въ немъ измѣненія, необходимыя для того, чтобы это послѣдованіе звуковъ удовлетворяло нашему слуху. Для этого намъ нужно измѣнить очень немного.

