

801-13
233

Посвящается
Софьи Михайловны Раевской.

С $\frac{27}{267}$

В. Г. Вальтеръ.

Первый солистъ скрипачъ императорской русской оперы
въ С.-ПЕТЕРБУРГѢ.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНІЕ ЛЮБИТЕЛЯ.

О П Ы Т Ъ

ОБЩЕДОСТУПНАГО ИЗЛОЖЕНІЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕОРИИ И ЭСТЕТИКИ.
(Мелодія, гармонія и контрапунктъ, формы).

Цѣна 1 рубль.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія П. П. Соловья, Стремянная, 12.



ПОСЛАНИЕ
АВРА ЕЕ ИМПЕРАТОРСКАЮ ВЕЛИЧЕСТВА
А. Б. РУТХЕИЛЬ

Дозволено цензурою. С.-Петербургъ, 19 Декабря 1901 г.

Государственная
Библиотека
СССР
С. М. Ковалева



201113/346

48 6/6

СОДЕРЖАНІЕ.

СТРАН.

Предисловіе. 7

Введеніе. Опредѣленіе музыки.—Двойное дѣйствіе музыки на слушателя.—Музыкальное построеніе.—Музыка, какъ средство выраженія чувствъ.—Особенности музыкально-прекраснаго.—Содержаніе всеобщей теоріи музыки. 10

Глава I. Звукъ и его изображеніе.

Высота звука.—Длительность, сила и тембръ звука.—Обертоны.—Число всѣхъ музыкальныхъ звуковъ.—Буквенное обозначеніе ихъ. Октава, какъ 13-й звукъ ряда.—Октава, какъ самый рядъ изъ 12-ти звуковъ.—Семь основныхъ названій.—Промежуточные названія.—Таблица буквенныхъ названій.—Недостатки ея.—Нотное обозначеніе звуковъ.—Діезъ, бемоль, бекаръ.—Ключи.—Какъ произошла наша система обозначенія нотъ.—Греческая теорія.—Христіанская музыка.—Число ключей.—Обозначеніе длительности звуковъ.—Темпъ.—Метрономъ.—Динамическіе оттѣнки.—Обозначенія тембра 15

Глава II. Ученіе о мелодіи.

Опредѣленіе мелодіи.—Субъективность оцѣнки мелодіи.—Элементы мелодіи.—Тональность.—Динамическіе оттѣнки.—Ритмъ.—Тактъ.—Періодъ.—Предложеніе.—Тема.—Фраза.—Мотивъ.—Размѣръ.—Простые такты.—Сильное и слабое время.—Сложные такты.—Неправильные такты.—Мелодія и музыка.—Реакція противъ закругленной мелодіи.—Возраженія реформаторамъ 25

Глава III. Гармонія и контрапунктъ.

СТРАН.

1) **Гаммы.** Мелодія и тональность. — Опреѣленіе тоналности. — Церковные лады. — Греческіе лады. — Китайская, Арабская, Индійская гаммы. — Ступени гаммы. — Полутонъ, тонъ и полутонотонъ. — Интервалъ. — Мажорная и минорная гаммы. — Объясненіе мажора и минора изъ данныхъ акустики. — Родство мажора и параллельнаго минора. — Три рода минорныхъ гаммъ. — Число мажорныхъ и минорныхъ гаммъ. — Ключевые знаки. — Параллельные мажоръ и миноръ. — Одноименные мажоръ и миноръ. — Построеніе гаммъ по квинтовому кругу. — 2) **Энгармонизмъ и темперированный строй.** Консонансы и диссонансы. — Разрѣшеніе диссонансовъ. — Обращеніе интерваловъ. — Темперированный строй. 3) **Ученіе объ аккордахъ.** Три задачи гармоніи. — Историческая справка. — Возникновеніе контрапункта. — Имитація. — Возникновеніе одnogолосной музыки съ сопровожденіемъ аккордами. — Возникновеніе оперы. — Генераль-басъ. — Цифровой басъ. — Классификація аккордовъ. — Гармоническое значеніе аккордовъ. — Обращеніе аккордовъ. — Консонирующіе аккорды. — Кадансы. — Мелодія и кадансы. — Кадансы и механическое сочиненіе музыки. — Задержаніе. — Предметъ. — Органный пунктъ. Секвенція. 4) **Ученіе о модуляціи.** 3 способа. — Отклоненіе. — Ложный кадансъ. — Преувеличеніе значенія гармоніи въ музыкѣ. 5) **Контрапунктъ.** Фигурированный контрапунктъ. — Фигурація гармоническая и мелодическая. — Имитація. — Правила контрапункта. — Двойной контрапунктъ. — Канонъ. — Фуга. — Фугато.

34

Глава IV. Музыкальные формы.

Музыкальное творчество и предварительный планъ композитора. — Что значить понимать музыку? — Пособія для развитія этого пониманія. — Общее и частное ученіе о формѣ. — Риманъ. — I. **Общее (теоретическое) ученіе.** — Пѣсня. — Мелодія съ модуляціями. — Четыре типа музыкальных формъ. — Сонатное Allegro. — Концертъ. XVІІІ вѣка. — Вариации. — Измѣняемость четырехъ типовъ. — Значеніе ихъ. — Психологическое ихъ объясненіе

68

Глава V. Частное (практическое) рассмотрѣніе музыкальных формъ.

СТРАН.

А. Танцы. 1) Медленнаго. 2) Оживленнаго движенія. — Общія соображенія. **Б. Сочиненія инструментальной музыки свободной формы.** 1) Рондо. 2) Токката — Фантазія. — Скерцо. — Каприччо. — Пастораль. — О программной музыкѣ. 3) Сочиненія съ названіями програмнаго характера. **В. Сочиненія, состоящія изъ нѣсколькихъ отдѣльныхъ частей.** Сюита. — Серенада. — Соната (симфонія, увертюра, концертъ). — Сонаты съ программой. **Г. Балетъ.**

93

Глава VI. Вокальная музыка.

Музыка и слово. — Речитативъ. — Арія и ансамбль. — Реформа оперы. — Крайнія теченія. — Вагнеръ. — Даргомыжскій. — Оперныя формы. — Неправильное желаніе изгнать ансамбли и хоры. — Формы пѣни: куплетная форма; разработанная форма; вариационная форма

110

Глава VII. Исполненіе музыки и музыкальные инструменты.

Роль исполнителя. — Человѣческой голосъ. — Смычковые инструменты. — Камерная музыка. — Оркестръ. — Капельмейстеръ. — Органъ. — Фортепiano

119

Приложенія.

I. Относительная длительность нотъ и паузъ.	131
II. Абсолютная длительность нотъ (скорость движенія).	134
III. Динамическія обозначенія.	136
IV. Украшенія мелодій.	137

Таблицы.

- I. Украшенія мелодій.
- II. Таблица всѣхъ музыкальныхъ звуковъ.
- III. Ключи.
- IV. Тактовый размѣръ.
- V. Греческіе лады.
- VI. Обертоны и унтертоны.
- VII. Гаммы мажорныя и минорныя.
- VIII. Таблица интерваловъ.
- IX. Примѣры аккордовъ.
- X. Таблица кадансовъ.
- XI. Задержанія, предѣлы, органный пунктъ, секвенціи.
- XII. Примѣры модуляцій.
- XIII. Объемъ человѣческихъ голосовъ.
- XIV. Двѣ мелодіи: 1) Вагнера; 2) Бетховена.

Предисловіе.

Музыкальное образованіе любителей ограничивается обыкновенно, сверхъ умѣнія играть на какомъ-нибудь инструментѣ, нѣкоторыми свѣдѣніями о тактовомъ размѣрѣ, о знакахъ, обозначающихъ темпъ и оттѣнки силы, и въ лучшихъ случаяхъ знаніемъ гаммъ и соответствующихъ ключевыхъ знаковъ. Остальныя свѣдѣнія по теоріи музыки (по гармоніи, контрапункту и ученію о формахъ) считаются премудростью столь трудною, что любители болѣею частью на такія знанія и не покушаются. Между тѣмъ, отсутствіе теоретическаго образованія у любителей сказывается какъ на ихъ собственномъ исполненіи, такъ и на умѣніи ихъ слушать музыку. Передъ сложными формами музыки любители останавливаются въ недоумѣніи за отсутствіемъ руководящей нити, которая-бы помогла имъ отличить существенное въ пьесѣ отъ второстепеннаго, разобрать, изъ какихъ данныхъ (темъ) строится такое сложное зданіе, къ какимъ приѣмамъ прибѣгаетъ авторъ, чтобы поддержать и усилить интересъ длиннаго сочиненія и т. п.

Причинъ отсутствія общаго музыкальнаго образованія у любителей двѣ. Во - первыхъ, учителя музыки, обыкновенно, совершенно пренебрегаютъ этой стороной музыкальнаго развитія своихъ учениковъ. Заваленные уроками, они обыкновенно совершенно удовлетворяются тѣмъ, что ученикъ подвигается впередъ въ умѣніи играть на инструментѣ и мало интересуются вопросомъ, много-ли ученикъ понимаетъ въ томъ, что онъ выучилъ играть.

Если-бы даже, впрочемъ, учителя и захотѣли-бы пуститься съ учениками въ теоретическія разъясненія, то тутъ встрѣтилось-бы такое затрудненіе: когда-то въ консерваторіи учителя проходили и гармонію, и контранунктъ, и прочія премудрости (опредѣленный курсъ всеобщій теоріи обязателенъ для всѣхъ учениковъ консерваторіи, и курсъ этотъ въ принципѣ поставленъ очень удовлетворительно), но съ теченіемъ времени онъ все перзабылъ, а подновить знанія съ помощью книгъ онъ не можетъ за полнымъ отсутствіемъ у насъ популярной литературы о музыкѣ.

Всѣ книги, издающіяся у насъ по теоріи музыки, примѣняются къ проходимымъ въ консерваторіи курсамъ и написаны въ такой степени сухо, что дѣйствительно почти недоступны любителямъ. Это и есть вторая и главная причина малаго въ обществѣ обще-музыкальнаго образованія.

Въ настоящей книгѣ я дѣлаю попытку дать популярное изложеніе тѣхъ основаній музыкальной теоріи и эстетики, которыя доступны лицамъ, занимающимся музыкой не спеціально, и которыя могутъ содѣйствовать болѣе сознательному усвоенію ими безсмертныхъ произведеній музыкальной литературы. Быть можетъ, и учителя музыки найдутъ въ этой книгѣ не все только то, что они уже давно знаютъ, а и кое-что новое, и, можетъ быть, она окажется не бесполезною при занятіяхъ съ учениками.

Матеріалъ, предлагаемый здѣсь читателю, нужно оцѣнивать двояко. Съ одной стороны здѣсь излагаются фактическія свѣдѣнія, которыя только остается понять и усвоить. Съ другой стороны, здѣсь затрогиваются вѣкоторые вопросы эстетическіе, въ особенности въ отдѣлѣ ученія о формахъ, вопросы спорные, но въ высшей степени интересныя, главное значеніе которыхъ я вижу не въ томъ, что они у меня рѣшаются въ извѣстномъ направленіи, а въ томъ, что они поставлены и возбуждаютъ мысль читателя. Таковы вопросы о значеніи мелодіи, о программной музыкѣ, о психологическомъ объясненіи формъ и др.

Если по прочтеніи этой книги лица, любящія музыку, стѣмѣются отыскать въ ней для себя болѣнія по силѣ и разнообразію впечатлѣній наслажденія, то я буду считать свой трудъ достигнувшимъ цѣли.

Примѣчаніе: Подробности о ритмѣ, объ украшеніяхъ мелодіи, о знакахъ силы, и нотные примѣры отнесены мною въ „Приложенія“ съ одной стороны, чтобы не прерывать плавности изложенія, съ другой—для удобства печатанія книги. Поэтому для справокъ по этимъ вопросамъ слѣдуетъ обращаться въ этотъ отдѣлъ книги.

Село Курьичи.
Лѣто 1901 года.

Введеніе.

Опредѣленіе
музыки.

Музыка есть искусство, создающее посредствомъ послѣдовательнаго (и одновременнаго) сочетанія звуковъ (различной высоты, длительности и силы) такіа произведенія, которыя доставляютъ слушателю наслажденіе своей особенной-музыкальной красотой, и въ то же время могутъ возбуждать въ немъ душевныя волненія и приводить его въ то или другое настроеніе.

Двойное дѣй-
ствіе музыки.

Такое двойное дѣйствіе на насъ музыки обусловливается самыми свойствами того матеріала, изъ котораго строятся музыкальныя произведенія.

Музык. построе-
ніе.

Музыкальные звуки вслѣдствіе способности нашего слуха созвѣрять ихъ по высотѣ, длительности, силѣ и тембру, допускаютъ возможность безконечно разнообразнаго построения изъ нихъ произведеній, восхищающихъ насъ какъ красотой своихъ линий (мелодія), такъ и красотой сочетанія этихъ линий въ одно цѣлое. Въ немъ эти линии то сливаются въ такое единство, въ которомъ исчезаетъ ихъ индивидуальность (гармонія), то, напротивъ, стремятся сохранить свою индивидуальность, преслѣдуя каждая свое собственное движеніе и все-же не разрушая единства цѣлаго (контрапунктъ). Съ этой точки зрѣнія музыку справедливо называютъ „текущей архитектурой“ и дѣйствіе музыки на насъ справедливо уподобляютъ тѣмъ впечатлѣніямъ, которыя мы испытываемъ при созерцаніи художественныхъ произведеній зодчества.

Но музыкальный звукъ имѣетъ еще и другую сторону. Музыка, какъ языкъ душевн. волненій. Издается-ли онъ человѣческимъ голосомъ или-же музыкальнымъ инструментомъ, звукъ этотъ въ высшей степени способенъ къ тѣмъ тончайшимъ измѣненіямъ. высоты, силы, тембра и скорости движенія, которыя такъ характерны для передачи душевныхъ волненій въ человѣческой рѣчи. Волненія души узнаются нами гораздо быстрее по тону говорящаго, чѣмъ по смыслу его словъ. Представьте себѣ только, что тѣ-же слова: „я люблю васъ“ произносятъ Кулыгинъ, Вершининъ и Соленый (драма Чехова „Три сестры“) и вы сразу видите, что чувства этихъ людей гораздо вѣрнѣе передаются тономъ ихъ рѣчей, чѣмъ смысломъ ихъ словъ. А что такое тонъ, интонація голоса, какъ не тѣ безконечно малыя измѣненія элементовъ звука, къ которымъ музыка способна во всякомъ случаѣ не меньше, чѣмъ членораздѣльная рѣчь. Такимъ образомъ, становится яснымъ, что музыка дѣйствуетъ на насъ не только своей архитектурной красотой, но и той способностью къ передачѣ страстныхъ или спокойныхъ, сильныхъ или нѣжныхъ движеній души, способностью, которая въ рукахъ гениальнаго музыканта становится средствомъ потрясать душу слушателя ¹⁾.

Поэтому одна и та-же музыка, исполненная одинаково прекрасно съ точки зрѣнія архитектурной красоты, въ одномъ случаѣ волнуешь насъ, трогаетъ, а въ другомъ случаѣ оставляетъ холодными. Мы говоримъ: «да, онъ поетъ красиво, но холодно», или «онъ пѣлъ такъ, что холодъ пробѣгалъ у меня по спинѣ и слезы невольно текли изъ глазъ». Каждый, кто

¹⁾ „Что такое музыка? Что она дѣлаетъ?... „Она заставляетъ меня забывать себя, мое истинное положеніе, она переноситъ меня въ какое-то другое, не. свое положеніе, мнѣ подъ вліяніемъ музыки кажется, что я чувствую то, чего я собственно не чувствую, что я понимаю то, чего я не понимаю, что я могу то, чего я не могу“. „Она, музыка, сразу, непосредственно переноситъ меня въ то душевное состояніе, въ которомъ находился тотъ, кто писалъ музыку“. Л. Толстой „Крейцера соната“.

наслаждается музыкой, испытать эти ощущения, и согласится, что действие музыки на наши чувства неоспоримо ¹⁾).

Здѣсь не мѣсто обсуждать, какія именно чувства способна вызывать въ насъ музыка, и я ограничиваюсь указаніемъ на самый фактъ такого воздѣйствія.

Но я хотѣлъ-бы еще остановиться на нѣкоторыхъ особенностяхъ музыкально прекраснаго, особенностяхъ, которыя ставятъ наше искусство совсѣмъ отдѣльно отъ остальныхъ искусствъ.

Живопись, скульптура, литература воспроизводить въ своихъ произведеніяхъ то, что имъ даетъ природа или человѣкъ. Мы называемъ прекраснымъ не только то произведеніе этихъ искусствъ, которое воспроизводитъ прекрасное въ природѣ или въ человѣкѣ, но вообще всякое произведеніе, которое правдиво воспроизводитъ природу или человѣка. Мы цѣнимъ въ этихъ искусствахъ не ту-же самую красоту, которая прельщаетъ насъ въ природѣ, а то, что называется художественной правдой. Мы аплодируемъ актеру, играющему Яго, не менѣе, чѣмъ тому, который изображаетъ Отелло, мы восхищаемся Мефистофелемъ не менѣе, чѣмъ Фаустомъ; а въ литературѣ, вообще, отрицательные типы, т. е. изображеніе дурныхъ людей, гораздо чаще удаются писателямъ, чѣмъ положительные.

Совсѣмъ не то въ музыкѣ. Музыка не имѣетъ вѣдь себя образцовъ для своихъ произведеній. Красота въ музыкѣ есть явленіе столь-же самостоятельное, какъ красота въ природѣ, какъ красота въ человѣкѣ. Въ музыкѣ не существуетъ «художественной правды», потому, что она ничего не воспроизводитъ, потому что ея произведенія нельзя свѣрять ни съ какой дѣйствительностью, потому что музыка прекрасна сама по себѣ.

Поэтому въ музыкѣ прекрасными произведеніями являются

¹⁾ Это общепринятое мнѣніе о дѣйствіи музыки на чувство слушателя подвергается интересной критикѣ въ книгѣ Ганслика „О музыкально-прекрасномъ“. Переводъ Лароша. Москва. 1895 г. Юргенсонъ.

только тѣ, которыя доставляютъ намъ наслажденіе красотой сочетаній и послѣдовательности звуковъ, и наслажденіе музыкой совсѣмъ отлично отъ наслажденія произведеніями другихъ искусствъ.

Когда мы смотримъ пейзажъ на картинѣ, когда мы восхищаемся тѣмъ, какъ это похоже на природу: то всякій знаетъ, что увидѣть настоящій пейзажъ было-бы болѣе сильнымъ наслажденіемъ. Когда мы восхищаемся статуей красивой женщины, мы невольно завидуемъ скульптору, который видѣлъ такую женщину живою; когда мы любимъ Анной Карениной въ романѣ Толстого, то легко себѣ представить нашу восторгъ при реальной встрѣчѣ съ такой красотой. Однимъ словомъ всѣ эти искусства даютъ отраженіе дѣйствительности, отраженіе, которое несомнѣнно слабѣе по дѣйствию на насъ, чѣмъ реальная дѣйствительность ¹⁾.

Музыка также реальна, какъ сама дѣйствительность, и оттого

¹⁾ Я отнюдь не хочу этимъ сказать, что изобразительныя искусства являются только фотографіей дѣйствительности. Произведенія этихъ искусствъ являются осуществленіемъ того идеала, той идеи, которую создалъ художникъ въ своей душѣ. Эта идея, конечно, не взята изъ дѣйствительности, а создана имъ, но все-же создана изъ данныхъ реальной дѣйствительности, и потому вы всегда можете встрѣтить живое лицо, еще болѣе прекрасное, чѣмъ то, которое восхищало васъ на картинѣ, а безконечное разнообразіе характеровъ, лицъ и положеній въ реальной жизни, безъ сомнѣнія превышаетъ самую пылкую фантазію писателя.

Я знаю только два случая, когда произведенія остальныхъ искусствъ приближаются къ музыкѣ съ точки зрѣнія полной свободы художника отъ природы или человѣка. Это: нѣкоторыя произведенія архитектуры, идея которыхъ не имѣетъ образцовъ въ природѣ (да и то, можетъ быть, ихъ можно привести въ связь съ характеромъ окружающей художника мѣстности), и произведенія стихотворной поэзіи. Въ послѣднемъ случаѣ форма, дѣйствительно, создается человѣкомъ совершенно самостоятельно, но вѣдь стихотворная форма есть своего рода музыка: въ ней существенную роль играетъ ритмъ, душа музыки.

дѣйствіе ея на насъ такъ неотразимо, такъ непосредственно. Когда слушаешь или исполняешь гениальную музыку, то испытываемое при этомъ впечатлѣніе можно сравнить только съ тѣми ощущеніями, которыя переживаемъ въ прикосновеніи съ красотой природы или въ созерцаніи красоты человѣка.

Поэтому изъ всѣхъ искусствъ музыка наиболѣе способна уносить насъ изъ реальной дѣйствительности, создавать вокругъ насъ новый, совсѣмъ невѣдомый міръ, гдѣ нѣтъ той грубости, той мелочности, того безобразія, которыя такъ угнетаютъ насъ въ жизни,—гдѣ все красиво и возвышенно.

Поэтому для нѣкоторыхъ людей, душа которыхъ слишкомъ нѣжна и чувствительна, чтобы противустать ударами, наносимымъ жизнью, музыка является единственнымъ приближеніемъ, гдѣ они находятъ отдыхъ и успокоеніе.

Въ дальнѣйшемъ изложеніи мы еще коснемся этихъ вопросовъ о воздѣйствіи музыки на слушателя, теперь же намъ остается очертить содержаніе тѣхъ вопросовъ, которые составляютъ предметъ всеобщей теоріи музыки.

Изъ данного выше опредѣленія вытекаетъ, что первый являющийся здѣсь вопросъ, это: свойства музыкальнаго звука и его начертаніе. Эти вопросы рассматриваются съ физической стороны въ акустикѣ, отдѣлѣ физики, а съ физиологической въ ученіи о слухѣ—отдѣлѣ физиологій.

Затѣмъ слѣдуютъ: ученіе о послѣдовательномъ сочетаніи звуковъ—ученіе о мелодіи; ученіе о одновременномъ сочетаніи звуковъ—контрапунктъ и гармонія; ученіе о развитіи музыкальных формъ; ученіе объ эстетикѣ или философіи музыки.

ГЛАВА I.

Звукъ и его изображеніе.

Звукъ есть возбужденіе окончаній слухового нерва въ нашемъ ухѣ, передающееся въ мозгъ и превращающееся здѣсь въ ощущеніе и сознаніе звука. Такое возбужденіе слухового нерва можетъ производиться только толчками воздуха въ барабанную перепонку нашего уха, толчками, происходящими вслѣдствіе сотрясенія или дрожанія какого-нибудь твердаго тѣла, какъ, напр., металлической доски или пластинки, удараемой молоткомъ, натянутой струны, сотрясаемой смычкомъ, дрожаніемъ края деревянной или металлической трубки, въ которую вдуютъ воздухъ и т. п.

Не всѣ звуки, воспринимаемые нашимъ ухомъ, могутъ служить матеріаломъ для музыки. Для этой цѣли звуки должны быть годны къ точному измѣренію ихъ нашимъ ухомъ въ одномъ существенномъ качествѣ—въ *высотѣ звука* ¹⁾. Такимъ образомъ, звуки, употребляемые въ музыкѣ, должны отличаться опредѣленной высотой. Это качество звука достигается тѣмъ,

¹⁾ Высота звука есть качество, зависящее отъ числа колебаній звучащаго тѣла и необыкновенно точно измѣряемое нашимъ ухомъ. Названіе „высокіе и низкіе“ звуки (по-нѣмцки *hohe* (высокіе) und *tiefe* (глубокіе) *Töne*) произошло, вѣроятно, отъ того, что первые пишутся на нотныхъ линейкахъ выше вторыхъ. Правильнѣе было-бы называть ихъ, напр.: тонкіе (острые, пронзительные) и толстые (густые, тупые) звуки. Но названіе „высокіе и низкіе звуки“ настолько упрочилось, что не вызываетъ недоразумѣній, и потому не требуетъ перемѣны.

что звучащее тѣло производитъ въ каждую единицу времени, напр., въ каждую секунду одинаковое число колебаній; такіе правильные колебанія называются періодическими. Каждый звукъ определенной высоты, точно различаемой нашимъ ухомъ, производится определеннымъ числомъ колебаній звучащаго тѣла въ единицу времени. Акустика, наука, изучающая звукъ, какъ физическое явленіе, учитъ, что самый низкій музыкальный тонъ, различаемый ясно нашимъ ухомъ, есть A_2 (самая низкая нота на рояли), и производится онъ $27\frac{1}{2}$ колебаніями въ секунду; самый высокій звукъ, доступный нашему слуху, есть d^8 (самое высокое *Re* маленькой флейты) и ему соответствуютъ 4752 колебанія въ секунду.

Кромѣ высоты, еще слѣдующія качества звука имѣютъ значеніе въ музыкѣ: длительность, сила и тембръ.

Длительность. Длительность звука зависитъ отъ продолжительности колебаній звучащаго тѣла.

Сила. Сила звука зависитъ отъ силы, съ которой воздухъ ударяетъ въ барабанную перепонку нашего уха, а эта сила зависитъ отъ величины размаха колебанія, въ которое приведено звучащее тѣло.

Тембръ. Тембръ звука есть особое его качество, легко узнаваемое ухомъ, качество, которое справедливо называютъ краской или цвѣтомъ звука. Это есть то качество, которымъ два звука одинаковой высоты, силы и длительности все-же настолько отличаются другъ отъ друга, что легко узнаются ухомъ, какъ различные, напр., звукъ скрипки, флейты и кларнета.

Обертоны. Объясненіе этого явленія дано Гельмгольцемъ, и состоитъ въ слѣдующемъ. Всѣ звуки, которыми пользуется музыка, будутъ-ли это звуки человеческого голоса или инструментовъ, не представляютъ собой одного простого звука, а являются звуками сложными; изъ составляющихъ звуковъ мы слышимъ обыкновенно нижній основной звукъ, остальные же звуки, называемые *обертонами*, слышны бываютъ раздѣльно только въ особыхъ

случаяхъ или съ помощью особыхъ приборовъ; обыкновенно-же эти обертоны, сливаясь съ основнымъ звукомъ, образуютъ его тембръ¹⁾. Такимъ образомъ тембръ звука зависитъ отъ числа и силы обертоновъ. Къ этому явленію мы еще вернемся впоследствии²⁾.

Если расположить всѣ музыкальные звуки въ рядъ по степени высоты на ближайшемъ другъ отъ друга разстояніи, т. е. по полутонамъ, то окажется, что всѣхъ такихъ звуковъ—около 87-ми³⁾. Такимъ образомъ, казалось-бы, что для обозначенія всѣхъ этихъ звуковъ требовалось-бы имѣть такое-же число названій. Но важный фактъ, имѣющий свое основаніе въ физическомъ устройствѣ звуковъ, даетъ возможность обойтись гораздо меньшимъ числомъ названій. Дѣло въ томъ, что если исполнять всѣ звуки подъ-рядъ по степени ихъ повышенія (въ хроматическомъ порядкѣ), то наше ухо ясно различить, что каждый тринадцатый звукъ настолько похожъ на тотъ звукъ, который былъ исполненъ 12-тью звуками раньше, что узнается почти, какъ тождественный съ нимъ. Этотъ фактъ основанъ на слѣдующемъ. Изъ упомянутыхъ выше обертоновъ самый сильный есть звукъ, имѣющий ровно вдвое большее число колебаній, чѣмъ основной звукъ. Этотъ первый изъ обертоновъ называется *октавой* и совершенно совпадаетъ по числу колебаній, т. е.

Число всѣхъ
музык. звуковъ.

Октава — 13-й
звукъ ряда.

¹⁾ Тембръ звука есть явленіе, очень напоминающее сліяніе цвѣтовъ (смѣшеніе красокъ): какъ извѣстно, бѣлый цвѣтъ есть результатъ сліянія всѣхъ цвѣтовъ радуги; и какъ съ помощью призмы мы выделяемъ отдѣльные краски изъ бѣлаго цвѣта, такъ съ помощью резонаторовъ Гельмгольцъ выделилъ изъ музыкальных звуковъ слагающіе ихъ обертоны.

²⁾ Желających поближе познакомиться съ этими вопросами отсылаю къ капитальному сочиненію Гельмгольца „Ученіе о слуховыхъ ощущеніяхъ“, русск. переводъ М. Пѣтухова (СПб. 1875 г. 594 стр. in 4^o), или-же къ сочиненію С. М. Майкапара „Музыкальный слухъ“ (Москва, 1900 г. 246 стр. in 8^o).

³⁾ Такой рядъ звуковъ (хроматическій рядъ) представляетъ собою фортепіано, если считать бѣлыми и черными клавиши.

по высотѣ, съ тринадцатымъ звукомъ исполняемой подъ-рядъ хроматической послѣдовательности звуковъ. Такимъ образомъ, тринадцатый звукъ такой послѣдовательности хотя не вполне тождественъ съ первымъ, но тождественъ съ самымъ сильнымъ обертономъ перваго звука, и потому настолько похожъ на первый звукъ, что неопытное ухо легко назоветъ его тождественнымъ.

Поэтому оказалось достаточнымъ имѣть двѣнадцать названій звуковъ, потому что слѣдующіе двѣнадцать звуковъ, представляя какъ бы повтореніе первыхъ двѣнадцати звуковъ, получаютъ тѣ-же названія, но для отличія къ этимъ названіямъ прибавляютъ еще обозначеніе той или другой октавы.

Октава—рядъ изъ 12-ти звуковъ.

Октавой называютъ, слѣдовательно, также каждый рядъ изъ 12-ти звуковъ, слѣдующихъ въ постепенности повышенія, и такихъ полныхъ октавъ въ музыкѣ всего семь. Къ нимъ нужно прибавить еще 3 самыхъ нижнихъ и одинъ самый высочій звукъ. Въ органѣ число звуковъ еще больше (онъ издаетъ еще болѣе низкіе и высокіе звуки).

Буквен. названія.

Но и для обозначенія 12-ти основныхъ звуковъ употребляются всего семь названій, промежуточные звуки обозначаются съ помощью особыхъ добавочныхъ названій.

Эти основныя 7 названій суть: 1) по-нѣмецки — А, Н, (перво-

1 2

начально называлось В) С, D, E, F, G; по итальянски — La, Si,

3 4 5 6 7

1 2

Do (также ut) Re, Mi, Fa, Sol,

3 4 5 6 7

Недостающіе 5 звуковъ располагаются именно: 1) между 1-мъ и 2-мъ; 2) 3-мъ и 4-мъ; 3) 4-мъ и 5-мъ; 4) 6-мъ и 7-мъ; 5) 7-мъ и 8-мъ. Для называнія этихъ 5 звуковъ нѣмцы измѣняютъ

1) На фортепіано этимъ 7-ми основнымъ звукамъ соответствуютъ 7 бѣлыхъ клавишей.

основныя названія, производя недостающее названіе или изъ нижняго, или изъ верхняго звука, по желанію, именно: 1) Ais или B (вмѣсто Hes); 2) Cis или Des; 3) Dis или Es; 4) Fis или Ges; 5) Gis или As.

У итальянцевъ тѣ-же промежуточные звуки обозначаются, прибавляя къ названію нижняго звука слово *діэзъ*, или къ названію верхняго слово *бемоль* 1). Такимъ образомъ, получимъ: 1) La діэзъ или Si бемоль; 2) Do діэзъ или Re бемоль; 3) Re діэзъ или Mi бемоль; 4) Fa діэзъ или Sol бемоль; 5) Sol діэзъ или La бемоль 2).

Діэзъ, бемоль, бешаръ.

Съ помощью этихъ названій можно обозначить весь рядъ звуковъ, употребляемыхъ въ музыкѣ. Этотъ рядъ будетъ такой, считая отъ самаго низкаго звука вверхъ: $A_2, B_2, H_2 \mid C_1, Cis_1, (Des)_1, D_1, Dis_1, (Es)_1, E_1, F_1, Fis_1, (Ges)_1, G_1, Gis_1, (As)_1, A_1, Ais_1, (B)_1, H_1 \mid C-H \mid c-h \mid c^1-h^1 \mid c^2-h^2 \mid c^3-h^3 \mid c^4-h^4 \mid c^5$. Три нижнихъ звука образуютъ суб-контръ-октаву (большія буквы съ цифрою 2 снизу); затѣмъ слѣдуютъ: контръ-октава (большія буквы съ цифрою 1 снизу); большая октава (большія буквы безъ цифръ); малая октава (маленькія буквы безъ цифръ); 1-я, 2-я, 3-я и 4-я октавы (маленькія буквы съ

1) *Діэзъ* (\sharp)—знакъ, повышающій звукъ на полутонъ; *бемоль* (\flat) понижающій звукъ на полутонъ; *бешаръ* (\natural), поставленный послѣ одного изъ этихъ знаковъ, уничтожаетъ его значеніе, т. е. возвращаетъ нотъ ея прежнюю высоту. Эти-же знаки употребляются въ двойномъ видѣ: *двойной діэзъ* (\times) — повышаетъ звукъ на цѣлый тонъ; *двойной бемоль* ($\flat\flat$) — понижаетъ звукъ на цѣлый тонъ, *двойной бешаръ* ($\sharp\sharp$) — отнимаетъ эти знаки.

Эти знаки употребляются двояко: или при ключѣ (ключевые): въ такомъ случаѣ дѣйствіе ихъ продолжается, пока ихъ не отнимутъ другіе ключевые знаки, или-же случайно при нотѣ (случайные), и въ такомъ случаѣ они имѣютъ значеніе только въ продолженіе того такта, гдѣ поставлены.

2) На фортепіано этимъ 5-ти производнымъ звукамъ соответствуютъ черныя клавиши.

соответствующими цифрами сверху); 5-я октава имѣетъ всего одну ноту (см. Приложенія, таблица II-я).

Недостатки ея. Разсматривая этотъ способъ обозначенія звуковъ, легко увидѣть два его главныхъ недостатка, это: 1) отсутствіе нагляднаго показанія сравнительной высоты звука, и 2) невозможность обозначать съ помощью буквъ сравнительную длительность каждаго звука. Поэтому, хотя для теоретическихъ о музыкѣ сочиненій буквенное обозначеніе звуковъ имѣетъ значеніе и до сихъ поръ, на практикѣ, для записыванія музыки пользуются особой системой знаковъ, располагаемыхъ на пяти-линейной строкѣ.

Нотное обозначеніе звуковъ. *Изобрѣтеніе линейекъ* для обозначенія высоты звука принадлежитъ монаху *Гукбальду* (род. въ 840 г.—ум. въ 932 г.); онъ же первый примѣнилъ латинскій алфавитъ для обозначенія звуковъ буквами. Дальнѣйшимъ усовершенствованіемъ линейная система обозначенія звуковъ обязана бенедиктинскому монаху *Гвидо изъ Ареццо* (род. 995 г.).

Линейная система обозначенія звуковъ состоитъ въ слѣдующемъ. Сравнительная высота тона опредѣляется положеніемъ знака (ноты) на линейкѣ или между линейками нотной строки; чѣмъ выше звукъ, тѣмъ на болѣе высокой линейкѣ онъ помѣщается. Длительность звука опредѣляется сразу самимъ видомъ знака. Такимъ образомъ, эта система обладаетъ полной наглядностью.

Число линейекъ въ нотной строкѣ—пять; такимъ образомъ, на этихъ пяти линейкахъ и между ними помѣщается всего 11 знаковъ¹⁾; для написанія остальныхъ звуковъ употребляютъ по мѣрѣ надобности добавочныя линейки; этимъ способомъ можно бы написать всѣ звуки музыки, но для этого пришлось бы употребить очень много добавочныхъ линейекъ, что сильно затруд-

¹⁾ На линейкахъ и между ними ставятся ноты, обозначающія основныя 7 звуковъ, производные же 5 звуковъ обозначаются, представляя къ нотѣ знакъ діеза (♯) или бемоля (♭).

нило бы чтеніе нотъ. Это затрудненіе устранивается особыми знаками, которые ставятся въ началѣ нотной строки и называются *ключами*.

Ключи опредѣляютъ уже не сравнительную высоту звука, а абсолютную, именно ключъ показываешь, какъ долженъ звучать тотъ звукъ, котораго знакъ помѣщается на линейкѣ, охватываемой ключемъ. Такъ, скрипичный ключъ показываешь, что на 2-ой линейкѣ, считая снизу, помѣщается нота Sol въ 1-ой октавѣ, и уже остальные ноты считаются отъ нея вверхъ и внизъ. Басовый ключъ показываешь, что на 4-ой линейкѣ помѣщается нота Fa въ малой октавѣ, и отъ нея также считаются ноты вверхъ и внизъ.

Этихъ 2 ключей совершенно достаточно для написанія всѣхъ звуковъ: въ басовомъ ключѣ пишутся всѣ низкіе звуки, въ скрипичномъ всѣ высокіе звуки, и вся система нотъ въ такомъ случаѣ будетъ имѣть такой видъ (см. Приложенія, таблица II-я). Для уменьшенія же числа добавочныхъ линейекъ употребляютъ еще такое упрощеніе: подписываютъ надъ нотой или рядомъ ноты знакъ 8-va, и этимъ обозначаютъ, что всѣ эти звуки нужно исполнять въ слѣдующей октавѣ (октавой выше). Точно также подписъ подъ нотами—8-va basso—обозначаетъ, что эти звуки слѣдуетъ исполнять октавой ниже.

Изложенная здѣсь система названій и начертаній нотъ есть Историч. результатъ новѣйшаго развитія теоріи музыки. Исторически же выработываніе такой системы шло очень медленно и съ такими отличіями, что о нѣкоторыхъ изъ нихъ здѣсь необходимо упомянуть. раз-
витіе нотнаго
обозначенія

Какъ само собою разумѣется, названія нотъ, начертаніе ихъ и вообще теорія музыки могла возникнуть только послѣ того, какъ сама музыка въ видѣ пѣсни или гимна существовала уже долгое время. Въ первоначальномъ видѣ музыка у древнихъ народовъ являлись именно въ видѣ ряда звуковъ различной высоты и длительности, образовавшихъ мелодію. Исходя

Греческая
теорія.

изъ такихъ мелодій, греки выработали очень сложную теорію музыки, въ основаніи которой лежалъ рядъ изъ восьми нотъ, распадавшійся на два тетра хорда (рядъ изъ 4 нотъ). Восьмая нота этого ряда имѣла вдвое большее число колебаній, т. е. была октавой первой ноты (по-латыни остава значитъ «восьмая»), иначе сказать это былъ тотъ самый звукъ, который займетъ 13-е мѣсто, если расположить звуки въ постепенномъ повышеніи хроматически, т. е. на ближайшемъ разстояніи другъ отъ друга.

Христіанская
музыка.

Греки, именно, не знали промежуточныхъ 5 звуковъ, для которыхъ въ нашей системѣ нѣтъ особыхъ названій. Христіанская музыка заимствовала свою теорію у грековъ, и поэтому, когда Гукбальдъ придумалъ дать звукамъ названія латинской азбуки, то ему потребовалось только семь первыхъ буквъ A, B, C, D, E, F, G, такъ какъ 8-й звукъ (октава) получилъ названіе перваго, т. е. A ¹⁾.

Остальные звуки нашей 12-тонной системы (см. ниже: гл. III, § 2) возникли гораздо позднѣе, и наше современное нотописаніе установилось въ существенныхъ чертахъ только въ началѣ XVII вѣка.

Ключи.

Не останавливаясь на многочисленныхъ видоизмѣненіяхъ, которыя претерпѣли нотные знаки, пока приняты теперешній видъ, остановимся нѣсколько на той роли, которую играли *ключи*.

Такъ какъ музыка первоначально писалась для человѣческихъ голосовъ (для церковнаго хора), то употреблялось столько ключей, сколько различалось голосовъ, т. е. шесть ключей: со-

¹⁾ Итальянскія названія UT (Do) Re, Mi, Fa, Sol, La, Si возникли нѣсколько позже (Гвидо) и представляютъ начальные слоги латинскаго стихотворенія, которымъ пользовались при преподаваніи музыки.

прановый (дискантовый), меццо-сопрановый, альтовый (контральто) для женскихъ и дѣтскихъ голосовъ, теноровый, барионовый и басовый для мужскихъ голосовъ. Такимъ образомъ, одна и та же нота получала различное названіе и различную высоту, смотря по тому, какой передъ нею стоялъ ключъ (см. Приложенія, таблица III-я).

Съ развитіемъ инструментальной музыки прибавилось еще 2 ключа скрипичныхъ и одинъ суб-басовый (контрабасовый), т. е. всего 9 ключей. Изъ нихъ до настоящаго времени сохранились въ нотописаніи главнымъ образомъ еще только 5 ключей: скрипичный, басовый, теноровый, альтовый и дискантовый. Современные же композиторы все болѣе склоняются къ тому, чтобы всю музыку писать только въ двухъ ключахъ: скрипичномъ и басовомъ, какъ это установилось для фортепіано.

Мы познакомились съ названіями звуковъ и обозначеніемъ ихъ высоты.

Обозначеніе сравнительной *длительности звуковъ* (т. е. Длительность звуковъ по отношенію другъ къ другу) достигается чрезвычайно наглядно самими значками, употребляемыми для указанія высоты:

Чтобы понять это, достаточно взглянуть на Приложеніе I-е. Но однѣ ноты указываютъ только относительную длительность звука; для опредѣленія же *абсолютной долготы звука* прибавляютъ еще такъ называемыя обозначенія темпа (tempus по-латыни «время»). (См. Приложеніе II). Но и эти обозначенія только приблизительны. Наболѣе точно абсолютная длительность звука опредѣляется *метрономомъ*. Это есть такой механический приборъ, который даетъ по желанію опредѣленное число постукиваній въ минуту, чѣмъ уже исполнѣтъ точно обозначается скорость движенія.

Темпъ.

Метрономъ.

Для обозначенія *силы звука* и различныхъ ея измѣненій Динамич. употребляютъ особые названія и значки, которые пишутся

тѣнки.

надъ или подъ нотами (такъ называемые динамическіе знаки и отгѣнки). (См. Приложение III-е).

Тембръ. Наконецъ, для обозначенія тембра звука собственно опредѣленныхъ названій или знаковъ не существуетъ; употребляются косвенныя описанія, какъ напр., cantabile (нѣжно), dolce (нѣжно) flautato (подражая флейтѣ) и т. п.

ГЛАВА II.

Ученіе о мелодіи.

„Но когда Муцій началъ послѣднюю пѣснь—звукъ скрипки внезапно окрѣпъ, затрещалъ звонко и сильно; страстная мелодія полилась изъ подъ широко-проводимаго смычка, полилась, красиво изгибалась, какъ та змѣя, что покрывала своей кожей скрипичный верхъ; и такииъ огнемъ, такой торжествующей радостью сіяла и горѣла эта мелодія, что и Фабію и Валерію стало жутко на сердцѣ, и слезы выступили на глаза“...

„Пѣснь торжествующей любви“. И. Тургеневъ.

Мелодія есть такая послѣдовательность звуковъ различной высоты, длительности и силы, которая производитъ на слухателя впечатлѣніе художественнаго произведенія.

Опредѣленіе мелодіи.

Изъ этого опредѣленія сейчасъ-же видно, что оцѣнка мелодіи какъ таковой, т. е. признаніе ряда звуковъ художественнымъ произведеніемъ, принадлежитъ слушателю, и значить не есть ничто объективное, существуетъ, какъ прекрасное, не само по себѣ, а только въ оцѣнкѣ слушателя.

Можетъ быть это подожженіе спорное, но мнѣ кажется, что вообще музыкально-прекрасное, (какъ и все прекрасное вообще) существуетъ только субъективно, т. е. только въ воспріятіи воспринимающаго человѣка; сама-же по себѣ мелодія, какъ и вся музыка, есть только сотрясеніе воздуха. Достаточно вспомнить, что Персидскому шаху въ европейской оперѣ болыше всего понравилось настраиваніе инструментовъ, а вънскому

Субъективность оцѣнки мелодіи.

критику Ганслику музыка Чайковского показалась «казацкою» и даже «воюющею», чтобы увидѣть въ какихъ широкихъ предѣлахъ можетъ колебаться понятіе о прекрасной музыкѣ.

И это такъ не только для разныхъ народовъ и лицъ, это вѣрно также для одного и того-же человѣка: нашъ вкусъ мѣняется, и музыка, плѣнявшая насъ нѣкогда, кажется впоследствии пошлою и скучною, а музыка, которую мы раньше не хотѣли слушать, впоследствии кажется намъ небеснымъ откровеніемъ.

Я не хочу этимъ сказать, что оцѣнка прекраснаго въ музыкѣ есть чистый произволъ и не имѣетъ никакой точки опоры: на протяженіи нѣсколькихъ столѣтій и въ средѣ многихъ родственныхъ народовъ (скажемъ европейскихъ) вкусъ въ среднемъ остается достаточно опредѣленнымъ и даетъ возможность выяснитъ нѣкоторыя черты общія всѣмъ мелодіямъ, признаваемымъ таковыми. Очень интересное изслѣдованіе въ этомъ направленіи даетъ англійскій теоретикъ Э. Праутъ ¹⁾.

Элементы мелодій.

Не всякая послѣдовательность звуковъ образуетъ мелодію. Чтобы производить впечатлѣніе художественнаго произведенія мелодія (напр. народная пѣсня) должна быть законченною, такъ что ясно чувствуется, что ни отнять, ни прибавить больше звука нельзя. Условіемъ такого впечатлѣнія является пропорціональность частотъ мелодіи во времени, извѣстная правильность, ритмъ. Менѣе ясную роль, но совершенно несомѣнную, играетъ соотношеніе высоты звуковъ, образующихъ мелодію. ²⁾ И наконецъ, въ исполненіи мелодіи пѣвцомъ (или на инструментѣ) вступаетъ въ дѣйствіе еще одинъ элементъ, дѣйствующій на

¹⁾ Э. Праутъ „Музыкальная форма“, переводъ гр. С. Л. Толстого. Юргенсонъ, 1900 г.

²⁾ Какъ увидимъ въ главѣ III, всякая мелодія связана съ опредѣленною тональностью, такъ что высота звуковъ мелодіи находится въ опредѣленномъ отношеніи къ нѣкоторому основному аккорду.

наши чувства, вызывающій въ насъ душевныя волненія (значитъ, не только чувство прекраснаго), элементъ, состоящій въ искусномъ измѣненіи тембра и силы звуковъ, заставляющемъ насъ думать, что исполнитель самъ переживаетъ тѣ чувства, что насъ волнуютъ. Эти измѣненія силы, хотя отчасти обозначаются авторомъ, но дѣйствіе ихъ на слушателя всецѣло въ рукахъ исполнителя, есть результатъ его таланта, дара Божіаго ¹⁾.

Тональность.

Изъ этихъ 3-хъ элементовъ вопросъ о значеніи относительной высоты звуковъ, вопросъ о томъ, почему рядъ звуковъ, измѣняющихъ высоту такимъ-то образомъ, производитъ прекрасное впечатлѣніе, а при другихъ высотахъ звуковъ рядъ ихъ является некрасивымъ, вопросъ этотъ нами оставляется въ сторонѣ, отчасти потому, что онъ вообще еще не изслѣдованъ (а можетъ быть, какъ и вообще актъ художественнаго творчества, никогда не поддается изслѣдованію), главнымъ-же образомъ потому, что этотъ вопросъ находится въ связи съ ученіемъ гармоніи, которымъ мы займемся ниже.

Еще меньше можно сказать о роли исполнителя, о динамическихъ оттѣнкахъ мелодіи, — это всецѣло результатъ художественнаго творчества исполнителя.

Динамич. оттѣнки.

Здѣсь насъ болѣе всего занимаетъ вопросъ о значеніи ритма въ мелодіи.

Если прослушать какую-нибудь изъ наиболѣе пѣзвѣстныхъ мелодій, то совершенно ясно чувствуешь въ ней пропорціональность частотъ, нѣкоторую правильность, сходную съ правильностью стиховъ. Анализъ такой мелодіи покажетъ, что эта правильность зависитъ отъ того, что съ помощью усиленій звука на опредѣленныхъ мѣстахъ, (естественное удареніе, акцентъ) черезъ равныя промежутки времени, мелодія распадается на

Ритмъ.

¹⁾ Въ этомъ отношеніи музыкальный исполнитель очень сходенъ съ драматическимъ, а въ оперѣ даже сливается съ нимъ.

Тактъ. въ которое число равныхъ по длительности частей. Эти части называются *тактами*; въ письмѣ онѣ раздѣляются другъ отъ друга вертикальной чертой, въ исполненіи начало каждаго такта отмѣчается акцентомъ. Чаще всего мелодія имѣетъ восемь тактовъ, (или 16 ¹), которые группируются въ 2 половины; конецъ первой половины отмѣчается яснымъ для слуха заключеніемъ, въ родѣ остановки, хотя не полнымъ, и конецъ второй половины характеризуется полнымъ заключеніемъ, показывающимъ, что гѣсня кончена.

Если мелодія сопровождается аккордами, какъ говорятъ, гармонизована, то это половинное и полное заключеніе дѣлаются совершенно ясными, но объ этомъ, рѣчь будетъ въ главѣ III.

Періодъ. Въ ученіи о музыкальных формахъ такая мелодія называется *періодомъ*, который распадается чаще всего на 2 **Предложеніе.** *предложенія* (по 4 или 8 тактовъ). Бываетъ, что періодъ содержитъ и 3 предложенія, бываетъ, что предложенія состоятъ изъ нечетнаго числа тактовъ (3, 5 и др.), но во всякомъ случаѣ ритмъ (правильность) построенія отмѣчается тѣмъ, что въ концѣ каждаго предложенія, образующаго первую часть періода, есть неполное заключеніе, особенно ясное въ аккордовомъ сопровожденіи.

Тема. Если мелодія становится матеріаломъ для построенія большихъ музыкальных произведеній, то она называется *темой*. Для построенія такихъ произведеній еще чаще служитъ часть мелодіи, какой-нибудь характерный, легко запоминаемый мелодическій ходъ, называемый *музыкальной фразой* или *музыкальнымъ мотивомъ*; послѣдній состоитъ иногда всего изъ двухъ нотъ.

Мы уже сказали, что всѣ такты мелодіи равны между собою

¹ Многочисленные отступленія отъ этого объясняются или требованиями текста, или различными художественными соображеніями, но болѣею частью поддаются объясненію, какъ это остроумно показано у Праута. Примѣръ 8-ми тактовой мелодіи данъ въ Приложеніяхъ, таблица XIV-я (Бетховенъ).

по продолжительности. Внутреннее строеніе каждаго такта представляетъ особый интересъ. Длительность отдѣльныхъ звуковъ, составляющихъ тактъ, можетъ быть какъ угодно различна, но сумма длительности этихъ звуковъ должна быть всегда одна и таже, т. е., если первый тактъ мелодіи имѣетъ 2 четверти, то и остальные такты ея должны имѣть по 2 четверти, хотя бы Тактовый размѣръ. эти 2 четверти складывались изъ различной длины нотъ ¹). Такимъ образомъ для каждой мелодіи характеренъ *тактовый ритмъ* или *размѣръ*, который и отмѣчается въ началѣ каждаго мелодіи особой надписью сейчасъ послѣ знака ключа.

По своему ритму такты различаются какъ *простые* и *сложные*. Къ *простымъ* тактамъ принадлежатъ тѣ, которые имѣютъ одинъ акцентъ. Тотъ звукъ, на который приходится акцентъ, называется *сильнымъ временемъ* такта, звукъ, не имѣющій акцента, называется *слабымъ временемъ* ²). Простые такты бываютъ двудольные, распадающіеся на двѣ равныя части, такъ что сильное время равно слабому ($\frac{2}{8}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{2}{2}$) и *трехдольные*, распадающіеся на двѣ неравныя части такъ, что сильное время вдвое длиннѣе слабого ($\frac{3}{16}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{2}$). Сюда же, можетъ быть, можно отнести и столь характерные для русской музыки пятидольные такты. Въ нихъ длительность сильнаго времени относится къ длительности слабого какъ 2 : 3 или

¹ Отступленія отъ этого очень рѣдки (въ мелодіяхъ съ чередующимися ритмизмъ).

² Относительно сильнаго и слабого времени очень важно еще замѣтить, что, если внутри такта движеніе идетъ помощью многихъ нотъ (особенно въ медленномъ темпѣ), то среди нихъ также нужно различать относительно сильныя и слабыя времена; напр., если въ тактѣ въ $\frac{2}{4}$ движеніе идетъ шестнадцатыми, то изъ каждаго 2 нотъ первая будетъ сильнѣе второй, т. е. въ такомъ тактѣ будетъ четыре акцента, изъ которыхъ только первый есть сильное время такта. Если ноты преднамѣренно связаны такъ, что на сильномъ времени нельзя сдѣлать акцента, а приходится онъ на слабомъ времени (съ котораго начинается звукъ), то такое сочетаніе нотъ называется *синкопой* (см. Приложенія, таблица IV-я).

Сложные
такты.

как 3 : 2. Обыкновенно такие такты относят к сложным, неправильным тактам (см. ниже), но в таком случае они должны бы иметь 2 удара, так как имеют 2 сильных времени, а это не всегда бывает; иногда совершенно ясно слышится только одно ударение (напр., в женском хорѣ из оперы Бородина «Князь Игорь»: «Ты помилуй насъ, не во гнѣвъ тебѣ...»). Сложные такты происходят путем сложения двухъ или болѣе простых тактовъ, при чемъ они будутъ имѣть уже два или болѣе сильных времени. Въ исполненіи же, однако, первое сильное время (начало такта) сложнаго такта отличается сильнѣе прочихъ. Такимъ образомъ, изъ двудольнаго такта происходятъ четырехъ—и шести—дольные такты, изъ трехдольнаго такта происходятъ шести—девяти—и 12-дольные такты.

Неправильн.
такты.

Наконецъ, сочетаніемъ тактовъ различнаго ритма происходятъ *неправильные такты* (съ чередующимся ритмомъ); таковы: пяти, семи и одиннадцатидольные такты (подробности см. Приложение, таблица IV-я).

Мелодія и му-
зыка.

Намъ остается сказать еще нѣсколько словъ о значеніи мелодіи въ музыкѣ вообще.

Большая публика твердо увѣрена, что главное въ музыкѣ это мелодія, а главное въ мелодіи это глубина выраженія, сила, съ которой мелодія вызываетъ въ слушатель настроенія, чувства. Это свое мнѣніе публика выражаетъ тѣмъ, что изъ всей музыки предпочитаетъ оперу и пѣсню, такъ какъ въ нихъ мелодія играетъ главную роль. Изъ инструментальной музыки публика предпочитаетъ опять-таки такую, которая ближе всего подходитъ къ формѣ пѣсни, таковы среднія части въ симфоніяхъ, въ квартетахъ, таковы большая часть мелкихъ пьесъ для инструментовъ соло, напр., танцевальныя формы, колыбельныя пѣсни, ноктюрны, романсы и т. п.

Музыканты, хотя болѣею частью также держатся того мнѣнія, что цѣль музыки пробуждать въ слушатель разныя

чувства, а не только чувство созерцанія прекраснаго, тѣмъ не менѣе, будучи болѣе знакомы съ формами музыкальнаго творчества, не могутъ не признать, что мелодія не выражаетъ собою всей музыки. По мѣрѣ развитія музыки въ ней все болѣе мѣсто стали занимать формы, въ которыхъ мелодія уже является только темой, т. е. матеріаломъ, изъ мотивовъ котораго выстраивается цѣлое музыкальное зданіе: fuga, соната, симфонія. Въ этихъ сочиненіяхъ главнымъ средствомъ дѣйствія на слушателя является не сама мелодія, а тѣ видоизмѣненія ея, къ которымъ прибѣгаетъ композиторъ для созданія своихъ твореній. Такое перенесеніе центра тяжести музыкальнаго сочиненія изъ мелодій въ такъ называемую разработку (въ широкомъ смыслѣ) породило въ нѣкоторыхъ кружкахъ композиторовъ ту мысль, что отнынѣ роль закругленной мелодіи, какую она имѣла въ музыкѣ, кончилась; что въ инструментальной музыкѣ и даже въ оперѣ роль такой мелодіи заступитъ построеніе изъ мотивовъ, т. е. только обрывковъ мелодіи.

Исходнымъ пунктомъ для этихъ композиторовъ служили сочиненія Бетховена, особенно послѣдняго періода, въ которыхъ построеніе изъ мотивовъ дѣйствительно является грандіознымъ и изумительнымъ по силѣ средствомъ воздѣйствія на слушателя.

Въ помощь музыкальному построенію эти композиторы призывали въ инструментальной музыкѣ программу, т. е. предпосылаемое музыкѣ словесное изображеніе того, что композиторъ намѣренъ сейчасъ передать въ звукахъ (Берлиозъ, Листъ, Римскій-Корсаковъ съ учениками). А въ оперѣ значеніе текста и сценической постановки съ одной стороны, и музыкальнаго построенія въ оркестрѣ съ другой стороны—должны были совершенно отодвинуть на задній планъ мелодію, исполняемую пѣвцомъ, мелодію, которая была въ оперѣ, по крайней мѣрѣ, чуть ли не всею сущностью музыки (Вагнеръ съ его учениемъ объ идеалѣ оперы и практическимъ его осуществленіемъ въ «Кольцѣ Нибелунговъ» — 4-хъ операхъ связанныхъ общими мотивами).

Реакція про-
тивъ закру-
женной ме-
лодіи.

Насколько правы реформаторы музыки покажет, конечно, будущее. Но и теперь уже выясняются некоторые возражения против их теории.

Во-первых, по поводу ссылки на Бетховена. Действительно, Бетховен дал в симфониях, квартетах и сонатах для фортепиано изумительные по красоте и силе выражения музыкальные построения из мотивов.

Но построения эти основаны на мотивах, составляющих части таких мелодий, которые сами по себе являются идеалом красоты и выразительности. Поэтому нужно думать, что живая сила произведений Бетховена зависит не только от его архитектурного искусства, но и от того мелодического материала, из которого он строит. Вот это-то часто упускают из виду нынешние композиторы, когда они думают, что можно выстроить дивное музыкальное здание из незначительных мотивов — это ошибка: такие здания покоятся на песке и дунувшие ветра разрушают их до основания.

В опере вопрос гораздо сложнее. Борьба, если можно так выразиться, с закругленною мелодией здесь шла в двух направлениях. Во-первых, Вагнер пытается заменить ее музыкальным построением в оркестре, и благодаря своей гениальности, как музыканта, достигает в этом отношении поразительных по красоте и силе выражения результатов. Бьда только в том, что эти результаты имеют сомнительное отношение к сущности оперы, как словесной драмы. Музыка Вагнера производит не меньшее впечатление, исполненная совсем без сцены, и, может быть, свободно могла бы исполняться без пения певцов — в виде пантомимы с декорациями.

С другой стороны Вагнер пытался заменить мелодию импичную до него ясные очертания формы, можно сказать геометрическую ясность тем, что он назвал «безконечною мелодией», то есть такою последовательностью звуков, которая потеряла главный элемент, образующий мелодию — пропорцию.

нальность частей, ритм в соотношении тактов — и превратилась в нечто безформенно-неопредѣленно текучее, как мы это видим в опере «Тристан и Изольда». Нельзя отрицать сильнѣйшаго дѣйствія такой музыки на публику; она (музыка) несомнѣнно даетъ слушателю настроеніе, но насколько она есть шагъ впередъ по отношенію къ законченной мелодіи — это еще вопросъ.

Русскіе оперные композиторы въ другомъ направленіи пытались бороться съ мелодіею, этимъ даромъ итальянцевъ. Они хотѣли замѣнить ее «мелодическимъ речитативомъ», то есть пожертвовать въ угоду слову ритмическимъ элементомъ мелодіи, опять-таки пропорціональностью ея частей, заботясь не столько о музыкальной красотѣ и выразительности ея, сколько о возможномъ болѣе широкѣмъ соответствіи съ текстомъ. Образецъ такой музыки далъ Даргомыжскій въ «Каменномъ гостѣ». Невольно при этомъ рождается вопросъ: если композитору такъ дорогъ самый текстъ, а не свободно льющееся музыкальное вдохновеніе, то для чего вообще класть этотъ текстъ на музыку?

Во всякомъ случаѣ, я думаю, русскіе композиторы имѣютъ въ своихъ реформаторскихъ попыткахъ достаточно прочную точку опоры въ операхъ Глинки: этотъ гениальный композиторъ далъ намъ все, къ чему стремятся реформаторы — и истинно драматическую выразительность, и благородно-прекрасный мелодическій речитативъ, и дивныя музыкальныя постройки изъ мотивовъ, и въ то-же время изумительную по красотѣ и выразительности мелодію.¹⁾

¹⁾ Вопросъ о роли мелодіи въ музыкѣ затронутъ мною вновь позже въ главахъ IV-ой и VI-ой.

ГЛАВА III.

Гармонія и контрапунктъ.

«Петя был музыкантъ такъ-же, какъ и Наташа, но онъ никогда не учился музыкѣ, не думалъ о музыкѣ, и потому мотивы, неожиданно приходившіе ему въ голову, были для него особенно новы и привлекательны. Музыка играла все слышнѣе и слышнѣе. Напѣвъ разрознился, переходилъ изъ одного инструмента въ другой. Происходило то, что называется фугой, хотя Петя не имѣлъ ни малѣйшаго понятія о томъ, что такое fuga. Каждый инструментъ, то похожій на скрипку, то на трубы—но лучше и чище, чѣмъ скрипки и трубы—каждый инструментъ игралъ свое и, не дондравъ еще мотива, сливался съ другимъ, начинавшимъ почти то же, и съ третьимъ, и съ четвертымъ, и всѣ они сливались въ одно и опять разбѣгались, и опять сливались, то въ торжественно церковное, то въ ярко блестящее и побѣдное».

Сонъ Пети Ростова передъ смертью (изъ ром. «Война и миръ» Л. Толстого).

Къ ужь сказано, музыка древнихъ народовъ, христіанская музыка до X в., а также народная пѣсня (за немногими исключеніями) исключительно одногласны, т. е. состояли только изъ послѣдовательности тоновъ, изъ мелодій.

Мелодія и то-
нальность. Въ настоящее время едва-ли есть такой композиторъ, который сочинялъ-бы мелодію, не слыша совершенно ясно лежащую въ основѣ ея гармонію; иначе сказать, теперь композиторъ слышитъ мелодію непременно, какъ созвучіе нѣсколькихъ тоновъ, а не только какъ рядъ звуковъ. Но не слѣдуетъ думать, что прежняя одногласная музыка не имѣла въ основѣ никакой гармоніи: гармонія эта существовала въ слухѣ компо-

зиторовъ мелодій, но не была ими сознаваема. Именно мелодія, производящая впечатлѣніе таковой, а не представляющая только наборъ звуковъ, непременно связана *тональностью*. Это становится понятно изъ слѣдующаго.

Если звуки, образующіе мелодію¹⁾, расположить по степени ихъ высоты, то получится рядъ звуковъ, обнаруживающій нѣкоторую правильность. Именно, сколько-бы такихъ рядовъ мы ни получили, всѣ они должны относиться къ одному изъ двухъ типовъ: къ *мажорной* или *минорной гаммѣ*.²⁾ Строеіе этихъ гаммъ будетъ разсмотрѣно ниже; теперь-же мы можемъ опредѣлить *тональность*, какъ *отношеніе мелодіи къ одной изъ мажорныхъ или минорныхъ гаммъ*. Поэтому, когда говорить, что мелодія написана въ такомъ-то тонѣ (тональности, ладу или строѣ), то это значитъ, что она построена изъ звуковъ, входящихъ въ составъ соотвѣтствующей гаммы.

Было-бы ошибкой думать, что вообще всякая мелодія всѣхъ временъ и народовъ основывается на мажорной или минорной гаммѣ. Дѣло въ томъ, что нашъ современный мажоръ и миноръ, выработались постепенно путемъ упрощенія изъ гораздо болѣе сложной системы ладовъ (гаммъ) средне-вѣковой христіанской музыки только въ половинѣ XVII вѣка. *Христіанская система ладовъ* (церковные лады) отличалась чрезвычайной сложностью: она имѣла 12 ладовъ различнаго строеіа, которые именно музыкальной практикой свелись къ теперешнимъ двумъ ладамъ, такъ какъ остальные вышли изъ употребленія. Впрочемъ, и въ настоящее время иногда пишутся мелодіи въ

Опредѣленіе тональности (тонъ, строѣ лады).

Церковные лады.

¹⁾ Здѣсь говорится о простѣйшихъ мелодіяхъ, движущихся въ одной тональности. Болѣе сложныя мелодіи въ нѣсколькихъ тональностяхъ, съ модуляціями и разными хроматическими отступленіями, все-же подлежатъ закону тональности, хотя обнаруженіе его въ этихъ случаяхъ труднѣе.

²⁾ Эти двѣ гаммы называются діатоническими, въ отличіе отъ хроматической гаммы, въ которой всѣ звуки слѣдуютъ другъ за другомъ по полутонамъ.

нѣкоторыхъ исчезнувшихъ тональностяхъ съ цѣлью придать особый характеръ музыкѣ (чаще всего въ церковной музыкѣ). Въ этихъ-же церковныхъ ладахъ движутся и многія изъ русскихъ народныхъ пѣсень.

Въ свою очередь, христіанская система ладовъ заимствована была у грековъ и представляетъ собою частью усложненіе, частью результатъ ошибочнаго пониманія греческой системы ладовъ. Греческая теорія музыки была очень подробно разработана и дошла до насъ въ нѣсколькихъ трактатахъ. Но примѣненіе этой теоріи, самая музыка грековъ намъ совершенно неизвѣстна: сохранились только ничтожные остатки греческой мелодіи (всего 6 отрывковъ).

Греческіе лады.

Греческая система ладовъ состояла изъ 8-ми звукорядовъ: 4-хъ главныхъ и 4-хъ добавочныхъ. Эти звукоряды состояли изъ 8-ми тоновъ (восьмой былъ октавой первого), и представлялись греками не снизу вверхъ, какъ мы теперь привыкли строить гамму, а сверху внизъ (см. Приложенія, Таблица V-я).

Отдѣльнымъ ладамъ греки приписывали специальную способность дѣйствовать на чувства слушателя: такъ, дорійскій ладъ настраивалъ возвышенно, фригійскій—воинственно, лидійскій ладъ вызывалъ слезы, а эолійскій веселье.

Здѣсь слѣдуетъ еще упомянуть, что нѣкоторые мелодіи основываются, наконецъ, на совершенно отличныхъ отъ нашей системѣ ладовъ. Такъ *китайская и древне-кельійская пѣсня* (шотландская) основываются на пяти-тоновой системѣ (безъ полутоновъ: C, D, E, G, A). *Арабская гамма* состоитъ изъ 17 звуковъ, такъ-какъ арабы и персы различаютъ болѣе близкія разстоянія между звуками, чѣмъ мы: у насъ ближайшее разстояніе полутона, у нихъ третья доля тона. *Индійская музыка* дѣлитъ октаву на 22 тона.

Переходя къ нашей современной мелодіи, сопровождаемой аккордовымъ аккомпаниментомъ, прежде всего нужно указать, что отношеніе ея къ основной тональности выражается въ томъ,

Китайская,

Арабская,

Индійская
гаммы.

что мелодія непременно оканчивается благозвучнымъ аккордомъ на первой ступени гаммы, лежащей въ основѣ мелодіи, и что къ этому окончанію музыка необходимо влечется нѣкоторою послѣдовательностью аккордовъ, образующихъ заключеніе или кадансъ. Эта послѣдовательность необходима въ томъ-же смыслѣ, какъ-мы называемъ необходимою послѣдовательность логическаго заключенія изъ посылокъ, и потому въ этихъ случаяхъ совершенно правильно говорятъ о музыкальной логикѣ.

Но чтобы быть понятнымъ, необходимо раньше разбраться въ гармоническомъ матеріалѣ; сюда принадлежатъ: 1) построеніе гаммъ; 2) соотношеніе гаммъ между собою; 3) ученіе объ аккордахъ; 4) ученіе о модуляціи.

1. Построеніе гаммъ.

Мажорная и минорная гаммы (по-нѣмецки *Dur und moll*) представляютъ собою рядъ звуковъ, поднимающійся на подобіе лѣстницы (у нѣмцевъ гамма называется *Tonleiter* — звуковая лѣстница); поэтому отдѣльные звуки гаммы называются *ступенями* и въ порядкѣ повышенія каждая изъ нихъ называется латинскимъ числительнымъ:

(prima, secunda, tertia, quarta, quinta, sexta, septima и octava, прима, секунда, терція, кварта, квинта, секста, септима и октава.)

Всѣхъ ступеней восемь, и восьмая есть октава первой.

Звуки эти расположены другъ отъ друга въ такомъ разстояніи, что въ пяти промежуткахъ можно вставить еще одинъ тонъ, два же промежутка такъ тѣсны, что здѣсь больше нельзя помѣстить музыкальнаго звука²⁾. Это наиболѣе близкое въ

Гаммы.

¹⁾ Изъ нихъ нѣкоторые ступени имѣютъ еще особые названія: 1-я называется *тоника*, 3-я — *медіанта*, 4-я — *субдоминанта*, 5-я — *доминанта*, 7-я — *водный тонъ*. Если выйти за предѣлы октавы то получимъ ступени: нона, децима, ундецима, дуодецима и т. д.

²⁾ Это очень наглядно видно на фортепіано: черныя клавиши изображаютъ вставные звуки, и въ двухъ промежуткахъ ихъ нѣтъ.

Полутонъ, тонъ музыкъ расположеіе звуковъ называется *полутономъ*; разстояіе, допускающее одинъ промежуточный звукъ, называется *цѣлымъ тономъ* (или просто тономъ), и заключаетъ въ себѣ два полутона; если между двумя звуками можно вставить два промежуточныхъ тона, то такое разстояіе называется *полуратономъ* (=3 полутонамъ).

Интервалъ. Вообще же разстояіе двухъ звуковъ или ихъ созвучіе называется *интерваломъ* (по латыни — промежутокъ), и если считать отъ первой ступени гаммы, то интервалы получаютъ тѣ же латинскія названія, какъ и сами ступени.

Расположеніе двухъ полутоновъ, именно, и опредѣляетъ имѣемъ ли дѣло съ мажорной или минорной гаммой. Въ *мажорѣ* первый полутонъ помѣщается между 3-ей и 4-ой ступенями, второй—между 7-ой и 8-ой. Въ *минорѣ* первый полутонъ помѣщается между 2-ой и 3-ей ступенями, а второй полутонъ различно: или между 5-ой и 6-ой, или же между 7-ой и 8-ой ступенями.

Вообще же наиболѣе характернымъ отличіемъ мажора отъ минора служитъ именно *мѣстоунахожденіе перваго полутона*: въ мажорѣ третья ступень отстоитъ отъ первой на полтона дальше, чѣмъ въ минорѣ, поэтому мажорную терцію называютъ большою, а минорную—малою терціей. Эта величина терціи и опредѣляетъ главнымъ образомъ мажоръ и миноръ; второе же отличіе—мѣстоунахожденіе втораго полутона не такъ характерно, потому что въ минорѣ оно непостоянно, да и мажоръ отнохо допускаетъ пониженіе своей шестой ступени на полутонъ.

Объясненіе мажора и минора изъ данныхъ акустики. Теперь является вопросъ: имѣтъ ли въ природѣ музыкальнаго звука такихъ явленій, которыя бы дали основаніе объяснить строеніе мажорной и минорной гаммы. Оказывается, что такое основаніе есть и заключается оно въ слѣдующемъ. Мы уже говорили (стр. 16-я), что каждый музыкальный звукъ есть сложный и содержитъ въ себѣ рядъ обертоновъ. Эти обертоны имѣютъ числа колебаній по отношенію къ основному тону вдвое, втрое, вчетверо и т. д. большія, чѣмъ число колебаній

основного тона. Разсматривая первые 5 звуковъ этого ряда обертоновъ, мы видимъ слѣдующіе звуки: основной тонъ, октаву, квинту отъ октавы, 2 октаву основного тона, большую терцію отъ послѣдней (см. Приложенія, таблица VI-я). Сближая эти звуки въ предѣлы одной октавы, что можно сдѣлать, не нарушая ихъ отношенія къ нашему слуху, мы получаемъ звуки: Do, Mi, Sol, Do, т. е. оказывается, что наиболѣе характерные для мажора звуки даны намъ самой природой звука и потому кажутся намъ чрезвычайно хорошо созвучающими, т. е. являются совершенно консонирующимъ аккордомъ. Остальные звуки гаммы являются промежуточными между этими четырьмя, и потому безъ нарушенія характера мажора подвергаются хроматическимъ перемѣнамъ. Изъ нихъ особенно важенъ *вводный тонъ* (7-я ступень), который совершенно ясно имѣетъ характеръ звука, переходящаго въ октаву, отчего и получилъ свое названіе.

Объясненіе благозвучія минора долгое время считалось невозможнымъ, такъ что даже Гельмгольцъ называлъ миноръ неяснымъ консонансомъ (getrübbte Consonanz).

Въ новѣйшее время, однако, удалось объяснить и благозвучіе минора (Эттингенъ въ 1866 г., позже Риманъ). Оказывается именно, что въ музыкальномъ звукѣ скрыты не только обертоны, но и *унтертоны*, т. е. рядъ звуковъ, нисходящихъ въ томъ же порядкѣ, какъ обертоны восходятъ. Эти унтертоны представляютъ рядъ звуковъ, числа колебаній которыхъ будутъ вдвое, втрое и т. д. меньшія, чѣмъ число колебаній основного (верхняго!) звука. Такимъ образомъ, если взять исходнымъ звукомъ Mi (пятый обертонъ отъ Do) и отъ него воспроизвести унтертоны, то получимъ рядъ: Mi, Mi, La, Mi, Do. Сближая этотъ рядъ въ одну октаву, получимъ, считая внизъ, Mi, Do, La,—т. е. самый благозвучный, по *минорный аккордъ* на нижнемъ звукѣ La. Такимъ образомъ, сама природа, такъ сказать, скрыла въ звукѣ Do и Do мажоръ и La миноръ.

Этимъ объясняется совершенно ясное для нашего слуха *ближайшее родство этихъ двухъ гаммъ*; этимъ же объяс-

няется и тот исторический фактъ, что изъ искусственно созданныхъ многихъ гаммъ грековъ музыкальная практика, когда музыка перестала быть одногласной, удержала только мажоръ и миноръ.

Заполняя промежутки четырехъ тоновъ минорнаго аккорда La, Do, Mi, La, получимъ минорную гамму, въ которой 6-я и 7-я ступени могутъ хроматически измѣняться безъ нарушенія характера минора, въ которомъ наиболѣе важна лишь малая терція.

Такимъ образомъ, въ практикѣ употребляется *три рода минорныхъ гаммъ*:

Натуральная (La—Si—Do—Re—Mi—Fa—Sol—La), гармоническая (La—Si—Do—Re—Mi—Fa—Sol \sharp —La) и мелодическая (La—Si—Do—Re—Mi—Fa \sharp —Sol \sharp —La, и обратно: La—Sol \sharp —Fa \sharp —Mi—Re—Do—Si—La). См. Приложенія, таблица VII-я)

Соотношенія гаммъ.

И такъ, наша современная музыка всегда имѣетъ характеръ или мажора или минора. При этомъ для сущности музыки совершенно безразлично на какой высотѣ располагается мелодія, т. е. звучитъ ли она напр., въ Do мажорѣ, или въ Mi мажорѣ, или въ Fa мажорѣ. Нѣкоторое различіе явится только въ тембрѣ звучащей мелодіи въ зависимости отъ напряженія поящаго голоса или характера исполняющаго инструмента. Нижѣ мы увидимъ, что такое перенесеніе мелодіи внизъ или вверхъ (модуляція) играетъ большую роль въ современномъ построеніи музыкальных сочиненій; теперь же остановимся на томъ, что *гаммъ мажорныхъ и минорныхъ* можетъ быть столько, сколько у насъ тоновъ въ октавѣ, т. е. 12. Въ зависимости отъ нашей системы обозначенія звуковъ отсюда вытекаютъ нѣкоторые очень важныя для практическаго музыканта слѣдствія.

Если построить мажорную гамму не на Do, а, напримѣръ, на Re, то получимъ рядъ звуковъ: Re, Mi, Fa \sharp , Sol, La, Si, Do \sharp , Re. Въ этомъ ряду, чтобы полутоны оказались на мѣстѣ, пришлось повысить на полутона два звука. Если построить мажорную гамму, напримѣръ, на Fa, то получимъ рядъ Fa, Sol, La, Si \sharp , Do, Re, Mi, Fa. Здѣсь пришлось понизить одинъ звукъ на полутона.

Однимъ словомъ съ перенесеніемъ гаммы на другую ступень нашей 12-ти-тоновой октавы приходится мѣнять хроматические знаки. Чтобы не ставить ихъ каждый разъ вновь при каждомъ повтореніи звука въ мелодіи, условились выставлять эти хроматические знаки при ключѣ. Такимъ образомъ, ключевые дѣзы и бемоли сразу указываютъ играющему въ какомъ тонѣ написана музыка.

Повторю первое, что требуется отъ музыканта при чтеніи нотъ, это—чтобы онъ, взглянувши на ключъ, сразу зналъ, на какой гаммѣ основывается имѣющая быть исполненною музыка. Таблица VII-я въ Приложеніяхъ показываетъ число знаковъ при каждой гаммѣ, такъ что ихъ слѣдуетъ просто запомнить.

Здѣсь же умѣстно сдѣлать *нѣкоторыя важныя указанія*.

Во-1-е, какъ уже сказано, каждый мажоръ имѣетъ *соотвѣствующій или параллельный миноръ*, построенный на тѣхъ-же звукахъ, что и мажоръ. Поэтому параллельный миноръ всегда имѣетъ въ ключѣ то-же обозначеніе знаками, какъ и мажоръ. Для того, чтобы узнать, однако, въ мажорѣ или въ минорѣ идетъ данная пѣса, нужно обратить вниманіе на послѣдній аккордъ, который ясно покажетъ рѣшеніе. Кромѣ того, можетъ помочь присутствіе въ пѣсѣ случайнаго знака повышенія на вводномъ тонѣ минора: такъ какъ вводный тонъ минора (напр., Sol въ La минорѣ) есть квинта параллельнаго мажора (Sol въ Do мажорѣ), то повышеніе ея на полтона ясно указываетъ на то, что мы имѣемъ дѣло съ миноромъ.

Впрочемъ, эти указанія для музыканта, имѣющаго слухъ,

Присхожденіе знаковъ при ключѣ.

Число маж. и минор. гаммъ.

совершенно лишни: ухо сразу показывает ему, въ какомъ тонѣ звучитъ музыка.

Параллельныя
модулированныя
гаммы.

Здѣсь прибавимъ еще, что миноръ строится на 6-ой верхней ступени параллельнаго мажора (или на 3-ей ступени внизъ), напр., La миноръ отъ Do мажора.

Во-2-хъ, кромѣ параллельныхъ, различаютъ еще *одноименные мажоръ и миноръ*, то есть начинающіеся съ той-же ноты, напр., Do мажоръ и Do миноръ.

Соотношеніе ключевыхъ знаковъ въ этихъ гаммахъ слѣдующее: миноръ имѣетъ всегда на три бемоля больше, чѣмъ одноименный мажоръ.

При этомъ, если мажоръ имѣлъ только бемоли, то три бемоля минора къ нему прямо прилагаются, напр., Fa мажоръ имѣетъ 1 бемоль, а Fa миноръ имѣетъ 4 бемоля. Если мажоръ имѣетъ и діазы, то прибавляющіеся бемоли минора идутъ сперва на погашеніе діазовъ (какъ + и — въ алгебрѣ), и только оставшіеся сверхъ погашенія сосчитываются. Такъ, напр., Re мажоръ имѣетъ 2 діазы, Re миноръ имѣетъ одинъ бемоль (2 діазы + 3 бемоля = 1 бемолю), La мажоръ имѣетъ 3 діазы, La миноръ—никакихъ знаковъ (3 діазы + 3 бемоля = 0).

Квинтовою
крутъ.

Во-3-хъ, разсматривая таблицу гаммъ, мы видимъ, что каждая гамма, построенная на верхней квинтѣ предыдущей, имѣетъ однимъ діазомъ болѣе, построенная на нижней квинтѣ однимъ бемолемъ болѣе. Такимъ образомъ, мы имѣемъ вверхъ мажорныя гаммы: Do, Sol, Re, Mi, Si, Fa \sharp , Do \sharp . Если идти дальнѣе, то слѣдующая гамма будетъ Sol \sharp : она будетъ имѣть уже восемь діазовъ (Fa съ двойнымъ діазомъ \times) и такъ какъ это затруднитъ чтеніе нотъ, то вмѣсто Sol \sharp употребляютъ одинаково звучащую гамму La \flat , такъ какъ послѣдняя имѣетъ всего 4 бемоля. Гаммы (также, какъ и отдѣльные звуки), одинаково звучащія, но написанныя разными знаками, называются *энгармоническими*. Возможность энгармонизма связана съ такъ на-

зываемымъ *темперированнымъ строемъ*, и настолько важна, что требуетъ отдѣльнаго разсмотрѣнія.

Теперь укажемъ только еще на то, что энгармоническія гаммы дополняютъ взаимно число знаковъ другъ друга до 12-ти, такъ, напр., Fa \sharp мажоръ имѣетъ 6 діазовъ, а Sol \flat мажоръ—6 бемолей; Do \sharp мажоръ имѣетъ 7 діазовъ, а Re \flat мажоръ—5 бемолей, и т. д.

2. Энгармонизмъ и Темперированный строй.

Раньше, чѣмъ заняться этимъ довольно труднымъ для пониманія явленіемъ, необходимо подробнѣе познакомиться съ интервалами. Общее понятіе объ интервалѣ дано на стр. 38-й. Здѣсь, прежде всего, необходимо указать на чрезвычайно важное въ музыкѣ дѣленіе интерваловъ на *консонансы* (благозвучные) и *диссонансы* (не исполнѣе благозвучные интервалы).

Въ настоящее время это дѣленіе имѣетъ за собою твердую научную почву въ теоріи обертоновъ и унтертоновъ.

Исторически-же это дѣленіе устанавливалось постепенно и не безъ борьбы. Первоначально консонансами признавались только октавы, квинты и кварты (IX—XII-ый вв.); терція была допущена въ консонансы и то несовершенные только въ XII в., сексты удостоились этого еще позже.

Въ настоящее время *консонансами считаются* тѣ интервалы, которые образуются изъ сочетанія первыхъ шести обертоновъ съ основнымъ тономъ или между собою. *Такими являются:* прима (или унисонъ), октава, квинта, кварта, терція (большая и малая) и сексты (большая и малая); переходя за предѣлы октавы, укажемъ еще на дециму, остальные консонансы шире децимы мы здѣсь опускаемъ. Если просмотрѣть числа колебаній обертоновъ, то окажется, что отношенія этихъ чиселъ суть простѣйшія математическія отношенія (1:2, 1:3, 2:3 и т. д.). Въ этомъ фактѣ, когда оны стали извѣстны (это было открытіе еще греческихъ математиковъ), музыкальные теоретики хотѣли увидѣть объясненіе благозвучія консонансовъ.

нансовъ. Именно, они думали, что нашъ умъ или чувство получаютъ удовольствіе оттого, что наше ухо такъ хорошо усваиваетъ математическія отношенія. Правильное объясненіе, конечно, лежить въ другомъ мѣстѣ. Удовольствіе отъ консонансовъ происходитъ въ силу того, что въ новомъ звукѣ (скажемъ Sol послѣ Do) ухо улавливаетъ сходство съ предыдущимъ, потому что первый обертоны отъ Do есть именно Sol, и это сходство, близкое къ тождеству, намъ нравится.

Изъ указанныхъ консонансовъ нѣкоторые (унисонъ, октава, квинта и кварта) являются въ одномъ только видѣ и называются *чистыми интервалами*, терція и сексты являются въ двухъ видахъ, различныхъ другъ отъ друга на полутонъ, и называются: *большими и малыми*.

Всѣ остальные интервалы, происходятъ-ли они изъ соединенія основныхъ тоновъ гаммы, какъ секунды, септимы, увеличенная кварта [т. е. шире чистой на полутонъ, напр. Fa—Si (4-я: 7-я ступени въ Do мажоръ)] и др., или путемъ хроматическаго измѣненія натуральныхъ интерваловъ гаммы—принадлежатъ къ *диссонансамъ*.

Это различіе консонансовъ и диссонансовъ чрезвычайно важно въ музыкальной теоріи и практикѣ: консонансы имѣютъ самостоятельное значеніе: музыка можетъ состоятъ изъ однихъ консонансовъ, и каждое музыкальное произведеніе должно окончиться консонансомъ¹⁾. Диссонансы одни не могутъ стать матеріаломъ музыкальнаго произведенія, и ни одно сочиненіе не можетъ окончиться диссонансомъ.

Фактически всѣ *диссонансы* въ музыкѣ могутъ существовать или только какъ *приготовленные*, т. е. возникшіе изъ предыдущаго консонанса, или *внезапные переходы къ консонансамъ*. Иначе сказать, эстетическое назначеніе диссонансовъ

¹⁾ Въ этомъ отношеніи исключеніемъ является кварта: она большею частью имѣетъ скорѣе характеръ диссонанса, чѣмъ консонанса и въ числѣ обертоновъ она является не самостоятельно, а какъ обращеніе (см. ниже) квинты.

только отгнѣнить, дать яснѣ почувствовать всю красоту, благозвучіе консонансовъ.

Переходъ диссонанса въ консонансъ называется его *разрѣшеніемъ* и совершается по нѣкоторымъ правиламъ, выработаннымъ практикой, изложеніе которыхъ я пропускаю. Разрѣшеніе диссонансовъ.

Здѣсь нужно указать еще на то, что хроматически измѣненные интервалы получаютъ измѣненные названія: при расширеніи интервала на полтона (повышеніемъ верхняго или пониженіемъ нижняго звука), чистые и большіе интервалы становятся *увеличенными (или чрезтѣрными)*, малые дѣлаются большими; при суженіи интервала (пониженіемъ верхняго или повышеніемъ нижняго звука) чистые и малые интервалы становятся *уменьшенными*, а большіе малыми (см. Приложенія, таблица VIII-я).

Такимъ образомъ, къ консонансамъ принадлежатъ только чистые, большіе и малые интервалы, къ диссонансамъ-же большіе, малые, уменьшенные и увеличенные—чистыхъ нѣтъ.

Наконецъ, укажу еще на интересное явленіе *обращенія интерваловъ*. Интервалы считаются обыкновенно отъ 1-ой ступени гаммы вверхъ. Если-же считать ихъ отъ 8-ой ступени гаммы (обратно внизъ) или, что тоже самое, перенести нижній звукъ интервала на октаву вверхъ, то вновь полученный интервалъ называется *обращеніемъ* (а интервалъ, отъ котораго онъ произошелъ, можно назвать *основнымъ*). При этомъ оказывается, что обращенный интервалъ съ основнымъ даютъ всегда въ суммѣ число 9. Напр., секунда обращается въ септиму ($2+7=9$), терція въ сексту ($3+6=9$) и т. д. И еще оказывается, что чистые интервалы даютъ въ обращеніи чистые, малые—большіе, уменьшенные даютъ увеличенные, и наоборотъ. Обращеніе интерваловъ.

Объясненіе этого явленія очень простое. Гамма имѣетъ 8 ступеней; складывая число ступеней, отдѣляющихъ любую среднюю ступень отъ 1-ой и 8-ой, всегда получимъ 9, ибо эта

ступень участвует въ суммѣ 2 раза. Затѣмъ, уменьшая одно разстояніе (отъ 1-ой ступени), мы увеличиваемъ другое (отъ 8-ой); отсюда соотношеніе большихъ, малыхъ и др. интерваловъ съ ихъ обращеніями.

Темперация
строй

Теперь мы можемъ попытаться понять въ чемъ состоитъ *темперация строя*.

Для опредѣленія чиселъ колебаній звучащаго тѣла употребляется *приборъ (сирена)*, издающій звукъ произвольной высоты правильнымъ рядомъ толчковъ воздуха; въ то-же время приборъ этотъ показываетъ сколько именно толчковъ онъ производитъ, издавая тотъ или другой звукъ.

Желая опредѣлить относительныя числа колебаній, поступаютъ такимъ образомъ. Берутъ исходнымъ звукомъ какой-нибудь тонъ и опредѣляютъ число его колебаній. Затѣмъ по слуху получаютъ на приборѣ его октаву, квинту и терцію (или дециму), и записываютъ полученные числа. Всѣ эти интервалы слухъ нашъ опредѣляетъ совершенно точно, что доказывается совпаденіемъ чиселъ колебаній при повтореніи опыта¹⁾. Но диссонирующіе интервалы ухомъ нашимъ не могутъ быть опредѣлены съ тою-же точностью, и для отысканія чиселъ ихъ колебаній прибѣгаютъ къ косвенному способу: ихъ опредѣляютъ, доходя до нихъ черезъ рядъ октавъ, квинтъ или терцій. Напр. Re (при основномъ Do) можно получить такимъ образомъ: отъ Do находятъ Sol, отъ Sol квинта вверхъ будетъ Re; полученное число дѣлимъ на два, т. е. полученное Re перенесемъ октавой внизъ и получимъ искомую секунду отъ Do. Отыщемъ Do \sharp : для этого можно сдѣлать отъ Do: 1) ходъ вверхъ на 6. терцію, затѣмъ три хода вверхъ на квинты и полученный Do \sharp понизить на 2 октавы; 2) 7 ходовъ квинтами вверхъ и полученное Do \sharp понизить на 4 октавы. Кромѣ того,

¹⁾ Нужно замѣтить, что эти измѣренія были произведены уже въ древности греками на монохордѣ, путемъ измѣненія длины струны.

до этого Do \sharp можно дойти еще 2 способами; и оказывается, что числа колебаній, полученные этими способами, не совпадаютъ, и разнятся другъ отъ друга на разное число колебаній. Такимъ образомъ, между Do и Re оказывается четыре разныхъ Do \sharp . Но еще лучше: если тѣми-же путями отыскивать Re \flat (отъ Do ходами внизъ и повышеніями, чтобы привести обратно къ исходному Do), то и Re \flat окажется еще 2, отличныхъ отъ Do \sharp , т. е. *между Do и Re уже отыскано 6 звуковъ*. Если продѣлать эту операцію по цѣлой октавѣ, то между первой и 8-ой ступенями окажется не 12 звуковъ, какъ у насъ употребляется, а 57! Эта *разница между Do \sharp и Re \flat* была замѣчена уже греками (математическая разница называлась *коммою*), но пока музыка была только хоровая, то затрудненіе устранялось произвольнымъ прилаживаніемъ другъ къ другу голосовъ во время исполненія. Но съ появленіемъ инструментовъ, имѣющихъ постоянный строй (органъ, фортепіано) вопросъ долженъ былъ быть какъ-нибудь рѣшенъ, иначе пришлось-бы имѣть не 12 клавишей на октаву, а 57, что совершенно парализовало-бы исполненіе и развитіе музыки. Затрудненіе долгое время (уже съ начала XVI в.) старались устранить, произвольно оставляя нѣкоторые чистые интервалы, и выбирая другіе (неравномерная температура), пока въ самомъ концѣ XVII в. не пришли къ *равномерной температурѣ*, при которой октава дѣлится на 12 приблизительно равныхъ полутоновъ, такъ что кромѣ октавы, всѣ интервалы строятся преднамѣренно не математически точно: менѣе фальшивы квинты, болѣе пострадали терціи (изъ консонансовъ), которыя всѣ нѣсколько шире чистыхъ терцій. Воспитанное на такой температурѣ, наше ухо легко мирится съ этой ничтожной фальшью, и съ чистымъ сердцемъ принимаетъ Do \sharp за Re \flat , но въ хорошемъ ихъ исполненіи или въ смычковомъ квартетѣ энгармоническія перемѣны иногда совершенно ясно звучатъ фальшиво.

3. Учение об аккордах (гармония).

Определение
аккорда.

Аккорд есть одновременное сочетание трех или более звуков, образующих друг с другом какие угодно интервалы (созвучие двух только тонов образует интервал). Изъ этого определения очевидно, что, даже ограничиваясь одной гаммой, можно образовать въ предѣлахъ ея безчисленное количество аккордовъ.

Три задачи
гармоніи.

Задача гармоніи состоитъ въ томъ, чтобы внести порядокъ въ это множество аккордовъ; гармонія: 1) классифицируетъ ихъ; 2) указываетъ ихъ взаимное отношеніе, отношеніе ихъ къ тональности (точнѣе сказать къ тоникѣ), наилучшіе (болѣе благозвучные) способы ихъ составленія изъ отдѣльных звуковъ и сочетаніе ихъ въ послѣдовательный рядъ аккордовъ.

Если-же заняться сочетаніями аккордовъ изъ различныхъ гаммъ, мажорныхъ и минорныхъ, т. е. расположенныхъ на разныхъ высотахъ, то является 3-я задача гармоніи: указать наилучшіе способы перехода изъ одного строя въ другой—этотъ отдѣлъ называется ученіемъ о модуляціи.

Историческая
справка.

Здѣсь умѣстно сдѣлать маленькую остановку историческаго свойства.

Такъ какъ наше музыкальное воспитаніе уже болѣе двухъ вѣковъ основывается на аккордовой музыкѣ, то въ публикѣ существуетъ мнѣніе, что контрапунктъ (канонъ, фуга), о которомъ все-же приходится слышать почти каждому любителю, есть плодъ глубокой музыкальной учености, и потому становится доступнымъ только уже сильно подвинувшемуся въ изученіи теоріи музыки. Въ консерваторіяхъ къ тому-же дѣйствительно контрапунктъ проходитъ послѣ гармоніи. Между тѣмъ, исторически гармонія, и какъ практика (аккордовая музыка) и какъ теорія, возникла гораздо позже контрапункта. Дѣло было такъ.

Возникновеніе
контрапункта.

До IX в. музыка была исключительно одnogлосна. Къ срединѣ этого вѣка относятся первыя попытки одновременнаго

сочетанія голосовъ. Подъ влияніемъ греческой теоріи музыки, господствовавшей въ то время, и признававшей консонансами только октавы, квинты и кварты, первыя многоголосныя сочиненія именно и состояли въ параллельномъ движеніи голосовъ въ этихъ интервалахъ, т. е. представляли собою очень непріятныя для нашего современнаго слуха и строгаго запрещаемыя теперешней теоріей музыки послѣдовательности. Дальнѣйшее развитіе многоголосной музыки состояло въ томъ, что постепенно стали допускаться болѣе разнообразныя интервалы: сперва терціи и сексты (XII и XIII вв.), а позже уже и диссонансы, какъ проходящіе ноты (XIV в.). Въ XIV в. возникло и самое названіе «контрапунктъ», что означаетъ по-латыни «нота противъ ноты». Въ то же время явилась необходимость урегулировать соотношенія длительности созвучающихъ тоновъ, что достигнуто было изобрѣтеніемъ нотныхъ знаковъ на линейкахъ (тактовые черты явились только въ концѣ XVI в.). Все развитіе музыки до XVI вѣка состояло въ прилаживаніи другъ къ другу двухъ и болѣе голосовъ¹⁾ такъ, чтобы они образовали благозвучное цѣлое. На этомъ пути контрапунктическая музыка выработала весьма совершенныя формы (канонъ, фугу), въ созданіи которыхъ огромное значеніе имѣло изобрѣтеніе *имитациіи*.

Имитациіи

Имитациіа состояла въ томъ, что мелодія, или мотивъ, начатый однимъ голосомъ, вновь начиналась во второмъ голосѣ, въ то время какъ первый голосъ или кончалъ мелодію, или-же продолжалъ движеніе, образуя къ мелодіи во второмъ голосѣ контрапунктическое сопровожденіе. Затѣмъ мелодія переходила

¹⁾ Здѣсь нужно указать, что, такъ какъ первоначально музыка писалась для человѣческихъ голосовъ, то названіе „голосъ“ имѣло буквальный смыслъ. Когда въ послѣдствіи музыка стала исполняться инструментами, то названіе „голосъ“ сохранилось за каждымъ движущимъ болѣе или менѣе самостоятельно звукомъ, изъ одновременнаго сочетанія котораго съ другими такими-же „голосами“ и происходила многоголосная музыка.

въ 3-й, 4-й и т. д. голосъ (число голосовъ доходило до 16-ти и болѣе), и образовалось стройное сплетеніе изъ многихъ голосовъ, связанное однимъ мотивомъ.

Здѣсь важнѣе всего обратить вниманіе на то, что музыкальная форма возникала изъ сплетенія самостоятельно текущихъ мелодій (голосовъ); ни одинъ голосъ не преобладалъ, и потому аккомпанимента въ нашемъ смыслѣ не могло быть, да и аккордовъ въ нашемъ смыслѣ не было, такъ-какъ не было основанія разсматривать отдѣльно каждое созвучіе тоновъ, составлявшихъ мелодіи отдѣльныхъ голосовъ.

Возникновеніе
одноголосной
муз. съ аккор-
довымъ сопро-
вожденіемъ.

Аккордовая музыка стала возможна только въ силу двухъ условій: 1) послѣ разработки ученія объ аккордахъ, которыми музыка обязана гению Царлино (1517—1590 г.), и 2) въ силу того, что одинъ голосъ сталъ выдѣляться изъ общаго сплетенія голосовъ, именно мелодія изъ средняго голоса (теноръ) перешла въ верхній (дискантъ), болѣе яркій, и тѣмъ какъ-бы отдѣлилась отъ общаго контрапунктческаго фона. Это было начало уменьшенія движенія и самостоятельности въ нижнихъ голосахъ и переходъ къ нашей современной музыкѣ, въ которой господствующее значеніе имѣетъ опять, какъ въ древности, одноголосная мелодія, но уже на фонѣ аккордоваго аккомпанимента.

И въ настоящее время контрапунктъ играть огромную роль въ построеніи музыкальных формъ, но онъ теперь есть только средство, а не самоцѣль, какъ онъ былъ въ средніе вѣка. Высшаго развитія формы контрапунктической музыки достигли въ произведеніяхъ гениальнаго *И. С. Баха* (1685—1750 г.), являющихся грандіознымъ завершеніемъ эпохи контрапунктческаго стиля, и въ то-же время заключающихъ гениальныя зачатки послѣдующей музыки съ ея наклонностью къ выраженію душевныхъ настроеній и чувствъ, съ ея изумительнымъ разнообразіемъ инструментальныхъ формъ.

Изобрѣтеніе
оперы.

Огромное значеніе для развитія одноголоснаго пѣнія съ аккомпаниментомъ имѣло *изобрѣтеніе оперы въ концѣ XVI в.*

Въ это время во Флоренціи въ домѣ графа Джіованни Барди (а позже у Якоба Корзи) собирався кружокъ музыкантовъ и поэтовъ, одушевленныхъ желаніемъ возстановить древне-греческую трагедію въ томъ видѣ, какъ она исполнялась на древне-греческой сценѣ, т. е. въ формѣ пѣнія, близкаго къ декламациі текста. Такъ какъ образцовъ греческой музыки не было, то пришлось музыку сочинять самимъ. Первые попытки дали: *Винченцо Гамилеи* (отецъ астронома), написавшій сцену изъ Дантовскаго «Ада» для одного голоса съ аккомпаниментомъ, и *Джуліо Каччини*, написавшій рядъ пѣсень также для одного голоса съ аккомпаниментомъ одного инструмента (лютя). Первую оперу «Дафне»—текстъ Ринучини—написалъ Якобъ Перри (1595 г. исполнено у Корзи). Въ этомъ родѣ музыкальныхъ сочиненій сама необходимость заставила выдѣлать одинъ голосъ и создать новый стиль музыки.

Теперь можемъ возвратиться къ ученію объ аккордахъ.

Тотъ отдѣлъ теоріи музыки, который посвященъ классификаціи аккордовъ назывался прежде *генераль-басъ*, а система Генераль-басъ записыванія аккордовъ называлась *цифрованнымъ басомъ*. Это было очень сложная наука, и чтеніе съ листа цифрованного баса было пробнымъ камнемъ для музыканта. Теперь эти премудрости все болѣе отходятъ въ область исторіи. Цифрованный басъ писался такимъ образомъ. Записывались только основныя (басовыя) ноты каждаго аккорда, и подъ ними ставились цифры, обозначающія аккордъ, который имѣетъ въ виду авторъ, такимъ образомъ, что эти цифры означали только интервалы, составившіе аккордъ; къ нимъ прибавлялись хроматическіе знаки, измѣнявшіе ту или другую ноту аккорда, и отъ играющаго требовалось не только умѣнье сразу взять на инструментѣ (органѣ, клавикордѣ) вѣрно аккордъ, но также, что гораздо труднѣе, умѣнье связать цѣлый рядъ мѣняющихся аккордовъ, не нарушая при этомъ строгихъ правилъ голосоведенія.

Цифрованный басъ возникъ въ 1600 г. (опера «Эвридика»

Я. Пери), чрезвычайно развился и имѣлъ огромное значеніе до конца XVIII в. Главное научное основаніе теоріи генераль-баса далъ Ж. Ф. Рамо въ своемъ сочиненіи, вышедшемъ въ Парижѣ въ 1722 г.

Классификація аккордовъ.

По теоріи генераль-баса въ основу классификаціи аккордовъ ложится построеніе ихъ по терціямъ. Аккордъ изъ двухъ терцій (1-я, 3-я и 5-я ступени гаммы) называется *трезвучіемъ*, изъ трехъ терцій (1-я, 3-я, 5-я и 7-я ступени) называется *септаккордомъ*, изъ 4-хъ терцій [1-я, 3-я, 5-я, 7-я и 9-я (= октава отъ 2-й ступени) ступени] называется *нонаккордомъ*.

Въ зависимости отъ различной величины составляющихъ интерваловъ аккорды эти получаютъ добавочныя названія: большой, малый, уменьшенный и т. д.

Такъ какъ наиболѣе удобное и исполнѣе благозвучное сложеніе аккордовъ есть четырехъ-голосное, то трезвучія обыкновенно употребляются съ удвоеніемъ (въ октаву) одного изъ трехъ составляющихъ его тоновъ, чаще всего основной ноты. Въ этихъ-же видахъ въ наонаккордѣ выпускается одинъ звукъ, чаще всего квинта или основная нота (въ послѣднемъ случаѣ наонаккордъ, построенный на доминантѣ, превращается въ септаккордъ, построенный на септимѣ, такъ-называемый *аводный септаккордъ* (малый въ мажорѣ и уменьшенный въ минорѣ), очень характерный и имѣющій особое значеніе въ музыкѣ съ одной стороны, какъ богатое модуляціонное средство, а съ другой, какъ любимое средство ко позиторовъ для изображенія страстныхъ и таинственныхъ явленій.

Еще нужно замѣтить, что всѣ эти аккорды могутъ быть *расположены въ безконечномъ разнообразіи*, какъ въ томъ отношеніи, что звуки ихъ могутъ переставляться въ различныхъ октавы и многократно удваиваться (напр., въ оркестрѣ трезвучіе можетъ изображаться многими инструментами разомъ), такъ и въ томъ отношеніи, что въ верхнемъ голосѣ, изображающемъ обыкновенно мелодію, лежитъ та или другая нота аккорда

(кромѣ основной), при чемъ говорятъ, что аккордъ расположенъ въ положеніи, напр., терціи, когда наверху терція. Всѣ эти перемѣны вліяютъ только на звучность (тембръ) аккорда но не на его гармоническое значеніе.

Гармоническое значеніе аккорда зависитъ главнымъ образомъ отъ того, на какой ступени гаммы онъ находится. Гармоническое значеніе аккордовъ. Такимъ образомъ говорятъ, напр., о доминантовой гармоніи, не определяя точнѣе, какой именно аккордъ здѣсь подразумевается, такъ какъ уже указаніе на то, что аккордъ находится на V-й ступени, опредѣляетъ его положеніе по отношенію къ строю.

Гармоническое значеніе аккорда мало мѣняется въ томъ случаѣ, если перемѣщается его основная (басовая нота), такъ сказать—фундаментъ аккорда. Именно всѣ остальные аккорды рассматриваются, какъ- производящіе изъ трехъ указанныхъ основныхъ аккордовъ путемъ перемѣщенія въ басъ одного изъ верхнихъ звуковъ аккорда.

Такое измѣненіе аккорда называется обращеніемъ его, да и самые вновь полученные аккорды тоже называются *обращеніями*. Такихъ обращеній трезвучіе даетъ два: *секстааккордъ* и *кварт-секстааккордъ*, септаккордъ имѣетъ 3 обращенія, наонаккордъ далѣ-бы 4 обращенія. Названія этихъ обращеній для насъ здѣсь излишни.

Въ такомъ видѣ преподается обыкновенно эта сложная классификація въ консерваторіяхъ.

Изъ всѣхъ этихъ аккордовъ консонансомъ ¹⁾ является Консонирующіе аккорды.

¹⁾ Основываясь на теоріи консонансовъ, Риманъ въ своемъ ученіи о гармоніи даетъ другую, очень любопытную и наглядную, классификацію аккордовъ. Исходнымъ аккордомъ является консонирующій аккордъ, состоящій изъ звуковъ ряда обертоновъ (т. е. чистое мажорное или минорное трезвучіе и его обращенія, изъ которыхъ исключается кварт-секстааккордъ, который Риманъ рассматриваетъ, какъ диссонансъ: напр., Sol—Do—Mi въ Do мажорѣ раз-

только трезвучіе изъ большой или малой терціи и чистой квинты (его обращенія уже звучатъ менѣе благозвучно; особенно кварта-сектаккордъ иногда ясно звучитъ, какъ диссонансъ, требуя разрѣшенія).

Такимъ образомъ, ближайшее, что требуется знать изучающему гармонію, это—способы разрѣшенія всѣхъ диссонирующихъ аккордовъ въ трезвучіе.

Затѣмъ, ограничиваясь пока только двумя тональностями (скажемъ До мажоромъ и До миноромъ), слѣдуетъ рассмотреть отношеніе аккордовъ, построенныхъ на каждой ступени гаммы, къ тональности, или точнѣе сказать къ тоническому трезвучію.

Такъ какъ мы не изучаемъ здѣсь «гармонію», а только хотимъ получить о ней понятіе, то изъ всѣхъ чрезвычайно разнообразныхъ соотношеній аккордовъ можемъ ограничиться самыми краткими свѣдѣніями о *кадансахъ*.

Самыми характерными для строя аккордами, кромѣ, конечно, тонического трезвучія, являются: 1) трезвучіе на 4-й ступени (субдоминантовое), и 2) трезвучіе и въ особенности септаккордъ съ обращеніями на 5-й ступени (доминантовое трезвучіе и доминантсептаккордъ).

Кадансы.

Сочетанія этихъ трехъ аккордовъ и образуютъ болѣе или менѣе полныя заключенія или кадансы, которые дѣйствительно

считаются, какъ Sol—Si—Re (доминантовое трезвучіе), въ которомъ Si и Re опаздываютъ появленіемъ вслѣдствіе задержанія изъ предыдущаго аккорда Do и Mi. Эта замѣчательная точка зрѣнія станетъ понятнѣе при рассмотрѣніи кадансовъ. Всѣ остальные аккорды разсматриваются какъ происходящіе изъ основнаго консонирующаго аккорда путемъ слѣдующихъ измѣненій:

I) вслѣдствіе *прибавленія*: одной ноты (сектаккорды и септаккорды) или двухъ нотъ (нонааккорды);

II) вслѣдствіе хроматическаго измѣненія одного изъ тоновъ аккорда;

III) вслѣдствіе появленія въ аккордѣ звука, сохранившагося изъ предыдущаго аккорда, см. ниже—задержанія (стр. 57-я).

имѣютъ для нашего слуха необходимость, очень сходную съ той необходимостью, которую обнаруживаетъ для нашего ума логическое заключеніе (см. Приложенія, таблица X-я).

Разсмотрѣніе таблицы кадансовъ дастъ намъ нѣсколько важныхъ выводовъ.

1) Три указанныхъ трезвучія (1-й, 4-й и 5-й ступеней) Мелодія и кадансы. заключаютъ въ себѣ всѣ ноты гаммы. Поэтому очевидно, что этими тремя аккордами можно гармонизировать (аккомпанировать) множество мелодій, не выходящихъ изъ границъ одного строя. И наоборотъ, на фундаментѣ этихъ аккордовъ можно построить множество мелодій и даже очень красивыхъ, не имѣя при этомъ даже искры таланта.

Уже просто сочетаніе этихъ аккордовъ для каданса даетъ нѣчто въ родѣ мелодіи. Мелодія въ этомъ случаѣ образуется изъ однихъ аккордовыхъ нотъ. Ее можно чрезвычайно разнообразить ритмически, давая звукамъ верхняго голоса различную длительность; затѣмъ рисунокъ мелодіи можно улучшить, переставляя звуки верхняго голоса на разные ступени аккорда, и, наконецъ, если пропускать между звуками верхняго голоса, входящими въ аккордъ, еще проходящіе диссонансы, то разнообразіе мелодій, построенныхъ на только трехъ этихъ аккордахъ, становится очевиднымъ. Позже мы увидимъ, что умѣнье модулировать, т. е. переходить благозвучно изъ строя въ строй, можетъ быть изучено совершенно механически, т. е. безъ всякаго таланта къ сочиненію и даже безъ слуха, и этимъ еще безконечно увеличивается область мелодическихъ оборотовъ. Если сюда прибавить еще, что аккорды можно не только выдерживать, но и играть изъ въ разбивку въ видѣ арпеджій, какими-нибудь фигурами, то весь аппаратъ для сочиненія «механической» музыки къ услугамъ желающаго.

Въ этой легкости сочиненія (?) мелодій, для чего требуется только нѣкоторое умѣнье играть на фортепіано и знаніе упомянутыхъ выше кадансовъ, и лежитъ причина того загромо-

денія музыкальной литературы хламомъ, внушающимъ искренній ужасъ настоящему любителю художественной музыки.

Главное отличие художественной мелодіи отъ механической, сразу очевидное имѣющему художественный вкусъ, состоитъ въ томъ, что отъ настоящей мелодіи (возьмите любую народную пѣсню) нельзя отнять ни одного звука безъ нарушенія цѣлости (единства) мелодіи, а съ механической мелодіей можно дѣлать какіе угодно эксперименты, и перестановки нотъ, и урѣзыванія, и удлиненія.

Различіе художественнаго произведенія отъ механическаго (хотя-бы это было и искусное подражаніе) то-же, что и различіе между живымъ предметомъ и неживымъ. Одинъ изъ характерныхъ признаковъ живого есть его индивидуальность, т. е. такое соотношеніе частей, которое, съ одной стороны, отдѣляетъ его рѣзко и совершенно опредѣленно отъ подобныхъ ему существъ, а съ другой стороны образуетъ нѣкоторое единство нарушеніе котораго ведетъ къ уничтоженію самой жизни. Единство это совершенно особаго рода, заставляющее отдѣлять живыя существа отъ неживыхъ предметовъ рѣзкою непереходимою гранью. Въ живомъ индивидуумѣ соотношеніе частей имѣетъ *цѣлую* жизнь цѣлаго, а жизнь цѣлаго есть причина такого, а не иного соотношенія частей. Въ неодушевленныхъ предметахъ нѣтъ такой связи: камень остается камнемъ, хотя-бы вы его разбили на части. И для меня художественное произведеніе есть живой организмъ, а подраженіе ему есть кукла; правда, есть куклы, даже говорящія «папа», «мама», но я не хотѣлъ бы жить среди такихъ куколъ.

И въ другихъ искусствахъ создается цѣлая масса мертваго хлама, но, кажется, нигдѣ, кромѣ музыки, нѣтъ такихъ удобныхъ условій для механической работы. Не забудьте, что въ музыкѣ есть еще исполнитель, и его талантъ можетъ придать временную жизнь даже мертвому произведенію; это похоже на театръ марионетокъ, въ искусныхъ рукахъ производящій иногда большую иллюзію живыхъ актеровъ.

II. Рассмотрѣніе кадансовъ дастъ намъ поводъ сообщить нѣкоторые свѣдѣнія объ особыхъ приемахъ голосоведенія и о правилахъ его.

1. При переходѣ одного аккорда въ другой употребляется очень благодарный по эффекту приемъ, называемый *задержаніемъ*. Одинъ (или болѣе) голоса опаздываетъ въ своемъ движеніи при переходѣ въ слѣдующую ноту, задерживается въ новомъ аккордѣ, такъ что, когда остальные голоса уже образовали новое созвучіе, одинъ голосъ звучитъ еще ему чуждо, но тотчасъ-же переходитъ въ тотъ звукъ, который ожидается слухомъ, и это удовлетвореніе ожиданія слуха очень приятно. Путемъ задержанія получается много красивыхъ диссонансовъ. Задержанія эти могутъ быть или приготовленные, когда чуждый аккорду звукъ задержался изъ предыдущаго аккорда, или-же внезапныя, когда такой диссонансъ берется скачкомъ, сразу, не звучавши еще въ предыдущемъ аккордѣ. (См. Приложение, таблица XI-я).

Противуположный задержанію приемъ есть *предѣлъ*. Онъ состоитъ въ томъ, что въ аккордѣ на слабомъ времени такта появляется преждевременно чуждая ему нота, которая принадлежитъ слѣдующему аккорду. Предѣлъ также можетъ происходить въ двухъ и болѣе голосахъ (см. Приложение, таблица XI-я).

2) Чрезвычайно благодарнымъ въ смыслѣ полученія эффектныхъ и интересныхъ гармоній является приемъ, называемый *органнымъ пунктомъ или педалью*. Онъ состоитъ въ томъ, что въ опредѣленномъ мѣстѣ пьесы, чаще всего передъ концомъ, басовый голосъ, пришедши на доминанту (5-я ступень) или тонику (1-я ступень), останавливается въ своемъ движеніи и продолжаетъ звучать на той же нотѣ, въ то время, какъ остальные голоса продолжаютъ двигаться надъ этимъ басовымъ звукомъ, образуя какъ будто самостоятельную отъ него гармонию. При этомъ верхніе голоса могутъ не только оставаться въ томъ же строѣ, но и слѣдовать нѣкоторымъ модуляциямъ, вслѣдствіе чего образуются съ продолжающимъ звучать басомъ очень

Задержаніе.

Предѣлъ.

Органный пунктъ.

рѣзкіе и эффектные диссонансы. Органный пунктъ на доминантѣ переходитъ въ концѣ концовъ въ доминантовую гармонию строя, которая и разрѣшается въ тоническое трезвучіе. Органный пунктъ на тоникѣ можетъ служить для заключенія пьесы.

Какъ приемъ, органный пунктъ можетъ видоизмѣняться чрезвычайно разнообразно: басовая нота можетъ звучать не непрерывно, а повторяясь отдѣльными ударами; затѣмъ могутъ выдерживаться не одна нота въ басу, а двѣ: чаще всего квинта (напримѣръ, въ подражаніи волынкѣ въ «мюзеттѣ» и др.); затѣмъ выдержанная нота можетъ помѣщаться не въ басовомъ голосѣ (это бываетъ чаще всего), а въ одномъ изъ верхнихъ голосовъ; наконецъ вмѣсто выдержанной ноты въ басу, органный пунктъ образуется изъ цѣлой короткой фигуры, повторяемой непрерывно въ басу или въ верхнихъ голосахъ (см. Приложение, таблица XI-я).

Съ психологической точки зрѣнія очень соблазнительною является аналогія органаго пункта съ состояніемъ нашей души, когда она занята однимъ чувствомъ или неотвязчивою мыслью: такое чувство или мысль такъ и сталкиваются со всѣмъ, чтобы вы ни дѣлали или ни думали. Какой страшный органный пунктъ образуетъ звонъ колокола въ пьесѣ Гаупмана «Потонувшій колоколъ»!

3) *Секвенція* есть очень распространенный гармоническій приемъ, состоящій въ томъ, что мотивъ, образующійся при сочетаніи двухъ аккордовъ (или болѣе) повторяется на всѣхъ ступеняхъ гаммы, вслѣдствіе чего является возможнымъ примѣнять такіе аккорды (и на такихъ ступеняхъ), которые иначе звучатъ слишкомъ рѣзко и не могутъ употребляться (см. Приложение, таблица XI-я).

Вообще голосоведеніе подчиняется многимъ правиламъ, выработаннымъ практикой, задача которыхъ, съ одной стороны, создать наилучшее благозвучіе, а съ другой дать свободное теченіе каждому голосу. Вторая задача имѣетъ цѣлью усилить

контрапунктискій характеръ музыкальнаго сочиненія, что обыкновенно оживляетъ самую музыку. Правила эти (противоположное веденіе голосовъ, запрещеніе параллельныхъ квинтъ и октавъ и др.) основаны на произведеніяхъ классическихъ мастеровъ, но въ сущности единственное ихъ основаніе: вкусъ и слухъ композитора. Я помню, уважаемый профессоръ А. К. Лядовъ, преподавая намъ эти правила въ классѣ гармоніи, говорилъ: «для васъ всѣ эти правила обязательны безусловно, но если Чайковскій или Листъ напишутъ рядъ параллельныхъ квинтъ, то это все же будетъ правильно, потому что такіе композиторы сами создатели своихъ правилъ».

4. Модуляція.

Переходъ изъ одной тональности въ другую называется *модуляціей*. Этотъ приемъ является въ новой музыкѣ однимъ изъ богатѣйшихъ средствъ музыкальнаго построения, какъ въ большихъ, такъ и въ малыхъ формахъ, и служить, можетъ быть, однимъ изъ самыхъ характерныхъ отличій новой музыки отъ контрапунктической.

Способы модуляцій разнообразны до безконечности. Укажемъ здѣсь на три типичныхъ приема:

1. Простое поставленіе рядомъ двухъ различныхъ тональностей. Музыка кончается въ одномъ тонѣ и сейчасъ же безъ остановки начинается въ другомъ. Такое сопоставленіе производитъ иногда хорошій, иногда поразительный эффектъ (напр., одноименные мажоръ и миноръ отлично уживаются рядомъ, безъ переходныхъ аккордовъ); но неосторожное примѣненіе этого приема производитъ иногда на чувствительнаго слушателя крайне непріятное впечатлѣніе.

2. Переходъ съ помощью аккордовъ общихъ двумъ строямъ. Здѣсь играютъ роль описанные выше кадансы, и вообще это самый употребительный, можно сказать школьный, способъ модуляцій.

Напримѣръ; Do—Mi—Sol—тоническое трезвучіе въ Do ма-

Способы модуляцій.

жорѣ, а въ Sol мажорѣ оно субдоминантовое трезвучіе. Значить для перехода изъ Do мажора въ Sol мажоръ достаточно послѣ аккорда Do—Mi—Sol взять Re—Fa—La (еще лучше прибавить сюда и Do) и мы перешли въ Sol мажорѣ. Изъ Do мажорѣ въ Fa мажорѣ или минорѣ перейти еще легче, такъ какъ Do—Mi—Sol есть доминантовое трезвучіе отъ Fa мажорѣ или минорѣ (см. Приложенія, таблица XII-я).

Здѣсь не мѣсто входить въ подробности, и ограничиваюсь этими примѣрами. Укажу еще на то, что этимъ способомъ удобнѣе всего модулировать въ ближайшіе строи, т. е. имѣющіе наибольшее число общихъ аккордовъ. Такими являются строи на квинту вверхъ или внизъ. По этому если модулировать въ отдаленные строи этимъ способомъ по квинтовому кругу, то легко впасть въ ужасное однообразіе.

3. Очень часто переходъ изъ строя въ строй совершается съ помощью хроматическаго измѣненія одной или болѣе нотъ аккорда. При этомъ мы сразу оказываемся въ новомъ строѣ.

Особую роль здѣсь играетъ уменьшенный септаккордъ. Если примѣнить къ нему энгармонизмъ, то каждый уменьшенный септаккордъ можетъ быть разрѣшенъ 24-мя различными способами, т. е. онъ можетъ вести въ любой изъ 24-хъ строевъ (см. Приложенія, таблица XII-я).

Модуляція и отклоненіе.

Модуляція примѣняется съ двойкой цѣлью: или новый строй, въ который модуляція перевела музыку, удерживается длительно и въ немъ строится значительная часть мелодій и пьесы; или же новый строй удерживается очень короткое время и сейчасть же переходитъ обратно въ прежній строй: такая модуляція называется *отклоненіемъ*, а одинъ ея случай носить названіе *ложнаго каданса*. Онъ происходитъ въ томъ случаѣ, когда доминантовый аккордъ разрѣшается не въ тоническое трезвучіе, а въ трезвучіе VI-ой ступени, послѣ чего однако музыка сейчасть же поворачивается обратно въ первоначальный строй (см. приложенія, таблица X-я).

Южный кадансъ.

Ученіемъ о модуляціи заканчивается ученіе о гармоніи.

Чрезвычайное богатство и роскошь въ развитіи гармоническихъ оборотовъ, обнаружившіяся со времени Бетховена, подали поводъ смотрѣть на гармонію не какъ на средство, а какъ на цѣль. Превращеніе значенія гармоніи въ музыкаль.

Я даже встрѣтилъ въ статьѣ представителя русскаго музыкальнаго радикализма, написанной, правда, давно, въ разгарѣ полемики, мнѣніе, что роль мелодіи окончена, что дальнѣйшее развитіе музыки будетъ развитіемъ гармоніи. Мнѣніе это также ошибочно, какъ и мнѣніе средневѣковыхъ контрапунктистовъ, что цѣль музыки есть искусное сочетаніе голосовъ. Цѣль музыки—есть музыка, или точнѣе музыкальная форма, мелодія-же, гармонія и контрапунктъ суть только средства созданія музыкальной формы. Изъ этихъ средствъ только мелодія, когда она является въ формѣ законченной пѣсни, съ полнымъ правомъ превращается изъ средства въ цѣль. Композиторъ, который безпредѣльно старается увеличить богатство гармоніи и контрапункта, забывая о томъ, что только законченная форма производитъ художественное впечатлѣніе на слушателя, похожъ на архитектора, который собралъ превосходные матеріалы для постройки, изъ которыхъ онъ выстроилъ прекрасныя части здания: лѣстницы, окна, двери, стѣны; но за неимѣніемъ единого плана цѣльнаго зданія у него все-же не вышло.

Раньше, чѣмъ перейти къ описанію музыкальных формъ, необходимо еще разсмотрѣть средства, которыя даетъ въ руки композитора контрапунктъ.

5. Контрапунктъ.

Контрапунктъ есть соединеніе двухъ или болѣе голосовъ, самостоятельно движущихся, т. е. являющихся каждый какъ бы самостоятельной мелодіей, въ одно художественное цѣлое. Контрапунктъ какъ средство и какъ цѣль.

Когда музыканты дошли до мысли соединять двѣ или болѣе мелодіи въ одно цѣлое, то эта идея такъ понравилась, что нѣсколько столѣтій были посвящены на усовершенствованіе та-

кихъ сочетаній: цѣлью музыки сталъ контрапунктъ, вся музыка сдѣлалась контрапунктомъ, и этотъ стиль достигъ изумительнаго совершенства; высшими формами его явились канонъ и fuga.

Въ настоящее время контрапунктъ есть одно изъ средствъ композиціи, и теперь рѣдко кто сочиняетъ отдѣльно фугу, не говоря уже о канонѣ, развѣ, чтобы показать свою ученость. Обыкновенно же fuga и канонъ входятъ въ построеніе большихъ формъ (варіаціи, соната) или какъ самостоятельныя части ихъ, или же какъ часть такъ называемой разработки.

По своему участию въ музыкальномъ построеніи контрапунктъ является или какъ *фигурація*, или какъ *имитация*.

Въ одnogлосныхъ съ сопровожденіемъ композиціяхъ мелодія является какъ бы нѣкоей линіей, вырисовывающей свои изгибы на фонѣ гармоніи. Гармонія въ простѣйшемъ видѣ является какъ бы остономъ изъ протягивающихся стропилъ и балокъ, на которомъ покоится мелодія. Если этотъ остовъ оживить, и дать каждому голосу, его составляющему, движеніе, то получится аккомпаниментъ съ фигураціей.

Простѣйшая фигурація будетъ въ томъ случаѣ, если каждый голосъ имѣетъ одинаковое число нотъ и одинаковую длительность съ другими голосами (нота противъ ноты). Въ этомъ случаѣ мы получимъ просто рядъ аккордовъ, и этимъ въ школѣ пользуются въ томъ смыслѣ, чтобы изучать одновременно и простѣйшій контрапунктъ и гармонію.

Собственно фигурація начинается въ томъ случаѣ, когда движеніе въ одномъ голосѣ будетъ отличаться по числу и длительности своихъ нотъ отъ движенія въ другихъ голосахъ. Иначе сказать въ одномъ или нѣсколькихъ голосахъ аккомпанимента образуется движеніе опредѣленнаго очертанія (фигура). Звуки, составляющіе эту фигуру, могутъ принадлежать или только аккордамъ (исключительно или преимущественно), и такая фигурація называется *гармоническою*, или же движеніе это образуется

изъ всѣхъ нотъ діатонической (и хроматической) гаммы, и такая фигурація называется *мелодическою*.

Иногда фигурація имѣетъ характерныя очертанія, получающія значеніе мотива; мотивъ этотъ можетъ быть заимствованъ изъ предшествующей мелодіи, изъ которой фигура выплываетъ совершенно непосредственно, дѣлаясь фономъ, на которомъ вырисовывается новая мелодія.

Вообще разнообразіе и богатство въ способахъ произвести впечатлѣніе, которыя фигурація можетъ сообщить мелодіи, безконечны.

Сущность имитации была уже описана нами на стр. 49-й. Имитация. Здѣсь прибавимъ слѣдующее.

Имитация можетъ быть свободная или строгая.

Строгая имитация состоитъ въ томъ, что мелодія (или мотивъ) появляется въ слѣдующемъ голосѣ строго въ томъ же видѣ, какъ и въ первомъ голосѣ, какъ въ отношеніи слѣдованія интерваловъ, такъ и въ отношеніи ритма. Въ свободной имитации мотивъ, появляющійся во 2-мъ и т. д. голосахъ, можетъ отличаться отъ первоначальнаго, какъ въ отношеніи слѣдованія интерваловъ, такъ и въ ритмѣ: онъ долженъ только въ такой мѣрѣ напоминать первоначальный мотивъ, чтобы это сходство было сразу ясно для слушателя, иначе имитация очевидно не достигаетъ цѣли.

Высшія формы, созданныя имитацией, канонъ и фугу, мы сейчасъ рассмотримъ. Теперь же остановимся на *правилахъ* контрапункта. Правила контрапункта.

Правила контрапункта, выработанныя практикой, преслѣдуютъ двѣ цѣли: 1) свободу голосоведенія, самостоятельный рисунокъ голосовъ и 2) благозвучіе, т. е. подчиненіе этой свободы законамъ гармоніи. Между этими двумя стремленіями нѣрѣдко возникаетъ столкновеніе; въ прежнее время охотно жертвовали благозвучіемъ, если этимъ спасалось самостоятельное веденіе мелодіи въ голосѣ: у Баха даже, у величайшаго контра-

Фигурированный контрапунктъ.

Фигурация гармоническая и мелодическая.

пунктиста; мы встречаемъ такія гармоническія жесткости, которыя неприятны для современнаго уха, но очевидно считались 200 лѣтъ назадъ благозвучными. Вообще въ настоящее время гармоническая чувствительность слуха гораздо выше, чѣмъ въ то время, и композиторъ охотнѣе измѣняетъ строгой имитациі, чѣмъ захочетъ неприятно поразить ухо слушателя. Въ отношеніи контрапунктическаго природнаго дара у композиторовъ наблюдаются замѣчательныя различія. Случается, что даже гениальный композиторъ долженъ чрезвычайно много работать и учиться, чтобы добиться свободнаго обращенія съ контрапунктомъ, и все-же иногда вы чувствуете тѣ усилія, которыя онъ употребляетъ при контрапунктической обработкѣ своихъ сочиненій. Замѣчательный примѣръ представляетъ Бетховенъ; исторія сохранила его ученическія тетради (онѣ напечатаны), которыя показываютъ, сколько онъ работалъ надъ контрапунктомъ. И что-же? У Моцарта, начавшаго писать съ 6-ти лѣтъ и учившагося совершенно шутя, вы не встрѣтите тѣхъ шероховатостей въ контрапунктѣ, которыя иногда поражаютъ насъ у Бетховена. У насъ замѣчательной ясностью контрапункта отличался Глинка ¹⁾; въ настоящее время у насъ есть замѣчательный контрапунктистъ—профессоръ Московской консерваторіи С. И. Танѣевъ.

Двойной контрапунктъ.

Не останавливаясь на изложеніи правилъ контрапункта, укажу еще на особое его видоизмѣненіе: *двойной контрапунктъ*. Если къ данной мелодіи (*cantus firmus*) сочиняется другая контрапунктическая мелодія, такимъ образомъ, что онѣ могутъ мѣняться мѣстами, т. е. нижняя мелодія можетъ быть перенесена октавой выше (или верхняя октавой ниже), то такой контрапунктъ называется двойнымъ. Трудность состоитъ здѣсь въ томъ, что всѣ интервалы обращаются, вслѣдствіе чего бла-

¹⁾ Напомню фугу для хора „Въ бурю, во грозу“ въ 1-мъ актѣ „Жизни за Царя“, или канонъ для 4-хъ голосовъ „Какое чудное мгновеніе“ въ Русланѣ (1-й актъ).

говзвучіе сочетаній могутъ существенно измѣниться. *Тройной и четверной контрапунктъ* получается въ томъ случаѣ, если описанную операцію обращенія продѣлываютъ съ 3-хъ и 4-хъ голоснымъ сочиненіемъ.

Канонъ.

Высшей формой строгой имитациі, чрезвычайно процвѣтавшей лѣтъ 300 — 400 назадъ, является *канонъ* (по-гречески значить «предписаніе», «законъ»).

Эта форма состоитъ въ слѣдующемъ. Первый голосъ начинаетъ какую-нибудь мелодію. Второй голосъ вступаетъ съ этой-же самой мелодіей, повторяя ее совершенно точно, но начинаетъ или съ той-же ступени гаммы (очень рѣдко) или съ какой-нибудь другой (чаще всего съ 8-ой ступени), причѣмъ въ зависимости отъ того, съ какой ступени начинаетъ мелодію второй голосъ, вступленіе его помѣщается ближе или дальше отъ начала перваго голоса. Такимъ образомъ, два голоса какъ-бы догоняють другъ друга, исполняя одну и ту-же мелодію.

Трехъ и четырехъ-голосный канонъ основывается на томъ-же принципѣ, но сочиненіе такихъ каноновъ уже гораздо труднѣе.

Это есть простѣйшая форма канона. Но существуютъ и другіе виды канона, гораздо болѣе хитрые. Во-первыхъ, второй голосъ, повторяя мелодію совершенно точно въ отношеніи слѣдованія интерваловъ, измѣняетъ ея ритмъ, т. е. даетъ каждой нотѣ большую или меньшую длительность; это будетъ канонъ *въ расширеніи* и *въ суженіи*.

Во-вторыхъ искусники въ писаніи канона дошли до такихъ фокусовъ, что писали второй голосъ задомъ напередъ, соблюдая въ то-же время совершенно точно какъ интервалы, такъ и ритмъ первой мелодіи; такой канонъ называется *раковымъ*. Очевидно, художественнаго значенія такой фокусъ имѣть не можетъ, потому что услѣдить тождество двухъ мелодій, изъ которыхъ одна является повтореніемъ другой только съ конца, можно только на бумагѣ глазами, но никакъ не ухомъ.

Фуга.

Гораздо большее значение для дальнейшего развития музыки имела *фуга*.

Въ фугѣ примѣняются всѣ контрапунктическіе приемы какъ строгіе, такъ и свободные, но въ основѣ ея лежитъ имитация. Первый голосъ исполняетъ тему, которая должна быть легко запоминаема и характерна; она называется «вождь» (*dux*). Второй голосъ повторяетъ эту тему, чаще всего въ верхней квинтѣ или въ нижней квартѣ («спутникъ» — *comes*), въ то время какъ первый голосъ образуетъ къ нему контрапунктическое сопровождение. Если фуга четырехголосная, то третій голосъ исполняетъ тему «вождя», а четвертый — тему «спутника». Послѣ проведенія темы по голосамъ, начинается болѣе или менѣе развитая промежуточная часть (*Divertissement*), построенная на свободной игрѣ мотивовъ, взятыхъ изъ темы. Этотъ «дивертисментъ» имѣлъ огромное значение въ исторіи музыки для развитія той наиболѣе характерной для сонатной формы части, которая называется *разработкой* (см. гл. IV-ю). Эта часть (дивертисментъ) приводитъ къ новому проведенію темъ по голосамъ, которое начинается уже со спутника. Такихъ проведеній и «дивертисментовъ» можетъ быть нѣсколько въ зависимости отъ значенія темы и настрѣній композитора, но послѣднее проведеніе обыкновенно содержитъ въ себѣ «стретту», т. е. такое сближеніе «вождя» и «спутника», вслѣдствіе котораго они какъ-бы втискиваются одинъ въ другого, такъ какъ «спутникъ» начинается раньше, чѣмъ кончается вождь. Передъ концомъ же обыкновенно устраивается болѣе или менѣе развитой органный пунктъ.

Высочайшаго развитія, какъ художественная форма достигла фуга у И. С. Баха. Фуги пишутся какъ для отдѣльных инструментовъ (чаще всего для органа или фортепіано), такъ и для камернаго ансамбля и для оркестра.

Въ современныхъ композиціяхъ ¹⁾ канонъ и фуга встрѣ-

¹⁾ Правильнѣе сказать, въ музыкѣ со времени Гайдна, т. е. съ конца XVIII вѣка.

чаются или какъ самостоятельныя части большихъ формъ (сюита, соната), или-же какъ средства построенія разработки темъ. При этомъ канонъ чаще всего примѣняется въ одной изъ среднихъ частей, напр., пишутъ менуэтъ въ видѣ канона, а фуга чаще всего является, какъ послѣдняя часть сонаты (квартета и др. соч.), иногда и какъ первая ея часть.

Разработка въ сонатной формѣ ведется иногда канонически, иногда-же фугировано, т. е. изъ темы строится въ серединѣ первой части сонаты (въ разработкѣ) неполная фуга, которая называется *фугато*.

Фугато.

ГЛАВА IV.

Музыкальные формы.

Большая публика, посещающая концерты, но не имѣющая понятія о томъ, что въ музыкѣ существуютъ опредѣленные формы, напоминающія архитектурныя построенія, держится того мнѣнія, что композиторъ, сочиняя музыку, проникается какимъ-то таинственнымъ экстазомъ вдохновенія, подъ вліяніемъ котораго у него выливается на бумагу музыка, которую воспроизводитъ въ концертѣ исполнитель.

Ничего преднамѣреннаго въ композиторѣ при этомъ публика не допускаетъ: я подозреваю даже, что большинство думаетъ, что композиторъ, кладя передъ собою потную бумагу, самъ не знаетъ, что у него выйдетъ, и это-то и есть настоящее вдохновение. Это распространенное мнѣніе совершенно ошибочно.

Такимъ бессознательнымъ актомъ творчества рождаются въ слухъ композитора только темы для будущихъ музыкальных дѣтищъ, пожалуй, если хотите, и тѣ мельчайшія формы, которыя являются въ свѣтъ подъ именемъ мелодіи, пѣсни и т. п. Но огромное большинство композицій, составляющихъ главный фондъ всей музыки, строятся по плану; совершенно подобно тому, какъ архитекторъ задаетъ себѣ задачу — построить часовню, храмъ, дворецъ, такъ и композиторъ раньше чѣмъ творить, обдумываетъ планъ *Adagio*, или сонаты (квартета, симфоніи) или оперы, а затѣмъ уже изъ родившагося въ его душѣ звукового матеріала (мелодія, гармонія, контрапунктъ) строитъ то, что онъ предначерталъ въ своемъ планѣ. Для построенія же

плана композиторъ необходимо долженъ быть знакомъ съ тѣмъ, что создала музыка до него, т. е. съ исторически выработавшимися формами. Гениальный композиторъ можетъ создать новыя формы, и тѣмъ разрушить, упразднить старыя, но для этого онъ долженъ знать, каковы были до него эти старыя формы.

То-же требованіе знанія формъ можетъ предъявить исполнитель (вмѣстѣ съ композиторомъ) и къ публикѣ, если хочетъ, чтобы публика понимала его исполненіе. Тутъ мы встречаемся со словомъ, которое, наѣвно, вызоветъ скептическую улыбку у многихъ изъ моихъ читателей. «Понимать музыку нельзя», скажутъ они: «музыку можно только чувствовать», и согласно съ этимъ они, слушая сонату или симфонію, проводятъ время въ мучительной борьбѣ съ одолевашей ихъ дремотой, но ожидаютъ, когда знаютъ по программѣ, что сейчасъ будутъ играть элегію или ноктюрнъ, или вальсъ, или еще, что нибудь дѣйствующее на «чувство».

Большое заблужденіе! Дѣйствительно, пѣсню или танецъ мы воспринимаемъ непосредственно и наслаждаемся ими безо всякаго усилія; но вѣдь не изъ однихъ этихъ формъ состоитъ вся музыка! Неужели такъ-таки напрасно работали композиторы, создавая симфоніи и сонаты, напрасно потому, что публика должна дѣлать душевное усиліе, чтобы слѣдить за развитіемъ болѣе сложныхъ формъ.

Нѣтъ! Умѣніе публики слушать музыку и понимать ее, т. е. умѣніе слѣдить за развитіемъ музыкальных мыслей въ стройное цѣлое, развивается при двухъ условіяхъ: 1) если публика имѣетъ возможность слушать высоко развитую музыку (симфоническую и камерную) въ хорошемъ исполненіи, и 2) если исполнители и музыкальная критика берутъ на себя трудъ помочь слушателю разобраться (лучше всего предварительно) въ томъ музыкальномъ сокровищѣ, которое ему предлагается съ эстрады.

Что значитъ.
понимать му-
зыку.

Пособія для
развитія пони-
манія музыки
публикой.

Музыкальное
творчество и
предваритель-
ный планъ
композитора.

Въ этомъ отношеніи у насъ сдѣлано до изумленія мало. Симфоническая музыка исполняется въ столицахъ и съ натажкой въ нѣкоторыхъ университетскихъ городахъ, квартетная музыка исполняется и того меньше.

Что касается музыкальной критики, то помощь ея публикѣ въ умнѣнъ разобратся въ построеніи музыкальных произведеній чаще бываетъ отрицательная, чѣмъ положительная. Вы можете встрѣтить въ музыкальныхъ рецензіяхъ свѣдѣнія о красотѣ пѣвицы, о достоинствахъ фабрики рояля, на которомъ играетъ пианистъ, о впечатлѣніи, которое произвело такое-то сочиненіе на рецензента и т. п., но вы никогда почти не встрѣтите въ рецензіяхъ такого разбора композиціи, который-бы помогъ вамъ слѣдить за развитіемъ ея изъ темъ, который-бы объяснялъ, какими приемами пользуется композиторъ при построеніи своего сочиненія, и т. п. И причина отсутствія въ рецензіяхъ такого важнаго элемента вовсе не та, какъ можно было-бы думать, что такой техническій разборъ былъ-бы скученъ и непонятенъ читателю: кто интересуется музыкой, тотъ только будетъ благодаренъ за такія указанія. Причина неудовлетворительности нашей музыкальной критики — отсутствіе музыкальнаго образованія среди лицъ, пишущихъ о музыкѣ. Какъ это ни странно, но только очень немногіе изъ музыкальных критиковъ получили музыкальное образованіе, не говоря уже о томъ, что совсѣмъ немногіе изъ нихъ музыканты по профессіи. Какъ-же можетъ такой музыкальный критикъ, который смѣшиваетъ контрапунктъ съ контрабасомъ, объяснить читателю, въ какой формѣ написано такое-то сочиненіе.

Къ сожалѣнію, музыкальные критики, которые дѣйствительно могли-бы способствовать музыкальному развитію читателей, ограничиваютъ свою дѣятельность участіемъ въ періодическихъ изданіяхъ; у насъ совсѣмъ нѣтъ книгъ о музыкѣ, посвященныхъ разбору композицій ¹⁾.

¹⁾ Я могу указать здѣсь: *П. И. Чайковскаго* „Музыкальные фелетоны“ (1868—76 г.) Москва 1898 г. *Лароша* „Музыкально-кри-

Совсѣмъ иначе стоитъ дѣло въ Германіи. Тамъ масса концертныхъ учреждений даже въ маленькихъ городахъ, и они уже воспитали свою публику.

Затѣмъ, нѣмецкая литература богата отдѣльными изданіями книгъ о музыкѣ, какъ специальныхъ такъ, и общедоступныхъ ¹⁾.

Еще болѣе приходится тамъ на помощь публикѣ чрезвычайное оживленіе въ послѣднія десятилѣтія въ издательствѣ партитуръ. Не говоря уже о крайней дешевизнѣ изданій классиковъ какъ въ оригиналѣ, такъ и въ переложеніяхъ для фортепіано въ двѣ и четыре руки, въ настоящее время существуетъ изданіе партитуръ камерной и симфонической музыки ²⁾ по крайне дешевой цѣнѣ (отъ 40 пфенниговъ), съ помощью котораго можно ознакомиться со всѣми классическими сочиненіями въ оригиналѣ.

Если незнаніе нѣмецкаго языка мѣшаетъ намъ знакомиться съ нѣмецкими книгами о музыкѣ, а отсутствіе предпримчивости у нашихъ издателей лишаетъ насъ возможности читать эти книги въ переводѣ, то нотныя изданія нѣмцевъ доступны намъ такъ же, какъ и имъ. Нельзя достаточно энергично пожелать, чтобы знакомство хотя бы съ камерной музыкой нашло въ нашемъ отечествѣ большое распространеніе! Вѣдь для знакомства съ сокровищами камерной музыки достаточно собрать четыремъ, даже тремъ, даже двумъ музыкантамъ, хотя и не обладающимъ большою техникой, но искренно любящимъ музыку. Возвращаясь къ предмету настоящей главы.

итическая статьи“, изданіе Весселя С.-Петербургъ 1894 г. *А. Н. Сьрова* „Полное собраніе сочиненій“, С.-Петербургъ, 1892 г. 3 т. *Ц. А. Кюи* „Русскій романсъ“. С.-Петербургъ 1896 г.

¹⁾ Какъ примѣръ могу указать: 1) *Th. Helm* „Beethoven's Streich-quartette“ Leipzig. 2) „Der Musikführer“ и „Der Opernführer“ Seemann, Leipzig. Множество объяснительныхъ брошюръ къ выдающимся операмъ и симфоническимъ сочиненіямъ, составленныхъ разными авторами и изданныхъ (съ нотными примѣрами) удивительно дешево.

²⁾ Ernst Eulenburg Musikverlag Leipzig, „Payne's kleine Partitur-Ausgabe“.

Учение о формах
общее и част-
ное.

Учение о музыкальных формах распадается на два отъѣла: въ первомъ разсматриваются основныя типы формъ, какъ они вытекаютъ изъ анализа музыкальных произведеній (общій или теоретическій отъѣлъ), во второмъ разсматриваются тѣ реальныя формы, которыя появились въ историческомъ развитіи музыки (частный или практическій отъѣлъ).

Раньше, чѣмъ приступить къ изложенію перваго отъѣла, необходимо указать еще и на то, что основаніемъ для построенія теоріи музыкальной формы служатъ главнымъ образомъ произведенія абсолютной музыки, т. е. инструментальной, а не вокальной, и при томъ не снабженной программой. Въ вокальной музыкѣ слово является элементомъ, нарушающимъ свободное развитіе музыки изъ своихъ собственныхъ стремленій; въ программной музыкѣ такимъ, нарушающимъ музыкальное построение факторомъ является предписываемая авторомъ себѣ впередъ словесная программа, передающая рядъ событій или настроеній. Поэтому хотя въ общей части очень часто ссылаются на вокальныя сочиненія, но только на такія, гдѣ слово не вліяетъ на построение формы. Поэтому-же въ частномъ отъѣлѣ музыкальныя произведенія удобнѣе всего разсматривать въ такомъ порядкѣ: 1) инструментальная музыка; 2) программная музыка, и 3) вокальная музыка.

Риманъ.

Въ основѣ дальнѣйшаго изложенія лежитъ сочиненіе Г. Римана «Основы ученія о композиціи—Grundriss der Kompositionstheorie», 1897 г.; а также его-же «Музыкальный словарь» (Dr. Hugo Riemann «Musik-Lexikon», 5-е изданіе, 1900 г.); кромѣ того пособіемъ мнѣ служило указанное выше (стр. 26-я) сочиненіе Праута. Считаю здѣсь нелишнимъ сообщить нѣкоторыя свѣдѣнія о самомъ докторѣ Риманѣ. Hugo Riemann родился въ 1849 г. Музыкѣ посвятилъ себя только съ 1871 г., когда, вернувшись изъ франко-прусской войны, поступилъ въ Лейпцигъ въ университетъ, и тамъ-же въ консерваторію. Въ 1873 году Риманъ получилъ степень доктора философіи. Послѣ мно-

голтнѣй педагогической и дирижорской дѣятельности въ Билефельдѣ, Гамбургѣ, Висбаденѣ и др., Риманъ въ 1895 г. вернулся въ Лейпцигъ и здѣсь читаетъ лекціи о музыкѣ въ университетѣ. Риманъ въ настоящее время одинъ изъ самыхъ выдающихся ученыхъ и знатоковъ по теоріи и исторіи музыки. Его многочисленныя сочиненія (рядъ учебниковъ и популярныхъ сочиненій) переведены на нѣсколько языковъ. По русски изданы нѣкоторыя сочиненія у Юргенсона, и вышелъ у него-же первый выпускъ перевода «Словаря».

Небезинтересно здѣсь прибавить, что Риманъ, такъ превосходно разбирающій музыку аналитически и синтетически, какъ композиторъ не достигъ извѣстности, хотя и написалъ порядочное число композицій.

I. Общее (теоретическое) ученіе о музыкальных формахъ.

Мы уже видѣли на стр. 28-й, что простѣйшей формой музыкальнаго сочиненія является *тѣсня или мелодія* въ видѣ восьми или шестнадцатитактнаго періода, состоящаго изъ двухъ предложеній. Наиболѣе характернымъ для такого построенія является полный кадансъ въ концѣ періода, и неполный кадансъ (прерванный, ложный, или даже разрывающійся въ тоническое трезвучіе, но не дающій впечатлѣнія окончательнаго заключенія) въ серединѣ его, т. е. въ концѣ перваго предложенія.

Такой періодъ есть зародышъ, зерно, изъ котораго развилась вся музыка, совершенно подобно тому, какъ изъ предложенія, т. е. изъ соединенія подлежащаго со сказуемымъ, необходимаго для построенія простѣйшей мысли, выросла вся словесная литература ¹⁾. Грамматическому предложенію въ музыкѣ соответствуетъ періодъ (не предложеніе).

¹⁾ Это сопоставленіе поддерживается тѣми особенными случаями, когда въ поэзіи, какъ и въ музыкѣ, являются произведенія, на-

Простѣйшая
форма.
Тѣсня.

Пісня въ од-
ной тонально-
сти.

Различныя на-
рушенія сим-
метріи.

Ограничиваясь однимъ строемъ, т. е. не допуская пока модуляцій, мы уже въ этихъ предѣлахъ найдемъ огромное разнообразіе возможныхъ мелодій (таковыхъ—много народныхъ пѣсень). Разнообразіе это увеличится, если брать мелодіи съ аккомпаниментомъ: можно гармонизовать мелодію разными аккордами, можно прибѣгнуть къ фигуративному и даже имитационному аккомпанименту, но объ этомъ будетъ рѣчь ниже, когда мы займемся варіаціями. Теперь же нужно указать, что число мелодій, возможныхъ въ одномъ строѣ, еще увеличится вслѣдствіе того, что симметрія изъ двухъ четырехъ (или восьми)-тактовыхъ предложеній можетъ весьма различно измѣняться, оставаясь въ то же время все же симметрией. Предложенія могутъ строиться изъ трехъ, изъ пяти тактовъ, наконецъ, изъ тактовъ различнаго размѣра, чередующихся въ извѣстномъ порядкѣ: такъ, пяти-дольный тактъ разсматривается какъ чередованіе двухъ и трехъ-дольныхъ тактовъ; семи-дольный—какъ чередованіе трехъ и четырехъ (сложнаго) дольнаго такта; 11-дольный тактъ (у Римскаго-Корсакова въ операхъ «Свѣтулочка» и «Садко») — какъ чередованіе сложныхъ 6-ти и 5-ти-дольныхъ тактовъ.

Затѣмъ возможно измѣненіе симметріи вслѣдствіе повторенія одного или болѣе тактовъ (очень часто въ заключеніи); вслѣдствіе увеличенія длительности музыки (расширеніе) нѣкоторыхъ тактовъ; вслѣдствіе выпаденія одного или болѣе тактовъ и др. Наконецъ, періодъ можетъ состоять не изъ двухъ, а изъ трехъ предложеній.

Во всѣхъ случаяхъ, однако, симметрія въ построеніи ясно указывается гармоническими кадансами.

Гораздо большее нарушеніе симметріи является въ томъ

стоящіе перлы поэзіи, не содержащія мысли, т. е. состоящія изъ однихъ подлежащихъ, безъ сказуемаго (стихотвореніе Фета „Шопотъ, робкое дыханіе“). Мы скоро увидимъ примѣръ мелодіи тоже безъ формы, т. е. не состоящей изъ періода, какъ у Вагнера въ оперѣ „Тристанъ и Изольда“.

случаѣ, когда въ построеніе мелодіи входитъ модуляція. Хотя Мелодія съ мелодіями съ модуляціями также весьма часто сохраняютъ простую симметрію, но возможность ея разрушенія здѣсь гораздо соблазнительнѣе, и дѣйствительно только съ помощью модуляцій является возможною «безконечная мелодія» Вагнера.

Я укажу только на одинъ примѣръ. Въ началѣ третьяго акта Вагнеръ и Ветховентъ. въ оперѣ Вагнера «Тристанъ» пастухъ играетъ на англійскомъ рожкѣ мелодію, безконечно, безмѣрно жалобную, мелодію, состоящую изъ 43 тактовъ, и производящую поразительное впечатлѣніе какой-то мистической скорби, именно, отсутствіемъ симметріи. Эта мелодія напоминаетъ мнѣ тему изъ Adagio Ветховенскаго квартета (ор. 59, F-dur № 7), но какая разница! Мелодія Бѣтховена построена совершенно симметрично, такъ что вы ясно слышите ея середину (половинный кадансъ) и конецъ. Эта мелодія также чрезвычайно грустная, но грусть эта не безконечная, не безнадежная! Музыка эта ясно говоритъ, что какъ бы ночь ни была темна, есть нѣчто высшее, во что я (поющій эту мелодію) вѣрю, и что меня спасетъ. Эта ласкающая надежда съ поразительной ясностью вырисовывается при повтореніи этой мелодіи въ виолончели, когда скрипка присоединяется къ ней контрапунктической мелодіей, необыкновенно ласкающей и ободряющей. У Вагнера совсѣмъ не то! Несчастный умирающій Тристанъ не имѣетъ надежды: его отчаяніе безгранично, безпросвѣтно, и мелодія пастуха удивительно выражаетъ такое чувство; здѣсь отсутствіе симметріи именно такъ и дѣйствуетъ на слушателя (см. Приложенія, таблица XIV-я).

Я ограничиваюсь этимъ примѣромъ, чтобы показать, какъ музыка можетъ дѣйствовать даже въ предѣлахъ формы пѣсни.

Для болѣе удобнаго запоминанія построенія музыкальных формъ мы условимся обозначать ихъ буквенными формулами. Такимъ образомъ, формула простѣйшей пѣсни будетъ:

$$\begin{array}{c} a + b = A \\ \text{(предложенія)} \quad \text{(періодъ)} \end{array}$$

Четыре типа музыкальных форм.

Первый тип.

Риманъ различает *четыре типа* музыкальных формъ.

I. Къ *первому* онъ относитъ всѣ сочиненія, построенныя на одной темѣ. Къ нему, значитъ, принадлежатъ, кромѣ указанныхъ простѣйшихъ пѣсень, еще слѣдующія формы:

1) Пѣса можетъ быть построена на одной темѣ, но эта тема повторяется два раза, при чемъ между первымъ исполненіемъ темы и ея повтореніемъ вставляется нѣсколько промежуточныхъ тактовъ, не являющихся самостоятельной темой, а только играющихъ роль перехода (очень часто съ модуляціей):

$$\begin{array}{ccccc} A & + & B & + & A \\ (a + b) & & \text{(промежуточная часть)} & & (a + b) \end{array}$$

2) Пѣса можетъ быть построена какъ будто изъ двухъ темъ, но вторая тема имѣетъ новымъ только первое свое предположеніе; второе же предположеніе ея есть повтореніе второго предположенія первой темы. Формула:

$$\begin{array}{ccc} A & + & B \\ (a + b) & & (c + b) \end{array}$$

3) Сюда же нужно отнести пѣсы, построенныя изъ двухъ періодовъ, которые, хотя бы раздѣлялись даже полнымъ кадансомъ, все же до такой степени сливаются въ одну мелодію, что пѣсу слѣдуетъ считать состоящей изъ одной темы. Формула:

$$\begin{array}{ccc} A & + & B \\ (a + b) & & (c + d) \end{array}$$

Еще разъ напоминаю, что эти схемы годны только для типичныхъ пѣсень, и отступленія отъ такихъ схемъ чрезвычайно многочисленны: кромѣ указанныхъ выше нарушеній симметріи, нужно еще указать, что не всякій періодъ можно расчленить на предположенія. Самое характерное для этого типа — то, что онъ заключаетъ только одну ясную тему.

Такимъ образомъ построены многія пѣсни (называются двухколѣбными пѣснями), многіе танцы (двухколѣбные танцы) и другія мелкія сочиненія для инструментовъ (прелюдіи и проч.).

II. *Второй типъ*: сочиненія, построенныя изъ *двухъ темъ* (Второй типъ. (трехколѣбная пѣсня, также маленькое рондо).

Темы, изъ которыхъ строятся сочиненія этого типа, представляютъ собою большую часть вполне развитыя мелодіи перваго типа. Отсюда ясно то чрезвычайное разнообразіе сравнительно съ первымъ типомъ, которое доступно для такихъ сочиненій: разнообразіе, какъ въ построеніи отдѣльных темъ и ихъ соединеніи, такъ и въ объемѣ цѣлаго сочиненія. Соединеніе двухъ темъ въ одно сочиненіе строится двояко.

1) Самый частый случай это тотъ, когда первая тема повторяется вновь цѣлкомъ или съ измѣненіями (съ кодой¹⁾) послѣ исполненія второй темы, которая должна совершенно характерно и ясно быть отличною отъ первой темы; въ противномъ случаѣ, если вторая тема не имѣетъ достаточно самостоятельнаго характера, мы будемъ имѣть передъ собою скорѣе первый типъ, чѣмъ второй. Формула:

$$\begin{array}{ccccc} A & + & B & + & A \\ (a + b + a) & & (a_1 + b_1 + a_1) & & (a + b + a) \end{array}$$

Къ этому типу принадлежатъ: большинство среднихъ частей (Andante, скерцо, менуеты и др.) симфоній, квартетовъ, сонатъ и т. п.; множество мелкихъ сочиненій для оркестра или инструментовъ (танцы, романсы, ноктюрны, элегіи и мн. другихъ); многія сочиненія вокальной музыки (аріи, романсы, хоры, ансамбли и др.).

2) Другой способъ соединенія двухъ темъ примѣняется гораздо рѣже. Въ этомъ случаѣ послѣ исполненія первой и второй темы вновь повторяются не только первая, но и вторая тема. Формула:

$$A + B + A + B$$

Требованія симметріи здѣсь достигаются тѣмъ, что вторая тема при повтореніи появляется въ строѣ первоначальномъ пер-

¹⁾ Кода (по латыни „хвостъ“) есть прибавленіе въ концѣ пѣсы особаго заключенія, болѣе или менѣе отличнаго отъ музыки самой пѣсы.

вой темы; кромѣ того иногда присоединяется еще кода изъ мотивовъ первой темы. Въ такомъ видѣ пишутся иногда *arpi*, *andante* и др. сочиненія.

Художественное единство композицій второго типа есть дѣло художественнаго чувства композитора.

Исслѣдованіе лучшихъ сочиненій этого рода показываетъ, что главное значеніе здѣсь имѣетъ выборъ темъ, и выборъ тональностей, въ которыхъ излагаются эти темы. Послѣдній вопросъ изученъ и излагается въ ученіи о формахъ очень подробно. Здѣсь мы его не можемъ касаться, такъ какъ это слишкомъ специальный вопросъ, имѣющій большое значеніе для изучающихъ композицію.

Кромѣ того единство композиціи достигается еще тѣмъ, что обѣ темы могутъ соединяться переходами, построенными изъ мотивовъ темъ. Этотъ приемъ уже напоминаетъ *разработку мотивовъ*, о которой рѣчь будетъ при описаніи формъ IV-го типа.

III. *Третій типъ*: сочиненія, построенныя болѣе, чѣмъ Третій типъ. изъ *двухъ темъ* (большое рондо).

Прежде, чѣмъ дать характеристику сочиненій этого типа, нужно исключить изъ него тѣ, наиболѣе знакомыя большой публикѣ сочиненія, которые извѣстны подъ названіемъ *фантазій или поппури* на мотивы изъ оперъ, народныхъ пѣсенъ и др., и пишутся для оркестра или отдѣльных инструментовъ. Эти излюбленные дѣтища садоваго репертуара, неизмѣнно наполняющія портфель любителя, собственно говоря, совсѣмъ не имѣютъ формы: ихъ нельзя назвать художественными произведениями, потому что они не имѣютъ единства ни архитектурнаго, ни со стороны музыкальнаго содержанія составляющихъ такое сочиненіе мелодій. Такія сочиненія представляютъ собою рядъ мелодій, болѣе и менѣе искусно связанныхъ модуляционными переходами, мелодій, число которыхъ можно по желанію уменьшать и увеличивать до безконечности. Если такая *фантазія* пишется для инструмента (скрипка, фортепіано), то испол-

Поппури (фантазія).

неніе мелодій снабжается разными украшеніями, пассажами и другими эффектами, неизмѣнно покоряющими сердце публики. И публика, большая публика, можетъ быть и до сихъ поръ больше всего любить именно такія фантазіи. По крайней мѣрѣ мы постоянно приходимъ слышать, послѣ исполненія въ обществѣ сочиненій Ветховена, Баха, Шумана, просьбу—сыграть что-нибудь изъ «Фауста» или «Травіаты».

И успѣхъ этотъ понятенъ. Въ такой «фантазіи» публика поглощаетъ рядъ болѣею частью знакомыхъ мелодій, красивыхъ, полныхъ выраженія, поглощаетъ ихъ безъ всякаго усилія, а чтобы прослушать сонату, нужно запомнить «серьезныя» темы, да потомъ еще слѣдить за ихъ развитіемъ, иначе музыка эта теряетъ всякій смыслъ. Слушаніе серьезной художественной музыки требуетъ активнаго участія отъ слушателя, а когда слушаешь поппури, то свободно можно въ неинтересномъ мѣстѣ поговорить съ сосѣдомъ или выйти покурить: музыка отъ этого ничего не теряетъ.

Аналогичное явленіе мы видимъ и въ словесной литературѣ. Я думаю, что «Похожденія Рокамболя» прочло несравненно большее число людей, чѣмъ «Анну Каренину» по той причинѣ, что первое сочиненіе, заключающее чуть не десять томовъ, представляетъ рядъ все новыхъ приключеній, описаніе которыхъ читатель поглощаетъ каждый разъ вновь со свѣжимъ интересомъ и при томъ безъ всякаго усилія: ему ничего не требуется помнить кромѣ именъ. А въ «Аннѣ Карениной» и приключеніе только въ концѣ романа, да все время какая-то психологія разводится, все что-то развивается: извольте слѣдить за этимъ развитіемъ, да еще понимать его! Это скучно. «Рокамболь» интереснѣе! И на столько интереснѣе, что когда авторъ, наконецъ, убилъ его окончательно, то по требованію публики вновь его воскресилъ, написавши романъ «Воскресшій Рокамболь».

Съ музыкальными поппури часто происходитъ то же самое: послѣ мелодій умиравшей Травіаты неожиданно появляется наглый галопъ изъ перваго акта оперы.

О художественномъ значеніи такихъ сочиненій и такого слушанія можно и не говорить.

Художествен-
ная сочиненія
III-го типа.

Здѣсь рѣчь идетъ о такихъ композиціяхъ, которыя будучи построены на нѣсколькихъ темахъ, представляютъ органическое единство. Изученіе такихъ сочиненій показываетъ, что единство здѣсь достигается кромѣ средствъ, указанныхъ при описаніи 2-го типа, еще тѣмъ, что одна тема является главною и и можетъ повторяться (очень часто бываетъ) послѣ каждой изъ побочных темъ. Кромѣ того здѣсь еще большую роль играетъ разработка мотивовъ, которая здѣсь можетъ наполнять не только переходы отъ одной темы къ другой, но можетъ служить даже для самаго построения побочной темы, которая такимъ образомъ явится какъ-бы видоизмѣненіемъ главной темы.

Въ формѣ III-го типа пишутся множество отдѣльныхъ сочиненій, извѣстныхъ подъ названіемъ «рондо», или же прикрываемыхъ какимъ-нибудь программнымъ названіемъ; сюда же принадлежатъ большинство послѣднихъ частей въ сонатахъ (симфоніяхъ, квартетахъ и др.), а также среднія части этихъ же сочиненій: Andante, scherzo съ двумя тріо и др.; также въ вокальной музыкѣ большія аріи могутъ имѣть форму рондо.

Четвертый
типъ.

IV. *Четвертый типъ*: сочиненія, построенныя изъ двухъ темъ съ разработкой.

Принадлежація къ этому типу композиціи представляютъ собою наиболѣе сложный и наиболѣе высокій родъ музыкальнаго творчества. Центръ тяжести, наиболѣе характерная для этого типа часть композиціи—называется разработкой. Къ этому типу принадлежитъ первая часть (иногда и послѣдняя, рѣже одна изъ среднихъ частей) сонаты (симфоніи, квартеты и т. п.), которая пишется обыкновенно въ темпo Allegro (эта форма часто и называется «сонатное Allegro»), сюда же принадлежатъ симфоническія увертюры.

Построеніе такого «сонатнаго Allegro» слѣдующее. Послѣ

болѣе или менѣе длиннаго *вступленія*¹⁾ болѣею частью въ медленномъ темпo, построеннаго обыкновенно, но не всегда, на мотивахъ, имѣющихъ сейчасъ начаться, темъ, начинается *изложеніе темъ или экспозиція*—первый отдѣлъ сонатнаго Allegro. Возможное здѣсь разнообразіе безконечно, какъ по характеру самихъ темъ, такъ и по способу ихъ изложенія: большое значеніе имѣетъ здѣсь опять таки соблюденіе соотношенія строевъ (см. стр. 78-й), а также способы соединенія темъ помощью переходовъ, модуляцій или новыхъ мелодическихъ мотивовъ. Первый отдѣлъ обыкновенно повторяется два раза. Затѣмъ изъ мотивовъ этихъ темъ (а также промежуточныхъ или заключительныхъ мотивовъ) строится *второй отдѣлъ сонатнаго Allegro: «разработка»*. Очень трудно сказать что-нибудь, могущее коротко охарактеризовать этотъ отдѣлъ, до того разнообразны способы, помощью которыхъ композиторъ вызываетъ въ слушатель опредѣленное впечатлѣніе. Тутъ примѣняются всѣ мелодическіе, гармоническіе и контрапунктическіе приемы, о которыхъ мы говорили раньше. Цѣлью разработки все же является нѣкоторый центральный пунктъ, къ которому ведетъ слушателя разработка въ силу музыкально-художественной необходимости. Нѣтъ ничего опаснаго для композитора, какъ именно этотъ отдѣлъ сонатнаго Allegro: какъ часто въ экспозиціи вы слышите красивыя, содержательныя темы, изъ которыхъ въ разработкѣ ничего не выходитъ, кромѣ формальнаго желанія исполнить требованія сонатнаго Allegro. невозможнаго безъ разработки. Размѣръ второго отдѣла весьма различенъ: ограничиваясь (у Гайдна, напримѣръ) чуть ли не нѣсколькими тактами, онъ доходитъ у Бетховена до огромныхъ размѣровъ. Послѣ разработки наступаетъ *третій отдѣлъ* сонатнаго Allegro, являющійся въ сущности повтореніемъ перваго съ изложеніемъ обѣихъ темъ, съ возвращеніемъ въ основ-

¹⁾ Такое вступленіе можетъ и совсѣмъ отсутствовать; въ такомъ случаѣ «сонатное Allegro» начинается прямо съ изложенія темъ.

Сонатное
Allegro.

ную тональность; но здѣсь возможны разнообразныя отклоненія и сокращенія противъ перваго отдѣла: во всякомъ случаѣ третій отдѣлъ не повторяется 2 раза, какъ первый. Этотъ отдѣлъ заключается обыкновенно кодой, болѣе или менѣе развитой, чаще всего построенной опять таки на мотивахъ темъ.

Такимъ образомъ и здѣсь мы видимъ трехъ-частную форму (A + B + A), каждая часть которой необыкновенно выросла по размѣрамъ и развилась по богатству содержанія.

Под-отдѣлъ IV-го типа: сочиненія съ разработкой, но развитыя на одной темѣ. Если видѣть главное значеніе «сонатнаго Allegro» въ работѣ, то къ IV-му типу слѣдовало-бы отнести также тѣ сочиненія, которые построены на одной темѣ, но достигаютъ развитія большой формы помощью разработокъ.

Но такъ какъ для «сонатнаго Allegro» не менѣе характерна разработка именно двухъ темъ, а не одной, то сочиненія, о которыхъ мы сейчасъ будемъ говорить, приходится отнести къ особому типу или под-отдѣлу IV-го типа.

Сочиненія эти суть: *канонъ*, *фуга*, *концертъ XVIII в. и вариации*.

Изъ нихъ *канонъ* и *фуга*, съ которыми мы уже знакомы, утратили самостоятельное значеніе и сохранились еще или какъ музыкальный приемъ, или какъ часть большихъ сочиненій. Концертъ XVIII в. исчезъ совсѣмъ изъ современной музыкальной литературы, а вариации и до сихъ поръ имѣютъ величайшее значеніе и какъ приемъ, и какъ самостоятельная форма.

Концертъ XVIII-го вѣка ¹⁾, достигшій высшаго развитія у Баха и Генделя, писался для инструмента соло (фортепиано, скрипка, двѣ скрипки и др.) съ оркестромъ и строился на одной темѣ, которая затѣмъ повторялась нѣсколько разъ оркестромъ.

¹⁾ Отъ него нужно отличать позднѣйшіе концерты для инструментовъ Solo съ оркестромъ: эти концерты пишутся въ формѣ сонаты съ виртуознымъ характеромъ, и первая ихъ часть «сонатное Allegro» строится на двухъ темахъ.

въ разныхъ строяхъ, при чемъ послѣдній разъ эта тема появлялась въ главномъ строѣ. Промежутки между этими оркестровыми исполненіями посвящались особымъ построеніямъ виртуознаго характера, дававшимъ возможность солисту показать свое искусство; эти промежуточные части не заключали въ себѣ новой темы, а строились на мотивахъ главной темы (разработка!) въ родѣ, какъ въ фугѣ, хотя заключали въ себѣ часто прекраснѣйшіе новые мелодическіе ходы. Все сочиненіе строилось исключительно контрапунктически.

Variation представляютъ собою съ точки зрѣнія сравнительной психологіи искусствъ самое характерное для музыки явленіе. Какъ приемъ, вариации имѣютъ самое обширное примѣненіе въ музыкѣ и являются источникомъ чрезвычайнаго и разнообразнаго музыкальнаго богатства. Какъ самостоятельная форма, вариации являются образцы совершеннѣйшихъ произведеній нашего искусства.

Въ самомъ общемъ смыслѣ вариация есть такое видоизмѣненіе данной темы (мелодіи), которое даетъ возможность узнать въ немъ первоначальную тему.

Измѣненія, которымъ можно подвергнуть тему безъ утраты ея индивидуальности, безконечны.

Простейшее варіированіе состоитъ въ томъ, что, сохраняя буквально тему въ одномъ голосѣ, композиторъ подвергаетъ другіе голоса самой разнообразной контрапунктической разработкѣ въ видѣ фигурацій или имитаций. Изъ послѣднихъ композиторъ можетъ создать канонъ или фугу, взявши тему, выбранную для вариаций, темой своего построенія: канонъ и фуга очень часто являются одной изъ вариаций сочиненій въ вариационной формѣ. Фигураціонныя вариации въ старину назывались «*Doubles*».

Допуская измѣненіе самой темы, мы вступаемъ въ высшую область вариаций. Измѣненія эти могутъ касаться гармоническаго сложенія темы (простѣйшее измѣненіе будетъ повтореніе темы

Variation.

въ минорѣ вмѣсто мажора и наоборотъ), или же могутъ относиться къ ритмическому построению темы, или же будутъ состоять въ иныхъ эффектахъ силы (динамическіе оттѣнки).

Измѣненія этого рода даютъ безконечный просторъ фантазіи композитора, такъ что даже невозможно приблизительно указать типическіе образцы такихъ варіацій; главное все же въ этомъ случаѣ то, чтобы слушатель безъ затрудненія узнавалъ въ варіаціи основную тему: иначе варіація теряетъ свой музыкальный, или, вѣрнѣе, психологическій смыслъ. Поэтому же важно, чтобы тема была достаточно характерна по мелодическому и гармоническому очертанію, и не слишкомъ длинна: излишняя длина темы затрудняетъ ее запоминаніе.

Какъ пріемъ, варіаціи участвуютъ во всѣхъ родахъ композиціи. Какъ самостоятельная форма, варіаціи называются обыкновенно «Варіаціи» или «Тема съ варіаціями» и составляютъ или отдѣльное сочиненіе, или самостоятельную часть большихъ сочиненій (соната, симфонія и т. п.). Пишутся варіаціи для отдѣльныхъ инструментовъ (безчисленные виртуозныя сочиненія отъ фортепіано до барабана), или для ансамблей (квартетъ, оркестръ и др.).

Навѣрное, нельзя отыскать композитора, который не писалъ бы варіацій, но во главі ихъ всѣхъ нужно поставить Бетховена. Изъ русскихъ композиторовъ укажу на Глинку съ его красивѣйшими варіаціями въ «Русланъ»: [(хоръ «Ложитесь въ полѣ мракъ ночной»); «Валлада» Финна (верхъ остроумія и разнообразія)], и Чайковского (фортепіанное «Тріо»; 3-я сюита для оркестра).

Раньше чѣмъ перейти къ частному разсмотрѣнію формъ немаловажно сдѣлать нѣсколько замѣчаній по поводу описанныхъ нами типовъ.

1. Измѣненіе. 1) Типы эти выведены не дедуктивно изъ какого-нибудь одного основного принципа, а путемъ сравненія произведеній величайшихъ композиторовъ, которые и были создателями этихъ

формъ. Поэтому на нихъ отнюдь нельзя смотрѣть, какъ на нѣчто неподвижное, неизмѣняемое; существуетъ множество формъ, которыя нельзя отнести ни къ одному изъ указанныхъ типовъ, потому что онѣ заключаютъ въ себѣ элементы разныхъ типовъ. Кроме того нельзя не предвидѣть, что въ дальнѣйшемъ развитіи музыки возможно созданіе новыхъ формъ, и за попытками въ этомъ направленіи дѣло не станетъ. Такою попыткой нужно считать теорію, по которой симфонія, какъ форма, отжила свой вѣкъ послѣ 9-й симфоніи Бетховена, и ее должна смѣнить симфоническая поэма, по формѣ все-же близкая къ сонатному Allegro, но позволяющая всевозможныя отступленія отъ послѣдняго благодаря программѣ, которой почти всегда снабжены такіе поэмы (Листъ, Римскій-Корсаковъ, Чайковский).

Къ такимъ же прогрессивнымъ попыткамъ нужно отнести и теорію Вагнера, по которой будущее музыки сосредоточится въ произведеніяхъ, являющихся результатомъ соединенія всѣхъ искусствъ, музыка же, какъ отдѣльное искусство, — вся инструментальная музыка — должна быть сдана въ архивъ (теоретически въ книгахъ Вагнера, практически въ его «Кольцѣ Нибелунговъ», циклѣ изъ четырехъ оперъ).

Во всякомъ случаѣ, однако, указанные нами типы имѣютъ совершенно ясныхъ и опредѣленныхъ представителей въ произведеніяхъ гениальныхъ композиторовъ, и никакъ не являются плодомъ измышленія теоретиковъ.

Подъ влияніемъ текста (въ оперѣ и въ программной музыкѣ, также и въ балетѣ) формы эти могутъ такъ видоизмѣняться, что становятся неузнаваемыми. Эти измѣненія мы разсмотримъ отдѣльно, когда дойдемъ до частнаго разсмотрѣнія формъ.

2) Теперь является еще вопросъ: для чего нужно такое выдѣленіе особыхъ типовъ и какое значеніе имѣетъ изученіе ихъ? 2. Значеніе этихъ типовъ

Наибольшее значеніе изученіе этихъ типовъ имѣетъ для будущихъ композиторовъ, изучающихъ теорію музыки.

И ни въ какомъ другомъ искусствѣ изученіе уже созданныхъ формъ не имѣетъ такого значенія, какъ въ музыкѣ.

Причина ясна. Всѣ другія искусства имѣютъ для себя образцы въ природѣ; музыка не имѣетъ образцовъ, она творитъ совершенно свободно, можно было бы сказать: произвольно, если-бы въ ея произведеніяхъ не чувствовалось желѣзной необходимости художественнаго творчества.

Поэтому въ другихъ искусствахъ талантливый отъ природы художникъ, овладѣвши матеріаломъ своего искусства (живописецъ—красками и рисункомъ, писатель—грамотностью и общимъ образованіемъ и т. п.), можетъ прямо творить, не справляясь съ его исторіей. Онъ не принужденъ создавать формъ—образцы для нихъ передъ глазами ¹⁾: смотри, наблюдай природу и человека.

Въ музыкѣ—не то. Даже изучивши гармонію и контрапунктъ, композиторъ все еще не владѣетъ своимъ искусствомъ: онъ необходимо долженъ изучить тѣ формы, которыя созданы до него, иначе всѣ его силы уйдутъ на отысканіе этихъ формъ: природа не придетъ ему на помощь!

Сказанное почти въ такой же мѣрѣ относится и къ исполнителю. Чтобы понимать исполняемое, онъ долженъ уметь отличить въ немъ главное отъ второстепеннаго: отыскать темы, различить въ нихъ мотивы и предложенія и т. д. Очень часто исполнитель достигаетъ этого инстинктомъ безъ предварительнаго анализа произведенія, но не менѣе часто при отсутствіи такого исполнителя попадаетъ впросакъ и совершенно невѣрно или безъ смысла передаетъ содержаніе произведенія.

И для слушателя общее знакомство съ формами и предварительное разсмотрѣніе произведеній, которыя онъ собирается слушать, имѣетъ огромное значеніе.

Правда, простѣйшія произведенія (пѣсни, танцы) усваи-

¹⁾ Я не могу сказать, что для него излишне изучать исторію своего искусства—отнюдь нѣтъ: это изученіе можетъ быть для него въ высшей степени благотворнымъ. Но оно не необходимо.

ваются сразу. Но не то съ такими композиціями, какъ соната или симфонія. Чтобы получить то впечатлѣніе, на которое рассчитывается композиторъ, слушатель обязательно долженъ знать заранее его музыкальныя намѣренія, т. е. по крайней мѣрѣ знать темы, изъ которыхъ строить композиторъ, и имѣть понятіе о формѣ, въ которой онъ строить, иначе композиція за исключеніемъ нѣсколькихъ, можетъ быть, отдѣльныхъ эпизодовъ пропадетъ для слушателя. Онъ не пойметъ, что вступленіе основано на мотивахъ темѣ, онъ не оцѣнитъ контраста между первой и второй темой, разработка для него покажется скучной канителью и т. д. Совсѣмъ иначе отнесется слушатель, если передъ тѣмъ, какъ идти въ концертъ, онъ познакомится за фортепіано съ сочиненіемъ, которое онъ идетъ слушать, и не только проиграетъ его, но и попытается примѣнить для анализа его общія принципы, даваемые ему ученіемъ о формахъ. Для такого слушателя станетъ ясна художественно-музыкальная необходимость (логичность) произведенія, и онъ безъ труда будетъ слѣдовать за тѣмъ подъемомъ выраженія, который чувствуется въ передачѣ исполнителя.

3) Гораздо труднѣе третій вопросъ, возникающій передъ 3. Психологическое объясненіе этихъ формъ. Откуда взялись онѣ, какія данныя существуютъ въ душѣ человека, въ силу которыхъ возникли именно такія формы?

Для другихъ искусствъ такого вопроса не существуетъ. Живописецъ рисуетъ то, что онъ видитъ, писатель описываетъ то, что онъ видитъ и слышитъ, и т. д. Композиторъ не имѣетъ никакой вышней точки опоры для созданія своихъ формъ. Откуда же онѣ взялись?

Если обратиться къ простѣйшимъ музыкальнымъ произведеніямъ, къ народной пѣснѣ и пляскѣ, то кой-какія данныя для объясненія этихъ формъ мы отыщемъ.

Ритмъ ихъ дается ритмомъ текста и пляски; рисунокъ ме-

Простѣйшія
формы.

лодіи отчасти объясняются родством звуков и теоріей обертонов и унтертонов (см. стр. 38-ую); динамическіе отѣнки объясняются подъемомъ чувства въ пѣснѣ или размахомъ въ пляскѣ. Вотъ первоначальные элементы музыкальной формы.

Съ присоединеніемъ инструментовъ является возможность дальнѣйшаго развитія. вмѣсто простого повторенія мелодіи инструментъ можетъ исполнять ее съ фигураціями (съ переборами) или другими измѣненіями—возникаетъ простѣйшая варіація. Строфы пѣсни, повторяющія ту же мелодію, могутъ чередоваться съ наигрываніемъ инструментовъ на тѣ же мотивы или на другіе; пляска можетъ происходить не подъ одну и ту же мелодію, а подъ чередованіе нѣсколькихъ мелодій того же ритма (разныя колѣна пляски)—возникаютъ формы двухъ и трехъ-частной пѣсни и формы рондо (I, II и III типы).

Съ развитіемъ контрапункта, т. е. умѣнія соединять вмѣстѣ двѣ и болѣе мелодіи, самый матеріалъ является причиной возникновенія новыхъ формъ. Слушателю забавно слѣдить, какъ бѣгутъ мелодіи одна за другой и сливаются въ одно прекрасное пѣное, его восхищаетъ текущая архитектура музыки: создаются канонъ и fuga.

До сихъ поръ развитіе формъ довольно объяснимо съ одной стороны связью музыки съ пѣсней и пляской, съ другой стороны—самими свойствами того матеріала, изъ котораго строится музыка: благозвучіемъ одновременнаго соединенія звуковъ и способностью нашего слуха слѣдить за одновременно текущими двумя и болѣе мелодіями.

Варіаціи и
„Сонатное
Allegro“.

Но вотъ гдѣ камень преткновенія. Откуда возникла высокая форма варіаціи и сонатное Allegro? Какой смыслъ имѣетъ многократное повтореніе той же мелодіи, хотя бы въ различныхъ видоизмѣненіяхъ, увеличивающихъ ея интересъ, но все же повтореніе, не имѣющее ничего подобнаго въ другихъ искусствахъ, кромѣ можетъ быть архитектуры, и то только отчасти? Какой смыслъ имѣетъ «разработка» въ сонатномъ

Allegro, состоящая въ томъ, что композиторъ разрываетъ красивыя мелодіи на части, перетасовываетъ ихъ, чтобы подъ конецъ опять собрать вмѣстѣ въ первоначальныя мелодіи?

Прошу прощенія у читателя, если дальнѣйшія слова мои покажутся ему фантазіей. Пусть фантазія! Но вѣдь на днѣ фантастической, нелѣпой для здраваго смысла сказки скрывается иногда истина, имѣющая значеніе, не менѣе важное, чѣмъ тѣ истины, которыя провозглашаетъ учитель гимназій въ одномъ разсказѣ Чехова, въ родѣ того, что зимой холодно, а лѣтомъ жарко, что «спать надо въ постели раздѣвшись» и т. п. Можетъ быть, и моя фантазія окажется не совсѣмъ бесплодною.

Я уже нѣсколько разъ указывалъ на то, что композиціи не имѣютъ никакого образца въ природѣ, онѣ ни въ какомъ отношеніи непохожи на что-нибудь существующее внѣ музыки. Между тѣмъ, впечатлѣніе, производимое на насъ музыкой, совершенно несомнѣнно, и иногда въ чрезвычайной степени, напоминаетъ впечатлѣніе, производимое на насъ явленіями природы, такъ что, желая описать это впечатлѣніе, мы не можемъ поступить иначе, какъ сравнить его съ впечатлѣніемъ или настроеніемъ, вызываемымъ въ насъ вѣтшими явленіями. Приведу примѣры. «Traümerei» Шумана производитъ на меня такое впечатлѣніе, точно я пробылъ нѣкоторое время въ грезахъ, въ какомъ-то необычайно мирномъ настроеніи, которое можетъ вызвать въ насъ сумеречный теплый лѣтній вечеръ. Нѣсколько тактовъ оркестроваго вступленія къ аріи Руслана въ оперѣ Глинки «О, поле, поле!»,—неизмѣнно вызываютъ во мнѣ впечатлѣніе необъятной степи, развертывающейся передъ глазами. Adagio изъ Бетховенскаго квартета (№ 7 op. 59 F-dur) производитъ на меня такое впечатлѣніе, точно я видѣлъ душу человѣка мужественнаго характера, съ глубокой вѣрой и надеждой на спасеніе,—человѣка, подвергающагося тяжкимъ испытаніямъ.

Ограничиваясь этими примѣрами, спѣшу оговориться, что

этими описаніями впечатлѣній я никоимъ образомъ не хочу сказать, будто музыка *изображаетъ* вечеръ, степь, человѣка. Отнюдь нѣтъ! Музыка ничего не изображаетъ, и не можетъ изображать, кромѣ звуковыхъ явленій и явленій движенія. Произведенія музыки сами суть такіе-же равноправныя явленія природы, какъ вечеръ, степь, душа человѣка, но явленія, создаваемые гениемъ композитора (и исполнителя). Поэтому музыка и дѣйствуетъ на насъ такъ непосредственно, какъ никакое другое искусство (кромѣ драматическаго, гдѣ играетъ роль иллюзія); но только въ описаніи впечатлѣній отъ нея мы принуждены прибѣгать къ аналогіи съ другими явленіями природы.

Прибавимъ еще одно соображеніе, также уже высказанное раньше (стр. 56-я). Каждое художественное музыкальное произведеніе производитъ на насъ впечатлѣніе органически цѣлаго, индивидуальнаго явленія. Этимъ свойствомъ въ особой мѣрѣ должны обладать темы, которыя композиторъ выбираетъ для варіацій, если онъ хочетъ создать изъ нихъ великое произведеніе, а не только красивыя или изящныя видоизмѣненія данной мелодіи (я уже не говорю о безчисленныхъ виртуозныхъ варіаціяхъ; не имѣющихъ художественнаго значенія).

Взявши такую тему, композиторъ помощью варіацій раскрываетъ слушателю такое богатство содержанія въ ней, какого онъ и не подозревалъ. Получается такое впечатлѣніе, какъ будто мы присутствуемъ и слѣдимъ за тѣмъ, какъ характеръ человѣка, который тоже есть органически-цѣльное индивидуальное явленіе, мѣняется подъ вліяніемъ обстоятельствъ, и эти измѣненія человѣческой души затрогиваютъ насъ за живое: мы радуемся и плачемъ, торжествуемъ и сожалѣемъ вмѣстѣ съ исполнителемъ, когда онъ овладѣваетъ нашимъ вниманіемъ. Я совѣтую съ этой точки зрѣнія прослушать въ хорошемъ исполненіи «Тріо съ фортепіано» Чайковского, или «Балладу Финна» Глинки.

Въ сонатномъ Allegro мы имѣемъ болѣе сложное явленіе. Здѣсь музыкальная индивидуальность (первый отдѣлъ сонатнаго

Allegro) складается изъ двухъ темъ, которыя не просто ставятся рядомъ, а органически сливаются въ одно цѣлое; затѣмъ этотъ индивидуальный характеръ проводится сквозь рядъ испытаній, для борьбы съ которыми онъ развивается болѣе или менее то одну, то другую свою сторону (мотивы темъ) въ «разработкѣ» сонатной формы; и наконецъ, изъ этихъ испытаній характеръ выходитъ вновь (третій отдѣлъ сонатнаго Allegro) въ своемъ первоначальномъ единствѣ, но смотря по исходу испытаній съ торжествующимъ окончаніемъ или изнеможенный, разбитый непосильной борьбой (кода). Слѣшу опять оговориться. Я не хочу сказать, что данное здѣсь психологическое объясненіе варіацій и сонатнаго Allegro единственное: павѣрно можно представить себѣ и другія психологическія построенія, годныя для объясненія этихъ формъ, такъ какъ и музыкальное содержаніе этихъ формъ безконечно разнообразно.

Затѣмъ я отнюдь не думаю, что композиторъ, сочиняя сонатное Allegro задается психологической задачей, нарисованной выше. Это не необходимо, но и не невозможно. Еще: такое объясненіе приложимо только къ немногимъ произведеніямъ, которыя я и считаю гениальными, остальные композиціи, какъ-бы красивы и интересны онѣ ни были, стоятъ еще на чисто музыкальной стадіи развитія, объясняемой еще воздѣйствіемъ на композитора самого матеріала, изъ котораго строится музыка ¹⁾.

Наконецъ, если моя фантазія и совершенно фантастична, то кому или чему отъ нея вредъ? А для меня она служитъ источникомъ увеличенія музыкальнаго наслажденія какъ тогда, когда я слушаю музыку, такъ и когда я самъ ее исполняю. Я не хочу сказать, что, когда я слушаю или играю «Сонатy»

¹⁾ Аналогичное явленіе мы видимъ въ архитектурѣ. Въ началѣ своего развитія это искусство строило то, что подсказывалъ ему матеріалъ: камень, глина, дерево. Только овладѣвши свойствами всѣхъ матеріаловъ, архитекторъ начинаетъ строить съ цѣлью выполнить озаданную имъ въ душѣ идею.

Бетховена (посвященную Крейцеру), то я вижу какого-то бо-
рящегося человека. Нѣтъ! Но я чувствую борьбу во время
исполненія, и по окончаніи музыки я спрашиваю себя: «что
случилось? Чѣмъ я такъ взволнованъ?» И не нахожу другого
отвѣта, какъ тотъ, что я присутствовалъ при борьбѣ великаго
характера съ испытаніями и былъ свидѣтелемъ его побѣды,
хотя она обошлась ему не дешево (вспомните два восклицанія
(Adagio по 4 такта) передъ самымъ концомъ!).

А если такая фантазія увеличиваетъ мое музыкальное
наслажденіе, то почему не подѣлиться ею съ другими, любя-
щими музыку? Все равно, разбираясь въ своей душѣ послѣ
слышанія гениальной музыки, человекъ, любящій музыку, неиз-
бѣжно будетъ создавать фантазіи для объясненія возникшихъ
въ немъ чувствъ.

Аналогія съ
литературой.

Еще аналогія приходитъ мнѣ на мысль: и въ литературѣ
мы имѣемъ: 1) рассказы, повѣсти, лирическія стихотворенія и
т. п., изображающія одинъ моментъ жизни человека или при-
роды; 2) рядъ рассказовъ, трактующихъ одинъ и тотъ-же сю-
жетъ, аналогичны варіаціямъ (иногда такъ и говорятъ: «новая
варіація на старую тему»); 3) развитіе сюжета въ романѣ ана-
логично сонатному Allegro и, наконецъ, 4) безчисленные буль-
варные романы аналогичны музыкальнымъ поппури.

ГЛАВА V.

Частное (практическое) разсмотрѣніе музыкальныхъ формъ.

А. Музыка танцевъ.

Первоначальными сочиненіями инструментальной музыки Музыка тан-
цевъ.
были пляски. Изъ нихъ произошли первыя сложныя сочиненія.
Для удобства разсмотрѣнія отдѣляютъ: а) медленные танцы
(вѣрнѣе шествія) отъ быстрыхъ. Къ первымъ принадлежатъ:

1. Маршъ. Интрада. Пavana. Полонезъ.

Описаніе марша мы встрѣчаемъ уже въ музыкальномъ лек-
сиконѣ Вальтера (1732 года). Маршъ пишется въ двудольномъ
или четырехдольномъ ритмѣ ($\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{12}{4}$ и т. п.) и долженъ
отличаться очень опредѣленнымъ характеромъ движенія. Ско-
рость темпа различна, смотря по назначенію марша: торже-
ственный и траурный марши медленные, военный походный
маршъ скорѣе, самый скорый—это «маршъ нападающихъ»
(Sturmarsch).

Форма марша различна: отъ I-го типа до IV-го съ разра-
боткой. Но чаще всего маршъ имѣетъ форму II-го типа, при
чемъ средняя часть называется *trio* ¹⁾. Иногда маршъ является
частью симфоніи (Бетховенъ) и другихъ сочиненій сонатной
формы. Грандіозное развитіе получилъ маршъ у Вагнера.

Примѣры маршей очень многочисленны. Изъ нашихъ ком-

¹⁾ Названіе это возникло вслѣдствіе того, что въ старину эта
часть поручалась тремъ инструментамъ. Хотя этотъ обычай давно
исчезъ, но названіе „трио“ сохранилось до сихъ поръ.

нозиторъ¹⁾ укажу на Глинку (маршъ Черномора изъ «Руслана»), Бородина (Половецкій маршъ изъ «Князя Игоря») и Сѣрова (маршъ изъ «Юдифи»).

Близко къ маршу стоятъ старинныя *Интрада* и *Павана* (Pavane или Raduaner), теперь исчезнувшіе танцы XVI-го вѣка. Они обыкновенно не имѣли тріо.

Полонезъ (описаніе его у Зильцера—1772 года)—торжественное шествіе въ трехдольномъ ритмѣ, которыми обыкновенно открывается балъ. Очень характеренъ ритмъ аккомпанимента.

Какъ показываетъ названіе, Полонезъ имѣетъ польское происхожденіе, хотя какъ народная пѣснь онъ не существовалъ. Примѣры: «Польскій» изъ «Жизни за Царя» Глинки, Полонезъ изъ «Евгенія Онѣгина» Чайковского, послѣдняя вариация изъ III-й Сюиты для оркестра его-же. Знаменитые полонезы для фортепіано Шопена составляютъ переходъ отъ полонеза къ мазуркѣ.

II. Сарабанда. Шаконна. Пассакалья.

Танцы медленнаго движенія трехдольнаго ритма, входившіе въ составъ старинныхъ сюитъ для оркестра и отдѣльных инструментовъ (Бахъ, Гендель). Танцы эти пишутся и современными композиторами, чаще всего въ балетѣ. Форма этихъ танцевъ чаще всего I-го типа, но нерѣдко съ многочисленными вариациями (знаменитая Шаконна Баха для скрипки).

III. Алеманда (Allemanda).

Нѣмецкій танецъ двухдольнаго ритма характера Паваны, но болѣе оживленнаго движенія, представляющій собою танецъ, перешедшій изъ дворца въ народъ. Алеманда часто является

¹⁾ Указанія мои на образцы только примѣрные, и потому совершенно случайны. Иавиняюсь, если окажутся существенные пропуски.

первымъ номеромъ (родъ вступленія) сюитъ у Баха и Генделя. Возникла еще въ XVI в. Форма чаще всего I-го типа.

б) Танцы оживленнаго движенія въ трехдольномъ ритмѣ.

Менуэтъ—французскій танецъ (описанъ у Броусара 1703 г.) сравнительно не скорого движенія. Форма I-го типа. Но уже Бахъ обыкновенно соединялъ два менуэта, изъ которыхъ второй игралъ роль «тріо», вслѣдствіе чего менуэтъ получилъ форму II-го типа. Гайднъ ввелъ менуэтъ въ сонату и симфонию, какъ одну изъ среднихъ частей, и здѣсь онъ удержался еще у Бетховена, который болѣею частью, однако, замѣщаетъ его посредствомъ Scherzo. Менуэтъ у этихъ авторовъ является характернымъ образчикомъ формы II-го типа.

Мазурка—новѣйшій польскій танецъ (едва упоминается у Тюрка въ 1789 г.), происшедшій, вѣроятно, изъ полонеза. Движеніе его быстрѣе полонеза и менуэта, но все еще умѣренное. Ритмъ характерный съ удареніемъ на 3-ей четверти. Форма I-го, чаще II-го, иногда даже III-го типа (съ двумя тріо). Самый знаменитый композиторъ мазурокъ—Шопень.

Вальсъ—пишется въ темпo различной скорости (болѣе медленный вальсъ есть нѣмецкій Ländler); это танецъ сравнительно недавняго происхожденія. Знаменитые вальсы для танцевъ Ланнера, Штрауса представляютъ рядъ изъ нѣсколькихъ номеровъ I-го или II-го типа со вступленіемъ и кодой. Какъ высшая художественная форма, вальсъ пишется въ формѣ всѣхъ типовъ, даже IV-го (Шопень; Чайковский—вводитъ его даже въ симфонию).

Близко къ вальсу стоятъ исчезнувшіе *Passepied* (Бахъ, Гендель), *Galliarde* (итальянская Romanesca и Saltarella), входившіе также въ составъ сюитъ. Послѣдній танецъ уже въ XVII вѣкѣ уступилъ свое мѣсто танцу *Courante* (*Corrente*). Съ ускореніемъ движенія послѣдній превратился въ *Жигу* (*Gigue*) и *Canarie*. Въ этихъ двухъ послѣднихъ танцахъ два

трехдольные такта ($\frac{3}{8}$) соединяются въ одинъ ($\frac{6}{8}$). Точно также складается въ $\frac{6}{4}$ ритмъ *Дуры* (Louge), танецъ, близкій къ Сарабандѣ.

в) *Оживленные танцы четного ритма.*

Гавоть (описанъ у Вальтера въ 1732 г.)—очень распространенный танецъ въ $\frac{2}{2}$ граціознаго движенія, который охотно сочиняють композиторы и теперь. Форма I-го типа, часто II-го; роль «трио» играетъ 2-й гавоть, построенный на выдержанной квинтѣ въ басу (называется *Musette*), послѣ котораго вновь повторяется первый.

Близко къ гавоту стоятъ *Rigaudon* (*Ригодонъ*) и *Bourrée* (*Буре*), которые всегда имѣютъ одну четверть за тактомъ.

Эти танцы также входятъ въ составъ сюитъ.

Полька, развившаяся изъ шотландскаго экосеза и ставшая національнымъ чешскимъ танцемъ, принадлежитъ новѣйшему времени и имѣетъ оживленное движеніе. Если она движется медленно, то превращается въ нѣмецкій *Rheinländer*, при ускореніи темпа вмѣсто польки получимъ *галопъ*.

Общая сообра-
женія.

Ограничиваясь перечисленными танцами, какъ получившими художественное развитіе въ музыкѣ, остановимся на нѣсколькихъ соображеніяхъ общаго характера.

Первоначальное назначеніе танцевальной музыки было чисто служебное: она должна была поддерживать ритмъ движенія танцующихъ.

Когда музыка освободилась отъ этой роли, то формы танцевальной музыки приобрѣли совершенно иное художественное значеніе: танцевальныя пьесы приобрѣли художественную индивидуальность, органическое единство живого существа и безконечныя повторенія музыки соотвѣтственно продолжительности танца стали безсмыслицей. Съ этой точки зрѣнія музыка танцевъ, въ своемъ высшемъ художественномъ развитіи, служить уже не для сопровожденія танцующаго, а производить на насъ

такое впечатлѣніе, какъ будто передъ нами происходитъ явленіе природы, а чаще всего какъ будто мы видимъ предъ собою страданія или радость человѣческой души. Такъ, маршъ или полонезъ можетъ производить на насъ впечатлѣніе торжественно настроенной толпы народа; траурный маршъ Шопена (изъ фортепианной сонаты) дѣйствуетъ на насъ такъ, какъ будто мы видѣли передъ собою челоѣка, потерявшаго любимаго друга, но не теряющаго надежды свидѣться съ нимъ въ небесахъ; траурный маршъ Вагнера изъ «Гибели боговъ» потрясаетъ насъ какъ горе цѣлаго народа, потерявшаго своего героя; а когда Иосифъ Гофманъ играетъ «Польку-богемъ» Рубинштейна, вы улыбаетесь, точно предъ вами шалитъ очаровательный ребенокъ.

Когда же танецъ получаетъ форму вариаций или сонатнаго Allegro, то значеніе его, какъ художественнаго произведенія, расширяется безконечно. Укажу здѣсь только на Шаконну Баха съ вариациями для скрипки: для меня здѣсь проходитъ цѣлая жизнь возвышенной челоѣческой души, вѣрящей непоколебимо въ торжество божественнаго начала. И какими средствами это достигается: вариациями на тему изъ 8-ми тактовъ.

Б. Сочиненія инструментальной музыки свободной формы. Програмная музыка.

1. *Рондо* первоначально было тоже танцемъ: главную мелодію пѣлъ хоръ танцующихъ, и эта мелодія чередовалась нѣсколько разъ съ кушлетами солистовъ.

Рондо.

Впослѣдствіи это названіе было перенесено на такія сочиненія, для которыхъ характерно было возвращеніе главной темы. При этомъ промежуточные части не имѣли значенія самостоятельной темы, а являлись маленькими проведеніями мотивовъ главной темы, при чемъ большое значеніе имѣла перемѣна тональностей для этихъ промежуточныхъ частей. Опредѣленіе Рондо даетъ уже Вальтеръ (1732 г.).

Большое значеніе для развитія формы имѣло изобрѣтеніе настоящей второй темы, самостоятельной, но въ то же время способной слиться съ главной въ художественное цѣлое. Мы уже указывали (стр. 78-я), что главнымъ руководствомъ здѣсь является художественный инстинктъ композитора. Но анализъ раскрываетъ все разнообразіе способовъ и средствъ, которыми пользуется композиторъ. Подробности объ этомъ нужно искать въ сочиненіяхъ, специально посвященныхъ анализу формъ. Мы же перейдемъ къ описанію сочиненій, извѣстныхъ подъ различными названіями, какъ:

2. Токката. Фантазія. Скерцо. Капричіо. Пастораль.

Токката (отъ латинскаго тоссаге—прикасаться къ клавишамъ)—сочиненіе для фортепіано или органа, состоящее преимущественно или исключительно изъ бѣглыхъ пассажей, и имѣвшее прежде фугированный характеръ; у новыхъ композиторовъ (Шуманъ) Токката является этюдомъ, построеннымъ въ формѣ II-го или IV-го (съ разработкой) типа.

Фантазія (не слѣдуетъ смѣшивать съ «фантазіей на мотивы» въ родѣ поцзури)—сочиненіе, въ которомъ строгое построеніе формы нарушается какъ бы импровизаціями, вnezаппными вспышками фантазій (даже речитативами) композитора.

Капричіо (Capriccio)—очень близко къ фантазій, но отличается веселымъ, притивымъ характеромъ темъ. Пишется часто въ опредѣленной формѣ какого-нибудь типа, и тогда это названіе присоединяется къ названію формы, какъ прилагательное, напр. Rondo capriccioso, Momento capriccioso.

Близко къ послѣднимъ двумъ (фантазія и капричіо) стоитъ **Impromptu** (также moments musicaux и другія названія).

Scherzo (скерцо)—сочиненіе, близкое къ капричіо—пріобрѣло особое значеніе тѣмъ, что введено Бетховеномъ въ симфонію и сонату, какъ одна изъ среднихъ частей. Большою частью скерцо имѣетъ форму II-го типа, съ ясно отдѣлен-

ными частями, иногда III-го типа съ двумя «тріо». Значеніе скерцо Мендельсона волшебнаго, фантастическаго характера.

Пастораль—въ прежнее время очень любимый родъ сочиненія, спокойно-веселаго характера (пастушеская музыка), заключающій въ среднѣхъ перѣдко музыку на выдержанной квинтѣ (подражаніе пастушеской волюнкѣ). Форма можетъ быть всѣхъ типовъ: Бетховенъ написалъ «Пасторальную симфонію».

Прежде чѣмъ перейти къ описанію дальнѣйшихъ формъ, необходимо остано-
виться на вопросѣ о программной музыкѣ,

Программная
музыка.

Самое широкое опредѣленіе программной музыки будетъ такое:

Всякое музыкальное произведеніе, снабженное такимъ заглавіемъ или болѣе подробнымъ объясненіемъ, которое словами объясняетъ слушателю намѣренія композитора и такимъ образомъ словами подготавливаетъ первого къ воспріятію музыки—принадлежитъ къ программной музыкѣ.

Это словесное объясненіе (программа) можетъ быть болѣе или менѣ развито—отъ одного слова до цѣлаго стихотворенія—но во всякомъ случаѣ оно воздѣйствуетъ на музыку въ двухъ направленіяхъ: съ одной стороны, оно болѣе или менѣ направляетъ музыкальную мысль композитора, если онъ задается программой раньше музыкальнаго творчества (бываетъ и наоборотъ: композиторъ придумываетъ программу къ композиціи уже написанной); съ другой стороны программа воздѣйствуетъ на слушателя, заставляя его напередъ предполагать, что въ той музыкѣ, которую ему предстоитъ слушать, онъ найдетъ изображение, музыкальное воспроизведеніе того, что описано словами въ программѣ. Тутъ мы подходимъ къ очень важному вопросу программной музыки.

Можетъ-ли музыка (мы говоримъ только объ инструментальной музыкѣ) изображать, воспроизводить предметы или явленія природы, доступные описанію словомъ? Что можетъ музыка изображать?

Вспомнимъ, чѣмъ владѣетъ музыка для того, чтобы дѣйствовать на слушателя. Главный элементъ ея—есть движеніе съ его разнообразными ритмами, съ измѣненіями скорости и силы; затѣмъ музыка представляетъ послѣдовательное и одновременноное сочетаніе звуковъ различной высоты и, наконецъ, въ музыкѣ существуетъ совершенно своеобразное средство—формы.

Что же мы имѣемъ въ природѣ, что могло-бы быть воспроизведено этими средствами?

Развитіе музыкальной формы не имѣетъ образца въ природѣ—это явленіе *sui generis* (особаго рода), имѣющее нѣкоторую аналогію въ архитектурѣ, формы которой также покоятся на симметріи частей.

Сочетанія звуковъ различной высоты имѣютъ въ природѣ такіе ничтожные образцы (звуковыя явленія: пѣніе птицъ, вой звѣрей и т. п.), что ихъ можно совершенно обойти молчаніемъ: дѣйствіе на насъ мелодіи, гармоніи и контрапункта также свойственно только музыкѣ, и только ей одной.

Но вотъ мы подходимъ къ такимъ явленіямъ природы, воспроизведеніе которыхъ съ полнымъ правомъ можетъ взять на себя музыка, *это явленія движенья*.

Движеніе въ природѣ имѣетъ часто характерныя свойства въ силѣ, быстротѣ, стремительности, ритмѣ.

Движенія человѣческой души имѣютъ еще болѣе характерныя свойства, воспроизводимыя музыкой, какъ никакимъ другимъ искусствомъ. Эти слова: движенія души—вовсе не слѣдуетъ понимать метафорически.

Мы узнаемъ душевныя волненія людей только по измѣненіямъ въ быстротѣ, силѣ и характерѣ мускульныхъ сокращеній¹⁾, т. е. только по движеніямъ людей (жесты, тембръ, сила

¹⁾ Особенно важны въ этомъ отношеніи измѣненія въ движеніяхъ голосовыхъ связокъ человѣческой гортани, выражающіяся въ измѣненіяхъ тембра и тончайшихъ оттѣнковъ голоса, измѣненіяхъ, иногда болѣе выразительно передающихъ душевное волне-

и колебанія голоса, мимика), а эти движенія въ ихъ главныхъ особенностяхъ (быстрота, сила, стремительность и т. п.) воспроизводятся музыкой иногда съ изумительной художественностью; въ этомъ отношеніи съ музыкальнымъ исполнителемъ можетъ спорить только актеръ.

Но мы должны сейчасъ же оговориться. Музыка воспроизводитъ движенія, да! Но не движущіеся предметы: подыскивать таковыя она представляетъ фантазіи слушателя, потому что одно и то же движеніе можетъ быть свойственно различнымъ предметамъ: слабое качаніе волнъ (въ баркароллѣ, напримѣръ) очень похоже на качаніе колыбели (въ колыбельной пѣснѣ); а любовная страсть честнаго человѣка въ своемъ музыкальномъ выраженіи неотличима отъ страсти негодяя.

Итакъ, только одни движенія воспроизводятся музыкой, и по нимъ слушатель дополняетъ воображеніемъ картину, и въ этомъ дополненіи возможно большое разнообразіе. Если же намъ говорить, что «эта музыка» изображаетъ небо, а «та музыка» воспроизводитъ негодяя, то это можно понимать только метафорически: въ первомъ случаѣ правильнѣе было-бы сказать, что я пережилъ ощущенія, какъ будто видѣлъ отверстое небо (въ родѣ какъ въ элегіи Лермонтова: «Когда волнуется желтѣющая нива»); во второмъ случаѣ просто не вѣрѣте говорящему: музыка не имѣетъ средствъ для воспроизведенія нравственнаго или безнравственнаго; музыка воспроизводитъ душевныя движенія, но только движенія, а отнюдь не мотивы этихъ движеній, а только на основаніи таковыхъ возможна нравственная оцѣнка движеній¹⁾. Все же, что въ музыкѣ не относится къ воспроизведенію движеній, принадлежитъ области специфической музыкальной красоты; музыка создаетъ прекрасное, не имѣю-

нѣ, чѣмъ рѣчь. Эти измѣненія превосходно передаются музыкой какъ въ пѣніи, такъ и инструментами, въ особенности скрипкой и виолончелью: въ рукахъ артиста эти инструменты „поютъ“ не менѣе выразительно, чѣмъ голосъ.

¹⁾ См. мою статью «Музыка и нравственность».

щее образца въ природѣ, и какъ контрастъ къ нему не-пре-
красное (отсутствіе такового), но не безобразное—музыкально
безобразное (попытки создавать его всегда были и будутъ) исто-
ріей уничтожалось.

Теперь мы имѣемъ данныя для сужденія о томъ, чего мо-
жетъ требовать программа отъ композитора и что она можетъ
предлагать слушателю. Все, что имѣетъ характерное движеніе
въ природѣ или въ человѣческой душѣ, все это входитъ въ
область программной музыки.

Прибавимъ нѣсколько примѣровъ ¹⁾. Буря и волненія моря
(Рубинштейнъ: симфонія «Океанъ», Римскій-Корсаковъ «Оркес-
тровое вступленіе изъ «Царя Салтана»); слабыя качанія волнъ
(баркаролла) или ритмъ качанія колыбели (безчисленныя ко-
лыбельныя пѣсни); сверканія молніи и удары грома, капли
дождя (Россини «Телль», «Севильскій цирюльникъ»); показыва-
ніе пальмовыхъ вѣтвей (Чайковскій «Ромео и Джульетта»—
объясненіе Никиша); капель весенней оттепели (Чайковскій
«6-я симфонія—конецъ первой части—объясненіе Никиша—
очень произвольное, но сообщавшее оркестру при исполненіи
настроеніе); наконецъ, даже отсутствіе движенія, какъ кон-
трастъ самого движенія (Бородинъ «Средняя Азія»—выдержан-
ная нота).

Примѣры изъ душевныхъ движеній. Въпешная любовная
страсть (Вагнеръ въ «Тангейзерѣ» и въ «Тристанѣ»); страхъ
(Чайковскій въ «Пиковой дамѣ»); народная ярость (Мейер-
беръ въ «Пророкѣ»); нѣга и томленіе (Глинка: арія Ратмира
въ «Русланѣ»).

¹⁾ Изображеніе движенія въ этихъ примѣрахъ достигается сред-
ствами оркестра а музыки пѣнія, а не текстомъ.

3. Сочиненія, имѣющія названія программного характера: Романсы, баллады, новеллетты, легенды, сказки, рапсодія и другія.

Подъ этими названіями мы встрѣчаемъ огромное множество
композицій самаго различнаго объема, чаще всего въ формѣ
II или даже IV типа, написанныхъ для инструментовъ соло,
для ансамблей или оркестра, претендующихъ на эпическій, раз-
сказывающій характеръ музыки и для этой цѣли снабженныхъ
иногда подробными программами. Знаменитыя «рапсодія для
фортепіано» Листа написаны на венгерскія темы и имѣютъ
характеръ фантазій.

*Ноктюрнъ (ночная пѣсня), Berceuse (колыбельная пѣсня).
Баркаролла или Гондольера (пѣсня въ лодкѣ), элегія (жа-
лоба), Reverie (Traumerei—грезь)* и много другихъ сочиненій
говорятъ о намѣреніяхъ автора уже прямо своими заглавіями.
Форма большею частью I и II типа.

Сюда можно отнести и „Пѣсни безъ словъ“ (дивныя об-
разцы у Мендельсона).

Во всѣхъ этихъ произведеніяхъ вліяніе программы отража-
лось на характерѣ мелодій или аккомпанимента. Форма, какъ
таковая, развивается здѣсь почти всегда сама изъ себя, по
чисто музыкальнымъ законамъ. Въ слѣдующемъ отдѣлѣ мы
увидимъ, какъ словесная программа вліяетъ уже на самую
форму композиціи, обуславливая не только выборъ темъ, но и
число частей сочиненія и отношенія между ними.

В. Сочиненія, состоящія изъ нѣсколькихъ отдѣльныхъ частей.

Сюда относятся сочиненія, состоящія изъ нѣсколькихъ от-
дѣльныхъ пѣсень, и тѣмъ не менѣ претендующія на художе-
ственное единство. О значеніи этого единства и средствахъ его
достиженія мы поговоримъ позже; теперь остановимся на фор-
махъ этого рода.

Сюита.

Древнѣйшія сочиненія этого рода были итальянскія *канцоны или сонаты* (Canzoni da sonar, также Symphonia, Partita, Suite). Они представляли собою рядъ танцевъ, перемежаемыхъ съ сочиненіями серьезнаго стиля, заимствованными изъ церковной музыки (около 1600 г.).

Нѣмецкая Партита (Partie, вариационная сюита) того же времени заключала одни танцы, иногда съ вариациями.

Такого же характера была и *французская сюита*.

Высшаго художественнаго развитія эта *сюита* достигаетъ у Баха и Генделя, которые писали всѣ части сюиты въ одной тональности, изрѣдка смѣняя миноръ параллельнымъ мажоромъ.

Современная сюита имѣетъ гораздо болѣе широкія рамки. Ни число частей, ни характеръ ихъ, ни тональность ихъ ни чѣмъ не связаны. Всякое сочиненіе, состоящее изъ нѣсколькихъ отдѣльных пьесъ, если оно не содержитъ хотя бы одной части, написанной въ формѣ «сонатнаго Allegro», можетъ быть названо сюитой. Поэтому названіе это теперь такъ часто встрѣчается: композиторъ, не могущій сочинить симфоніи или сонаты, которыя требуютъ художественнаго единства, и желающій все же написать «большое» сочиненіе, пишетъ сюиту, начиная ее тѣми плодами своей фантазіи, которые сохранились у него въ портфель.

О художественномъ единствѣ сюиты, очевидно, не можетъ быть рѣчи. Даже у Баха и Генделя это единство поддерживалось чисто внѣшнимъ образомъ: единствомъ тональности и характера отдѣльных пьесъ, такъ что никого не шокируетъ исполненіе въ концертахъ отдѣльных номеровъ изъ сюитъ, которые имѣютъ сами по себѣ цѣльное художественное значеніе. Огромное большинство посѣщающихъ концерты лицъ и не подозреваютъ, что знаменитая «Арія» Баха или «Шаконна» его же вырваны изъ сюиты!

Новѣйшіе композиторы пытаются придать единство сюитѣ, снабжая ее программой, объясняющей содержаніе отдѣльных частей и смыслъ той или другой ихъ послѣдовательности («Шехерезада» Римскаго-Корсакова и др.).

Насколько такое единство есть дѣйствительно художественное музыкальное единство—это вопросъ открытый.

Сказаннымъ отнюдь не отрицается художественное значеніе отдѣльных номеровъ сюиты: здѣсь мы встрѣчаемъ высшіе образцы музыкальнаго творчества.

Отдѣльные номера сюиты пишутся въ формѣ всѣхъ типовъ, но настоящаго «сонатнаго Allegro» мы здѣсь не встрѣчаемъ, иначе такую сюиту правильнѣе было бы назвать симфоніей.

Сюита пишется какъ для инструментовъ соло, такъ и для ансамблей и оркестра.

Между сюитой и современной сонатой стоитъ *Divertimento* Серенада (или *serenada* (также назывались Cassation). Сочиненія этого рода имѣли больше четырехъ частей и заключали кромѣ танцевъ еще «аріи» въ медленномъ темпѣ, иногда съ вариациями. Сочиненія современныхъ авторовъ въ этомъ родѣ иногда совершенно не отличимы отъ симфоніи: развѣ тѣмъ, что она пишется болѣею частью для струннаго оркестра и имѣютъ въ нѣкоторыхъ частяхъ веселый, легкій характеръ (Чайковский, Фолькманъ). Серенады пишутся также и для ансамблей камерной музыки (Бетховенъ «струнное трио») ¹⁾.

Современная соната, создателями которой являются 2 сына великаго Баха, а затѣмъ Гайднъ и Моцартъ, и высшіе образцы которой находимъ у Бетховена, есть высшая художественная форма, которой достигла инструментальная музыка. Соната.

Самымъ характернымъ для сонаты является непремѣнное присутствіе хотя бы одной части, написанной въ формѣ IV типа. Почти безъ исключенія въ этой формѣ пишется Различныя названія

¹⁾ Отъ описанной «серенады» нужно отличать сочиненія для инструментовъ соло, написанныя какъ-бы въ подражаніе вокальнымъ серенадамъ, которыя распѣвались съ гитарой въ рукахъ подъ окнами возлюбленной дамы сердца. Эти сочиненія имѣютъ форму I и II типа и состоятъ изъ одной части.

1-я часть сонаты; очень часто въ ней же написана послѣдняя часть; иногда, хотя гораздо рѣже, въ этой же формѣ пишется одна изъ среднихъ частей сонаты (медленная часть чаще, чѣмъ скорая).

Сочиненія, написанныя въ сонатной формѣ, очень разнообразны и носятъ различныя названія, смотря по тому, для какого исполненія они предназначаются.

Написанныя для оркестра, сочиненія эти называются *симфоніей*; написанныя для одного инструмента (чаще всего для фортепіано) или для двухъ инструментовъ (скрипка, виолончель и др. съ фортепіано)—называются *сонатой*; написанныя для большого ансамбля называются почти всегда по числу участвующихъ инструментовъ—*трио*, *квартетъ*, *квинтетъ* и т. д. Наконецъ, написанныя для одного инструмента соло съ разработкой виртуознаго характера въ сопровожденіи оркестра или фортепіано, называются *концертомъ*.

Всѣ эти разнообразныя сочиненія принадлежатъ къ формѣ сонаты, потому что имѣютъ одну часть, по крайней мѣрѣ, построенную на двухъ темахъ съ разработкой.

Число частей въ сонатной формѣ различно. Чаще всего ихъ четыре: сонатное Allegro, Adagio, скерцо (или менуэтъ) и финаль (въ видѣ роondo или сонатнаго Allegro). Двѣ среднія части могутъ мѣняться мѣстами.

Adagio можетъ имѣть форму всѣхъ типовъ; очень часто имѣетъ форму темы съ варіаціями.

Скерцо или менуэтъ иногда замѣняется канцонеттой, ин-термеццо и т. п. пьесами веселаго, граціознаго характера.

Вмѣсто четырехъ частей очень часто (въ концертѣ, сонатѣ) имѣется всего три: двѣ крайнія части въ быстромъ темпѣ, средняя въ медленномъ.

Встрѣчаются сочиненія этого рода и въ двухъ частяхъ (Чайковскій «фортепіанное трио»); изъ нихъ одна въ формѣ «сонатнаго Allegro», другая въ варіаціонной.

Если остается всего одна часть въ формѣ «сонатнаго Al-

legro», то такое сочиненіе называется *увертюрой*¹⁾, *симфонической поэмой* (для оркестра) или *концертнымъ* (для инструмента solo).

Наконецъ, сочиненія въ сонатной формѣ могутъ имѣть болѣе четырехъ частей (послѣдніе квартеты Бетховена) и даже сочетаться съ хоромъ (9-я симфонія Бетховена).

Окинувши бѣглымъ взглядомъ все разнообразіе сонатныхъ формъ, остановимся на вопросѣ, имѣютъ ли сочиненія этого рода художественное единство и органическую цѣлость.

Когда слушаешь симфоніи Бетховена, то кажется несомнѣннымъ, что къ этимъ сочиненіямъ ни прибавить, ни отнять ничего нельзя. Исполненная отдѣльно, ни одна часть Бетховенской симфоніи не можетъ произвести вполне художественнаго впечатлѣнія. Начинаетъ казаться, что есть нѣчто, что связываетъ эти четыре части въ одно цѣлое. Но что же? Кромѣ родства тональностей этихъ частей, онѣ не имѣютъ ничего общаго: ни ритма, ни формы, ни единства темъ. Объясненіе этого единства формы симфоніи пока для насъ недоступно. Является даже мысль, не играетъ-ли тутъ роль привычка: отъ частаго слушанія эти части приобрѣли связь, называемую въ психологій ассоціаціей по смежности, зависящую отъ частаго совмѣстнаго повторенія. Такое подозрѣніе получить подкрѣплѣніе, если вспомнимъ, что такое гениальное сочиненіе, какъ напр. «Крейцерова Соната» Бетховена, производитъ наибольшее впечатлѣніе (именно цѣльное впечатлѣніе), когда исполняется только первая ея часть (безъ второй и третьей).

¹⁾ Увертюра, собственно, есть вступленіе къ оперѣ. *Старинная французская увертюра* (Люлли) имѣла медленную тему въ началѣ и въ концѣ, и скорую часть, фугированную, въ серединѣ; *старинная итальянская увертюра*, наоборотъ, имѣла медленную часть въ серединѣ. Позднѣйшія увертюры къ операмъ очень часто имѣютъ характеръ фантазій-попури на оперные мотивы. Симфоническая увертюра тоже можетъ предшествовать оперѣ (Глинки «Русланъ», Вагнера «Мейстерзингеры»).

Художественное единство въ Сонатѣ.

Быть может, это чувство недостаточной органической связи частей сонатной формы заставило прибѣгнуть композиторовъ къ такимъ средствамъ объединенія частей, какъ, напримѣръ, единство темъ въ разныхъ частяхъ симфоніи (Шуманъ въ D-moll'ной симфоніи; Бетховенъ въ послѣдней части 9-й симфоніи вспоминаетъ предыдущія темы) или программное объясненіе къ симфоніи (Берлиозъ, Листъ, Римскій-Корсаковъ).

Соната и программы къ ней.

Въ особенности охотно присоединяется программа къ тѣмъ сочиненіямъ сонатной формы, которые состоятъ изъ одной части и раньше назывались увертюрами, а теперь чаще называются симфоническими поэмами или картинами. Уже такіе сочиненія, какъ Бетховенскія увертюры «Эгмонтъ» или «Коріоланъ» имѣютъ несомнѣнно программный характеръ. Подробная программа не присоединена авторомъ, нужно думать, потому, что онъ предполагалъ слушателей знающими соотвѣствующія драмы Гете и Шекспира.

Позднѣйшіе авторы даютъ все болѣе подробныя программы (Листъ, Римскій-Корсаковъ, Чайковскій), пока наконецъ у Рихарда Штрауса не встрѣчаемся съ такимъ сочиненіемъ, какъ «Прокказы Тиль Эйленшпигеля», въ которомъ изображается, какъ дрыгаетъ ногами повѣшенный Тиль.

Тутъ-то и является вопросъ, до какихъ предѣловъ допустимо вліяніе программы на построеніе произведенія.

Пока композиторъ пользуется программой, какъ источникомъ, дающимъ ему настроеніе, вліяющимъ на выборъ темъ и на характеръ ихъ разработки, то вліяніе программы на талантливаго композитора можетъ быть въ высшей степени благотворительнымъ.

Но когда построеніе сочиненія происходитъ не по внутренней связи темъ и ихъ мотивовъ, а изъ желанія слѣдовать за словеснымъ описаніемъ программы, то вмѣсто цѣльнаго художественнаго произведенія мы рискуемъ получить калейдоскопъ случайно смѣняющихся другъ друга мотивовъ, гармоній и другихъ музыкальных средствъ выраженія.

Нуженъ огромный, именно музыкальный талантъ композитора, чтобы ускользнуть отъ соблазна изображать музыкой неизобразимыя ея средствами предметы и явленія, описываемыя въ программѣ, и развивать содержаніе композиціи изъ внутренняго музыкальнаго содержанія ея темъ.

Г. Балетъ.

Ближе всего къ программной музыкѣ стоитъ *музыка балета*. Не связанный здѣсь словомъ, какъ въ оперѣ, имѣя программу не въ видѣ словеснаго только объясненія, а въ видѣ цѣлаго сценическаго представленія, композиторъ могъ бы здѣсь развернуть всю силу своего таланта съ самыхъ разнообразныхъ сторонъ. Къ сожалѣнію балетъ, какъ учрежденіе, существуетъ не для музыки и композиторовъ, а для танцевъ и балеринъ. Въ балетѣ главное—это большое количество танцевъ, настоящихъ танцевъ, въ которыхъ танцующіе могли-бы показать искусство своихъ ногъ. Драматическіе или лирическіе моменты уступаются композитору въ самыхъ ограниченныхъ предѣлахъ, такъ какъ въ нихъ ногамъ нечего дѣлать. Неудивительно, поэтому, что самые выдающіеся композиторы отдавали дань балету только въ видѣ танцевъ, вставляемыхъ въ оперу.

Балетъ.

ГЛАВА VI.

Вокальная музыка.

Размѣры и назначеніе этой книги не допускаютъ разсмотрѣнія формъ вокальной музыки въ той мѣрѣ, какъ это требовалось-бы обширностью этого предмета. Поэтому мы не будемъ касаться описанія тѣхъ формъ, которыя создали: церковная музыка (богослужебная); духовная музыка, предназначенная для концертнаго исполненія въ церкви, въ концертномъ залѣ или на сценѣ; оперная музыка и пѣсенная.

Музыка и слово. Намъ здѣсь занимаетъ только общій вопросъ: въ какой мѣрѣ вліяетъ текстъ, на который пишется музыка, на средства музыкальнаго выраженія, на формы, созданныя по принципу пропорциональности частей, на ритмъ, гармонію и сложене мелодіи.

Мы уже видѣли, что первоначально музыка была только вокальная, тѣсно связанная со словомъ. Въ этой музыкѣ не было ни формы въ указанномъ выше смыслѣ, ни гармоніи или контрапункта (музыка была одноголосная), ни ритма (музыка принимала ритмъ текста): было только измѣненіе высоты тоновъ, составлявшее первобытную мелодію. Такова была, вѣроятно, древне-греческая музыка, древне-христіанское церковное пѣніе.

Съ изобрѣтеніемъ контрапункта, по мѣрѣ его развитія въ музыкѣ занимали свои права: правильный ритмъ, безъ котораго невозможно было сочетать голоса, гармонія, которая развитіемъ кадансовъ способствовала установленію самостоятельной музыкальной формы, и разнообразное сочетаніе самостоятельныхъ

голосовъ, которое потребовало изобрѣтенія характерныхъ ясныхъ темъ (первыя самостоятельныя музыкальныя формы).

Собственно развитіе формъ сдѣлалось возможнымъ только съ развитіемъ инструментальной музыки, не связанной словомъ ни со стороны ритма, ни со стороны продолжительности сочиненія, обусловленного въ вокальной музыкѣ длиною текста. Изобрѣтенныя такимъ образомъ формы въ свою очередь вліяли на вокальную музыку, сообщая ей ту симметрію и пропорциональность частей, которая нерѣдко вступаетъ въ борьбу съ текстомъ произведенія.

Обращаясь къ образцамъ вокальной музыки (всю церковную и духовную музыку я оставляю въ сторонѣ за немѣнимымъ свѣдѣніемъ), въ оперѣ и пѣснѣ, мы видимъ, что наибольшая утрата музыкальных элементовъ встрѣчается въ такъ называемомъ «*сухомъ речитативѣ*» итальянской оперы (*recitativo secco*). Здѣсь изъ всѣхъ элементовъ музыки сохранились только повышенія и пониженія голоса, родъ мелодическихъ ходовъ, въ высшей степени однообразныхъ, поддерживаемыхъ нѣсколькими аккордами фортепіано или баса съ виолончелью, аккордами, имѣющими назначеніе поддерживать глѣвца, чтобы онъ не потерялъ тональности (Россини «Севильскій цирюльникъ», Моцартъ «Донъ-Жуанъ» и др.). «Сухой речитативъ» примѣнялся въ тѣхъ случаяхъ, когда текстъ казался слишкомъ незначительнымъ или недостаточно чувствительнымъ, чтобы его облекать въ настоящую музыку. Насколько мало музыкальнаго значенія имѣлъ этотъ речитативъ показываетъ тотъ фактъ, что во многихъ операхъ вмѣсто речитатива прямо примѣнялся «диалогъ», т. е. просто разговоръ въ томъ случаѣ, когда произведеніе исполнялось въ «Комической оперѣ», речитативъ же обязательно примѣнялся въ «Большой оперѣ» въ Парижѣ. Такой речитативъ имѣлъ мѣсто не только въ итальянской оперѣ, но и во всѣхъ другихъ.

Совсѣмъ другой смыслъ имѣлъ речитативъ въ томъ случаѣ, когда вслѣдствіе требованій сцены (сильный подъемъ чувствъ

и т. п.), прерывалось течение музыки, нарушался ритмъ, а съ нимъ и форма, и оставался рядъ восклицаній, иногда очень богатыхъ въ мелодическомъ и гармоническомъ отношеніяхъ, не говоря уже объ отбѣнкахъ силы. Естественность такого короткаго речитатива говорить сама за себя, и это было причиной того, что речитативъ этого рода мы встрѣчаемъ и въ инструментальной музыкѣ.

Безполезность «сухого речитатива» привела композиторовъ къ постепенному восстановленію въ немъ музыкальных элементовъ и превращенію его въ настоящую музыку. Но этотъ речитативъ имѣлъ одно достоинство: онъ давалъ возможность ясно слышать текстъ, который игралъ особенно важную роль въ комической оперѣ.

Арія и ансамбль.

Съ другой стороны, въ итальянской оперѣ рядомъ съ «сухимъ» речитативомъ стояли *закругленные музыкальные номера*, аріи и ансамбли, въ которыхъ встрѣчаемъ злоупотребленіе противуположнаго рода.

Благодаря высокой степени развитія искусства пѣнія у итальянцевъ и ихъ исключительной мелодической даровитости, эти *закругленные номера* стали ареной виртуозности пѣвцовъ. Композиторы заботились не о томъ, чтобы сочинить музыку, выразительно передающую содержаніе текста, а о томъ, чтобы дать возможность пѣвцу блеснуть своимъ искусствомъ, какъ въ передачѣ быстрыхъ пассажей и всякой голосовой эквилибристики, такъ и передачѣ красивой кантилены. Здѣсь уже текстъ страдалъ въ пользу музыкальнаго инструмента, въ который превращается человѣческій голосъ.

Реформа оперы.

Такимъ образомъ, *реформа оперы* должна была идти съ двухъ сторонъ: усилить элементъ музыкальный въ речитативѣ и увеличить роль и значеніе текста въ *закругленныхъ номерахъ*. И собственно вся исторія оперы есть борьба между требованіями текста и чисто музыкальными элементами.

Крайнія теченія реформы.

Эта борьба выразилась въ нѣсколькихъ теченіяхъ, изъ которыхъ крайнія: Вагнеровская опера и русская опера

съ ея исключительнымъ требованіемъ мелодическаго речитатива.

Всѣ остальные теченія представляютъ рядъ компромиссовъ между требованіями текста и тою музыкально-художественной необходимостью, которая говорить въ душѣ композитора сильнѣе всѣхъ требованій здраваго смысла и словесной логики. Въ зависимости отъ таланта композитора речитативъ превращался въ настоящую музыку: его мелодическіе ходы приобретали очертанія настоящей мелодіи (аріозо), гармонія и контрапунктъ аккомпанимента обогащались и дѣлались однимъ изъ важнѣйшихъ средствъ характеристики сценическаго положенія или дѣйствующаго лица. Съ другой стороны, механическія формы *закругленныхъ номеровъ* съ ихъ вѣчными кадансами на тѣхъ же мѣстахъ, съ ихъ бѣдной гармоніей и безконечными украшеніями и каденціями, стали приобретать выразительность, согласную съ содержаніемъ текста, не теряя въ то же время формы, основанной на принципѣ пропорціональности частей. Формы эти (аріи, ансамбли) чаще всего принадлежатъ ко второму типу или къ первому; гораздо рѣже къ третьему.

Вагнеръ.

Крайности реформы Вагнера (въ его «Кольдѣ Нибелунговъ») состоятъ въ томъ, что онъ совершенно уничтожилъ различіе между речитативомъ и аріей; у него нѣтъ номеровъ, имѣющихъ пропорціональность частей.

Пѣвцы у Вагнера поютъ рядъ мелодическихъ ходовъ, которые сами по себѣ болѣею частью очень мало выразительны, но покоятся на фонѣ оркестроваго сопровожденія, необычайно богатаго гармоническимъ и контрапунктическимъ содержаніемъ; вотъ сюда-то, въ оркестръ, Вагнеръ и перенесъ все музыкальное содержаніе оперы, такъ что у него не оркестръ сопровождаетъ пѣніе, а пѣвцы иллюстрируютъ словами и игрою содержаніе музыки оркестра. Возможность такого перенесенія центра тяжести оперы въ оркестръ обуславливается еще однимъ въ сущности чисто механическимъ, но чрезвычайно высоко цѣни-

мымъ вагнеристами, приѣмомъ; каждое дѣйствующее лицо, предметъ, даже явленія характеризуются мотивомъ, иногда определеннымъ, яснаго очертанія, иногда-же состоящимъ чуть-ли не изъ двухъ нотъ.

Насколько такая характеристика мотивами художественна, и насколько она совершенно условна, искусственна—это другой вопросъ; важно то, что мотивы эти появляются каждый разъ, когда появляется соответствующій предметъ, или когда о немъ только говорятъ (пріѣмъ чисто механический, а не художественный); и вотъ изъ этихъ-то мотивовъ Вагнеръ, благодаря своему огромному, симфоническому таланту, строитъ великолѣпныя, изумительныя музыкальныя картины ¹⁾, иногда полныя драматическаго движенія и выкупающія всѣ недостатки произведеній Вагнера, какъ оперы, то есть, какъ сочиненій, посвященныхъ глѣбѣ.

Даргомыжскій. Въ иную крайность вдалась русская оперная школа, хотя крайность эта существовала больше теоретически, чѣмъ практически: на дѣлѣ ее осуществилъ только Даргомыжскій въ «Каменномъ гостѣ».

Въ своихъ операхъ Глинка далъ безподобные образцы речитатива, полные драматическаго содержанія и музыкальной красоты. Эти речитативы у него согласно итальянскимъ традиціямъ предшествуютъ закругленнымъ номерамъ, аріямъ. Сами-же аріи имѣютъ опять-таки законченную форму, основанную на пропорціональности частей, обозначаемой кадансами. Въ борьбѣ противъ итальянскихъ традицій новаторы попытались отбросить эти законченныя формы, сохранивъ ихъ только тамъ, гдѣ по ходу дѣйствія поется пѣсня, романсъ или хоръ, и построить оперу изъ одного мелодическаго речитатива. Эти попытки (кромя Даргомыжскаго: у Кюи, Мусоргскаго и Рим-

¹⁾ Здѣсь Вагнеръ съ огромнымъ успѣхомъ примѣняетъ то музыкальное средство, которое характерно для формъ IV-го типа: разработку мотивовъ.

скаго-Корсакова) до сихъ поръ не имѣли большого успѣха у публики, и такіе факты, напр., что «Князь Игорь» Бородина, одного изъ талантливейшихъ представителей крайней глѣбой русскихъ композиторовъ, несравненно ближе къ «Руслану», чѣмъ къ «Каменному Гостю», и что Римскій-Корсаковъ, самый сильный изъ этой группы по музыкальному образованію, никогда не придерживался крайностей «Каменнаго гостя», — факты эти показываютъ, что теорія исключительнаго мелодическаго речитатива въ сущности не пользовалась самымъ глубокимъ довѣріемъ даже у первыхъ приверженцевъ ея.

Если такимъ образомъ оставить въ сторонѣ эти два край- Формы, приня-
ныя изъ
оперъ.
нія теченія, то увидимъ, что въ оперѣ имѣютъ большое примѣненіе описанныя нами формы I-го и II-го типовъ: именно тамъ, гдѣ по ходу сценическаго дѣйствія является поводъ дать пѣвцамъ исполнить арію (монологъ въ драмѣ), дуэтъ или большой ансамбль. Хоръ исполняетъ закругленные номера обыкновенно только въ томъ случаѣ, если по ходу дѣйствія онъ исполняетъ какую-нибудь пѣсню. Большею же частью хоръ принимаетъ участіе въ такъ называемой «сценѣ», гдѣ вслѣдствіе быстрого хода сценическаго дѣйствія примѣненіе закругленныхъ формъ неумѣстно.

Вагнеръ въ своихъ реформаторскихъ попыткахъ зашелъ такъ далеко, что устранилъ изъ оперы и хоры, и ансамбли. Главное возраженіе противъ этихъ элементовъ основывается на томъ, что люди въ жизни никогда не говорятъ въ одно и то же время. Возраженіе странное! Вѣдь въ жизни люди также не поютъ, а говорятъ: значитъ опера въ принципѣ есть бессмыслица. Однако, если публика такъ любитъ эту бессмыслицу, то въ ней вѣдь долженъ быть какой-нибудь смыслъ. И въ драмѣ мы видимъ аналогичное явленіе: пѣса, написанная стихами, есть тоже бессмыслица, потому что въ жизни люди не говорятъ стихами; однако, когда мы смотримъ «Горе отъ ума», то стихотворные таланты дѣйствующихъ лицъ насъ несколько не шокируютъ.

Неправильное
желаніе на-
гнать ансамбль
и хоры.

Дѣло въ томъ, что спеническая правда не есть фотографія жизни, а подчинена особымъ художественнымъ условіямъ, уловить которыхъ есть дѣло таланта автора. И въ драмѣ мы имѣемъ монологи, которыхъ въ жизни никто не говоритъ; также «рѣчи въ сторону», которыхъ страннымъ образомъ слышитъ публика и не слышитъ рядомъ стоящій актеръ, и многое другое въ такомъ-же родѣ. Мы легко миримся съ такими фактами, потому что иначе мы и не могли бы узнать, что думаетъ дѣйствующее лицо, и пришлось бы слышать только то, что оно дѣйствительно кому-нибудь говоритъ.

Также и въ оперѣ. Мы допускаемъ такой міръ, гдѣ люди поютъ, а не говорятъ, гдѣ оркестръ составляетъ ту звуковую среду, въ которой происходитъ жизнь этихъ людей. Въ такомъ случаѣ насъ не шокируетъ тотъ фактъ, что въ аріи мы «слышимъ» мысли дѣйствующаго лица, а въ ансамблѣ мы слышимъ то, что дѣйствующія лица одновременно думаютъ: благо слухъ нашъ такъ устроенъ, что усваиваетъ нѣсколько одновременно исполняемыхъ мелодій. Поэтому Вагнеровская теорія относительно ансамблей и хора является ненужной жестокостью прежде всего по отношенію къ композитору, лишая его одного изъ могучихъ средствъ опернаго воздѣйствія на публику.

Возвращаясь къ вопросу о компромиссѣ между словомъ, съ его опредѣленной мыслью, и звукомъ, съ его опредѣленной высотой и ритмомъ, не имѣющими однако никакого прямого отношенія къ мысли, компромиссѣ, неизбежномъ въ вокальной музыкѣ, мы видимъ возможность примиренія этихъ двухъ борющихся элементовъ только въ томъ случаѣ, если композиторъ, подъ влияніемъ текста, создаетъ такую музыку, которая, развиваясь по своимъ собственнымъ законамъ, вызываетъ въ слушатель настроеніе, совпадающее съ дѣйствіемъ на него-же текста¹⁾.

¹⁾ Превосходный примѣръ представляетъ романсъ А. Рубинштейна «Ночь», который былъ сочиненъ какъ фортепианная пѣснь, и превратился въ дивную вокальную музыку, когда къ нему подобрали текстъ Пушкина, такъ удачно совпадающій по настроенію.

Желаніе композитора слѣдовать подробнѣе за текстомъ, передать не только общее настроеніе, вызываемое имъ, но изобразить звуками чуть-ли не каждое слово текста, дѣйствуетъ всегда вредно на результатъ его труда: музыкальное творчество композитора парализуется зрительными образами, навязываемыми ему текстомъ, мелодія его развивается не сама собою подъ влияніемъ настроенія, а внѣшнимъ образомъ пытается изобразить то, что говоритъ слово.

Наиболѣе опасно для композитора такое отношеніе къ тексту, когда онъ пишетъ музыку на лирическое стихотвореніе. Больше простора имѣетъ въ этомъ отношеніи композиторъ, когда берется за эпическій текстъ: тутъ его фантазіи является болѣе просторъ и дается возможность рисовать звуками различные эпизоды разсказа. Превосходный примѣръ такой музыки—гениальная баллада «Лѣсной царь» Шуберта на текстъ Гете.

Въ драматической музыкѣ изобразительныя намѣренія композитора имѣютъ еще болѣе простора. Но, въ общемъ, самымъ правильнымъ отношеніемъ композитора къ тексту вокальнаго сочиненія будетъ такое, при которомъ онъ смотритъ на текстъ, какъ на программу, и мы охотнѣе простимъ ему неправильное удареніе въ словѣ, вызванное теченіемъ музыки, чѣмъ безсиліе музыкальнаго творчества, вызванное желаніемъ раскинуть слѣдовать за текстомъ.

Формы, въ которыхъ сочиняется пѣсня (романсъ, шансо-форма пѣсни нетка), колеблются между законченными формами I-го и II-го типовъ и всѣми видами мелодическаго речитатива (декламация).

Пѣсни, имѣющія законченную форму, пишутся или въ куплетной формѣ, или въ видѣ «разработанной пѣсни». Въ послѣднемъ случаѣ музыка пѣсни развивается непрерывно на одной, двухъ и даже болѣе темахъ, пользуясь нерѣдко разработкой мотивовъ.

Куплетная форма пѣсни гораздо проще, и наводитъ на нѣкоторыя сомнѣнія въ ея художественномъ значеніи. Въ строфы

текста исполняются при посредствѣ одной и той же мелодіи, которая такимъ образомъ можетъ повторяться много разъ смотря по длинѣ текста. Въ такомъ видѣ исполняются народныя пѣсни какъ на лирической, такъ и на эпической тексты (разсказы). Невольно возникаетъ вопросъ: какимъ образомъ одна и та же мелодія безъ измѣненія можетъ передавать текстъ, иногда совершенно различный не только по содержанію, но и по настроенію.

И какъ-бы высоко ни было художественное достоинство народныхъ пѣсенъ, какъ произведеній музыки, и въ смыслѣ ихъ красоты и въ смыслѣ глубины выраженія, такое отношеніе къ тексту нельзя считать художественнымъ.

Еще ниже отношеніе музыки къ тексту въ шансонеткахъ и тому подобныхъ пѣсенкахъ: здѣсь музыка, кромѣ игривости и легкомыслія не имѣетъ никакого отношенія къ тексту; ея роль чисто-служебная—легче запомнить стихишки при помощи легкаго мотивчика, чѣмъ безъ него.

Вариационная
форма.

Гораздо высшее значеніе имѣетъ примѣненіе вариационной формы въ вокальной музыкѣ. Здѣсь мѣняется и мелодія и особенно аккомпаниментъ сообразно измѣненію въ содержаніи и настроеніи строфъ стихотворенія. Дивный образецъ такой вокальной музыки мы имѣемъ въ «балладѣ Финна» въ «Рус-ланѣ» Глинки.

ГЛАВА VI.

Исполненіе музыки и музыкальные инструменты.

Музыка отличается отъ остальныхъ искусствъ, кромѣ указанныхъ уже особенныхъ свойствъ музыкальной красоты и формы, еще однимъ очень важнымъ обстоятельствомъ: музыка, какъ произведеніе искусства, существуетъ для слушателя только въ передачѣ исполнителя, все равно будетъ ли такимъ исполнителемъ самъ слушатель или другое лицо. Въ другихъ искусствахъ разъ созданное произведеніе существуетъ реально для воспринимающаго: вотъ картина, статуя—иди и смотри; вотъ романъ, повѣсть—бери и читай. Единственное искусство, сходное въ этомъ отношеніи съ музыкой, это драма: и она требуетъ посредника въ видѣ актера между авторомъ и зрителемъ. Сходство это очень важное и даетъ основаніе ко многимъ любопытнымъ выводамъ. Но все же всякая драма есть литературное произведеніе, и даетъ художественное наслажденіе въ значительной мѣрѣ и безъ посредства актера. Музыка же безъ исполнителя не существуетъ ¹⁾).

Роль исполнителя въ музыкѣ гораздо большая, чѣмъ это обыкновенно думаютъ. Нерѣдко талантливый исполнитель открываетъ въ произведеніи такія художественныя черты, которыя не доходили до сознанія самого автора. Твори безсозна-

Роль исполни-
теля.

¹⁾ Тотъ фактъ, что образованный музыкантъ прямо читаетъ написанную музыку, воспроизводя ее мысленно, не отрицаетъ моего положенія. Во-1-хъ этой способностью обладаетъ сравнительно ничтожное число людей, а во-2-хъ такое чтеніе въ очень недостаточной мѣрѣ замѣняетъ исполненіе.

тельно (и отношу это выражение не къ намѣреніямъ автора, а къ самому процессу творчества мелодіи, гармоніи и т. п.), композиторъ даритъ намъ часто гораздо болѣе, чѣмъ было въ его мысляхъ. Наглядный примѣръ мы видѣли недавно на Чайковскомъ: 6-я симфонія его (патетическая), исполненная подъ управленіемъ Чайковского въ первый разъ, имѣла сравнительно слабый успѣхъ, потому что онъ, управляя оркестромъ, не умѣлъ раскрыть всѣхъ ея красотъ и глубины выраженія; и не сумѣлъ онъ этого не по отсутствію дирижерской опытности (любовь къ нему оркестра могла ему вполне замѣнить эту опытность), а потому, что онъ дѣйствительно не зналъ всего, что онъ здѣсь создалъ; по крайней мѣрѣ, онъ намъ даже словесно не старался объяснить или помочь въ передачѣ его музыки. А между тѣмъ, черезъ нѣсколько мѣсяцевъ въ рукахъ Направника, Никиша, Рихтера и другихъ эта симфонія открыла дѣлй міръ красотъ, отсутствовавшихъ въ первомъ исполненіи, и, замѣтите, міръ этотъ мѣнялся съ дирижеромъ: каждый изъ нихъ открывалъ новыя стороны произведенія. Этотъ на первый взглядъ парадоксальный фактъ представляетъ собою чрезвычайно частое явленіе не только въ музыкѣ, но и въ литературѣ: Сервантесъ, Шекспиръ и Гете, создавая «Донъ-Кихота», «Гамлета» и «Фауста», конечно, не могли оцѣнить всего значенія въ жизни человечества этихъ произведеній уже просто потому, что истинное значеніе ихъ лежало въ будущемъ, хотя корни этихъ типовъ составляютъ сущность человѣческой природы.

Такимъ образомъ исполнитель въ музыкѣ самъ является творцомъ, художникомъ.

Но ему необходимы для реализованія своихъ творческихъ силъ музыкальные инструменты. Къ разсмотрѣнію ихъ мы и переходимъ.

Человѣческій
голосъ.

Во главѣ физическихъ средствъ воспроизведенія музыки должно поставить *человѣческій голосъ* не потому, что онъ самый богатый по возможности передачи звуковъ инструментъ, а потому что человѣческій голосъ создалъ музыку.

Отличаясь отъ инструментовъ ограниченностью объема (диапазонъ) и сравнительно малой подвижностью, человѣческій голосъ, особенно женскій и дѣтскій, далеко превосходитъ ихъ физической красотой звука: красота эта бываетъ иногда такова, что покоряетъ слушателя помимо и вопреки даже содержанію исполняемой музыки.

Человѣческій голосъ примѣняется для исполненія музыки или какъ инструментъ соло съ сопровожденіемъ другихъ инструментовъ или безъ таковыхъ, или же въ различныхъ сочетаніяхъ, называемыхъ по числу голосовъ: дуэтъ, терцетъ (тріо), квартетъ и т. д. Если въ исполненіи музыки участвуютъ много поющихъ, такъ что каждый «голосъ», слагающій музыку, исполняется нѣсколькими поющими, то получается хоръ, который, если музыка исполняется безъ сопровожденія инструментовъ, называется «хоромъ а capella».

Хоры сочиняются или для однороднаго хора (изъ однихъ мужскихъ, женскихъ или дѣтскихъ голосовъ) или для смѣшаннаго хора (съ участіемъ и тѣхъ, и другихъ).

Объемъ голосовъ мужскихъ и женскихъ данъ въ Приложеніяхъ, таблица XIII-я.

Ближайшими по красотѣ и тембру къ человѣческому голосу инструментами являются скрипка, виолончель и альтъ. Благодаря своей большой подвижности эти инструменты сдѣлали возможнымъ чрезвычайное обогащеніе музыки инструментальными формами.

Эти инструменты образуютъ основу *камерной музыки* (называется такъ въ отличіе отъ концертной музыки: послѣдняя предназначена для большого зала и массы публики, первая лучше всего воспринимается въ маленькомъ помѣщеніи интимнымъ кругомъ слушателей). Смычковые инструменты.

Самый частый составъ исполнителей камерной музыки—это смычковый квартетъ: 2 скрипки, альтъ и виолончель. Этотъ составъ можетъ намѣняться, какъ прибавленіемъ инструментовъ. Камерная музыка.

(не только смычковых, но и духовых, а в особенности фортепиано) рѣдко болѣе 8-ми (квинтетъ, секстетъ, септетъ и октетъ), такъ и уменьшеніемъ ихъ: трио (очень рѣдко изъ смычковыхъ инструментовъ; чаще всего въ составѣ: фортепиано, скрипка и виолончель); дуэтъ (чаще всего въ видѣ сочетанія фортепиано со скрипкой, виолончелью или другими инструментами, которое въ такомъ случаѣ называется сонатой).

Въ такомъ составѣ камерная музыка являетъ намъ самыя высшіе образцы инструментальной музыки во всѣхъ ея формахъ. И нельзя въ достаточной степени изумляться и скорбѣть по поводу того пренебреженія, въ которомъ находится эта музыка въ нашемъ отечествѣ. Видѣ для исполненія дивныхъ твореній камерной музыки, которой съ гордостью посвящали свои силы величайшіе композиторы, требуется только четыре исполнителя (даже три, даже два), вовсе не обладающихъ большой техникой, но непремѣнно развитыхъ музыкально и любящихъ музыку, и передъ ними открыть цѣлый міръ ощущеній, которыхъ не дастъ имъ ничто, кромѣ музыки.

А между тѣмъ въ сколькихъ городахъ Россіи вы встрѣтите постоянный квартетъ, выступающій публично? А любительскій квартетъ, который бы регулярно собирался для исполненія камерной музыки, вы и съ огнемъ не сыщите даже въ университетскомъ городѣ.

Оркестръ.

Съ прибавленіемъ котрабаса къ смычковому квартету мы получаемъ струнную основу *оркестра*. Смотри по величинѣ оркестра число исполнителей бываетъ различно: въ Маринскомъ театрѣ въ С.-Петербургѣ (Императорская опера) первыхъ скрипокъ 20, вторыхъ—16, альтовъ—14, виолончелей и контрабасовъ по 10. Другую часть оркестра составляютъ духовые инструменты. Въ нихъ различаютъ двѣ группы: мѣдную: три тромбона и басъ-туба (къ нимъ Вагнеръ присоединяетъ еще особая тубы разныхъ строевъ); 2 трубы и 2 корнета; 4 валторны; деревянная группа заключаетъ въ себѣ: 2 флейты и флейту-пикколо

(маленькая флейта); 2 кларнета и 1 басъ-кларнетъ; 2 гобоя и 1 англійскій рожокъ; 2 фагота и одинъ контра-фаготъ. Число духовыхъ инструментовъ иногда значительно увеличивается. Бетховенскій оркестръ требуетъ ихъ меньше, чѣмъ указано; еще меньше ихъ у Моцарта и Гайдна.

Духовые инструменты отличаются каждый характернымъ тембромъ, такъ что опытное ухо легко ихъ узнать.

Третью группу оркестра составляютъ ударные инструменты: 3 литавры съ строемъ опредѣленной высоты, который можетъ измѣняться натягиваніемъ и ослабленіемъ кожи, покрывающей металлическій котелъ; большой барабанъ съ тарелками, треугольникъ, маленький барабанъ и тамъ-тамъ—эти инструменты не имѣютъ опредѣленной высоты звука, и производятъ шумъ или удары, или гулъ. Сюда присоединяютъ иногда бубенъ, колокола и др. инструменты.

Четвертую группу составляютъ: арфы (въ Императорской оперѣ у насъ въ Петербургѣ ихъ четыре), фортепиано, органъ и колокольчики (Glockenspiel), усовершенствованные въ Целесту (клавишный инструментъ, молоточки котораго ударяютъ по металлическимъ пластинкамъ опредѣленнаго строя).

Таковъ средній составъ опернаго или симфоническаго оркестра. Онъ можетъ быть еще увеличенъ или уменьшенъ; или же можетъ распадаться на группы, образующія отдѣльные оркестры: струнный, или духовой (военный хоръ); послѣдній можетъ, наконецъ, состоять изъ однихъ мѣдныхъ инструментовъ.

Благодаря наибольшему богатству средствъ выраженія, симфоническій оркестръ является наиболее желаннымъ орудіемъ всѣхъ композиторовъ. Но практически значеніе его должно быть меньше, чѣмъ камерной музыки: трудность составить оркестръ является очень серьезнымъ препятствіемъ для его распространенія.

Во главѣ оркестра стоитъ дирижеръ или капельмейстеръ. Понятія публики о роли этого лица такъ не соответствуютъ

Дирижеръ оркестра.

дѣйствительности, что предметъ этотъ заслуживаетъ, чтобы на немъ остановиться.

Большинство думаетъ, что капельмейстеръ стоитъ во главѣ оркестра для порядка, для того, чтобы вмѣстѣ начинали и кончали, для того, чтобы знать, когда начать, когда остановиться и т. п. Зная, что въ оркестрѣ сидятъ очень хорошіе музыканты, публика думаетъ, что оркестръ могъ бы хорошо играть и безъ капельмейстера.

Публика и не подозреваетъ, что художественное исполненіе оркестра всецѣло зависитъ отъ капельмейстера, а не отъ артистовъ оркестра: послѣдніе могутъ дать все, что составляетъ физическую сторону музыки—вѣрность интонаціи, чистоту строя, красивый звукъ, оттѣнки силы и т. п., но душу произведенія, его художественную сущность даетъ капельмейстеръ. Поэтому, хорошій капельмейстеръ можетъ съ плохимъ оркестромъ дать художественное исполненіе, но самый лучшій оркестръ не достигнетъ художественныхъ намѣреній своихъ отдѣльных членовъ подъ управленіемъ плохого капельмейстера.

Посмотримъ, чего требуетъ отъ капельмейстера суть дѣла. Съ технической стороны отъ него требуется: во-1-хъ, умѣніе прочитывать партитуру, и во 2-хъ, умѣніе махать палочкой.

Партитура есть такая запись музыкальнаго произведенія для оркестра или меньшаго ансамбля, въ которую заносится музыка, исполняемая всѣми отдѣльными голосами. Партія каждаго голоса пишется на отдѣльной нотной системѣ (строчка изъ 5 линеекъ), строчки эти располагаются одна подъ другой и число ихъ въ оперной партитурѣ можетъ быть болѣе 24. Такимъ образомъ, отъ капельмейстера требуется умѣніе едино-временно читать (т. е. слышать внутреннимъ слухомъ) такое множество строчекъ. Трудность такого чтенія увеличивается отъ того, что ключи на разныхъ строчкахъ различны и потому одна и та же нота на разныхъ линейкахъ читается различно. Помощью при изученіи партитуры можетъ служить капельмейстеру умѣніе сыграть ее на фортепіано, но были зна-

менитые дирижеры (Берліозъ, напр.), совсѣмъ не игравшіе на фортепіано.

Знаніе партитуры требуется отъ капельмейстера для того, чтобы онъ могъ при разучиваніи музыки на репетиціяхъ объяснить общее содержаніе (музыкальное) пьесы членамъ оркестра, которые изъ своихъ партій такого пониманія достигнуть не могутъ. Кромѣ того, зная партитуру, капельмейстеръ знаетъ роль каждаго инструмента въ исполненіи данной пьесы и указаніями палочки или взгляда приходитъ на помощь артистамъ какъ для указанія ихъ вступленій, такъ и для регулированія оттѣнковъ исполненія, наиболѣе ясныхъ одному капельмейстеру.

Маханіе палочкой составляетъ самую легкую сторону дирижированія. Движенія эти такъ немногочисленны и не сложны, что ихъ можно изучить въ одинъ день.

Во всякомъ случаѣ по своей легкости эти движенія никакъ не идутъ въ сравненіе съ движеніями, требующимися для игры на самомъ легкомъ инструментѣ. Поэтому мы часто видимъ, что музыкантъ, разучившійся играть на скрипкѣ или фортепіано, становится дирижеромъ.

Съ этой точки зрѣнія нужно различать дирижеровъ «настоящихъ» и «не настоящихъ», которые только притворяются капельмейстерами. И число послѣднихъ гораздо больше, чѣмъ это подозреваетъ публика.

Изъ сказаннаго выше очевидно, что умѣніе читать партитуру есть необходимое условіе дирижерства. «Не настоящій» дирижеръ притворяется въ такомъ чтеніи слѣдующимъ способомъ: онъ читаетъ только одинъ голосъ, ведущій мелодію, для чего дѣлаетъ въ партитурѣ замѣтки—иначе онъ потеряетъ теченіе музыки. Остальные голоса (значитъ гармонія и контрапунктъ) для него не существуютъ, и музыканты могутъ тутъ врать, пока не замѣтитъ публика. Въ трудныхъ мѣстахъ, гдѣ нѣтъ ясной мелодіи, такой капельмейстеръ просто отсчитываетъ число тактовъ, сколько требуется отмахать. Главное

вниманіе его обращено на перемѣны въ счетѣ, гдѣ ошибка капельмейстера легко можетъ остановить весь оркестръ, и эти перемѣны онъ тоже отмѣчаетъ цвѣтнымъ карандашомъ, и наконецъ еще одной опасности—махать палочкой, когда оркестръ уже кончилъ играть—такой капельмейстеръ избѣгаетъ, отсчитывая число послѣднихъ тактовъ отъ опредѣленнаго мѣста.

Затѣмъ, вооружившись такимъ образомъ, не настоящий капельмейстеръ надѣваетъ фракъ, выходитъ передъ публикой на эстраду, жестами возбуждаетъ публикѣ охватившее его вдохновение... и имѣетъ успѣхъ, но не у оркестра: послѣдній всегда, отлично знаетъ, съ кѣмъ онъ имѣетъ дѣло.

Но, оставивъ въ сторонѣ «не-настоящихъ» капельмейстеровъ, обратимся къ настоящимъ.

Оставаясь еще въ области технической, такой капельмейстеръ можетъ проявить чудеса своего искусства.

Хорошо зная партитуру, онъ добивается на репетиціяхъ полного ритмическаго согласія всѣхъ участвующихъ, уравниваетъ силу звука отдѣльныхъ группъ инструментовъ, добивается отъ артистовъ исполненія отрывковъ, требуемыхъ авторомъ. Однимъ словомъ, въ концертѣ въ рукахъ такого дирижера оркестръ является однимъ организмомъ, всѣ движенія котораго строго согласованы.

Но такой организмъ является только искусно построенной машиной, если капельмейстеръ не вдохнетъ въ нее душу художественнаго творчества. Послѣднее есть плодъ таланта, божественнаго дара артиста, и никакое изученіе, ни самая высокая образованность замѣнить его не могутъ. Такой вдохновенный артистъ въ буквальномъ смыслѣ передаетъ свою душу, свое вдохновеніе оркестру и сливается съ нимъ въ одинъ организмъ: такое сліяніе публика чувствуетъ и умѣетъ его оцѣнить выраженіями своего восторга.

Органъ, являющійся въ сущности сочетаніемъ въ одно цѣлое множества духовыхъ инструментовъ, является однимъ изъ древнѣйшихъ музыкальных инструментовъ (существовалъ уже до Рождества Христова за 2 вѣка). Онъ имѣлъ огромное значеніе въ развитіи западной церковной музыки, а вмѣстѣ съ нею въ развитіи всей контрапунктической музыки.

Фортепіано въ своихъ первобытныхъ фортахъ также очень древній инструментъ; но изобрѣтеніе молоточнаго механизма, столь характернаго для фортепіано, обусловившее чрезвычайное развитіе фортепіанной техники (игры на немъ), произошло только въ 1711 г. (Христофори во Флоренціи).

По своей способности воспроизводить сущность (какъ мелодическую, такъ и гармоническую и отчасти контрапунктическую) всякой музыки, для какого бы исполненія она ни предназначалась, фортепіано имѣло и имѣетъ огромное вліяніе на музыкальное развитіе человѣчества: въ видѣ фортепіанныхъ переложеній въ 2 или 4 руки мы имѣемъ возможность узнавать въ звукахъ всю рѣшительно музыкальную литературу. Правда, такое воспроизведеніе лишено красокъ тембра, тонкостей контрапункта, многихъ динамическихъ отрывковъ оригинала, но все же оно не менѣе передаетъ сущность его, чѣмъ гравюра, напр., передаетъ сущность картины. Поэтому все увеличивающееся распространеніе фортепіано можно только приветствовать.



Органъ. Форте-
піано. Мы не говорили еще о двухъ инструментахъ, сыгравшихъ огромную роль въ исторіи музыки: это органъ и фортепіано.

ПРИЛОЖЕНІЯ.


Приложение I (къ стр. 23-й).


Относительная длительность нотъ и паузъ.

Относительная (т. е. сравнительно другъ съ другомъ) длительность звуковъ наглядно изображается самимъ видомъ нотъ. Наибольшую длительность имѣетъ нота, называемая Brevis:

||  ||. Она рѣдко употребляется и равна двумъ цѣлымъ нотамъ.


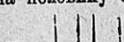
Цѣлая нота:  равна двумъ половиннымъ нотамъ:

Половинная равна двумъ четвертямъ: ; четверть двумъ

восьмымъ:  и т. д., какъ это видно изъ таблицы.

	=		=		или	
		Половинная.		Четверть.		
	=		или		или	
		Восьмая.		Шестнадцатая.		
	=		или		или	
		Тридцать вторая.		Шестидесятая.		

Если требуется увеличить длительность ноты, то къ ней прибавляютъ точку (съ правой стороны). Прибавленіе точки удлинняетъ ноту на половину ея длительности, напр.:

 =  и т. д.

Прибавление второй точки удлинняет ноту еще на одну четвертую часть ее длительности, напр.:



Дѣленіе нотъ на четное число частей не всегда соблюдается, но всѣ отступленія отъ такого дѣленія должны обозначаться особо. Наиболѣе часто отступленіе состоитъ въ томъ, что нота дѣлается равной не двумъ нотамъ слѣдующаго разряда, а тремъ. Такія три ноты называются *тріолью* и обозначаются

подписью подъ ними цифры 3 подъ маленькой дугой:




Очевидно, что длительность каждой изъ составляющихъ тріоль нотъ равна уже не половине длительности ноты предыдущаго разряда, а только третьей ее части; такимъ образомъ, движеніе четвертей тріольми идетъ быстрѣе, чѣмъ простыхъ четвертей въ томъ-же темпѣ.

Напр.:




Если движеніе музыки идетъ непрерывно тріольми, то внезапное появленіе простого четнаго дѣленія уже будетъ отступленіемъ, и въ такомъ случаѣ оно отмѣчается какъ *дуоль* цифрою 2.

Напр.,  Очевидно, двѣ ноты дуоли


пойдутъ медленнѣе, чѣмъ ноты предыдущихъ тріолей.

Дальнѣйшія отступленія заключаются въ томъ, что вмѣсто четнаго числа нотъ, напр., вмѣсто 4-хъ четвертей, приходя-


щихся на одну цѣлую ноту, исполняется 5 нотъ (*квинтоль*). 7 нотъ (*септимоль*) и т. п. Такія отступленія обозначаются

соотвѣтственными цифрами. Напр.,  Оче-

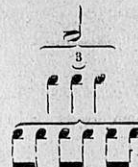
видно, ноты квинтоли пойдутъ нѣсколько быстрѣе, чѣмъ если-бы это были простые четверти.

Особенное вниманіе нужно обратить на *секстоли*. Здѣсь на одну ноту приходится не четыре ноты высшаго (черезъ одинъ) разряда, а шесть. Напр.:  вмѣсто



Эти 6 нотъ могутъ быть сгруппированы или въ 2 тріоли, которыя должны быть особо обозначены:  или-же

въ 3 группы по 2 ноты:











Это различіе очень важно для правильнаго исполненія.

Паузы.

Молчаніе, прерывающее ритмическое движеніе музыки, также имѣетъ опредѣленную длительность; знаки, обозначающіе молчаніе, называются *паузами*, и соотвѣтствуютъ обозначеніямъ длительности нотъ, какъ это видно изъ таблицы ниже.

Точка при паузѣ имѣетъ то-же значеніе, что и при нотѣ.

2 такта.	1 тактъ.	1/2 такта.	1/4	1/8	1/16	1/32	1/64
							

Приложение II-е (къ стр. 23-й).

Абсолютная длительность нотъ (скорость движенія).

Абсолютная скорость движенія въ музыкѣ опредѣляется совершенно точно *метрономомъ*, который указываетъ, сколько четвертей, восьмушекъ и другихъ дѣлений приходится на одну минуту, т. е. иначе сказать, какъ долго длится то или другое дѣленіе.

Менѣе точно, но зато съ обозначеніемъ характера исполненія, опредѣляется скорость движенія посредствомъ итальянскихъ названій *темпа*.

Въ центрѣ этихъ названій стоитъ *Andante*, которое довольно неправильно переводится словомъ «медленно», такъ-какъ оно обозначаетъ по-итальянски «идя» и соответствуетъ движенію спокойнаго марша, приблизительно 80 шаговъ въ минуту, что соответствуетъ нормальному числу ударовъ человѣческаго пульса. Это движеніе средней скорости имѣетъ еще нѣсколько обозначеній *Moderato* (умѣренно) и *Allegro moderato* (средняя скорость). Если расположить всѣ названія темпа въ рядъ по увеличенію скорости, то получимъ такую таблицу:

1) Обозначенія медленнаго движенія.

Largo (широко); Lento (медленно); Grave (тяжело); Adagio (медленно); Andante sostenuto (близко къ Adagio).

2) Обозначенія средней скорости движенія.

Andante (спокойнымъ шагомъ); Andantino и Allegretto (чуть скорѣе, чѣмъ Andante, характеръ музыки легче, веселѣе); Moderato и Allegro moderato (умѣренно).

3) Обозначенія скорого движенія.

Allegro (быстро); Vivace (живо); Presto (очень скоро); Prestissimo и Vivacissimo (самый скорый темпъ).

Къ этимъ названіямъ приставляются еще *добавочныя*, которыя измѣняютъ ихъ значеніе въ сторону ускоренія или замедленія. Таковы:

Molto (очень) и *assai* (достаточно), — будучи прибавлены къ названіямъ медленнаго или средняго движенія, увеличиваютъ медленность движенія, напр., Adagio molto (медленнѣе, чѣмъ Adagio); Moderato assai (медленнѣе средней скорости); приставленные къ названіямъ скорого темпа, эти обозначенія ускоряютъ движеніе, напр. Allegro molto (почти какъ Presto). Vivace assai (тоже приближается къ Presto).

Слово *meno* или *piu* уменьшаетъ какъ медленность, такъ и скорость темпа, напр., *meno* Adagio — приближается къ Andante, *meno* Allegro приближается къ Andantino. *Meno* прибавляется для уменьшенія скорости, напр. *meno* allegro или *meno* Andante. *Sostenuto* — увеличиваетъ медленность, напр., Andante sostenuto — близко къ Adagio; *mosso* — увеличиваетъ скорость, напр., Allegro mosso приближается къ Presto. Также увеличиваютъ скорость: *con moto*, *con fuoco* (съ яростью), *con brio* (съ шумомъ).

Кромѣ указанныхъ обозначеній темпа употребляются еще названія, измѣняющія скорость движенія постепенно. Обозначенія *ускоренія темпа*: *piu mosso*, *accelerando* (сокращ. *accel.*), *stringendo* (*string.*), *affrettando* (торопясь), *incalzando* (пришпоривая).

Для замедленія темпа употребляются названія: *meno mosso*, *ritardando* (сокращ. *rit.* или *ritar.*), *rallentando* (*rall.*), *allargando*, *slentando*. Если такое замедленіе соединяется съ уменьшеніемъ силы звука, то пишутъ: *calando*, *mancando*, *diminuendo*, *morendo* (умирая) и *smorzando* (замирая).

Для обозначенія очень постепеннаго замедленія или ускоренія темпа прибавляютъ еще: *meno a poco* (понемногу).

Современные композиторы, въ особенности нѣмцы, очень часто употребляютъ вмѣсто этихъ общепринятыхъ обозначеній названія темпа на родномъ языкѣ.


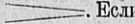
Если-бы эти композиторы сохраняли рядомъ съ названіями на родномъ языкѣ названія итальянскія, то нельзя было-бы ничего возразить противъ этого. Употребленіе-же названій темпа только на родномъ языкѣ должно очень затруднить чтеніе нотъ для иностранцевъ.


Приложеніе III-е (къ стр. 24-й).

Динамическія обозначенія.

Для обозначенія силы звука употребляются итальянскія названія. Располагая ихъ по степени силы отъ слабѣйшихъ звуковъ къ сильнѣйшимъ, получимъ таблицу:

pppp (pianissimo)—ppp — pp — p (piano)—слабый звукъ; poco p.—mp. (mezzo-piano)—non p.—non f. (non forte)—mf. (mezzo-forte)—звукъ средней силы; poco f.—f (forte)—ff—fff—ffff (fortissimo)—сильный звукъ.

Усиленіе звука обозначается словомъ *crescendo* (сокращ. *cresc.*) или знакомъ ; ослабленіе звука обозначается словомъ *decrescendo* (*decresc.*) или *diminuendo* (*dim.*); знакъ его . Если это измѣненіе силы должно происходить постепенно на большомъ протяженіи, то пишутъ: poco a poco (понемногу).

Внезапное усиленіе звука на одной нотѣ обозначается словомъ *sforzando* (*sfz.*) или знакомъ .

Для правильнаго примѣненія этихъ знаковъ очень важно обращать вниманіе на силу звука въ тотъ моментъ, когда начинается *crescendo* или *diminuendo*. Напр., если *diminuendo* начнется въ тотъ моментъ, когда музыка звучала *forte*, то и *diminuendo* начнется съ *forte*, и постепенно сила звука уменьшится; если-же передъ *diminuendo* было *piano*, то и *diminuendo* начнется съ *piano* и дойдетъ до *pianissimo*.

Точно также *sforzando* будетъ разной силы въ *piano* или въ *forte*: въ первомъ случаѣ акцентъ слабый, во второмъ сильный.

Приложеніе IV-е.

Украшенія мелодіи.

Украшенія мелодіи въ настоящее время обозначаются композиторами настолько точно, что не вызываютъ сомнѣній относительно ихъ исполненія. Но то у классическихъ авторовъ. Такъ, въ прежнее время (напр., у Корелли) украшеніе мелодіи просто предоставлялось фантазіи исполнителя; позже композиторы стали обозначать такіа украшенія маленькими нотами, выписывая ихъ болѣе или менѣе подробно. Изъ украшеній у классиковъ, вызывающихъ еще и теперь споры, нужно остановиться на длинномъ форшлагѣ и на заключеніи трели.

Длинный форшлагъ въ настоящее время не пишется, какъ маленькая нота, а выписывается въ строку его дѣйствительная длительность. Прежде писали эти ноты, какъ форшлагъ, чтобы отмѣтить, что такая нота чужда гармоніи, лежащей въ основѣ главной ноты. Длинный форшлагъ исполнялся не такъ, какъ короткий форшлагъ (т. е., отнимая отъ главной ноты какъ можно меньшую длительность), а имѣлъ именно такую длительность, какая соотвѣтствовала виду маленькой ноты, т. е. какъ восьмая, четверть и т. п. Къ сожалѣнію прежніе авторы не всегда точно обозначали длительность длиннаго форшлага, а потому при исполненіи ихъ произведеній часто приходится рѣшать вопросъ на основаніи собственнаго вкуса. Длинный форшлагъ отличался отъ короткаго тѣмъ, что хвостикъ у послѣдняго не речеркивался косою чертой.

Относительно заключенія у трели часто возникаютъ споры, нужно-ли его исполнять или нѣтъ. Здѣсь опять-таки часто рѣшается вопросъ вкуса исполнителя, но болѣею частью, если заключеніе у классическихъ авторовъ не выписано, то трель играютъ безъ заключенія, хотя тутъ бываютъ исключенія. У современныхъ композиторовъ трель, если она не слишкомъ коротка, всегда исполняется съ заключеніемъ.

Исполненіе украшеній наглядно видно изъ прилагаемыхъ нотныхъ примѣровъ (см. дальше таблицу I-ую).

1) **Форшлагъ** (короткій) исполняется какъ можно быстрее, при чемъ для него отнимается длительность или отъ главной ноты, при которой онъ стоитъ (лучше) или отъ предшествующей.

2) **Мордентъ** (праль-триллеръ) состоитъ изъ двухъ нотъ: верхней или нижней вспомогательной ноты (сосѣдняя ступень гаммы), помѣщающейся между главной нотой и ея повтореніемъ,

3) **Доппельшлагъ** надъ нотой образуется изъ трехъ нотъ (главной ноты, верхней и нижней вспомогательной—сосѣднія ступени гаммы); между нотами допельшлагъ образуется изъ пяти нотъ (главная нота повторяется три раза).

4) **Трель** образуется изъ возможно быстрого повторенія верхней вспомогательной ноты (ближайшая ступень гаммы), чередующейся съ главной нотой, и заключается какъ-бы форшлагомъ изъ двухъ нотъ (нижней вспомогательной и главной ноты). Начинается трель или съ главной, или съ вспомогательной ноты. См. таблицу I-ую.



ТАБЛИЦА I.

УКРАШЕНІЯ МЕЛОДІИ.

1. ФОРШЛАГЪ.

Пишуть.



Длинный
форшлагъ.

Исполняютъ.



Короткій форшлагъ.

Лучше.

Хуже.



Пишутъ.

Исполняютъ.

3. ДОПЕЛЪШЛАГЪ.

Пишутъ.

Исполняют.

4. ТРЕЛЬ.

Пишутъ.

Съ заключеніемъ.

Исполняют:

Съ выписаннымъ
завлюченіемъ.

Везъ заключенія.

ТАБЛИЦА ВСѢХЪ МУЗЫКАЛЬНЫХЪ ЗВУКОВЪ
ИХЪ НАЗВАНІЯ И НАПИСАНІЯ

**Суб-контр
ОПТАКА.**

Контръ
ОКТАВЪ.

**Большая
ОКТАВА.**

Малая
ОКТАВА.

Наполеон
наполеон

5. ОКТАВ

22 OKIA

3. ORDER

42.0KTB)

5. OKT2

ТАБЛИЦА III.

Все ключи: их названия и определяемые ими высота и название ноты.

Table III displays musical notation for various clefs and their corresponding notes. The notation is organized into two rows of staves.

Top row (treble clef):

- Старо-скрипичный (G¹)
- Скрипичный (G¹)
- Сопрановый (дискантовый) (c¹)
- Менцо-сопрановый (c¹)
- Альтовый (c¹)

Bottom row (bass clef):

- Теноровый (c¹)
- Баритоновый (f)
- Басовый (f)
- Суб-басовый (f)

Какъ будетъ звучать и называться одна и та же нота (на 3-ей линейкѣ) въ разныхъ ключахъ.

This musical notation shows the same note (F) on the third line of a staff in different clefs: G¹, B¹, G¹, c¹, c¹, a, f, d, H.

ТАБЛИЦА IV.

ТАКТОВЫЙ РИТМЪ (РАЗМѢРЪ)

I. ПРОСТЫЕ ТАКТЫ.

А. Дву-дольные

Table IV displays musical notation for simple two-measure rhythms.

1) 2/4:

2) 2/2 или C (alla breve):

3) 2/8:

Б. Трех-дольные такты.

Table IV displays musical notation for simple three-measure rhythms.

1) 3/4:

2) 3/2:

В. Пятидольные такты


Table IV displays musical notation for simple five-measure rhythms.

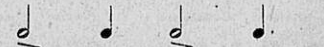
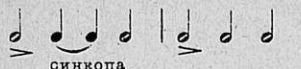
1) 5/8:



II. СЛОЖНЫЕ ТАКТЫ.

А. Четные.

1) $4/4$ или C: 



2) $4/2$ (большое *alla breve* — редко употреб.) 

3) $6/4$ (2 раза по $3/4$): 
 (Не смѣшивать съ $3/2$, кото-
 рые имѣютъ 3 акцента.)

4) $6/8$ (2 раза по $3/8$): 
 (Не смѣшивать съ $3/4$, кото-
 рые имѣютъ 3 акцента.)

5) $12/8$ (4 раза по $3/8$): 
 синкопа

Б. Нечетные.


1) $3/2$ (3 раза по $2/4$): 
 (Не смѣшивать съ $6/4$, кото-
 рые имѣютъ 2 акцента.)

2) $9/4$ (3 раза по $3/4$): 
 синкопа


3) $9/8$ (3 раза по $3/8$): 

В. Неправильные такты.


(Чередующіеся ритмы.)

1) $5/4$ (изъ $2/4 + 3/4$ или $3/4 + 2/4$): 



2) $5/8$ (изъ $2/8 + 3/8$ или $3/8 + 2/8$): 



3) $7/4$ (изъ $3/4 + 4/4$ или $4/4 + 3/4$): 



4) $11/4$ (изъ $6/4 + 5/4$): 

ТАБЛИЦА V.

ГРЕЧЕСКІЕ ЛАДЫ.



ГЛАВНЫЕ:		ПОВОЧНЫЕ:	
1. 	Дорійскій ладъ e ¹ -e.	5. 	Гипо-дорійскій a-A. (нашъ миноръ)
2. 	Фригійскій л. d ¹ -d.	6. 	Гипо-фригійскій g-g.
3. 	Лидійскій л. c ¹ -c. (нашъ мажоръ)	7. 	Гипо-лидійскій f-F.
4. 	Миксо-лидійскій h-H.	8. 	Гипо-миксо-лидійскій e-E.

ТАБЛИЦА VI.

ТАБЛИЦА ОБЕРТОНОВЪ И УНТЕРТОНОВЪ.

ОСНОВНОЙ ТОНЪ		ОБЕРТОНЫ	
Числа колебаній относятся какъ:	1:	2:	3: 4: 5: 6
Числа колебаній относятся какъ:	1:	2:	3: 4: 5: 6
ОСНОВНОЙ ТОНЪ		УНТЕРТОНЫ	

ТАБЛИЦА VII.

ГАММЫ.
МАЖОРНЫЯ И МИНОРНЫЯ.

До маж. 	Ла мин. 
Сол маж. 	Ми мин. 
Ре маж. 	Си мин. 
Ла маж. 	Фа # мин. 
Ми маж. 	До # мин. 
Энгармоническія гаммы.	
Си маж. 	Сол # мин. 
До b маж. 	Ла b мин. 

Энгармоническія гаммы.



Энгармоническія гаммы.



ТАБЛИЦА VIII.

ТАБЛИЦА ИНТЕРВАЛЛОВЪ.

1) Консонирующіе интерваллы



2) Диссонирующіе интерваллы



Октава уменьшенная, увеличенная. Октава Нонна уменьшенная. Нонна малая. Нонна большая. Нонна увеличенная. Децима уменьшенная. Децима увеличенная.

ТАБЛИЦА IX.

ПРИМѢРЫ АККОРДОВЪ.

ПРИМѢРЫ ТРЕЗВУЧИЙ

Трехголосное сложеніе. Четырехголосное сло-

До маж. До мин. До маж.

въ положеніи октавы. въ положеніи квинты.

женіе съ удвоеніемъ основнаго тона.

До мин.

въ положеніи терціи. въ положеніи октавы. въ положеніи квинты. въ положеніи терціи.

ПРИМѢРЫ СЕПТАККОРДОВЪ.

а) Доминантъ септаккордъ съ разрѣшеніями.

До мажоръ: въ Домин. септима Фа разрѣш. не въ Mi, а въ Mi^b.

б) вводные септаккорды съ разрѣшеніями.

Примѣры нонаккордовъ.

До мажоръ: въ Домин. септима Фа разрѣш. не въ Mi, а въ Mi^b.

ТАБЛИЦА X.

ПРИМѢРЫ КАДАНСОВЪ.

1) ПРОСТЫЕ КАДАНСЫ.

а) автентическіе (соединеніе V и I ступеней.)

б) Плагальные (соединение IV и I ступеней.)



2) СЛОЖНЫЕ КАДАНСЫ.

а) (соединение I, IV, V и I ступеней.)



б) Сложный каданс съ квартсекстаккордомъ.



ПОЛОВИННЫЙ КАДАНСЪ.

(Изъ „Учебника гармоніи“
Н. А. Римскаго-Корсакова.)

а) (остановка на V ступени.)

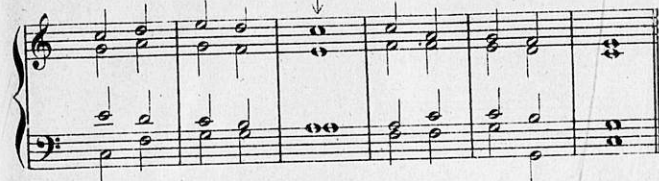
ПРЕРВАННЫЙ (ЛОЖНЫЙ) КАДАНСЪ.
(отклонение въ строй VI ступени.)

ТАБЛИЦА XI.

(Изъ „Учебника гармоніи“
Н. А. Римскаго-Корсакова.)

1. Задержанія внизъ.



(Изъ „Учебника гармоніи“
Н.А.Римскаго-Корсакова.)

2. Задержанія вверхъ и въ 2-хъ голосахъ.

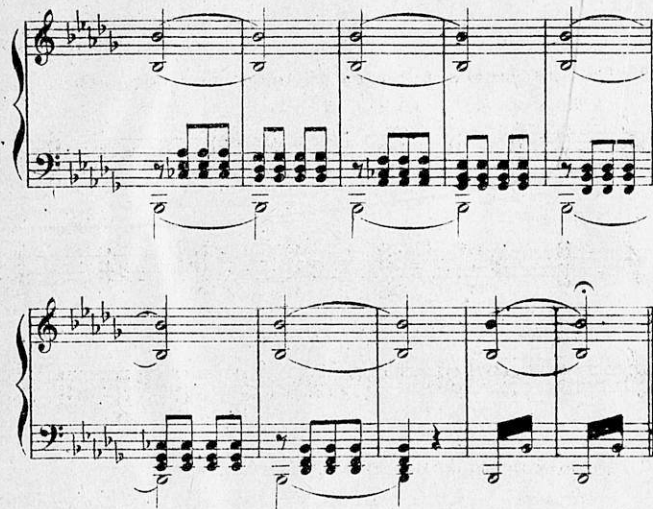


3. ПРИМѢРЫ ПРЕДЪЕМА.



4. ПРИМѢРЪ ОРГАННАГО ПУНЪТА.

(Конецъ аріи князя Игоря изъ оп. „Князь Игорь“ Веродина.)



5. ПРИМѢРЪ СЕКВЕНЦІЙ.

(Мотивъ изъ доминантсептаккорда, разрешающагося въ тоническое трезвучіе.)

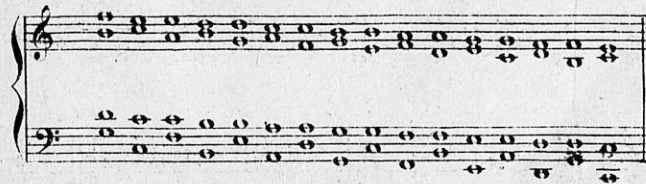


ТАБЛИЦА XII.

ПРИМѢРЫ МОДУЛЯЦІЙ

(Изъ „Учебника гармоніи“
Н. А. Римскаго-Корсакова.)

1) Съ помощью аккордовъ общихъ двумъ строямъ.

До маж. Ла мин. До маж. Ла мин.

До маж. Ми маж.

До маж. Фа мин. Ми б маж. До мин.

2) Съ помощью хроматическаго хода.

До маж. Ла мин. До маж. Ре мин.

3) Съ помощью уменьшеннаго септаккорда.

До маж. Ла б маж.

До маж. До # мин.

ТАБЛИЦА XIII.

ОБЪЕМЪ (диапазонъ) ЧЕЛОВѢЧЕСКИХЪ ГОЛОСОВЪ.

Объемъ мужскаго голоса:

Второй басъ. Первый басъ. Басъ баритонъ.

Теноръ баритонъ. Героическій теноръ. Лирическій теноръ.

Объемъ женскаго голоса:

Низкое контральто. Контральто. Меццо —

— Сопрано. Драматическое сопрано. Лирическое сопрано.

ТАБЛИЦА XIV.

1. МЕЛОДИЯ ПАСТУХА.
изъ оперы „ТРИСТАНЪ и ИЗОЛЬДА“ Вагнера.

Moderato.

p *f* *dim.*
p
cresc. *f* *dim.*
p *f* *dim.*
f *dim.*

p *cresc.*
p
ff *dim.*
p *cresc.*
f *dim.*
p *f*



2. ТЕМА ИЗЪ III-ей ЧАСТИ КВАРТЕТА F-DUR.
Бетховена Ор. 59.

Adagio molto e mesto. (медленные восьмушки)

