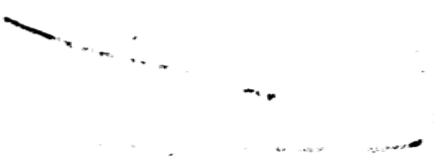


1000

1000
1000
1000
1000



7924
УЧЕБНИКЪ

МУЗЫКАЛЬНЫХЪ ФОРМЪ

ВЪ

ТРИДЦАТИ ЗАДАЧАХЪ

СЪ

многочисленными примѣрами, упражненіями и отрывками классическихъ произведеній, напечатанными въ текстѣ

ДЛЯ

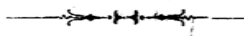
преподаванія и самообученія

СОСТАВИЛЪ

Людвигъ Бусслеръ,

ПЕРЕВОДЪ

Ю. А. Пухальской, подъ редакціей А. И. Юсевича-Красковского.



ИЗДАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТОРГОВЛИ

В. БЕССЕЛЯ И К°.  ВЪ С.-ПЕТЕРБУРГѢ,

ПОСТАВЩИКОВЪ ДВОРА ЕГО ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА,
Коммисіонеровъ Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества и С.-Петербургской Консерваторіи.

1883.



1792
1800
10081

I. M. - неабривна партия

II. M. - преискупутована партия

= разработана

= возвраќавање

III - 1a, 2a и 3a профилни илустрации

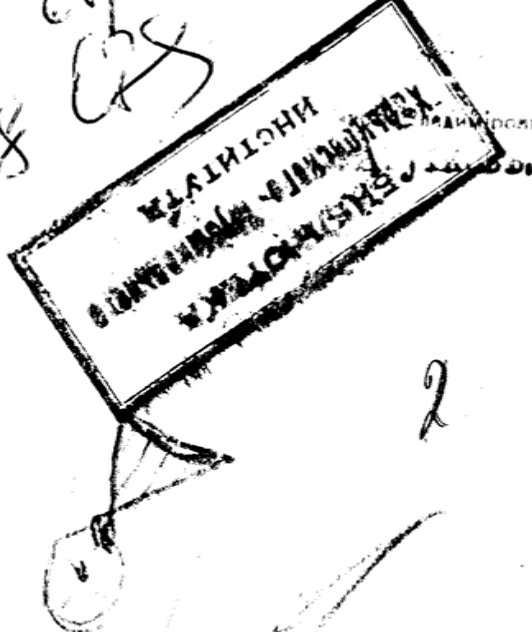
II. M. надворешна партия

C. M. средна партия

3. замочение

Дат. допозитиве

12-1
5-8



53.1/2 a a 7/K



Дозволено цензурою. С.-Петербургъ, 20 Іюня 1883 г.

СОДЕРЖАНІЕ.

	Стр.
Предисловіе къ русскому изданію.	
» автора	I
Введеніе	III

Ученіе о формахъ.

I. Основныя музыкальныя формы.

А. Предложеніе.

§ 1. Двухтактъ или фраза	5
Первая задача.	
§ 2. Удвоенный двухтактъ	8
§ 3. Четырехтактное предложеніе	9
Вторая задача.	

В. Періодъ.

§ 4. Малый восьмитактный періодъ	11
1) Первая форма.	
Третья задача 1.	
2) Вторая форма.	
Третья задача 2.	
3) Третья форма.	
Третья задача 3.	
4) Четвертая форма.	
Третья задача 4.	

С. Малыя формы пѣсни.

§ 5. Малая форма пѣсни двухкольного склада	18
--	----

	Стр.
Первая форма	18
Четвертая задача 1.	
Вторая форма А) въ мажорѣ	21
Четвертая задача 2.	
В) въ минорѣ	23
Четвертая задача 3.	
Третья форма	27
Четвертая задача 4.	
§ 6. Большое восьмитактное предложеніе	28
1) тонически-самостоятельное	28
Пятая задача 1.	
2) какъ предыдущее или послѣдующее предложеніе	31
Пятая задача 2.	
3) двойное предложеніе	32
Пятая задача 3.	
§ 7. Трехкопный періодъ	34
§ 8. Малыя трехкопныя формы пѣсни	35
Шестая задача.	

D. Большія формы пѣсни.

§ 9. Большая двухкопная форма пѣсни	40
Седьмая задача.	
§ 10. Большая трехкопная форма пѣсни	41
Восьмая задача.	

E. Вольности конструкціи.

§ 11. Расширеніе	43
Девятая задача 1.	
> > 2.	
> > 3.	
§ 12. Сокращеніе	52
Десятая задача.	
§ 13. Совпаденіе заключительнаго и начальнаго тактовъ	55
§ 14. Неправильныя соединенія тактовъ	56
1) Трѣтактъ.	
2) Пятитактъ.	
§ 15. Вольности модуляціи	58
§ 16. Мотивъ и его примѣненіе	61

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. Идеализованныя 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.

§ 29. Соната и сонатная форма	Стр. 118
---	-------------

А. Сонатина.

§ 30. Первая часть сонатинной формы	119
Двадцатая задача.	
§ 31. Первая часть сонатины въ минорѣ	124
Двадцать первая задача.	
§ 32. Третья часть сонатинной формы въ мажорѣ	127
Двадцать вторая задача.	
§ 33. Третья часть сонатины 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-заимствованная	153
б) самостоятельная	153
в) соединенныя вмѣстѣ	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.	

обла. Другаго рода термины не могутъ быть приняты безъ объясненія, къ нимъ 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. Пасколько мнѣ извѣстно, многіе русскіе теоретики обозначаютъ тѣ же понятія иными 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 смыслѣ интонаціи) къ музыкальному періоду. Мои названія яено опредѣляютъ значеніе помянутыхъ частей музыкальнаго періода, какъ арсиса и тезиса, и не составляютъ чего либо искусственнаго, а прямо соотвѣтствуютъ 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 претендуеть поравняться по значенію съ этими послѣдними, хотя 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, что-бы трудъ нашъ принесъ хоть небольшую пользу русскому юношеству, изучающему теорію музыки. Дай Богъ, чтобы оно въ своихъ будущихъ музыкальныхъ трудахъ достигло тѣхъ-же результатовъ, какъ и тѣ, чьи произведенія Бусслеръ и всѣ музыканты міра ставятъ величайшими образцами искусства.

А. Красковскій.

Кіевъ, 1882 г. Ноября 20.

Р. S. Настоящій переводъ былъ уже почти оконченъ нами, когда Императорское Русское Музыкальное Общество объявило конкурсъ на сочиненіе учебника формъ. 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 неизвѣсто, впрочемъ, будутъ-ли еще представлены такія 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, разбираетъ тѣ формы, которыя встрѣчаются въ большей части произведеній *Гайдна, Моцарта, Бетховена, Вебера, Шуберта, Мендельсона и т. д.* а также и у большинства нынѣ 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 контрапунктическимъ, эти формы называются свободными, ибо онѣ допускаютъ всевозможные роды сочиненія и не связаны ни подражаніемъ, ни строго определенной 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. Со-всѣмъ 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, вслѣдъ за эле-

ментарными, такъ сказать, науками — гармоніей и контрапунктомъ строгаго стиля — слѣдуетъ изученіе свободнаго контрапункта, ослабляющаго по немного цѣни, наложенныя на ученика двумя предыдущими 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 принадлежать 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. Учение о формах 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 контрапунктческаго 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 главныя, служатъ основаніемъ для прочихъ. Среди этихъ главныхъ формъ особеннаго вниманія заслуживаютъ формы элементарныя и сонатная форма; первыя 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 полнаго совершенства. Бетховенъ обогатилъ и расширилъ ихъ большей полно-

той и разнообразіемъ двохъ гармоній, своими нововведеніями на поприщѣ оркестроваго колорита, своей тематической разработкой, являющейся эквивалентомъ предшествующаго контрапунктическаго стиля. Такимъ образомъ, онъ какъ-бы объединяетъ на высшей точкѣ свободной конструкціи всё до сихъ поръ бывшія направиленія 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 служить примѣненіе первоначальныхъ, сдѣланныхъ съ извѣстными стѣпеніями работъ къ работамъ дальнѣйшимъ, что и сдѣлано въ настоящемъ учебникѣ; удобно это потому, что лишь не многіе изъ учениковъ способны писать эти работы, сочиняя всегда новый матерьялъ для нихъ, и не относясь въ 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 чрезчуръ абстрактную терминологию своихъ предшественниковъ, ибо приблизилъ ее къ общеупотребительному (нѣмецкому) языку, и ему принадлежитъ большая заслуга въ распространеніи и растолкованіи этого ученія.

Двадцать восемь нотъ = 1 или 2 такта.
Два нота абстрактно фрейд = 2 или 4 такта.

Ученіе о формахъ.

I. Основныя музыкальныя формы.

A. Предложеніе.

§ 1.

Двутагтъ 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, дѣлаетъ понятнымъ размѣръ, называется **двутагтомъ** или **фразой**.

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

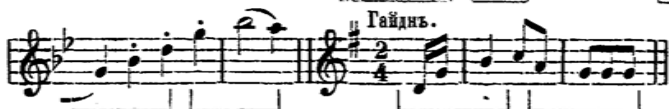
Мы не станемъ здѣсь доказывать этого положенія, ибо оно найдеть подтвержденіе въ примѣрахъ, приведенныхъ въ настоящей книгѣ.

Мы различаемъ двутагты трехъ родовъ:

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

*) 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 невѣрно, 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 вполне объемъ двухъ тактовъ при посредствѣ звука, или дополняющіе остающееся пространство паузами, или предоставляющіе этотъ остатокъ началу новой мысли.

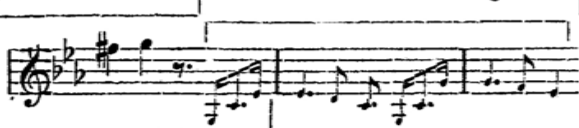
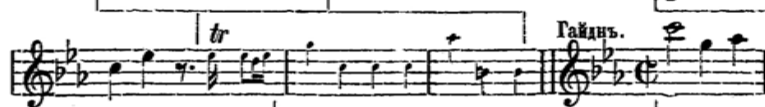
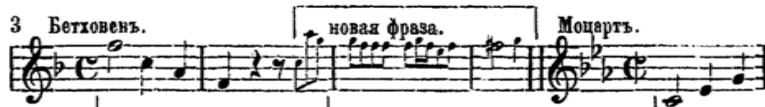
а) Выполняющіе свободное мѣсто паузами:

Бетховень.



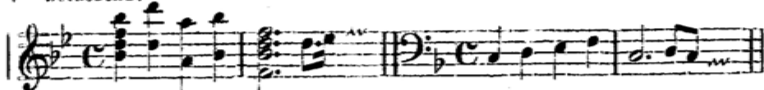
б) Давущіе мѣсто для начала новой мысли:

3 Бетховень.



3) Переходящие за предѣлы двухъ тактовъ (въ третій тактъ), напр.:

4 Бетховень.



Моцартъ. *Adagio*.

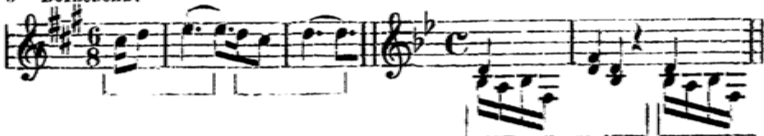
Гайднъ.



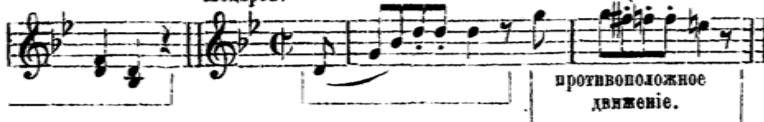
Во многихъ изъ приведенныхъ примѣровъ мы указали скобками на то, что слухъ воспринимаетъ тактъ не отъ одной тактовой черты до другой, а отъ первато звука до конца мысли. Если произведеніе начинается за тактомъ, то размѣръ такта считается отъ послѣдняго.

Многіе двутакты дѣлятся на двѣ однотоктныя мысли, напр.

5 Бетховень.



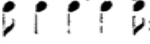
Моцартъ.



Гайднъ.



Если желательнo почему либо указать на подобное дѣленіе посредствомъ цифрованія метрики *), то это обозначается такъ: 2 × 1.

*) Метръ — есть дѣленіе на такты, соединеніе и дѣленіе такта сообразно числовымъ единицамъ времени. Ритмъ — это движеніе музыки на почвѣ такого раздѣленія въ определенныхъ, бесчисленно разнообразныхъ предѣлахъ долготы и краткости. Метрика въ музыкѣ опредѣляется размѣромъ (родомъ) такта, а ритмика характеромъ движенія (послѣдованія) нотъ. Такъ, напр., счетъ такта — 1, 2, 3, 4 — это — метръ, а послѣдованіе: ; илѣющее въ основѣ данный метръ и есть ритмъ.

Первая задача.

Составить какъ можно больше двутактовъ всѣхъ трехъ родовъ, особенно перваго.

Примѣры эти должны быть составлены съ полной гармонизаціей для фортепіано (нѣкоторыя, по желанію пишущаго, могутъ быть и для струннаго квартета, гармоніума, органа или для пѣнія). Наибольше удачныя примѣры слѣдуетъ сохранить какъ пригодный матерьялъ для будущаго. При этомъ должны быть употребляемы всѣ главные темпы. Предлагаемъ здѣсь три образца изъ Бетховена, по одному на каждый родъ двутакта.

Образецъ.

6 Бетховенъ. *Presto.*

Allegro con brio.

Adagio grazioso.

§ 2.

Удвоенный двутактъ.

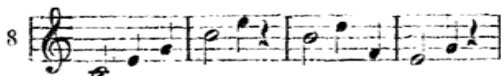
Простое повтореніе двутакта при цифрованіи метрики, обозначается не какъ четвертотактъ, а какъ дважды двутактъ (2×2).

Согласно съ этимъ, мы и называемъ подобное повтореніе удвоеннымъ двутактомъ или удвоенной фразой.

Значеніе для композиторской техники этихъ обозначеній и названій выяснится при болѣе сложныхъ конструктивныхъ работахъ.

Мы не считаемъ обязательнымъ въ практическомъ учебникѣ композиціи, каковъ нашъ трудъ, опредѣлять до мелочей понятіе объ образованіи формъ; это скорѣе относится къ наукѣ о музыкѣ. Здѣсь эти понятія имѣютъ значеніе только учебное, какъ вспомогательное средство для опредѣленій, и то по столько, по сколько этого требуютъ техническія задачи.

Къ повтореніямъ причисляются и такого рода измѣненія, которыя касаются звуковаго, но не ритмическаго содержанія фразы, такъ что, не смотря на измѣненія, мы все-таки слышимъ здѣсь и звуковое сходство, какъ напр. здѣсь:

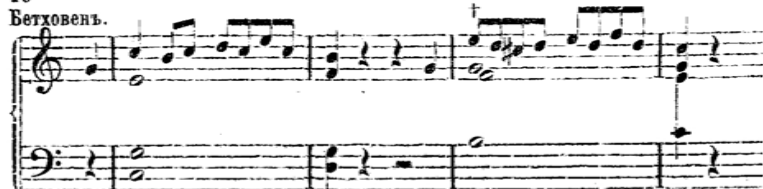


и



При повтореніи допускаются также и ритмическія измѣненія, если они касаются не существеннаго, а лишь второстепенныхъ моментовъ. Это иногда случается при украшеніяхъ, фигураціяхъ и т. п.

10



§ 3.

Четырехтактное предложеніе.

Всякій рядъ тоновъ, не подходящій подъ предыдущую рубрику, и занимающій протяженіе четырехъ тактовъ, составляетъ четырехтактное предложеніе. Оно также бываетъ или полное, или сокращенное, или распространенное; опредѣляется это на основаніи качествъ второй фразы.

фразы

1. Полное:

11 Бетховень.

2. Сокращенное:

Моцартъ.

У знака + одна четверть четвертаго такта остается свободной; ея мѣсто занимаетъ уже начало новой мысли.

3. Распространенное.

Бетховень.

Вторая задача.

Составить возможно больше четырехтактныхъ предложеній: 1) полная сохранившіеся друкты изъ первой задачи; каждый друктъ на нѣсколько ладовъ; 2) составить предложенія вновь.

Образецъ.

12 Бетховень.
Allegro.

Adagio molto espr.



Allegro.



В. Периодъ. Діяюче, тавсе шрдіт
 Малый восьмитактнй періодъ.

Повтореніе одного и того же предложения безъ всякихъ измѣненій составляетъ удвоенное предложеніе.

Но если это повтореніе дѣлается такимъ образомъ, что предложеніе измѣняется и служитъ своему первообразу какъ бы гармонической противоположностью, придающей обонь предложениямъ со-

отношеніе предъидущаго и послѣдующаго, тогда получается періодъ.

Такого рода соотношенія происходятъ отъ различія въ заключеніи обоихъ предложеній.

1. Первая форма.

Предъидущее предложеніе образуетъ полунадансъ на доминантѣ, а послѣдующее — полный совершенный надансъ на тоникѣ.

13 Бетховень.

предъидущее предложеніе полунад. послѣдующее предложеніе

предъидущее предложеніе полн. соверш. над.

Моцартъ.

предъид. пред. полунад. полн. над.

посл. пред. полн. над.

Моцартъ. Миноръ.

предъид. пред. посл. пред.

предъид. пред. посл. пред.

Третья задача.

Составить возможно больше восьмитактныхъ періодовъ, пользуясь предъидущими работами. и вновь:

1. Первой формы.

Образецъ.

И. П. ГОЛОВИЧЪ.

Precitissimo.

The first system of the 'Precitissimo' section consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The music features a delicate, flowing melody in the upper staff with light accompaniment in the lower staff.

The second system continues the 'Precitissimo' section with two staves. The notation remains consistent with the first system, showing the continuation of the delicate melody and accompaniment.

The third system concludes the 'Precitissimo' section with two staves. The melody in the upper staff ends with a final cadence, and the lower staff provides a simple harmonic accompaniment.

Poco allegretto e grazioso.

The first system of the 'Poco allegretto e grazioso' section consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats, and the time signature is common time. The music is marked with a piano (*p*) dynamic. The upper staff features a more active melody, while the lower staff has a rhythmic accompaniment.

The second system continues the 'Poco allegretto e grazioso' section with two staves. The melody in the upper staff continues with grace and lightness, supported by the rhythmic accompaniment in the lower staff.



2. Вторая форма.

Полукадансъ предъидущаго предложенія приближается болѣе или менѣе къ полному совершенному кадансу на доминантѣ.

15 Моцартъ.



Третья задача.

2. Составить рядъ періодовъ второй формы, отчасти посредствомъ измѣненія первой формы.

Бетховень.

16 *Allegro vivace.*



Allegro molto.

предъид.

предъид. посл. предъид.

3. Третья форма.

Мѣсто полукаданса или полного каданса на доминантѣ въ предъидущемъ предложеніи заступаетъ не совершенный, а иногда и совершенный кадансъ на тоническомъ трезвучіи.

17 Моцартъ. (Дѣтская пѣсня) несов. полн. кад.

предъид. вредъ.

сов. полн. кад. Веберъ.

посл. предъид.

полн. кад.

полн. кад. Бетховень.

Третья задача.

3. Составить несколько периодов третьей формы.

Образец.

Бетховень.
18 *Allegretto*.

sf sf sf sf sf sf sf

4. Четвертая форма.

Последующее предложение не вполне соответствует предыдущему, а только лишь приблизительно.

Бетховень. *Allegretto*.

19

предыд. пред. K

посл. пред. K

вместо :

Моцартъ. *Allegro.*

Третья задача.

4) Составить нѣсколько періодовъ четвертой формы.

Образецъ.

Бетховень.

Andante cantabile.

20

Молодой композиторъ, изучающій музыкальныя формы, помимо разработки своихъ задачъ, долженъ обращать самое тщательное вниманіе на музыкальныя формы, встрѣчающіяся ему въ его практической музыкальной жизни, и всегда стараться выяснитъ ихъ себѣ на

основаніи научныхъ данныхъ. Понятно также, что онъ долженъ по-
нмнть массу классической музыки, чтобы быть въ состояніи черпать
оттуда образцы на всевозможныя формы, не роаясь въ партитурахъ.
Матерьяломъ для насъ служатъ самыя разнообразныя формы музыки
нашихъ великихъ композиторовъ, и не только въ области инстру-
ментальной музыки, но и въ области вокальной, въ оперѣ и ораторіи.

С. Малыя формы пѣсни.

§ 5.

Малая форма пѣсни двухколѣннаго склада.

Простое повтореніе какого-нибудь періода, хотя-бы даже съ из-
мѣненіями и варіаціями, не составляетъ еще высшей формы. Напро-
тивъ, соединеніе двухъ періодовъ, находящихся между собой въ от-
ношеніи предъидущаго и послѣдующаго предложеній, со-
ставляютъ форму пѣсни двухколѣннаго склада.

Обыкновенно предъидущее предложеніе втораго періода имѣетъ
новое содержаніе, тогда какъ послѣдующее предложеніе втораго
періода звучитъ совершенно одинаково съ послѣдующимъ перваго
періода.

Первая форма.

Первый періодъ: составленъ совершенно такъ, какъ мы
строили періоды въ предшествующей задачѣ, такъ что здѣсь наши
примѣры могутъ и даже должны быть примѣннымы.

Второй періодъ: предъидущее предложеніе съ болѣе или
менѣе отличающимся содержаніемъ образуетъ полукадансъ на до-
минантѣ, за исключеніемъ нѣкоторыхъ заключеній, указанныхъ
въ предъидущемъ § подъ 2 и 3. Послѣдующее предложеніе
совершенно подобно такому-же въ первомъ періодѣ.

Первый периодъ:

Бетховенъ.

21

предъяд. предл.



посл. предл.

Второй периодъ:

предъяд. предл.



посл. предл.

Первый периодъ:

Моцартъ.



Второй периодъ:



2*

Четвертая задача.

1. Составить частію изъ періодовъ предъидущей задачи, частью изъ новаго матерьяла возможно большее число малыхъ формъ пьсни двухъкольного склада.

Образецъ.

Бетховенъ.
Adagio.

22

dolce p

1. Періодъ предъид. предл.

посл. предл.

2. Пер.

sf



Здѣсь (какъ во многихъ другихъ случаяхъ), послѣдующее предложение второго періода не вполне идентично съ таковымъ-же первого періода, а только подобно ему.

Подобнымъ-же образомъ Бетховенъ передѣлываетъ періодъ, приведенный подъ № 14 (Allegretto) въ двухъкопѣнную пѣсню. (См. фортепианную сонату ор. 7, послѣднюю часть).

Точно также рондо обѣихъ малыхъ сонатъ, ор. 49, начинаются двухъкопѣнными пѣснями этой формы.

Вторая форма.

А. Въ мажорѣ.

Первый періодъ заключается полнымъ надансомъ въ тонѣ доминанты, слѣдовательно модулируетъ въ него. Второй періодъ образуется точно также, какъ и въ первой формѣ и заключается въ тоникѣ.

Четвертая задача.

2. Малая двухъкопѣнная пѣсня второй формы въ мажорѣ.

Образецъ.

23 Бетховень.
Andante.

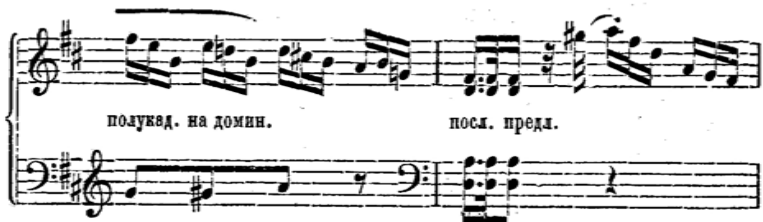
p Первый періодъ. Предъид. предл.

несов. полн. кад.

посл. предл.

I-мо.
полн. кад. на доминантѣ.

II-до.
Второй періодъ. Предъид. предл.



Andante con variazioni (Es-dur) Тацета.

В. Въ минорѣ.

Въ минорѣ первый періодъ заключается или въ минорномъ тонѣ доминанты (a-moll—въ e-moll, c-moll—въ g-moll и т. д.), или въ параллельномъ мажорномъ тонѣ (a-moll—въ C-Dur, c-moll—въ Es-Dur и т. д.).

Образецъ.

Бетховенъ.
24 предъид. предл.

First system of musical notation, measures 1-4. The treble clef staff contains whole notes and rests, with a fermata over the final measure. The bass clef staff contains a rhythmic pattern of eighth notes. A dynamic marking *f* is placed below the bass staff.

Second system of musical notation, measures 5-8. The treble clef staff contains chords and rests. The bass clef staff continues the rhythmic pattern. A dynamic marking *f* is present. The text "посл. предл." is written above the treble staff at the end of the system.

Third system of musical notation, measures 9-12. The treble clef staff contains chords and rests, with a fermata over the final measure. The bass clef staff continues the rhythmic pattern.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The treble clef staff contains chords and rests. The bass clef staff continues the rhythmic pattern. The text "минорный тонъ доминанты." is written below the treble staff at the beginning, and "предъид. предл." is written below the treble staff at the end.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The treble clef staff contains eighth notes and rests. The bass clef staff continues the rhythmic pattern.

посл. предл.

Первый периодъ:

Allegretto. 25 Параллельный тонъ.

предъид. предл. посл. предл.

Второй периодъ:

Тоника.

предъид. предл. посл. предл.

Также точно мелодія, присоединяющаяся непосредственно и контрапунктирующая къ предыдущей:

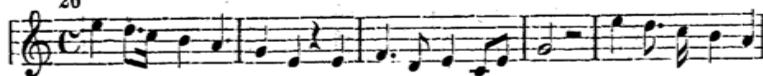


Четвертая задача.

3. Составить подобныя двухколыньныя формы пѣсни въ минорѣ.

Примѣчаніе ко второй формѣ въ мажорѣ. Иногда мажорныя формы въ первомъ періодѣ заключаются въ тонѣ минорной верхней медіанты (C-Dur—въ e-moll, As-Dur—въ c-moll, Fis-Dur—въ a-moll и т. д.).

26

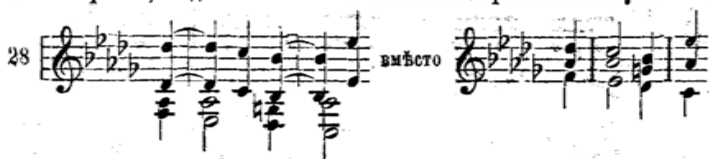


Подобно тому какъ повтореніе фразы не составляетъ предложения, повтореніе предложения не составляетъ періода, такъ и повтореніе какого-нибудь періода не составляетъ пѣсни, если только это повтореніе не имѣетъ характерныхъ отличій.

Такъ, скерцо As-Dur'ной сонаты Бетховена ор. 26 начинается восьмитактовымъ періодомъ, сейчасъ-же повторяющимся съ ритмическими измѣненіями; но это повтореніе не составляетъ еще пѣсни.



Подобия повторения часто встрѣчаются въ хорошо скомбинированныхъ композиціяхъ, но ихъ не должно смѣшивать съ высшими формами. Въ Allegretto сонаты cis-moll также встрѣчается подобное повтореніе, видоизмѣненное синкопами и ритмически усиленное.



Третья форма.

Въ двухколѣнной формѣ пѣсни два періода могутъ быть построены такъ, что какъ предъидущее и послѣдующее, они въ цѣломъ соотвѣтствуютъ другъ другу, а отличаются только по гармоническимъ соотношеніямъ заключеній каждаго колѣна. Примѣрами подобнаго рода формы могутъ служить поставленные въ образцѣ № 29 другъ подъ другомъ, періоды изъ рондо В-Dur'ной сонаты Бетховена op. 22, но они для этой цѣли должны быть лишены упоминаемой выше свободы.

Въ подобныхъ періодахъ, предъидущее предложеніе соотвѣтствуетъ предъидущему, а послѣдующее — послѣдующему; поэтому предшествующее отношеніе надо было-бы изобразить формулой такъ: a, a, b, a , настоящее-же представится въ такомъ видѣ: a, b, a, b .

Образецъ.

29

Первый періодъ. Предъид. пред.

Второй періодъ.

посл. предл.

сѣдующъ 2-й пер.

§ 6.

Большое-восьмитактное-предложение.

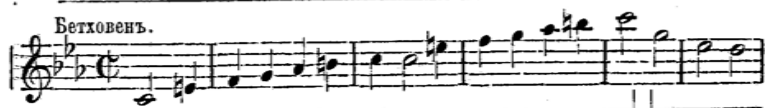
Два предложениа съ различнымъ содержанiемъ и безъ гармоническаго и ритмическаго соотношенiя слѣдующiя одно за другимъ составляютъ не періоды, а восьмитактное предложение.

1. Эти предложениа часто со стороны звуковой закончены вполне самостоятельно, напр.

30 Моцартъ.

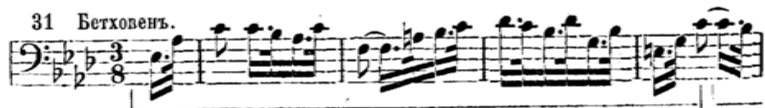


Бетховень.



Часто такое раздѣленіе менѣе ясно, такъ что предложеніе представляется не составнымъ, а нераздѣльно цѣлымъ.

31 Бетховень.



Такой видъ предложенія есть самая совершенная форма предложенія и требуетъ особенно прилежнаго упражненія.

Пятая задача.

1. Составить возможно больше восьмьтактныхъ законченныхъ со звуковой стороны предложеній.

Образецъ.

Бетховень.
Allegro.

32



First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff features a more complex melodic line with sixteenth notes and slurs. The bass staff continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff contains a whole rest, indicating a pause in the melody. The bass staff continues with a melodic line, primarily using quarter and eighth notes.

Fourth system of musical notation, marked with *rit.* (ritardando), *cresc.* (crescendo), and *sf* (sforzando). The time signature changes to 3/4. The treble staff features a melodic line with slurs and dynamic markings. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and slurs.

Fifth system of musical notation, marked *a tempo*. The treble staff features a melodic line with slurs and dynamic markings. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and slurs.

Другіе образцы требуютъ поясненія на примѣрахъ.

2. Восемьтактное предложеніе также можетъ служить частью періода, т. е. занимать мѣсто предъидущаго или послѣдующаго предложенія.

Бетховенъ.
Andante.

33

Здѣсь мы имѣемъ восемьтактное предъидущее предложеніе, состоящее изъ двухъ подъ-предложеній, изъ которыхъ каждое составляетъ четырехтактное предъидущее предложеніе. Слѣдовательно мы здѣсь имѣемъ удвоенное предъидущее предложеніе (предъидущее—удвоенное предложеніе). Къ нему присоединяется въ данномъ случаѣ точно такъ-же построенное послѣдующее предложеніе, вполнѣ сходное съ предъидущимъ, и только лишь въ двухъ послѣднихъ тактахъ, заключающагося въ тонику.

Такъ построенъ большой — шестнадцатитактовый періодъ.

Моцартъ. *Allegro.*

34

Приведенное начало изъ *Allegro* увертюры «Донъ-Жуана» представляетъ также сложное предъидущее предложеніе, заключающееся периодически послѣдующимъ предложеніемъ.

Періодъ присоединяется къ дальнѣйшему посредствомъ оживлен-
ной ритмики заключенія, что придаетъ высшимъ формамъ, особенно
въ Allegro, впечатлѣніе стремительности и строгой законченности,
качествъ, именно и составляющихъ эстетическій характеръ этихъ
произведеній.

Пятая задача.

2. Составить: а) изъ прежнихъ самостоятельныхъ восьмитактовъ
восьмитактное предъидущее предложеніе;

б) Передвѣлать ихъ при посредствѣ другихъ восьмитактовъ въ
строю тоника въ шестнадцати-тактовыя періоды.

в) Тоже сдѣлать вновь.

Образцомъ

могутъ служить предъидущіе примѣры.

Большое восьмитактное предложеніе во всѣхъ выс-
шихъ формахъ можетъ иногда замѣнять собою малый
восьмитактный періодъ.

2. Точно также къ предложеніямъ, а не къ періодамъ, при-
числяются такіе восьмитакты, которые хотя и имѣютъ тематическія
соотношенія, но, вслѣдствіе совершенно одинаковой конструкціи,
принимая еще во вниманіе и быстрый тактъ, ближе подходятъ къ
повтореніямъ, чѣмъ къ періодамъ. По правиламъ они не заключаются
совершенными кадансами, хотя это и встрѣчается, какъ исключеніе.
Мы причисляемъ такія построенія къ удвоеннымъ предложеніямъ,
не отрицая ихъ сходства съ періодами.

Моцартъ.
Allegro.

35

родъ полукаданса.

родъ несоверш. полн. кад.

субдоминанта.

родъ полукад.

несов. полн. кад. съ задержаніемъ.

Моцартъ очень любилъ построения такого рода и часто примѣнялъ ихъ во многихъ превосходныхъ своихъ композиціяхъ; онъ употребляетъ ихъ всегда или какъ предъидущее предложіе, или какъ часть такового. Бетховенская увертюра къ «Эгмонту» тоже начинается такимъ предложіемъ.

Подобнымъ-же образомъ построено и предъидущее предложіе хора пилигримовъ въ «Тангейзеръ», но оно еще болѣе подходитъ къ удвоенному предложію.

Вагнеръ.
Andante.

субдомин.

полукад.

Характеръ простаго повторенія еще болѣе выступаетъ наружу, если оба подъ-предложенія образуютъ полукадансы, какъ въ слѣдующей темѣ изъ а-молл'ной сонаты Мендельсона.

Мендельсонъ. *Allegro.*

полукад. въ C-dur'ъ.

полукад. въ E-moll'ъ.

Бусслеръ, Учебникъ сормъ.

Пятая задача.

3. Составить нѣсколько подобнаго рода предложеній, на основаніи предъидущихъ образцовъ.

§ 7.

Трехколѣнный періодъ.

Малыя періоды, состоящіе изъ трехъ четырехтактныхъ предложеній, не встрѣчаются никогда.

Напротивъ, большіе трехколѣнные періоды иногда попадаются; построены они такъ:

Предъидущее предложеніе — 8 тактовъ.

Промежуточное предложеніе — 8 тактовъ.

Послѣдующее предложеніе — 8 тактовъ.

Этого рода форма иногда замѣняетъ собою малую трехколѣнную форму пѣсни. Особенныхъ упражненій она не требуетъ. Вотъ примѣръ изъ одной юношеской работы Моцарта, гдѣ слѣдуетъ обратить вниманіе на маленькую неправильность, — именно на удлинненіе втораго предложенія съ 8 на 9 тактовъ; мы будемъ имѣть случай въ дальнѣйшемъ изложеніи ученія о формахъ сказать объ этой особенноти.

Моцартъ.

38 *Allegro.* предъид. предл.

преж.

посл. преж. *tr*

Тактъ
1-6

Въ большинствѣ случаевъ трехколѣнные періоды разсматриваются, какъ трехколѣнные пѣсни, въ которыхъ не выдержана періодичность предыдущаго и послѣдующаго предложений (первой и третьей части) и малые періоды замѣнены большими предложениями, что встрѣчается почти всегда во второй (средней) части.

Примѣры этого рода мы найдемъ въ задачахъ трехколѣнной формы пѣсни.

§ 8.

Малыя трехколѣнные формы пѣсни.

Трехколѣнная пѣсня образуется такимъ образомъ, что между двухъ частей двухколѣнной пѣсни третьей формы вставляется одна часть, равная по объему каждой изъ двухъ другихъ. Эта вставка имѣетъ только въ исключительныхъ случаяхъ форму періода, большею-же частью для выщаго разнообразія конструкціи,

ей придаютъ форму восьмитактнаго предложенія. Мы называемъ три части этой формы пѣсни соотвѣтственно ихъ положенію

первой }
второй } часть.
третьей }

Обыкновенно-же вторую и третью часть вмѣстѣ называютъ второй частью, ибо она часто повторяется, какъ нѣчто цѣлое и обыкновенно стоитъ между знаками повторенія.

Первая часть.

Предъидущее предложеніе: полукадансъ; несовершенный, только какъ исключеніе совершенный кадансъ въ ладу тоника; полный кадансъ въ ладу доминанты



C-Dur: полукадансъ въ G; C; G-Dur
C-moll: G; C; G-Dur.

Послѣдующее предложеніе: тоника; тональность доминанты; тональность верхней медианты въ минорѣ. Въ минорѣ: тоника; минорный тонъ доминанты; параллельный тонъ.

C-Dur: C; G; e.
C-moll: c. g, Es.

Третья часть.

Предъидущее предложеніе: какъ и въ первомъ періодѣ, только еще съ большимъ преобладаніемъ полукаданса.

Послѣдующее предложеніе: тоника.

Отсюда ясно, что первая и третья часть могутъ быть иногда совершенно одинаковы.

Въ трехколѣнной формѣ пѣсни между этими двумя частями вставляется еще

Вторая часть,

пѣющая такую-же длину и оканчивающаяся полукадансомъ, чтобы имѣть возможность ввести третью часть.

x) ...

Чѣмъ болѣе схожи первая и третья часть, тѣмъ болѣе есть основаній придать второй части новое содержаніе.

Каждая изъ трехъ частей можетъ вмѣсто формы періода имѣть форму большаго предложенія.

Слѣдуетъ составить изъ одногласной мелодіи все эти построенія формы.

Шестая задача.

Составить малыя трехкозвнныя пѣсни частью изъ предыдущихъ работъ, частью-вновь.

Образецъ.

Бетховенъ.

Scherzo. Allegro assai.

40

p первая часть.
предвид. предл.

посл. предл.

вторая часть.

второе предл.

sf третья часть.
p предвид. предл.

The musical score is written for piano in G major and 3/8 time. It consists of four systems of staves. The first system shows the beginning of a phrase with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the phrase. The third system shows a second phrase starting with a fortissimo (*sf*) dynamic. The fourth system concludes the phrase with a piano (*p*) dynamic. The score is annotated with labels for different parts and phrases: 'первая часть. предвид. предл.' (first part, foreseen phrase), 'посл. предл.' (last phrase), 'вторая часть.' (second part), 'второе предл.' (second phrase), and 'третья часть. предвид. предл.' (third part, foreseen phrase).

*) сокращенное посл. предл.

Allegretto.

p первая часть. Периодъ.

вторая

часть. удвоенное предл.

третья часть.

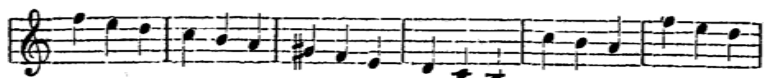
Периодъ.

Allegro.

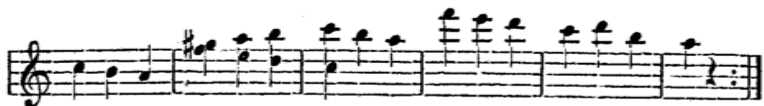
*) Звѣзды пропущены два такта вслѣдствіе сокращенія. Ср. § 12. На эту волюность здѣсь не слѣдуетъ обращать вниманія. Этотъ примѣръ приведенъ здѣсь вслѣдствіе яснаго строенія второй части.



Вторая часть съ тѣмъ-же содержаніемъ.

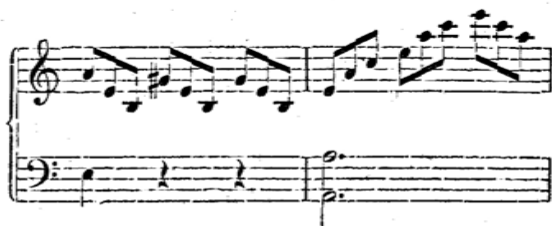
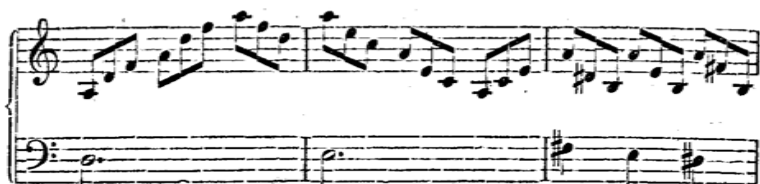


Третья часть.



Allegro.





сн. такт. (с. 1) Талочне донце #17 (с. 11) Мелодия...

D. Большая форма пѣсни,

§ 9.

Большая двухкопѣнная форма пѣсни.

Изъ двухъ восьмитактныхъ предложеній образуется шестнадцатитактовый періодъ; изъ двухъ шестнадцатитактовыхъ періодовъ образуется тридцатидвухтактовая пѣсня.

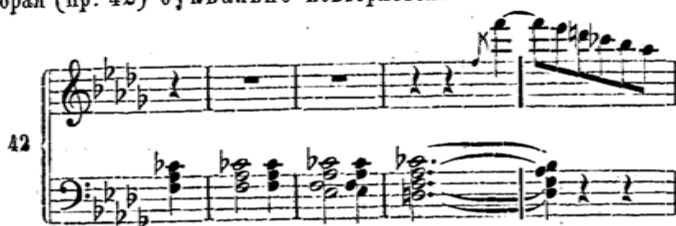
Посредствомъ повторенія частей, будь онѣ поставлены между

знаками или варіированы и вслѣдствіе этого выписаны, — число тактовъ возрастаетъ до 64.

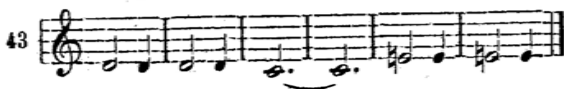
Такую шестидесятичетырехтактовую пѣсню, образовавшуюся вслѣдствіе варіированныхъ повтореній, представляетъ Des-Dur'ное трио въ F-Dur'ной сонатѣ, ор. 10, Бетховена.



Варіаціи ограничиваются здѣсь только первой частью, тогда какъ вторая (пр. 42) буквально повторится.



Послѣдніе шесть тактовъ не относятся къ этой формѣ, а служатъ для самостоятельнаго перехода къ слѣдующей части въ f-moll.



Седьмая задача.

Составить пѣсни большой двухколѣнной формы.

Образцомъ можетъ служить указанная часть F-Dur'ной сонаты, приведеніе которой цѣликомъ заняло бы здѣсь слишкомъ много мѣста.

§ 10.

Большая трехколѣнная форма пѣсни.

Какъ изъ двухъ большихъ періодовъ образуется большая

двухполѣнная форма пѣсни, такъ изъ соединенія трехъ та-
кихъ періодовъ образуется большая трехполѣнная форма пѣсни.
Гармоническія соотношенія частей и здѣсь точно такія, какъ ука-
зано раньше въ § 8.

Въ обыкновенныхъ формахъ танцевъ (см. 2-ю часть) второй
періодъ обыкновенно рассматривается какъ вторая часть и состав-
ляетъ, безъ тематической связи, самостоятельную часть въ тональ-
ности доминанты. Но тамъ, гдѣ вторая часть имѣетъ темати-
ческую связь, она рѣдко принимаетъ форму періода, чаще же —
слѣдующихъ одно за другимъ предложеній. Это происходитъ совер-
шенно естественно вслѣдствіе необходимости различныхъ конструи-
цій частей при тематическомъ средствѣ.

Эта форма преобладаетъ среди формъ пѣсни. Такъ, къ ней при-
надлежитъ, напр., большинство менуэтовъ, скерцо, классическихъ
симфоній, квартетовъ, квинтетовъ, сонатъ для одного и нѣсколькихъ
инструментовъ. Но почти во всѣхъ произведеніяхъ этого рода фор-
ма это чуть-чуть, еле замѣтно, измѣняется посредствомъ удлиненій
и сокращеній. Поэтому мы приводимъ здѣсь образцомъ произведеніе
одного изъ новѣйшихъ композиторовъ — трио А. Дург'ной симфоніи
Мендельсона, — ибо это трио состоитъ изъ трижды повторенныхъ
шестнадцати тактовъ, не говоря уже о томъ, что по содержанию оно
стоитъ на ряду съ произведеніями классиковъ.

Мендельсонъ. Первая часть.

44

предъид. пред.

посл.

отсюда этот мелодический отрывок долженъ быть попомянутъ по оригиналу.



Вторая часть.



Третья часть, какъ



первая часть, 16 тактовъ.

Теперь уже мы предлагаемъ дѣлать работы для струннаго квартета, такъ какъ письмо для фортепiano ведетъ къ небрежному голосоведенію.

Восьмая задача.

Составить большія трехколынные пьесы.

Е. Вольности конструкціи.

§ 11.

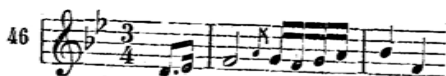
Расширеніе.

Безъ измѣненія формы въ цѣломъ часто происходитъ расширеніе одной части посредствомъ добавочнаго предложенія, находящагося въ связи съ цѣлымъ. Самымъ простымъ примѣромъ этого рода слу-

жить тема изъ Моцартовской А-Дур'ной сонаты, приведенная подъ № 13. Въмѣсто того, чтобы закончить второй періодъ также, какъ и первый, композиторъ дѣлаетъ въ немъ полный не совершенный кадансъ, и затѣмъ уже при посредствѣ фразы изъ двухъ тактовъ до-бавляетъ совершенный кадансъ.



Бетховенъ къ заключенію малой двухколѣбной пѣсни (№ 19)



присоединяетъ цѣлое предложеніе изъ семи тактовъ.



Въ рондо той-же сонаты, см. № 29.



опъ, подобно тому какъ и Моцартъ въ данномъ выше примѣрѣ, удлиняетъ заключеніе втораго періода на два такта:



Подобное-же расширеніе представляетъ и тема въ Largo appassionato А-Дур'ной сонаты op. 2:



Но здѣсь композиторъ, прежде чѣмъ образовать заключеніе, ведетъ послѣдующее предложеніе втораго періода въ субдоминанту. Вслѣдствіе этого четыре такта послѣдующаго предложенія растягиваются въ семь тактовъ.



Тѣ расширенія, которыя мы разсматривали до сихъ поръ, ограничивались добавочнымъ предложеніемъ, состоящимъ изъ немногихъ тактовъ. Но въ As-Dur'ной сонатѣ, въ тріо, мы находимъ двухко-лѣнную форму пѣсни, второй періодъ которой имѣетъ вдвое бѣольшую длину—вмѣсто 8—16 тактовъ, — слѣдовательно принадлежитъ къ другой формѣ періода. Подобнаго рода сочиненія занимаютъ, слѣдо-вательно, средину между малой и большой формой пѣсни, ибо заклю-чаютъ въ себѣ составныя части той и другой.

Девятая задача.

1. Измѣнить посредствомъ подобнаго расширенія малая двухко-лѣнная пѣсни, сочиненныя для четвертой задачи.

Въ малой формѣ пѣсни трехколѣннаго склада встрѣчаются рас-

ширения подобнаго-же рода. Такъ, въ Allegretto F-Dur'ной сонаты третья часть расширяется сначала вставкой имитациі изъ двухъ тактовъ:



затѣмъ послѣдніе четыре такта повторяются октавой ниже



и наконецъ добавляется заключительное предложіе (или періодъ?) изъ 8 тактовъ:



Итакъ, третья часть этой малой формы пѣсни трехколѣннаго склада вставкою, повтореніемъ и прибавленіемъ увеличивается почти втрое, составляя вмѣсто 8—22 такта.

Подобное же происходитъ съ промежуточнымъ предложеніемъ сверцо A-Dur'ной сонаты op. 2.



Этотъ мотивъ господствуетъ въ первой части, которая повторяется.

Вторая часть модулируетъ посредствомъ того-же мотива, въ теченіи восьми тактовъ, изъ A-Dur въ Gis-moll, причемъ въ послѣднемъ тонѣ добавляется еще и каденція изъ двухъ тактовъ. Но затѣмъ въ gis-moll появляется совершенно новое предложіе, покидающее на восьмомъ тактѣ этотъ тонъ и, въ теченіи пяти тактовъ, модулирующее обратно въ A-Dur.

Вслѣдъ затѣмъ слѣдуетъ, сообразно правиламъ, первая часть, какъ третья, но съ прибавленіемъ четырехъ тактовъ.

Въ рондо Е-молл'ной сонаты, ор. 90, совершенно правильно проведена малая форма пѣсни трехколѣбнаго склада, но промежуточное предложеніе повторяется

57 промежуточное предложеніе.

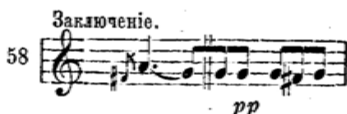
тогда какъ предыдущее и послѣдующее предложеніе (сравн. № 17), остается безъ повторенія.

При этомъ слѣдуетъ замѣтить, что мы имѣемъ здѣсь малую форму пѣсни трехколѣннаго склада, гдѣ каждая часть имѣетъ полный совершенный кадансъ на тоникѣ, а вторая часть, вслѣдствіе повторенія, образуетъ его даже дважды.

Девятая задача.

2. Примѣнить расширение къ некоторымъ изъ прежде сочиненныхъ пѣсней трехколѣннаго склада.

Расширеніе большой формы пѣсни двухколѣннаго склада представляетъ Adagio G-Dur'ной сонаты, ор. 31. Заключеніе перваго періода находится здѣсь въ шестнадцатомъ тактѣ, гдѣ начинается предъидущее предложеніе втораго періода.



Это предъидущее предложеніе втораго періода имѣетъ вмѣсто 8—10 тактовъ и образуетъ еще въ десятомъ тактѣ длинную каденцію



которая ведетъ въ совершенно правильное восьмитактное послѣдующее предложеніе.

Совершенно также удлинено на два такта предъидущее предложеніе втораго періода въ темѣ съ варіаціями, которыми начинается промежуточное предложеніе As-Dur'ной сонаты, ор. 26:

60

tr cresc. sf cresc.

прерванный кад. Прибавление.

Понятно, что расширение можетъ быть въ каждой части большой формы пѣсни двухколыннаго склада, но молодымъ композиторамъ достаточно и этихъ двухъ примѣровъ.

Девятая задача.

3. Расширить нѣкоторыя изъ раньше сочиненныхъ большихъ формъ пѣсни двухколыннаго склада.

Хотя большая форма пѣсни трехколыннаго склада и сама по себѣ представляетъ довольно значительный объемъ, но расширение ея до размѣровъ еще большихъ встрѣчается очень часто.

Вмѣсто нѣсколькихъ примѣровъ, состоящихъ изъ выдержекъ, мы даемъ здѣсь полностью скерцо третьей сонаты Бетховена. Начинается оно основаннымъ на имитации 16-ти тактовымъ періодомъ, который повторяется:

61

Allegro.

p предвид. предл.

поя. предл.

p

f

This system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains several chords and a melodic line starting with a quarter note. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with quarter notes and a melodic line starting with a quarter note. The key signature has one sharp (F#). Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*).

f

This system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains several chords and a melodic line starting with a quarter note. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with quarter notes and a melodic line starting with a quarter note. The key signature has one sharp (F#). Dynamics include forte (*f*).

f

This system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains several chords and a melodic line starting with a quarter note. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with quarter notes and a melodic line starting with a quarter note. The key signature has one sharp (F#). Dynamics include forte (*f*).

Слѣдующая затѣмъ вторая часть начинается съ той-же имитаціи и въ шестнадцатомъ тактѣ идетъ на доминанту тона, дабы имѣть возможность перейти къ третьей части (повторенной первой).

62

c-moll

b-moll.

This system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains several chords and a melodic line starting with a quarter note. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with quarter notes and a melodic line starting with a quarter note. The key signature changes from one sharp to no sharps or flats (C minor). Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*).

f

This system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains several chords and a melodic line starting with a quarter note. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with quarter notes and a melodic line starting with a quarter note. The key signature has two flats (B minor). Dynamics include forte (*f*).

А. И. КОСОВЪ

As-dur. c-moll.

sf *sf*

Но этотъ переходъ задерживаетъ здѣсь повтореніе формулы по-лукаданса, занимающей пространство семи тактовъ, — восьмой тактъ есть вмѣстѣ съ тѣмъ и первый тактъ третьей части.

63

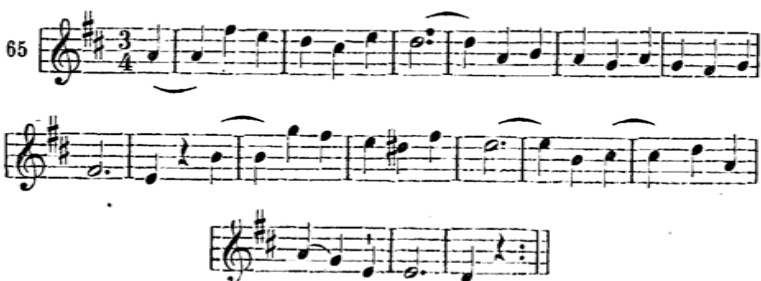
sf *sf* *sf*

dim. *pp*

Къ совершенно правильно повторенной третьей части присоеди-няется еще прибавленіе изъ девяти (8 + 1) тактовъ.

Вторая часть очень часто состоит, по образцу малой формы ибси, из 8 тактовъ, какъ на примѣръ, въ менуэтъ D-Dur'ной сонаты ор. 11.

Здѣсь первая часть образуется, совершенно правильно, изъ 16 тактовъ, заключается на тоникѣ и повторяется.



Но вторая часть состоитъ только лишь изъ 8 тактовъ и образуетъ севенцію по кварттовому кругу отъ h-moll до D-Dur, въ теченіе 4 + 2 тактовъ.



Въ подобныхъ, часто встрѣчающихся случаяхъ мы имѣемъ какъ-бы смѣсь большой и малой формы. (Въ только-что приведенномъ примѣрѣ слѣдующая третья часть значительно расширена, съ 16 до 29 тактовъ),

Въ Es-Dur'ной симфоніи Моцарта вторая часть менуэта также сокращена на 8 тактовъ.



Тутъ-же третья часть удлинена на 4 такта.

Въ менуэтѣ большой С-Dur'ной симфоніи того-же композитора, вторая часть сокращена на 12 тактовъ.



Десятая задача.

1. Сдѣлать сокращенія въ большихъ формахъ пѣсни трехколѣннаго склада.

Въ большой формѣ пѣсни двухколѣннаго склада сокращенія встрѣчаются вообще рѣдко, потому что. они черезчуръ замѣтно нарушали бы симметрію обѣихъ частей, что не такъ замѣтно въ трехколѣнномъ складѣ.

Десятая задача.

2. Сдѣлать нѣсколько сокращеній въ большой формѣ пѣсни двухколѣннаго склада.

Въ малыхъ трехколѣнныхъ формахъ пѣсни иногда встрѣчаются сокращенія промежуточного предложенія, какъ напр.

69 Моцартъ.

†

промежут. предл. 4 такта.

Заключеніе.

повторяется отъ † до †, 7 тактовъ.

Сокращеніе послѣдней части на два такта въ Andante D-Dur'ной сонаты, ор. 28 (Бетховена).



Въ малой двухкопѣнной формѣ пѣсни сокращенія встрѣчаются очень рѣдко, ибо она и безъ того уже заключена въ чрезвычайно узкой рамѣ.

Десятая задача.

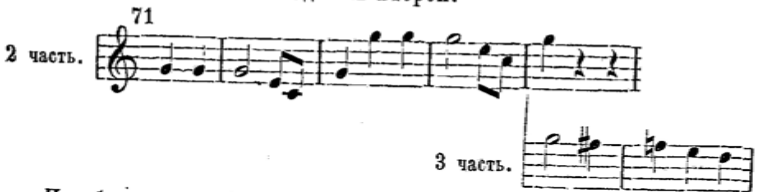
3. Сократить нѣсколько малыхъ пѣсень трехкопѣннаго склада.

§ 13.

Совпаденіе заключительнаго и начальнаго тактовъ.

Часто случается, особенно въ большихъ конструкціяхъ, что послѣдній тактъ одного отдѣла совпадаетъ съ первымъ тактомъ слѣдующаго отдѣла, такъ что слѣдующая часть начинается тѣмъ-же тактомъ, какимъ заключилась предшествующая, слѣдовательно, одинъ и тотъ-же тактъ заключаетъ въ себѣ заключеніе и начало. Подобные такты относятся какъ къ тому отдѣлу, который они заключаютъ, такъ равно и къ тому, который начинается съ нихъ, вслѣдствіе чего ихъ (такты) и считаютъ два раза. Если желательно указать на эту особенность при цифрованіи ритмики, то послѣ цифры заключительнаго такта и передъ цифрой начальнаго такта ставится дуга. Такъ, напр., 4 — обозначаетъ такой четверотактъ, послѣдній тактъ котораго служитъ вмѣстѣ съ тѣмъ началомъ новаго отдѣла, наоборотъ — 4 обозначаетъ четверотактъ, первый тактъ котораго служитъ вмѣстѣ съ тѣмъ заключеніемъ предъидущаго отдѣла. Въ предъидущихъ упражненіяхъ молодаго композитора такіе такты встрѣчались только при переходѣ промежуточнаго предложе-

нія въ послѣднюю часть, будь это третій періодъ, или послѣдующее предложіе втораго періода. Такъ, напр., въ приведенномъ подъ № 68 промежуточномъ предложіи Моцарта третья часть начинается съ его послѣдняго такта, слѣдовательно первый тактъ третьей части совпадаетъ съ послѣднимъ второй.



Подобнымъ же образомъ въ № 61 тактъ



принадлежитъ, въ дальнѣйшемъ ходѣ композиціи, къ третьей части, какъ ей начало, и ко второй, какъ заключенія № 63, и по-полняетъ вторую часть до восьми тактовъ.

Но при счетѣ тактовъ надо всегда обращать вниманіе, съ какой части такта начинается отдѣлъ, такъ какъ въ ученіи о формахъ такты считаются не отъ одного тактоваго штриха до другаго, а отъ одной одноименной части такта до другой. Здѣсь, напр.,



отъ второй четверти до второй (ср. § 1).

Составить изъ прежнихъ работъ нѣсколько такихъ соединеній, гдѣ-бы совпадали заключительный и начальный тактъ.

§ 12.

Неправильныя соединенія тактовъ.

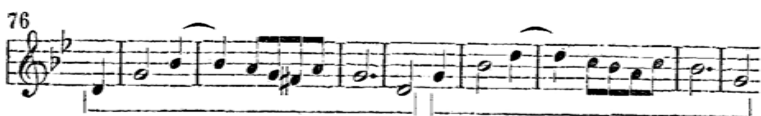
1. Трिताктъ разсматривается какъ расширенный двутактъ или какъ сокращенный четырехтактъ. Менуэтъ G-moll'ной симфоніи Моцарта начинается двумя тритаками.



Ихъ можно представить себѣ какъ расширение изъ:



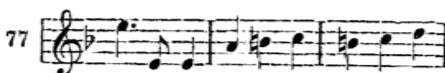
или какъ сокращеніе изъ:



Своеобразное эстетическое впечатлѣніе такихъ неправильныхъ образованій зависитъ отъ сравненія (являющагося безсознательно), ихъ съ формами, образованными правильно.

Бетховенъ и его послѣдователи часто обозначали такіе три-такты словами: «*Ritmo a tre battute*» (трехтактовый ритмъ).

Самый знаменитый примѣръ такого рода находится въ девятой симфоніи, гдѣ тритактъ

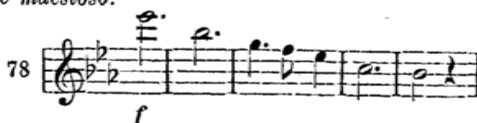


служить для широкой тематической разработки.

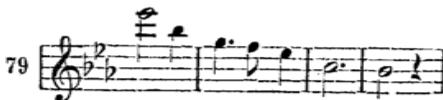
Составить тритакты изъ прежнихъ дву- и четвертактовъ.

2. Пятитактъ часто рассматривается какъ построеніе, возникшее вслѣдствіе расширения четвертакта. Такъ,

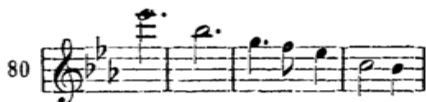
Andante maestoso.



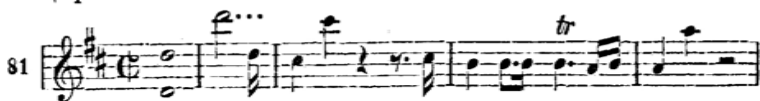
ВОЗНИКЪ ИЗЪ:



или изъ:



Слѣдующее юношески свѣжее начало малой D-Dur'ной симфоніи Моцарта



возникло изъ:



Расширить нѣсколько четверотактовъ въ пятитакты.

Другія неправильныя соединенія изъ 7, 9, 11, 13 тактовъ разсматриваются или какъ расширения, или какъ сокращенія ближайшихъ къ нимъ правильныхъ построеній.

Эти необыкновенныя соединенія тактовъ имѣютъ значеніе въ большихъ конструкціяхъ потому, что они очевидно нарушаютъ равномерность двучастія. Начало увертюры «Фигаро», съ своимъ полнымъ жизни ритмомъ, состоитъ изъ восьмитактнаго періода, состоящаго изъ трехъ (1 + 2) и четырехъ (3 × 1 + 1) тактовъ. Тема сладостной и кроткой B-Dur'ной арии (Thränen vom Freund getrocknet) Октавію въ «Донъ-Жуанѣ», составляетъ семитактный періодъ. Вообще замѣчено, что именно величайшіе мастера формы любятъ свободныя и смѣлыя конструкціи, и не охотно заключаютъ себя въ рамки четнаго соединенія тактовъ.

§ 15.

Вольности модуляціи.

Совершенно ясно, что для человѣка, изучившаго гармонію, не составляетъ никакого труда написать какую угодно модуляцію въ любой формѣ. Для контрапунктиста, сильнаго и въ строгомъ, и въ свободномъ стилѣ, подобная задача можетъ показаться дѣтской игрушкой. Мы настолько уже подвинулись впередъ, что не можемъ при-

давать особаго значенія такимъ задачамъ. Но въ композиторской практикѣ потребность новизны часто ведетъ къ самымъ отдаленнымъ модуляціямъ, хотя въ нихъ не чувствуется внутренней необходимости. Такъ какъ здѣсь предполагается полное умѣніе справляться съ гармоническимъ матеріаломъ, то было-бы совершенно излишне разъяснять логическія границы подобныхъ пріемовъ, или какъ поступать въ этихъ случаяхъ на основаніи пріобрѣтенныхъ познаній, тѣмъ болѣе, что слѣдующая задача строго опредѣлена въ этомъ направленіи. Приведемъ лишь примѣръ тому, какъ то, что кажется съ виду чуждымъ и основаннымъ лишь на себѣ самомъ, является возникшимъ изъ внутренней необходимости, тѣсно связаннымъ и вполне естественнымъ.

Въ самомъ знаменитомъ изъ всѣхъ похоронныхъ маршей—въ маршѣ *As-Dur* ной сонаты Бетховена, оп. 26, находится удивительная модуляція изъ *as-moll* — въ заключеніе части — *D-Dur*.

Самый маршъ принадлежитъ къ трехкопѣнной формѣ пѣсни. Онъ образуетъ въ началѣ восьмитактный періодъ, который заключается въ параллельномъ мажорномъ тонѣ — *Ces-Dur*, и предъидущее предложеніе котораго имѣетъ кадансъ на доминантѣ: все совершенно правильно. Но теперь вмѣсто того, чтобы повторить этотъ періодъ, или буквально, или съ варіаціями, Бетховенъ транспонируетъ его въ минорный ладъ (только что названнаго) параллельнаго тона, т. е. въ *Ces-moll*. Вотъ вслѣдствіе этой-то транспозиціи и возникаетъ упомянутая модуляція, ибо параллельный ладъ *ces-moll*'я есть *Eses-Dur*, а *Eses-Dur* энгармонизируетъ съ *D-Dur*. Бетховенъ дѣлаетъ эту энгармоническую транспозицію, очевидно, въ видахъ болѣе удобнаго чтенія, какъ и во вступленіи вмѣсто *ces-moll*'я пишетъ *h-moll*.

Мы могли-бы разсматривать эту транспозицію какъ повтореніе — подобно обозначенному въ знакахъ повторенія—еслибы Бетховенъ сохранилъ модуляцію съ шестаго такта, если-бы хотя въ сущности ея, онъ не повелъ бы ее иначе. Въ первый разъ онъ идетъ чрезъ тонъ доминанты *as-moll*: *es-moll* — въ параллельный тонъ — *Ces-Dur*, во второй-же разъ чрезъ тонъ субдоминанты *h-moll*: *e-moll* (энгармонически *ces-moll*: *fes-moll*) — въ параллельный тонъ — *D-Dur*. Это различіе въ выполненіи одной и

той-же въ сущности модуляціи слѣдуетъ понимать какъ простое (транспонированное) повтореніе.

83 первый періодъ.

второй періодъ.

Слѣдовательно мы имѣемъ здѣсь удвоенный періодъ изъ 16 (2×8) тактовъ какъ первую часть формы пѣсни.

Вторая часть (промежуточное предложеніе) сокращена до четырехъ тактовъ съ переходомъ въ третью часть. Модуляція изъ Des-Dur въ доминанту as-moll — Es-Dur, произведена посредствомъ энгармонизаціи уменьшеннаго секстаккорда d-f-as-ces.

Третья часть имѣетъ форму періода и расширена до 10 тактовъ. Повторенія нѣтъ.

Послѣ всего сказаннаго, мы должны опредѣлить эту форму какъ малую форму пѣсни трехколѣннаго склада, гдѣ повтореніе перваго періода замѣнено удвоеніемъ, тогда какъ вторая часть сокращена, по сравненію съ правильнымъ ея объемомъ, на половину, а третья, по сравненію съ нормальной конструкціей, увеличена на два такта.

Здѣсь не мѣсто дѣлать оцѣнку эстетическаго значенія этого марша и его модуляціи. Оно признано, и имъ восторгается весь музыкальный міръ, такъ что врядъ-ли возможно поставить наравнѣ съ нимъ какую либо другую композицію этого рода.

Транспонировать этотъ маршъ въ различные тоны, или за инструментомъ, или письменно,

Нерѣдко встрѣчается въ современныхъ формахъ пѣсни въ мажорѣ заключеніе на верхней медіантѣ въ мажорѣ, напр. въ С-Dur'номъ сочиненіи — въ E-Dur'ѣ, какъ варіантъ обыкновеннаго заключенія части въ E-moll'ѣ (§ 36). Иногда также въ мажорномъ ладу доминанты, напр., въ e-moll'номъ сочиненіи — въ G-Dur'ѣ. Такъ какъ въ современной музыкѣ перевѣсъ лежитъ на сторонѣ характерной гармоніи (модуляціи), то необходимо обратить вниманіе на стремленіе къ оригинальности въ этомъ направленіи. Отсюда возникаютъ извѣстныя задачи, которыя, собственно, выходятъ изъ области ученія о композиціи, но не должны быть выпущены здѣсь и могутъ служить для добровольныхъ побочныхъ работъ.

Составить двутакты съ необыкновенными модуляціями.

Они могутъ служить мотивами интересныхъ гармоническихъ секвенцій, могутъ быть также обработаны контрапунктически и фигураціонно.

Составить четверотактныя предложенія, которыя содержали-бы вышеописанныя необыкновенныя модуляціи.

Какъ здѣсь, такъ и въ слѣдующихъ упражненіяхъ, надо избѣгать обыденныхъ каденцій.

Составить большія предложенія (§ 6) этого рода. Составить такіе-же періоды съ несбыкновеннымъ строемъ заключенія. Такіе-же періоды съ необыкновенными заключеніями самаго періода и его частей. Соединить ихъ въ форму пѣсни.

§ 16.

Мотивъ и его примѣненіе.

Всякая мысль, служащая предметомъ музыкальной разработки, называется мотивомъ этой разработки. Въ практикѣ это названіе примѣняется только для такого послѣдованія звуковъ, которое стоитъ ниже предложенія. Когда-же предложеніе или другая кака-нибудь большая форма служатъ мотивами какой либо разработки, то ихъ все-таки обозначаютъ соответственными названіями. Мотивы всегда разрабатываются въ знакомыхъ уже намъ строгихъ формахъ. Въ

исключительныхъ лишь случаяхъ они имѣютъ характеръ чего-то блуждающаго, не имѣющаго строгой формы, и тогда ихъ обозначаютъ, (по Марксу), названіемъ **ходъ**. Такой ходъ, основанный на мотивѣ, если способъ послѣдовательности въ его повтореніяхъ вполне определенъ, называется **секвенціей**. Что подразумѣвается подъ этимъ названіемъ, объяснено въ ученіи о гармоніи, гдѣ это понятіе выступаетъ на сцену впервые. Точно также и предложеніе можетъ быть разсматриваемо какъ ходъ, если оно не образуетъ болѣе сложной формы.

Въ В-Дур'ной сонатѣ Бетховена ор. 106 первый двутактъ служить далѣе мотивомъ, повторяясь въ транспозиціи, т. е. перенесеннымъ на другую ступень того-же тона.

84 *Allegro.*

Этотъ-же мотивъ въ проведеніи служить для болѣе сложной разработки.

85

канонъ въ нижней квартѣ.

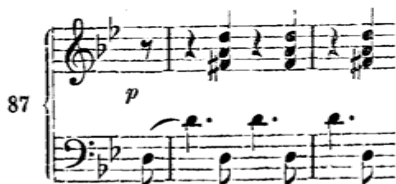
Свободная переѣна интервала въ посл. предл.

и т. д. свободнымъ канономъ, двухголосно, потомъ трехголосно, наконецъ четырехголосно — болѣе 40 тактовъ.

Изложению такого рода предшествует короткое введение, для которого мотивом служить только часть фразы.



Этот мотив вновь приобретает значение послѣ канонической разработки. Наконецъ, два первыхъ звука самостоятельно служатъ мотивомъ для разработки; такъ, сейчасъ-же въ первой части незадолго предъ появленіемъ G-Dur,




такъ-же и къ концу проведенія: незадолго до появленія a-moll



Такимъ образомъ большіе мотивы разлагаются на меньшіе, а малые, наоборотъ, слагаются въ большіе.

Первая часть A-Dur'ной симфоніи основана на ритмическомъ мотивѣ



(а не такъ, какъ часто обозначается этотъ мотивъ , ибо этотъ послѣдній вытекаетъ изъ перваго).

Въ основаніи первой части c-moll'ной симфоніи лежитъ мотивъ



повторяющійся постоянно не смотря на всевозможныя тематическія развитія.

Въ G-moll'ной симфоніи Моцарта господствуетъ мотивъ



но также иногда большая часть темы служитъ мотивомъ для разработки.

Слѣдуетъ замѣтить, что для образованія строгой формы одинъ мотивъ соединяется съ другимъ, и только въ исключительныхъ случаяхъ для этого служить можетъ одинъ мотивъ.

Иногда можно сомнѣваться, принять-ли одинъ разработанный мотивъ, или два различные, соединенные между собой. Такъ, напр., тутъ



мотивъ *b* можно считать вариантомъ въ формѣ *staccato* мотива *a*, или считать его новымъ мотивомъ. Для ученія о композиціи болѣе строгое опредѣленіе понятій, въ этой области, неимѣетъ значенія.

Составить ходообразныя разработки изъ мотивовъ посредствомъ перестановокъ, транспозицій, модуляцій, контрапунктированія, увеличенія, уменьшенія, противоположнаго движенія, фигурацій, варіацій и т. д.

II. Общеупотребительныя формы пѣсни.

А. Сложныя формы пѣсни.

§ 17.

Соединеніе формъ пѣсни въ самостоятельныя музыкальныя произведенія или въ самостоятельныя части большихъ музыкальныхъ произведеній образуетъ сложныя формы пѣсни. Онѣ почти исключительно господствуютъ въ цѣлой области настоящей танцевальной музыки (т. е. музыки, специально сочиненной для танца) высшей и низшей салонной и вообще легкой музыки. Въ симфоніяхъ Скерцо (менуэтъ, эпизодъ, интермеццо) почти всегда принадлежитъ къ этой формѣ, встрѣчающейся часто и въ другихъ областяхъ композиціи.

Во всѣхъ слѣдующихъ задачахъ ученикъ можетъ пользоваться, гдѣ только это возможно, предыдущими работами.

§ 18.

Варіація и этюдъ.

Самую простую форму въ послѣдованіи самостоятельныхъ музыкальныхъ мыслей мы имѣемъ въ формѣ темы съ варіаціями. Здѣсь одна и таже музыкальная мысль является сначала въ простомъ видѣ, затѣмъ повторяется въ разнообразныхъ варіаціяхъ, которыя удерживая ту-же гармоническую почву; проводятъ разнообразныя фигурированные мотивы, контрапунктируютъ, измѣняя при этомъ родъ, а часто и тональность *). Тема чаще всего имѣетъ форму пѣсни, иногда — форму періода и, только какъ исключеніе, — форму предложенія.

Мы уже познакомились съ варіаціями и упражнялись въ нихъ въ ученіи о контрапунктѣ свободнаго стиля. Всѣмъ извѣстны этого рода произведенія Бетховена и другихъ старыхъ и новыхъ композиторовъ. Последняя часть героической симфоніи принадлежитъ къ этой же формѣ; къ ней же приближается послѣдняя часть девя-

*) Т. е. переходя изъ мажора въ миноръ или изъ одной тональности въ другую.

Прим. переводч.

той симфоніи. Рѣзкія границы этой формы опредѣлены баховской «аріи съ 30 вариациями», бетховенскими вариациями на вальсъ Діабелли и его же вариациями на с-moll'ную тему. Какъ особенно популярное, полное прелести и замѣчательное произведение этого рода слѣдуетъ припомнить Andante въ С-dur



изъ G-Dur симфоніи Гайдна.

Какъ Бетховенъ образовалъ изъ періода, приведеннаго подъ № 20, тему въ формѣ пѣсни и вариации къ ней, мы можемъ прослѣдить въ (Крейцеровской) сонатѣ ор. 47.

Вариации Раффа въ g-moll'ной сюитѣ для фортепiano могутъ служить образцомъ; вариации Листа въ фантазиі на знаменитую тему «Донъ-Жуана»



написаны въ духѣ виртуозности въ самомъ благородномъ смыслѣ этого слова.

Этюдъ есть до извѣстной степени вариация безъ темы, т. е. въ его основаніи вмѣсто какой нибудь опредѣленной темы лежитъ общая схема формы пѣсни. Существенное содержаніе этюда составляютъ разнообразныя повторенія мотива, имѣющаго значеніе техническаго упражненія. Чѣмъ связнѣе является этюдъ въ этомъ отношеніи, и чѣмъ строже влѣдствіе этого сохраняется единство произведенія, тѣмъ свободнѣе можетъ быть этюдъ въ послѣдованіи предложеній и модуляціи.

Нѣкоторые этюды выходятъ изъ рамокъ формы пѣсни, какъ напр. прелестный e-moll'ный этюдъ Шопена,



тріо котораго составлено изъ совершенно иного главнаго мотива.

Più lento.

93

sostenuto.

8va

Въ этомъ и подобныхъ ему этюдахъ техника подчинена эстетическому принципу изложенія, который въ данномъ случаѣ требуетъ противоположности по легкому порханію первой части, каковая и имѣется въ тріо.

Подобно тому какъ много этюдовъ переходить границы упражненія и преобразуется въ прелестное произведеніе (вышеупомянутый и другіе этюды Шопена), такъ нѣкоторыя произведенія получили названіе этюда, вовсе не преслѣдуя задачи этого послѣдняго, ибо они съ технической лишь стороны имѣютъ эту форму, а авторская скромность скрыла ихъ болѣе высокую цѣль.

§ 19.

Настоящія танцевальныя формы.

Главныя формы общеупотребительныхъ танцевъ основаны на двутактномъ па, вызывающемъ полный поворотъ и равномерное движеніе впередъ тѣла. Каждый отдѣльный тактъ служитъ для по-луоборота тѣла. Танцоръ начинаетъ тою же ногою чрезъ каждыя два такта. По этому въ этихъ танцахъ вовсе не допускаются нечетныя предложенія и періоды, какъ три, пяти, семи такты. Даже четныя такты, какъ 6, 12, не всегда имѣющіе въ основаніи дѣленіе на два, легко могутъ мѣшать танцу. По этому слѣдуетъ ограничиваться 4, 8, 16 тактнымъ построеніемъ періода. Но иногда мы находимъ у самыхъ выдающихся композиторовъ въ этомъ жанрѣ, какъ исключеніе, конструкція изъ 10, 12, 20, 24 тактовъ и т. п.

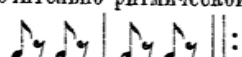
Здѣсь не будетъ обращено вниманіе на тѣ салонныя танцы, которые основаны на сложномъ па, какъ напр. рейнская полька, гдѣ третій и четвертый такты имѣютъ другое па, чѣмъ первый и второй (2×1 и $2 \times \frac{1}{2}$), ибо эти танцы слѣдуютъ за модой и менѣе распро-

странены; здѣсь не мѣсто особенно серьезно заниматься этимъ предметомъ.

Обыкновенная форма польки—слѣдующая:

1) Короткое вступленіе въ темпъ польки, большею частію изъ двухъ или четырехъ тактовъ, не принадлежитъ къ танцу и можетъ быть по этому построено свободно.

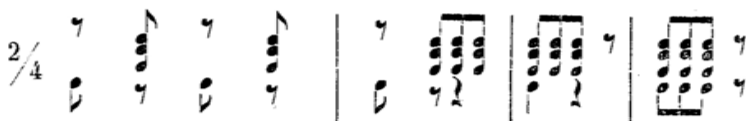
2) Полька. Большая форма пѣсни двухколѣннаго склада, каждая часть повторяется такимъ образомъ $2 \times ||: 16 :||$

3) Трио. Образуется точно также, часто вводится при посредствѣ маленькой, исключительно ритмической прелюдіи изъ 2 или 4 тактовъ, какъ напр. 

Эта маленькая прелюдія не прерываетъ танца.

4) Повтореніе польки съ прибавленіемъ коды, обыкновенно простирающейся на 8 или болѣе тактовъ и заключающей въ себѣ ясные признаки окончанія. Эта кода не принадлежитъ уже къ танцу.

Ритмика польки основана на комбинаціи слѣдующаго однотоктаго мотива:



На немъ строится мелодія *).

Если танцевальная музыка написана для фортепіано, то лѣвая рука, ударяя прежде бассъ, а потомъ гармонію, указываетъ ритмъ танца, тогда какъ правая рука исполняетъ мелодію **).

Къ полькѣ приближается обыкновенный военный маршъ, но онъ обозначается *allegro* **C** и вмѣсто восьмушки ритма польки имѣетъ четверть.

Галопъ имѣетъ ту же форму, что и полька, но представляетъ быстрый двучетвертной тактъ, гдѣ на каждый тактъ падаетъ только одинъ ударъ—такимъ образомъ: 1 | 1 | 1 и т. д., тогда какъ полька имѣетъ два удара: 1—2 | 1—2 |.

*) Въ концертномъ исполненіи танцы инвасируются ритмически, т. е. перемѣна темпа доведена до крайняго произвола. Сюда же относятся указанія на перемѣну темпа въ партитурахъ нѣкоторыхъ композиторовъ танцевъ.

***) Объ оркестровой танцевальной музыкѣ должно быть подробно сказано въ учебникѣ инструментовки.

Въ галонѣ часто встрѣчается большая трехколѣнная форма пѣсни.

Полька-мазурка пишется въ медленномъ трехчетвертномъ тактѣ, гдѣ охотно выдвигаются на первый планъ въ пикантной формѣ слабыя времена такта и предпочитается пунктированная ритмъ, какъ главные формы мы имѣемъ:

1) Вступленіе: нѣсколько тактовъ въ одинаковомъ темпѣ.

2) Мазурка. Большая трехколѣнная форма пѣсни: первая часть, вторая часть, повтореніе первой части, каждый разъ 16 тактовъ безъ повторенія.

3) Тріо. Большая трехколѣнная форма пѣсни, иногда съ укороченной (8 тактовой) второй частью.

4) Повтореніе мазурки и короткая кода

Тріо почти во всѣхъ этихъ танцахъ является въ иномъ тонѣ, чѣмъ главная партія, большею частью въ тонѣ субдоминанты. Минорное наклоненіе является въ настоящихъ танцахъ лишь въ видѣ исключенія, когда оно употреблено юмористически; здѣсь минорный родъ слѣдуетъ вовсе избѣгать.

Самую оригинальную и выдающуюся форму среди настоящихъ салонныхъ танцевъ представляетъ вальсъ. Въ немъ употребляется скорый трехчетвертной тактъ, гдѣ на каждый тактъ приходится только одинъ ударъ. Форма вальса совершенно отступаетъ отъ другихъ танцевъ. Композиція вальса въ гораздо большей степени, чѣмъ другіе танцы, требуетъ спеціальнаго дарованія для изобрѣтенія мелодіи танца. Преобладающая въ немъ форма слѣдующая:

1) Интродукція, совершенно чуждая танцу по содержанию, часто большое *Adagio*, фантазія съ выдающимися выходками инструментовъ *solo*, она ведетъ въ:

2) Короткое «введеніе» въ темпъ вальса изъ четырехъ тактовъ, переходящее въ:

3) Вальсъ. 5 номеровъ, обозначающихся № 1—5 (иногда 4, рѣдко только 3).

Эти пять номеровъ, составляющіе собственно вальсъ, могутъ имѣть одинаковую и не различную конструкцію. Но они состоятъ почти всегда (въ нашихъ теперешнихъ упражненіяхъ—всегда)

изъ двухъ 16 тактовыхъ періодовъ, при чемъ каждая изъ нихъ повторяется. Если они имѣютъ форму трехколынаго склада, то третья часть есть только повтореніе первой.

Но эти періоды большею частью составлены такъ, что, въ томъ же самомъ номерѣ, не имѣютъ ни какого тематическаго соотношенія и представляютъ два слѣдующее одинъ за другимъ періода, неимѣющіе дальнѣйшей связи между собою. То-же относится и къ заключеніямъ, которыя хотя рѣдко удаляются отъ главнаго тона, но не обязательно связаны съ тоникой. Тональность отдѣльныхъ номеровъ, само собою разумѣется, вполне независима.

4) Финаль, вмѣсто короткой коды—широкій финаль въ темпѣ вальса, повторяющій наиболѣе удачные номера вальса (попури) и часто присоединяющій также новые.

Слѣдуетъ, замѣтить что разнообразіе ритмики находитъ въ мелодіи вальса самыя широкія примѣненія: тогда какъ басъ и средніе голоса строго придерживаются ритма танца, мелодія проходитъ надъ ними совершенно независимо.

Гармоническихъ эффектовъ здѣсь, какъ и во всѣхъ танцахъ, слѣдуетъ избѣгать, ибо они часто увлекаютъ и отвлекаютъ отъ спеціальной цѣли танцевальной музыки.

Примѣровъ такое множество, что здѣсь нѣтъ надобности останавливаться на какихъ нибудь опредѣленныхъ. Вообще, такъ какъ тапецъ есть предметъ обыденнаго общественнаго употребленія, то, слѣдовательно, на столько всѣмъ извѣстенъ, что не требуетъ болѣе тщательныхъ разъясненій.

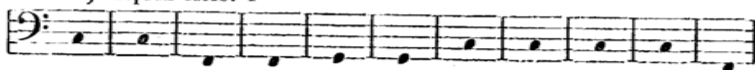
Одинадцатая задача.

Сочинить по приведеннымъ здѣсь главнымъ формамъ танцы, преимущественно вальсъ.

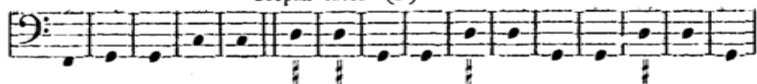
Сочинить по слѣдующимъ бассамъ различные танцы въ данномъ тонѣ, или транспонируя ихъ и составляя изъ нихъ соотвѣтствующіе роды такта.

Трехколынная форма пѣсни.

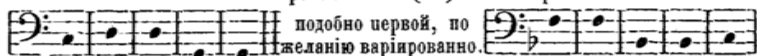
94 1) первая часть. I



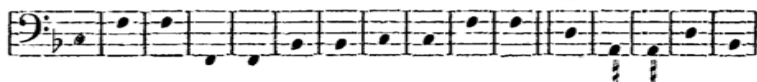
вторая часть (II)



третья часть. (III) Трío.



II



2) I



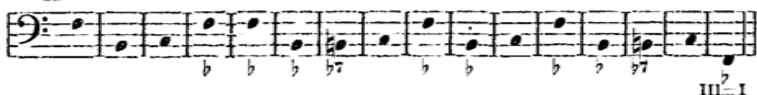
II



Трío. I



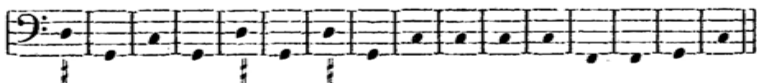
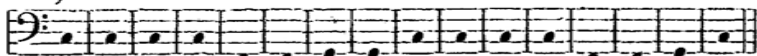
II



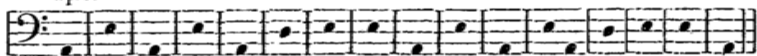
III-I

Двухкозьяная форма пьсни.

3)



Трío.



Опредѣленіе дѣленія такта, напр., начать ли полнымъ тактомъ или за тактомъ и т. д., точно также какъ и опредѣленіе ритмики, составляющей здѣсь существеннѣйшій предметъ задачи, предоставляется усмотрѣнію композитора. Точно такъ-же предоставляется ему замѣнить по усмотрѣнію данный басъ, содержащій только основные тоны основныхъ аккордовъ, подходящимъ генералъ-бассомъ, причѣмъ допускаются обращенія. Можно также выбрать другіе басы изъ любой образцовой композиціи этого рода.

§ 20.

Форма марша.

Въ маршѣ и сродныхъ ему формахъ кадрили и полонеза нѣтъ поворачиванія тѣла, слѣдовательно нѣтъ и настоящаго двутактнаго па.

О военномъ маршѣ мы уже говорили, когда шла рѣчь о полькѣ; онъ представляетъ отчасти самую низкую форму марша.

Торжественный маршъ — имѣетъ тактъ въ $\frac{3}{4}$. На каждый тактъ приходится два равномѣрныхъ шага, марширующаго, на 4 или 2 удара дирижорской палочки. Четное число тактовъ здѣсь не безусловно необходимо. Знаменитый маршъ изъ «Пророка» Мейербера начинается даже пятитактомъ.



Маршъ, № 22, изъ «Свадьбы Фигаро» представляетъ оригинальную конструкцію, состоящую въ очевидно умышленной монотонности заключеній частей, ихъ которыхъ почти всѣ заканчиваются на *g*. Это *g* господствуетъ уже въ первыхъ пяти тактахъ мелодіи, первое восьмитактное предложеніе заключается въ *G-Dur*'ѣ, затѣмъ слѣдуетъ предложеніе изъ двухъ тритактовъ, заканчивающихся точно также. Такимъ образомъ первая часть состоитъ изъ 14 тактовъ и повторяется. Вторая часть въ цѣломъ соотвѣтствуетъ первой, предъидущее предложеніе заключается опять въ *g*, послѣдующее посредствомъ того же шеститакта, которымъ заканчивается первая часть, обращается къ тоникѣ. Затѣмъ слѣдуетъ прибавленіе изъ четырехъ так-

товъ, образующее короткое заключеніе на интервалахъ С-Dur'наго аккорда.

96

Этотъ маршъ, имѣющій въ оперѣ только сценическое значеніе, но все же служащій для маршировки, не имѣетъ тріо.

Торжественный маршъ не связанъ определенными ритмическими фигурами, подобно танцамъ, но все же долженъ ясно опредѣлять равномерные шаги. Преобладающая форма для марша и тріо двухколѣнная малая форма пѣсни. Прелюдія (часто въ формѣ фанфары), вступленіе къ тріо, и, смотря по обстоятельствамъ, кода.

Здѣсь мы приводимъ конструкцію двухъ наиболѣ замѣчательныхъ, извѣстныхъ и любимыхъ маршей современныхъ композито-

ровъ, которые служили и будутъ еще служить образцомъ для многихъ другихъ — мендельсоновскій свадебный маршъ — изъ «Сна въ лѣтнюю ночь» и вагнеровскій маршъ — шествіе изъ «Тангейзера», ибо оба они дѣйствительно служатъ для маршировки (на сценѣ).

Обѣ композиціи эти начинаются вступительной фанфарой трубъ

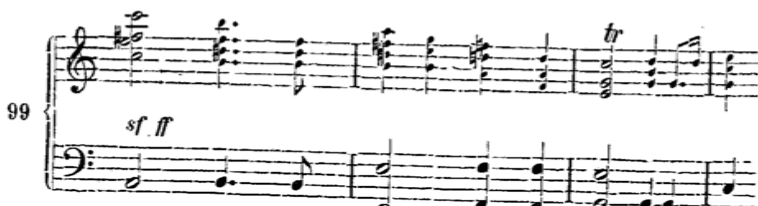
Мендельсовъ.



Вагнеръ.



У Мендельсона это вступленіе тогчасъ же ведетъ къ темѣ, основанной на знаменитой послѣдовательности аккордовъ:



e-moll, побочн. септ. | e-moll доми- | e-moll | C-dur | C-dur C-dur C-dur
ав. замѣняетъ субдомин. | нантсептак. | тоника. | субдом. | 6 7 тоника.

Сложный кадансъ.

Сложный кадансъ.

Непосредственное соединеніе двухъ кадансовъ e-moll и C-Dur выясняется изъ соотношенія трезвучія на третьей ступени къ субдоминантѣ и посредствомъ замѣны послѣдняго побочнымъ трезвучіемъ на секундѣ. E-moll и d-moll слѣдуютъ здѣсь одинъ за другимъ въ своихъ обоюдныхъ отношеніяхъ къ C-Dur.

Вступленіе Вагнера, получающее вслѣдствіе перехода на доминанту характеръ предъидущаго предложенія, не ведетъ непосредствен-

но въ тему, но повторяется три раза, прерываемое намеками на будущіе метивы марша, и только за третьимъ разомъ посредствомъ вста-



вленного перехода, ведетъ въ тему.

Вступленіе Вагнера такъ относится къ вступленію Мендельсона, какъ 24 такта къ 4.

Мендельсонъ составляетъ свою тему въ малой формѣ пѣсни трехкошйнаго склада:

Первая часть: $2 \times 4 = 8$ повторяется $= 16$ тактовъ

Вторая часть:

Предъидущее предложеніе: 8

Послѣдующее предложеніе $2 \times 4 = 8$

Вмѣстѣ 16 повторяется $= 32$ такта

Вмѣстѣ 48 тактовъ.

Но Мендельсонъ включаетъ въ повтореніе перваго періода четыре такта прелюдіи, вслѣдствіе чего первая часть состоитъ изъ 20 тактовъ. Съ 4 тактами прелюдіи длина цѣлаго достигаетъ до 56 тактовъ.

Мендельсонъ.



Слѣдовательно маршъ Мендельсона держится болѣе въ рамкахъ раньше разобранныхъ нами сложныхъ формъ пѣсни, тогда какъ маршъ Вагнера приближается по конструкции къ большимъ симфоническимъ инструментальнымъ формамъ, о которыхъ рѣчь впереди. Мендельсонъ пишетъ затѣмъ трио въ G-Dur'ѣ,

102

которое ведетъ къ повторенію главной партіи, сокращенной на этотъ разъ въ восьмитактный періодъ.

Затѣмъ слѣдуетъ второе трио въ F-Dur

103

затѣмъ вся тема безъ повторенія съ нѣкоторымъ фигураціоннымъ нарастаніемъ

104

вступленіе съ нарастаніемъ звучности:



наконецъ полная блеска кода изъ $2 \times 8 + 10^{\sim}$ тактовъ.

Во всѣхъ частяхъ (кромя первой) композиторъ избѣгаетъ полныхъ, совершенныхъ кадансовъ. Вслѣдствіе этого маршъ приобретаетъ тотъ характеръ непрестаннаго движенія, эстетической напряженности, какого изъ прежнихъ композиторовъ особенно умѣлъ достигать Веберъ въ своихъ увертюрахъ.

Вагнеръ составляетъ свою тему не въ формѣ пѣсни, а въ формѣ большого шестнадцатитактнаго періода

106 протяжно.

и непосредственно присоединяетъ сюда другую тему въ томъ же тонѣ и также въ формѣ шестнадцатитактнаго періода.

107

Здѣсь предъидущее предложеніе образуетъ полукадансъ на доминантѣ, септаккордъ:

108

VI V₇

послѣдующее предложіе — полный кадансъ въ тонѣ доминанты, куда это предложіе и модулируетъ.

109

I VI
Тоника.

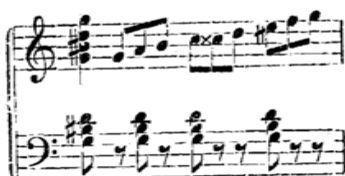
II I V I
Доминанта.

Затѣмъ слѣдуетъ шестнадцатитактный отдѣлъ, приближающійся на этотъ разъ болѣе къ формѣ удвоеннаго предложіа, чѣмъ къ формѣ періода, ибо вторая часть (занимающая мѣсто послѣдующаго предложіа) заключается полукадансомъ. Смѣлая модуляція въ этомъ предложіи дѣлаетъ то, что полукадансъ этотъ является въ Cis-Dur'ѣ,

H-dur :

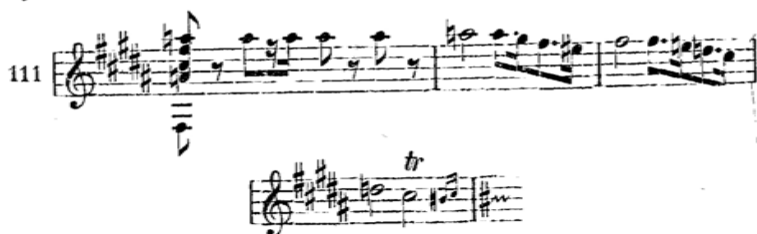
110

соверш. полн. кад. въ доминантѣ.



И такъ мы теперь имѣемъ уже три шестнадцатитактные части, изъ которыхъ первая образуетъ періодъ въ тонѣ тоники, вторая — періодъ, модулирующій въ тонъ доминанты, а третья состоитъ изъ двухъ соотвѣствующихъ предложеній, модулирующихъ — первое изъ тона тоники въ тонъ доминанты, второе — еще на два тона дальше по квинтовому кругу.

Теперь начинается новое предложеніе, то самое, на которое были уже намеки во введеніи, начинается оно минорной субдоминантой того же тона, доминантой котораго заканчивается предшествующее:



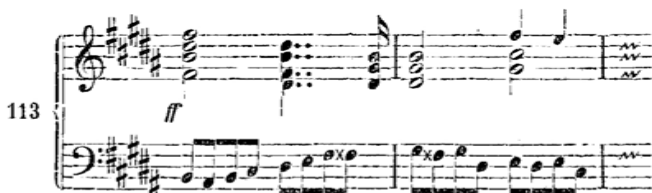
Предъидущее предложеніе заключается доминантой *Cis-Dur*'а, это-же начинается минорной субдоминантой того-же тона, но являющейся здѣсь тоникой *fis-moll*'я. Предъидущее предложеніе заключается несовершеннымъ полнымъ кадансомъ въ *Fis-Dur*'ѣ, и, какъ выше, вслѣдъ за *Cis-Dur*'нымъ трезвучіемъ слѣдовало трезвучіе *fis-moll*'ное, такъ здѣсь за *Fis-Dur*'нымъ трезвучіемъ слѣдуетъ трезвучіе *e-moll*'ное.



Послѣдующее предложеніе на пятомъ тактѣ обращается на домианту главнаго тона, гдѣ тотчасъ-же вновь выступаетъ вступленіе трубъ; такимъ образомъ это послѣдующее предложеніе простирается на 12 тактовъ = 4 + 8.

Теперь вмѣстѣ съ главной темой начинается повтореніе всего того, что было до сихъ поръ, съ поддержкой еще хоровога пѣнія.

Къ этому полному, занимающему 68 тактовъ, повторенію еще разъ присоединяется главная партія *ff* и усиленная фигурація.



Кода, заканчивающая маршъ, исчерпываетъ первую, вторую темы и вступленія.

Въ листовскомъ фортепианномъ переложеніи этого знаменитаго марша нѣжная тема, сопровождающая въ оперѣ выходъ пѣвцовъ,



образуетъ собственное тріо марша, которые мы, разбирая здѣсь оригинальную композицію, опускаемъ. Мы признаемъ скорѣе въ вагнеровскомъ маршѣ, маршъ со многими частями (самостоятельными темами), но безъ тріо.

Оба разбираемые марша имѣютъ то сходство, что ихъ начала составляютъ сложный кадансъ (слѣдовательно заключительную формулу).

Сопоставимъ теперь конструкторію обоихъ маршей:

01
Свадебный марш Мендельсона.

	такта.
Вступление 4 такта.	
Главная партия: малая трехкопная форма пѣсни съ повтореніями	52
Первое трио въ G-Dur'ѣ:	
Первая часть: расширенная форма предложенія, предъидущее предложеніе: полукадансъ на доминантѣ—шесть тактовъ повторяется	12
Вторая часть: удвоенное предложеніе, A-Dur—G-Dur, не-соверш. полн. кад., 2×4 такта, повторяется	16
Повтореніе главной партіи, сокращенной въ періодъ безъ повторенія	8
Второе трио въ F-Dur'ѣ:	
Первая часть: форма предложенія 8 тактовъ	8
Вторая часть: форма предложенія 8 тактовъ, —повторяется	16
Переходная часть: предъидущее предложеніе: d-moll, полу-кад. на доминантѣ 8 тактовъ, послѣдующее предложеніе, переводящее изъ—8 тактовъ	16
Повтореніе главной партіи: малая трехкопная форма пѣсни 3×8	24
Кода: вступление: 4 такта тематическое воспоминаніе 8 так-товъ, повторяется: 16 тактовъ, заключеніе 10 тактовъ	30
<hr/> Итого 182	

Маршъ-шестья Вагнера.

	такта.
Вступление: интрада 4, промежуточное предложеніе — 4 —, интрада 4, пром. предл. — 2, пром. предл. (четвертая те-ма) 4, пром. предл. 2 —, интрада 4, промеж предл. 4 —	23
Главная партия: періодъ въ ладу тоники	16
Вторая тема: модулирующій періодъ	16
Третья тема: удвоенное предъидущее предложеніе	16
Четвертая тема: удвоенное предложеніе съ переходомъ (8+4)+8 тактовъ	20
Повтореніе всѣхъ четырехъ темъ	68
Повтореніе главной партіи: предъид. предл., какъ выше, посл. предл. съ замедленнымъ заключеніемъ и прерванный кадансъ съ $\frac{1}{2}$	17
Кода: считая и этого прерванный кадансъ 8 тактовъ, вто-рая тема 8 —, интрады и заключеніе 21	36
<hr/> Итого 212	

Похоронный маршъ имѣетъ темпъ самаго медленнаго Largo. Не-
подражаемый образчикъ его далъ Бетховенъ въ одной фортепи-
анной сонатѣ (ср. № 83 стр. 60) Слѣдующій вслѣдъ за нимъ по
популярности—маршъ Шопена встрѣчается тоже въ фортепианной
сонатѣ. Похоронный маршъ пишется всегда въ минорѣ, трио почти
всегда въ мажорѣ,—въ одноименномъ и параллельномъ ма-
жорѣ, или въ мажорномъ тонѣ субмедіанты (нижняя терція отъ
с-moll, т. е.,—As-Dur). Торжественные марши въ минорѣ,
неслужащіе собственно для погребальныхъ церемоній, но предна-
значенные для печальнаго торжества, не нуждаются въ столь медлен-
номъ темпѣ.

Конструкція марша Бетховена показана выше. Трио (въ As-
Dur'ѣ) состоитъ изъ двухъ четырехтактныхъ предложеній, которыя
повторяются. Къ повторенію марша присоединяется кода, заканчи-
вающаяся въ мажорѣ.

Полонезъ.

Это быстрый маршъ въ $\frac{3}{4}$. На каждую четверть приходится одинъ
шагъ. Характерная ритмическая фигура въ полонезѣ слѣдующая:



Но она не всегда обязательно должна быть проведена, какъ показы-
ваютъ безчисленные примѣры. Далѣе характерно для полонеза то,
что онъ всегда старается раздѣлить два послѣдніе такта каждого пе-
ріода на три двучетвертные такта:

Веберъ.

115



Контрдансъ, кадрий

такъ-же сходенъ съ маршемъ, но пишется въ $\frac{2}{4}$ и $\frac{6}{8}$, при чемъ на каждый тактъ приходится два шага. Въ немъ шесть частей, раздѣленныхъ паузами; послѣдняя часть непосредственно переходитъ въ настоящій (круговой) танецъ.

Двѣнадцатая задача.

Написать марши и полонезы, преимущественно по приведеннымъ главнымъ формамъ.

§ 21.

Идеализованныя формы танца.

Есть много композицій, вовсе не предназначенныхъ для танца и не принаровленныхъ къ нему, но которыя заимствуютъ у известной формы танца ритмическій мотивъ и общія основныя черты построения, отличаясь лишь въ большинствѣ случаевъ большей свободой. Самымъ удобнымъ для этого оказался вальсъ, про-

славенный произведениями Шуберта, Вебера (приглашение на танец), но особенно Шопена. Эти прелестныя картинки соединяютъ всё тонкости художественной техники, доведенной до совершенства, въ ритмѣ танца, принятомъ съ полною свободой. Шопеномъ и многими другими, по большей части его послѣдователями, такое же идеальное совершенство придано формѣ мазурки (первообразу нашей польки-мазурки) и полонезамъ. И другіе національные танцы, какъ Болеро, Тарантелла и т. д. были разработаны такимъ же образомъ.

Въ настоящее время выдающіеся композиторы съ равнымъ интересомъ обратили вниманіе на устарѣвшія формы танцевъ предъидущаго столѣтія — Сарабанда, Бурре, Ригодонъ и т. д. Особенно выдаются въ этой области произведенія Раффа.

Наши классики обратили особенное вниманіе въ этомъ отношеніи на маршь. Самыми извѣстными считаются похоронный маршь Бетховена въ героической симфоніи, еще болѣе извѣстный въ A-Dur'ной сонатѣ, торжественный маршь въ A-Dur'ной сонатѣ ор. 109

Vivace alla Marcia.

116

The musical score shows two staves. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Vivace alla Marcia'. The score starts at measure 116. Dynamics include *f*, *sf*, *p*, and *cresc.*. There are slurs and accents throughout the piece.

съ трио въ формѣ канона и маршь изъ «Аѳинскихъ развалинъ». Сюда же принадлежитъ моцартовскій маршь *Alla turca* изъ A-Dur'ной сонаты

117

The musical score shows two staves. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The time signature is 2/4. The key signature has one sharp (F#). The score starts at measure 117. The right hand part has a melodic line with slurs and accents. The left hand part has chords.



Особенность этой композиции составляет восьмитактный период, слѣдующій за каждой частью въ видѣ коды:



Въ похоронномъ маршѣ Шопена лѣвая рука поразительнымъ образомъ подражаетъ глухому звону колоколовъ, родъ «Basso ostinato», какъ и во 2 Impromptu и одномъ изъ этюдовъ того-же композитора.

Важнѣйшая изъ формъ идеализованныхъ танцевъ—форма, происшедшая изъ стариннаго менуэта, занимающая постоянное мѣсто въ большихъ инструментальныхъ произведеніяхъ нашихъ классиковъ подъ именемъ менуэта или скерцо.

Формы этого рода — большія пѣсни двухъ или трехколѣннаго склада, разнообразно модифицированныя расширеніями и сокращеніями то той, то другой части, что уже было показано во многихъ примѣрахъ предшествовавшаго отдѣла. Тріо въ исключительныхъ лишь случаяхъ пишется въ тонѣ доминанты, большею-же частью — въ томъ-же тонѣ, въ минорныхъ пьесахъ — въ одноименномъ мажорномъ тонѣ. Въ моцартовскихъ Es-Dur'ной и C-Dur'ной симфоніяхъ

трио остается въ главномъ тонѣ, въ g-moll'ной симфоніи—въ одноименномъ мажорѣ. Въ D-Dur'ной (№ 1) симфоніи Гайдна трио—въ субмедіантѣ одноименнаго тона: въ B-Dur'ѣ,—это не рѣдкое модуляціонное соотношеніе частей. Въ первой, второй, героической, четвертой, пасторальной и восьмой симфоніяхъ Бетховена—трио, какъ и въ упомянутой моцартовой симфоніи, находится въ томъ-же тонѣ, какъ и скерцо, въ пятой (C-moll) и девятой—въ одноименномъ мажорѣ, въ седьмой—въ мажорномъ тонѣ субмедіанты: здѣсь скерцо въ F-Dur'ѣ, а трио въ D-Dur'ѣ. Седьмая симфонія единственная изъ симфоній Бетховена, гдѣ трио находится не въ томъ-же строѣ, что и вся симфонія.

Гайдновскіе симфоніи и квартеты—и не только пользующіеся всемірной извѣстностью, но и многіе другіе менѣе извѣстные, представляютъ неисчерпаемый источникъ превосходныхъ образцовъ того рода, который болѣе приближается къ первоначальной формѣ. Такіе-же образцы находятся въ инструментальныхъ произведеніяхъ Моцарта, во многихъ фортепианныхъ сонатахъ, дуэтахъ, трио, струнныхъ квартетахъ Бетховена. Скерцо первой, второй, четвертой и восьмой симфоній этого-же композитора держатся въ тѣхъ-же границахъ. Мы должны здѣсь объяснить на нѣсколькихъ примѣрахъ, какъ Бетховенъ обращался съ построеніемъ этой формы въ другихъ произведеніяхъ, какъ онъ ее расширялъ и передѣлывалъ въ скерцо, что-бы подстрекнуть изучающихъ композицію къ болѣе основательному изученію другихъ формъ.

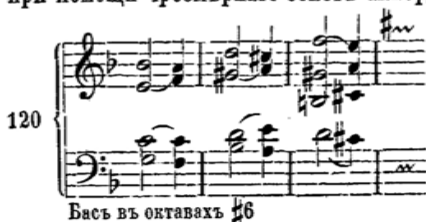
Въ седьмой, A-Dur'ной, симфоніи первая часть скерцо имѣетъ особенность въ построеніи, состоящую въ томъ, что здѣсь какъ вступленіе, предпосланъ дуэтаетъ:

119

Presto.

служащій далѣе всегда связью между частями. Со стороны модуляціонной интересно то, что эта часть заключается въ A-Dur'ѣ (строѣ

симфоніи) и этотъ строй получается вслѣдствіе внезапнаго перехода изъ F-Dur'a при помощи чрезмѣрнаго сексть-аккорда:



Въ цѣломъ первая часть состоитъ изъ шестнадцатитактовъ періода четвертой формы (стр. 16), послѣдующее предложеніе котораго при посредствѣ заключительной формулы расширена до шести тактовъ и ему предшествуетъ введеніе (вступленіе) изъ двухъ тактовъ.

Слѣдующая вторая часть напротивъ настолько переходитъ обычныя границы нашей формы, что принимаетъ (какъ въ сонатной формѣ) характеръ проведенія. Вслѣдъ за повтореніемъ четырехъ тактовъ вступительнаго мотива (№ 119) изъ повторенія мотива —



(ср. № 120) частью цѣликомъ, частью только втораго такта образуется восьмитактное предложеніе, второй мотивъ котораго перенесенъ въ D-Dur,



онъ повторяется четыре раза, затѣмъ четырьмя тактами въ с-moll



ведетъ на доминанту отъ C-dur. Мы слѣдовательно имѣемъ, не считая вступленія, сложное предложеніе, модулирующее изъ A-Dur въ C-Dur. Это предложеніе повторяется теперь совершенно подобнымъ же образомъ, но на этотъ разъ модулируя изъ C-Dur'a въ B-Dur.

Теперь наступает вновь как-бы повторение въ В-Dur'ѣ, но уже на третьемъ тактѣ къ нему присоединяется вступительный мотивъ:

Ob. e Fag. in 8.

124

Violini e Viola.

и ведетъ къ двукратному приведенію перваго восьмитактнаго предложенія, причѣмъ басъ его въ четырехголосномъ подражаніи (последнее въ противоположномъ движеніи)

125

crescendo.

Начало.

ведетъ въ третью часть (повторение первой). Заключение на этотъ разъ образуется сначала въ С-Dur'ѣ при посредствѣ восьмитактной заключительной формулы, а затѣмъ при посредствѣ такой-же формулы изъ двѣнадцати тактовъ въ F-Dur'ѣ. Послѣ этого совершеннаго заключенія вступительный мотивъ перескакиваетъ на терцію *a*. На этомъ *a*, которое сначала берутъ *tutti ff.*, и которое затѣмъ остается *p* у скрипокъ, является тріо въ D-Dur, оно продолжается по правиламъ формы распространенной пѣсни трехголѣннаго склада, и ведетъ при посредствѣ четырнадцатитактоваго прибавленія чрезъ знаменитое ложное наслоение:

Violini
Viola

Corno

Bassi

обратно въ скерцо, которое цѣликомъ повторяется, за исключеніемъ лишь повторенія второй части.

Затѣмъ слѣдуетъ повтореніе тріо со всѣми повтореніями и прибавленіями.

Еще разъ повтореніе скерцо безъ повтореній. Повтореніе перескакиваетъ потомъ еще разъ на тоже *a*, которое ведетъ къ тріо. Но только оба первые такта являются одинъ разъ въ мажорѣ, одинъ разъ въ минорѣ, затѣмъ — краткое заключеніе.

Presto meno assai.

127

Presto Tutti.

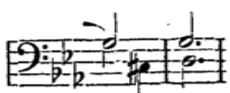
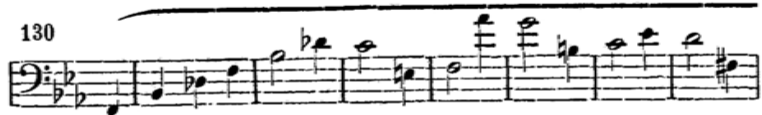
f

Еще оригинальнѣе образуется скерцо пятой, *c-moll'*ной симфоніи. Предъидущее предложеніе:

повторяется съ краткимъ расширеніемъ. Затѣмъ является совершенно новая тема,

которая начинается въ с-moll'ѣ, дѣлаетъ полукадансъ въ Es-Dur'ѣ, затѣмъ повторяется въ es-moll'ѣ съ полукадансомъ въ Ges-Dur, перескакиваетъ въ слѣдующихъ четырехъ тактахъ въ доминанту es-moll'я и образуетъ здѣсь формулу полукаданса на протяженіи восьми тактовъ. Доминанта es-moll'я: B-Dur, служитъ лишь для присоединенія повторенія предъидущаго — вмѣсто того, чтобы идти отъ с-moll въ B-Dur, какъ доминантѣ отъ es-moll, на этотъ разъ Бетховенъ идетъ здѣсь отъ b-moll къ C-dur, какъ доминантѣ отъ f-moll. При этомъ повтореніе перваго предъидущаго предложенія растянуто съ 8 на 18 тактовъ и приспособлено къ модуляціи въ с-moll.

130



слѣдуеть органный пунктъ.

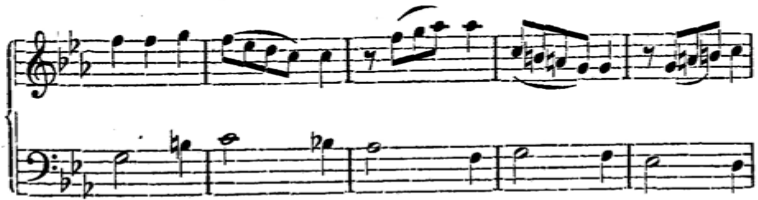
Теперь снова изъ доминанты f-moll, = C-Dur, образуется тоника e-moll. Первая тема повторяется, вторая половина ея повторяется ходообразно,

131



затѣмъ Бетховень контрапунктируетъ противу главнаго мотива темы, находящагося въ басу прелестную, живую мелодію, которая образуеть совершенный кдансѣ,

132



поддерживаемый еще восьмитактным прибавлениемъ. Кромѣ этихъ двухъ заключеній все предложеніе имѣть еще полукадансъ.

Тріо менѣе отступаетъ отъ правилъ, оно замѣчательно фугированною разработкой

133



и мощной басовой фигурой, съ которой начинается вторая часть. Первая часть по правиламъ заключается въ G-Dur'ѣ, а вторая въ C-Dur'ѣ. Но повторяясь, она мѣняетъ *cresc. al ff* на *diminuendo al pp*, и, не прерываясь, непосредственно приводитъ къ повторенію скерцо. Разборъ дальнѣйшаго теченія этой прелестной вещи представляется молодому композитору. Мы сдѣлали, — насколько это было необходимо, — указанія на этого рода изученіе партитуры.

Тринадцатая задача.

Сочинить менуэты и скерцо, не переступая преднамѣренно границъ формы пѣсни.

§ 22.

Особенныя формы.

Существуетъ много характерныхъ и достойныхъ вниманія произведеній — причѣмъ многія изъ нихъ чрезвычайно оригиналь-

ны по построению, — которые, не принадлежа къ определенной формѣ танцевъ, принадлежатъ выше разобраннымъ формамъ пѣсни. Прежде всего должны быть упомянуты здѣсь композиціи въ медленномъ темпѣ какъ «Элегія, Баллады, Пѣсни безъ словъ» и многія другія съ различными названіями, относящимися отчасти къ содержанию какъ напр. «Меланхолія, Поворность, Ноктюрнъ и т. д.», составляющія самостоятельныя пьесы или такія, которыя составляютъ части большихъ композицій. Къ послѣднимъ принадлежатъ напр. Andante сонаты ор. 28 Бетховена, отдѣльныя части котораго были разобраны въ предъидущемъ отдѣлѣ. (Ср. № 23. 70).

Четырнадцатая задача.

Написать медленную пьесу въ сложной формѣ пѣсни.

Образцами отдѣльныхъ частей могутъ служить въ достаточномъ количествѣ примѣры перваго отдѣла. Не менѣе велико число композицій этого рода въ скоромъ темпѣ. Здѣсь можно вкратцѣ разобратъ чрезвычайно привлекательный образчикъ этого рода, ибо онъ особенно поучителенъ: Impromptu ор. 29 Шопена.

Лѣвая рука при посредствѣ вставнаго задержанія *d* проводитъ интересный фигураціонный мотивъ,



который мы должны замѣтить, ибо начинающій легко можетъ упустить его, имѣя дѣло съ подобной конструкціей, въ полной жизни и мысли фигурированной пьесѣ.

Вся композиція протекаетъ въ непрерывномъ движеніи. Кадансы большей частью прикрыты живой фигураціей.

Первая часть (основанная на вышеуказанномъ мотивѣ) имѣеть форму пѣсни трехколѣннаго склада изъ 8, 10 и 16 тактовъ.

Тріо имѣеть форму пѣсни двухколѣннаго склада изъ 16 и | : 16 : | тактовъ.

Повтореніе первой части исполняется буквально, короткое прибавленіе ведетъ къ заключенію.

Если мы обратимся къ отдѣльнымъ частямъ, то въ началѣ мы найдемъ по правиламъ составленный періодъ второй формы изъ предъидущаго и послѣдующаго предложенія, по 4 такта каждое.

135

Вторая часть модулируетъ туда и сюда, изъ Es-Dur въ b-moll, обратно на As-Dur, между As-Dur и Es-Dur:

bis

перескакиваетъ затѣмъ на хроматическую послѣдовательность секстъ-аккордовъ,

137

и т. д.

повтореніе которыхъ удлиняетъ ее на два такта и затѣмъ при по-
средствѣ полукаданса ведетъ къ повторенію третьей части.

Относительно большое протяженіе этой третьей части не пред-
ставляетъ для насъ ничего новаго, но чтобы лучше рассмотретьъ про-
тяженіе, выгодно сразу выдѣлить предложеніе, по примѣру нашихъ
первыхъ упражненій, и ограничиться рамками первого періода.

138

8va

Вставные 3 1/2 такта.

Слѣдуетъ прибавленіе и переходъ въ тріо. Интересная модуляція
последняго предоставляется самостоятельному разсмотрѣнію ученика.
Надо только замѣтить, что второй періодъ этой пѣсни двухволъйнаго
склада не имѣетъ никакого тематическаго отношенія къ первому. По-
добныя сопоставленія мы часто находимъ уже у Моцарта, особенно
въ оперѣ.

Пятнадцатая задача.

Написать пьесу скорого темпа въ сложной формѣ пьесы, не
приближаясь ни къ какой опредѣленной формѣ танца.

Особенно слѣдуетъ избѣгать употребленія стереотипной формы
аккомпанимента съ танцевальнымъ ритмомъ.

В. Низшія формы рондо.

§ 23.

Низшія формы рондо въ сущности также основаны на заключающихся въ нихъ элементарныхъ формахъ и отличаются отъ сложныхъ формъ пѣсни лишь болѣе непосредственной внутренней связью частей. При томъ онѣ часто встрѣчаются вмѣстѣ съ формою пѣсни, такъ что можно колебаться, которую изъ двухъ формъ принять въ данномъ случаѣ. Такимъ образомъ—какъ съ одной стороны формы пѣсни пытаются иногда выйдти изъ своихъ узкихъ рамокъ,—такъ съ другой стороны формы рондо допускаютъ болѣе узкія границы.

Свойство формы рондо, откуда оно и получила свое названіе (хороводное пѣніе),—удаленіе отъ главной темы и снова возвращеніе къ ней. Но свойство, благодаря которому, рондо особенно отличается отъ сложной формы пѣсни,—это особенно ясно въ танцевальныхъ формахъ,—состоитъ въ метрической и ритмической не связности конструкціи и сочиненія. Тутъ совершенно исключается ритмическое единообразіе. Фантазія какъ со стороны конструкціи, такъ и со стороны ритмической, опирается сама на себя, свободно—даже болѣе—лишена всякой опоры.

Формы рондо дѣлятся на низшія и высшія. Низшія исключительно основываются на формѣ пѣсни и ея элементахъ, высшія—отчасти на сонатной формѣ, такъ что требуется предварительное знакомство съ послѣдней. (Избрать вмѣсто такихъ названій выраженія «малая и большая» кажется намъ не совсѣмъ подходящимъ, ибо это различіе мало касается объема).

Существенное различіе низшихъ формъ рондо между собою основано на числѣ употребленныхъ темъ. Вслѣдствіе этого различаютъ:

- Рондо первой формы, съ одной темой,
- Рондо второй формы, съ двумя темами,
- Рондо третьей формы, съ тремя темами.

Рондо первой формы.

Въ рондо первой формы есть только одна самостоятельная тема. Между нею и его повтореніями не образуется никаких законченныхъ формъ. Къ этимъ послѣднимъ принадлежитъ кромѣ формъ пѣсни, періодъ и большое заканчивающееся на тоникѣ предложеніе (§ 61). Другія формы предложенія не считаются достаточно законченными, что-бы имѣть притязаніе на значеніе темы по отношенію къ главной темѣ.

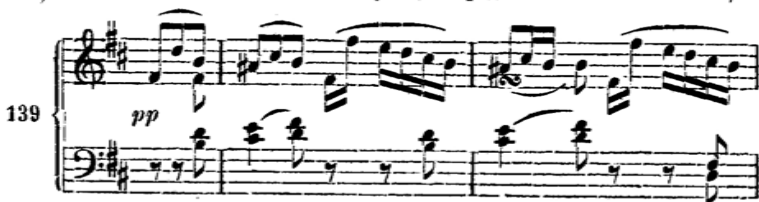
Тема всегда имѣетъ строго законченную форму, большею частью форму пѣсни или большого періода, рѣдко лишь большого распространеннаго предложенія.

Промежуточные предложенія этой формы бываютъ или тематическаго содержанія, т. е. развиваютъ мысли главной темы, или имѣютъ собственное содержаніе, т. е. вводятъ новые мотивы, но не разрабатывая ихъ въ законченную форму.

Повторенія темы обыкновенно варьируются. Особенно часто это бываетъ въ медленномъ темпѣ, которому по преимуществу присуща эта форма.

Заключеніе часто расширяется посредствомъ прибавленія, (большею частью тематическаго).

Примѣръ подобнаго рондо мы находимъ въ Largo appassionato D-Dur'ной сонаты Бетховена op. 2.; тема ея имѣетъ форму расширенной пѣсни двухколѣннаго склада (ср. № 50,—51). По окончаніи ея начинается слѣдующее предложеніе въ h-moll'ѣ,



заключаюцца праз чатыры такты ў *fis-moll'*. У *fis-moll'* яно тая частка-жа паўтараецца, з перанесеннем мелодыі ў сярэдні голас

140

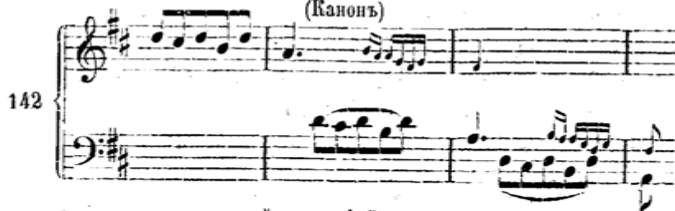


затэм пасредствам новага мотива

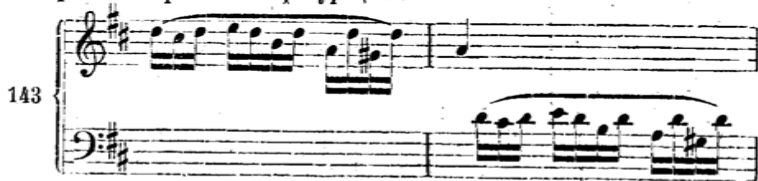


переходить ў тонь субдомінанты галоўнага тона, і праз яго зноў зваротна ў тэму, паўтараюцца дословна без варыяцый. Здысь прыбавляецца пропаненне із чатырох тактоў, прысоеднанае къ сярэдняй частцы тэмы, з слядуецай імітацыяй:

(Канонь)



котрая паўтараецца з фігурацыяй:



на послѣднемъ тактѣ этого предложенія начинается тема въ минорѣ, идущая съ мощнымъ гармоническимъ нарастаніемъ въ доминанту, затѣмъ она вступаетъ снова, укороченная въ восьмитактный періодъ съ новой фигураціей во второмъ голосѣ,



и вся пьеса заканчивается восьмитактнымъ прибавленіемъ *).

Шестнадцатая задача.

Сочинить рондо первой формы въ медленномъ темпѣ.

Среди всѣхъ измѣненій этой формы слѣдуетъ, конечно, считать самымъ знаменитымъ и самымъ превосходнымъ образцомъ ея *Andante c-moll'*ной симфоніи. Хотя и можно быть увѣреннымъ, что изучающій композицію знаетъ его, но мы все же подвергнемъ его здѣсь техническому анализу, съ цѣлью не только дать въ немъ образецъ формы, но и указать также на тотъ мастерскій способъ, какъ здѣсь проведены и выполнены варіаціи темы.

Тема, приведенная подъ № 31, расширяется посредствомъ предложенія, развивающагося изъ ея окончанія съ восьми до двадцати-двухъ тактовъ. Сюда присоединяется продолженіе ритмически входящее въ первую фигуру темы, изъ 27 тактовъ, начинающееся въ *As-Dur'*ѣ:

*) Замѣтимъ здѣсь кстатѣ то, что уже, вѣроятно, давно подмѣчено самимъ читателемъ, именно, что слово *Satz* въ ученіи о музыкѣ — имѣетъ самое широкое значеніе. Главныя различія его значеній слѣдующія 1) *Satz* — какъ элементарная форма различныхъ родовъ, о чемъ говорено въ первомъ отдѣлѣ; 2) *Satz*, какъ законченная часть большого произведенія — симфоніи, сонаты, струннаго квартета; 3) *Satz* въ смыслѣ способа письма, рода пьесы, методы композиціи, въ смыслѣ контрапунктческаго, гармоническаго сложенія, о чемъ трактуется въ учебникахъ гармоніи, строгаго и свободнаго контрапункта. Огромное различіе значеній дѣлаетъ безопаснымъ употребленіе одного и того-же наименованія, ибо соотношеніе не позволяетъ возникнуть никакому сомнѣнію; 4) *Satz* для обозначенія вообще всякой формы, но употребленіе этого слова въ этомъ смыслѣ должно дѣлать съ нѣкоторою осторожностью.

145



позднѣ образующее посредствомъ знаменитаго перехода отъ *pp* къ *ff*,

146



кадансъ въ С-Dur'ѣ. Затѣмъ начинается тоже самое предложеніе, порученное на этотъ разъ духовымъ инструментамъ въ С-Dur'ѣ,

147



и модулируетъ отсюда *pp*.—въ As-Dur, гдѣ и вступаетъ первая вариация:



Она распространяется, съ небольшихъ нарастаніемъ фигураціи, на все предшествующее.

Слѣдующая вторая вариация:



ограничивается, собственно, главной партией (8 тактовъ), повторяется съ нарастаніемъ и непосредственно переходитъ въ третью вариацию:



Эта послѣдняя въ десятомъ тактѣ заключается на доминантѣ и здѣсь начинается, развиваясь изъ мотива:



четырёхголосное предложеніе флейты, обоя и кларнета, ведущее въ концѣ концовъ, съ нарастаніемъ звучности, въ тонъ C-Dur (№ 147). Отсюда фигуральная модуляція ведетъ въ двѣ послѣднія вариации, изъ которыхъ первая Minore (въ минорѣ),



тогда какъ вторая написана въ формѣ свободнаго канона.

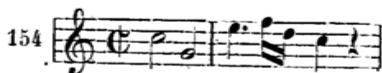


Слѣдующее *piu moto* и *a tempo* — заключительное прибавленіе. Въ скоромъ темпѣ удобнѣе всего пишется рондо первой формы въ расширенной (какъ бы болтливой) формѣ пѣсни трехколѣннаго склада, за которой слѣдуютъ ходы, пассажи, модуляціи и сокращенное повтореніе темы, затѣмъ вновь уклоняясь отъ темы опять идутъ далѣе и заключаютъ полнымъ повтореніемъ вмѣстѣ съ прибавленіемъ.

Примѣры у Бетховена: соната op. 10 № 3. Rondo Allegro.

Примѣчаніе:

Выше было замѣчено, что рондо легко можно смѣшать съ сложной формой пѣсни. Точно также расширенная простая форма пѣсни можетъ быть смѣшана съ формой рондо. Не особенно выдающійся, но въ высшей степени ясный примѣръ представляетъ «Andante un poco Adagio» изъ моцартовской сонаты.



Эта длинная, состоящая изъ 79 тактовъ, пьеса:



есть не болѣе, какъ расширенная, выписанными и варіированными

повтореніями отдѣльныхъ частей двухъколѣнная (или отъ двухъ до трехъколѣнной) форма пѣсни со слѣдующими сопоставленіями:

Первая часть	}	Предъидущее предложеніе	8 тактовъ.
		Послѣдующее предложеніе	8 >
		Варіированныя повторенія	16 >
Вторая часть	}	Предъидущее предложеніе	12 >
		Послѣдующее предложеніе	8 >
		Варіированныя повторенія	20 >
		Удлиненіе заключенія	4 >
		Прибавленіе	4 >
		Итого	79 >

§ 25.

Рондо второй формы.

Въ рондо второй формы противопоставляются другъ другу двѣ темы, при чемъ вторая большею частью такъ относится къ тональности, какъ въ сложныхъ формахъ пѣсни тріо относится къ главной партіи, т. е. она бываетъ на доминантѣ только въ видѣ исключенія, большею-же частью въ параллельномъ или одноименномъ тонахъ (въ послѣднемъ случаѣ *Maggiore* (мажоръ) противопоставляется *Minore* (миноръ), въ тонѣ медіанты или иногда случайно въ отдаленныхъ тонахъ.

Первая тема построена точно такъ-же, какъ тема первой формы рондо.

Вторая тема вводится посредствомъ перехода или присоединяется непосредственно къ первой темѣ. Въ послѣднемъ случаѣ мы имѣемъ сходство съ сложной формой пѣсни. Тамъ тема обязательно должна имѣть пѣснеобразную конструкцію, чего въ данномъ случаѣ нѣтъ.

Напротивъ, вторая тема проявляетъ положительное стремленіе до заключенія перейти опять въ первую тему.

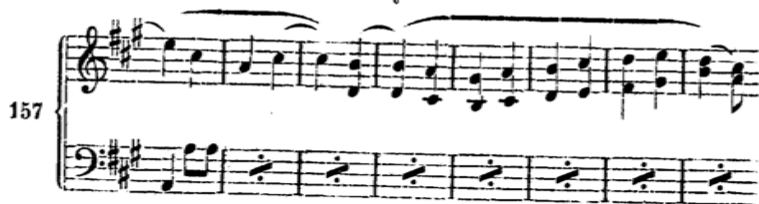
Для опредѣленія формы безразлично, является ли переменна обѣихъ темъ однажды, или повторяется, точно также безразлично, повторяются ли темы вполнѣ, или въ сокращеніи, или въ расширеніи.

Самый блестящій примѣръ этой формы, близко, впрочемъ, стоящій къ сложной формѣ пѣсни съ тріо и главной партіей, представляетъ неподражаемое *Allegretto A-Dur* ной симфоніи.

Малая двухкопѣнная пѣсня (ср. № 25), лежащая въ основѣ этой огромной композиціи, расширяется повтореніемъ послѣднихъ 8 тактовъ до 24 тактовъ, повторяется сначала въ трехъ вариацияхъ, разрастающихся изъ комбинаціи альтовъ, виолончелей и контрабасовъ до мощной силы всего оркестра. Затѣмъ короткій переходъ



ведетъ во вторую тему, написанную въ As-Dur'ѣ и имѣющую основную ритмическую мотивъ въ басу.



Вторая тема имѣетъ слѣдующую конструкцію:

Періодъ (съ упомянутымъ предъидущимъ предложениемъ) заключается въ E-Dur'ѣ (доминанта) 16 тактовъ.

Вставная имитация $3 \times 2 = 6$ тактовъ.

22 такта.

Clarinete.



Періодъ изъ дважды взятыхъ 8 тактовъ, заканчивающихся въ первый разъ въ главномъ строѣ, а во второй—въ C-Dur'ѣ 16 тактовъ.

Упомянутая имитация въ C-Dur'ѣ 6 тактовъ.

всего 44 такта.

Возвращенія къ началу нѣтъ. Здѣсь эта часть обрывается и перескакиваетъ на доминанту a-moll'я.

Четвертая вариация. У флейты, гобоя и фагота—контрапунктъ (стр. 26), у баса тема. У скрипокъ и альтовъ фигурация. Эта вариация удлинена прибавленіемъ. Къ ней непосредственно присоеди- няется какъ пятая вариация-фугато на тему



и заключается фигураціей *ff* у деревянныхъ духовыхъ, противопоставленныхъ струнному квартету, трубамъ, валторнамъ и тимпанамъ, проводящимъ въ 8 тактахъ главный мотивъ, заключающійся строго въ a-moll'ѣ.

Затѣмъ слѣдуетъ приведенный модъ № 156 переходъ, слегка варіированный,—повтореніе второй темы, укороченной до заключающагося на тоникѣ періода съ прибавленіемъ изъ 4— тактовъ.

Предложеніе изъ 8+4 тактовъ изъ главнаго мотива.

Последняя вариация и заключеніе.

Эту A-Dur'ную часть нельзя разсматривать, какъ тему съ вариациями, ибо для этого не хватаетъ гармоническихъ условій. Какъ въ тріо, здѣсь не достаеетъ самостоятельности конетрукціи. По справедливости мы должны считать ее второй темой рондо второй формы, причеъ главная тема слегка варіирована.

Проще и доступнѣе пониманію начинающаго вторая форма рондо въ фортепіанныхъ сонатахъ Бетховена:

C-Dur op. 2. Adagio. I E-Dur, II e-moll.

E-Dur op. 14. Finale. I E-Dur, II G-Dur.

G-Dur op. 31. Adagio I C-Dur, II As-Dur.

Сюда-же можно причислить и многія другія произведенія нашихъ знаменитыхъ композиторовъ.

Семнадцатая задача.

Сочинить рондо второй формы въ темпъ Allegretto.

§ 26.

Рондо третьей формы.

Рондо третьей формы распадается на свои три темы такъ, что послѣ второй повторяется первая (сокращенная?), затѣмъ слѣдуетъ третья, послѣ которой опять повторяется первая (болѣе или менѣе сокращенная) и посредствомъ прибавленія ведетъ къ заключенію.

Первая тема.

Вторая тема.

Первая тема.

Третья тема.

Первая тема.

Прибавленіе и заключеніе.

Первая тема имѣетъ преимущественно расширенную форму пѣсни (особенно въ быстромъ темпѣ), такъ что разница между третьей формой рондо (не считая болѣе богатаго и свободнаго содержанія произведенія) часто заключается только въ преобладаніи стремленія къ распространенію и сокращенію повтореній темы, что между прочимъ не даетъ вѣрнаго критерія.

Во многихъ старинныхъ пьесахъ, относящихся къ тому времени, когда формы только что начали развиваться, т. е. къ прошлому столѣтію, въ пьесахъ, не лишенныхъ интереса, это родство формы проявляется совершенно ясно. Сюда принадлежатъ многія юношескія произведенія Моцарта, которымъ нельзя отказать въ историческомъ и біографическомъ интересѣ, напр. рондо изъ малой Es-Dur'ной сонаты:

160 *Allegro vivace.*

Правая рука.

Скрипка

Левая рука.

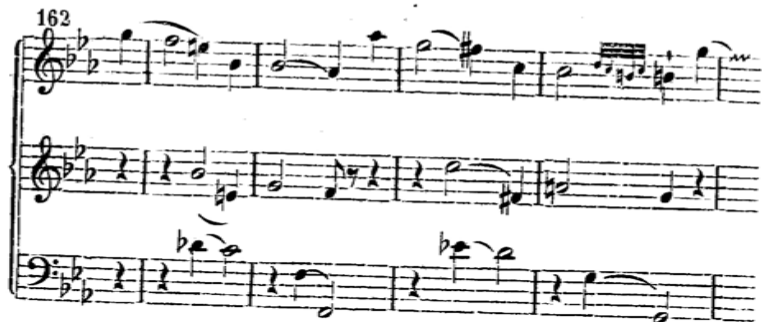
Музыкальное училище
40 летия

Первая тема приведеннаго здѣсь рондо имѣетъ большую форму пѣсни трехкопѣннаго склада. Къ этой темѣ непосредственно присоединяется пѣснеобразная часть въ с-moll'ѣ,

161

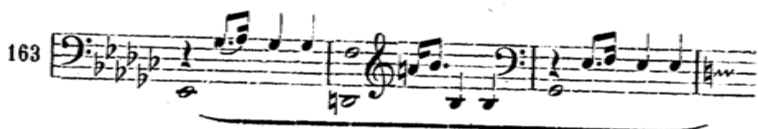
p

правильно заканчивающая свой первый періодъ въ параллельномъ тонѣ. Продолженіе, приближающееся болѣе къ началу второй части пѣсни двухкопѣннаго склада:



образует четыре такта спустя внезапное заключение въ с-moll'ѣ, чтобы затѣмъ обратно модулировать въ доминанту главнаго тона. Затѣмъ слѣдуетъ первая тема, сокращенная въ періодъ.

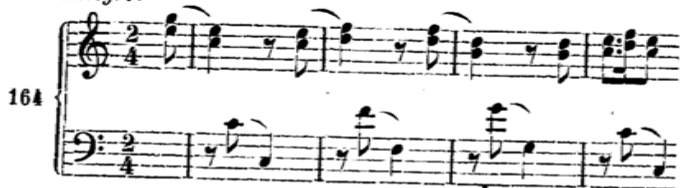
Третья тема начинается въ еs-moll'ѣ (ср. № 38, гдѣ она приведена цѣликомъ)



и имѣетъ форму трехколѣннаго періода изъ 25 — тактовъ. На заключительномъ ея тактѣ вновь вступаетъ первая тема.

Примѣръ этотъ выбранъ не столько потому, что-бы онъ имѣлъ значеніе, какъ композиція, ибо этого нечего искать въ юношескомъ произведеніи бессмертнаго маэстро, сколько потому, что въ немъ имѣется большая простота и прозрачность форменнаго строенія. Тоже находимъ мы и въ рондо С-Dur'ной сонатины,

Allegro.



и въ цитируемой подъ № 30 е-moll'ной сонатинѣ, темы которой приведены ниже. Переходомъ къ бетховенскимъ образцамъ можетъ служить болѣе извѣстное а-moll'ное рондо Моцарта.



Влестящимъ примѣромъ рондо третьей формы у Бетховена можетъ служить финаль большой С-Dur'ной сонаты op. 53.

Первая тема:

Allegro Moderato.

166 Предъид. преда.



посл. преда.



имѣеть расширенную малую форму пѣсни трехколѣннаго склада. Прибавленіе и переходъ.



Вторая тема въ a-moll'ѣ.

168

simile

sf

sf

simile

Заключеніе предъид. предл. Слѣдуетъ посл. предл. вмѣстѣ 16 тактовъ. Слѣдуетъ удвоенное предл. въ $2 \times 4 + 4$ тактовъ.

Повтореніе первой темы цѣликомъ. Третья тема въ c-moll'ѣ:

Въ правой рукѣ шестнадцатая:

169

Повторяется, мелодія въ правой рукѣ, басъ контрапунктируетъ 16 триолями. Послѣд. предл.: въ правой рукѣ контрапунктъ (двойной контрп. въ 8).

170

Повторяется въ обращеніи ad 8; затѣмъ повторяется заключеніе одинъ разъ цѣликомъ, дважды на половину и еще присоединяется заключительная формула.

Первая тема и заключеніе. —Послѣднему повторенію первой темы предшествуетъ широко развитое вступленіе, основанное на главномъ мотивѣ и написанное съ расчетомъ на виртуозность исполнителя. Самое повтореніе напротивъ, сокращено. Вслѣдъ за нимъ

идеть широкая разработка приведенныхъ подъ № 67 ходообразныхъ мотивовъ и Prestissimo, основанное почти исключительно на первомъ мотивѣ темы и тоже имѣющее въ виду виртуозность исполнителя.

Восемнадцатая задача.

Сочинить по даннымъ указаніямъ и образцамъ рондо третьей формы въ скоромъ темпѣ.

§ 27.

Переходныя формы.

Между первой и второй формами рондо существуютъ переходныя формы, имѣющія качество обѣихъ формъ. Происходятъ онѣ или вслѣдствіе того, что промежуточные предложенія первой формы рондо принимаютъ сверхъ обыкновенія самостоятельный видъ, или вслѣдствіе того, что вторая тема второй формы рондо необыкновенно коротка, неясна, или лишена значенія.

Въ такихъ случаяхъ опредѣленіе формы остается сомнительнымъ и считаютъ тогда, что это рондо отъ первой до второй формы, или отъ второй до первой.

Всѣ формы имѣютъ такіа переходныя стадіи, болѣе подробный разборъ которыхъ не составляетъ задачи ученія о композиціи, но служить задачею при изученіи партитуръ и для собственно теоріи и науки о музыкѣ.

Andante Es-Dur'ной сонаты ор. 7. представляетъ изъ себя форму, колеблющуюся между рондо первой и второй формы. Главная партія его широко развита въ C-Dur'ѣ

Largo, con gran espressione.

171



въ формѣ пѣсни трехколѣннаго склада. Присоединяющееся сюда As-Dur'ное предложеніе



образуетъ четвертакъ, который заключается на тоникѣ. Затѣмъ слѣдуетъ также строгостроенный f-moll'ный четвертакъ съ тѣмъ же тематическимъ содержаніемъ. Этотъ четвертакъ еще разъ начинается въ Des-Dur'ѣ, но модулируетъ въ четвертомъ тактѣ посредствомъ чрезмѣрнаго секстааккорда въ доминанту C-Dur'a.

Принимая во вниманіе строгое строеніе предложеній, здѣсь можно было-бы принять вторую тему и склониться на сторону второй формы рондо.

Но въ виду поверхностной модуляціи можно также оспаривать характеръ темы и принять первую форму рондо. Въ дѣйствительности—это рондо отъ второй до первой формы.

С. Вокальныя пѣсни.

§ 28.

Въ вокальной пѣснѣ музыкальная форма не свободна (т. е. не подчинена исключительно музыкальнымъ законамъ), но стоитъ въ зависимости отъ формы поэтическихъ и логическихъ законовъ рѣчи. Обыкновенно думаютъ, что лирическое стихотвореніе и композиція въ началѣ составляли одно цѣлое какъ по процессу творчества, такъ и по исполненію, — что стихотвореніе создавалось одновременно съ музыкой къ нему. Постепенно, съ развитіемъ письменности, а затѣмъ и книгопечатанія, эти двѣ части вокальной пѣсни отдѣлились одна отъ другой. Стихотвореніе обогатилось духовнымъ матерьяломъ, музыка съ огромной энергіей создала новыя формы, такъ что возникнуть одновременно они уже не могли; они уже должны были соеди-

няться, чтобы возстановить первоначальное единство, такимъ образомъ пѣсня—эта поющееся стихотвореніе.

Только въ наше время стало возможнымъ въ области большой оперы, при достиженіи гармоніей совершенныхъ способовъ выраженія, при соединеніи драматическаго дѣйствія съ декламацией,—возникновеніе вновь первичнаго ея состоянія на высокой степени развитія, и то для человѣка, одареннаго необыкновенными духовными силами.

Теперь нѣтъ и рѣчи о томъ, чтобы каждая музыкальная форма могла быть сопровождаема поэтически, или чтобы всегда было возможно подобрать подходящій поэтическій текстъ къ композиціи, заключенной въ рамкѣ вокальнаго произведенія. Это уже задача музыкальнаго поэта, а не поэтическаго композитора.

Тутъ ставится противоположная задача: сочинить музыку къ стихотворной пѣснѣ.

Ученіе о формахъ можетъ лишь вскользь коснуться этого предмета, относящагося болѣе къ общему духовному образованію, чѣмъ къ спеціальному образованію музыканта; по этому мы ограничимся лишь одной задачей.

Здѣсь должны быть хотя вкратцѣ отмѣчены главныя черты техническихъ отношеній композиціи къ тексту, ибо они часто переплетаются.

1) Композиція строго слѣдуетъ за стихосложеніемъ и стопосложеніемъ стихотворенія, примѣняясь въ тоже время къ двутактной метрической системѣ музыки, т. е. расчлняясь на дву, четыре, восемь и т. д. тактныя формы, наприм.

173 Цельтеръ.

Es war ein Kö-nig von Thu-le, gar treu bis an das Grab, dem ster-bend sei-ne Buh-le ein'n gold-nen Be-cher gab. - -

Goethe.

The image shows two staves of musical notation in bass clef. The first staff has a 6/4 time signature and contains the melody for the first line of the text. The second staff continues the melody for the second line. The music is written in a simple, folk-like style.

Послѣдній тактъ растянуть, какъ бы съ фермой.

Шубертъ. (5 × 2 тактовъ).

174 Der Eich-wald brau-set, die Wol-ken ziehu, das

The image shows a single staff of musical notation in treble clef. It starts with a 2/4 time signature and contains the melody for the text. The music is written in a simple, folk-like style.

Бусслеръ, Учебникъ сорня.

Mägd - lein sit - zet an U - - fers Grün. Es
 bricht sich die Wel - le mit Macht, mit Macht, und sie seufzt hin - aus in die
 fin - stre Nacht, das Au - ge vom Wei - nen ge - trü - bet.

2) Композиція пользуется повтореніями текста, чтобы дать возможность возникнуть большей последовательности предложений и развиться в болѣе свободныя построения формы.

Мендельсонъ.

175

Wer hat dich, du schö - ner Wald, auf - ge - baut so hoch da
 dro - ben, wohl den Meis - ter will ich lo - ben, so lang
 noch mein Stimm' er - schallt, wohl den Meis - ter will ich
 lo - ben, so lang noch mein Stimm' er - schallt. Le - be wohl, le - be
 wohl, le - be wohl, le - be wohl, le - be wohl, le - be wohl du
 schö - ner Wald, le - be wohl, le - be wohl du schö - ner Wald.

Мы думаемъ, что можно ограничиться этимъ короткимъ мелодическимъ отрывкомъ, ибо предполагаемъ хорошее знакомство съ этой прелестной композиціей.

3) Композиція связана только законами логической декламации текста (законами до сихъ поръ неопровержимыми), въ осталь-

номъ же она совершенно свободно дѣйствуетъ по чисто музыкаль-
нымъ законамъ. Въ германскихъ нарѣчiяхъ къ логическому уда-
ренiю относится и акцентъ на словахъ, которымъ не связаны ро-
манскiя нарѣчiя. Очевидно, что первыя допускають гораздо болѣе сво-
боды, чѣмъ послѣднiя, почему они и предпочитаютъ нѣмецкими му-
зыкантами. Особенно часто эта свобода обращенiя съ текстомъ встрѣ-
чается въ драматической и многоголосной музыкѣ.

Примѣръ.

Alle meine Pulse schlagen,
Und das Herz wallt ungestüm,
Konnt' ich das zu hoffen wagen,
Süss entzückt entgegen ihm!

176 Веберъ.

All' mei-ne Pul - se schla-gen, und das Herz wallt un - ge -
stüm. Süß ent - zückt ent - - ge - gen . . ihm,
Süß ent - zückt ent - ge - - gen ihm!
konnt ich das zu hof - fen
wa - gen? konnt ich das zu hof - fen
wa - gen, konnt ich das zu hof - fen wa - gen? *)

*) Среди композицій принадлежащихъ перу русскихъ музыкантовъ, подоб-
ная свобода обращенiя съ текстомъ въ интересахъ строенiя музыкальной формы
встрѣчается довольно часто. Для примѣра укажемъ на двѣ ари изъ «Руслана и
Людмилы» Глинки: 1) ария Людмилы перваго акта «Грустно мнѣ, родитель до-
рогой», 2) ария Ратмира «Она мнѣ жизнь» изъ пятаго акта. А. К-скій.

Девятнадцатая задача.

Сочинить нѣсколько простыхъ пѣсень перваго и втораго рода.

Знаменитый хоръ пилигримовъ изъ «Тангейзера» Вагнера (III актъ) написанъ въ большой формѣ пѣсни трехколѣннаго склада, хотя въ данномъ случаѣ неизвѣстно, написанъ ли текстъ позже музыки, или одновременно съ нею.

Прелестное *Ave verum corpus* Моцарта, которое въ учебникахъ гармоніи приводится какъ образецъ образцовъ, имѣетъ большую форму пѣсни двухколѣннаго склада, причемъ послѣдній періодъ удлиненъ прибавленіемъ. Слѣдуетъ обратить вниманіе, почему здѣсь нельзя принять формы пѣсни трехколѣннаго склада, съ укороченной второй частью.

Не менѣе совершененъ терцетъ для мужескихъ голосовъ Лотти—«*Vere languores nostros*», служащій въ ученіи о свободномъ стилѣ образцомъ вокальной композиціи; онъ также приближается къ большой формѣ пѣсни двухколѣннаго склада. Первый періодъ состоитъ изъ 8+10 тактовъ, второй — изъ 9+10 тактовъ.

Практически можно посоветовать всѣмъ композиторамъ, если начало стихотворенія не вызываетъ тотчасъ музыкальной мысли, то предпосылать прелюдію, которая бы согласовалась не со словами текста, но съ общимъ музыкальнымъ настроеніемъ всего стихотворенія, послѣ чего обыкновенно является возможность присоединить и слова.

Понятно, что если пѣсня имѣетъ разнообразную версификацію, то предоставляется полная свобода компоновать различнаго рода стихи разнообразно.

Пѣсни эпического содержания, имѣющія очень много стиховъ, что часто встрѣчается въ балладахъ и романахъ, допускаютъ разнообразное обращеніе со стихами. Для сравненія могутъ служить многочисленные произведенія знаменитыхъ композиторовъ на одинъ и тотъ же текстъ. Ср. напр. «Рыбака» Гёте, у Рейхарда, Шуберта, Рейсигера и др., «Фульскаго Короля» Гёте, у Цельтера, Радзивилла, Гуно и др. Здѣсь можно было-бы привести много стихотвореній, особенно Гёте, Гейне и многихъ другихъ. Какъ образцо-

выя композиціи могутъ быть упомянуты. «Лѣсной Царь» Шуберта, «Гренадеры» Шумана, баллады К. Лёве.

Музыка должна исправлять неловкости текста. Такъ, Б. Киндъ во «Фрейшютцѣ» сдѣлалъ такую ошибку (самую ужасную для композиціи), что мысль и стихъ не сходятся между собою, онъ написалъ:

Abends bracht' ich reiche Beute,
Und wie über eignes Glück,—
Drohend wohl dem Mörder,—freute
Sich Agathe's Liebesblick.

Эту ошибку своего поэта *) Веберъ исправилъ тѣмъ, что изолировалъ причастное предложеніе (стоящее между тире), поведя его на доминантъ аккордъ, — какъ-бы вадансъ — игнорировалъ неловкую рѣму и заставилъ ее исчезнуть въ затактѣ.

Такъ-же поступилъ Моцартъ въ «Ave verum», гдѣ стихотвореніе имѣетъ тотъ-же недостатокъ.

Ave verum corpus, natum (рѣма)
De Maria virgine.

Онъ игнорировалъ версификацію и рѣму, и написалъ такъ:

Ave verum corpus,
natum de Maria virgine.

*) Такого рода рѣмъ въ поэзи не составляетъ ошибки; иногда это даже составляетъ достоинство, что особенно доказывается стихотвореніями Шиллера; но это очень не удобно для стихотворенія, перекладывающагося на музыку.

III. Сонатная форма.

§ 29.

Соната и сонатная форма.

Подъ именемъ сонаты разумѣтся пьеса, состоящая изъ нѣсколькихъ самостоятельныхъ частей и написанная для одного или нѣсколькихъ сольныхъ инструментовъ. Только въ исключительныхъ случаяхъ она состоитъ изъ одной части и изрѣдка — изъ двухъ. Подъ именемъ сонатной формы разумѣтся форма лишь одной части, о чемъ теперь и будетъ рѣчь.

Особенность сонатной формы заключается въ лежащемъ въ основѣ ея преобладаніи связи, въ противоположность послѣдовательности (*Aneinanderreihung*), которая безусловно преобладаетъ въ формѣ пѣсни и играетъ видную роль въ малой формѣ рондо. Соната составляетъ рѣзкую противоположность съ этими формами. Она стремится избѣжать всякаго дѣленія и достигъ возможно совершеннаго единства частей. Такъ что если она въ концѣ перваго отдѣла и имѣетъ полный совершенный кадансъ, въ большинствѣ случаевъ очень обстоятельно проведенный, то онъ обыкновенно бываетъ въ иномъ тонѣ чѣмъ обозначено, и почти всегда именно въ такомъ, который указываетъ на первоначальный тонъ и стоитъ къ нему въ весьма близкомъ соотношеніи.

Слѣдовательно наша задача, къ которой мы должны стремиться при помощи уже извѣстныхъ намъ средствъ образованія формы, есть внутреннія соединенія всѣхъ частей воедино, такъ, чтобы они составили одно цѣлое. Вслѣдствіе этого стремленія все произведеніе является какъ-бы очень сильно растянутымъ предыдущимъ предложениемъ, вызывающимъ необходимость послѣдующаго, чѣмъ и возбуждаетъ попряженное вниманіе. Тутъ угрожаетъ опасность слишкомъ скоро израсходовать средства нарастанія, потерять художественное сознанье, составляющее условіе ясности. Для избѣжанія этой опасности служитъ строгое раздѣленіе формы на второстепенные отдѣлы, сдѣланные по плану модуляціи; употребленіе такихъ заключительныхъ формулъ, которыя не препятствуютъ продолженію, занимая

ритмически или тонально положеніе, не могущее служить для совершеннаго заключенія.

Сонатная форма — это обычная форма первыхъ частей (Allegro) сонаты, квартета, симфоніи и среднихъ имъ родовъ инструментальной музыки, далѣе — большинства финаловъ (последнихъ частей) произведеній этого рода, увертюръ (Моцарта, Бетховена, Вебера и др.), наконецъ — многихъ произведеній въ медленномъ темпѣ.

По величинѣ эту форму дѣлятъ на сонатину (малую сонатную форму), сонату и большую сонату.

Мы рассмотримъ эту главную форму инструментальной музыки, начиная съ дѣтскаго вида сонатины Кулау до изумительнаго строенія симфоническихъ произведеній Бетховена.

А. Сонатина.

§ 30.

Первая часть сонатинной формы.

Первая часть сонатинной формы распадается на пять тѣсно связанныхъ между собою второстепенныхъ отдѣловъ различной длины:

- 1) Главная партія или первая тема.
- 2) Связующая партія.
- 3) Побочная партія или вторая тема.
- 4) Заключительная партія.
- 5) Кода или прибавленіе.

Всѣ эти пять частей группируются въ два большіе отдѣла:

- 1) Главная партія и связующая партія.
- 2) Побочная партія съ заключительной партией и прибавленіемъ.

Это дѣленіе законно, ибо оба отдѣла имѣютъ почти равные объемы и модуляція, идущая отъ побочной партіи въ новый тонъ, здѣсь задерживается, такъ что здѣсь имѣетъ значеніе противопоставленіе двухъ темъ, что и составляетъ существенную поротивоположность формы.

Если связующую партію отнести къ главной партіи, съ которой она имѣетъ тематическое сродство, а прибавленіе — къ заключительной партіи, ибо они также большею частью тематически

сродны, то получимъ три части, гдѣ среднюю составляетъ вторая тема *)).

Изъ означенныхъ двухъ отдѣловъ, совершенно естественно образуется четырехчастіе, если раздѣлить первый на главную и связующую партію, а второй на побочную партію и заключительную партію съ прибавленіемъ.

Первая часть сонатинной формы совершенно заканчивается и является поэтому отчасти самостоятельной, но въ другомъ тонѣ отличномъ отъ первоначальнаго и такимъ образомъ оказывается все таки не самостоятельной — какъ-бы большимъ предъидущимъ предложеніемъ, заставляющимъ ожидать послѣдующаго.

Заключение первой части бываетъ:

въ мажорѣ въ тонѣ доминанты,
въ минорѣ въ параллельномъ тонѣ.

Первая часть сонатины повторяется. Это повтореніе вводится иногда посредствомъ перехода, который присоединяется къ кодѣ и ведетъ въ первоначальный строй и въ начало. Мы приводимъ здѣсь первую часть дѣтской фортепианной сонатины Кулау, ибо она выясняетъ эту форму въ самыхъ тѣсныхъ рамкахъ и особенно полезна, какъ первый примѣръ.

Allegro.

1. Главная партія или первая тема.

177

*) Связующая партія составляетъ въ первой части сонатной формы модуляционную часть, ибо она способствуетъ переходу въ новый строй; ее такъ часто и называютъ, но это названіе не удовлетворительно, потому что эта - же самая часть въ третьей части сонатной формы теряетъ модуляцію.

Связующая партія.
2. Модуляционная часть.

Musical score for measures 7-13. The score is written for two staves (treble and bass clef). Measure 7 is in C major (C-dur). Measure 8 is in C major. Measure 9 is in C major (C-dur). Measure 10 is in C major. Measure 11 is in C major. Measure 12 is in C major. Measure 13 is in C minor (C-moll) with a forte (f) dynamic marking.

Модуляция в строй доминанты. 3. Побочная партія или вторая

Musical score for measures 14-17. The score is written for two staves (treble and bass clef). Measure 14 is in G major (G-dur). Measure 15 is in G major. Measure 16 is in G major (Поли. кад. G-dur). Measure 17 is in G major.

тема.

Musical score for measures 18-20. The score is written for two staves (treble and bass clef). Measure 18 is in G major. Measure 19 is in G major. Measure 20 is in G major.

Musical score for measures 21-23. The score is written for two staves (treble and bass clef). Measure 21 is in G major. Measure 22 is in G major. Measure 23 is in G major.

4. Заключительная партія.

Musical score for measures 24-25. The score is written for two staves (treble and bass clef). Measure 24 is in G major with a forte (f) dynamic marking. Measure 25 is in G major.

5. Кода или прибавленіе.

Пять частей этой маленькой образцовой сонатины представляютъ слѣдующія числовыя соотношенія, которыя, конечно, не необходимы, но приблизительно выясняютъ объемъ:

- 1) Главная партія 8 тактовъ (4+4).
- 2) Связующая партія 8 тактовъ (4×2).
- 3) Побочная партія 8— тактовъ (4+4—).
- 4) Заключительная партія 4 такта (2×2).
- 5) Прибавленіе 2 такта (4× $\frac{1}{2}$).

Изъ цифръ, поставленныхъ въ скобкахъ, видно, что разнообразіе метрической конструкціи или соединенія тактовъ достигается перемѣнной дву-тактныхъ и четверо-тактныхъ комбинацій. Меньше въ этомъ отношеніи ничего сдѣлать нельзя.

Молодой композиторъ долженъ въ своихъ работахъ всегда имѣть въ виду такія перемѣны.

Ритмическое разнообразіе основывается на употребленіи нотъ различной длины, сохраняя при этомъ метрическую конструкцію, сюда-же относится и разнообразіе въ моментахъ вступленія въ

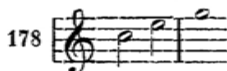
предѣлахъ опредѣленнаго размѣра такта *). Это разнообразіе достигается здѣсь самыми простыми средствами, но вполне удовлетвори-тельными. Надо всегда стремиться къ такому разнообразію, но съ чувствомъ мѣры, постепенно идя далѣе, какъ-то сдѣлано здѣсь, ибо произведеніе, перешедшее въ этомъ направленіи мѣру, становится пестрымъ, сбивчивымъ и скучнымъ **).

Если принять дѣленіе на двѣ части, то приведенное въ образецъ произведеніе будетъ состоять изъ 16+14 тактовъ.

При дѣленіи на три части оно будетъ состоять изъ 16+8+7 тактовъ.

При дѣленіи на четыре части изъ—8+8+8+7 тактовъ.

Первая тема (главная партія) образуетъ восьми тактное (большое, § 6) предъидущее предложеніе, къ которому присоединяется связующая партія, какъ послѣдующее предложеніе. Но вмѣсто того, чтобы образовать соответствующее послѣдующее предложеніе, она посредствомъ перваго мотива главной партіи:



модулируетъ четырежды повторенную форму (§ 1, 2) посредствомъ доминантъ-септаккорда G-Dur'a (такты 15 и 16) въ G-Dur. Здѣсь она динамически разрастается въ *forte* и ритмически въ фигуру изъ тріолей (такты отъ 13 до 16).

Вторая тема (побочная партія) возвращается къ болѣе спокойному движенію восьмушекъ и *piano*. Ея конструкція—простое удвоенное предложеніе (4+4) въ стрѣѣ тоники (§ 4, 6) приближающееся къ періодической формѣ вслѣдствіе полного не совершеннаго каданса въ предъидущемъ предложеніи (§ 4).

Заключительная партія имѣетъ форму удвоеннаго двутакта (§ 2), кода состоятъ изъ 4 полутактовъ.

Въ послѣднихъ трехъ частяхъ формы сокращаются слѣдующимъ образомъ: 8, 4 и 2 такта, точно также какъ и ихъ составныя (Elemente) части: 4, 2 и 1/2 такта.

*) Такъ напр. вторая тема вступаетъ на второй четверти.

***) Противоположная ошибка — ритмическое однообразіе дѣлаетъ произведеніе деревяннымъ, нескладнымъ и отталкивающимъ.

Начиная съ побочной партіи, преобладаетъ строй доминанты.

Связующая партія развивается изъ одного мотива темы посредствомъ перемѣщенія (такты 11, 12), перемѣны рода тональности (такты 13, 14), модуляціи (15, 16). Такое исчерпываніе одной части темы называется

тематической разработкой.

Здѣсь она является случайно, тогда какъ позднѣе имѣетъ болѣе исчерпывающій характеръ. Для методики необходимо, чтобы тематическая разработка явилась тамъ, гдѣ она практически необходима. т. е. при проведеніи въ (большой) сонатной формѣ.

Двадцатая задача.

Сочинить на основаніи данныхъ здѣсь указаній первую часть сонатины въ мажорѣ. Образцомъ можетъ служить данный пояснительный примѣръ. Не слѣдуетъ безусловно подражать длинѣ и конструкціи отдѣльных частей его, онѣ могутъ служить только лишь образцомъ вообще. Такъ напр. первая тема со стороны тональной можетъ быть болѣе самостоятельной — не образовывать предъидущаго предложенія, — можно довольно часто прибѣгать къ совпаденію заключительнаго и начальнаго тактовъ (§ 13). Предъидущія работы могутъ быть употреблены съ пользою.

§ 31.

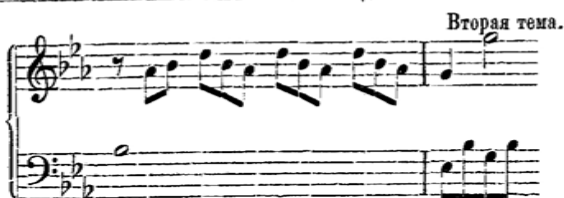
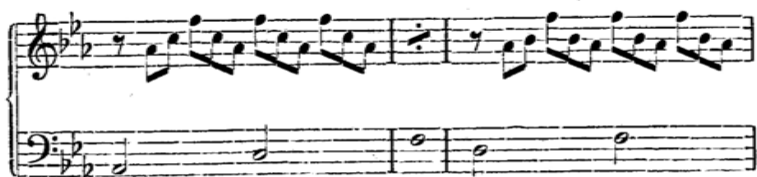
Первая часть сонатины въ минорѣ.

Если сонатина написана въ минорѣ, то модулирующая часть ея бываетъ не въ тонѣ доминанты, а въ параллельномъ тонѣ, который сохраняется, начиная со второй темы до заключенія.

Если-бы, напр., данный въ предидущемъ § образецъ былъ въ е-moll'ѣ, то связующая партія должна бы была быть въ Es-Dur'ѣ, напримѣръ:

179

The musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. It begins with a whole rest, followed by a series of chords and a melodic line. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with chords and single notes.



Очень короткую первую часть минорной сонатины находимъ мы въ G-молл'ной сонатѣ Бетховена ор. 49 № 1. Какъ и въ сонатинѣ Кулау тема образуетъ здѣсь предидущее предложенеіе съ полукадансомъ.

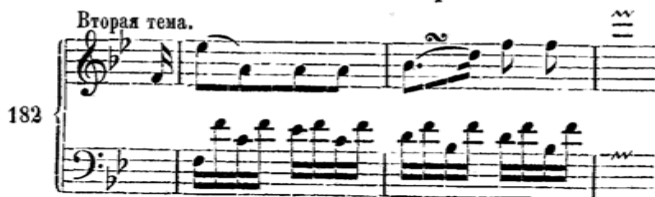


Совершенно правильно послѣдующимъ предложениемъ является здѣсь связующая партія, модулирующая (полукадансомъ) въ доминанту параллельнаго тона,



гдѣ тотъ часъ же вступаетъ вторая тема (не безъ мелодичнаго сред-

ства съ первойю), она тянется втеченіи девяти тактовъ, затѣмъ послѣдніе пять тактовъ повторяются и такимъ образомъ является несоразимѣрность длины по отношенію къ первой темѣ.



Заключительная партія также заимствуетъ свое содержаніе у второй темы:



Прибавленія нѣтъ.

Можно такимъ-же образомъ сказать, что вмѣсто заключительной партіи повторяются послѣдніе пять тактовъ второй темы, тѣмъ болѣе, что они составляютъ самостоятельное предложеніе и вполне возможно обозначенные выше, какъ заключительная партія, пять тактовъ разсматривать какъ прибавленіе. Тогда схема конструкціи представится слѣдующая:

Главная партія: 8 тактовъ (предыдущее предложеніе)

Связующая партія: 7 тактовъ (послѣдующее предложеніе)

Побочная партія: 9 тактовъ

Заключительная партія: 5 (заимствована изъ побочной партіи)

Прибавленіе: — 5 (присоединяющееся къ побочной партіи).

Разсматривая такимъ образомъ, мы можемъ эту форму считать лучшимъ образцомъ для молодаго композитора.

Двадцать первая задача.

Сочинить первыя части сонатины въ минорѣ.

Третья часть сонатинной формы въ мажорѣ.

Третья часть сонатинной формы тѣмъ отличается отъ первой, что всѣ части ея находятся въ одномъ и томъ-же (обозначенномъ въ началѣ) главномъ тонѣ. За исключеніемъ этого она имѣетъ совершенно то-же строеніе.

Начиная со второй темы, надо все транспонировать съ доминанты на тоникѹ, — на кварту выше или на квинту ниже—это зависитъ отъ эстетическихъ требованій.

Связующая партія обращается здѣсь въ простое промежуточное предложеніе, ибо модуляція болѣе не нужна. Въ приведенной подъ № 177 сонатины Кюлау связующая партія буквально повторяется вплоть до начала модуляціи и тогда лишь модулирующіе 15 и 16 такты транспонируются въ тоникѹ:

184

Вторая тема.

Прибавленіе (кода) по правиламъ для болѣе усиленнаго заключенія немного удлиняется; въ сонатинѣ Кюлау посредствомъ двухъ С-Дуг'ныхъ аккордовъ.

И такъ третья часть представляетъ въ сущности повтореніе первой части безъ модуляціи, почему и называется *Reprise*—повтореніемъ.

Для методики было бы не бесполезно начинать работы въ формѣ сонатины и сонаты съ третьей части и изъ нея уже образовывать первую, перерабатывая въ тоже время промежуточное предложеніе между обѣими темами въ модулирующую часть. Во всякомъ случаѣ молодой композиторъ можетъ работать такимъ образомъ при сочиненіи эскиза, если ему не удастся модуляція. Онъ можетъ въ этомъ случаѣ сочинить сначала третью часть и изъ нея уже, добавляя модуляцію, образовать первую. Это замѣчаніе примѣнимо для всѣхъ частей этого отдѣла.

Двадцать вторая задача.

Составить на основаніи данныхъ указаній третьей части къ различнымъ мажорнымъ сонатинамъ (задача двадцатая).

Безъ сомнѣнія самой существенной перемены подвергается связующая партія, ибо она теряетъ самыя характерныя особенности, въ то время какъ въ первой части она имѣетъ значеніе модулирующей части, здѣсь она (какъ таковая) становится излишней. Тѣмъ не менѣе есть возможность сохранить ее, уничтоживъ модуляцію, или вставивъ случайное отклоненіе, что-бы не нарушить метрическаго соотношенія частей, существеннаго для формы въ цѣломъ. Въ приведенныхъ доселѣ образцахъ и работахъ, сдѣланныхъ на ихъ основаніи, связующая партія заимствовала свое содержаніе изъ главной темы, даже становилась какъ-бы послѣдующимъ предложеніемъ ея, — послѣдующимъ предложеніемъ, которое модулируетъ далѣе еще на одну ступень квинтового круга, и снова являясь какъ предъидущее предложеніе. Но не рѣдко связующая партія образуется и изъ новыхъ мотивовъ, особенно если тема заключается въ тоникѣ и вслѣдствіе этого не можетъ тотъ часъ-же служить исходной точкой для связующей партіи. Въ этомъ случаѣ опустить ее въ третьей части значило-бы лишити послѣднюю существеннаго момента содержанія ея.

§ 33.

Третья часть сонатины въ минорѣ.

Въ минорѣ третья часть не только сохраняетъ главный тонъ, но даже и родъ его. Вторая тема и все, что за ней слѣдуетъ, подвергается вслѣдствіе этого гораздо болѣе существеннымъ измѣненіямъ, чѣмъ въ мажорной сонатинѣ. По этому въ минорной сонатинѣ еще болѣе желательно, чѣмъ въ мажорной, что-бы, какъ сказано въ § 32, сначала сочинялась третья часть.

Двадцать третья задача.

Приписать къ сочиненнымъ уже первымъ частямъ минорной сонатины третьей части, транспонируя ихъ изъ параллельнаго тона въ минорный тонъ на тоникѣ.

Въ маленькой e-moll'ной сонатинѣ Моцарта, восьмьтактная

тема которой, заключающаяся на тоникѣ, приведена подъ № 30; построение третьей части таково:

185 Связующая партія 8 тактовъ.

Эту часть слѣдуетъ разсматривать какъ совершенно самостоятельную, хотя мотивъ, составляющій ея содержаніе, взятъ изъ третьяго и четвертаго тактовъ темы (отъ четвертой до четвертой четверти). Теперь въ надлежащемъ главномъ тонѣ и въ минорномъ родѣ слѣдуетъ вторая тема, гдѣ мы имитацию скрипки онять таки только указываемъ.

Вторая тема. 8 тактовъ.

186

Заключительная партія очень коротка:

187

за ней слѣдуетъ еще прибавленіе изъ трехъ тактовъ въ видѣ e-moll'ной арпеджій.

Въ первой части этой сонатины побочная и заключительная партіи и прибавленіе совершенно по правиламъ находятся въ параллельномъ строе: G-Dur. Но связующая партія модулируетъ тамъ не на доминанту G-Dur'a, а-такъ, какъ и здѣсь остается съ своимъ e-moll'нымъ полукадансомъ.

Безъ сомнѣнія модуляція, противорѣчащая содержанию,—съ технической стороны дѣтски легкая—показывалась композитору эстетически не возможною.

По этому онъ вставилъ между минорной частью (главная партія и связующая партія) — и мажорной (побочная партія и заключеніе) — предложеніе изъ десяти тактовъ:

Вторая связующая партія. Violino.

188

модулирующее тотчасъ въ G-Dur (нѣкоторая рѣзкость этой модуляціи казалась подходящею къ характеру произведенія), и нако-

нецъ, образуя полукадансъ въ G-Dur'ѣ, подготавливаетъ вступленіе второй темы.

Но откуда же взялось это вставное предложеніе? Первый тактъ есть противоположное движеніе перваго такта темы, слѣдующіе мотивы заимствованы изъ шестого такта темы.

Этого предложенія, которое въ первой части даетъ то, чего не могло дать предшествующее, въ третьей части нѣтъ. Но и въ первой части на него надо смотрѣть какъ на аномалію, происшедшую вслѣдствіе устарѣлой привычки возвращаться къ темѣ до появленія побочной партіи. Но легко возможно, что Моцартъ имѣлъ готовую въ мысляхъ сначала послѣднюю часть.

Бываетъ также, и даже не считается неправильностью, что въ третьей части не измѣняется родъ тональности, а только тонъ, напр., если въ g-moll'номъ произведеніи, въ третьей части, вторая тема, заключительная партія и кода находятся въ G-Dur'ѣ; тогда заключеніе можетъ быть въ мажорѣ, но можетъ также возвращаться и въ миноръ.

§ 34.

Пропускъ модуляціи въ первой части.

Въ мажорныхъ сонатинахъ часто встрѣчается вмѣсто модуляціи въ доминанту только полукадансъ на доминантѣ. Такъ Бетховенъ въ G-Dur'ной сонатинѣ ор. 49 заканчиваетъ связующую партію довольно широкою формулою полукаданса, къ которой тотчасъ-же присоединяется побочная партія въ тонѣ доминанты.

189

f bis

p Побочная партія.

9*

Точно такъ-же поступилъ и Моцартъ въ D-Dur'ной сонатинѣ въ четыре руки:

190

simile

simile

p

Даже и въ гораздо большихъ сонатахъ, которыя какъ по длинѣ, такъ и по содержанію не могутъ быть отнесены къ сонатинамъ, встрѣчается иногда этотъ легкій способъ вводить новый строй. Наприм., въ D-Dur'ной сонатинѣ Моцарта:

191 *Allegro.*

побочная партія точно также присоединена къ полукадансу.

192 Полукадансъ.



Отсюда происходит та выгода, что въ третьей части сонаты главную партію и связующую партію можно сохранять безъ перемѣны (но само собою понятно, что это не обязательно).

Передѣлать нѣкоторыя изъ прежнихъ работъ по этому способу.

§ 35.

Вторая часть сонатной формы.

Между двумя, изученными уже нами частями сонатины находится, какъ среднее колѣно, вторая часть.

Эта вторая часть является или

1) какъ проведеніе посредствомъ составныхъ частей первой части, т. е. служить для тематической разработки, или

2) вносить новое содержаніе, которое однако-жъ не должно принимать какой либо законченной формы, ибо тогда это было-бы переходъ въ форму рондо, или наконецъ

3) она вносить и того и другого по немного. Третья форма преобладаетъ, ибо она занимаетъ должную середину между стѣснительной связанностью первой и полной произвольностью второй.

Длина средней части очень различна. Бываютъ сонатины съ средней частью изъ нѣсколькихъ тактовъ, иногда лишь въ видѣ пассажа, приводящаго къ повторенію начала; но бываетъ и такъ, что средняя часть почти достигаетъ длины первой части. Общее правило для начинающаго, чтобы средняя часть была не короче половины первой части и не длиннѣе, чѣмъ вся первая часть.

Двадцать четвертая задача.

Написать къ некоторымъ уже сочиненнымъ сонатинамъ въ мажоръ и миноръ средня части (такъ называемыя проведенія) и именно къ каждой по нѣсколько.

Составить изъ наиболее удачныхъ работъ полныя сонатины.

Средняя часть сонатины вмѣстѣ съ повтореніемъ (Reprise) составляетъ вторую часть этой формы, которая часто повторяется. Разсмотримъ теперь нѣкоторыя образцовыя сонатины.

Въ Бетховенской G-dur'ной сонатинѣ ор. 49 противопоставляется четырнадцать тактовъ проведенія 52 тактамъ первой части.

193 Тематическая переработка первой темы.

The image displays three systems of musical notation for exercise 193. Each system consists of two staves, one in treble clef and one in bass clef, both in G major (one sharp). The first system shows a melodic line in the treble staff starting with a forte (*f*) dynamic and moving from D minor to A minor, and a bass line starting with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the melodic line with a forte (*f*) dynamic, moving from A minor to a half-diminished E minor, and includes a piano (*p*) dynamic marking. The third system features a chordal formula in the treble staff labeled 'Формула полукаданса на доминантѣ E-moll'я' and a bass line with a steady eighth-note accompaniment.

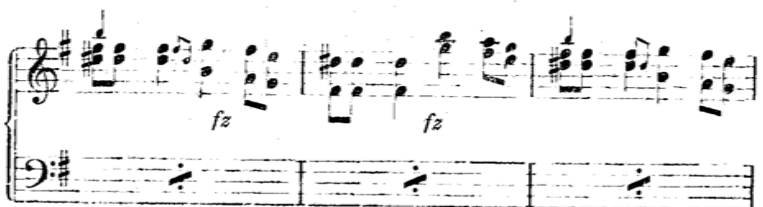
Секвенция по кварттовому кругу от E-moll

до G-dur. Reprise

Въ первыхъ шести тактахъ заключается разработка главной темы, всѣ остальные заключаютъ въ себѣ имѣющія малое значеніе формулы, служащія лишь для того, чтобы возвратиться въ Reprise, онѣ свою незначительностью еще болѣе возвышаютъ значеніе вновь вступающей главной темы.

Въ e-moll'ной сонатинѣ Моцарта (№ 185) противопоставлены 39 тактамъ первой части и 29 третьей, 15 тактовъ во второй части. Начало связано съ темой, остальное свободно, тоже формулообразно, но имѣетъ болѣе значеніе.

194



И такъ обѣ сонатины проявляютъ очень незначительную тематическую связь, въ нихъ преобладаетъ независимое построение.

На оборотъ въ проведеніи *g*-молл'ной сонатины Бетховена преобладаетъ тематическое содержаніе. Вступленіе—модуляція въ *Es-Dur*, тотчасъ-же присоединяется ко второй темѣ:



Затѣмъ слѣдуетъ совершенно новый эпизодъ въ видѣ маленькаго предложенія изъ 2×4 тактовъ, тонически закругленный въ *Es-Dur*'ѣ:



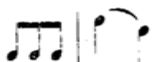
Слѣдующіе восемнадцать тактовъ тематически относятся ко второй темѣ, которая, какъ извѣстно, (стр. 125) въ этомъ произведеніи сама имѣетъ тематическое сродство съ первой темой.

Въ нашей образцовой сонатинѣ Кулау напротивъ содержаніе второй части образуется совершенно свободно.

Здѣсь вторая часть начинается разработкой новаго ритмическаго мотива



въ четырехъ-тактовое предложеніе, взявшее изъ предъидущаго только ничего не значащую сама по себѣ фигуру аккомпанимента лѣвой руки; затѣмъ въ ритмической вариации



послѣ ложнаго каданса въ As-Dur'ѣ, состоявшаго изъ четырехъ тактовъ и ведущаго въ полукадансъ на доминантѣ с-moll'я, проведеніе ведетъ въ Reprise посредствомъ обыденныхъ гаммъ и пассажей изъ пяти тоновъ. Эти пассажи, конечно, можно разсматривать какъ тематическую связь заключительной партіи и какъ прибавленіе первой части, если только они при своей незначительной обыденности, могутъ имѣть тематическія притязанія. Эта незначительность, обыденность, формулообразность не можетъ служить упрекомъ для всѣхъ приведенныхъ здѣсь композицій, ибо всѣ онѣ совершенные образцы въ своемъ родѣ. Эти качества въ сонатинѣ имѣютъ даже большое значеніе, ибо ее проведеніе не должно дурно вліять на повтореніе темъ въ Reprise. Все проведеніе представляетъ здѣсь, собственно говоря, каденцію на септаккордѣ, ведущую изъ доминанты въ тонику. Оно-то и поддерживаетъ равновѣсіе доминанты съ Reprise, держащейся исключительно въ стрѣѣ тоники.

б) посредствомъ добавленія

второго предложенія, относящагося къ первому какъ послѣдующее, Coda или Refrain; эта форма часто встрѣчается у Моцарта.

Въ Es-Dur'ной симфоніи этого маэстро тема образуетъ слѣдующій періодъ изъ 14+14 — тактовъ, приведенный здѣсь въ видѣ скуднаго мелодическаго отрывка:

Моцартъ.
199 *Allegro.*

Вслѣдъ за заключительнымъ (здѣсь выпущеннымъ) тактомъ этого искренне-нѣжнаго отрывка слѣдуетъ нѣчто въ родѣ «Tutti» — страстное forte, продолжающееся 18 тактовъ,

200

и на заключительномъ аккордѣ его начинается связующая партія (модуляціонная).

И тѣ восемь тактовъ, которые въ патетической сонатѣ присоединяются къ повторенію темы, можно разсматривать какъ родъ заключительной формулы (органный пунктъ съ полукадансомъ), такъ что мы имѣемъ тамъ повтореніе и добавленіе.

Въ финалѣ сіс-мопн'ной сонаты (ор. 27) мы непремѣнно должны причислить органиный пунктъ на доминантѣ,

201

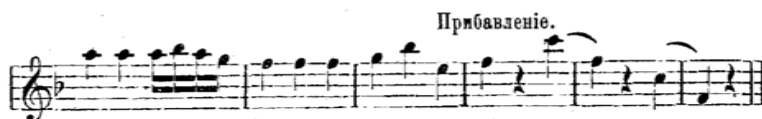
представляющій въ сущности полукадансъ, къ главной партіи.

(Мы имѣемъ здѣсь образчикъ той гениальной и полной характерности заключительной формулы, которая употреблялъ Бетговеиъ вмѣсто распространенныхъ повсюду, до этого, тривиальныхъ заключеній).

Моцартъ. *Allegro*.

202

(вставленная имитация, ср. № 52).



Данный примѣръ, изъ Моцарта отличается по эстетической сущности отъ приведеннаго раньше тѣмъ, что вслѣдъ за второй темой является болѣе нѣжный отголосокъ, повидимому совершенно исчезающій въ прибавленіи. Меньшая форма частей имѣетъ слѣдствіемъ болѣе короткій объемъ цѣлаго.

Бетховенъ расширяетъ тему большой В-Dur'ной сонаты op. 106 посредствомъ своего рода прилюдій (Vorspiel).

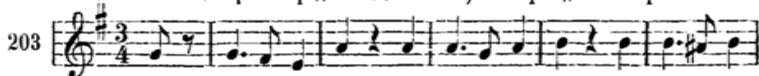
с) посредствомъ образованія періода.

Періодъ вслѣдствіе своей законченной формы рѣже примѣняется въ сонатной формѣ. Главная партія большею частью составляетъ только предъидущее предложіе періода и въ нему (вмѣсто послѣдующаго предложія и съ употребленіемъ мотивовъ его-же) присоединяется связующая партія; она вмѣсто того, что-бы періодически закончить предъидущее предложіе, перескакиваетъ въ систему новой тональности.

Мы между прочимъ имѣли уже выше Моцартовскій примѣръ, гдѣ длинный періодъ соединялся съ другимъ предложіемъ въ главную партію. Встрѣчаются также и такіе расширенныя періоды, которые составляютъ весь объемъ главной партіи.

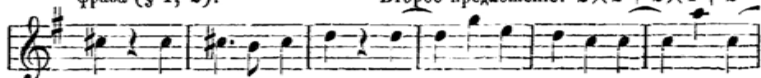
Приводимъ здѣсь два примѣра — одинъ изъ Бетховена, съ замѣчательно сокращеннымъ, другой изъ Моцарта, съ замѣчательно удлинненнымъ послѣдующимъ предложіемъ, оба лишь въ тощемъ мелодическомъ извлеченіи, преднамѣренно предоставляя дополненіе памяти ученика.

Бетховень. Первое предл. 4×2 такт., четырежды повторенная



фраза (§ 1, 2).

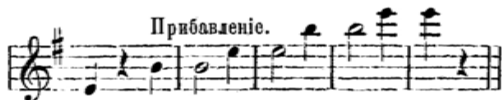
Второе предложеніе. $2 \times 2 + 2 \times 1 + 2$



Заключеніе предъид. предл. Послѣд. предл.



$2 \times (2 \times 2) + 4 \times 1.$



Здѣсь вслѣдъ за заключающимся въ восьми тактахъ предложениемъ изъ четырехъ двутактовъ слѣдуетъ второе предложеніе, не имѣющее къ первому никакого тематическаго соотношенія, но стоящее по отношенію къ нему въ эстетической противоположности и заключающееся полукадансомъ; слѣдовательно мы имѣемъ здѣсь шестнадцать тактовое предъидущее предложеніе. Послѣдующее предложеніе, звучащее по меньшей мѣрѣ сродно съ мотивомъ предъидущаго, состоитъ изъ 2×4 такта, но расширяется не большимъ, непосредственно принадлежащимъ ему прибавленіемъ изъ 12 тактовъ. Непосредственно къ нему присоединяется связующая партія.

Мы имѣемъ здѣсь замѣчательный примѣръ большаго періода трехколѣннаго склада (§ 7), который какъ и примѣръ Моцарта (№ 38) имѣетъ два предъидущихъ предложенія.

Моцартъ.

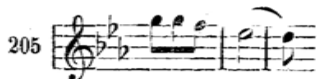
204 Предъид. предл.



Здѣсь мы видимъ, что первые четыре такта образуютъ полукадансъ, характеризующій ихъ какъ предъидущее предложеніе періода. Но продолженіе не составляетъ періода, а образуетъ также полукадансъ (посредствомъ чрезмѣрнаго секстаккорда). Точно также и эстетически не достааетъ характера послѣдующаго предложенія, вслѣдствіе продолжающагося и далѣе такого обращенія съ мотивами, хотя это мотивы перваго предъидущаго предложенія. Теперь только дѣйствительно начинается настоящее послѣдующее предложеніе, которое противопоставляетъ свои 15 тактовъ восьмитактовому предъидущему предложенію. Удлиненіе присоединяется къ мотиву $\left| \begin{array}{c} \text{a} \\ \text{---} \end{array} \right|$, повторяющемуся четыре раза и ведетъ къ тематически свободному заключенію.

Посредствомъ этихъ-то приведенныхъ въ примѣрахъ сокращеній и расширеній у періода отнимается его замкнутый въ себѣ характеръ, противорѣчащій сонатной формѣ.

Въ с-молл'ной симфоніи Бетховень послѣ пятитактоваго введенія образуетъ расширенное предъидущее предложеніе изъ 16 тактовъ. Ему соответствуетъ — послѣ трехтактоваго введенія — послѣдующее предложеніе изъ 20 тактовъ. Расширеніе на четыре такта происходитъ изъ мотива предъидущаго предложенія:



который въ послѣдующемъ предложеніи является въ такомъ переработанномъ видѣ.



Такимъ образомъ эта главная партія представляетъ большой періодъ, обнимающій пространство изъ 36 тактовъ, не считая 8 тактовъ, идущихъ на введеніе. Заключение этого періода такъ построено ритмически, вслѣдствіе раздѣленія и непрерывнаго движенія мотива, что вовсе не даетъ мѣста чувству заключенія, но безъ усталости стремится все впередъ: высокая способность сонатной формы избѣгать кадансовъ посредствомъ ритмической конструкціи.

Само собою разумѣется, что можно и иначе удлинить главную партію. Послѣ предшествовавшихъ объясненій молодому композитору будетъ легко отыскать образцы въ произведеніяхъ мастеровъ и подражать имъ.

Двадцать пятая задача.

Составить на основаніи данныхъ здѣсь указаній расширенныя главныя партіи сонатной формы до вступленія связующей партіи. Употребить для этого возможно больше уже имѣющагося матеріала.

Предостереженіе.

Надо остерегаться писать эти упражненія въ формѣ скудныхъ мелодическихъ извлеченій, какъ приходится отчасти давать ихъ здѣсь, и затѣмъ уже придѣлывать къ нимъ гармонію. Подобный способъ дѣлаетъ сочиненіе поверхностнымъ, сухимъ и старомоднымъ, ибо онъ основанъ на анти художественной абстракціи; молодой художникъ долженъ имѣть въ головѣ все сочиненіе съ его гармоніей также какъ и представленіе о томъ инструментѣ, для котораго онъ пишетъ.

Чтобы служить возбужденію фантазіи посредствомъ чего нибудь цѣльнаго, мы приведемъ здѣсь нѣсколько бетховенскихъ образцовъ въ полномъ видѣ.

Образецъ.

Бетховень. Главная партія F-Dur'яго квартета op. 18.

Allegro con brio.

207

p предъид. пред.

Послѣд. пред.
(удалено).

p

совершенный

Субдоминанта.

Прибавление къ посл. предл., какъ-бы второе посл. предл.

полный кадансъ.

f соверш. полн. кад.

Главная партія С-диу'наго квартета. оп. 59.
208 *Allegro vivace.*

First system of a musical score. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill. The lower staff (bass clef) contains a bass line with chords and eighth notes. Dynamics include *f* and *p*.

Second system of a musical score. The upper staff (treble clef) continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff (bass clef) contains a bass line with chords and eighth notes.

Third system of a musical score. The upper staff (treble clef) features a melodic line with a trill and a fermata. The lower staff (bass clef) contains a bass line with chords and eighth notes. Dynamics include *pp*, *cresc.*, *f*, and *sf*. A marking "col' 8 -" is present above the final measure.

Fourth system of a musical score, marked "c. 8." at the beginning. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff (bass clef) contains a bass line with chords and eighth notes. Dynamics include *sf*.

Fifth system of a musical score, marked "c. 8." at the beginning. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff (bass clef) contains a bass line with chords and eighth notes.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and features a complex melodic line with many beamed sixteenth notes and a trill (tr) in the final measure. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The second system of musical notation also consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with dense sixteenth-note passages. The lower staff continues the accompaniment, showing a steady rhythmic pattern.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff has a more sparse melodic line with rests and a few notes. The lower staff has a bass line that begins with a piano (*p*) dynamic marking and includes a first ending bracket.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff has a melodic line with a slur over several notes. The lower staff has a bass line with a few notes and rests.

Послѣд. предл. 8 тактовъ.

p cresc.

sf sf sf

sf

Прибавленіе 2×8 тактовъ

p

p

The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece. It consists of three systems of staves. Each system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a single treble clef staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings. The first system shows a melodic line in the grand staff and a supporting line in the single staff. The second system features a more complex texture with multiple voices in the grand staff and a single staff. The third system continues the development of the piece, with intricate rhythmic patterns and a clear melodic focus in the grand staff.

Начало связующей партии.

Связующая партія.

Связующая партія является въ первой части сонатной формы, какъ партія модуляціонная, посредствомъ которой вводится новый строй (побочная партія). Дѣйствіе модуляціи при этомъ болѣе или менѣе рѣшительно.

1. При изученіи сонатины мы познакомились на стр. 131 со способомъ, гдѣ является только полукадансъ на доминантѣ и затѣмъ слѣдуетъ вторая тема въ тонѣ доминанты. Правда, что столь легкій способъ построения рѣдко встрѣчается въ большихъ сонатахъ, но все-же встрѣчается, особенно у Моцарта. Въ такомъ случаѣ присоединеніе полукаданса связующей партіи представляетъ легкую задачу.
2. Основательнѣе бываетъ модуляція въ томъ случаѣ, когда вступленіе новой тональности появляется на гармоніи ее доминантъ-септ-аккорда какъ въ данной, за образецъ, сонатинѣ Кулау. Тутъ вступленію побочной партіи предшествуетъ доминантъ-септ-аккордъ ея тональности.
3. Но самый основательный способъ, встрѣчаемый наиболѣе въ большихъ сонатахъ — это, пропустивши новый тонъ, модулировать въ его доминанту. Если-бы мы хотѣли, напримѣръ, перейти изъ C-Dur въ G-Dur, то мы модулируемъ сначала въ D-Dur, а за тѣмъ обратно въ G-Dur. Если мы хотимъ перейти изъ a-moll въ c-moll, то модулируемъ сначала въ H-Dur, какъ въ доминанту e-moll. Доминанта въ этомъ случаѣ называется старымъ не особенно яснымъ названіемъ переменная доминанта (Wechseldominante). Слѣдовательно, переменная доминанта обозначаетъ верхнюю доминанту доминанты. Если мы хотимъ модулировать изъ c-moll въ Es-Dur, то модулируемъ сначала въ B-Dur, — доминанту параллели.

Такимъ образомъ модулируетъ, напримѣръ, Моцартъ въ G-moll'ной симфоніи — въ доминанту параллельнаго тона, хотя онъ уже достигъ этого послѣдняго и затѣмъ уже вводитъ побочную партію въ B-Dur'ѣ.

210

Середину между этими двумя послѣдними способами занимает тотъ, при которомъ дѣлается полный кадансъ въ новомъ тонѣ, какъ въ D-Dur'ной сонатѣ Бетховена op. 11.

211

The musical score shows three systems of piano music. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system includes a *cresc.* marking. The third system features a trill (*tr*) in the right hand and a forte (*f*) dynamic in the left hand.

Сама связующая партія въ томъ расширенномъ видѣ, какой она имѣетъ въ сонатѣ, пишется чаще всего въ одной изъ слѣдующихъ конструцій.

а) Она бываетъ заимствована тематически изъ главной партіи,

присоединяется къ ней, какъ послѣдующее предложеніе или повтореніе и ведетъ мотивъ ея въ новый тонъ.

Такъ у Бетховена въ финалѣ сіс-молл'ной сонаты, гдѣ главная партія заключается, какъ предъидущее предложеніе посредствомъ прибавленія, приведеннаго подъ № 201.

Теперь, повидимому, должно начинаться послѣдующее предложение, но крайней мѣрѣ сейчасъ появляется опять начало:

212

но вмѣсто того, чтобы возвращаться въ главный тонъ, предложение посредствомъ главнаго мотива, принимающаго болѣе мягкую форму, модулируетъ въ тонъ доминанты *gis-moll*, гдѣ сейчасъ же начинается вторая тема.

213

Если тема заключается въ тонѣ тоники, то мѣсто послѣдующаго предложенія заступаетъ повтореніе, какъ-то имѣется, хотя и въ довольно узкихъ рамкахъ, въ *a-moll* ной сонатѣ Моцарта. Тема здѣсь представляетъ восьмитактное предложеніе, на послѣднемъ тактѣ котораго является новатореніе и вмѣстѣ съ нимъ вступаетъ связующая партія.

214 Повтореніе и связующая партія.

Прибавление и полукал.

simile

Какъ въ Бетховенскомъ примѣрѣ модулирующему послѣдующему предложению предшествовала заключительная формула на доминантѣ, такъ въ этомъ Моцартовскомъ примѣрѣ подобная-же заключительная формула на доминантѣ вновь достигнутого тона слѣдуетъ за повторяющимся предложениемъ.

Въ Es-Dur'ной сонатѣ ор. 31 связующая партія присоединяется послѣ повторенія главной партіи (§ 36 а) посредствомъ главного мотива послѣдней, чтобы наконецъ сдѣлать предписанную модуляцію посредствомъ второго мотива.

б) Самостоятельно.

Связующая партія составляется изъ собственныхъ мотивовъ. Такъ сдѣлано въ Es-Dur'ной симфоніи Моцарта. Къ данной подѣ № № 199 и 200 главной партіи перваго Allegro связующая партія присоединяется непосредственно при помощи мотива:

215

Онъ, двукратъ, повторяется модулируя пять разъ:

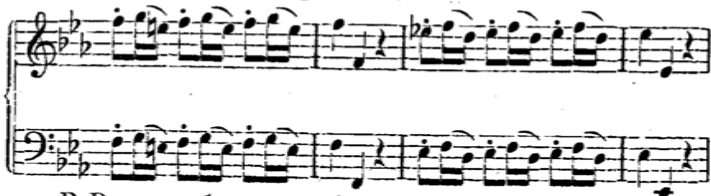
216

останавливается въ F-Dur'ѣ на органномъ пунктѣ,

217 

въ 4 октавы.

чтобы затѣмъ при помощи совершенно новаго мотива

218 

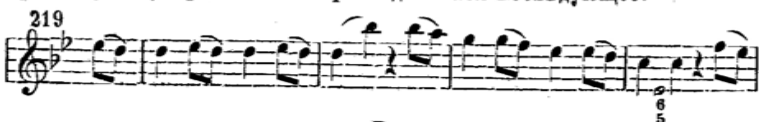
вести въ B-Dur въ побочную партію.

Въ увертюрѣ къ Донъ-Жуану мы видимъ совершенно самостоятельную связующую партію между главной и побочной партіей.

c, a и b, соединенныя вмѣстѣ.

Связующая партія присоединяется къ главной партіи, но продолжается, самостоятельно образуя предложеніе.

Въ g-moll'ной симфоніи Моцартъ образуетъ тему въ формѣ расширеннаго предъидущаго предложенія изъ 16 тактовъ. Къ этому предъидущему предложенію присоединяется послѣдующее.

219 

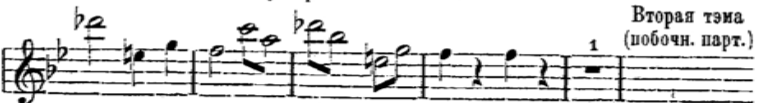


Модуляція въ B dur. Новое пред. въ связ. партіи.





Модуляція въ доминанту параллельнаго тона.



Вторая тема (побочн. парт.)

И такъ, мы видимъ здѣсь связующую партію, которая начинается какъ послѣдующее предложеніе, но продолжается въ видѣ самостоятельно построеннаго предложенія до перехода въ побочную партію. Удивительно то, что хотя это предложеніе и находится уже въ тонѣ побочной партіи, но все таки модулируетъ въ нее. Такъ-же точно поступаетъ Моцартъ и въ с-moll'ной сонатѣ (см. № 35).

Двадцать шестая задача.

Составить на основаніи данныхъ здѣсь указаній связующія партіи къ имѣющимся уже главнымъ партіямъ изъ предъидущихъ задачъ, такъ чтобы первыя вели въ тональность второй тѣмы по одному изъ способовъ, приведенныхъ на стр. 152 подъ рубриками 2 и 3.

§ 38.

Вторая тѣма или побочная партія.

Вторая тѣма обыкновенно образуетъ наибольшую противоположность къ первой, противоположность, проходящую чрезъ все произведение; она часто является очень пѣвучей, если первая тѣма разработана фигурально. Во всемъ остальномъ ея конструкція является на столько-же разнообразной какъ и конструкція главной партіи, быть можетъ даже болѣе разнообразной, ибо предъидущее развитіе было предоставлено разностороннимъ вліяніямъ.

Протяженіе второй тѣмы бываетъ по правиламъ немного больше, чѣмъ первой безъсвязующей партіи, но значительно меньше первой тѣмы вмѣстѣ съ связующей партіей. Ниже мы даемъ двѣ «вторыхъ тѣмы», какъ образецъ конструкціи.

Вторая тѣма всегда строго заканчивается въ своемъ главномъ тонѣ.

Тонъ второй тѣмы уже извѣстенъ (§ 37):

Въ мажорѣ-тонъ доминанты,

Въ минорѣ-параллельный тонъ, или тонъ минорной доминанты.

По самымъ извѣстнымъ и доступнымъ симфоніямъ, сонатамъ, квартетамъ Бетховена, по послѣднимъ тремъ симфоніямъ Моцарта (g-moll, Es-Dur, C-Dur) и другимъ (первымъ) произведениямъ этихъ

композиторовъ въ сонатной формѣ, а также по произведеніямъ Гайдна, ученикъ долженъ изучать конструкцію второй тѣмы и ея отношенія къ первой.

220 Ветховень. Финаль сіс-молл'ной сонаты.

Allegro.

Вторая тѣма. Гіс-молл.

Мотивъ. Сокращеніе.

Моцартъ. Первая часть с-молл'ной сонаты.

Allegro.

Вторая тѣма. Ес-дур.

Мотивъ. свободное противе-
Тоника — Доминанта.

Ветховень.

Повтореніе съ усиленіемъ звучности и фигураціи.

Моцартъ.

сложеніе. Повтореніе: Доминанта —

Ветховень.

Прерванный кадансъ.
Новый мотивъ.

Моцартъ.

Тоника. Новый мотивъ.

Ветховень.

Перемѣщается и транспонир. Субдоминанта.

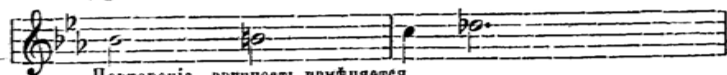
Моцартъ.

Прерванный кадансъ.

Бетховенъ.



Моцартъ.



Повтореніе, звучность измѣняется.

Бетховенъ.



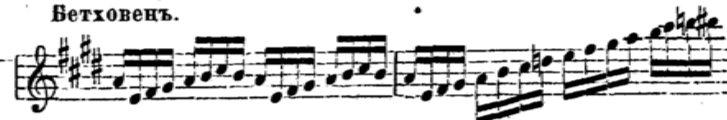
Прерв. мад. Субдоминанта.

Моцартъ.

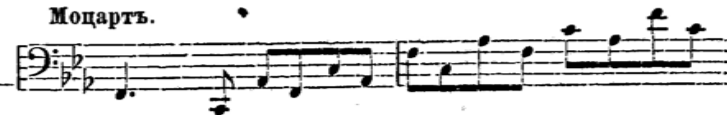


Субдоминанта.

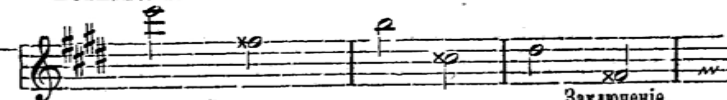
Бетховенъ.



Моцартъ.



Бетховенъ.



Заключеніе.

Моцартъ.



Заключеніе.

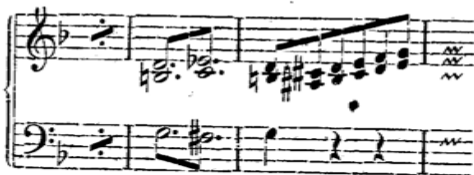
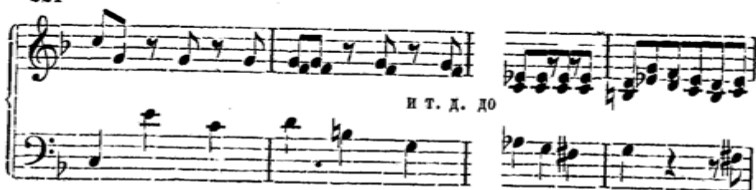
Ясно, что здѣсь, хотя и менѣе, чѣмъ въ главной партіи, оба великіе мастера не придерживаются мотивовъ первыхъ тактовъ, но оставляютъ ихъ послѣ однократнаго повторенія, чтобы перейти къ новымъ; сама-же эта партія является совершенно замкнутой.

Двадцать седьмая задача.

Сочинить побочныя партіи къ предыдущимъ. И здѣсь надо стараться выбирать все подходящее изъ имѣющагося уже матерьяла, не для того, чтобы охладить порывы фантазіи, но потому, что здѣсь дѣло идетъ не о творчествѣ, а о строеніи формы, здѣсь мы заботимся не о выработкѣ гениальности, а о выработкѣ вкуса.

F-Dur'ная соната Моцарта, тема которой приведена подъ № 202 даетъ намъ примѣръ, гдѣ между законченной второй темой (16 тактовой періодъ) и слѣдующей заключительной партіей вставлена еще связка (съ новыми мотивами).

221



Еще яснѣе выступаетъ вставка между главной и побочной партіями партіи связующей, еще разъ проходящей всю модуляцію въ Крейцеровской сонатѣ. Въ первомъ случаѣ новую связующую партію можно разсматривать какъ отдѣльное предыдущее предложеніе къ заключительной партіи, во второмъ случаѣ можно принять отдѣльное предыдущее предложеніе ко второй темѣ, вмѣсто того, чтобы считать это повтореніемъ связующей партіи.

§ 39.

Заключительная партія.

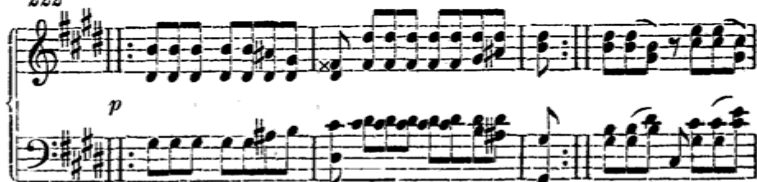
Въ эстетическомъ отношеніи заключительная партія обыкновенно близко подходитъ къ характеру первой темы, особенно если послѣдняя была оживленно фигурирована. Длина заключительной партіи

обыкновенно такова, что ею восстанавливается равновѣсіе частей при двучастномъ дѣленіи.

Технически она въ цѣломъ имѣетъ характеръ расширенной заключительной формулы, основанной на какомъ нибудь мелодическомъ мотивѣ. Встрѣчаются заключительныя партіи, основанныя на повтореніи и сложные.

Вѣнецъ всѣхъ заключительныхъ партій представляетъ таковая въ сіс-молл'ной сонатѣ Бетховена. Она непосредственно заключаетъ собою вторую тему и повторяется съ наслоеніемъ.

222



повторяется съ болѣе длиннымъ заключеніемъ.



Заклучительная партія въ моцартовской g-молл'ной симфоніи состоитъ изъ трехъ частей.

223 Первая.

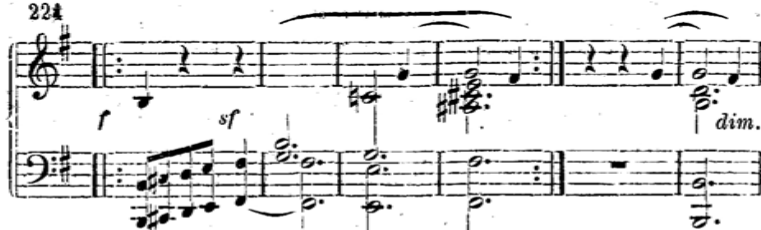


Третья.

слѣдуетъ при-
бавленіе.

Иногда заключительная партія представляется только какъ прибавленіе ко второй темѣ. Примѣръ въ бетховенской g-moll'ной сонатѣ ор. 90 (ср. § 36. № 224).

224



§ 40.

Прибавленіе.

Прибавленіе, извѣстное намъ уже изъ сонатинной формы какъ пятая часть ея, и въ сонатной формѣ ограничивается иногда только лишь нѣсколькими аккордами, но бываетъ также и такъ, что оно принимаетъ и большіе размѣры и даже заключаетъ въ себѣ нѣскольکو маленькихъ предложеній. Образчикомъ въ отношеніи яснаго дѣленія частей изъ нормальныхъ качествъ опять таки можетъ служить сіс-молл'ная соната, гдѣ къ приведенной подъ № 222 заключительной партіи присоединено слѣдующее, какъ-бы замирающее предложеніе. Конструція: $2 \times 2 + 2 \times 1$.

225



Примѣромъ прибавленія, состоящаго изъ двухъ различныхъ частей, можетъ служить F-Dur'ная соната Моцарта (№ 202).

226

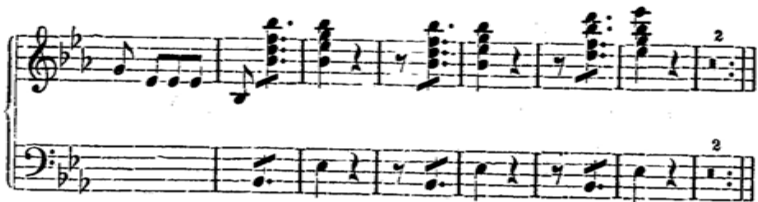
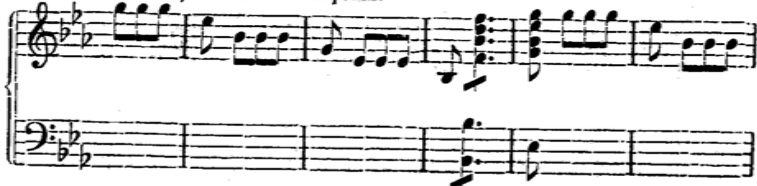


11*



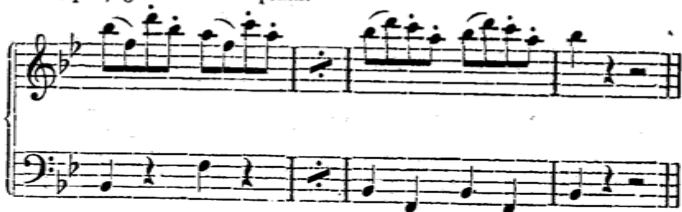
Еще нѣсколько примѣровъ обыкновенной конструкціи.

227 Бетховень, е-молл'ная симфонія.



Моцартъ, g-молл'ная симфонія.

228



Въ е-молл'ной сонатѣ Бетховена ор. 90 прибавленіе состоитъ только изъ двухъ аккордовъ. Они присоединяются къ № 224. Въ видѣ исключенія (очень рѣдко) прибавленія вовсе не бываетъ.

§ 41.

Переходъ.

Намъ уже извѣстно изъ изученія сонатины (ср. № 177), что къ концу первой части присоединяется для подготовки повторенія

или продолженія — связующій членъ, непосредственно или посредственно. Необходимость такого члена вытекаетъ изъ отношенія заключенія къ повторенію начала (resp. переходу во вторую часть).

Такъ Моцартъ въ с-moll'ной сонатѣ (№ 35) пользуется для обѣихъ цѣлей фигурой взятой изъ главной темы.



Въ первый разъ слѣдуетъ повтореніе, въ второй — проведенію.

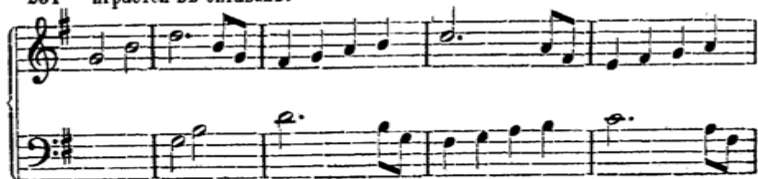
Къ данному подъ № 225 прибавленію сіс-moll'ной сонаты Бетховенъ присоединяетъ слѣдующій переходъ:



Этотъ способъ — составлять переходъ изъ мотивовъ главной темы встрѣчается очень часто, почти всегда, особенно у Бетховена и его послѣдователей.

Въ е-moll'ной сонатѣ для скрипки и фортепіано Моцартъ употребляетъ для перехода даже канонъ, образованный изъ главной темы,

231 играется въ октавахъ.



The image shows four staves of musical notation. The first two staves are in bass clef, and the last two are in treble clef. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values and accidentals. Below the main staves, there is a separate staff in treble clef with the number (Ср. № 219) written next to it.

и даже удлиняетъ ее на 21 тактъ сравнительно съ первой частью. Въ знаменитомъ, фугированномъ финалѣ С-dur'ной симфоніи, написанномъ въ четвертномъ контрапунктѣ онъ пользуется связующей партіей для слѣдующаго интереснаго, сжатого веденія по квартовому кругу.

235

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. A large bracket spans across both staves, with the text "контрапунктируется двумя другими мотивами." written below it. Below the bottom staff, there are five chord symbols: #6, #6, #6, #6, and #6.

Въ первомъ отдѣлѣ третьей части С-dur'ной симфоніи Моцартъ вставляетъ выдающееся въ модуляціонномъ отношеніи предложеніе, такое же по длинѣ какъ и въ первой части, но усиленное въ отношеніи модуляціи и контрапункта. Здѣсь слѣдуютъ, для примѣра, оба предложенія.

въ первой части.

236

въ третьей части.

Такого рода способъ можно посовѣтывать и начинающему. Пусть онъ сохраняетъ связующую партію, но обогащаетъ ее подобающимъ образомъ.

Двадцать девятая задача.

Составить третью часть къ сочиненнымъ уже сонатамъ.

§ 43.

Модуляціонная свобода.

Въ минорныхъ произведеніяхъ, вторая тема которыхъ, вмѣстѣ съ заключительной партіей и прибавленіемъ противится, перенесенію въ миноръ, вмѣсто послѣдняго употребляютъ мажорный тонъ тоники.

Эту модуляціонную свободу, не считая многихъ композицій Гайдна, мы находимъ въ с-мoll'ной симфоніи Бетховена. Здѣсь вторая тема

237

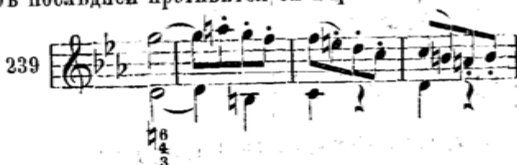


не переходитъ въ миноръ, гдѣ она потеряла бы свой характеръ, а является въ мажорномъ тонѣ тоники: C-Dur,

238



въ которомъ затѣмъ слѣдуетъ заключительная партія, ибо побѣдный характеръ последней противится ея перенесенію въ миноръ.



Какъ это, такъ и то, почему все произведеніе заканчивается въ миноръ, будетъ объяснено ниже. (См. § 48).

Слѣдуетъ предвзлать такимъ способомъ нѣсколько упражненій.

§ 44.

Видоизмѣненіе (модификація) отдѣльныхъ членовъ въ третьей части.

1. Главной партіи.

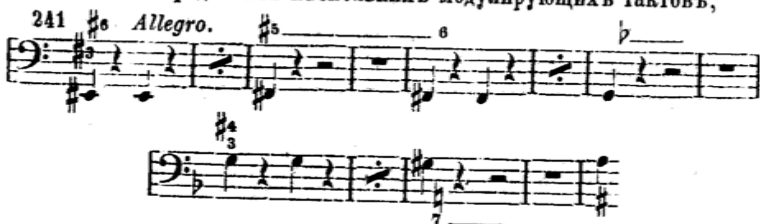
Въ d-moll'ной сонатѣ Бетховенъ сокращаетъ тему на большую часть ея фигуративнаго содержанія, удлиняя ее въ тоже время на два такта речитативомъ Largo.

240 Largo.





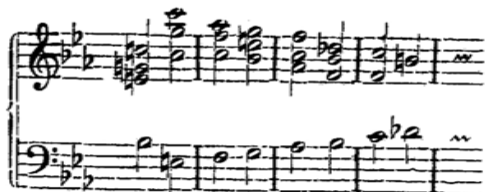
Затѣмъ посредствомъ нѣсколькихъ модулирующихъ тактовъ,



пропустивши связующую партію (§ 42), онъ перескакиваетъ въ побочную партію, вступающую въ тонѣ D-moll.



Въ патетической сонатѣ онъ образуетъ изъ второй части своей темы модулирующее предложение,



заступающее здѣсь мѣсто связующей партіи первой части.

Такия перемѣны основываются на вѣрномъ взглядѣ на имѣющіяся въ извѣстныхъ случаяхъ соотношенія, на увѣренности въ обращеніи съ формой, приобрѣсть которую и долженъ имѣть въ виду молодой композиторъ.

II. Связующая партія.

Для того, чтобы остаться безъ измѣненія часто сама транспонируется.

Такъ напр. въ первой части Es-dur'ной симфоніи Моцарта, гдѣ главная партія въ третьей части заключается въ субдоминантѣ, чтобы дать возможность связующей партіи закончиться въ тоникѣ. (Тоника до доминанты, подобно субдоминантѣ до тоникѣ).

III. Побочная партія.

Въ патетической сонатѣ вступаетъ сначала на субдоминантѣ и потомъ только въ 13 тактѣ обращается на тонику.

244

(При этомъ надо замѣтить, что эта тема въ первой части вмѣсто мажора является въ одноименномъ минорѣ и только ея заключеніе образуется въ мажорѣ).

IV. Заключительная партія и прибавленіе.

Часто увеличивается для укрѣпленія заключительнаго характера, это увеличеніе бываетъ то короче, то длиннѣе, иногда въ видѣ исключенія они увеличиваются до совершенно новой большой заключительной части (ср. героическую и девятую симфоніи).

Проведеніе.

§ 45.

Проведеніе въ большой сонатѣ должно исключительно или почти исключительно заниматься темами и мотивами первой части. Тамъ, гдѣ этого нѣтъ, всегда является ущербъ для значенія сонатной формы, хотя значеніе произведенія само по себѣ (т. е. эстетически) насколько не теряетъ отъ этого. Все таки содержаніе его не вполне соотвѣтствуетъ большой сонатной формѣ.

Въ произведеніяхъ Моцарта и Гайдна проведеніе большею частью значительно короче двухъ другихъ частей, почти на половину, у Бетховена оно достигаетъ длины другихъ частей, иногда бываетъ даже длиннѣе. Это происходитъ отъ того, что гений Бетховена больше всего находилъ себѣ источниковъ въ тематической разработкѣ, тогда какъ оба выше названные композитора видѣли свою задачу въ противоположеніи темъ (конструкціи).

§ 46.

Тематическая разработка.

Подъ понятіемъ «тематическая разработка» подразумѣвается все то, что можно сдѣлать съ темой или частью ея посредствомъ гармоніи, фигураціи, вариации, контрапункта, инструментовки; при этомъ каждое изъ этихъ понятій надо брать въ самомъ широкомъ смыслѣ. Слѣдовательно все, что только можно сдѣлать изъ темы посредствомъ всевозможныхъ комбинацій, будетъ заключаться въ понятіи тематическая разработка.

Въ произведеніяхъ нашихъ классическихкихъ композиторовъ-инструменталистовъ, которыми мы здѣсь почти исключительно занимаемся, тематическая разработка ограничивается только контрапунктомъ въ формѣ имитациіи. Только какъ исключеніе въ особенныхъ случаяхъ она захватываетъ и область болѣе сложныхъ контрапунктическихъ формъ, какъ канонъ и fuga*).

(Тѣ произведенія, которыя вполне принадлежатъ контрапунктическому стилю, какъ самостоятельныя fugи, каноны и т. д., непринимаются здѣсь во вниманіе, мы говоримъ здѣсь лишь о соединеніи контрапунктическихъ формъ съ классической инструментальной музыкой).

Моцартъ пользуется формой fugи въ увертюру къ «Волшебной флейтѣ», Бетховенъ — въ увертюру «на освященіе дома», онъ же пользуется канономъ въ с-moll'ной сонатѣ для скрипки и фортепиано; въ основаніи финала большой C-dur'ной симфоніи Моцарта лежитъ четверной контрапунктъ (если же считать побочную тему, то пятерной); въ ученіи о свободномъ стилѣ обыкновенно указываютъ на маленькіе каноны, встрѣчаемые въ симфоніяхъ Бетховена и другихъ инструментальныхъ произведеніяхъ. Но эти случаи составляютъ лишь исключенія по сравненію съ большинствомъ произведеній, исключенія, показывающія лишь, какъ далеко можетъ зайти тематическая разработка, если того требуетъ задача, и какъ композиторъ долженъ быть хорошо подготовленъ, чтобы предвидѣть всѣ случайности.

Въ операхъ Вагнера тематическая разработка раскрыла совершенно новые, музыкально-поэтическіе горизонты, огромная техника этого композитора не можетъ показаться не ясной и не достижимой для слѣдившаго за настоящимъ ученіемъ.

§ 47.

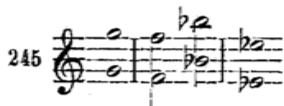
Тематическая разработка въ проведеніи.

Тематическая разработка въ проведеніи должна быть сдѣлана по извѣстному плану, а не перескакивать произвольно съ мысли на мысль.

Особенная трудность проведенія заключается въ томъ, что модуляціонно оно начинается тѣмъ же, чѣмъ должно и заканчиваться—

*) Въ A-dur'ной сонатѣ Бетховена все проведеніе является въ формѣ fugи, тема которой образована изъ главной партіи.

доминантой. Чтобы устранить это затруднение и выиграть мѣсто для модуляции, композиторы начинают проведение модуляціей въ отдаленную тональность. Моцартъ въ первой части С-Dur'ной симфоніи прямо модулируетъ въ Es-Dur, хотя и посредствомъ униссона,



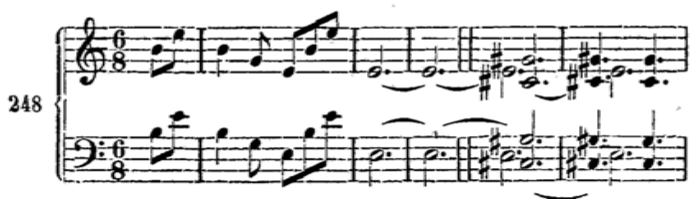
въ g-moll'ной симфоніи — посредствомъ нѣсколькихъ аккордовъ изъ B-Dur'a (параллельный тонъ) въ fis-moll



Бетховенъ въ D-Dur'ной сонатѣ ор. 11 начинаетъ проведение въ B-Dur'ѣ:



Мендельсонъ въ a-moll'ной симфоніи, произведеніи самомъ замѣчательномъ среди всѣхъ въ этомъ родѣ, въ послѣ-бетховенскій періодъ, даетъ на столько же оригинальное, на сколько и волшебнo-звучащее вступленіе второй темы. Именно, онъ оставляетъ звучать тонику тона e-moll, которой заключается первая часть и при этомъ даетъ волторнамъ на разстояніи двухъ октавъ интонировать чистую квинту cis-gis, — переходъ, который, кажется никогда не потеряетъ прелести новизны.



Еслибы это е было тоникой E-Dur'a, то вступленіе въ cis-moll было-бы обыденно и не производило бы впечатлѣнія. Главныя правила при проведеніи слѣдующія: не слѣдуетъ брать мотива, если не знаешь, что съ нимъ сдѣлать; не бросать его раньше, чѣмъ будетъ исчерпано все, что съ нимъ можно сдѣлать. Разъ мотивъ оставленъ, не слѣдуетъ возвращаться къ нему, если посредствомъ контраста или нарастанія нельзя ему придать еще большаго значенія.

Въ модуляціи долженъ быть порядокъ, а не безцѣльное блужденіе, въ особенности надо избѣгать доминанты главнаго тона передъ концомъ проведенія. Къ концу проведенія, болѣе чѣмъ другимъ мѣстамъ, свойствененъ органный пунктъ на доминантѣ.

Послѣдовательность въ проведеніи должна быть строго выдержана, какъ и въ другихъ частяхъ, хотя здѣсь маленькія формы имѣютъ перевѣсъ и проводятся модуляціонно, а не на тоникѣ. Здѣсь мѣсто разойтись свободно въ модуляціи.

Секвенце-образное повтореніе маленькихъ отдѣловъ можетъ показаться мелочнымъ, педантичнымъ, старомоднымъ (хотя не всегда, — это зависитъ отъ секвенціи *).

Напротивъ, повтореніе большихъ особенно художественно выполненныхъ отдѣловъ въ другомъ тонѣ, хотя бы съ незначительными лишь переменами, существенно служить на пользу проведенія, ибо способствуетъ достиженію въ немъ большей ясности формы. Подобнаго рода примѣры имѣются въ большихъ бетховенскихъ симфоніяхъ, особенно въ первой части девятой.

Ни въ одномъ симфоническомъ произведеніи моменты сонатной формы не выдвинуты въ болѣе сжатой и убѣдительной формѣ, чѣмъ въ первой части c-moll'ной симфоніи. Изъ мотивовъ первой части слѣдующіе служатъ для проведенія:

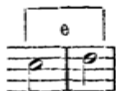
249

Главный мотивъ:  тематически сродный

мотивъ:  первая половина его  раз-

витіе главнаго мотива  второй и 3-й такты его

*) У Вагнера встрѣчаются гармоническія секвенціи, представляющія прямую противоположность всему сухому и педантичному.



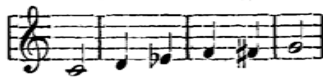
всѣ они средны главному мотиву. Кромѣ того Бетховенъ

дѣлаеть сокращеніе главнаго мотива

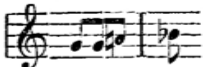


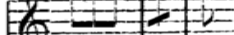
Послѣ этого проведеніе ведется слѣдующимъ образомъ:

Мотивъ а образуетъ вступленіе и удвоенное предложеніе въ f-moll, — 12 тактовъ, мотивъ b дважды, мотивъ c модулируетъ на протяженіи четырехъ тактовъ изъ f moll въ доминанту c-moll, при помощи контрапункта,



здѣсь четыре

такта формулы полукаданса, затѣмъ въ прямомъ и противоположномъ движеніи  на протяженіе 10 тактовъ — на уменьшенный сеиъ-аккордъ g-moll 32 такта.

Главный мотивъ а въ расширеніи  дважды,

— одинъ разъ просто, дважды въ сокращеніи: мотивъ f 11 тактовъ.

Мотивъ d въ перемежку съ мотивомъ f, повторяется 16 >

Мотивъ e 16 >

Мотивъ d 4 >


Мотивъ e, взятый только какъ перемѣна двухъ полунотъ 8 >

Мотивъ а—8 разъ, ведетъ непосредственно ко вступленію и вмѣстѣ съ тѣмъ въ Reprise 8 >

Въ первой С-Dur'ной симфоніи Моцартъ свое проведеніе ведетъ посредствомъ данной подъ № 245 модуляціи въ Es-Dur и повторяетъ свою заключительную партію въ этой тональности. Къ послѣднему

мотиву заключительной партіи  при- соединяетъ модуляцію, поручая ее вмѣсто флейтъ и фаготовъ скрипкамъ, потомъ ведетъ ее въ g-moll, поручая то обѣимъ скрипкамъ, то басамъ и альтамъ, посредствомъ контрастирующихъ ритмовъ:



Здѣсь онъ образуетъ между скрипками и контрабасами свободный двухголосный канонъ на первой половинѣ мотива слѣдующей проходящей модификаціей послѣдняго,  заключаетъ опять въ g-moll'ѣ, и проводитъ въ заключительномъ тактѣ удлиненный заключительный мотивъ, какъ онъ является въ началѣ:



присоединяя сюда подражаніе послѣдному такту и вмѣстѣ съ тѣмъ образуя полувадансирующую формулу на доминантѣ a-moll. Эта доминанта a-moll послѣдовательною нижнихъ голосовъ измѣняется въ доминанту F-Dur:



До сихъ поръ проведеніе занималось исключительно заключительной партіей первой части, преимущественно послѣднимъ мотивомъ ея. Теперь является главная партія въ F-Dur, посредствомъ контрапункта, сопровождавшаго ее уже въ первой части, модулируетъ въ a-moll и образуетъ здѣсь цѣлымъ оркестромъ противъ двухъ скрипокъ синкопирующее предложеніе посредствомъ своего перваго мотива



это предложеніе состоитъ изъ десяти тактовъ и заключается въ g-Dur. Потомъ повтореніе и заключеніе piano съ мотивомъ заключительной партіи:



Потомъ слѣдуютъ 6 тактовъ орган-

наго пункта на *g*, какъ доминантѣ главнаго тона съ тѣмъ-же мотивомъ заключительной партіи и посредствомъ маленькаго канона:

Oboe.

Fagott.



въ *Reprise*. Слѣдовательно въ этомъ проведеніи главенствуетъ мотивъ заключительной партіи, онъ составляетъ первое модуляціонное предложеніе и заключеніе и два раза привлекаетъ въ разработку тактъ, прежде ему предшествовавшій. Въ серединѣ находится разработка первой темы, преимущественно ея перваго мотива. Модуляція съ одной стороны доходить до *Es-Dur*, *f-moll*, съ другой до *a-moll*, *E-Dur*, слѣдовательно мѣняетъ отъ 7 до 8 мѣстъ квинтоваго круга.

Тридцатая задача.

Составить къ прежнимъ работамъ проведенія, сперва по двумъ даннымъ образцамъ, затѣмъ по собственному хорошо обдуманному плану.

§ 48.

Сонатная форма въ цѣломъ.

Послѣ того, какъ разсмотрѣнемъ цѣлой сонатной формы разрѣшена главнѣйшая задача настоящаго учебника, кажется, время указать на тѣ вольности, которыя позволяютъ себѣ наши композиторы въ употребленіи этой главной формы инструментальной

музыки, не отступая при этомъ отъ ея существеннѣйшихъ качествъ. Далѣе мы обратимъ наше вниманіе на тѣ измѣненія формы, которыя происходятъ изъ соединенія ея съ другими родами, и подъ конецъ рассмотримъ вліяніе тематической разработки на построеніе формы.

1) Свобода модуляціи.

Мы считаемъ правильнымъ переходъ первой части
въ мажорѣ
въ тональность доминанты
въ минорѣ
въ параллельную тональность
въ тональность доминанты.

Мы считаемъ за ничтожное отступленіе вступленіе побочной партіи въ патетической сонатѣ въ минорномъ параллельномъ тонѣ (но съ окончаніемъ въ мажорѣ *).

Болѣе значительное отступленіе въ модуляціи представляютъ позднѣйшія композиціи Бетховена и его послѣдователей.

Въ большой С-Dur'ной сонатѣ

251 *Allegro con brio.*

побочная партія:

252

*) Въ сонатѣ Appassionata op. 57, побочная партія (ср. § 31) образуется правильно въ мажорѣ, заключительная партія и прибавленіе—въ минорѣ, такъ что вся первая часть заключается въ as-moll. Вслѣдствіе этого вторая тема является мягко свѣтящимся эпизодомъ среди мрака, разлитаго по всему произведенію.

и заключительная партія

253

являются въ E-Dur'ѣ, между тѣмъ какъ прибавленіе переходитъ изъ a-moll'я въ e-moll.

254

повторяется
октавой ниже.

Въ большой B-Dur'ной сонатѣ (№ 84) op. 106 и въ B-Dur'номъ трио op. 97 (№ 4) модуляція идетъ въ G-Dur, каковая тональность господствуетъ въ первой части, начиная съ побочной партіи. Въ c-moll'ной сонатѣ, op. 111, As-Dur, параллельный тону субдоминанты вступаетъ на мѣсто параллельнаго Es-Dur'a; также въ девятой d-moll'ной симфоніи B-Dur' вмѣсто F-Dur'. Прочіе 8 симфоній великаго композитора модуляціонно правильны.

Изъ болѣе раннихъ произведеній Бетховена въ C-Dur'номъ

струнномъ квинтетѣ ор. 29, есть модуляція въ A-Dur съ заключеніемъ въ a-moll, въ G-Dur'ной сонатѣ, ор. 31, — въ H-Dur, h-moll.

Въ Es-Dur'номъ квартетѣ, ор. 127, является модуляція въ g-moll. Безчисленное число другихъ случаевъ предоставляется розыскивать молодому композитору при изученіи партитуръ.

Иногда случается, что побочная партія хотя и начинается въ отдаленномъ тонѣ, но тотъ часъ же обнаруживается стремленіе въ болѣе близкій тонъ и продолжается въ послѣднемъ: напр. въ B-Dur'номъ тріо ор. 11 Бетховена для кларнета, скрипки и фортепіано, также въ F-Dur'ной симфоніи I и IV.

Тутъ слѣдуетъ привести противоположный случай, когда вторая тема вступаетъ въ главномъ тонѣ (т. е. безъ модуляціи) и только впоследствии, какъ бы въ видѣ послѣдующаго предложенія, ведетъ въ параллельный тонъ. Такой случай, единственный въ своемъ родѣ, находится въ первой части моцартовскаго g-moll'наго квинтета, который представляетъ одно изъ самыхъ замѣчательныхъ произведеній этого композитора: къ приведенному подъ № 204 большому періоду, составляющему главную партію, присоединяется маленькое предложеніе изъ 6 тактовъ, представляющее собственно только заключительную формулу (на тоникѣ). Здѣсь начинается вторая тема въ g-moll'ѣ въ сопровожденіи въ высшей степени простой фигуры аккомпанимента

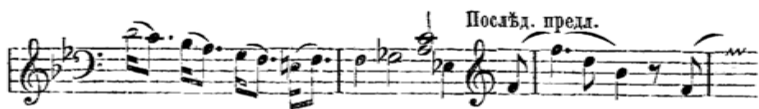
255

и образуетъ полукадансъ въ B-Dur'ѣ, который, послѣ соприкосновенія съ переменной доминантой, переходитъ въ тоническое трезвучіе, на которомъ и начинается послѣдующее предложеніе.

256

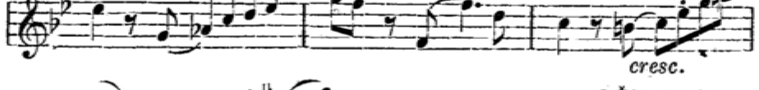
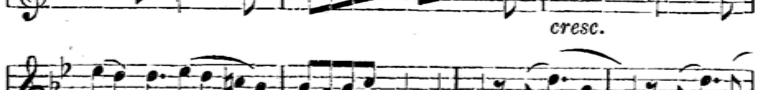
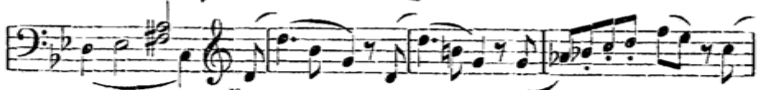
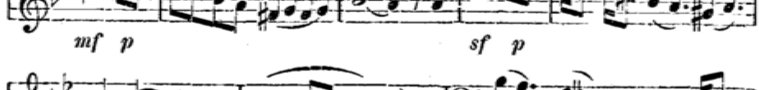
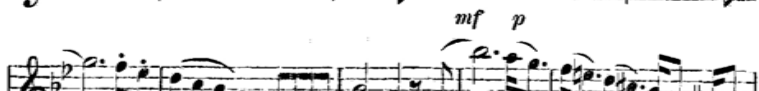
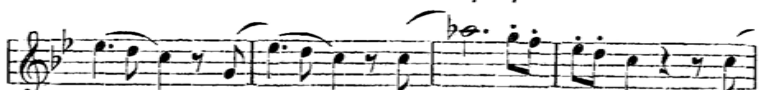
Полукадансъ.

Переменная доминанта.



Продолженіе этой технически замѣчательной побочной партіи въ *Reprise* подтверждаетъ данное разъясненіе. Для сравненія приводимъ его въ извлеченіи.

257



здесь присоеди-
няется, заклю-
чительное предло-
женіе, тоже ши-
роко развитое.

Примѣчаніе.

Здѣсь побочная партія отчасти привлекала къ себѣ связующую партію и—хотя обыкновенно связующая партія является послѣдующаго предложеніемъ главной—на этотъ разъ связующая партія является предъидущимъ предложеніемъ побочной. Такому пониманію способствуютъ и размѣры, ибо при дѣленіи на два отдѣла всего произведенія (ср. § 30) является полукадансъ, вводящій новую тональность.

Мы знаемъ, что въ минорныхъ сонатахъ часто побочная партія и все, что къ ней относится, въ третьей части находится въ мажорномъ тонѣ тоникѣ. Но тамъ, гдѣ преобладаетъ характеръ главной партіи (въ минорѣ) необходимо привести ее въ прибавленіи и вновь выставить миноръ, чтобы такимъ образомъ цѣльно закончить все произведеніе. Такое прибавленіе, конечно, слишкомъ важно, чтобы его коротко оборвать, оно скорѣе образуетъ новую часть. Подобнаго рода прибавленіе встрѣчаемъ въ *c-moll* ной симфоніи Бетховена (I часть) приводимъ именно ее, какъ самый прекрасный изъ среды самыхъ популярнѣйшихъ образцовъ), гдѣ, послѣ совершенно законченнаго заключенія въ *C-Dur* ѣ, модуляція перескакиваетъ въ миноръ, а именно—посредствомъ служащаго связью побочнаго трезвучія на пониженную секунду (то могучее *fortissimo* *Des-Dur* наго секстетаккорда, которое уступаетъ только *fortissimo* первой части девятой симфоніи) и здѣсь образуетъ заключеніе, не уступающее по длинѣ другимъ частямъ произведенія.

2) Расположеніе частей.

Иногда главная тема является еще разъ въ заключеніи всей части, если она дѣйствительно представляетъ особый интересъ. Но она часто мѣняетъ присущее ей мѣсто въ началѣ *Reprise* на мѣсто въ заключеніи послѣдней: это, напр., встрѣчается въ полной жизни *D-Dur* ной сонатѣ Моцарта:

258 *Allegro*.

потому что живая фигурація проведенія вредила бы впечатлѣнію темы, основанной тоже на фигураціи, находясь слишкомъ близко отъ нея.

Въ *d-moll'*ной сонатѣ Бетховена связующая партія первой части является въ проведеніи, составляя существенную часть его. Поэтому въ *Reprise* этой связующей партіи вовсе нѣтъ.

3) Вступленіе и заключительное прибавленіе.

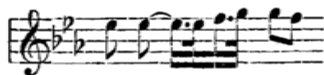
Нерѣдко сонатному *Allegro* предшествуетъ какъ интродукція медленная часть *Adagio*, *Largo*, *Lento* и т. д., какъ напр. въ *Es-Dur'*ной симфоніи Моцарта, въ патетической сонатѣ Бетховена и многихъ другихъ произведеніяхъ. Это вступленіе иногда вліяетъ на самую сонатную форму, заимствующую отсюда мотивы. Въ *Es-Dur'*ной симфоніи Моцарта фигура изъ шестнадцатыхъ въ связующей партіи



заимствована изъ *Adagio*, въ патетической сонатѣ *Allegro* повторяется въ *Largo* вступленія, точно также какъ отрывокъ въ проведеніи:



основной мотивъ



есть возвращеніе ко вступленію, ибо этотъ мотивъ взятъ изъ перваго такта послѣдняго.



Намъ уже извѣстно (§ 31), что прибавленіе въ *Reprise* охотно удлиняется. Это удлиненіе иногда растягивается въ большую, тематически разработанную заключительную партію, особенно въ сочиненіяхъ Бетховена.

Въ болѣе скромныхъ размѣрахъ такое прибавленіе находится въ *g-moll'*ной симфоніи Моцарта.

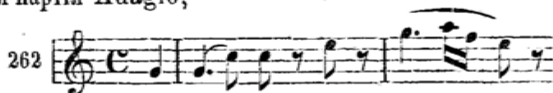
Въ *cis-moll'*ной сонатѣ Бетховена, напротивъ, это прибавленіе достигаетъ размѣровъ самой *Reprise*, заимствуя свое содержаніе у первой, второй темы и партіи прибавленія и способствуя могучей полнотѣ послѣдняго.

Въ *c-moll'*ной симфоніи, какъ извѣстно (§ 43) въ *Reprise* вторая часть вступаетъ въ одноименной тональности — *C-Dur* и здѣсь заканчивается; затѣмъ слѣдуетъ расширенное тематическое прибавленіе въ *c-moll'*ѣ, заключающее эту часть въ этой тональности.

Такого рода явленіе замѣчается почти во всѣхъ симфоніяхъ, сонатахъ, квартетахъ и другихъ композиціяхъ Бетховена, какъ слѣдствіе не исчерпаемаго богатства этого композитора въ средствахъ разработки и нарастанія.

Примѣчаніе.

Соединеніе разнообразныхъ темповъ въ предѣлахъ сонатной формы имѣется, въ *d-moll'*ной сонатѣ Бетховена, главная партія которой имѣетъ два темпа. Соната дуэтъ Моцарта въ *C-Dur'*ѣ главная партія *Adagio*,



побочная — *Allegro*.



4) Тематическая разработка

распространяется и на другія части сонатной формы, какъ: на связующую партію, прибавленіе, проведеніе и заключительное прибавленіе, гдѣ мы ее и находимъ.

Въ f-moll'ной сонатѣ, ор. 57, Бетховенъ образуетъ вторую тему изъ первой посредствомъ противодвиженія главнаго мотива:

264 Первая тема.

Вторая тема.

Ф. Листъ въ h-moll'ной сонатѣ (посвященная Роберту Шуману) образуетъ вторую тему

265

посредствомъ увеличенія изъ мотива а первой темы:

Allegro energico.

266

The image shows a musical score for a symphony in C minor. It consists of four staves. The top two staves are for the first and second violins, and the bottom two are for the first and second violas. The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 's' and 'a'.

Въ с-moll'ной симфоніи главный мотивъ $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ | ♩ | сопровождаетъ всё видоизмѣненія первой части.

Вторая тема, такъ какъ она должна составлять самую большую тематическую противоположность въ сонатной формѣ, рѣже всего служитъ мѣстомъ тематическихъ отзвучовъ.

Напротивъ, тематическое присоединеніе часто встрѣчается въ заключительной партіи. Мы уже нашли его въ g-moll'ной симфоніи Моцарта, гдѣ оно занимаетъ часть заключительной партіи (№ 223). Въ не разъ упоминавшемся g-moll'номъ квартетѣ этого композитора заключительная партія состоитъ изъ тематическихъ мотивовъ и заключительной формулы. Тамъ-же слѣдуетъ тематическое прибавленіе и такой-же переходъ.

Тематическое сродство всѣхъ частей, вслѣдствіе ритмическаго подобія встрѣчается часто. Такъ, въ финалѣ d-moll'ной сонаты Бетховена и многихъ другихъ произведеніяхъ различныхъ композиторовъ.

§ 49.

Видоизмѣненія сонатной формы въ финалѣ.

Финалъ, какъ заключительная часть большого произведенія, выдвигаетъ на первый планъ свой заключительный характеръ тѣмъ

что уже отдѣльныя части формы заканчиваетъ опредѣленно. Такъ уже первые четыре такта финала с-молл'ной симфоніи Бетховена



составляютъ какъ-бы заключительную партію. Первая тема, послѣ значительно расширеннаго полукаданса, оканчивается могучимъ заключеніемъ на тоникѣ.



Также и связующая партія, вступающая въ это заключеніе съ новымъ мотивомъ:



достигаетъ посредствомъ полукаданса переменнѣйшей доминанты, маркируетъ еще на ней, хотя и въ быстромъ движеніи, но все же ясно замѣтный, — полный кадансъ и переходъ въ побочную партію:

Полукадансь на перемѣнной доминантѣ.

Полн. кад.

270

Средніе голоса допозднить. *ff*

а. Перемѣн. дом.

Побочн. парт.

Также и побочная партія посредствомъ очень опредѣленной каденціи:

ведеть въ заключительную партію, которая сама по себѣ представляется частью, строго придерживающаюся тоники; посредствомъ же повторенія первой безъкаденціи, обратно къ началу, во второй разъ ведеть въ проведеніе.

По блестящей ясности этого произведенія, оно вмѣстѣ съ фина-

ломъ *cis-moll'*ной сонаты можетъ служить превосходнѣйшимъ образцомъ для молодаго композитора.

N. В. Встрѣчаемое въ проведеніи тричетвертное дѣленіе такта есть воспоминаніе о скерцо, эпизодѣ формы.

Нерѣдко въ финалѣ главная партія является въ формѣ пѣсни, преимущественно малой. Это мы имѣемъ напр., въ приведенной подъ № 21 темѣ финала *g-moll'*ной симфоніи. Но и первая часть въ исключительныхъ случаяхъ образуетъ малую форму пѣсни. Такъ, *c-moll'*ная соната для скрипки и фортепіано Моцарта, тема которой приведена подъ № 69.

IV. Высшія формы рондо.

Заключеніе.

§ 50.

Высшія формы рондо требуютъ знакомства и упражненія въ сонатной формѣ, ибо онѣ представляютъ соединеніе сонатной формы съ формою пѣсни.

§ 51.

Четвертая форма рондо.

Въ четвертой формѣ рондо главная партія составляетъ пѣсню двухъ или трехъ (преимущественно двухъ) колѣннаго склада.

За ней, какъ и въ сонатѣ, слѣдуетъ переходъ, сдѣланный большею частію коротко, ведущій въ побочную партію и модулирующій въ тональность послѣдней.

На кадансѣ побочной партіи образуется, — пропуская заключительную партію и прибавленіе, — переходное предложеніе, ведущее обратно въ главную тональность, гдѣ повторяется главная партія. Такимъ образомъ первая часть оканчивается въ главной тональности.

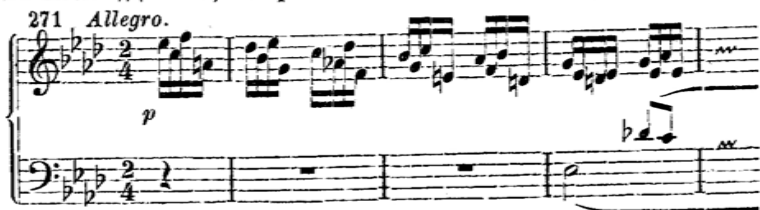
Теперь слѣдуетъ часть въ формѣ пѣсни, въ другомъ тонѣ (параллельномъ, субдоминанты, одноименномъ), занимающая, какъ вторая часть, мѣсто сонатнаго проведенія.

На заключеніи этой части является опять переходъ въ главную партію и вмѣстѣ съ тѣмъ *Reprise*, т. е. повтореніе первой части безъ модуляціи, какъ въ сонатной формѣ. (Такимъ образомъ побочная партія является въ главномъ тонѣ). Вслѣдствіе пропуска модуляціи повтореніе еще разъ главной партіи въ заключеніи было-бы затруднительнымъ, поэтому то послѣднее сокращается, выпускается или замѣняется присоединеніемъ тематически свободной коды.

Тридцать первая задача.

Составить на основаніи этихъ указаній и слѣдующихъ затѣмъ примѣровъ нѣсколько рондо 4-й формы, если возможно, то примѣняя и имѣющійся уже матеріалъ.

Финаль As-Dur'ной сонаты — одно изъ замѣчательнѣйшихъ произведеній этого рода. Все произведеніе почти постоянно движется въ шестнадцатыхъ, которыми начинается главная партія



прерываясь только короткими паузами.

Главная партія имѣетъ слѣдующую конструкцію:

16 тактовъ первый періодъ	{ 8 тактовъ предъидущее пред- ложеніе. 8 тактовъ послѣдующее пред- ложеніе.
16 тактовъ — вмѣсто 2-го періода удвоенное пред- ложеніе.	
32 такта	{ Модулирующее предположеніе 8 тактовъ. то же 8 тактовъ. 32 такта.

Для большой пѣсни двухколѣннаго склада
по § 7 и 9 служить:

Связующая партія изъ 4-хъ тактовъ посредствомъ главной фигуры темы ведетъ въ переменную доминанту C-Dur, которая тотчасъ-же измѣняется въ доминантаккордь Es-Dur'a, на которомъ уже и является вторая тема:



Она тянется 16 тактов. На ея заключеніи начинается переходный пассажъ, ведущій въ первую тему,

273

Тема.

которая цѣликомъ повторяется. Непосредственно послѣ заключенія ея начинается пѣсня двухколѣбнаго склада въ с-moll'ѣ,

274

первая часть которой повторяется. Но вторая часть не достигаетъ даже законченной формы предложенія, а ведетъ модулирующими двутактами въ доминанту As-Dur'a, а отсюда назадъ въ тему.

Болѣе полной форма является въ рондо С-Dur'ной сонаты оп. 2.

Пятая форма рондо.

Пятая форма рондо есть въ сущности соната, въ которой мѣсто проведенія занимаетъ большая пѣсня трехколѣннаго склада.

Но при заключеніи первой части, во многихъ рондо 5-й формы главная партія повторяется въ главномъ тонѣ; если это является необходимымъ, то конечно надо модулировать въ эту тональность. вмѣсто повторенія въ главномъ тонѣ также часто встрѣчается прибавленіе во второмъ тонѣ, причѣмъ оно образовано изъ мотивовъ главной темы. Разница между этою и предъидущею формою та, что рондо четвертой формы ограничиваетъ сонатное построеніе двумя темами, причѣмъ главная партія всегда повторяется, рондо-же пятой формы напротивъ не отступаетъ ни отъ одной части сонаты, но не всегда повторяетъ главную партію въ заключеніи первой части.

Первая часть.

Главная партія пятой формы рондо составлена какъ въ сонатѣ, но можетъ также имѣть и форму пѣсни.

Связующая партія образуется совершенно такъ, какъ и въ сонатѣ, присоединяясь то тематически, то съ самостоятельнымъ содержаніемъ.

Вторая тема модуляціонно опредѣлена какъ и въ сонатѣ.

Точно также и заключительная партія.

Прибавленіе или повторяетъ тему въ видѣ тематическаго отзвука, или образуетъ переходъ къ ея повторенію въ оригинальномъ тонѣ.

Повтореніе темы, гдѣ оно бываетъ, большею частью совращено.

Вторая часть.

Теперь вмѣсто проведенія слѣдуетъ столь характеристичная здѣсь пѣсня трехколѣннаго склада, стоящая въ отношеніи тональности, такъ же точно, какъ и въ 4-ой формѣ рондо. Къ ней (пѣснѣ) не рѣдко присоединяется настоящее проведеніе, по крайней мѣрѣ какая нибудь тематическая разработка, ведущая безъ измѣненія въ

третью часть,

повторение первой без модуляции.

В сложной формѣ большой сонаты встрѣчаются эти формы рондо только какъ заключительныя части, и таковыми имѣютъ склонность къ строгозаключительному построению.

Тридцать вторая задача.

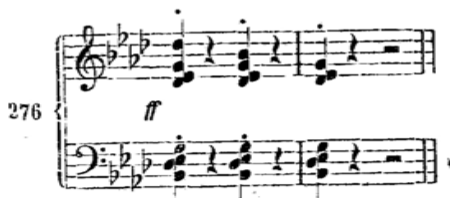
Сочинить по даннымъ здѣсь указаніямъ и слѣдующимъ примѣрамъ рондо 5-ой формы, опять преимущественно изъ прежняго матерьяла.

Особенно ясно выступаетъ 5-я форма рондо въ послѣдней части f-moll'ной, op. 2, сонатѣ Бетховена. Вслѣдствіе этого это произведение считается лучшимъ образчикомъ этого рода формы. Первая часть идетъ на подобіе — сонаты, заключааясь воспоминаніемъ главной партіи.

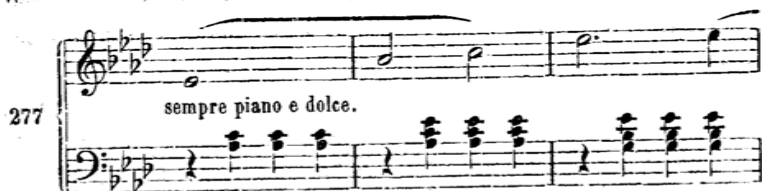
275

(I здѣсь пропущено).

Три раза повторяющийся доминантаккордь As-Dur



достаточенъ для введенія темы, опредѣляющей форму рондо :



Эта тема въ 51 тактѣ образуетъ заключеніе въ As-Dur'ѣ. Ея конструкція слѣдующая:

Первая часть	Тонально самостоятельное предложеніе (§ 6) 10 такт.	Повтореніе въ звуковой вариации 10 >
	Вторая часть	Промежуточное предложеніе и послѣдующее предложеніе повторяются, какъ вторая часть (§ 8) 16 >
		Сумма 52 такта

И такъ малая форма пѣсни представляетъ собственно, если принять во вниманіе форму предложений частей, форму періода трех-колынаго склада (§ 7), безъ повтореній состоитъ она изъ: 10+8+8 тактовъ.

На послѣднемъ тактѣ начинается теперь проведеніе, основанное

на первомъ мотивѣ главной темы, къ которой она и ведетъ на протяженіи 30 тактовъ.



Безъ (построенной выше) пѣсни въ As-Dur'ѣ мы имѣли-бы совершенную сонату, построенную подобно финалу.

Весь этотъ разобранный здѣсь финалъ особенно удобно можетъ служить образцомъ для молодаго композитора.

Рондо Es-Dur'ной сонаты ор. 7 принадлежитъ также къ этой формѣ, оно образуетъ свою побочную партію изъ мотива,



заключительную изъ:



Послѣ заключительной партіи идетъ еще разъ главная партія:

Первый періодъ: предъидущее предложеніе, послѣдующее предложеніе (№ 14).

Второй періодъ: предъидущее предложеніе, вмѣсто послѣдующаго переходъ:



въ с-moll, гдѣ является пѣсня трехколѣннаго склада со всѣми повтореніями и затѣмъ чрезъ прибавленіе вводится Reprise.

Еще слѣдуетъ обратить вниманіе молодого композитора на рондо патетической сонаты, также 5 формы.

Здѣсь особенно интересно промежуточное предложеніе въ As-Dur'ѣ, вслѣдствіе примѣненія контрапунктическихъ комбинацій.

§ 53.

Медленный темпъ.

Всѣ предыдущія упражненія въ сонатной формѣ и сродныхъ ей большихъ формахъ рондо являлись исключительно въ скоромъ темпѣ. Но эти формы употребляются также и въ медленномъ темпѣ. Если пятая форма рондо своимъ богатымъ матеріаломъ кажется для этого мало пригодною, то можно ея сонатную часть сократить въ сонатину и вслѣдствіе этого она явится не слишкомъ широкою даже и для медленнаго темпа.

Такъ мы встрѣчаемъ пятую форму рондо въ медленномъ темпѣ въ знаменитомъ Largo e mesto D-Dur'ной сонаты, op. 10, этомъ великолѣпнѣйшимъ произведеніи Бетховена. Здѣсь первая часть имѣетъ сонатиноподобный видъ:

282

Главная партія.

заключается въ 9-мъ тактѣ.

283

Связующая партія.

заключается черезъ 8 тактовъ въ C-Dur.

Вторая тема въ a-moll.

281

Musical score for measures 281-284. The score is written for piano in A minor. It features a treble and bass clef. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The melody in the treble clef consists of eighth and sixteenth notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes. The piece concludes with a fermata over the final notes.

Musical score for measures 285-288. The score is written for piano in A minor. It features a treble and bass clef. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The melody in the treble clef consists of eighth and sixteenth notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes. The piece concludes with a fermata over the final notes.

заключается через 9 тактов въ a-moll.

285 Заключительная партія.

Musical score for measures 285-290. The score is written for piano in A minor. It features a treble and bass clef. The music begins with a pianissimo (*pp*) dynamic, followed by a crescendo (*cresc.*) and a fortissimo (*sf*) dynamic. The melody in the treble clef consists of eighth and sixteenth notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes. The piece concludes with a fermata over the final notes.


продолжается 4 такта и заключаетъ первую часть безъ прибавленія, —
промежуточное-же предложеніе

286

Musical score for measures 286-290. The score is written for piano in A minor. It features a treble and bass clef. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The melody in the treble clef consists of eighth and sixteenth notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes. The piece concludes with a fermata over the final notes. The text *sf* (продолжается 14 такт.) is written below the bass clef.

вводитъ новый мотивъ вмѣсто того, чтобы заключиться въ формѣ пѣсни:



модулируетъ посредствомъ его въ доминанту главнаго тона и возвращается отсюда въ главную партію. Такая свобода сокращенія требуетъ, конечно, медленнаго темпа. Третья часть, послѣ правильно проведенной *Reprise* съ пропускомъ заключительной партіи, представляетъ замѣчательную тематически фигуральную разработку главнаго мотива (№ 288), ведущую посредствомъ фигуры промежуточнаго предложенія  къ заключенію. Эту тематическую разра-

ботку можно разсматривать какъ рондообразное повтореніе главной партіи или какъ прибавленіе въ смыслѣ § 48.

Къ заключенію присоединяется еще и прибавленіе съ содержаніемъ, производящимъ глубокое впечатлѣніе, оно тематически присоединяется къ мотиву | а | № 282.

Сонатная (герр. сонатинная) форма очень часто встрѣчается въ медленныхъ произведеніяхъ нашихъ классиковъ. Соображаясь съ темпомъ, они сокращаютъ проведеніе до минимума или даже вовсе пропускаютъ (§ 35), удовлетворяя потребности тематической разработки варіаціями главной партіи.

Сонату въ медленномъ темпѣ безъ проведенія представляетъ напр : *Adagio molto* с-*moll'*ной сонаты ор. 10.



Послѣ правильнаго заключенія первой части въ E \flat -Dur'ѣ до-
статочно одного септаккорда, чтобы вести въ правильно идущую
Reprise.



Въ d-moll'ной сонатѣ оп. 31 находимъ ту-же форму. Связа-
ющая партія начинается такъ:



и заключается правильно на переменной доминантѣ: C-Dur. Здѣсь
теперь вступаетъ вторая тема въ тональность доминанты: F-Dur,



и образуетъ періодъ двухчлѣннаго склада третьей формы (стр. 27).
Пропуская заключительную партію и прибавленіе, композиторъ по-
средствомъ перехода изъ 5 тактовъ обращается къ Reprise, гдѣ все
идетъ правильно, главная-же партія служитъ для живой фигураціи
изъ тридцать вторыхъ.

Сравни здѣсь также Andante F-Dur'ной сонаты Моцарта, тема которой приведена подъ № 202.

Сонатную форму съ короткимъ проведеніемъ представляетъ Adagio molto affettuoso ed appassionato F-Dur'наго квартета ор. 18.

Напротивъ въ искреннемъ, полномъ глубины Adagio molto e mesto F-Dur'наго квартета ор. 59 мы имѣемъ сонатную форму съ большимъ проведеніемъ.

Тема, предъидущее предложеніе которой мы здѣсь выписываемъ (въ послѣдующемъ предложеніи мелодія переходитъ къ виолончели), имѣетъ форму большого періода:

292

p sotto voce

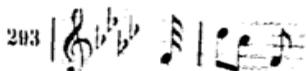
p

cresc. p *cresc.*

morendo

f *cresc.*

Связующая партія присоединяется къ послѣдующему мотиву темы



въ теченіи четырехъ тактовъ переходитъ къ переменнѣй доминантѣ (G-Dur), образуя на послѣдній двукратный полукадансъ и переходъ въ c-moll, гдѣ вторая тема вступаетъ у віолончели.

1. Violine

294

Violoncell

espr.

13 тактовъ спустя, эта тема обращается къ образъанію окончанія на квартсекстакордѣ:

295

здѣсь образуется заключительная формула, на столько замѣчательная и оригинальная, что ее можно разсматривать какъ самостоятельную заключительную партію, хотя начало ея и приходится на заключеніе побочной партіи:

296

повторяется съ небольшимъ вариантомъ фигураціи.

Здѣсь не имѣетъ значенія, причислить ли слѣдующіе пять тактовъ къ заключительной партіи, или разсматривать ихъ, вполне или отчасти, какъ прибавленіе. Теперь слѣдуетъ проведеніе, противополо-

ставляющее 45 тактовъ 38 тактамъ первой части, и занимающееся первую, затѣмъ вторую темами и наконецъ заключительною партією. Отсюда развивается предложение въ Des Dur'ѣ → Molto cantabile, — необыкновенно нѣжное, неизмѣющее сродства съ прежними мыслями и неизмѣющее вліянія на опредѣленіе формы, — его скорѣе надо разсматривать какъ эпизодъ сонатной формы, часто встрѣчающійся въ проведеніи. Вотъ это эпизодическое предложение:

molto cantabile.

297

pizz.

Мотивъ заключительной партіи:

arco

Предложеніе принимаетъ на себя виолончель и ведетъ его по квинтовому кругу — Des-Dur, As-Dur, es-moll, b-moll, f-moll, C-Dur — на доминанту главнаго тона, гдѣ образуется повтореніе заключительной формулы и переходъ въ Reprise. Последняя идетъ правильно. На заключеніи послѣдней (какъ не рѣдко бываетъ въ медленныхъ произведеніяхъ сонатной формы) вступаетъ повтореніе темы (которая, напротивъ, въ началѣ Reprise была выпущена). Это повтореніе ведетъ въ широко проведенный фигураціонный кадансъ, ведущій въ слѣдующую часть квартета (Allegro — русская тема).

Здѣсь надо припомнить еще одно выдающееся примѣненіе сонатной формы въ медленномъ темпѣ, именно Andante большой

С-Dur'ной симфоніи Моцарта, представляющей не только въ цѣломъ, но и во всѣхъ отдѣльныхъ частяхъ въ высшей степени интересную конструкцію.

Главная партія заключается на 11 тактѣ и сей часъ-же повторяется (ср. § 36), при чемъ образуетъ предъидущее предложеніе изъ 8 тактовъ съ полукадансомъ на доминантѣ. Здѣсь вступаетъ, переменная тональность доминанты, предложеніе въ с-moll'ѣ, которое должно разсматривать, какъ связующую партію.

298

Полукад.

Последняя, 8 тактовъ спустя, дѣлаетъ гармонически смѣлый полукадансъ на переменнѣй доминантѣ (G-Dur). Сюда присоединяется побочная партія изъ 12 — тактовъ, а за ней слѣдуетъ заключительная партія изъ 4-хъ тактовъ. Прибавленія нѣтъ, а переходная фигура первой скрипки ведетъ въ первый разъ въ повтореніе а во второй — въ проведеніе:

299

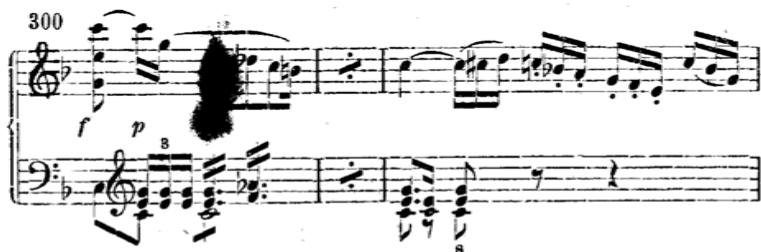
(Надо замѣтить, что здѣсь септаккордь d-moll вступает совершенно неожиданно и вслѣдствіе этого задержанное *d* производит очень своеобразное впечатлѣніе).

Дальнѣйшій ходъ произведенія слѣдующій:

Связующая партія, расширенная до 14 тактовъ.

Главная партія, тематически разработанная посредствомъ фигураціи изъ тридцатьвторыхъ; эта фигурація сопровождала уже ее повтореніе въ первой части.

Этотъ мотивъ, доведенный до огненнаго *ff*, посредствомъ воспоминанія о связующей партіи



ведетъ не въ главную, а въ побочную партію, которую, слѣдовательно, здѣсь и начинается третья часть сонатной формы. Отсюда все идетъ правильно, но вслѣдъ за заключительной партіей повторяется главная партія, которая выше была выпущена. Прибавленіе изъ 3-хъ тактовъ заключаетъ цѣлое.

Тридцать третья задача.

Сочинить медленное произведеніе въ сонатной формѣ или въ высшихъ формахъ рондо.

§ 54.

Сложная большая соната.

Сложная пьеса для фортепіано или для фортепіано и отдѣльныхъ сольныхъ инструментовъ тогда по правиламъ называется сонатой, если первая часть ея имѣетъ сонатную форму. Та-же форма для оркестра называется симфоніей, т. е. для цѣлаго собранія струнныхъ инструментовъ и друг., въ соединеніи съ первыми. Такъ и

g-moll'ную сюиту Раффа op. 162 можно назвать сонатой, ибо первая часть ея (модифицированная на современный манеръ) имѣетъ сонатную форму.

Тональность сонаты определяется по тональности первой части, а не по тональности предшествовавшего ей вступленія, такъ что, крейцеровская соната считается a-moll'ной. Во многихъ минорныхъ сонатахъ (симфоніяхъ, квартетахъ), финаль написанъ въ одноименной мажорной тональности, какъ напр. въ c-moll'ной симфоніи, въ 9 симфоніи.

Adagio, предшествующее первому Allegro, бы оно ни было длинно, но если только оно непосредственно переходитъ въ Allegro, не считается отдѣльной частью, но разсматривается какъ вступленіе къ Allegro, причеъ только послѣднее составляетъ первую часть. Такое Adagio предшествуетъ, напримѣръ, много разъ указанной c-moll'ной сонатѣ Моцарта (op. № 30)

301 Adagio.

и простирается въ формѣ большой пѣсни трехколынаго склада на 38 тактовъ, а затѣмъ посредствомъ полукаданса ведетъ въ Allegro въ формѣ сонатины. Всѣмъ извѣстно знаменитое Главе, служащее вступленіемъ къ патетической сонатѣ и часто затѣмъ появляющееся и втеченіи Allegro. Первой части A-Dur'ной симфоніи предшествуетъ длинное Adagio,

302 Poco sostenuto. Обое.

также и Es-Dur'ной симфоніи Моцарта и нѣсколькимъ симфоніямъ Гайдна. Знаменито вступленіе къ большому С-Dur'ному квартету Бетховена.

Встрѣчаются иногда сонаты изъ одной части сонатной формы.

Сонаты изъ двухъ частей встрѣчаются часто. Съ большимъ вступленіемъ къ первой части напр.: выше приведенная с-moll'ная сонатина Моцарта, гдѣ вслѣдъ за частью въ сонатной формѣ слѣдуетъ еще рондо 3 формы, собственно менуэтъ съ двумя тріо:

Rondo *Andante* di Menuetto.

303

p и т. д.

Первое тріо. Вторая тема.

и т. д.

Вторая тріо. Третья тема.

Скрипки октавой выше. *dolce assai*

Въ теченіи нашихъ наблюденій мы обратили особенное вниманіе на это произведеніе Моцарта, хотя оно и относится къ его юношескимъ сочиненіямъ, ибо оно по своему содержанію должно стать на ряду съ лучшими произведеніями этого композитора; мы хотимъ заставить о немъ вспомнить любителей и учителей музыки. Такъ-же

и G-Dur'ная (дуэтъ) соната (№ 4) состоитъ изъ двухъ частей, вторая — тема въ вариацияхъ.

Изъ двухъ частей безъ вступленія къ 1-ой части состоитъ напр. другая e-moll'ная (дуэтъ) соната Моцарта (ср. № 19); фортепианная соната, cis-moll,



Гайдна съ менуэтомъ cis-moll и Cis-Dur.

У Бетховена, напр. сонатины op. 49, соната op. 54, op. 101. (Es-Dur); большая C-Dur'ная соната op. 53 состоитъ только изъ 2-хъ частей, ибо Adagio, вставленное между сонатой и рондо должно быть рассматриваемо какъ вступленіе къ рондо.

Большая часть сонатъ состоитъ изъ 3-хъ частей, между ними самыя знаменитыя, какъ патетическая, cis-moll'ная, Appassionata. Въ cis-moll'ной сонатѣ послѣдняя часть имѣетъ сонатную форму, первая же часть не имѣетъ определенной формы, почему Бетховенъ и называлъ ее «quasi una fantasia». (Слѣдуетъ замѣтить сходство модуляціи въ первой части этой сонаты съ таковою-же въ похоронномъ маршѣ).

Совершенная форма большой сонаты, какою она является въ большей части (всѣхъ позднѣйшихъ) симфоній Гайдна и Моцарта, во всѣхъ симфоніяхъ Бетховена, въ большихъ струнныхъ квартетахъ и квинтетахъ и сродныхъ родахъ инструментальной музыки, состоитъ изъ 4-хъ частей:

- Allegro со вступленіемъ или безъ него,
- медленной части
- Менуэта или Скерцо
- Финала Allegro.

Въ видѣ исключенія вторая и третья части мѣняютъ свои мѣста, какъ въ девятой симфоніи и B-Dur'ной сонатѣ op. 106, ибо большое протяженіе и тематическія свойства первой части требуютъ такой противоположности. Мѣсто медленной части занимаетъ иногда Allegretto, какъ въ Es-Dur'ной сонатѣ op. 31. и въ 7 и 8 симфоніяхъ. Въ 8-ой симфоніи, напротивъ, менуэтъ въ медленномъ, издавна при-

сущемъ этому танцу, церемониально-граціозномъ темпѣ. Такія исключенія вытекаютъ изъ условій поставленной задачи. Кто употребляетъ ихъ произвольно, тотъ доказываетъ этимъ, что сущность образованія формы осталась для него не понятною, и что онъ ищетъ вспомогательныхъ средствъ въ несущественномъ и исключительномъ, и конечно ихъ тамъ найти не можетъ.

Какъ исключеніе бываютъ сонаты, вовсе неимѣющія части въ сонатной формѣ, какъ напр. As-Dur'ная соната op. 26, состоящая изъ вариаций, сонато, похороннаго марша и рондо.

Тринадцатая третья задача.

2) Соединить изъ сколько уже имѣющихся частей въ сонату, предварительно пополнивъ ихъ.

§ 55.

Случайности инструментальныхъ формъ.

Великимъ мастерамъ нашей классической инструментальной музыки и близко стоящимъ къ нимъ современникамъ и послѣдователямъ была такъ хорошо знакома ея главная форма—соната, что они употребляли ея характернѣшескія особенности и въ большихъ вокальныхъ произведеніяхъ. Понятно, что данный текстъ своимъ логическимъ и психологическимъ значеніемъ ставилъ границы ея чисто музыкальнымъ наклонностямъ. Мы находимъ ее не только въ мессахъ Гайдна и Моцарта, текстъ которыхъ (мессъ) легче подчиняется любой музыкальной формѣ, но также часто находимъ склонность къ сонатной формѣ и въ оперѣ. В-Dur'ная арія Октавіо въ «Донъ-Жуанъ» имѣетъ конструкцію сонаты (сонатны), также и выходная арія Эльвиры, названная терцетомъ изъ-за маленькихъ вставокъ Донъ-Жуана и Лепорелло:

305

3

Вторая большая ария Эльвиры:

306 

Mi tra - di quell alma in - gra - ta,

есть рондо первой формы; ария Пизцаро въ «Фиделио» имѣетъ сонатинную форму, но главную склонность къ сонатной формѣ, на сколько она развивается отъ главной партіи до вступленія второй темы, мы находимъ во многихъ вокальныхъ произведеніяхъ съ аккомпаниментомъ, особенно въ ансамбляхъ, изображающихъ драматическія сцены. Мы считаемъ извѣстнымъ для читателя, что увертюры нашихъ классиковъ Моцарта, Бетховена, Вебера, Мендельсона принадлежатъ почти исключительно къ сонатной формѣ, также и Allegro вагнеровской увертюры къ Тангейзеру (мотивы, заимствованы изъ сцены въ Венеринннй нещербѣ) принадлежатъ къ сонатной формѣ, расширяющейся посредствомъ промежуточного предложения въ G-Dur'ѣ, въ 5 форму рондо.

Восемь скрипокъ 

307 Clarinette. 



Увертюра къ «Струэнзе» Мейербера, имѣющая опору специально въ бетховенской увертюрѣ къ «Эгмонту», — тоже въ сонатной формѣ.

Великіе композиторы французской и итальянской оперы Буальде, Оберъ, Россини, Беллини и друг. также употребляютъ эту форму, соблюдая особенно строго разграниченіе частей между собою.

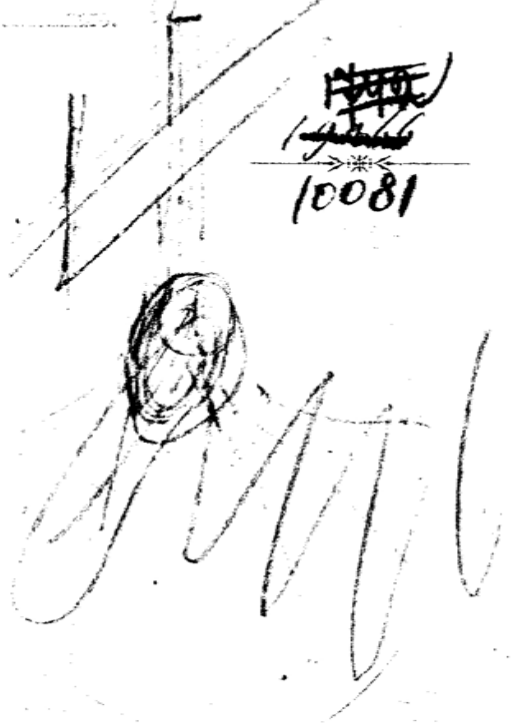
уточн ф

224

Увертюры Глюка, развитие котораго предшествовало периоду разработки инструментальных формъ, не имѣютъ еще ясно выраженной сонатной формы, но уже сильно указываютъ на нее.

Современное направление оперы нашло внутреннюю необходимость замѣны увертюры прелюдией (Vorspiel). Превосходнымъ образцомъ прелюдией можно назвать прелюдію къ «Лоэнгрину» Вагнера, внутренняя конструкция которой не представляетъ ни какой загадки для прошедшаго этого курса.

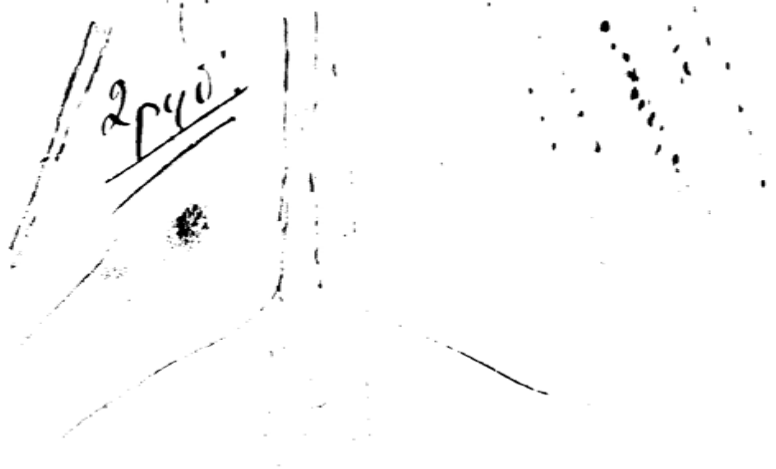
Мы разслѣдовали и изучили здѣсь построение формы отъ самаго простаго соединенія только двухъ тактовъ въ такъ называемомъ двутактѣ, до художественнаго созданія сонаты и среднихъ ей формъ. Огромное различіе, съ которымъ мы здѣсь сталкиваемся, доказываетъ, какъ и въ другихъ отрасляхъ музыкальнаго образованія, достиженія совершенныхъ твореній искусства, какъ мы часто имѣемъ случай наблюдать, надо кромѣ безсмертнаго таланта самое основательное знаніе, ибо, только имѣя его, можно выбрать съ полной увѣренностью въ каждомъ случаѣ истинно эстетически (художественно) выразительныя средства неисчерпаемаго богатства технически,



097

29

290



290

30