

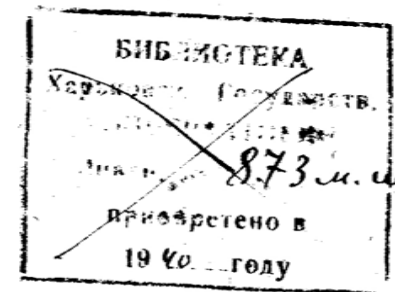
1802

51

**РУКОВОДСТВО**  
**К ИЗУЧЕНИЮ**  
**ФОРМ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ И ВОКАЛЬНОЙ**  
**МУЗЫКИ.**

СОСТАВИЛ

**А. Аренский.**



Р. С. Ф. С. Р.  
ГОСУДАРСТВЕННОЕ  
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
Научно-Теоретический Отдел.  
Москва. 1921.  
2-я Государственная Типография Музыкадата. Н. К. П

3.75

## СОДЕРЖАНИЕ.

|  |           |
|--|-----------|
| ВВЕДЕНИЕ. Разделение сочинений на полифонические и гомофонические. . . . . | Стр.<br>5 |
|--|-----------|

### ЧАСТЬ ПЕРВАЯ.

#### Полифонические сочинения.

|  |         |
|--|---------|
| Дискант.—Строгий и свободный стиль. Контрапункт. . . . .   | 7       |
| ГЛАВА I. Контрапункт строгого стиля.—Правила, относящиеся к мелодии, гармонии и ритму.—Лады.—Упражнения в контрапункте строгого стиля.— <i>Cantus firmus</i> .—А. Двухголосный контрапункт.—1-й разряд (нота против ноты).—II-й разряд (две ноты против одной).—III-й разряд (Четыре ноты против одной).—IV-й (синкопированный контрапункт).—V-й разряд (смешанный или цветистый контрапункт).—Б) Трехголосный контрапункт.—Употребление аккордов и интервалов.—Скрытые последования.—Удвоения.—Каденции.—В.) Четырехголосный контрапункт.—Г). Многоголосный контрапункт. . . . .  | 8<br>25 |
| ГЛАВА II. Контрапункт свободного стиля. . . . .  | 25      |
| ГЛАВА III. Сложный контрапункт.—Отличие контрапункта сложного от простого.—Двойной контрапункт октавы.—Двойной контрапункт дицимы.—Двойной контрапункт дуодецимы.— <i>Contrapunctus polygraphus</i> .—Тройной и четверной контрапункт. . . . .   | 27      |
| ГЛАВА IV. Имитация.—Понятие об имитации.—Разделение имитаций по числу голосов и по интервалам вступления.—Имитация строгая и свободная.—Обратная имитация (строгая и свободная).—Возвратная имитация.—Имитация в увеличении и в уменьшении (простое увеличение, двойное и проч.).— <i>Imitatio per arsin et thesin</i> .—Прерывающаяся имитация.—Ритмическая (произвольная) имитация.—Периодическая и каноническая имитация. . . . .   | 33      |
| ГЛАВА V. Формы полифонических сочинений.—Строгий стиль (XIV.—XVII в.).—Общая замечания.—Месса, реквием и псалмы.—Наиболее известные композиторы этого времени.—Свободный стиль. (XV—XIX в.).—Отличительная черта сочинений в свободном стиле.—Фигурованный хорал, полифоническая прелюдия, <i>basso continuo</i> , <i>basso ostinato</i> . Фуга.—Понятие о ней.—Составные части: тема, ответ (тональный и реальный; особенности в образовании тонального ответа), противосложение, интермедия.—Проведение темы.—Стретта.—Форма фуги.—Двойная, тройная фуга.—Контрафуга.—Строгая фуга; <i>г севсата</i> .—Фугетто.—Фугато.—Канон.—Понятие о каноне.—Разделение канонов по числу голосов и интервалам вступления.—Применение различных родов движения.—Канон в партитуре и на одной линейке.—Загадочный канон и <i>polygraphus</i> .—Канон конечный и бесконечный.—Круговой канон.—Канон с сопровождением.—Зеркальный канон.—Простые и смешанные каноны.—Двойной и тройной канон.—Наиболее известные композиторы контрапунктических сочинений в свободном стиле. . . . . | 38      |

## ЧАСТЬ ВТОРАЯ.

### Гомофонические формы.

|  | Стр. |
|--|------|
| ГЛАВА VI. Мотив.—Фраза.—Предложение.—Период.—Расширение и сокращение (§§ 99—110).  | 53   |
| ГЛАВА VII. Песня.—2-х и 3-х частная песня.—Сложная песенная форма.—Применение песенной формы.—Танцы современные, Танцы старинные.—Тема с вариациями, этюды и проч. (§§ 111—122). | 62   |
| ГЛАВА VIII. Формы рондо—1-я ф. р.—2-я ф. р.—3-я ф. р.—4-я ф. р.—5-я ф. р.—Смешанная ф. р. (§§ 123—132).  | 66   |
| ГЛАВА IX. Форма сонатного аллегро.—Форма сонаты.—Видоизменения ее. (§§ 133—139).   | 67   |
| ГЛАВА X. Вокальные формы. (§§ 139—150).  | 69   |

873  
Принято в  
19 40 году

## ПРЕДИСЛОВИЕ.

Сознательное отношение к музыкальным произведениям, понимание их формы, гармонического и контрапунктического построения, возможно только при основательном знании теории музыки, следовательно, изучение этой науки необходимо, как для композитора, так и для исполнителя. Так как подробное изучение теории требует весьма много времени, то в Консерваториях, где знание ее обязательно для всех лиц, оканчивающих полный курс, существуют две программы теоретических классов: одна из них для лиц, посвятивших себя специально изучению теории композиции, другая—для обучающихся специально пению или игре на каком нибудь инструменте. Программы эти в начале одинаковы: элементарная теория и следующая за ней гармония проходятся теоретиками, певцами и инструменталистами вместе <sup>1)</sup>, далее теоретики изучают контрапункт строгого стиля, затем контрапункт свободного стиля (канон и фугу) и, наконец, поступают в последний класс свободного (или практического) сочинения, разделенный на 2 годичных курса. Все предметы, следующие за классом гармонии, проходятся певцами и инструменталистами в один год. Этот сокращенный курс называется в московской Консерватории классом энциклопедии музыки, а в петербургской—классом контрапункта и форм. Несмотря на то, что этот класс существует почти с самого основания Консерваторий, т. е. 25 лет, до сих пор не было издано ни одного учебника, который заключал бы в себе полный объем его курса. Это обстоятельство принудило меня составить предлагаемое руководство с целью облегчить изучение музыкальных форм учащимся в Консерватории, а также лицам, обучающимся вне ее. При этом я должен сказать, что хотя предлагаемое руководство к изучению форм инструментальной и вокаль-

<sup>1)</sup> В петербургской Консерватории существует специальный курс гармонии для теоретиков (курс одногодичный,—для остальных двухгодичный).

В московской Консерватории курс гармонии для певцов—сокращенный, одногодичный, тогда как для всех прочих—двухгодичный.

ной музыки совершенно достаточно для человека, занимающегося теорией музыки неспециально, и удовлетворяет консерваторской программе, тем не менее для желающих подробнее ознакомиться с различными отраслями этой науки рекомендуем следующие сочинения:

1. Der Contrapunkt von Heinrich Beller mann.
2. Cours de Contrepoint et de Fugue par L. Cherubini.
3. Die Theorie der Tonsetzkunst von I. C. Hauff.
4. Abhandlung von der Fuge von Friedrich Wilhelm Marpurg.
5. Die strengen Formen der Musik von Benedict Widmann.
6. Учебник контрапункта, фуги и канона Э. Ф. Рихтера.
7. Строгий стиль Л. Бусслера (перев. С. И. Танеева).
8. Свободный стиль, его же (перевод Н. Д. Кашкина).
9. Die Lehre von der musikalischen Komposition von A. B. Marx.
10. Lehrbuch der musikalischen Komposition von J. C. Lobe.
11. Katechismus der Kompositionslehre } von H. Riemann.
- "      der Gesangs Komposition }
12. Учебник форм инструментальной музыки Л. Бусслера (перевод С. И. Танеева и Н. Д. Кашкина).

**Примечание.** Учебники Беллермана и Бусслера (строгий стиль) написаны в церковных ладах, прочие в современных тональностях.

**А. Аренский.**

## ЧАСТЬ ПЕРВАЯ.

### ВВЕДЕНИЕ.

§ 1. Музыкальные сочинения по отношению к форме можно разделить на полифонические и гомофонические. Под именем первых разумеются сочинения, состоящие из нескольких самостоятельных голосов <sup>1)</sup>, напр. фуга канон; под именем вторых такие сочинения, в которых один голос самостоятелен, а все прочее составляет аккомпанимент <sup>2)</sup> к нему напр. романс, какой-нибудь танец и проч.

### Полифонические сочинения.

§ 2. Первые попытки создать многоголосную музыку относятся к XI-му веку. Форма, в которой излагались сочинения того времени, известна под названием дисканта (diversus cantus, т. е. разнообразное пение). Вследствие недостатка техники у композиторов, правила, установленные теоретиками для дисканта, не всегда соблюдались, сочинения не всегда отличались благозвучием и потому не могли иметь художественного значения. Тем не менее форма дисканта имеет очень важное научное значение, так как в ней впервые выразилось стремление к самостоятельности отдельных голосов.

§ 3. В XIV-м веке, когда центром музыкального мира сделались Нидерланды, стали появляться многоголосные сочинения не только правильно написанные и поэтому благозвучные, но и с такими музыкальными достоинствами, что они и до сих пор имеют высокое художественное значение.

<sup>1)</sup> Под словом „голос“ разумеется всякая мелодия, входящая в состав сочинения и составляющая поэтому как-бы отдельный голос его.

<sup>2)</sup> Аккомпанимент значит сопровождение.



§ 4. Стиль в котором писались сочинения нидерландских композиторов, господствовал в течение трех с половиною веков и получил впоследствии название строгого в отличие от появившегося в XVII-м веке и продолжающего существовать и теперь свободного стиля.

§ 5. Название дисканта уступило место новому слову контрапункт.

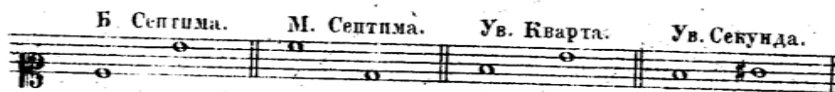
Под этим названием разумеется во 1-х: мелодия, приписанная к другой в виде верхнего или нижнего голоса, во 2-х: одновременное соединение различных мелодий. Контрапунктировать, в буквальном смысле слова, значит ставить ноту против ноты—„punctum contra punctum“<sup>1)</sup>.

## ГЛАВА I.

### Контрапункт строгого стиля.

§ 6. Отличную черту этого контрапункта составлял строгий диатонизм, но и между диатоническими интервалами не все могли быть свободно употребляемы.

I. В мелодии не допускались септимы, а также все увеличенные и уменьшенные интервалы<sup>2)</sup>, напр. следующие последования считались неправильными.

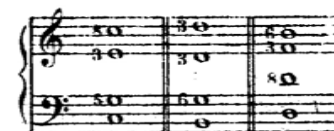
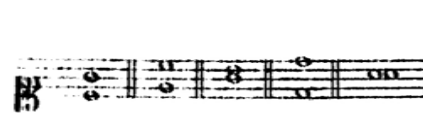
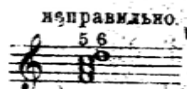


II. По отношению к гармонии на сильных частях такта свободно могли быть употреблены все интервалы, консонирующие с нижним голосом<sup>3)</sup>, напр.

<sup>1)</sup> Слово „punctus“ употреблялось старинными теоретиками в смысле слова „нота“.

<sup>2)</sup> Также избегали скачков на большую сексту, а скачки на малую сексту и октаву употреблялись только при движении голоса вниз.

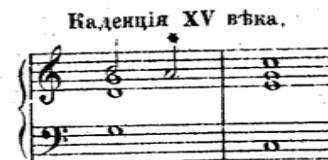
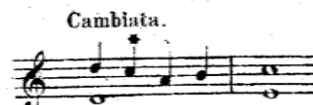
<sup>3)</sup> Запрещалось одновременное употребление квинты и сексты напр.



Диссонансы же употреблялись на сильных частях такта только в виде правильно приготовленных и разрешенных задержаний сверху вниз, а на слабых в виде проходящих и вспомогательных нот, взятых по ступеням, напр.



Премечание. Следует обратить внимание на 2 формы составляющая особенность строгого стиля: 1) *cambiata*—заключавшаяся в том, что диссонанс (преимущественно септима), разрешался не сразу (в сексту), а сначала скачком вниз (на терцию); 2) особый род каденции, существовавший в течение всего XV-го века: вводный тон разрешался в тонику не сразу, а сначала в шестую ступень.



III. Ритм сочинений строгого стиля отличался спокойствием и величию: такт обыкновенно был в  $\frac{4}{2}$  или  $\frac{3}{1}$ , употреблялись целые, половинные и четверные ноты, реже—восьмые, и то на слабых частях такта, напр.



§ 7. Существование таких строгих правил объясняется

тм, что сочинения того времени предназначались исключительно для пения а саррелла (т. е. без инструментального сопровождения), и следовательно вызваны удобством и легкостью исполнения их певцами.

§ 8. Вместо современных мажора и минора, несуществовавших в то время, старинные композиторы должны были пользоваться следующими церковными ладами для своих сочинений<sup>1)</sup>.

|  |  |
|--|--|
| <i>Tonus ionicus</i><br>Ионийский ладъ         |  |
| <i>Tonus dorius</i><br>Дорийский ладъ          |  |
| <i>Tonus phrygius</i><br>Фригийский ладъ       |  |
| <i>Tonus lydius</i><br>Лидийский ладъ          |  |
| <i>Tonus mixolydius</i><br>Миксолидийский ладъ |  |
| <i>Tonus aeolius</i><br>Эолийский ладъ         |  |

### Упражнения в контрапункте строгого стиля.

§ 9. В основание упражнений берется какая-нибудь мелодия, называемая *cantus firmus* (сокращенно пишется с. f.<sup>2)</sup>). Удобнее всего такая мелодия, которая состоит из нот равной длительности.

<sup>1)</sup> В дорийском, миксолидийском и эолийском ладах седьмая ступень должна быть повышена.

<sup>2)</sup> Происхождение названия *cantus firmus* следующее: в VII-ом веке после Р. Хр. папа Григорий Великий велел составить сборник мелодий, находившихся в употреблении при церковном богослужении. Эта книга называлась *Antiphonarium*; она была прикреплена к алтарю собора св. Петра в Риме и считалась с тех пор единственным образцом для церковного пения, а мелодии, из которых она была составлена, получили название *cantus firmus* (*canto fermo* в Италии, *plein chant* во Франции). Эти мелодии брались в основание при контрапунктических упражнениях, а впоследствии вошло в обыкновение давать такое название каждой мелодии, к которой нужно было приписать контрапункт.

## А) Двухголосный контрапункт.

### I РАЗРЯД.

#### Нота против ноты.

§ 10. Против каждой ноты данного голоса пишется одна нота в контрапунктирующем. Употребляются исключительно одни консонансы, в первом и последнем тактах совершенные (в последнем непременно октава или прима), в середине же преимущественно несовершенные. Последние должны чередоваться, и ни в каком случае не следует употреблять больше трех терций или секст подряд, напр.

|        |   |   |   |   |   |          |   |   |   |   |   |
|--------|---|---|---|---|---|----------|---|---|---|---|---|
| хорошо |   |   |   |   |   | нехорошо |   |   |   |   |   |
|        |   |   |   |   |   |          |   |   |   |   |   |
| к      | б | з | з | б | б | к        | б | б | б | б | б |

§ 11. Не говоря уже о параллельных, в двухголосном контрапункте не должно быть никаких скрытых прим, квинт или октав, другими словами оба голоса нельзя вести в прямом движении на совершенный консонанс, напр.

неправильно

§ 12. Две большие терция, образующие тритон, редко употребляются рядом; вообще следует, по возможности, избегать близкого сопоставления нот, составляющих увеличенную кварту или ее обращение—уменьшенную квинту, напр.

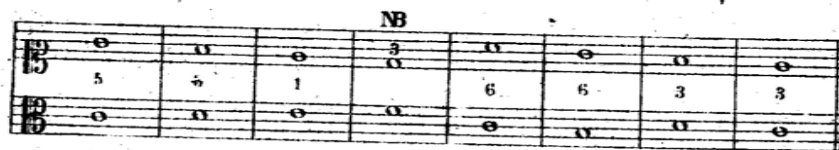
неправильно

§ 13. При заключении в предпоследнем такте должны быть употребляемы оба вводные тона лада.

|                |  |                     |  |                 |  |
|----------------|--|---------------------|--|-----------------|--|
| Ионийский ладъ |  | Дорийский ладъ      |  | Фригийский ладъ |  |
|                |  |                     |  |                 |  |
| Лидийский ладъ |  | Миксолидийский ладъ |  | Эолийский ладъ  |  |
|                |  |                     |  |                 |  |

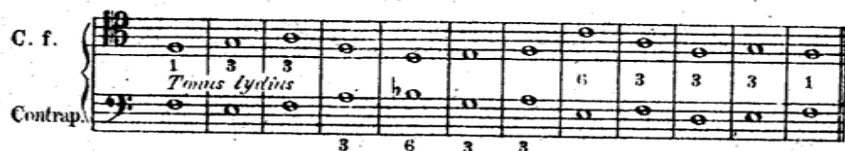
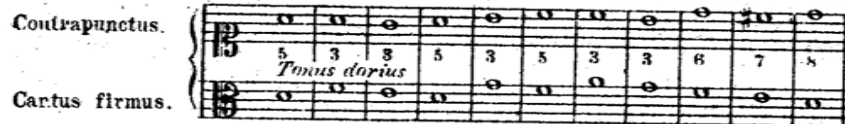
§ 14. Из трех родов движения следует предпочитать противоположное прямому, а прямое косвенному.

§ 15. Иногда для сохранения самостоятельности в голосах их ведут на крест, напр.



Не следует однако этим злоупотреблять.

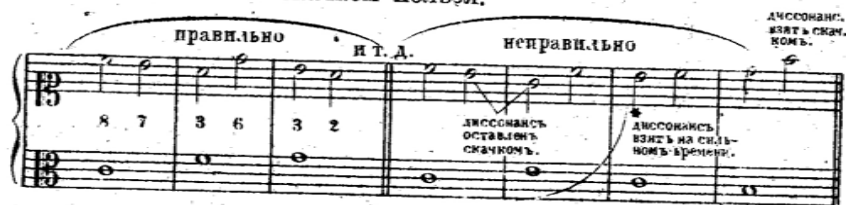
§ 16. Что касается движения отдельных голосов, то предпочитается движение по ступеням; скачки делаются только изредка.



## II. РАЗРЯД.

### 2 ноты против одной.

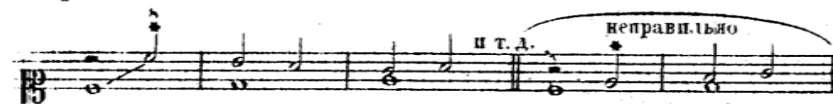
§ 17. Против каждой ноты данного голоса пишутся в контрапунктирующем голосе две, поэтому такт делится на 2 части—сильную и слабую (—). Первая нота всегда консонанс, вторая может быть и консонансом и диссонансом; в последнем случае это должна быть проходящая и вспомогательная нота. Следовательно диссонанс может быть употреблен только при движении голоса по ступеням; ни взять, ни оставить диссонанс скачком нельзя.



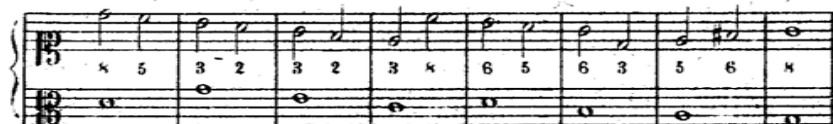
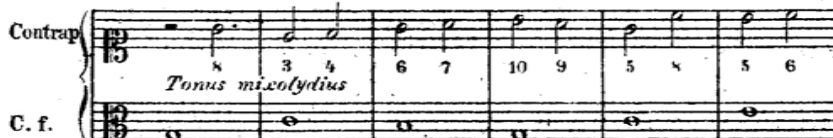
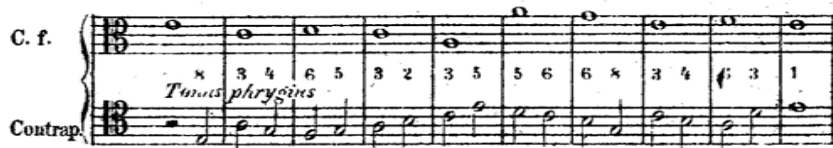
§ 18. В предпоследнем такте может быть только одна нота, в последнем должна быть одна, напр.



§ 19. Контрапунктирующий голос может начать свою мелодию после паузы, но непременно с совершенного консонанса, напр.



Премечание. В трехдольном такте против каждой ноты данного голоса пишутся три; из них первая должна быть консонансом, вторая и третья могут быть диссонансы и консонансы, напр.



## III. РАЗРЯД.

### Четыре ноты против одной.

§ 20. Против каждой ноты данного голоса пишутся четыре ноты, поэтому такт делится на четыре части (— ∨ — ∨). Первая нота всегда консонанс, третья чаще консонанс, хотя может быть и диссонанс, вторая и четвертая могут быть диссонансы и консонансы, напр.:



§ 21. В этом разряде следует избегать частых скачков на

октаву, тритона, повторения одной ноты, повторения или перемещения мотива, фигур, напоминающих трель или раздробленный аккорд, а главным образом параллельных прим, квинт и октав, могущих образоваться между сильными частями такта, или между соседними слабыми и сильными.

нехорошо

Contrap.

C. f.

Tonus doctus

1 2 3 4 3 4 5 6 5 7 6 5 4 3 2 1

8 1 3 4 3 1 2 3 3 2 1 3 3 3 4 5 6 8

C. f.

Tonus acutus

1 2 3 2 3 4 5 6 6 5 6 7 10 8 5 6 6 5 6 7

Contrap.

10 9 8 10 10 9 8 7 5 8 5 6 6 7 8 6 6 7 8 6 6 5 4 3 1

Примечание. Когда против каждой ноты пишутся шесть, то могут быть два случая:

1) такт может быть двухдольный (из двух трехдольных).

консонансы на 1-й (по возможности) на 4-й части такта, на прочих консонансы и диссонансы, напр.:

Конс.

Дисс.

Конс.

Конс.

Конс.

Н. Т. А.

или 2)—трехдольный (из трех двухдольных).

консонансы на 1-й и (по возможности) на 3-й и 5-й частях, на прочих консонансы и диссонансы, напр.:

Конс.

Дисс.

Конс.

Дисс.

Дисс.

Дисс.

#### IV. РАЗРЯД.

##### Синкопированный контрапункт.

§ 22. Против каждой ноты данного голоса пишется синкопа. Под словом „синкопа“ разумеется нота, первая часть которой находится на слабом времени такта, а вторая на сильном, напр.:

Н. Т. А.

§ 23. Синкопы бывают консонирующие и диссонирующие, в последнем случае они должны образовать правильно приготовленные и разрешенные задержания. В каждом задержании диссонирует или верхний, или нижний тон,—так в секунде—нижний, в кварте или верхний, или нижний, в септима—верхний, в ноне или верхний, или нижний. Разрешение заключается в том, что диссонирующий тон опускается на ступень вниз, следовательно, секунда разрешится в терцию, кварта—в терцию или квинту, септима—в сексту, нона—в октаву или дециму, напр.:

Н. Т. А.

§ 24. В ряду диссонирующих синкоп разрешение одного задержания совпадает с приготовлением другого.

C. f.

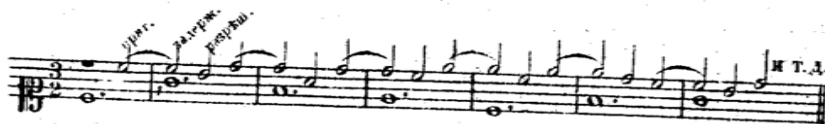
Contrap.

Tonus ionicus

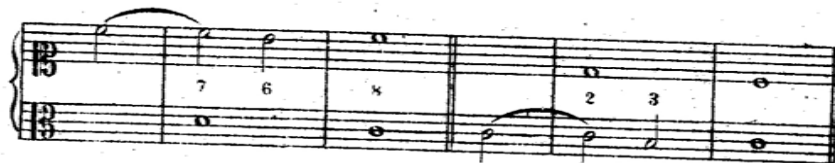
1 2 3 4 5 6 3 2 3 2 3 6 8 6 3 2 3 2 3 1



Примечание. В трехдольном такте разрешение диссонирующей синкопы должно быть на 2-й, а приготовление следующей на 3-й доли такта, напр.:



§ 25. В предпоследнем такте должна быть синкопа непременно диссонирующая при с. f. в нижнем голосе 7—6, а при с. f. в верхнем голосе 2—3.



§ 26. Если нельзя сделать синкопу, то следует заменить ее двумя половинными нотами (II-й разряд), напр.:

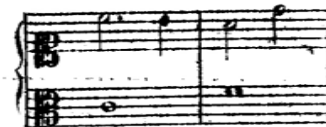


## V. РАЗРЯД.

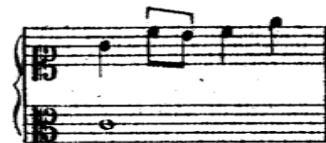
### Смешанный или цветистый Контрапункт. (Stylus floridus).

§ 27. От соединения всех предыдущих разрядов образуется смешанный или цветистый контрапункт. Главное достоинство его заключается в оживленности и изящном разнообразии рит-

мв. Кроме половинных нот, в этом разряде может быть употреблена половинная нота с точкой.



На слабой части такта могут быть употреблены 2 восьмые, которые подчиняются тем же правилам, как и четвертные ноты.



§ 28. I-й разряд может быть применен только в последнем такте (редко в первом). Из прочих разрядов чаще употребляются III-й и IV-й. II-й разряд перехода от III-го непосредственно ко II-му; лучше всего связывать II-й с III-м задержаниями (IV разрядом).

§ 29. Кроме положенных в предыдущем разряде правил разрешения диссонирующих синкоп, могут быть еще и другие, так как свободный диссонирующий голос может перейти во время разрешения в какой угодно консонанс; таким образом секунда может разрешиться в сексту или квинту, септима в терцию и. т. п. <sup>1)</sup> напр.;



§ 30. Также следует заметить часто употреблявшуюся форму диссонирующих синкоп, в которых между задержанием и разрешением вставлен консонанс.



<sup>1)</sup> Такое разрешение как видно из примера, может встретиться только в том случае, когда в с. firmus'e есть половинные ноты.



Contrap. *Tonus lydus*

C. f.

C. f. *Tonus ionicus*

Contrap.

### В) Трехголосный контрапункт.

§ 31. С прибавлением третьего голоса в контрапункт вносится гармоническое начало. Кроме консонансов, употреблявшихся в двухголосном контрапункте и имеющих место также и в трехголосном (с удвоением одного из составляющих интервал звуков), могут быть употреблены также следующие аккорды: трезвучия мажорные и минорные с их первыми обращениями и секстаккорд уменьшенного трезвучия.

маж. трезв. секстаж. маж. трезв. минор. трезв. секстаж. минор. трезв. уменьш. трезв.

§ 32. В крайних голосах запрещаются скрытые квинты и октавы, кроме того случая, когда аккорды в доминантовом или квинтовом отношении, напр.:

неправильно

правильно

§ 33. Относительно удвоения тонов следует заметить, что лучше удваивать совершенные консонансы, а из несовершенных терцию лучше чем сексту.

хорошо хуже еще хуже

§ 33. Каденция делается через секстаккорд уменьшенного трезвучия, через доминантовое его первое обращение. Во всех случаях аккорды должны быть полные. Последний аккорд каденции — тоническое трезвучие, которое часто заменяется совершенным консонансом, иногда несовершенным с тоникой в нижнем голосе.

§ 35. Правила относительно гармонии (также как относительно мелодии и ритма) те же, что и для двухголосного контрапункта, но следует всегда помнить, что каждый голос находится в зависимости от нижнего. (См. § 6. II).

Примечание. При упражнениях в синкопированном контрапункте, кроме вышеизложенных правил нужно знать общие правила задержаний. (См. мое „Руководство к практическому изучению гармонии: Глава 13-я).

### I. РАЗРЯДЪ.

*Tonus aeolius*

C. f.

§ 36. Упражнения во II-м, III-м и IV-м разрядах делаются таким образом, что в одном из контрапунктирующих голосов пишутся целые ноты, а в другом две, три, четыре шесть или синкопы. Делаются и такие упражнения, что один голос пишется в одном разряде контрапункта, другой—в другом. Напр.:

|                           |             |              |
|---------------------------|-------------|--------------|
|                           | или         | или          |
| верхний голос C. f.       | II-й разряд | III-й разряд |
| средний голос II-й разряд | C. f.       | IV-й разряд  |
| нижний голос III-й разряд | IV-й разряд | C. f.        |
| и т. п.                   |             |              |

### II. РАЗРЯДЪ.

*Tonus ionicus*  
C. f.

### III. РАЗРЯДЪ.

*Tonus ionicus*

### IV. РАЗРЯДЪ.

*Tonus phrygius*

§ 37. Упражнения в V-м разряде трехголосного контрапункта следует делать сначала так, чтобы цветистый контрапункт был в одном голосе, а затем в двух одновременно. В последнем упражнении главное внимание должно быть обращено на ритм: одинакового ритма в обоих голосах в одно и то же время не может быть, потому что тогда голоса утратят самостоятельность. Относительно движения голосов следует помнить то, что было сказано в § 14. Нужно стараться писать эти контрапункты так, чтобы один голос не мешал ясности другого, т. е. когда в одном—много движения, в другом должно быть меньше и наоборот.

### Цветистый контрапункт в одном голосе.

*Tonus dorius*  
C. f.

### Цветистый контрапункт в двух голосах.

*Tonus dorius*  
C. f.

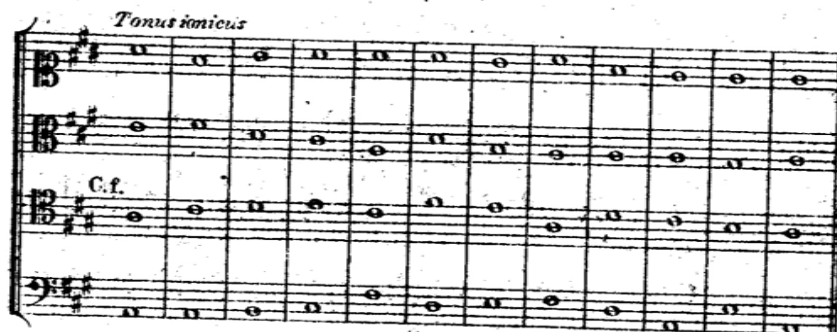
### В) Четырехголосный контрапункт.

§ 38. Гармония в этом контрапункте должна быть по возможности полная, за исключением первого и последнего тактов, в которых часто бывают неполные трезвучия (чаще всего

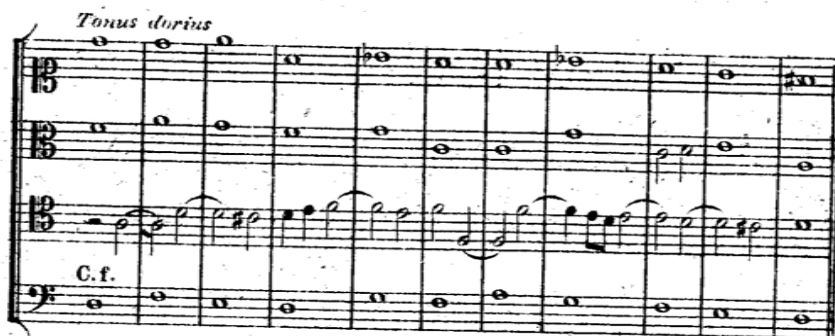
без терции). Правила те же. Упражнения следует делать также, как и в трехголосном контрапункте.

§ 39. Четырехголосное сложение—самое нормальное, поэтому учащийся должен больше всего упражняться в четырехголосном контрапункте.

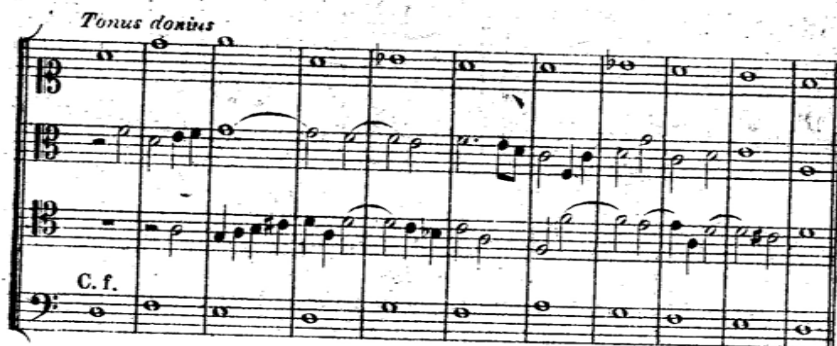
### I. РАЗРЯДЪ.



Цветистый контрапункт в одном голосе.



Цветистый контрапункт в 2-х голосах.



### Цветистый контрпункт в 3-х голосах.



### Г) Многоголосный контрапункт.

§ 40. Под этим названием разумеется контрапункт более, чем четырех голосов. С увеличением их числа уменьшается строгость требований. Главное затруднение при многоголосном контрапункте представляет удвоение интервалов. Лучше всего руководствоваться при этом количествами повторений звуков натуральной гаммы: следовательно лучше всего удваивать основной тон, затем квинту—а затем уже терцию, сексту и др.

§ 41. Движение на совершенный консонанс при безсвязных аккордах запрещается только в крайних голосах. Квинты и октавы в противоположном движении допускаются, только опять таки не между крайними голосами.

### 5-ти-голосный цветистый контрапункт.







8-ми-голосный цветистый контрапункт.



## ГЛАВА II.

## Контрапункт свободного стиля.

§ 42. В XVII-м веке с возникновением оперы произошел поворот в сторону выражения музыкой субъективного чувства; пока господствовал строгий стиль, музыкальные сочинения носили отпечаток холодности, величия, уместных в церкви; опера требовала музыки, выражающей людские страсти, особенно субъективные. Из оперных композиторов Клавдий Монтеверде первый решился употребить на сильном времени диссонанс (доминантаккорд) без приготовления. Через введение этого диссонанса вся композиция оживилась и обновилась. Постепенно вводились после этого и другие диссонансы, наконец хроматизм и модуляции в отдаленные тоны, сделавшиеся возможными, благодаря системе темперации.

§ 43. В свободном стиле возможны все существующие гармонические формы, все диссонансы, но, и в строгом, преобладают все-таки консонансы. Диссонансы большею частью употребляются, как заместители аккордов; редко, как самостоятельные созвучия.

Примечание. Строго говоря, в свободном стиле не существует никаких ограничений относительно употребления интервалов, аккордов и различных музыкальных форм, и ученик должен руководствоваться, кроме известных ему правил гармонии, собственным музыкальным вкусом главным образом.

Примечание. Упражнения в свободном контрапункте можно делать по той-же системе, как и в строгом.

## ГЛАВА III.

## Сложный контрапункт.

§ 44. Независимо от деления на строгий и свободный, контрапункт делится на простой и сложный.

§ 45. Простым контрапунктом называется такой в котором мелодия каждого голоса сохраняет свое первоначальное значе-

§ 46. Теория допускает всевозможные перемещения, но мы займемся только теми, которые встречаются на практике,—это перемещения верхнего голоса вниз или нижнего вверх на октаву, дециму и дуодециму в двухдольном контрапункте, и только на октаву при 3-х, 4-х и многоголосном сложении.

**Двойной контрапункт октавы.**

§ 47. В этом контрапункте можно перенести мелодию нижнего голоса на октаву вверх или верхнего на октаву вниз <sup>1)</sup>. От такого перемещения мелодий произойдет следующее обращение интервалов.

|         |                           |
|---------|---------------------------|
| Прима   | обратится в октаву,       |
| Секунда | " " септиму.              |
| Терция  | " " сексту.               |
| Кварта  | " " квинту                |
| Квинта  | " " кварту,               |
| Секста  | " " терцию.               |
| Септима | " " секунду.              |
| Октава  | " " приму <sup>2)</sup> . |

Если выразить это цифрами, то получится следующая таблица обращений:

| Основной вид | NB конс. |   |   |   |   |   |   |    |
|--------------|----------|---|---|---|---|---|---|----|
|              | 1        | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8. |
| 1            |          |   |   |   |   |   |   |    |
| 2            |          |   |   |   |   |   |   |    |
| 3            |          |   |   |   |   |   |   |    |
| 4            |          |   |   |   |   |   |   |    |
| 5            |          |   |   |   |   |   |   |    |
| 6            |          |   |   |   |   |   |   |    |
| 7            |          |   |   |   |   |   |   |    |
| 8            |          |   |   |   |   |   |   |    |

Перемещение 8 7 6 5 4 3 2 1.

ОСНОВНОЙ ВИДЪ.

1 2 3 4 5 6 7 8

(мелодія верхняго голоса перенесена на октаву внизъ)

Перемѣщенія 1)

4 7 6 5 4 3 2 1

(мелодія нижняго голоса перенесена на октаву вверхъ)

2)

8 7 6 5 4 3 2 1

1) Когда расстояние между голосами больше октавы, следует сделать и то, и другое.

2) Когда разстояние между голосами больше октавы, то при перемещении мелодий обоих голосов из прима образуется—двойная октава, из октавы—октава-же, а из двойной октавы—прима.

§ 48. Так как из консонанса квинты образуется при перемещении диссонанс кварты, то из этого следует, что в двойном контрапункте октавы с квинтой нужно обращаться, как с диссонансом, т. е. употреблять ее как проходящую, вспомогательную ноту или как задержание, напр.;

Неряжъ.

6 5 3 6 5 6 3 6 5 6 3 4 6 3 4 3 0 3 4 3

§ 49. Из интервала нонны получается при обращении септима, из чего следует, что задержание нонны не может быть употреблено в двойном контрапункте октавы.

§ 50. Этот контрапункт проще и естественнее всех других сложных контрапунктов, поэтому он чаще всех употребляется.

Основной видъ. (въ строгомъ стилѣ) Bellermann.

Перемѣненіе.

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melody with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and several slurs. The lower staff is in bass clef and contains a simple accompaniment of whole notes. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4.

The first system of the musical score for 'The Bird Song' consists of two staves. The upper staff is a soprano line with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains six whole notes: B-flat, D, E, F, G, and A. The lower staff is an alto line with a treble clef and a key signature of one flat. It contains six measures: the first measure has a quarter note B-flat; the second and third measures have eighth notes D and E beamed together; the fourth measure has a quarter note F; the fifth measure has a quarter note G; and the sixth measure has a quarter note A. The two staves are connected by a brace on the left.

1) Употребленная в этом примере квинта не противоречит изложенному в § 47 правилу, так, как кварта, образующаяся при перемещении мелодий составляет часть фигурации трезвучия fa, la do и поэтому не имеет диссонирующего характера.

(в свободномъ стилѣ)\*  
Presto. Beethoven, Sonate pour piano Op.10 №2. Presto.

### Двойной контрапункт децимы.

§ 51. В этом контрапункте можно перенести мелодию нижнего голоса на дециму в верх или верхнего на дециму вниз<sup>1)</sup>.

Приводим таблицу перемещения интервалов.

|              | сов. конс. | несов. к. | несов. к. | несов. к. | несов. к. | несов. к. | несов. к. | несов. к. | несов. к. | несов. к. |
|--------------|------------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|
| Основной вид | 1          | 2         | 3         | 4         | 5         | 6         | 7         | 8         | 9         | 10.       |
| Перемещение  | 10         | 9         | 8         | 7         | 6         | 5         | 4         | 3         | 2         | 1.        |

Основной видъ. (ноты нижнего голоса перенесены на дециму вверх)

1) Перемѣщеніа. (ноты верхнего голоса перенесены на дециму вниз)

2) Перемѣщеніа.

§ 52 Мы видим, что из совершенных консонансов прима, квинта и октава образуются несовершенные: децима, секста, терция, и из несовершенных—совершенные; из этого следует, что в двойном контрапункте децимы не возможно прямое движение, так как при нем получились бы или параллельные, или скрытые прима, квинты и октавы.

<sup>1)</sup> Если расстояние между голосами больше децимы, то, при перемещении мелодии одного из них на дециму, следует кроме того перенести мелодию другого на октаву в противоположном направлении.

### Основной видъ.

§ 53. Из задержаний нельзя употреблять кварту с разрешением в терцию, потому что при перемещении получилась бы септима, разрешающаяся в октаву.

Основной видъ. перем. Нельзя! к

§ 54. Этот контрапункт обладает весьма интересным гармоническим свойством: он может быть сделан трехголосным, если к мелодии верхнего голоса приписать внизу децимы или к мелодии нижнего—децимы вверх.

Bellermann.

§ 55. Если же в контрапункте децимы нет сексты или она употреблена, как диссонанс, то децимы можно приписать вышеизложенным способом и к нижнему и к верхнему голосу, и таким образом получится четырехголосный контрапункт.

I. S. Bach.

### Двойной контрапункт дуодецимы.

§ 56. В этом контрапункте можно перенести мелодию нижнего голоса на дуодециму вверх или верхнего на дуодециму вниз <sup>1)</sup>.

Приводим таблицу перемещения.

|    |    |    |   |   |   |   |   |   |    |    |     |
|----|----|----|---|---|---|---|---|---|----|----|-----|
| 1  | 2  | 3  | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12. |
| 12 | 11 | 10 | 9 | 8 | 7 | 6 | 5 | 4 | 3  | 2  | 1.  |

Основной видъ.

Перемѣненіа.

§ 57. Из этой таблицы видно что в двойном контрапункте дуодецимы сексту можно употреблять только как диссонанс, потому что она в обращении дает септиму.

§ 58. Относительно задержания септимы, разрешающейся в сексту, нужно иметь в виду, что при перемещении мелодий получится вместо диссонанса задержания консонанс, а вместо консонанса разрешения диссонанс, следовательно после разрешения септимы в сексту необходимо вести ноту разрешения на одну ступень вниз или вверх, напр.

<sup>1)</sup> Когда разстояние между голосами больше дуодецимы, то, кроме одного из вышеуказанных перемещений, следует перенести оставшуюся на месте мелодию на октаву в противоположном направлении.

Отъ видъ.

Перемѣнц.

строгий стиль.

Основной видъ.

Перемѣненіа.

Свободн. стиль.

Перемѣнц.

§ 59. От соединения всех вышеизложенных родов двойного контрапункта получится следующее:

|                                  |    |    |    |   |   |   |   |   |   |    |    |     |
|----------------------------------|----|----|----|---|---|---|---|---|---|----|----|-----|
| Основной видъ:                   | 1  | 2  | 3  | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12. |
| Перемѣненіа. в контрапун. октавы | 8  | 7  | 6  | 5 | 4 | 3 | 2 | 2 | 7 | 6  | 5  | 4.  |
| " " децимы                       | 10 | 9  | 8  | 7 | 6 | 5 | 4 | 3 | 2 | 1  | 7  | 6.  |
| " " дуодецимы                    | 12 | 11 | 10 | 9 | 8 | 7 | 6 | 5 | 4 | 3  | 2  | 1.  |

Такой контрапункт, в котором 1) употреблены в качестве консонансов только прима, терция, октава и децима 2) нет задержаний ноты в октаву, кварты в терцию, соблюдено условие относительно задержания септимы в сексту (в двойном

<sup>1)</sup> В последнем примере после разрешения септимы совершенно правильно сделан скачек, так как септима разрешилась не в сексту, а в терцию.

контрапункте дуодецимы) и 3) нет прямого движения—допускает перемещения на октаву и на дециму и на дуодециму, поэтому он называется *contrapunctus polymorphus*<sup>1)</sup> (многообразный).

### Тройной и четверной контрапункт.

§ 60. Тройным и четверным контрапунктом называются такие 3-х или 4-х голосные контрапункты, в которых мелодия каждого голоса может быть перенесена в любой из остальных голосов. В контрапунктах этого рода употребительны только перемещения на октаву, вследствие чего и самые контрапункты называются тройными, четверными и т. д.

§ 61. Так как в этих контрапунктах квинта дает в обращении кварту, то главное затруднение при сочинении их заключается в том, чтобы не употреблять полных трезвучий или секстаккордов с неприготовленной или неразрешенной квинтой; в противном случае при одном из перемещений получится квартсекстаккорд.

Пример тройного контрапункта и его перемещений.

Основной вид. I. S. Bach.

I перемещение. II

II перемещение.

<sup>1)</sup> Под этим названием разумеются всякие сложные контрапункты, допускающие несколько различных перемещений.

### III перемещение.

### IV перемещение.

### V перемещение.

## ГЛАВА IV.

### Имитация.

§ 62. Почти необходимую принадлежность каждого контрапунктического сочинения составляет имитация (подражание). Форма ее заключается в том, что какая-нибудь мелодия, исполненная одним голосом, является непосредственно за этим в прочих голосах.

§ 63. По числу последних, имитация бывает двух, трех, четырех и многоголосная.

§ 64. Имитирующий голос может начать данную мелодию с той же ноты или с какой-нибудь другой, поэтому имитация может быть в приму, в верхнюю или нижнюю секунду, в верхнюю или нижнюю терцию и т. д. во все интервалы.

§ 65. Имитация в приму или октаву всегда строгая, потому что в ней сохраняется не только качественная, но и количественная величина интервалов<sup>1)</sup>: имитация в другие интер-

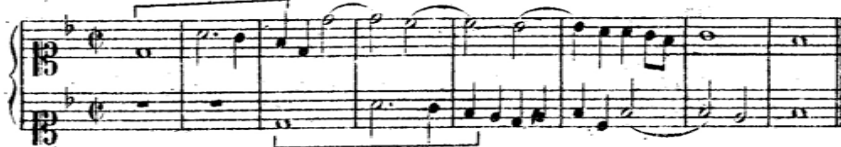
<sup>1)</sup> Под словом „качественная величина“ я разумею число ступеней, а под словом „количественная“—число полутонов, заключающихся в данном интервале.



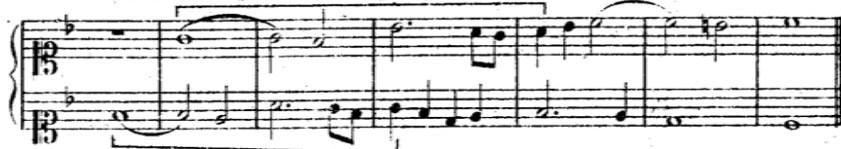
валы обыкновенно — свободная; впрочем строгая имитация может быть сделана также в доминанту и субдоминанту, но сочинение ее представляет значительные затруднения, поэтому она редко употребляется; исключение составляет имитация модулирующая, о которой будет сказано ниже. (См. круговой канон).

Примеры имитации в строгом стиле.  
(Bellermann).

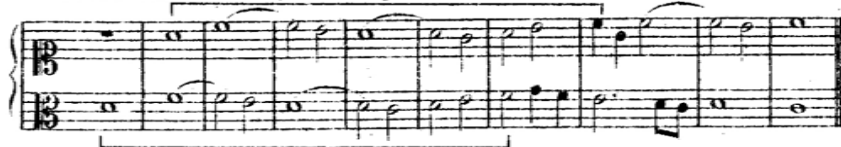
2х-голосная имитация вь приму.



2х-голосная имитация вь верхнюю секунду.



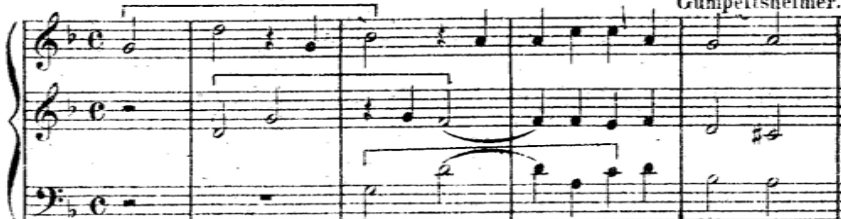
2х-голосная имитация вь верхнюю квинту.



2х-голосная имитация вь нижнюю октаву.



3х-голосная имитация.



Gumpeltshaimer.

§ 66. По роду движения она разделяется на имитацию в прямом движении и в обратном или противоположном.

§ 67. Обратная имитация (*alla riversa, motu contrario*) также бывает строгая и свободная.

§ 68. В первом случае первой ступени мажорной гаммы в обращении должна соответствовать третья ступень.

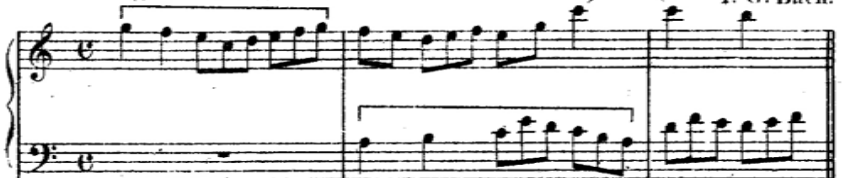
Ступ. мажор. гаммы в главн. голосе I II III IV V VI VII  
" " " имитирующ. " III II I VII VI V IV  
(X) (IX) (VIII)

(строгий стиль)

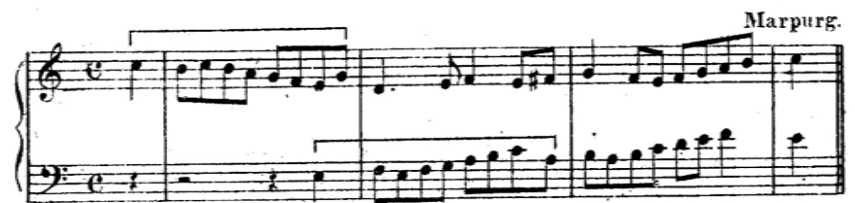


Bellermann.

(свободный стиль)



I. S. Bach.



Marburg.

Примечание. В миноре вполне строгой имитации не может быть.

§ 69. Из свободных обращений чаще других употребляются следующие два:

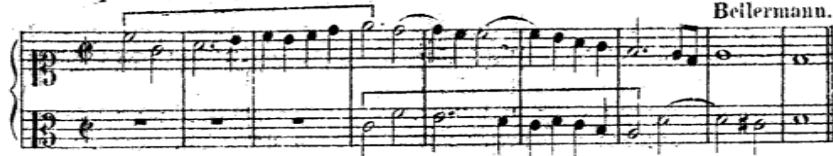
1) когда первой ступени мажорной гаммы соответствует первая же ступень:

|   |     |     |    |    |     |     |
|---|-----|-----|----|----|-----|-----|
| I | II  | III | IV | V  | VI  | VII |
| I | VII | VI  | V  | IV | III | II  |

(VIII)

(строгий стиль)

Beiermann.



и 2) когда первой ступени мажорной гаммы соответствует ее доминанта:

|       |      |     |      |        |     |     |
|-------|------|-----|------|--------|-----|-----|
| I     | II   | III | IV   | V      | VI  | VII |
| V     | IV   | III | II   | I      | VII | VI  |
| (XII) | (XI) | (X) | (IX) | (VIII) |     |     |

(свободный стиль)

J. S. Bach.



§ 70. Имитирующий голос может повторять мелодию не с начала, а с конца; такая имитация называется возвратной (im. retrograda. cancrizans).



Возвратная им. въ противоположномъ движеніи

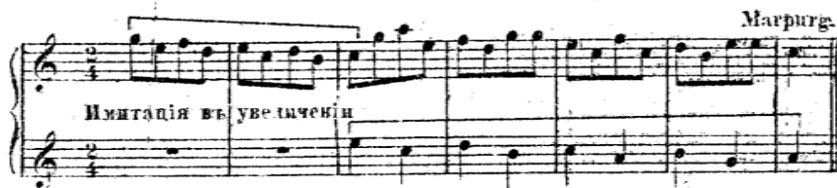


§ 71. Если мелодия повторяется нотами (большей или меньшей длительности, то это имитация в увеличении (per augmentationem) или в уменьшении (per diminutionem). Как увеличение, так и уменьшение может быть простое, двойное и др. Простым увеличением или уменьшением называется такое, в котором мелодия повторяется нотами вдвое большей или вдвое

меньшей длительности, двойным—нотами вчетверо большей или меньшей длительности и т. д.

Примечание. В трех долном такте простое увеличение или уменьшение обыкновенно бывает втрое больше или меньше, двойное—в шестеро.

Marpurg.



Marpurg.



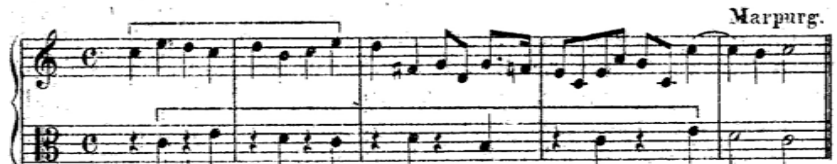
§ 72. Иногда мелодия повторяется таким образом, что нотам, находившимся на сильных частях такта, соответствуют ноты на слабых частях и наоборот; такая имитация называется per arsin et thesin (против такта).

Marpurg.



§ 73. Прерывающейся называется имитация, в которой при повторении мелодия разделяется паузами.

Marpurg.



§ 74. Следует упомянуть также о ритмической имитации, в которой мелодия сохраняется не вполне, а только приблизительно, иногда же сохраняется только один ритм ее.



§ 75. Из формы имитации, которая сама по себе не имеет значения самостоятельного сочинения, образовались две самостоятельные контрапунктические формы: Фуга и канон. Первая основана на периодической имитации, вторая на строгой, иначе называемой канонической:

## ГЛАВА V.

### Формы полифонических сочинений.

#### а) Строгий стиль. (XIV—XVII в.).

§ 76. Раньше уже было сказано, что эти сочинения писались исключительно для голосов. Текстом служили слова, взятые большею частью из священного писания. Кроме сочинений, писавшихся в I-м разряде контрапункта (нота против ноты), были еще в полном смысле слова полифонические, имевшие следующую форму: для каждой фразы текста сочинялась одна или несколько тем, на которые писались имитации; эти имитации следовали одна за другой в течение всего сочинения; темы для имитации часто брались из *cantus firmus*'а, составлявшего основу сочинения; имитации также писались на данный голос.

§ 77. Вот важнейшие формы, в которых писались сочинения того времени:

- 1) месса, литургия, состоявшая обыкновенно из пяти отдельных номеров: *Kyrie eleison*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* и *Agnus*.
- 2) реквием—заупокойная литургия.

§ 78. Наиболее известными композиторами того времени считаются Орландо Лассо, написавший до 2000 произведений, между которыми особенной славой пользовались его псалмы, и Палестрина, написавший также огромное количество произведений, из которых наибольшей популярностью пользовались его мессы, в особенности та, которая написана в честь папы Марцелла.

#### б) Свободный стиль (XVII—XIX в.).

§ 79. Главное отличие сочинений свободного стиля от строгого заключается в свободном употреблении диссонансов, хроматизма и модуляций. До XVIII века сочинения контрапунктические писались исключительно для голосов, тогда как в свободном стиле писались и инструментальные контрапунктические сочинения. Кроме форм, существовавших и в прежние века, как месса, реквием, псалмы, нужно заметить следующие полифонические формы.

1) Фигурованный хорал <sup>1)</sup>. Форма такого сочинения заключается в том, что один из голосов исполняет мелодию хорала, тогда как другие сопровождают ее каким-нибудь мотивом, состоящим из нот значительно меньшей длительности; этот мотив появляется поочередно то в том, то в другом голосе. Части хоральной мелодии отделяются одна от другой интермедиями, построенными также на этом мотиве. Обыкновенно хоральной мелодии предшествует вступление, а следует за ней заключение, построенное, как интермедии, на одном мотиве. Фигурация может состоять из канонической имитации; это делается обыкновенно так: два голоса образуют канон, сопровождающий мелодию хорала, находящуюся в третьем голосе; к этим трем голосам часто присоединяется четвертый, пополняющий гармонию. Иногда, кроме канона в сопровождающих голосах, пишется канон к хоральной мелодии, и тогда все сочинение уже имеет форму двойного канона, причем часто прибавляется пятый сопровождающий голос.

2) Полифоническая прелюдия. Прелюдия не имеет строгой определенной формы и состоит из свободно сменяющихся одно другим последований мотивов и аккордов. Полифоническая прелюдия, как напр. 2-я, 4-я, 11-я и др. из сочинения С. Баха *Wohltemperirtes Clavier*, состоит из нескольких свободно контрапунктирующих голосов. Иногда такие прелюдии строятся на имитации, как напр. инвенции Баха.

<sup>1)</sup> Хорал—мелодия, сочиненная на текст из священного писания; ритм ее ровный, движение чаще всего по ступеням, скачки не шире квинты. Мелодия хорала разделена ферматами соответствующими числу фраз в тексте. Происхождение хорала очень древнее, ее относят к первым векам христианства. Первая попытка составить сборник хоральных мелодий принадлежит папе Григорию Великому (см. гл. I-я § 9).



3) Basso continuo—так назывался в Италии около 1600 года цифрованный бас, сопровождавший верхние голоса. Впоследствии под этим именем стали разумеать бас, состоящий из нот одинакового ритмического достоинства; назначение его заключается в том, чтобы уравнивать ритм прочих голосов.

4) Basso ostinato состоит в том, что на короткой мелодии, непрерывно повторяющейся в басу, строится ряд аккордов с разными мелодиями. Замечательный пример такого баса представляет „Passacaglia“ Баха.

## Ф у г а.

§ 80. Фугой называется сочинение состоящее из нескольких имитаций на одну тему. Слово „фуга“ производят от слов 1) fugare—гнаться за кем-нибудь и 2) fugere—бежать от кого-нибудь, потому что в фуге голоса как бы гонятся один за другим, или как бы бегут один от другого <sup>1)</sup>.

§ 81. Составные части фуги следующие: 1) тема, 2) ответ, 3) противосложение, 4) интермедия и 5) стретта.

1) Темой называется та основная мелодия, на которую пишутся имитации. „Тема обыкновенно состоит из двух, трех или четырех тактов. (Редко число тактов превышает четыре; также довольно редки случаи, когда она меньше двух тактов). Тема должна представлять характерную и выразительную мысль, чтобы при всех появлениях могла быть сразу замечена. Обыкновенно она заканчивается полной несовершенной или совершенной каденцией в главном тоне, иногда половинной в главном или полной в тоне доминанты. Тема называется вождем (dux).

Темы

а) несов. кад.

б) полн. совм. кад.

в) полн. совм. кад. в тоне дом.

<sup>1)</sup> Фуга возникла из канонических сочинений нидерландских композиторов (XV—XVI в.); впервые появилась настоящая форма фуги (с ответом на доминанте) в XVII веке. Хотя слово „фуга“ употреблялось и раньше, но под ним разумеалась форма канона; фуга же в настоящем смысле этого слова в отличие от канона называлась ricercare, toccata, фантазия, саната.

полн. совм. кад. в г. тоне.

2) Ответом называется имитация на тему в тоне верхней доминанты, следующая непосредственно за темой. Ответ называется спутником (comes). Он может представлять собою или буквальное повторение темы в новом тоне, и в этом случае называется реальным, или несколько видоизмененное, для сохранения единства тональности между темой и ответом; в последнем случае он называется тональным. Видоизменения темы очень часты и делаются таким образом, чтобы в начале темы тонике ее соответствовала доминанта главного тона и наоборот. Необходимо заметить следующие случаи, в которых делаются такие видоизменения.

а) Если в теме за тоникой следует седьмая ступень, то в ответе последняя заменяется шестой в тоне доминанты.

Тема

ОТВЕТ

Примечание. Исключение составляют те случаи, когда седьмая ступень—вспомогательная нота или когда тема начинается каким-нибудь хроматическим последованием.

б) Если тема начинается с доминанты, то ответ начинается с тоники.

Тема

ОТВЕТ

и т.д.

в) Если тема начинается скачком с тоники на доминанту, то ответ—скачком с доминанты на тонику и наоборот;

Тема



г) Если тема заканчивается полной каденцией в тоне доминанты, то ответ полной каденцией в главном тоне.



Примечание. В тех случаях, когда вследствие одного из таких видоизменений утратился бы характер темы, ответ делается реальный.



3) Противосложением (contrasubject) называется контрапункт, приписанный к ответу. Противосложение может быть сохранено при каждом появлении темы, и в таком случае его следует писать в двойном контрапункте. В фуге трехголосной бывает два противосложения, в четырехголосной—три и т. д. Если желательно сохранить и эти противосложения, то нужно писать их в тройном, четверном и т. п. контрапунктах.



4) Интермедиями (divertimento) называются те части фуги, которые соединяют между собой различные появления темы. Они состоят большей частью из коротких секвенцеобразных имитаций на мотивы темы, реже на самостоятельные мотивы, а иногда просто—из свободно контрапунктирующих голосов.



5) Стретта (stretta)—такое проведение темы, в котором имитирующий голос вступает раньше окончания темы в главном. Стретта не составляет необходимой принадлежности фуги; часто ее вовсе не бывает.



Появление темы в одном или нескольких голосах называется проведением. Оно бывает полное, когда основная мелодия появляется поочередно во всех голосах (не более одного раза), в виде темы или ответа, неполным, когда она не во всех голосах и чрезмерным, когда она является большее число раз, чем число голосов, для которых пишется фуга.

§ 82. Форма фуги следующая <sup>1)</sup>: сначала тема появляется в каком-нибудь голосе одна, без сопровождения; непосредствен-

<sup>1)</sup> За образец мы берем четырехголосную фугу, как самую нормальную.

но за нею следует ответ в другом, сопровождающийся противосложением в первом голосе; затем следует короткая интермедия, в этих двух голосах, после чего тема является в третьем голосе, сопровождаемая первым противосложением во втором (если оно сохраняется) и новым (вторым) противосложением в первом голосе. За темой следует ответ в четвертом голосе, первое противосложение в третьем, а второе, если оно сохранено, во втором голосе, а в первом пишется новое (третье) противосложение. Все это составляет первое проведение, которое обыкновенно бывает полным, в очень редких случаях чрезмерным, заканчивается довольно большой интермедией с полной каденцией в тоне доминанты, если fuga в мажоре, и в параллельном мажоре, если fuga в миноре. Могут быть и другие каденции, напр., в главном тоне, или в тоне медианты; избегаются каденции в тоне субдоминанты. За этим проведением следуют различные, большей частью неполные проведения темы в различных тонах, иногда очень отдаленных от главного; в этой части fugи могут быть применены различные видоизменения темы (расширенная тема, обращенная, укороченная, уменьшенная и пр.) и всевозможные виды имитации, как то—обратная, увеличенная, уменьшенная и т. п. Все эти разнообразные проведения темы кончаются половинной каденцией в главном тоне, иногда органичным пунктом на доминанте, после которого следует последнее проведение темы, часто стреттное или неполное—в главном тоне и заключение, состоящее иногда из органичного пункта на тонике.

**Примечание 1-е** Перед возвращением к главному тону, т. е. к последнему проведению темы, очень часто делается модуляция в тон субдоминанты.

**Примечание 2-е.** Для анализа лучше всего пользоваться fugами С. Баха из его сочинения „Wohltemperirtes Clavier“.

§ 83. Fuga может быть написана не на одну, а на две или большее число тем. Такая fuga по числу тем называется двойной, тройной. В двойных fugах или обе темы появляются сразу и все время сопровождают одна другую, или сначала проводится одна тема, затем отдельно другая, а впоследствии они соединяются. Вторая тема в fugе называется контра temой.

**Примечание.** Примером двойной fugи первой формы может служить первый номер из Реквиема Моцарта, — второй формы fuga № 4. (cis moll) из первого тома Wohltemperirtes Clavier Баха

§ 84. В fugе как уже сказано было выше применяются различные виды имитации после первого проведения. Хотя и редко, но бывают случаи, что спутник в самом начале fugи пишется в обратном движении; такое сочинение называется контрафугой. (См. Kunst der Fuge №№ 5, 6, 7 и 14<sup>1)</sup>).

<sup>1)</sup> Из обращений в данном случае естественнее всего такое в котором тонике темы соответствует доминанта (того же тона) в спутнике, а доминанте—тоника.

§ 85. Если все интермедии fugи построены на мотивах темы или противосложения то она называется строгой; если, кроме того, в ней применены различные виды имитации, то она называется *ricercata* (Kunstfuge).

§ 86. Существуют также сокращенные формы fugи: 1) Фугетта—сочинение состоящее из нескольких проведений простой и короткой темы; стиль фугетты—полугомофонический. 2) фугато проведение темы, составляющее часть кокого-нибудь большого сочинения; эта форма самостоятельного значения не имеет. Встречается в середине больших инструментальных или вокальных сочинений, напр. в симфонии, в кантате и т. п.

### ФУГА 16.

I. С. Баха.

(Moderato.)

Спутник

Вож. 16

Противосложение 1

Интермедия

Противосложение 2

Вож. 16

Противосложение 3

Спутник

Противосложение 4

Интермедия

Вож. 16

Музыкальная партитура на странице 46, состоящая из десяти систем. Каждая система содержит две стaves (верхнюю и нижнюю). Музыка написана в ключе с двумя flats (B-flat и E-flat) и 4/4 такта. Надписи на странице:

- Вождь (над первой системой)
- Против. 1 (под первой системой)
- Видоизмѣненіе 2 против. (над второй системой)
- Спутникъ (под второй системой)
- Вождь (над третьей системой)
- Противосложение (под третьей системой)
- Интермед. (под третьей системой)
- Стретто (над четвертой системой)
- Вождь (над четвертой системой)
- Вождь (под четвертой системой)
- Интермедія (над пятой системой)
- Вождь (под пятой системой)
- Вождь (над шестой системой)

Музыкальная партитура на странице 47, состоящая из десяти систем. Каждая система содержит две стaves (верхнюю и нижнюю). Музыка написана в ключе с двумя flats (B-flat и E-flat) и 4/4 такта. Надписи на странице:

- Интермедія (над первой системой)
- Стрет. 1 (над второй системой)
- Вождь (над второй системой)
- Вождь (под второй системой)
- Вождь видоизм. (под третьей системой)
- Интермедія (над четвертой системой)
- Вождь (над пятой системой)

## К а н о н.

§ 87. Под этим названием разумеется сочинение, состоящее из непрерывной имитации от начала до конца. Слово „канон“ означает правило, закон.

§ 88. По числу голосов каноны бывают двух, трех, четырех и многоголосные.

§ 89. Имитирующий голос (risposta) может начать мелодию главного голоса (proposta) с той же ноты или с какой-нибудь другой, поэтому каноны могут быть в приму, верхнюю или нижнюю секунду, в терцию, кварту и т. д. во все интервалы.

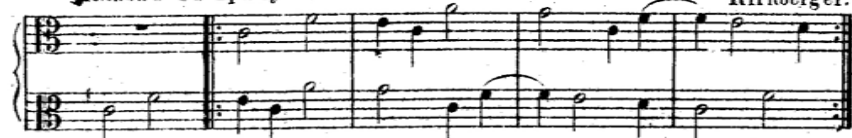
§ 90. Мелодия главного голоса может быть в том же движении (in motu recto) или в противоположном (in motu contrario, al rverso,) длительность нот может быть также пропорционально увеличена или уменьшена (canon per augmentationem, per diminutionem). Вообще в канонах могут быть применены все формы имитации.

§ 91. Канон может быть заключен какой-нибудь каденцией и в таком случае называется конечным (finitus); если же он написан так, что от конца следует перейти опять к началу и повторять его, то он называется бесконечным (infinitus). В конце такого канона все-таки должна быть каденция, которую и заключается сочинение.

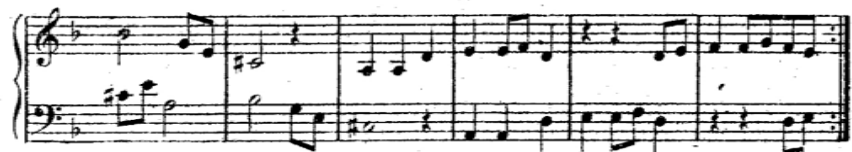
Канонъ въ приму конечный



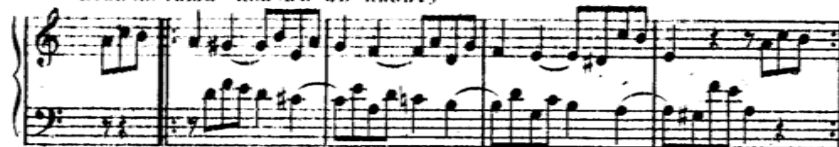
Канонъ въ приму бесконечный



Бесконечный канонъ въ октаву

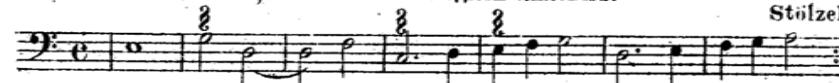


Бесконечный канонъ въ квинту

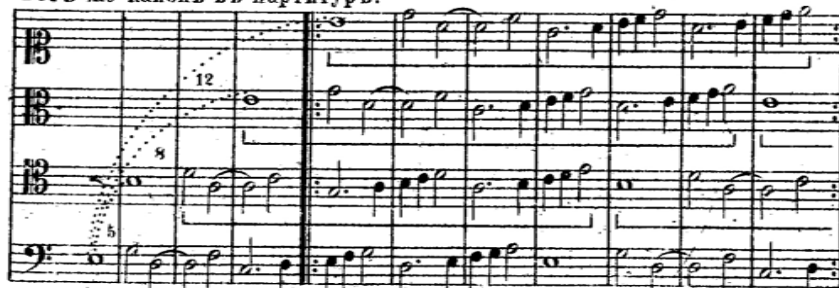


§ 92. Всякий канон может быть написан или в партитуре, или на одной линейке с обозначением моментов вступления голосов и интервалов, образующихся между первой нотой главного и имитирующего голоса.

4х-голосный канонъ, написанный на одной линейкѣ.

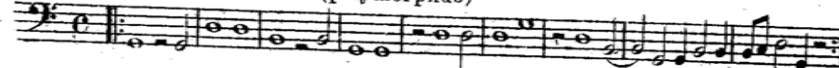


Тотъ-же канонъ въ партитурѣ.

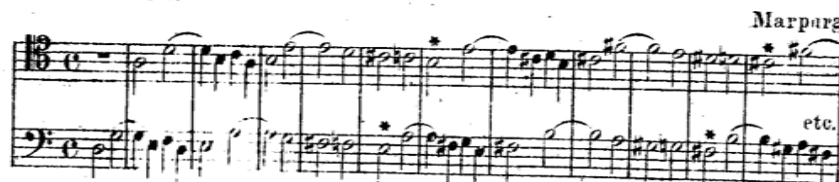


§ 93. Иногда этих обозначений не делают и исполнитель должен сам отгадать интервал и момент вступления. Такой канон называется загадочным. Если при этом он может быть разрешен различными способами, то называется polymorphus.

Загадочный канонъ (polymorphus)



§ 94. Если в бесконечном каноне при вступлении каждого голоса делается модуляция (чаще всего в тон доминанты или субдоминанты), то он называется круговым (per tonos), потому что проходит через весь квинтовый круг и возвращается в главный тон.





§ 95. Голоса, образующие канон, могут сопровождаться каким-нибудь одним или несколькими свободными голосами; такое сочинение называется канон с сопровождением.

Kirnberger.

Сопровождающий голосъ (*Basso ostinato*)

канонъ въ октаву

канонъ въ прямую

§ 96. Среди самых разнообразных форм канонов, в которых применяются всевозможные виды имитации, следует заметить канон, состоящий из возвратной имитации, называемый зеркальным (*canon cancricans*).

Hauff.

§ 97. Между многоголосными канонами различаются простые и смешанные; в первых имитирующие голоса вступают в одинаковых интервалах каждый по отношению к предыдущему, во вторых—в различных.

§ 98. По числу тем каноны бывают двойные (с двумя темами), тройные (с тремя) и проч.

### Двойной канонъ.

(b)

(a)

(b)

(a)

etc.

Конец I-й части.

## ЧАСТЬ ВТОРАЯ.

### Гармонические формы.

#### ГЛАВА VI.

#### Мотив, фраза, предложение, период.

§ 99. В основании каждого музыкального сочинения, как гомофонического, так и полифонического, лежит мотив. Под этим названием разумеется повторяющийся в данном сочинении ряд звуков из которых один имеет наибольший акцент. Обыкновенная длительность мотива—один или два такта.

§ 100. За мотивом, которым начинается сочинение, следует или повторение или новый мотив.

а) Повторение может быть буквальное,

*Allegro.*



в другой октаве,

*In tempo d'un Menuetto.*



с другой ступени или в новом тоне,



с измененной, часто противоположной гармонией,



вариантной мелодией.



б) Новый мотив, присоединенный к первому, обыкновенно оканчивающийся каденцией, образует с предыдущим фразу или отдел. Новый мотив чаще всего равен по длительности первому,

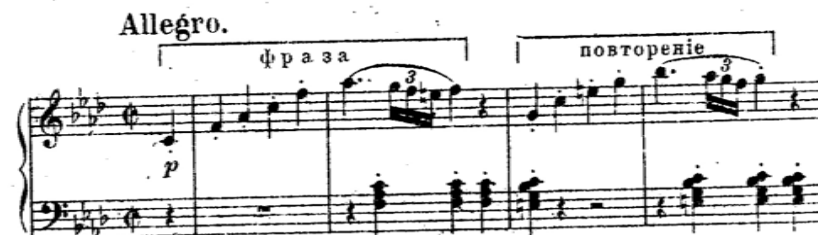


но может быть и больше его.



Обыкновенная длительность фразы 2 или 4 такта.

§ 101. Каждая фраза может быть повторена; при этом могут быть все случаи, указанные в § 100 а).



§ 102. Мотив, который был уже повторен, может быть еще перемещен или перенесен в другой тон.



## Allegro.



§ 103. Построение, состоящее из двух фраз с различным содержанием называется предложением.

В конце предложения обязательна каденция.

Предложение обыкновенно бывает в 4 или 8 тактов.

## Largo appassionato.



Каждая фраза может быть заменена повторенным мотивом.

## Allegretto.



§ 104. Если при соединении двух фраз в конце второй нет каденции, то такое построение не составляет предложения и рассматривается как двойная фраза.

## Allegro.



§ 105. Чтобы получилось предложение из указанных в §§ 102 и 104 построений, нужно к ним присоединить новые фразы или повторенные мотивы таким образом, чтобы число тактов прибавленного было равно имеющемуся числу тактов.

## Allegro.



## Allegro.



§ 106. Каждое предложение может быть повторено буквально, с перенесением в другую октаву, с варьированной мелодией или гармонией, но с той же каденцией.

§ 107. Из двух предложений, имеющих одинаковое построение и одинаковые мотивы, но различные каденции, образуется период. Первое предложение называется главным и оканчивается половинной или полной несовершенной каденцией в главн. тоне, второе придаточным; оно оканчивается полной совершенной каденцией—в гл. тоне или в тоне доминанты или в параллельном.—Длительность периода 8 или 16 тактов.

## Adagio cantabile.

Главное предложение

*p* каденція несовер. въ тонѣ домин.

Придаточное предложение.

полн. сов. каденція въ т. тонѣ

## Adagio.

*p dolce*

§ 108. Два предложения, построенные на различных мотивах или имеющие различную конструкцию, образуют не период, а сложное предложение.

## Allegro.

Сложное  
Первое предложе-

предложе-  
ние. Второе предло-

ние.  
жение.

§ 109. До сих пор говорилось исключительно о четырех- и восьмитактных предложениях, которые следует считать нормальными; такие предложения чаще всего встречаются в музыкальных сочинениях. Но встречаются и такие, которые заключают в себе большее или меньшее число тактов вследствие расширения или сокращения составляющих их частей.

а) Расширено предложение может быть вследствие повторения,

Allegro.

*p cresc. sf sf* расши-

рение *sf* (повтор. мот.) *cresc.*

перемещения,

Largo. tenuto

*sf sf* расширение (перемѣ-



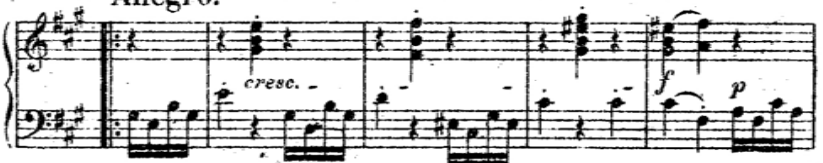
имитация 1),

## Allegretto.



вводного мотива, фразы, предложения или пауз.

## Allegro.



1) Как видно из этого примера, контрапунктические формы также могут до известной степени быть применяемы в гомофонических сочинениях.



и возвращение в главный тонъ.



б) сокращено—вследствие опущения какой-нибудь части предложения.

## Presto.



§ 110. Кроме указанных в предыдущем § случаев, каждое предложение может быть расширено внешним образом:

а) предложению может предшествовать фраза, построенная на новом мотиве (вступление).

## Largo.



б) за предложением может последовать фраза или даже целое предложение из новых мотивов, имеющее одинаковую с предыдущим каденцию (дополнение).



## ГЛАВА VII.

### Форма песни.—Двух-и-трехчастная песня.—Сложная песенная форма.

§ 111. От соединения нескольких периодов или предложений (последних должно быть не менее трех) образуется форма песни.

§ 112. Два периода, в которых придаточные предложения одинаковы, а главные—различны, образуют двухчастную песню. Первый период оканчивается полной совершенной каденцией в тоне доминанты или в главном тоне, или в параллельном к какому-нибудь из них. Второй—полной совершенной каденцией в главном тоне.— Главное предложение 2-го периода может быть заменено повторенной фразой. Каждая часть может быть повторена. (Примеры А и Б).

§ 113. Три периода, из которых первый и третий имеют общее содержание, образуют трехчастную песню. Первый период имеет одну из тех каденций, как и в двухчастной песне; второй—полную каденцию в тоне доминанты; третий—полную совершенную каденцию в главном тоне. В этой форме каждый период может быть заменен предложением; в особенности часто делается такая замена во второй части, которая оканчивается часто половинной каденцией в главном тоне. Части могут быть повторены в таком порядке; I : I+II : II+III : II (Примеры В, Г, Д).

§ 114. От соединения двух песен образуется сложная песня. Форма ее следующая: 1) 2-х или 3-х частная песня, 2) новая 2-х или 3-х частная песня в тоне субдоминанты, или од-

ноименном, или параллельном, 3) повторение первой песни. Вторая песня, которая называется трио, имеет ту особенность, что иногда не заключается полной совершенной каденцией, а половинной каденцией в главном тоне.

Примеры: Бетховен, Сонаты для фортепиано 1) оп. 2, № 2. Скерцо A-dur; трио— в одноименном миноре, A-moll—3-х частная песня из трех предложений; 2) оп. 2, № 3. Скерцо C-dur; трио— в параллельном миноре, A-moll; 3-я часть при повторении имеет половинную каденцию в главном тоне—C-dur.

Иногда бывает два трио; в таком случае порядок частей следующий:

1-я песня, 2-я песня, 1-я песня и опять первая песня.

§ 115. Часто к сложной песенной форме прибавляется кода, (дополнение), построенная на мотиве первой песни или на мотиве трио в главном тоне. Кода имеет обыкновенно форму расширенного предложения, заключающегося органичным пунктом на тонике.

(Пример: Соната Бетховена, оп. 2, № 3, Скерцо).

§ 116. В песенной форме пишутся танцы.

§ 117. В современной музыке употребительнейшие танцы суть следующие:

а) полька; темп умеренно-скорый (allegro moderato); такт  $\frac{2}{4}$ ; форма песни с трио. Периоды обыкновенно повторяющиеся, состоят из 8 тактов, реже из 16.

Польке иногда предшествует короткое вступление такта в четыре оканчивающееся половинной каденцией в главном тоне, на которой часто делается фермата <sup>1)</sup>. Характеристическую особенность этого танца представляют следующие ритмические мотивы: ( $\frac{2}{4}$ ) или

большое вступление в медленном темпе. В конце обыкновенно бывает кода, построенная на главном мотиве. Ритмические мотивы вальса следующие:



и т. д.

Часто встречаются синкопы: и т. д.

г) кадрили—танец, состоящий из шести номеров отделенных один от другого ферматами. Эти номера имеют песенную форму, темп быстрый, размер  $\frac{2}{4}$  или  $\frac{6}{8}$ .

Последний номер—галоп (исполняющийся также и отдельно).—Самый быстрый танец, такт  $\frac{2}{4}$ .

д) польский; темп медленный, такт  $\frac{3}{4}$ . Ритмическая особенность этого танца та, что каденция в нем делается с первой четверти такта на вторую. Мелодия состоит преимущественно из восьмых и шестнадцатых нот. Часто встречаются восьмые и шестнадцатые с точками и с следующими за ними шестнадцатыми и 32-ми.

Анализировать следует мазурки, вальсы и польские Шопена и Вебера. Что касается полек и кавалерий, то нельзя указать в музыкальной литературе художественных сочинений, написанных в этих формах.

§ 118. К танцевальным сочинениям могут быть также отнесены и марши.

а) кавалерийский или скорый марш; такт в  $\frac{2}{4}$  или  $\frac{3}{4}$ . Форма и характер этого марша одинаковы с полькою.

б) торжественный марш; темп умеренный, такт  $\frac{4}{4}$ , (иногда  $\frac{12}{8}$ ). Маршу обыкновенно предшествует короткое вступление в виде фанфар; затем следует трехчастная песня (реже двухчастная) из восьмитактных, иногда 16-ти тактных повторяющихся периодов; далее трио имеющее форму двухчастной (реже трехчастной) песни. Трио может состоять также из одного периода. После повторения первой песни следует короткая кода.

в) похоронный или траурный марш, такт в  $\frac{4}{4}$ ; темп медленный. Похоронный марш обыкновенно пишется в миноре; трио—в мажоре.

Для анализа торжественных и похоронных маршей следует брать: Свадебный марш Мендельсона, Марш певцов из „Тангейзера“ Вагнера, из „Пророка“ Мейера (коронный марш), Марш из „Свадьбы Фигаро“ Моцарта. Художественные образцы похоронных маршей: 1) из сонаты для фортепиано ор. 23. Бетховена, 2) из третьей симфонии и 3) похоронный марш Шопена из сонаты b-moll.

§ 119. Следует упомянуть также о старинных танцах вышедших из употребления, но часто встречавшихся в инструментальных сочинениях старинных композиторов (Баха Генделя и др.). Наиболее известные из этих танцев следующие:

Гавот; такт в  $\frac{4}{4}$  или  $\frac{2}{2}$ , начало на 3-й доле такта; форма двухчастной песни; темп умеренный.

Жига; такт  $\frac{6}{8}$ ; форма двухчастной песни; темп быстрый; характер—живой, шуточный.

Чакона; такт  $\frac{3}{4}$ ; темп умеренно медленный; форма—четырех- или восьмитактное предложение с вариациями, причем бас остается без изменения.

Куранта—танец, предшествовавший менуэту; темп медленный, такт  $\frac{3}{4}$  или  $\frac{3}{2}$ .

Менуэт; такт  $\frac{3}{4}$ , темп медленный; форма—двухчастной или трехчастной песни; характер—приличие, благородная простота. Старые танцмейстеры считали этот танец самым лучшим, чем и объясняется огромное количество сочиненных композиторами менуэтов.

Сарабанда; темп медленный, такт  $\frac{3}{4}$ .

Бурре; темп быстрый, такт  $\frac{4}{4}$ .

Passeried; такт  $\frac{3}{8}$  или  $\frac{6}{8}$ ; движение—живое; форма трехчастной песни; иногда 4 части: 2 в мажоре и 2 в миноре.

Musette—род гавота (слово musette значит—волынка); обыкновенно строится на органном пункте.

Следует анализировать сюиты Баха и Генделя.

§ 120. Из этих танцев самое важное значение в развитии инструментальной музыки имеет менуэт. Гайдн первый воспользовался этим танцем, перенес его в инструментальную симфоническую и камерную музыку. Позднее Бетховен заменил менуэт формой скерцо. Как менуэт так и скерцо пишутся в песенной форме с трио. Разница между сочинениями написанными исключительно для танцев и только основанными на форме какого-нибудь танца заключается в том, что в последних композитор свободно может делать расширения и сокращения периодов, не всегда возможные в танцевальной музыке,—поэтому перенесенные в область симфонической или камерной музыки, эти сочинения получают большую свободу развития.

§ 121. Песенная форма применяется в большинстве инструментальных и вокальных сочинений небольшого объема, как напр. этюд, ноктюрн, песня без слов, элегия, романс, impromptu; rêverie, berceuse и т. п.

Анализировать „Песни без слов“ Мендельсона, ноктюрны Шопена, его же Impromptu, мелкие сочинения Шумана.

§ 122. В песенной форме также пишется тема с вариациями. Такое сочинение состоит из нескольких отделенных одна от другой частей, из которых каждая имеет песенную форму. Объединяет эти части одна и та же музыкальная основа, большою частью гармоническая; в сочинениях классических чаще

Аренский, А. Руководство к изучению форм.



всего видоизменяется мелодия, иногда (в одной или двух вариациях) меняется и наклонение.

Лучшие упражнения для анализа—вариации Бетховена для фортепиано.

## ГЛАВА VIII.

### Формы рондо. 1-я, 2-я, 3-я, 4-я, 5-я и смешанная.

§ 123. В поэтических произведениях XII и XIII веков встречается форма, подобная сонету, состоящая из 13-ти и 4-х стопных ямбов с повторением начального стиха. Эта форма, называемая рондо, перешла в область музыки и существует до сих пор. Отличительная черта ее—частое возвращение к главной теме.

§ 124. Всех форм рондо—пять; из них 1-я, 2-я, 3-я считаются низшими, так как имеют много общего с сложной формой песни; 4-я и 5-я, сходные более с формой сонатного аллегро, называются высшими.

§ 125. 1-я форма рондо состоит из главной партии, хода, повторения главной партии и дополнения. Главная партия состоит из двух- или трехчастной песни, реже из периода и еще реже из расширенного предложения. Под формой хода разумеется последование отдельных фраз или предложений, не образующих периодов с преобладанием модулирующих предложений и секвенцеобразными последованиями. При повторении главная партия часто варьируется. Дополнение строится на мотиве из главной партии или хода; может быть также и новый мотив. Ход в этой форме рондо должен быть приблизительно равен главной партии; он оканчивается половинной каденцией в главном тоне или полной в тоне доминанты. (Пример Е).

§ 126. Вторая форма рондо состоит из главной партии, побочной партии, повторения главной и дополнения. Главная партия строится также, как и в предыдущей форме. Побочная пишется в тоне субдоминанты, одноименном, или в тоне медианты; имеет песенную форму или форму периода. Во 2-й форме рондо побочная партия имеет то же значение, какое имеет трио в сложной песенной форме. (Пример Ж).

§ 127. Такая форма рондо, в которой за главной партией следует предложение и затем ход, может быть отнесена как к 1-й, так и ко 2-й форме.

§ 128. В первой и во второй форме рондо пишутся обыкновенно сочинения в медленном темпе; в третьей, четвертой и пятой—в быстром.

§ 129. Третья форма рондо состоит из главной партии, первой побочной, повторения главной, второй побочной, за которой следует опять главная партия и дополнение.

Главная партия строится также, как и в предыдущих формах, 1-я побочная имеет форму периода или предложения (редко—песни); она пишется большею частью в тоне доминанты, 2-я побочная обыкновенно имеет песенную форму, реже форму периода: пишется в тоне субдоминанты, одноименном или—медианты. Между партиями могут быть небольшие ходы. При повторении главная партия иногда является не вся, а только часть ее. (Пример З).

§ 120. Четвертая форма рондо состоит из главной партии и первой побочной, повторения главной, второй побочной, повторения главной и первой побочной партии, и дополнения. В этой форме побочная партия имеет тесную связь с главной и поэтому в конце повторяется после нея, причем транспонируется из тона доминанты—в главный тон. Обыкновенно побочная партия присоединяется к главной с помощью хода. За исключением этих двух признаков (повторения и транспозиции) четвертая форма во всем сходна с третьей. (Прим. И).

§ 131. Пятая форма рондо состоит из главной партии, первой побочной и заключительной (эти три партии могут быть повторены), второй побочной и повторения главной, 1-й побочной и заключительной партий, за которыми следует дополнение. Первая побочная и заключительная, имеющие форму периода или расширенного предложения, пишутся в тоне доминанты или в параллельном; при повторении они транспонируются в главный тон. Во всем остальном эта форма одинакова с 4-й. (Прим. К).

§ 132. После заключительной партии, при первом ее появлении, может быть опять главная и затем уже 2-я побочная. Такую форму следует считать смешанной, и ее можно разматывать как 4-ю или 5-ю.

## ГЛАВА IX.

### Форма сонатного аллегро.—Соната.—Видоизменения сонатной формы.

§ 133. Высшая из инструментальных форм есть форма сонатного аллегро; она состоит из следующих трех частей:

- 1) экспозиция (изложение),
- 2) разработка,
- 3) реприза (повторение),

§ 134. Экспозиция состоит из главной и побочной партии; к последней часто присоединяется заключительная. Главная партия пишется в форме периода или предложения и соединяется с побочной ходом, построенным большою частью на новом мотиве, реже на мотиве главной партии. В конце хода обыкновенно бывает полная каденция в тоне доминанты от доминанты, иногда половинная в тоне доминанты. Часть хода иногда приобретает до известной степени самостоятельное значение и называется промежуточной партией, тональность и каденция которой произвольны, хотя и должны быть в близком родстве с главной тональностью; промежуточная партия обыкновенно имеет форму модулирующего предложения. Побочная партия в форме предложения или периода, пишется большою частью в тоне доминанты <sup>1)</sup>, а если сочинение в миноре, — то в параллельном мажорном тоне. Заключительная партия, присоединяющаяся к побочной с помощью хода, имеет также форму периода или предложения; как и следующее за ней дополнение, она обыкновенно пишется в тоне доминанты. Экспозиция в большинстве случаев повторяется.

§ 135. Разработка представляет собою большой ход, построенный из мотивов, бывших в экспозиции. Материалом для хода служит прежде всего главная партия; побочная партия обыкновенно появляется эпизодически и тематического развития не имеет, так как характер ее — певучий неудобен для разработки. — Эта часть обыкновенно заканчивается половинной каденцией в главном тоне, иногда органичным пунктом на доминанте.

§ 136. В репризе повторяются в последовательном порядке главная партия, ход, побочная и заключительная партии; последний в главном тоне; если же сонатное аллегро написано в миноре, то побочная и заключительная партии могут быть в одноименном мажоре. После репризы обыкновенно бывает дополнение, представляющее собою небольшую разработку.

Анализировать следует 1-ые части сонат Бетховена для фортепиано за исключением ор. 26, ор. 27 и некоторых других, в которых 1-ые части не имеют формы сонатного аллегро.

§ 137. Под сонатой разумеется сочинение, состоящее обыкновенно из трех или четырех частей: первая — в форме сонатного аллегро, последняя в 3-й, 4-й или 5-й форме рондо, иногда также в форме сонатного аллегро. Что касается средних частей, то 1) когда их две — одна пишется в медленном темпе (1-я или 2-я форма рондо, песенная форма, тема с вариациями) другая — в быстром (скерцо, минует, интермеццо — песенная форма с трио); 2) когда средняя часть одна, то обыкновенно она пишется в медленном темпе.

<sup>1)</sup> Иногда побочная партия пишется в других тональностях, напр. в сонатах ор. 54, 106, 111 Бетховена.

§ 138. В форме сонаты пишутся сочинения для фортепиано, для фортепиано с каким-нибудь смычковым или духовым инструментом, для струнного квартета и проч.

Существует несколько видоизменений сонатной формы:

1) сонатина; сочинение для одного или двух инструментов, состоящее из двух частей; первая часть в форме сонаты без разработки или с очень короткой разработкой, или же с новым мотивом вместо последней. 2-я часть обыкновенно одна из форм рондо.

2) симфония; сочинение для оркестра состоящее из четырех и более частей; отличается от сонаты тем, что темы ее более расширены и развиты.

Анализировать следует симфонии Бетховена, Мендельсона и Шумана.

3) увертюра; сочинение для оркестра в одной части, экспозиция не повторяется; в середине ее появляется часто новый мотив.

Анализировать увертюры Моцарта, Бетховена и Мендельсона.

4) концерт; сочинение для какого-нибудь инструмента соло с сопровождением оркестра.

Анализировать концерты Бетховена

§ 139. Кроме перечисленных форм сочинения, существует много таких, форма которых не может быть отнесена к вышеупомянутым. К числу их относятся сочинения, имеющие главной основой какую-нибудь программу и потому называемые программными; иногда они называются симфоническая поэма, фантазия, каприччио и т. п.

Анализировать фортепианные фантазии Моцарта, Шуберта и Шопена.

## ГЛАВА X.

### Вокальные сочинения.

§ 140. Вокальная музыка бывает двух родов: сопровождаемая одним или несколькими инструментами и чисто-вокальная, называемая пением а cappella.

§ 41. Если каждая вокальная партия исполняется одним лицом, то такое пение называется сольным (соло), одиночным; если же каждая партия исполняется несколькими лицами в унисон, то — хоровым (хор).

§ 142. В вокальных сочинениях применяются все те фор-

мы, какие существуют и в инструментальной музыке, но так как в первых главную роль играет текст, то форма часто уступает требованиям последнего.

§ 143. Особенности формы свойственные исключительно вокальной музыке,—следующие:

1) речитатив; музыкальная декламация; средняя форма между речью и пением. Длительность нот (обыкновенно восьмые или шестнадцатые в умеренном темпе)—условна и певцу предоставляется право, сообразно с текстом, удлинять или укорачивать их.

Существуют несколько родов речитатива: а) *recitativo secco* (простой речитатив), который сопровождается аккордами, отделяющими одну фразу от другой, б) *recitativo obbligato*, в котором аккомпанимент имеет самостоятельное значение. Если тот или другой речитатив должен исполняться в назначенном темпе, то он называется *recitativo a tempo*.

2) *arioso*—средняя форма между речитативом и песней; другими словами, речитатив, принимающий более закругленную форму (предложения или периода).

3) ария; соответствует монологу в драме; под формой арии разумеется сольное пение, в котором выражается какое-нибудь душевное настроение. Ария может состоять из двух частей: первая в медленном темпе, вторая—в быстром. Обыкновенно ария пишется в форме песни или рондо; иногда в форме сонатного аллегро, но без разработки;

4) ария небольшого размера и более легкого настроения называется ариеттой или каватиной;

5) соединение речитативов с арией называется сценой;

6) соединение речитативов, арий, хоров и т. п. в одно целое сочинение, в котором изображаются различные ощущения, называется кантатой; смотря по тексту, кантата может быть духовная и светская.

§ 144. От соединения вышеупомянутых вокальных форм в связи с действием на сцене образуется опера.

## ПРИМЕРЫ.

А. Двухчастный паван

Adagio.

*dolce*

1<sup>й</sup> период  
Главное предд.

*p*

Придаточное предд.

2<sup>й</sup> период

*f*

Главное предд.

*pp*

Придаточное предд.

*f*



15-сн. 15-сн.

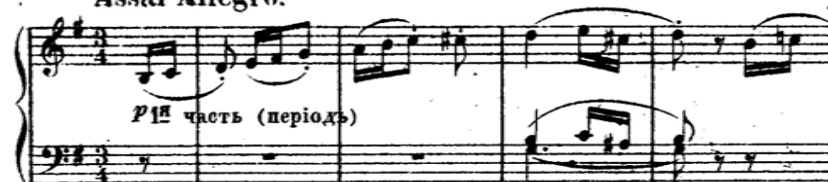
## В. Двухчастная пѣсня



2я часть (періодъ)



16395

Assai Allegro.  
В. Трехчастная пѣсня

16395

## Г. Трехчастная пѣснь

Музыкальный фрагмент, состоящий из шести систем нот. Каждая система содержит две стaves (верхнюю и нижнюю). В начале первой системы указано *p* 1<sup>я</sup> часть (предложен.). В начале третьей системы — 2<sup>я</sup> часть (предложен.). В начале пятой системы — 3<sup>я</sup> часть (предложен.). Динамические markings включают *f*, *ff* и *sf*. В конце фрагмента — *sf*.

16395

## Allegretto. Д. Трехчастная пѣснь

Музыкальный фрагмент, состоящий из шести систем нот. Каждая система содержит две стaves (верхнюю и нижнюю). В начале первой системы указано *p* 1<sup>я</sup> часть (періодъ) *cresc.*. В начале третьей системы — *cresc.* и *f*. В начале пятой системы — 2<sup>я</sup> часть (періодъ) *f*. Динамические markings включают *p*, *f*, *sf* и *ff*.

16395

3я часть (периодъ съ расширенными придаточными предложениями.)

*f*

*cresc.*

*f*

*f*

*cresc.*

*f*

(Дополнение)

*f*

*p*

*pp*

*cresc.*

## ПРИМЕРЪ А.

1ая форма рондо.

Adagio.

*p dolce*

Главная партія (двухчастная пѣсня)

*f*

*pp*

*f*

Ходъ *m.d.*

*m.d.*

*mf*  
*sf*  
*pp*  
*fp*  
 Повторение главной партии  
*fp pp*  
*p*  
*sf*

16395

*pp*  
*sf*  
*pp*  
 Дополнение (мотивъ, взятый изъ хв. да)  
*f*

16395

16395

16395

ПРИМѢРЪ Ж.  
Плѣ форма рондо.

Andante.

Главная партія (трехчастная пѣсня)

*cresc.* *p* *sempre staccato*

1. *cresc.* *p cresc.*

2. *p cresc.* *p* *cresc.*

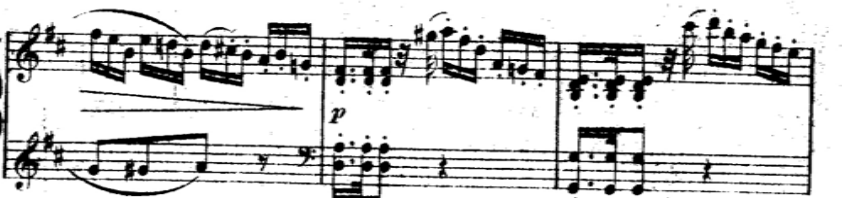
*p* *sf* *sf* *sf* *p*

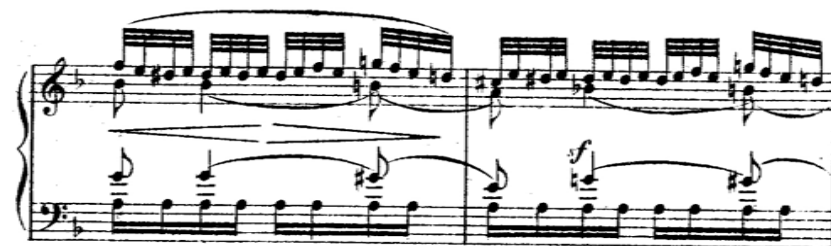
*sempre staccato*

16395

16395









## ПРИМЪРЪ 3.

III форма рондо.

Allegro assai.





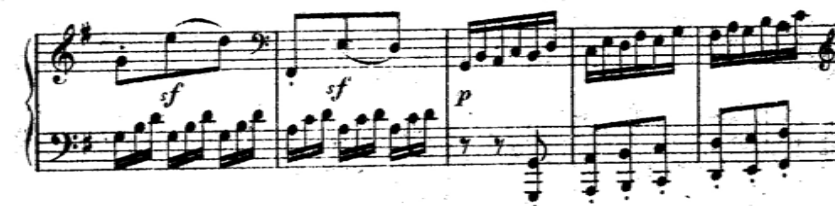
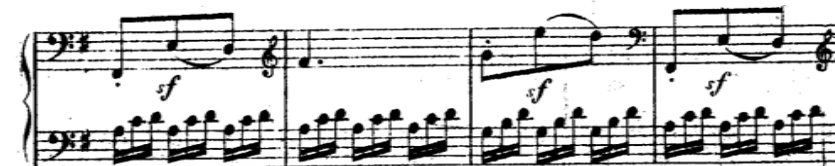
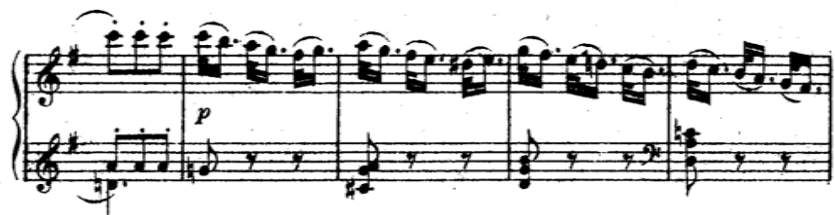
Musical score for page 100, featuring piano and vocal staves. The score includes various dynamics such as *f* (forte), *decreso.* (decrescendo), *pp* (pianissimo), *p* (piano), and *f* (forte). The vocal part is marked with *Холь* (Chorus) and *Холь* (Chorus). The piano part features complex rhythmic patterns and articulations.

16395

Musical score for page 101, featuring piano and vocal staves. The score includes various dynamics such as *p* (piano), *f* (forte), *pp* (pianissimo), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo). The vocal part is marked with *Втор. повтор. главн. парты* (Second repeat, main part) and *Холь* (Chorus). The piano part features complex rhythmic patterns and articulations.

16395





*cresc.*

*ff*

*p*

(мотивъ главной партіи)

*sf*

*p*

*p*

ПРИМѢРЪ II.  
IV<sup>я</sup> форма рондо.

*Grazioso.*

*p* Главная партія (двухчастная пѣсня)

*sf*

*p*

*pp*

*dolce*  
Ходъ

1<sup>я</sup> побочная партия (расширенное предло-  
жение) *f*

16395

*pp*

Повторение главной партии

16395



Musical score for page 100, measures 1-6. The score is written for piano in G major (one sharp). It features a complex, fast-moving melody in the right hand with many triplets and sixteenth notes, and a more rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics include *f* (forte) and *pp* (pianissimo). The word *legato* is written above the right hand in measure 5.

Musical score for page 101, measures 1-6. The score continues from page 100. It features a complex, fast-moving melody in the right hand with many triplets and sixteenth notes, and a more rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics include *ff* (fortissimo), *pp* (pianissimo), and *f* (forte). The key signature changes to A major (two sharps) in measure 5.



Повторение главной партии

163-15

*adagio*  
Ходь

Повторение 1<sup>ой</sup> побочной партии

163-15

Дополнение (мотивъ главной партіи)

ff (мотивъ 2ой побочной)

partin)

decrease.

16395

(мотивъ главной партіи)

f

p

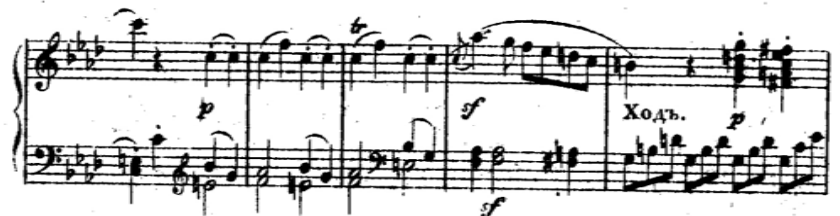
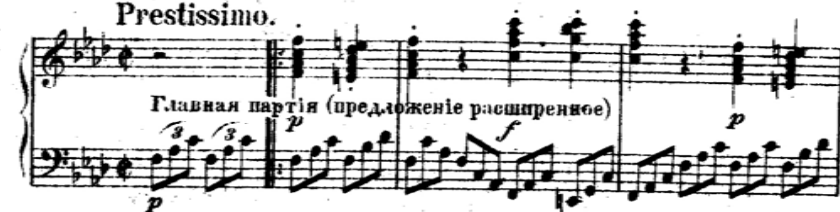
16395

## ПРИМѢРЪ К

V<sup>ая</sup> форма рондо.

Prestissimo.

Главная партія (предложеніе расширенное)



Musical score for page 110, featuring piano accompaniment with six systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, key signatures, and various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Musical score for page 111, featuring piano accompaniment with six systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, key signatures, and various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The score includes vocal parts and transitional measures.

1. 2. Переходные такты.

*sempre piano e dolce*

2я победная партия (двухчастная песня)





10075-873

Музыкальный фрагмент на странице 114. Состоит из шести систем нот. Включены динамические обозначения: *p*, *sf*, *f*, *ff*. В третьей системе присутствует текст: *Ходь. p*.

Музыкальный фрагмент на странице 115. Состоит из шести систем нот. Включены динамические обозначения: *p*, *f*. В первой системе присутствует текст: *1-я побочная партія.*. В пятой системе присутствует текст: *р Заключительная партія.*

Музыкальный фрагмент, состоящий из шести систем нот. Ключевая подпись: три flats. Динамики: *p* (первая система), *f* (пятая система). Четвертая система содержит пометку: *Дополнение (мотивъ главной партіи)*.