

УЧЕБНИКЪ

МУЗЫКАЛЬНЫХЪ ФОРМЪ

ВЪ

ТРИДЦАТИ ЗАДАЧАХЪ

СЪ

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

ДЛЯ

преподаванія и самообученія

СОСТАВИЛЪ

Людвигъ Бусслеръ,

ПЕРЕВОДЪ

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

ИЗДАНІЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТОРГОВЛИ

В. БЕССЕЛЯ И К°.  ВЪ С.-ПЕТЕРБУРГѢ,

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

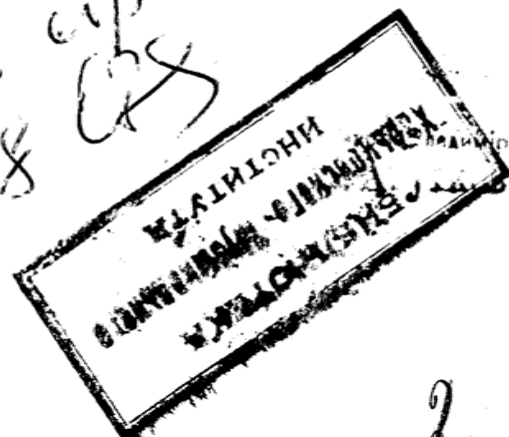
1883.



Содержание

I. М. - главная партия	II. М. - подголосная партия
III. М. - пропелескопная партия	IV. М. - средняя партия
- разрабатыва	V. заключение.
- возвращение	VI. Дополнение
VII - 1а, 1б и 1в. Развитие	

15-1 с/р
5-8



2

53. 1/2 ~ a 7/12

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

С.-ПЕТЕРБУРГЪ. — ТИПОГРАФІЯ Э. АРНГОЛЬДА, ЛІТЕЙН. ПР., 59.

СОДЕРЖАНІЕ.

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

Ученіе о формахъ.

I. Основныя музыкальныя формы.

A. Предложеніе.

§ 1. Двутактъ или ораза.	5
Первая задача.	
§ 2. Удвоенный двутактъ	8
§ 3. Четырехтактное предложеніе.	9
Вторая задача.	

B. Періодъ.

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

C. Малыя формы пѣсни.

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

— II —

Первая форма	Стр. 18
Четвертая задача 1.	
Вторая форма А) въ мажорѣ	21
Четвертая задача 2.	
В) въ минорѣ	23
Четвертая задача 3.	
Третья форма	27
Четвертая задача 4.	
§ 6. Большое восьмитактное предложение	28
1) тонически-самостоятельное	28
Пятая задача 1.	
2) какъ предыдущее или послѣдующее предложение	31
Пятая задача 2.	
3) двойное предложение	32
Пятая задача 3.	
§ 7. Трехкопный періодъ	34
§ 8. Малыя трехкопныя формы пѣсни	35
Шестая задача.	
Д. Вольшія формы пѣсни.	
§ 9. Большая двухкопная форма пѣсни	40
Седьмая задача.	
§ 10. Большая трехкопная форма пѣсни	41
Восьмая задача.	
Е. Вольности конструкціи.	
§ 11. Расширеніе	43
Девятая задача 1.	
» » 2.	
» » 3.	
§ 12. Сокращеніе	52
Десятая задача.	
§ 13. Совпаденіе заключительнаго и начальнаго тактовъ	55
§ 14. Неправильныя соединенія тактовъ	56
1) Тритактъ.	
2) Пятитактъ.	
§ 15. Вольности модуляціи	58
§ 16. Мотивъ и его примѣненіе	61

— III —

II. Общеупотребительныя формы пѣсни.

А. Сложныя формы пѣсни.

§ 17. Сложная форма пѣсни	Стр. 65
§ 18. Варіація и этюдъ	65
§ 19. Настоящія танцевальныя формы	67
Полька	68
Галопъ	68
Полька-Мазурка	69
Мазурка	69
Вальсъ	69
Одиннадцатая задача.	
§ 20. Форма Марша	72
Военный маршъ	72
Торжественный маршъ	72
Похоронный маршъ	82
Полонезъ	82
Кадриль	83
Двѣнадцатая задача.	
§ 21. Идеализованныя формы танца	83
Менуэтъ.	
Скерцо.	
Тринадцатая задача.	
§ 22. Особенныя формы	92
Четырнадцатая задача.	
Пятнадцатая задача.	
В. Низшія формы рондо.	
§ 23. Введеніе	96
§ 24. Рондо первой формы	97
Шестнадцатая задача.	
§ 25. Рондо второй формы	103
Семнадцатая задача.	
§ 26. Рондо третьей формы	106
Восемнадцатая задача.	
§ 27. Переходныя формы	111
§ 28. Вокальная пѣсня	112
Девятнадцатая задача.	

III. Сонатная форма.

§ 29. Соната и сонатная форма	Стр. 118
А. Сонатина.	
§ 30. Первая часть сонатинной формы	119
Двадцатая задача.	
§ 31. Первая часть сонатины въ минорѣ	124
Двадцать первая задача.	
§ 32. Третья часть сонатинной формы въ мажорѣ	127
Двадцать вторая задача.	
§ 33. Третья часть сонатины въ минорѣ	128
Двадцать третья задача.	
§ 34. Пропускъ модуляціи въ первой части	131
§ 35. Вторая часть сонатинной формы	133
Двадцать четвертая задача.	
В. Соната.	
Первая часть сонатной формы.	
§ 36. Расширеніе главной партіи	128
а) посредством повторенія	
б) » добавленія	
в) » образованія періода	
Двадцать пятая задача.	
§ 37. Связующая партія	152
а) тематически-заимствованная	153
б) самостоятельная	153
в) соединенныя выѣсты	156
Двадцать шестая задача.	
§ 38. Вторая тема или побочная партія	157
Двадцать седьмая задача.	
§ 39. Заключительная партія	160
§ 40. Прибавленіе	162
§ 41. Переходъ	164
Двадцать восьмая задача.	
Третья часть сонатной формы.	
§ 42.	166
Двадцать девятая задача.	

обла. Другаго рода термины не могутъ быть приняты безъ объясненій, къ нимъ я отношу названія частей періода—Vordersatz и Nachsatz и названіе того члена сонатинной и сонатной формы, который Нѣмцы зовутъ Vermittlungssatz. Я перевожу первые два термина словами предъидущее и послѣдующее предложеніе, а послѣдній—словами связующая партія. Насколько мнѣ извѣстно, многіе русскіе теоретики обозначаютъ тѣ же понятія иными словами; тому, что у Нѣмцевъ носить названіе Vordersatz и Nachsatz, они даютъ названіе первое и второе предложеніе, а для Vermittlungssatz не употребляютъ отдѣльнаго термина, а называютъ этотъ отдѣлъ сонатной формы просто ходомъ, не отличая его отъ другихъ ходовъ (т. е. не имѣющихъ никакого самостоятельнаго значенія звукорядовъ); нѣкоторые-же выделяютъ Vermittlungssatz изъ числа другихъ ходовъ и называютъ его связкой. Я предпочелъ вышеприведенныя названія и предпочелъ по слѣдующимъ причинамъ: названія—первое и второе предложенія, обозначающія только мѣсто, занимаемое даннымъ предложеніемъ въ періодѣ, нѣсколько не выясняютъ отношенія предложеній между собою и къ своему цѣлому—періоду. Подобныя названія могутъ повести къ путаницѣ понятій, ибо и удвоенное предложеніе, и восьмитактное предложеніе и т. д. также состоятъ изъ двухъ предложеній, изъ которыхъ одно первое, а другое—второе. Мои термины взяты изъ русскаго синтаксиса, гдѣ они употребляются для обозначенія составныхъ частей причиннаго и условнаго словесныхъ періодовъ, довольно близко подходящихъ по смыслу и произношенію (въ смыслѣ интонаціи) къ музыкальному періоду. Мои названія ясно опредѣляютъ значеніе упомянутыхъ частей музыкальнаго періода, какъ арсиса и тезиса, и не составляютъ чего-либо искусственнаго, а прямо соответствуютъ обозначаемому понятію. Что касается термина связующая партія, то я предпочелъ его названіямъ ходъ и связка въ силу слѣдующаго: первое названіе неудовлетворительно по той-же причинѣ, какъ и названія первое, второе предложенія; оно ведетъ къ той-же путаницѣ понятій, какъ и послѣднія; второе названіе—лучше, но все таки оно не выясняетъ роли Vermittlungssatz въ томъ случаѣ, когда послѣднее имѣетъ свое самостоятельное содержаніе, не заимствуя его изъ главной или по-

бочной партій, т. е. становится болѣ значительнымъ, чѣмъ только связь между двумя партіями, какъ бы претендуеътъ поравняться по значенію съ этими послѣдними, хотя и не достигается этой цѣли. Быть можетъ, названіе партія чрезъ-чуръ значительно для многихъ случаевъ, но я взялъ его, имѣя въ виду выше указанное обстоятельство, чтобы быть въ состояніи подвести подъ свой терминъ всѣ тѣ разнородныя понятія, которыя Нѣмцы обозначаютъ словомъ *Vermittelungsatz*. О другихъ мелкихъ отступленіяхъ отъ терминологіи, употребляемой многими русскими теоретиками, я считаю излишнимъ распространяться, упомяну, развѣ, о переводѣ слова *Satz*, которое доставило мнѣ не мало хлопотъ, благодаря обширности своего значенія и разнообразію тѣхъ понятій, которыя оно обозначаетъ. Я переводилъ его словами: произведение, пьеса, часть, партія, предложеніе и т. д. Вотъ все, что я хотѣлъ сказать по поводу настоящаго перевода.

Мнѣ остается только пожелать, чтобы трудъ нашъ принесъ хоть небольшую пользу русскому юношеству, изучающему теорію музыки. Дай Богъ, чтобы оно въ своихъ будущихъ музыкальных трудахъ достигло тѣхъ-же результатовъ, какъ и тѣ, чьи произведенія Бусслеръ и всѣ музыканты міра ставятъ величайшими образцами искусства.

А. Красковский.

Кіевъ, 1882 г. Ноября 20.

Р. С. Настоящій переводъ былъ уже почти оконченъ нами, когда Императорское Русское Музыкальное Общество объявило конкурсъ на сочиненіе учебника формъ. Мы не думаемъ, чтобы настоящій учебникъ явился излишнимъ даже и въ томъ случаѣ, если на конкурсъ будетъ признано удовлетворительнымъ одно изъ представленныхъ сочиненій. (До сихъ поръ неизвѣсто, впрочемъ, будутъ-ли еще представлены такія сочиненія). Совмѣстное существованіе двухъ или нѣсколькихъ учебниковъ по одному и тому-же предмету только можетъ облегчить работу изучающаго настоящій предметъ.

Предисловіе.

Часть ученія о композиціи, изложенная въ настоящемъ трудѣ, разсѣпаетъ тѣ формы, которыя встрѣчаются въ большей части произведеній *Гайдна, Моцарта, Бетховена, Вебера, Шуберта, Мендельсона и т. д.* а также и у большинства нынѣ живущихъ композиторовъ.

Особенно большое значеніе имѣютъ формы въ инструментальной музыкѣ, ибо здѣсь музыка по преимуществу является свободной отъ всякихъ вліяній, дѣйствуетъ по вполнѣ самостоятельнымъ законамъ; поэтому-то этого рода формы и отмѣчаютъ особо, какъ формы музыки инструментальной. Но вліяніе формы очень велико и легко доказуемо и въ вокальной музыкѣ, особенно у выше названныхъ мастеровъ.

Въ противоположность контрапунктическимъ, эти формы называются свободными, ибо онѣ допускаютъ всевозможные роды сочиненія и не связаны ни подражаніемъ, ни строго опредѣленной метрикой старинной музыки, хотя вовсе не исключаютъ изъ употребленія этихъ обоихъ средствъ.

Отсюда ясно, что при изученіи формы представляются гораздо большія требованія къ проявленію самостоятельнаго творческаго таланта, чѣмъ при изученіи предшествующихъ предметовъ, и многіе, дѣлавшіе до сихъ поръ сносные успѣхи, только на задачахъ ученія о формахъ познаютъ истинныя границы своихъ способностей. Со всѣмъ другимъ дѣломъ, проявить-ли себя въ болѣе или менѣе удачномъ подчиненіи опредѣленнымъ правиламъ, или въ свободныхъ самостоятельныхъ работахъ. Въ послѣднемъ случаѣ матеріалъ черпается только лишь изъ собственнаго сознанія. Поэтому-то, вслѣдъ за эле-

— II —

ментарными, такъ сказать, науками — гармоніей и контрапунктомъ строгого стиля — слѣдуетъ изученіе свободнаго контрапункта, ослабляющаго по немного цѣли, наложенныя на ученика двумя предыдущими и дающаго способному человѣку массу художественнаго матеріала. Да ученіе о композиціи и не ставитъ своей задачей воспитаніе для композиціи неспособныхъ.

Изъ всего вышесказаннаго слѣдуетъ, что стиль, которому принадлежатъ этого рода формы, стоитъ на болѣе высокой степени художественнаго развитія, чѣмъ старинный контрапунктическій, входящій въ него какъ средство. Поэтому мы, нѣмцы, по всей справедливости считаемъ классиками въ поэзіи Лессинга, Гёте, Шиллера, равно какъ въ музыкѣ трехъ великихъ композиторовъ, писавшихъ въ этомъ стилѣ — Гайдна, Моцарта, Бетховена — и восторгаемся ихъ произведеніями какъ лучшимъ изъ всего того, что дала до сихъ поръ музыка.

Берлинъ, Сентябрь, 1878 г.

Людвигъ Бусслеръ.

Введеніе.

1. Ученіе о формахъ слѣдуетъ за изученіемъ гармоніи и контрапункта. Совмѣстное изученіе этихъ предметовъ не только вредило бы ясности преподаванія, но окончательно сбило бы ученика и остановило ходъ его развитія.

2. Задача настоящаго труда — конструкція: соединеніе одинаковыхъ, похожихъ и непохожихъ другъ на друга мыслей въ одно органически законченное цѣлое, называемое весьма употребительнымъ въ нѣмецкой музыкальной терминологіи словомъ Satz, или, въ болѣе конкретномъ смыслѣ, формой.

3. Конструкція тогда только называется свободной, когда она не связана ни подражаніями, ни строго опредѣленной метрикой, какъ въ старинныхъ формахъ оперы и инструментальной музыки. Формы могутъ заключать въ себѣ всевозможные роды контрапунктическаго сложенія, не исключая и строго опредѣленной метрики, въ нѣкоторыхъ случаяхъ даже неизбѣжной, какъ въ танцевальныхъ формахъ.

4. Разнообразіе формъ чрезвычайно велико. Поэтому учебникъ можетъ касаться лишь тѣхъ, которыя, какъ главные, служатъ основаніемъ для прочихъ. Среди этихъ главныхъ формъ особеннаго вниманія заслуживаютъ формы элементарныя и сонатная форма; первыя потому, что изъ нихъ образуются мелкія части всѣхъ формъ, вторая же потому, что превосходитъ всѣ другія формы разнообразіемъ, богатствомъ и многосторонностію.

5. Моцартъ и Гайднъ довели эти формы до полного совершенства. Бетховенъ обогатилъ и расширилъ ихъ болѣе полной

той и разнообразіем двохъ гармоній, своими нововведеніями на попріць оркестрового колорита, своей тематической разработкой, являющейся эквивалентомъ предшествующаго контрапунктическаго стиля. Такимъ образомъ, онъ какъ-бы объединяетъ на высшей точкѣ свободной конструкціи всѣ до сихъ поръ бывшія на правленія музыки; вслѣдствіе этого-то его и можно назвать истиннымъ мастеромъ современнаго искусства, изъ произведеній котораго черпаются его образцы.

6. Для существеннаго облегченія класснаго преподаванія ученія о формахъ служить примѣненіе первоначальныхъ, сдѣланныхъ съ извѣстными стѣсненіями работъ къ работамъ дальнѣйшимъ, что и сдѣлано въ настоящемъ учебникѣ; удобно это потому, что лишь не многіе изъ учениковъ способны писать эти работы, сочиняя всегда новый матерьялъ для нихъ, и не относясь въ то же время къ дѣлу небрежно.

Примѣчаніе. Первый, систематически составленный, учебникъ формъ издалъ А. Рейха (умеръ въ 1836 г. въ Парижѣ). К. Черни (умеръ 1857 г. въ Вѣнѣ) перевелъ его на нѣмецкій языкъ и дополнилъ, обративши особенное вниманіе на Бетховена. А. Б. Марксъ исправилъ черезчуръ абстрактную терминологию свѣихъ предшественниковъ, ибо приблизилъ ее къ общеупотребительному (нѣмецкому) языку, и ему принадлежитъ большая заслуга въ рас пространеніи и растолкованіи этого ученія.

*Двухтактность мотива = 1 тактъ
Два мотива абстрактной фразы = 2 такта*

Ученіе о формахъ.

I. Основныя музыкальныя формы.

А. Предложеніе.

§ 1.

Двутактъ или фраза.

Для того, чтобы размѣръ такта въ музыкальномъ произведеніи былъ совершенно ясенъ, необходимо, чтобы оно было длиннѣе одного такта, ибо только повтореніе тѣхъ-же самыхъ метрическихъ моментовъ (одинакихъ частей) во второмъ тактѣ даетъ возможность нашему слуху различать размѣръ такта.

Такой рядъ тоновъ, который, будучи длиннѣе одного такта, дѣлаетъ понятнымъ размѣръ, называется **двутакомъ** или фразой.

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

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

Мы различаемъ двутахты трехъ родовъ:

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

*) Мы предполагаемъ, что приводимыя нами выдержки изъ классическихъ авторовъ знакомы изучающимъ, и поэтому приводимъ, для сокращенія мѣста, только мелодіи ихъ; безъ такого предположенія подобное дробленіе конкретнаго музыкальнаго произведенія по абстрактнымъ научнымъ понятіямъ было-бы эстетически невѣрно, и могло-бы направить юношескую фантазію по ложной дорогѣ абстракціи. Молодой композиторъ долженъ уметь допознавать эти мелодическія фрагменты до представленія о цѣломъ художественномъ произведеніи.

Бетховень.



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

а) Выполняющіе свободное мѣсто паузами:

Бетховень.



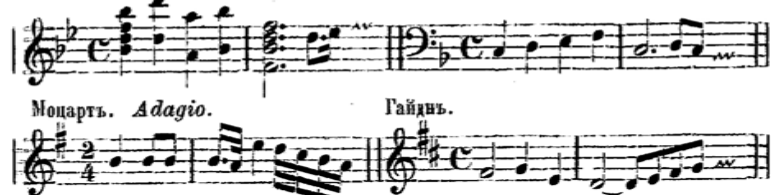
б) Дающіе мѣсто для начала новой мысли:

3 Бетховень.



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

4 Бетховень.



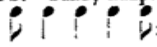
Во многихъ изъ приведенныхъ примѣровъ мы указали скобками на то, что слухъ воспринимаетъ тактъ не отъ одной тактовой черты до другой, а отъ первато звука до конца мысли. Если произведение начинается за тактомъ, то размѣръ такта считается отъ послѣд- няго.

Многіе двутакты дѣлятся на двѣ однитактные мысли, напр.

5 Бетховень.



Если желательно почему либо указать на подобное дѣленіе по- средствомъ цифрованія метрики *), то это обозначается такъ: 2×1 .

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

Первая задача.

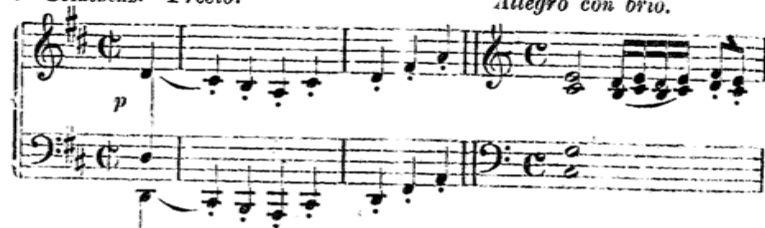
Составить какъ можно больше двутактовъ всѣхъ трехъ родовъ, особенно перваго.

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

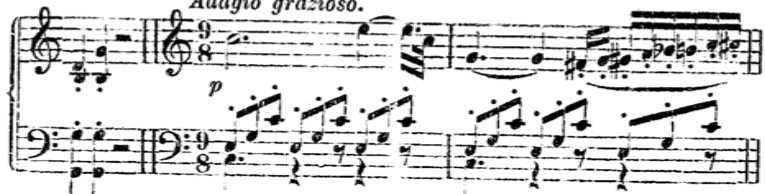
Образецъ.

6 Бетховень. *Presto.*

Allegro con brio.



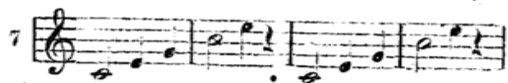
Adagio grazioso.



§ 2.

Удвоенный двутактъ.

Простое повтореніе двутакта при цифрованіи метрика, обозна- чается не какъ четвертотактъ, а какъ дважды двутактъ (2×2).



Согласно съ этимъ, мы и называемъ подобное повтореніе удвоен- нымъ двутактомъ или удвоенной фразой.

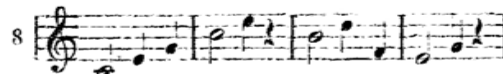
и повтореніи, начинающагося сдвину-
тымъ или повтореніемъ или новымъ мотивомъ.

9

Значеніе для композиторской техники этихъ обозначеній и назва- ній выяснится при болѣе сложныхъ конструктивныхъ работахъ.

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

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



и

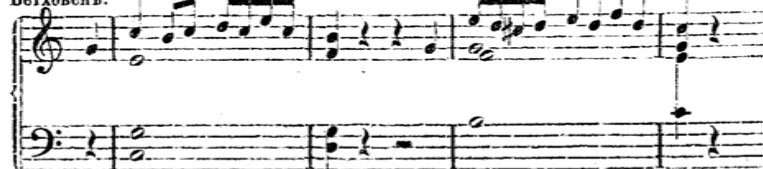
Бетховень.



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

10

Бетховень.



§ 3.

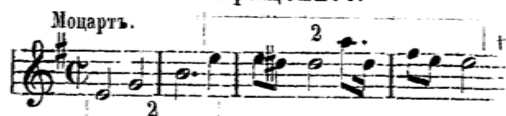
Четырехтактное предложеніе.

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

1. Полное:



2. Сокращенное:



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

3. Распространенное.



Вторая задача.

Составить возможно больше четырехтактныхъ предложений: 1) полная сохранившіеся двутакты изъ первой задачи; каждый двутактъ на нѣсколько ладовъ; 2) составить предложения вновь.

Образецъ.



Adagio molto espr.



Allegro.



Если при соединении двухъ предложений въ одно, второе предложение начинается на той же нотѣ, что и первое, то такое предложение называется **В. Періодъ**. Для того, чтобы изъ одного предложения составить два, нужно повторить первое предложение, но въ другомъ ладу. Такое повторение называется **Малый восьмитактный періодъ**.

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

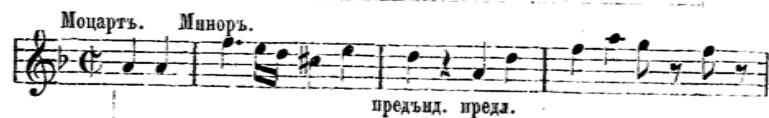
Но если это повтореніе дѣлается такимъ образомъ, что предложение измѣняется и служитъ своему первообразу какъ бы гармонической противоположностью, придающей обоимъ предложениямъ со-

отношеніе предъидущаго и послѣдующаго, тогда получается періодъ.

Такого рода соотношенія происходятъ отъ различія въ заключеніи обоихъ предложеній.

1. Первая форма.

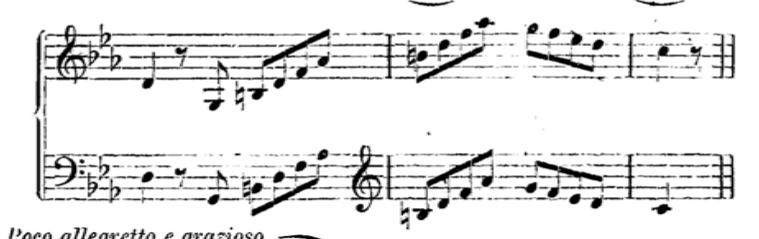
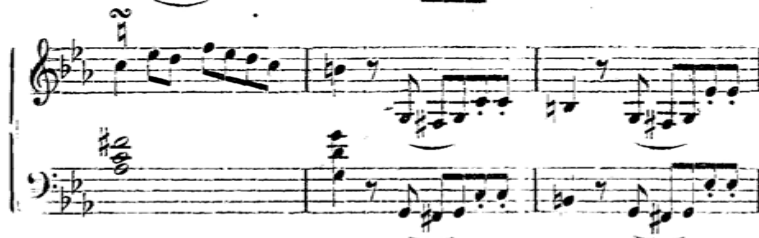
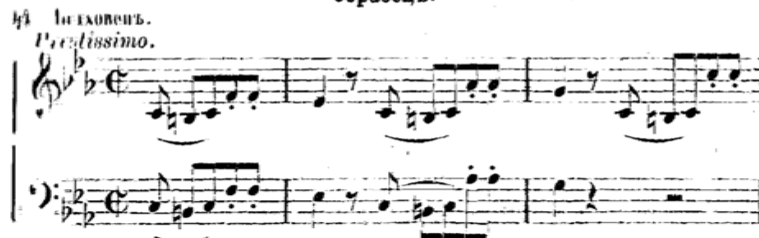
Предъидущее предложеніе образуетъ полунадансъ на доминантѣ, а послѣдующее — полный совершенный надансъ на тоникѣ.



Третья задача.

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

1. Первой формы. Образецъ.





2. Вторая форма.

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

15 Моцартъ.



предъид. предл.



посл. предл.

Третья задача.

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

Бетховень.

16 *Allegro vivace.*



предъид. предл.



посл. предл.



предъид.



предл.

посл. предл.

3. Третья форма.

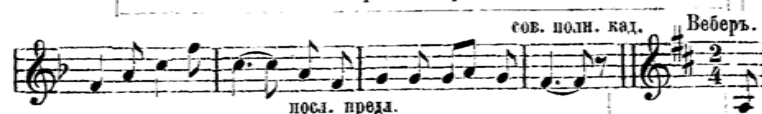
Мѣсто полукаданса или полнаго каданса на доминантѣ въ предыдущемъ предложеніи заступаетъ не совершенный, а иногда и совершенный кадансъ на тоническомъ трезвучіи.

17 Моцартъ. (Дѣтская пѣсня)

несов. полн. кад.



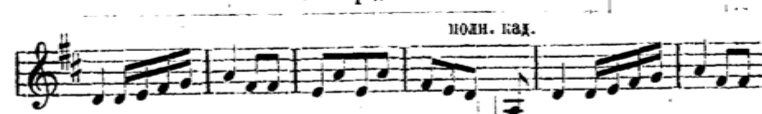
предъид. вред.



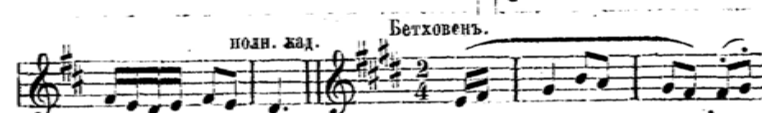
сов. полн. кад.

Веберъ.

посл. предл.



полн. кад.



полн. кад.

Бетховень.



Третья задача.

3. Составить несколько периодов третьей формы.

Образец.

Бетховенъ. *Allegretto*.
18

4. Четвертая форма.

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

Бетховенъ. *Allegretto*.
19

предъид. пред.

посл. пред.

виѣсто

Моцартъ. *Allegro*.

Третья задача.

4) Составить несколько периодов четвертой формы.

Образец.

Бетховенъ. *Andante cantabile*.
20

p sf sf cresc.

предъид. пред.

p tr

посл. пред.

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

основании научных данных. Понятно также, что онъ долженъ помнить массу классической музыки, чтобы быть въ состояніи черпать оттуда образцы на всевозможныя формы, не роаясь въ партитурахъ. Матерьяломъ для насъ служатъ самыя разнообразныя формы музыки нашихъ великихъ композиторовъ, и не только въ области инструментальной музыки, но и въ области вокальной, въ оперѣ и ораторіи.

С. Малыя формы пѣсни.

§ 5.

Малая форма пѣсни двухчлѣннаго склада.

Простое повтореніе какого-нибудь періода, хотя-бы даже съ измѣненіями и вариациями, не составляетъ еще высшей формы. Напротивъ, соединеніе двухъ періодовъ, находящихся между собой въ отношеніи предъидущаго и послѣдующаго предложений, составляютъ форму пѣсни двухчлѣннаго склада.

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

Первая форма.

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

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

Бетховенъ.

21

Первый періодъ:

предъид. пред.

посл. пред.

Второй періодъ:

предъид. пред.

посл. пред.

Моцартъ.

2*

Первый періодъ:

Второй періодъ:

— 20 —

Четвертая задача.

1. Составить частію изъ періодовъ предыдущей задачи, частью изъ новаго матерьяла возможно большее число малыхъ формъ пѣсни двухколыннаго склада.

Бетховенъ.
Adagio.

Образецъ.



1. Періодъ предъид. предл.



2. Пер.



— 21 —



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

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

Точно также роде обѣихъ малыхъ сонатъ, ор. 49, начинаются двухколынными пѣснями этой формы.

Вторая форма.

А. Въ мажорѣ.

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

Четвертая задача.

2. Малые двухколынные пѣсни второй формы въ мажорѣ.

Образецъ.

23 Бетховенъ.
Andante.

p Первый періодъ. Предъид. предл.

несов. полн. кад.

посл. предл.

I-мо.

полн. кад. на доминантѣ.

II-до.

Второй періодъ. Предъид. предл.

получкад. на домин.

посл. предл.

I-мо.

II-до.

Andante con variazioni / Es-dur / Та и дѣла.

В. Въ минорѣ.

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

Образецъ.

Бетховенъ.
24 предъид. предл.

посл. предл.

минорный тонъ доминанты.

предъид. предл.

посл. предл.

Первый періодъ:

Allegretto.
25

Параллельный тонъ.

предъид. предл.

посл. предл.

Второй періодъ:

Тоника.

предъид. предл.

посл. предл.

Также точно мелодія, присоединяющаяся непосредственно и контрапунктирующая къ предыдущей:



Четвертая задача.

3. Составить подобные двухколенные формы пьесы в миноръ.

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

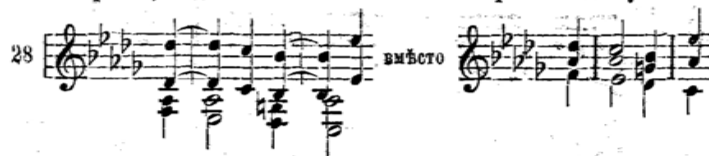


Подобно тому какъ повтореніе фразы не составляетъ предложения, повтореніе предложения не составляетъ періода, такъ и повтореніе какого-нибудь періода не составляетъ пьесы, если только это повтореніе не имѣетъ характерныхъ отличій.

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



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



Третья форма.

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

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

Образецъ.





§ 6.

Большое-восьмитактное-предложение.

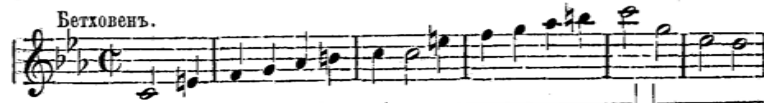
Два предложения съ различнымъ содержаніемъ и безъ гармоническаго и ритмическаго соотношенія слѣдующія одно за другимъ составляютъ не періоды, а восьмитактное предложение.

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

30 Моцартъ.



Бетховень.



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

31 Бетховень.



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

Пятая задача.

1. Составить возможно больше восьмитактныхъ законченныхъ со звуковой стороны предложений.

Образецъ.

Бетховень.
Allegro.



— 30 —

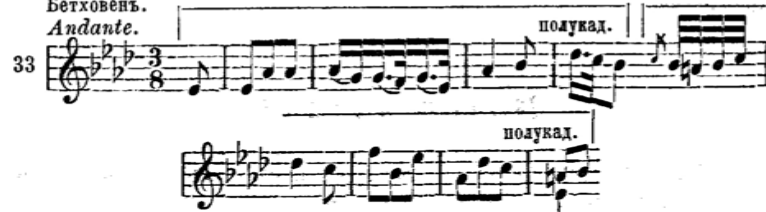


— 31 —

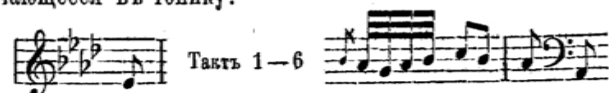
Другіе образцы требуютъ поясненія на примѣрахъ.

2. Восьмитактное предложеіе также можетъ служить частью періода, т. е. занимать мѣсто предъидущаго или послѣдующаго предложеіія.

Бетховень.
Andante.



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



Такъ построенъ большой — шестнадцатитактовый періодъ.

Моцартъ. *Allegro.*



Приведенное начало изъ *Allegro* увертюры «Донъ-Жуана» представляетъ также сложное предъидущее предложеіе, заключающееся періодически послѣдующимъ предложеіемъ.



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

Пятая задача.

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

б) Передѣлать ихъ при посредствѣ другихъ восьмитактовъ въ
строизъ тоники въ шестнадцати-тактовые периоды.

с) Тоже сдѣлать вновь.

Образцомъ

могутъ служить предъидущіе примѣры.

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

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

Моцартъ.
Allegro.

35

родъ полукаданса.

родъ несоверш. полн. кад.

— 33 —

субдоминанта.

несов. полн. кад.

родъ полукад.

несов. полн. кад.
съ задержаніемъ.

Моцартъ очень любилъ построенія такого рода и часто примѣ-
нялъ ихъ во многихъ превосходныхъ своихъ композиціяхъ; онъ упо-
требляетъ ихъ всегда или какъ предъидущее предложеніе, или
какъ часть такового. Бетховенская увертюра къ «Эгмонту»
тоже начинается такимъ предложеніемъ.

Подобнымъ-же образомъ построено и предъидущее предложеніе
хора пилигримовъ въ «Тангейзерѣ», но оно еще болѣе под-
ходитъ къ удвоенному предложенію.

Вагнеръ.
Andante.

36

субдомин.

полукад.

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

Мендельсонъ. *Allegro.*

37

полукад.
въ C-dur'ѣ.

полукад.
въ E-moll'ѣ.

Буссеръ, Учебникъ сокри.

3

Пятая задача.

3. Составить несколько подобного рода предложений, на основании предыдущих образцов.

§ 7.

Трехкопный периодъ.

Малые периоды, состоящие из трех четырехтактных предложений, не встречаются никогда.

Напротив, большие трехкопные периоды иногда попадают; построены они такъ:

Предыдущее предложение — 8 тактовъ.

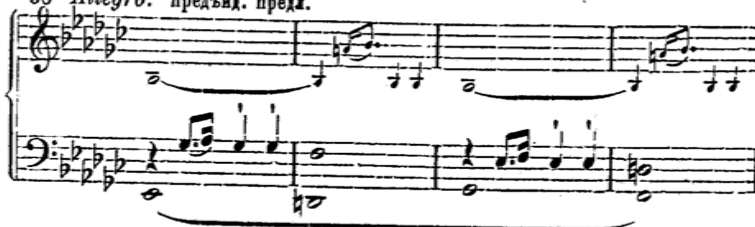
Промежуточное предложение — 8 тактовъ.

Послѣдующее предложение — 8 тактовъ.

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

Моцартъ.

38 *Allegro*. предъид. предъ.



Въ большинствѣ случаевъ трехкопные периоды рассматриваются, какъ трехкопные пѣсни, въ которыхъ не выдержана периодичность предыдущаго и послѣдующаго предложений (первой и третьей части) и малые периоды замѣнены большими предложениями, что встрѣчается почти всегда во второй (средней) части.

Примѣры этого рода мы найдемъ въ задачахъ трехкопной формы пѣсни.

§ 8.

Малые трехкопные формы пѣсни.

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

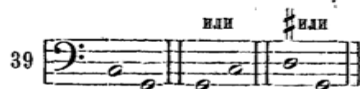
ей придаютъ форму восьмитактнаго предложенія. Мы называемъ три части этой формы пѣсни соответственно ихъ положенію

первой
второй } частью.
третьей

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

Первая часть.

Предъидущее предложеніе: полукадансъ; несовершенный, только какъ исключеніе совершенный кадансъ въ ладъ тоники; полный кадансъ въ ладъ доминанты



C-Dur: полукадансъ въ G; C; G-Dur

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

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

C-Dur: C; G; e.

C-moll: c. g, Es.

Третья часть.

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

Послѣдующее предложеніе: тоника.

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

Въ трехколѣнной формѣ пѣсни между этими двумя частями вставляется еще

Вторая часть,

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

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

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

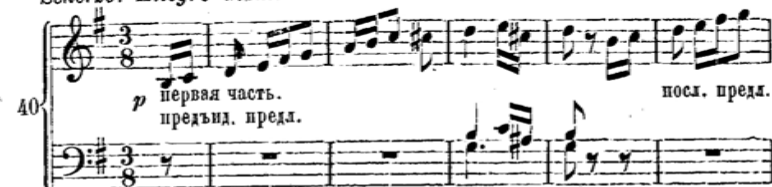
Слѣдуетъ составить изъ одноголосной мелодіи всѣ эти построенія формы.

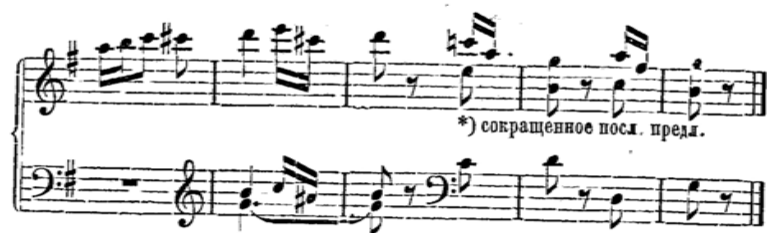
Шестая задача.

Составить малыя трехколѣнныя пѣсни частью изъ предъидущихъ работъ, частью-новыя.

Образецъ.

Бетховенъ.
Scherzo. Allegro assai.





Allegretto.



Allegro.

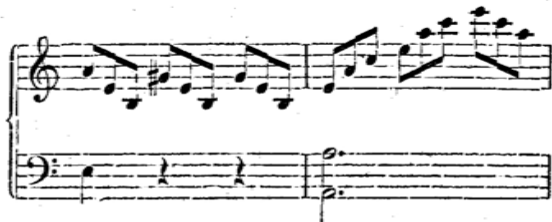
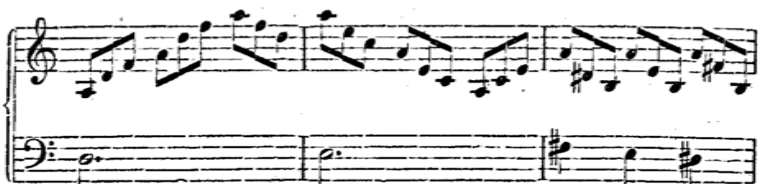


*) Здѣсь пропущены два такта вследствие сокращенія. Ср. § 12. На эту вольность здѣсь не слѣдуетъ обращать вниманія. Этотъ примѣръ приведенъ здѣсь въвиду ясноты строенія второй части.



Allegro.





сн. такт. (с. 1) *Голосе сонаты № 17 (с. 10) Моцарта*

D. Большія формы пѣсни,

§ 9.

Большая двухкопѣнная форма пѣсни.

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

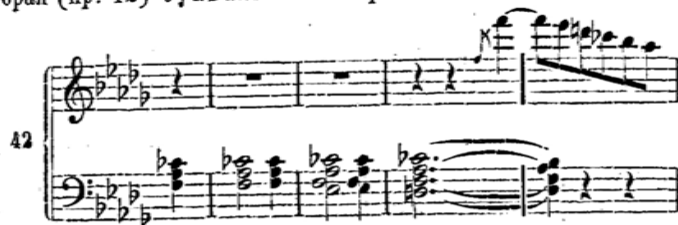
Посредствомъ повторенія частей, будь онѣ поставлены между

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

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



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



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



Седьмая задача.

Составить пѣсню большой двухкопѣнной формы.

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

§ 10.

Большая трехкопѣнная форма пѣсни.

Какъ изъ двухъ большихъ періодовъ образуется большая

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

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

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

Мендельсонъ. Первая часть.



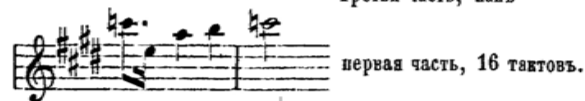
отсюда этотъ мелодическій отрывокъ долженъ быть пополненъ
по оригиналу.



Вторая часть.



Третья часть, какъ



Теперь уже мы предлагаемъ дѣлать работы для струннаго квар-
тета, такъ какъ письмо для фортепіано ведетъ къ небрежному голо-
соведенію.

Восьмая задача.

Составить большія трехко́лѣнные пѣсни.

Е. Вольности конструкціи.

§ 11.

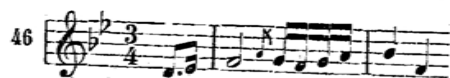
Расширеніе.

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

жить тема из Моцартовской A-Dur'ной сонаты, приведенная под № 13. Вместо того, чтобы закончить второй период также, как и первый, композитор дѣлаетъ въ немъ полный не совершенный кадансъ, и затѣмъ уже при посредствѣ фразы изъ двухъ тактовъ дѣлаетъ совершенный кадансъ.



Бетховенъ къ заключенію малой двухколы́нной пѣсни (№ 19)



присоединяетъ цѣлое предложеніе изъ семи тактовъ.



Въ рондо той-же сонаты, см. № 29.



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



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



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



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

Девятая задача.

1. Измѣнить посредствомъ подобнаго расширенія малую двухколы́нную пѣсни, сочиненныя для четвертой задачи.

Въ малой формѣ пѣсни трехколы́ннаго склада встрѣчаются рас-

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



затѣмъ послѣдніе четыре такта повторяются октавой ниже



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



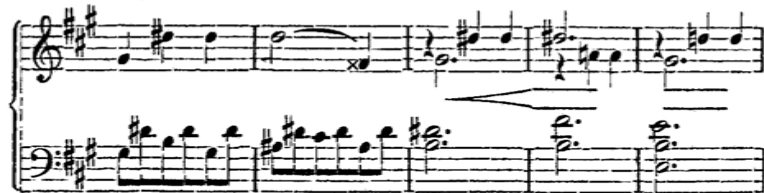
Итакъ, третья часть этой малой формы пѣсни трехкопѣннаго склада вставкою, повтореніемъ и прибавленіемъ увеличивается почти вдвое, составляя вмѣсто 8—22 такта.

Подобное же происходитъ съ промежуточнымъ предложіемъ сверцо A-Dur'ной сонаты ор. 2.



Этотъ мотивъ господствуетъ въ первой части, которая повторяется.

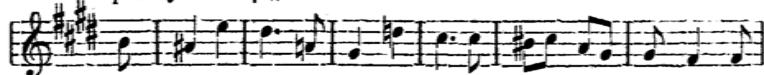
Вторая часть модулируетъ посредствомъ того-же мотива, въ теченіи восьми тактовъ, изъ A-Dur въ Gis-moll, причемъ въ послѣднемъ тонѣ добавляется еще и каденція изъ двухъ тактовъ. Но затѣмъ въ gis-moll появляется совершенно новое предложіе, покидающее на восьмомъ тактѣ этотъ тонъ и, въ теченіи пяти тактовъ,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



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

Въ рондо E-moll'ной сонаты, ор. 90, совершенно правильно проведена малая форма пѣсни трехкопѣннаго склада, но промежуточное предложіе повторяется

57 промежуточное предложіе.



повтореніе.



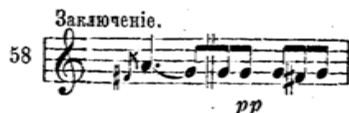
тогда какъ предъидущее и послѣдующее предложіе (сравн. № 17), остается безъ повторенія.

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

Девятая задача.

2. Примѣнить расширение къ нѣкоторымъ изъ прежде сочиненныхъ пѣсней трехкольного склада.

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



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



которая ведетъ въ совершенно правильное восьмитактное послѣдующее предложеніе.

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



прерванный кад. Прибавленіе.

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

Девятая задача.

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

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

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



Буссеръ, Учебникъ сокръ.



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



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



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



Девятая задача.

4. Расширить некоторые из ранее сочиненных больших форм песни трехкошного склада.

§ 12.

Сокращение.

Понятно, что сокращения по преимуществу могут касаться пространственных больших форм песни, особенно трехкошного склада.

В первой части сокращение встречается, например, в менюэте первой сонаты Бетховена, первый период которой, вместо 4×4 тактов, состоит из $3 \times 4 + 2 = 14$ тактов. (Вторая часть также сокращена здесь до 14 тактов, а третья — до 12).

Вторая часть очень часто состоит, по образцу малой формы песни, из 8 тактов, как например, в менюэте D-Dur'ной сонаты оп. 11.

Здесь первая часть образуется, совершенно правильно, из 16 тактов, заключается на тонике и повторяется.



Но вторая часть состоит только лишь из 8 тактов и образует секвенцию по квартовому кругу от h-moll до D-Dur, в течение $4 + 2$ тактов.



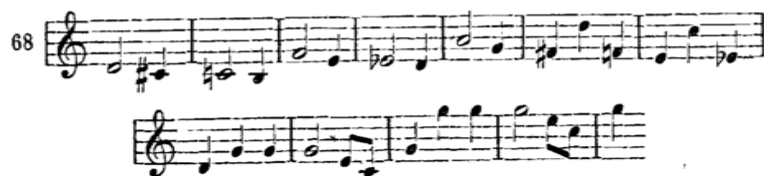
В подобных, часто встречающихся случаях мы имеем как бы смесь большой и малой формы. (В только-что приведенном примере следующая третья часть значительно расширена, с 16 до 29 тактов).

В Es-Dur'ной симфонии Моцарта вторая часть менюэта также сокращена на 8 тактов.



Тут же третья часть удлинена на 4 такта.

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



Десятая задача.

1. Сдѣлать сокращенія въ большихъ формахъ пѣсни трехколынаго склада.

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

Десятая задача.

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

Въ малыхъ трехколынныхъ формахъ пѣсни иногда встрѣчаются сокращенія промежуточнаго предложенія, какъ напр.



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



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

Десятая задача.

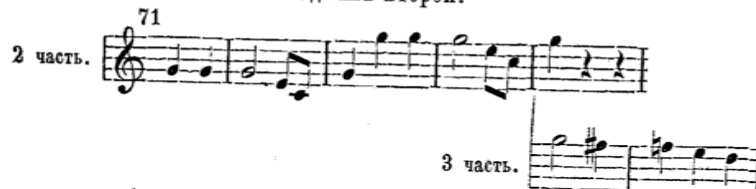
3. Сократить нѣсколько малыхъ пѣсень трехколынаго склада.

§ 13.

Совпаденіе заключительнаго и начальнаго тактовъ.

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

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



Подобнымъ-же образомъ въ № 61 тактъ



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

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



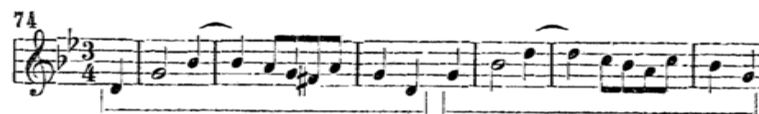
отъ второй четверти до второй (ср. § 1).

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

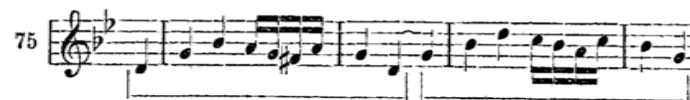
§ 12.

Неправильныя соединенія тактовъ.

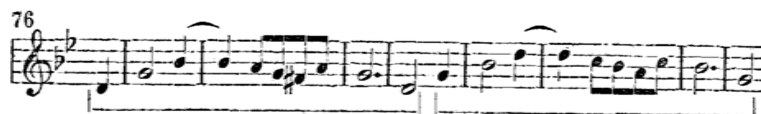
1. Трिताктъ разсматривается какъ расширенный двутактъ или какъ сокращенный четырехтактъ. Менуэтъ G-moll'ной симфоніи Моцарта начинается двумя тритаками.



Ихъ можно представить себѣ какъ расширеніе изъ:



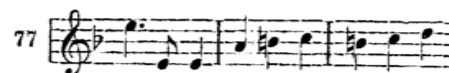
или какъ сокращеніе изъ:



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

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

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



служить для широкой тематической разработки.

Составить тритаакты изъ прежнихъ дву- и четверотактовъ.

2. Пятитактъ часто разсматривается какъ построеніе, возникшее вслѣдствіе расширенія четверотакта. Такъ,

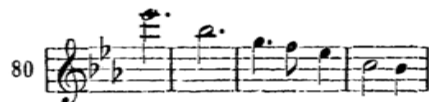
Andante maestoso.



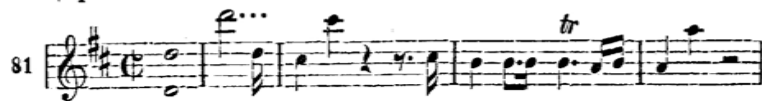
возникъ изъ:



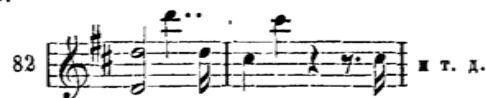
или изъ:



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



возникло изъ:



Расширять нѣсколько четвертактовъ въ пятитакты.

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

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

§ 15.

Вольности модуляціи.

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

Составить двутакты съ необыкновенными модуляціями.

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

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

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

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

§ 16.

Мотивъ и его примѣненіе.

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

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

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



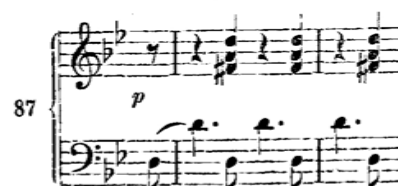
Этотъ-же мотивъ въ проведеніи служить для болѣе сложной разработки.



Изложенію такого рода предшествуетъ короткое введеніе, для котораго мотивомъ служить только часть фразы.



Этотъ мотивъ вновь приобретаетъ значеніе послѣ канонической разработки. Наконецъ, два первыхъ звука самостоятельно служатъ мотивомъ для разработки; такъ, сейчасъ-же въ первой части незадолго предъ появленіемъ G-Dur,




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



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

Первая часть А-Дур'ной симфоніи основана на ритмическомъ мотивѣ



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

Въ основаніи первой части с-молл'ной симфоніи лежитъ мотивъ



повторяющійся постоянно не смотря на всевозможныя тематическія развитія.

Въ G-moll'ной симфоніи Моцарта господствуетъ мотивъ



но также иногда большая часть темы служить мотивомъ для разработки.

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

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



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

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

II. Общеупотребительныя формы пѣсни.

А. Сложныя формы пѣсни.

§ 17.

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

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

§ 18.

Варіація и этюдъ.

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

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

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

Прим. переводч.

той симфонии. Резкие границы этой формы определены баховской «арией с 30 вариациями», бетховенскими вариациями на вальс Дябелли и его же вариациями на c-moll'ную тему. Как особенно популярное, полное прелести и замечательное произведение этого рода следует припомнить Andante в C-dur



из G-Dur симфонии Гайдна.

Как Бетховен образовал из периода, приведенного под № 20, тему в форме песни и вариаций к ней, мы можем проследить в (Крейцеровской) сонате op. 47.

Вариации Рафа в g-moll'ной сюите для фортепиано могут служить образцом; вариации Листа в фантазии на знаменитую тему «Дон-Жуана»



написаны в духе виртуозности в самом благородном смысле этого слова.

Этюд есть до известной степени вариация без темы, т. е. в его основании вместо какой-нибудь определенной темы лежит общая схема формы песни. Существенное содержание этюда составляют разнообразные повторения мотива, имеющего значение технического упражнения. Чем сильнее является этюд в этом отношении, и чем строже вследствие этого сохраняется единство произведения, тем свободнее может быть этюд в последовании предложений и модуляции.

Некоторые этюды выходят из рамок формы песни, как напр. прелестный e-moll'ный этюд Шопена,



трио которого составлено из совершенно иного главного мотива.

Più lento.



В этом и подобных ему этюдах техника подчинена эстетическому принципу изложения, который в данном случае требует противоположности по легкому порханью первой части, каковая и имеется в трио.

Подобно тому как много этюдов переходит границы упражнения и преобразуется в прелестное произведение (вышеупомянутый и другие этюды Шопена), так некоторые произведения получили название этюда, вовсе не преследуя задачи этого последнего, ибо они с технической лишь стороны имеют эту форму, а авторская скромность скрыла их более высокую цель.

§ 19.

Настоящие танцевальные формы.

Главные формы общепотребительных танцев основаны на двутактном па, вызывающем полный поворот и равномерное движение вперед тела. Каждый отдельный такт служит для поворота тела. Танцор начинает тою же ногою чрез каждые два такта. Поэтому в этих танцах вовсе не допускаются нечетные предложения и периоды, как три, пяти, семи такты. Даже четные такты, как 6, 12, не всегда имеющие в основании деление на два, легко могут мешать танцу. По этому следует ограничиваться 4, 8, 16 тактным построением периода. Но иногда мы находим у самых выдающихся композиторов в этом жанре, как исключение, конструкции из 10, 12, 20, 24 тактов и т. п.

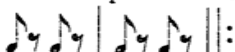
Здесь не будет обращено внимание на те салонные танцы, которые основаны на сложном па, как напр. рейнская полька, где третий и четвертый такты имеют другое па, чем первый и второй (2×1 и $2 \times 1/2$), ибо эти танцы следуют за модой и менее распро-

странены; здѣсь не мѣсто особенно серьезно заниматься этимъ предметомъ.

Обыкновенная форма польки—слѣдующая:

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

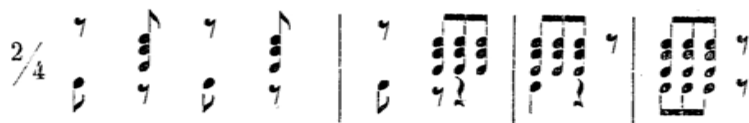
2) Полька. Большая форма пѣсни двухкошйнаго склада, каждая часть повторяется такимъ образомъ $2 \times ||: 16 : ||$

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

Эта маленькая прелюдія не прерываетъ танца.

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

Ритмика польки основана на комбинаціи слѣдующаго однотоктаго мотива:



На немъ строится мелодія *).

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

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

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

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

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

Въ галопѣ часто встрѣчается большая трехкошйна форма пѣсни.

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

1) Вступленіе: нѣсколько тактовъ въ одинаковомъ темпѣ.

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

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

4) Повтореніе мазурки и короткая кода

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Одинадцатая задача.

Сочинить по приведеннымъ здѣсь главнымъ формамъ танцы, преимущественно вальсъ.

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

Трехколынная форма пѣсни.

94 1) первая часть. I



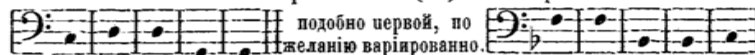
вторая часть (II)



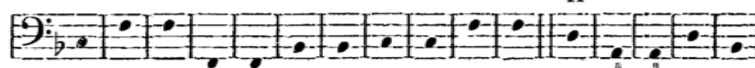
третья часть. (III)

Тріо.

подобно первой, по
желанію варіированно.

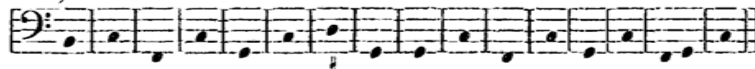


II

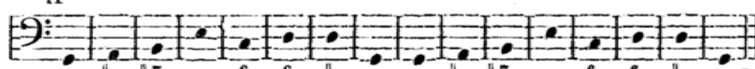


III—I

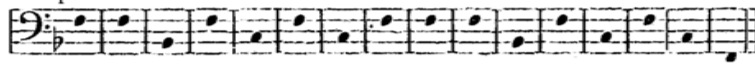
2) I



II



Тріо. I



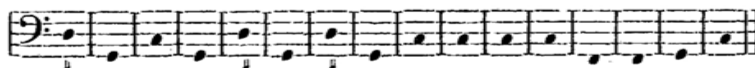
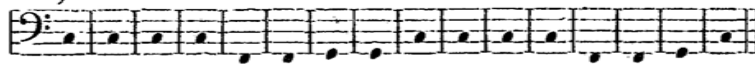
II



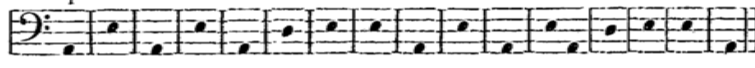
III—I

Двухколынная форма пѣсни.

3)



Тріо.



Определение деления такта, напр., начать ли полным тактом или за тактом и т. д., точно также как и определение ритмики, составляющей здесь существеннейший предмет задачи, предоставляется усмотрению композитора. Точно так же предоставляется ему заметить по усмотрению данный бас, содержащий только основные тоны основных аккордов, подходящим генерал-бассом, причем допускаются обращения. Можно также выбрать другие басы из любой образцовой композиции этого рода.

§ 20.

Форма марша.

В марш и сродных ему формах кадрили и полонеза нет поворачивания тела, следовательно нет и настоящего двутактного па.

О военном марше мы уже говорили, когда шла речь о польке; он представляет отчасти самую низкую форму марша.

Торжественный марш — имеет такт в $\frac{3}{4}$. На каждый такт приходится два равномерных шага, марширующего, на 4 или 2 удара дирижорской палочки. Четное число тактов здесь не безусловно необходимо. Знаменитый марш из «Пророка» Мейера начинается даже пятитактом.



Марш, № 22, из «Свадьбы Фигаро» представляет оригинальную конструкцию, состоящую из очевидно умышленной монотонности заключений частей, из которых почти все заканчиваются на g. Это g господствует уже в первых пяти тактах мелодии, первое восьмитактное предложение заключается в G-Dur, затем следует предложение из двух тритактов, заканчивающихся точно также. Таким образом первая часть состоит из 14 тактов и повторяется. Вторая часть в целом соответствует первой, предшествующее предложение заключается опять в g, последующее посредством того же шеститакта, которым заканчивается первая часть, обращается к тонике. Затем следует прибавление из четырех так-

тов, образующее короткое заключение на интервалах C-Dur'ного аккорда.



Этот марш, имеющий в опере только сценическое значение, но все же служащий для маршировки, не имеет трио.

Торжественный марш не связан определенными ритмическими фигурами, подобно танцам, но все же должен ясно определять равномерные шаги. Преобладающая форма для марша и трио двухкопчинная малая форма песни. Прелюдия (часто в форме фанфары), вступление к трио, и, смотря по обстоятельствам, кода.

Здесь мы приводим конструкцию двух наиболее замечательных, известных и любимых маршей современных композито-

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

Обѣ композиціи эти начинаются вступительной фанфарой трубъ



У Мендельсона это вступление тотчасъ же ведетъ къ темѣ, основанной на знаменитой послѣдовательности аккордовъ:



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

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

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



ленного перехода, ведетъ въ тему.

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

Мендельсонъ составляетъ свою тему въ малой формѣ пѣсни трехколѣйнаго склада:

Первая часть: $2 \times 4 = 8$ повторяется $= 16$ тактовъ
Вторая часть:
Предъидущее предложеніе: 8
Послѣдующее предложеніе $2 \times 4 = 8$

Вмѣстѣ 16 повторяется $= 32$ такта

Вмѣстѣ 48 тактовъ.

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



Тактъ 1—8

Отъ полук. до полн. кад. на доминантѣ. Третья часть.

Слѣдовательно маршъ Мендельсона держится болѣе въ рамкахъ раньше разобранныхъ нами сложныхъ формъ пѣсни, тогда какъ маршъ Вагнера приближается по конструкции къ большимъ симфоническимъ инструментальнымъ формамъ, о которыхъ рѣчь впереди.

Мендельсонъ пишетъ затѣмъ тріо въ G-Dur'ѣ,



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

Затѣмъ слѣдуетъ второе тріо въ F-Dur



затѣмъ вся тема безъ повторенія съ нѣкоторымъ фигураціоннымъ нарастаніемъ



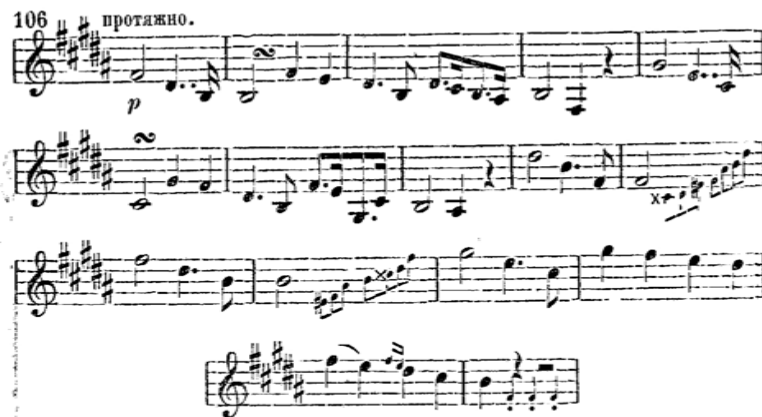
вступленіе съ нарастаніемъ звучности:



наконецъ полная блеска кода изъ $2 \times 8 + 10$ тактовъ.

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

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



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



Здѣсь предъидущее предложеніе образуетъ полукадансъ на доминантѣ, септаккордъ:



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

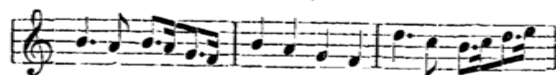
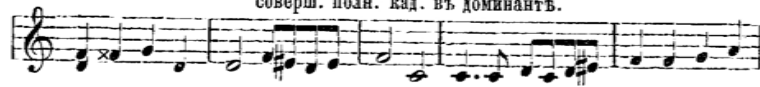


Затѣмъ слѣдуетъ шестнадцатитактный отдѣлъ, приближающийся на этотъ разъ болѣе къ формѣ удвоеннаго предложения, чѣмъ къ формѣ періода, ибо вторая часть (занимающая мѣсто послѣдующаго предложения) заключается полукадансомъ. Смѣлая модуляція въ этомъ предложении дѣлаетъ то, что полукадансъ этотъ является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

H-dur:

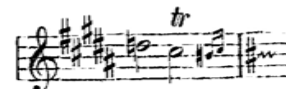
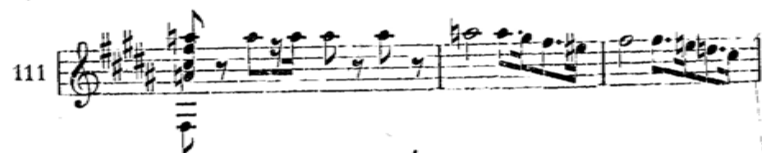


соверш. полн. кад. въ доминантѣ.



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

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



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

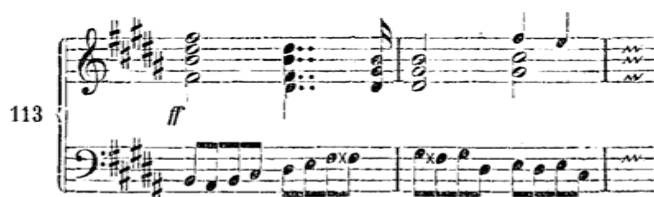


и т. д.

Последующее предложение на пятом такте обращается на доминанту главного тона, где тотчас-же вновь выступает вступление труб; таким образом это последующее предложение простирается на 12 тактов = 4 + 8.

Теперь вместе с главной темой начинается повторение всего того, что было до сих пор, с поддержкой еще хорового пения.

К этому полному, занимающему 68 тактов, повторению еще раз присоединяется главная партия *ff* и усиленная фигурация.



Кода, заканчивающая марш, истощивает первую, вторую темы и вступления.

В листовском фортепианном переложении этого знаменитого марша лишняя тема, сопровождающая в опере выход певцов,



образует собственное трио марша, которые мы, разбирая здесь оригинальную композицию, опускаем. Мы признаем скорее в вагнеровском марше, марш со многими частями (самостоятельными темами), но без трио.

Оба разбираемые марша имеют то сходство, что их начала составляют сложный каданс (следовательно заключительную формулу).

Сопоставим теперь конструкцию обоих маршей:

Свадебный марш Мендельсона.

	такта.
Вступление 4 такта.	
Главная партия: малая трехкопная форма песни с повторениями	52
Первое трио в G-Dur'е:	
Первая часть: расширенная форма предложения, предыдущее предложение: полукаданс на доминанте—шесть тактов повторяется	12
Вторая часть: удвоенное предложение, A-Dur—G-Dur, не-соверш. полн. кад., 2×4 такта, повторяется	16
Повторение главной партии, сокращенной в период без повторения	8
Второе трио в F-Dur'е:	
Первая часть: форма предложения 8 тактов	8
Вторая часть: форма предложения 8 тактов, —повторяется	16
Переходная часть: предыдущее предложение: d-moll, полукад. на доминанте 8 тактов, последующее предложение, переводящее из—8 тактов.	16
Повторение главной партии: малая трехкопная форма песни 3×8	24
Кода: вступление: 4 такта тематическое воспоминание 8 тактов, повторяется: 16 тактов, заключение 10 тактов	30
Итого	182

Марш-шесть Вагнера.

	такта.
Вступление: интрада 4, промежуточное предложение 4, интрада 4, пром. предл. 2, пром. предл. (четвертая тема) 4, пром. предл. 2, интрада 4, промеж. предл. 4	23
Главная партия: период в ладу тоники	16
Вторая тема: модулирующий период	16
Третья тема: удвоенное предыдущее предложение	16
Четвертая тема: удвоенное предложение с переходом (8+4)+8 тактов	20
Повторение всех четырех тем	68
Повторение главной партии: предид. предл., как выше, посл. предл. с замедленным заключением и прерванный каданс с 4	17
Кода: считая и этот прерванный каданс 8 тактов, вторая тема 8, интрады и заключение 21	36
Итого	212

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

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

Полонезъ.

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



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

Веберъ.



Контрдансъ, кадрили

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

Двѣнадцатая задача.

Написать марши и полонезы, преимущественно по приведеннымъ
главнымъ формамъ.

§ 21.

Идеализованная форма танца.

Есть много композицій, вовсе не предназначенныхъ для танца
и не принаровленныхъ къ нему, но которыя заимствуютъ у извѣст-
ной формы танца ритмическій мотивъ и общія основныя чер-
ты построения, отличаясь лишь въ большинствѣ случаевъ боль-
шей свободой. Самымъ удобнымъ для этого оказался вальсъ, про-
6*

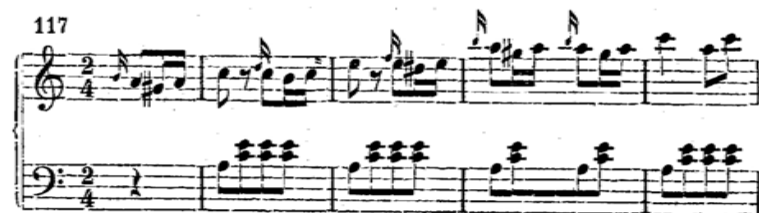
славленные произведения Шуберта, Вебера (приглашение на танец), но особенно Шопена. Эти прелестные картинки соединяют все тонкости художественной техники, доведенной до совершенства, в ритм танца, принятом с полною свободой. Шопеном и многими другими, по большей части его последователями, такое же идеальное совершенство придано формам мазурки (первообразу нашей польки-мазурки) и полонезам. И другие национальные танцы, как Болеро, Тарантелла и т. д. были разработаны таким же образом.

В настоящее время выдающиеся композиторы с равным интересом обратили внимание на устаревшие формы танцев предшдущаго столетия — Сарабанда, Бурре, Ригодонъ и т. д. Особенно выдаются в этой области произведения Раффа.

Наши классики обратили особенное внимание в этом отношении на марш. Самыми известными считаются похоронный марш Бетховена в героической симфонии, еще более известный в As-Dur'ной сонате, торжественный марш в A-Dur'ной сонате op. 109



с трио в формѣ канона и маршъ изъ «Аѳинскихъ развалинъ». Сюда же принадлежит моцартовскій маршъ Alla turca изъ A-Dur'ной сонаты



Особенность этой композиции составляет восьмитапный периодъ, слѣдующій за каждой частью в видѣ коды:



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

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

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

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

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

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



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

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



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

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



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



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



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

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

Ob. e Fag. in 8.



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

crescendo.



Начало.



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

126

diminuendo

pp



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

Затѣмъ слѣдуетъ повтореніе тріо со всеми повтореніями и прибавленіями.

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

Presto meno assai.



Presto Tutti.

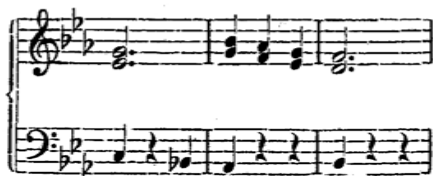


Еще оригинальнѣе образуется скерцо пятой, с-moll'ной симфоніи. Предъидущее предложеніе:

128



повторяется съ краткимъ расширеніемъ. Затѣмъ является совершенно новая тема,



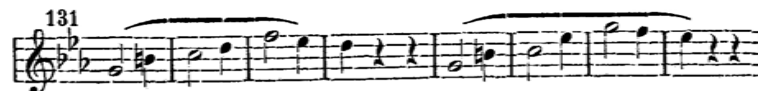
которая начинается въ с-moll'ѣ, дѣлаетъ полукадансѣ въ Es-Dur'ѣ, затѣмъ повторяется въ es-moll'ѣ съ полукадансомъ въ Ges-Dur, перескакиваетъ въ слѣдующихъ четырехъ тактахъ въ доминанту es-moll'я и образуетъ здѣсь формулу полукаданса на протяженіи восьми тактовъ. Доминанта es-moll'я: B-Dur, служитъ лишь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

130

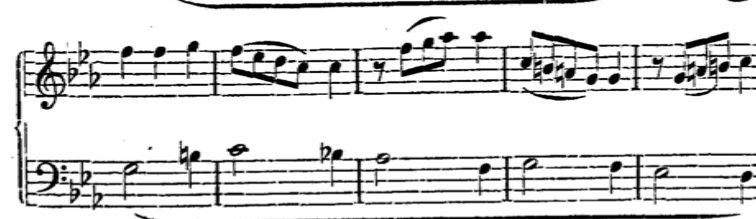


слѣдуетъ органный пунктъ.

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



затѣмъ Бетховенъ контрапунктируетъ противу главнаго мотива темы, находящагося въ басу прелестную, живую мелодію, которая образуетъ совершенный кадансѣ,



поддерживаемый еще восьмитаптным прибавленіемъ. Кромѣ этихъ двухъ заключеній все предложеніе имѣетъ еще полукадансъ.

Тріо менѣе отступаетъ отъ правилъ, оно замѣчательно фугированною разработкой

133



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

Тринадцатая задача.

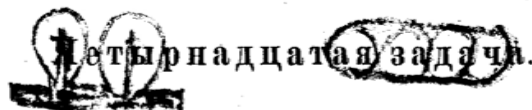
Сочинить менуэты и скерцо, не переступая преднамѣренно границъ формы пѣсни.

§ 22.

Особенныя формы.

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

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



Написать медленную пьесу въ сложной формѣ пѣсни.

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

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



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

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

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

Тріо имѣетъ форму пѣсни двухкопѣннаго склада изъ 16 и 16 :| тактовъ.

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

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



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



перескакиваетъ затѣмъ на хроматическую послѣдовательность секстъ-аккордовъ,



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

Относительно большое протяженіе этой третьей части не представляетъ для насъ ничего новаго, но чтобы лучше рассмотреть протяженіе, выгодно сразу выдѣлить предложеніе, по примѣру нашихъ первыхъ упражненій, и ограничиться рамками первого періода.



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

Пятнадцатая задача.

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

Особенно слѣдуетъ избѣгать употребленія стереотипной формы аккомпанимента съ танцевальнымъ ритмомъ.

В. Низшія формы рондо.

§ 23.

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

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

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

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

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

§ 24.

Рондо первой формы.

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

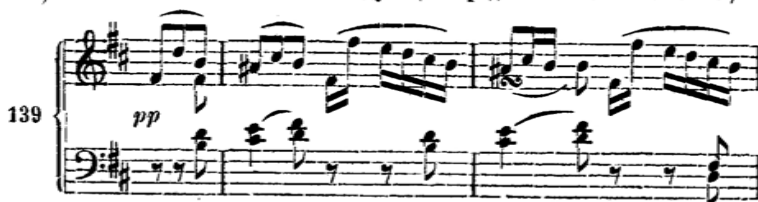
Тема всегда имѣетъ строго законченную форму, болѣею частью форму пѣсни или большого періода, рѣдко лишь большого распространеннаго предложенія.

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

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

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

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



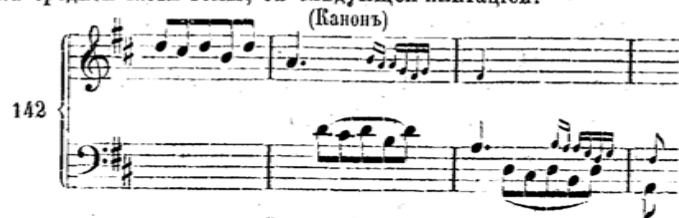
закрывающееся чрез четыре такта въ *fis-moll'*ъ. Въ *fis-moll'*ъ оно тотъ-часъ-же повторяется, съ перенесеніемъ мелодіи въ средній голосъ



затѣмъ посредствомъ новаго мотива



переходить въ тонъ субдоминанты главнаго тона, и черезъ него опять обратно въ тему, повторяющуюся дословно безъ варіаціи. Здѣсь прибавляется предложеніе изъ четырехъ тактовъ, присоединенное къ средней части темы, съ слѣдующей имитаціей:



которая повторяется съ фигураціей:



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



и вся пьеса заканчивается восьмитактнымъ прибавленіемъ *).

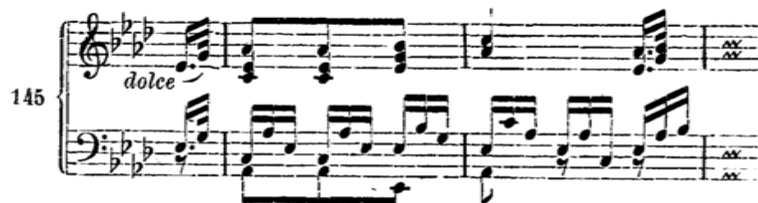
Шестнадцатая задача.

Сочинить рондо первой формы въ медленномъ темпѣ.

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

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

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



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



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



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



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

Слѣдующая вторая вариация:



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



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



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



тогда какъ вторая написана въ формѣ свободного канона.



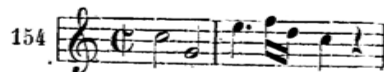
Слѣдующее *piu moto* и *a tempo* — заключительное прибавленіе.

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

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

Примѣчаніе:

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



Эта длинная, состоящая изъ 79 тактовъ, пьеса:



есть не болѣе, какъ расширенная, выписанными и варіированными

повтореніями отдѣльныхъ частей двухколѣнная (или отъ двухъ до трехколѣнная) форма пѣсни со слѣдующими сопоставленіями:

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

§ 25.

Рондо второй формы.

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

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

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

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

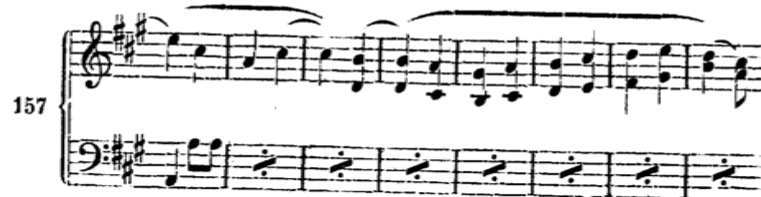
Для опредѣленія формы безразлично, является ли перемѣна обѣихъ темъ однажды, или повторяется, точно также безразлично, повторяются ли темы въполнѣ, или въ сокращеніи, или въ расширеніи.

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

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



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



Вторая тема имѣетъ слѣдующую конструкцию:

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

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

Clarinet.



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

Упомянутая имитация въ C-Dur'ѣ 6 тактовъ.

всего 44 такта.

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

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



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

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

Предложеніе изъ 8+4 тактовъ изъ главнаго мотива.

Послѣдняя вариация и заключеніе.

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

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

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

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

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

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

Семнадцатая задача.

Сочинить рондо второй формы въ темпъ Allegretto.

§ 26.

Рондо третьей формы.

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

Первая тема.

Вторая тема.

Первая тема.

Третья тема.

Первая тема.

Прибавленіе и заключеніе.

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

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

160 *Allegro vivace.*

Правая рука.

Скрипка.

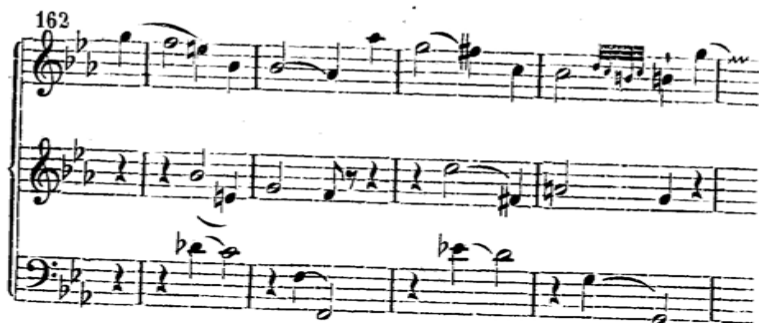
Лѣвая рука.

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

161

p

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



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

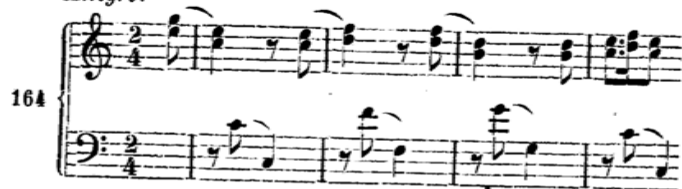
Третья тема начинается въ еs-moll'ѣ (ср. № 38, гдѣ она приведена цѣликомъ)



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

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

Allegro.



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



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

Первая тема:

Allegro Moderato.

166 Предъид. предд.



посл. предд.



имѣетъ расширенную малую форму пѣсни трехкопѣйнаго склада. Прибавленіе и переходъ.



8 тактовъ.

Вторая тема въ a-moll'ѣ.



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

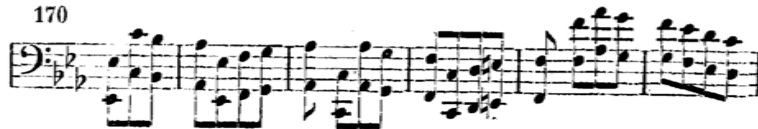
Повтореніе первой темы цѣликомъ. Третья тема въ c-moll'ѣ:

Въ правой рукѣ шестнадцатая:



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

170



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

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

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

Восемнадцатая задача.

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

§ 27.

Переходныя формы.

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

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

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

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

Largo, con gran espressione.



въ формѣ пѣсни трехкопѣннаго склада. Присоединяющееся сюда As-Dur'ное предложение



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

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

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

С. Вокальные пѣсни.

§ 28.

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

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

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

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

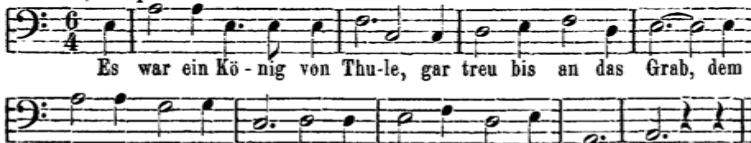
Тутъ ставится противоположная задача: сочинить музыку къ стихотворной пѣснѣ.

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

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

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

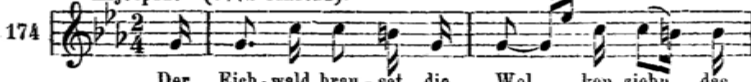
173 Цельтеръ.



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

Послѣдній тактъ растянуть, какъ бы съ фермой.

Шубертъ. (5×2 тактовъ).



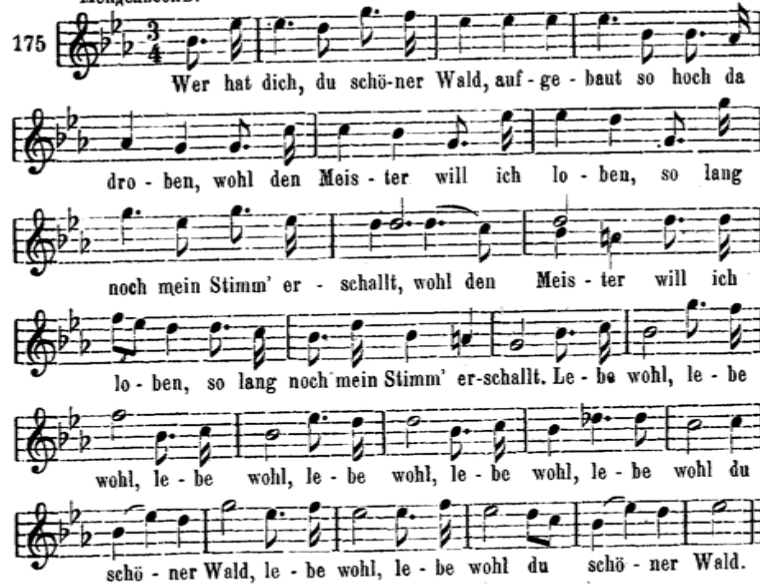
Der Eich-wald brau-set, die Wol-ken ziehn, das

Бусслеръ, Учебникъ «ормъ».



2) Композиция пользуется повторениями текста, чтобы дать возможность возникнуть большей последовательности предложений и развиться в более свободные построения формы.

Мендельсонъ.



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

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

номъ же она совершенно свободно дѣйствуетъ по чисто музыкальнымъ законамъ. Въ германскихъ нарѣчіяхъ къ логическому ударенію относится и акцентъ на словахъ, которымъ не связаны романскія нарѣчія. Очевидно, что первыя допускаютъ гораздо болѣе свободы, чѣмъ послѣднія, почему они и предпочитаютъ нѣмецкимъ музыкантами. Особенно часто эта свобода обращенія съ текстомъ встрѣчается въ драматической и многоголосной музыкѣ.

Примѣръ.

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

176 Веберъ.



*) Среди композицій принадлежащихъ перу русскихъ музыкантовъ, подобная свобода обращенія съ текстомъ въ интересахъ строенія музыкальной формы встрѣчается довольно часто. Для примѣра укажемъ на двѣ аріи изъ «Руслана и Людмилы» Глинки: 1) арія Людмилы перваго акта «Грустно мнѣ, родитель дорогой», 2) арія Ратмира «Она мнѣ жизнь» изъ пятаго акта. А. К-скій.

Девятнадцатая задача.

Сочинить несколько простых пьесен первого и второго рода.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Онъ игнорировалъ версификацію и рѣму, и написалъ такъ:

Ave verum corpus,
natum de Maria virgine.

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

III. Сонатная форма.

§ 29.

Соната и сонатная форма.

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

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

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

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

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

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

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

А. Сонатина.

§ 30.

Первая часть сонатинной формы.

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

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

Всѣ эти пять частей группируются въ два большіе отдѣла:

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

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

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

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

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

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

Заключеніе первой части бываетъ:

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

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

Allegro.

1. Главная партія или первая тема.



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

Связующая партія.
2. Модуляционная часть.



Модуляция въ строй доминанты. 3. Побочная партія или вторая



тема.

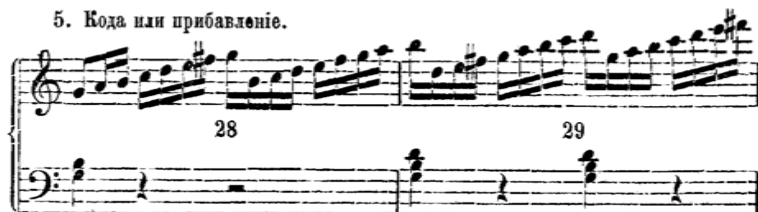


4. Заключительная партія.





5. Кода или прибавление.



Заключение. Переходъ въ повтореніе.

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

- 1) Главная партія 8 тактовъ (4+4).
- 2) Связующая партія 8 тактовъ (4×2).
- 3) Побочная партія 8 тактовъ (4+4).
- 4) Заклнчительная партія 4 такта (2×2).
- 5) Прибавленіе 2 такта (4×1/2).

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

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

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

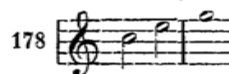
предѣлахъ опредѣленнаго размѣра такта *). Это разнообразіе достигается здѣсь самыми простыми средствами, но вполне удовлетворительными. Надо всегда стремиться къ такому разнообразію, но съ чувствомъ мѣры, постепенно идя далѣе, какъ-то сдѣлано здѣсь, ибо произведеніе, перешедшее въ этомъ направленіи мѣру,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

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

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

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

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



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

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

Заклнчительная партія имѣетъ форму удвоеннаго двутакта (§ 2), кода состоитъ изъ 4 полутаكتовъ.

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

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

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

Начиная съ побочной партіи, преобладаетъ строй доминанты.

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

тематической разработкой.

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

Двадцатая задача.

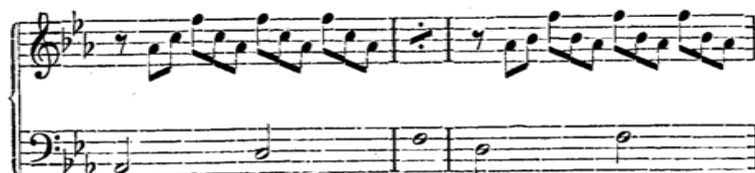
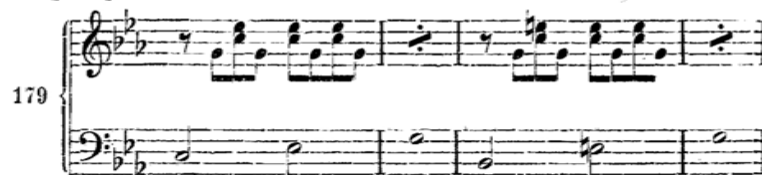
Сочинить на основаніи данныхъ здѣсь указаній первую часть сонатины въ мажорѣ. Образцомъ можетъ служить данный пояснительный примѣръ. Не сѣдуетъ безусловно подражать длинѣ и конструкціи отдѣльных частей его, онѣ могутъ служить только лишь образцомъ вообще. Такъ напр. первая тема со стороны тональной можетъ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

§ 31.

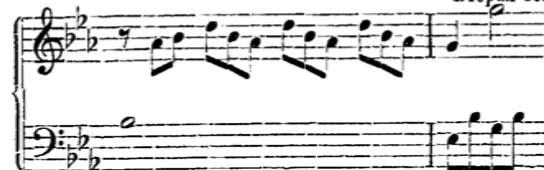
Первая часть сонатины въ минорѣ.

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

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



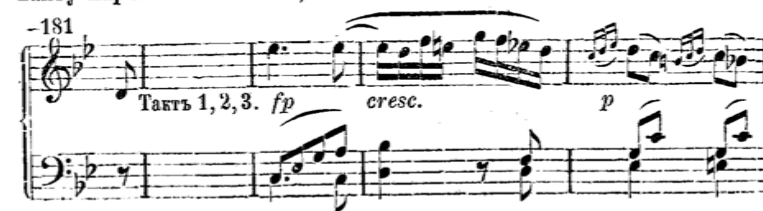
Вторая тема.



Очень короткую первую часть минорной сонатины находимъ мы въ G-moll'ной сонатѣ Бетховена op. 49 № 1. Какъ и въ сонатинѣ Кулау тема образуетъ здѣсь предыдущее предложеніе съ полукадансомъ.



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

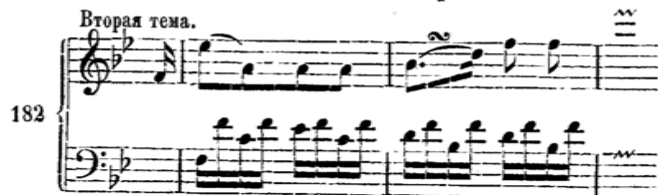


Затактъ.



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

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



Заключительная партія также заимствуетъ свое содержаніе у второй темы:



Прибавленія нѣтъ.

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

Главная партія: 8 тактовъ (предыдущее предложеніе)

Связующая партія: 7 тактовъ (послѣдующее предложеніе)

Побочная партія: 9 тактовъ

Заключительная партія: 5 (заимствована изъ побочной партіи)

Прибавленіе: — 5 (присоединяющееся къ побочной партіи).

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

Двадцать первая задача.

Сочинить первую часть сонатины въ минорѣ.

§ 32.

Третья часть сонатинной формы въ мажорѣ.

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

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

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



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

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

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

Двадцать вторая задача.

Составить на основании данных указаний третьей части к различным мажорным сонатинам (задача двадцатая).

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

§ 33.

Третья часть сонатины въ минорѣ.

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

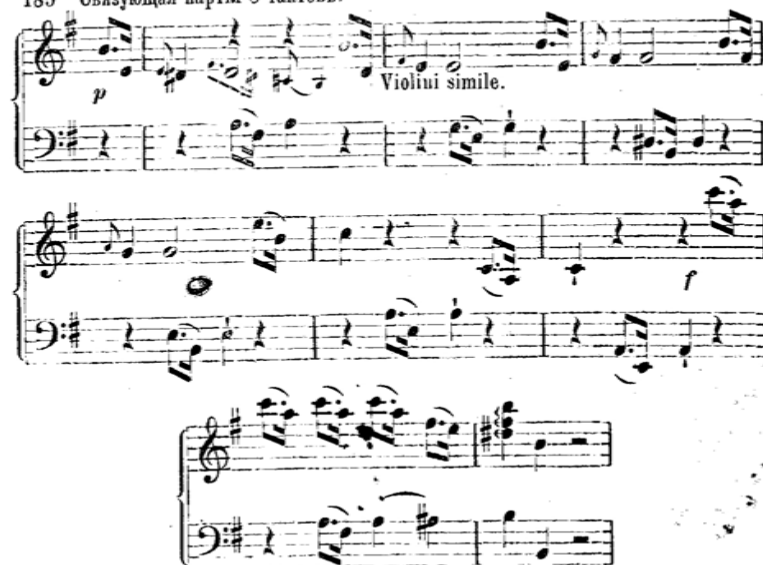
Двадцать третья задача.

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

Въ маленькой c-moll'ной сонатинѣ Моцарта, восьмитактная

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

185 Связующая партія 8 тактовъ.



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

Вторая тема. 8 тактовъ.



Заключительная партія очень коротка:



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

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

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

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

Вторая связующая партія. Violino.



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

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

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

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

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

§ 34.

Пропускъ модуляціи въ первой части.

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



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



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

191 *Allegro.*



побочная партія точно также присоединена къ полукадансу.

192 Полукадансъ.



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

Передѣлать нѣкоторыя изъ прежнихъ работъ по этому способу.

§ 35.

Вторая часть сонатной формы.

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

Эта вторая часть является или

- 1) какъ проведеніе посредствомъ составныхъ частей первой части, т. е. служить для тематической разработки, или
- 2) вносить новое содержаніе, которое однако-жъ не должно принимать какой либо законченной формы, ибо тогда это было-бы переходъ въ форму рондо, или наконецъ

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

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

Двадцать четвертая задача.

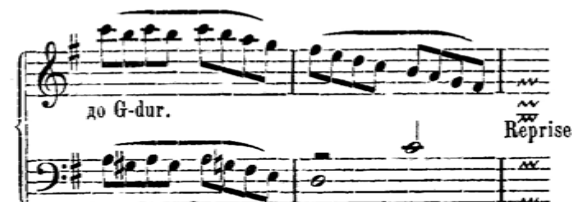
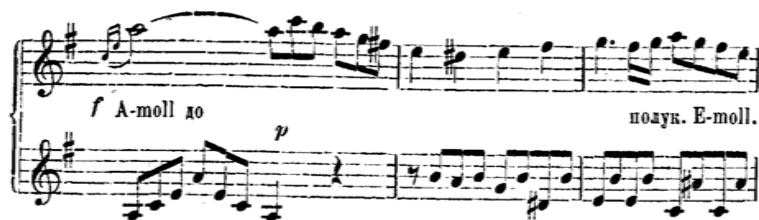
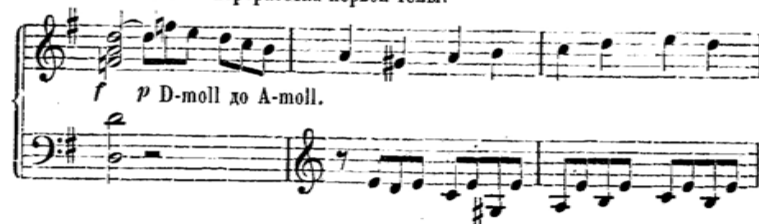
Написать къ некоторымъ уже сочиненнымъ сонатинамъ въ мажоръ и миноръ среднія части (такъ называемыя проведенія) и именно къ каждой по нѣсколько.

Составить изъ наиболее удачныхъ работъ полныя сонатины.

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

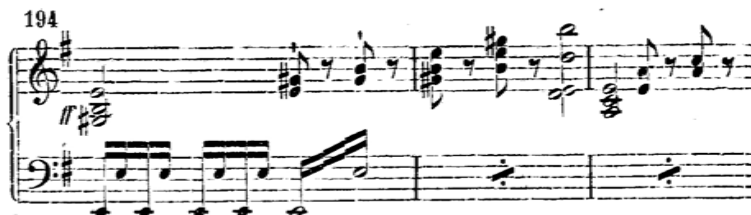
Въ Бетховенской G-dur'ной сонатинѣ ор. 49 противопоставляется четырнадцать тактовъ проведенія 52 тактамъ первой части.

193 Тематическая переработка первой темы.



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

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





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

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



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



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

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

Здѣсь вторая часть начинается разработкой новаго ритмическаго мотива



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



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

В. Соната.

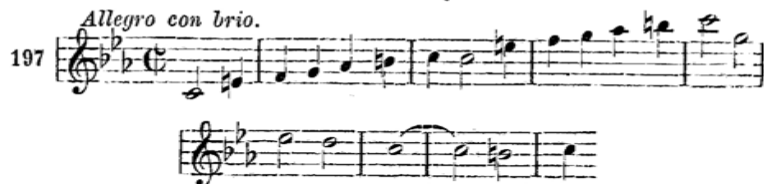
Посредством расширения частей, а вследствие этого и расширения цѣлаго, изъ сонатины возникаетъ соната. Взаимныя соотношенія частей остаются безъ измѣненія какъ въ отношеніи модуляціи, такъ и въ отношеніи протяженія и метрическаго построенія вообще. Точно также большая соната есть ничто иное какъ соната необыкновенной по объему величины.

§ 36.

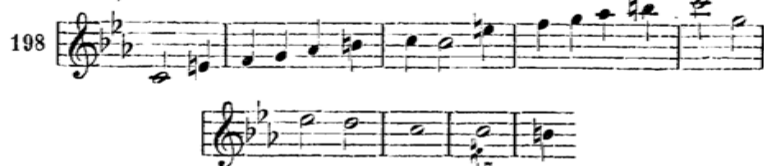
Расширеніе главной партіи.

а) посредством повторенія.

Если главная партія имѣетъ особое значеніе, особенно относительно характерной, ритмической конструкции, то она можетъ повторяться, при чемъ закончаніе повторенія должно также служить присоединительнымъ пунктомъ для послѣдующаго



Этой знаменитой темы изъ патетической сонаты Бетговена ор. 13, свойственно повтореніе вследствие характерной противоположности ея обѣихъ частей, ибо она написана въ быстромъ темпѣ и съ одного раза не запечатлѣвается. При повтореніи она образуетъ полукадансъ и къ нему присоединяется связующая партія.



Въ Es-Dur'ной сонатѣ, ор. 31 главная партія повторяется октавой выше и оба раза строго держится въ тонѣ тоникѣ.

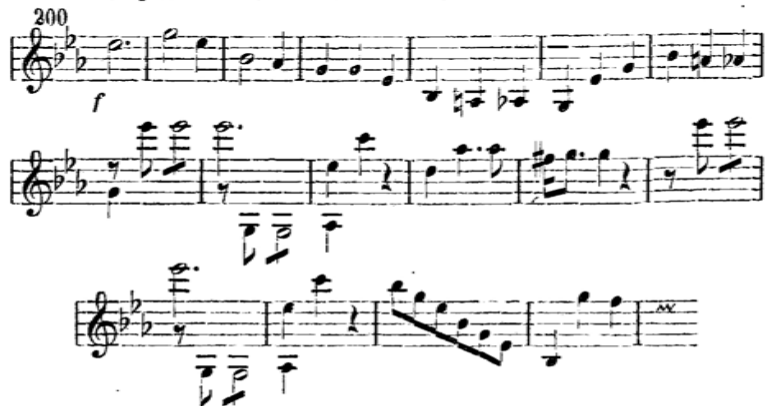
б) посредством добавленія

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

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



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



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

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

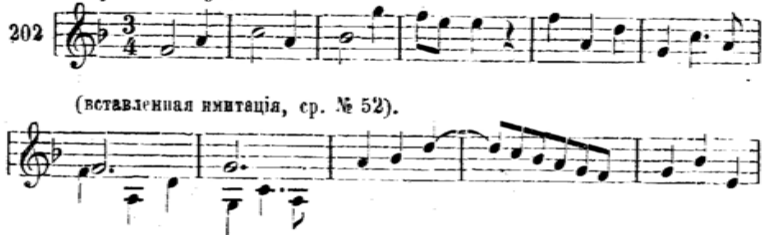
Въ финалѣ сіс-моіі'ной сонаты (ор. 27) мы непременно должны причислить органный пунктъ на доминантѣ,



представляющій въ сущности полукадансъ, къ главной партіи.

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

Моцартъ. *Allegro*.



(вставленная имитация, ср. № 52).



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

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

с) посредствомъ образованія періода.

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

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

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

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

203

фраза (§ 1, 2). Второе предложение. $2 \times 2 + 2 \times 1 + 2$

Заключение предид. предл. Послед. предл.

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

Прибавление.

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

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

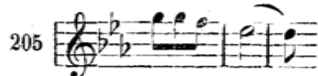
Моцартъ.

204 Предид. предл.

Здѣсь мы видимъ, что первые четыре такта образуютъ полукадансъ, характеризующій ихъ какъ предидущее предложение періода. Но продолженіе не составляетъ періода, а образуетъ также полукадансъ (посредствомъ чрезмѣрнаго секстааккорда). Точно также и эстетически не достаетъ характера послѣдующаго предложения, вслѣдствие продолжающагося и далѣе такого обращенія съ мотивами, хотя это мотивы перваго предидущаго предложения. Теперь только дѣйствительно начинается настоящее послѣдующее предложение, которое противопоставляетъ свои 15 тактовъ восьмитактовому предидущему предложению. Удлиненіе присоединяется къ мотиву \overline{a} , повторяемому четыре раза и ведетъ къ тематически свободному заключенію.

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

Въ *c-moll'*ной симфоніи Бетховень послѣ пятитактоваго введенія образуетъ расширенное предыдущее предложеніе изъ 16 тактовъ. Ему соответствуетъ — послѣ трехтактоваго введенія — послѣдующее предложеніе изъ 20 тактовъ. Расширеніе на четыре такта происходитъ изъ мотива предыдущаго предложенія:



который въ послѣдующемъ предложеніи является въ такомъ переработанномъ видѣ.



Начало связующаго предложенія.

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

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

Двадцать пятая задача.

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

Предостереженіе.

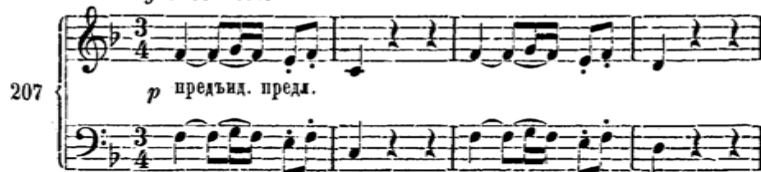
Надо остерегаться писать эти упражненія въ формѣ скудныхъ мелодическихъ извлеченій, какъ приходится отчасти давать ихъ здѣсь, и затѣмъ уже придѣлывать къ нимъ гармонію. Подобный способъ дѣлаетъ сочиненіе поверхностнымъ, сухимъ и старомоднымъ, ибо онъ основанъ на анти художественной абстракціи; молодой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

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

Образецъ.

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

Allegro con brio.



совершенный

cresc.
Субдоминанта.

Прибавление к посл. предл., как-бы второе посл. предл.

полный каданс.

p
fz

sf

f
соверш. полн. кад.

Главная партия C-dur'ного квартета. оп. 59.
208 Allegro vivace.

p

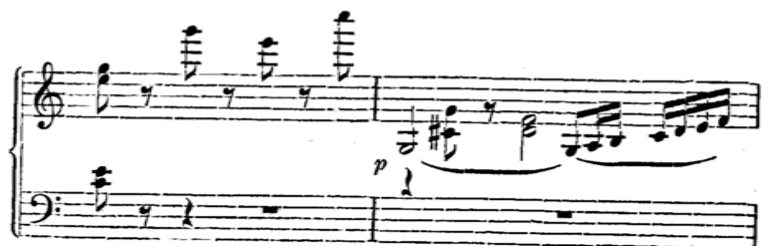
f
p

pp
cresc.
f
sf

c. 8.

sf

c. 8.



Presto. Главная партия а-молл'ной (Крейцеровской) сонаты.



Послѣд. предл. 8 тактовъ.

p cresc.

sf sf sf

Прибавленіе 2×8 тактовъ.

p



Начало связующей партіи.

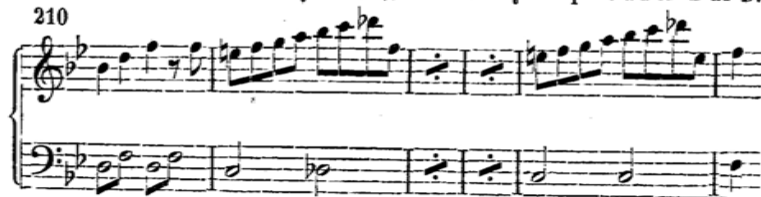
§ 37.

Связующая партія.

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

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

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



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



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

а) Она бываетъ заимствована тематически изъ главной партіи,

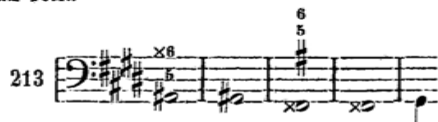
присоединяется къ ней, какъ послѣдующее предложеніе или повтореніе и ведетъ мотивъ ея въ новый тонъ.

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

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

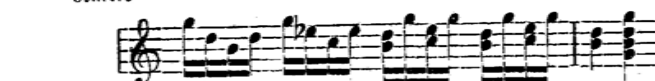


но вмѣсто того, чтобы возвращаться въ главный тонъ, предложение посредствомъ главного мотива, принимающаго болѣе мягкую форму, модулируетъ въ тонъ доминанты *gis-moll*, гдѣ сейчасъ же начинается вторая тема.



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

214 Повтореніе и связующая партія.

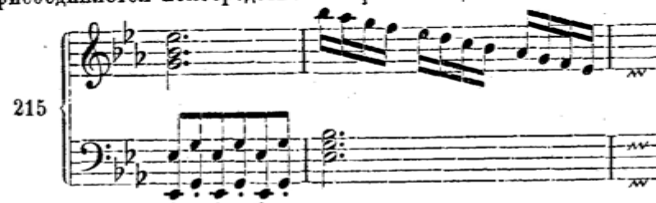


Какъ въ Бетховенскомъ примѣрѣ модулирующему послѣдующему предложенію предшествовала заключительная формула на доминантѣ, такъ въ этомъ Моцартовскомъ примѣрѣ подобная-же заключительная формула на доминантѣ вновь достигнутого тона слѣдуетъ за повторяющимся предложеніемъ.

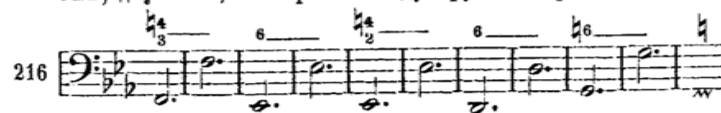
Въ *Es-Dur* ной сонатѣ ор. 31 связующая партія присоединяется послѣ повторенія главной партіи (§ 36 а) посредствомъ главного мотива послѣдней, чтобы наконецъ сдѣлать предписанную модуляцію посредствомъ второго мотива.

б) Самостоятельно.

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



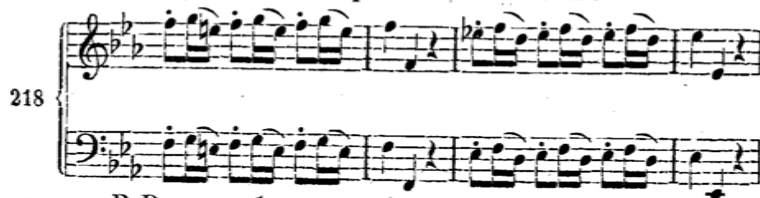
Онъ, двутактъ, повторяется модулируя пять разъ:



останавливается въ F-Dur'ѣ на органномъ пунктѣ,



чтобы затѣмъ при помощи совершенно новаго мотива



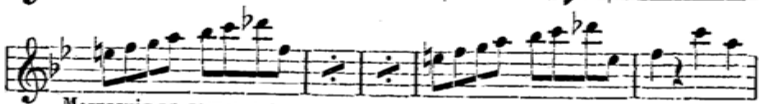
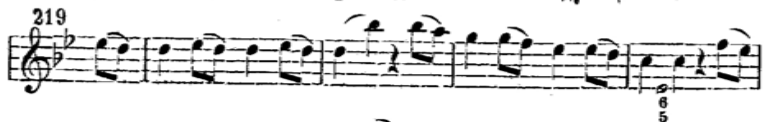
вести въ B-Dur въ побочную партію.

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

с, а и b, соединенныя вмѣстѣ.

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

Въ g-moll'ной симфоніи Моцартъ образуетъ тему въ формѣ расширеннаго предыдущаго предложения изъ 16 тактовъ. Къ этому предыдущему предложению присоединяется послѣдующее.



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

Двадцать шестая задача.

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

§ 38.

Вторая тема или побочная партія.

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

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

Вторая тема всегда строго заканчивается въ своемъ главномъ тонѣ.

Тонъ второй темы уже извѣстенъ (§ 37):

Въ мажорѣ-тонъ доминанты,

Въ минорѣ-параллельный тонъ, или тонъ минорной доминанты.

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

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

220 Бетховенъ. Финаль cis-moll'ной сонаты.

Allegro.

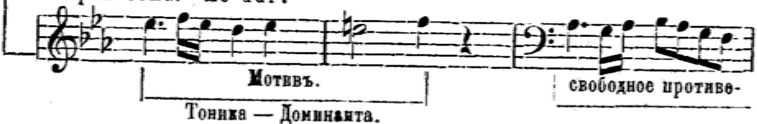
Вторая тема. Gis-moll.



Моцартъ. Первая часть c-moll'ной сонаты.

Allegro.

Вторая тема. Es-dur.



Бетховенъ.



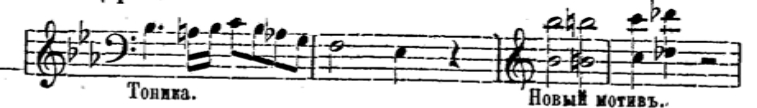
Моцартъ.



Бетховенъ.



Моцартъ.



Бетховенъ.



Моцартъ.



Бетховенъ.



Моцартъ.



Бетховенъ.



Моцартъ.



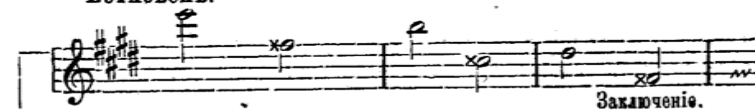
Бетховенъ.



Моцартъ.



Бетховенъ.



Моцартъ.



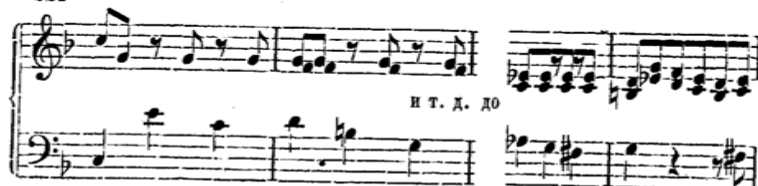
Ясно, что здѣсь, хотя и менѣе, чѣмъ въ главной партіи, оба великіе мастера не придерживаются мотивовъ первыхъ тактовъ, но оставляютъ ихъ послѣ однократнаго повторенія, чтобы перейти къ новымъ; сама-же эта партія является совершенно замкнутой.

Двадцать седьмая задача.

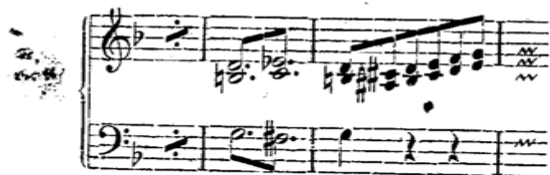
Сочинять побочныя партіи къ предыдущимъ. И здѣсь надо стараться выбирать все подходящее изъ имѣющагося уже матерьяла, не для того, чтобы охлаждать порывы фантазіи, но потому, что здѣсь дѣло идетъ не о творчествѣ, а о строеніи формы, здѣсь мы заботимся не о выработкѣ гениальности, а о выработкѣ вкуса.

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

221



и т. д. до



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

§ 39.

Заключительная партія.

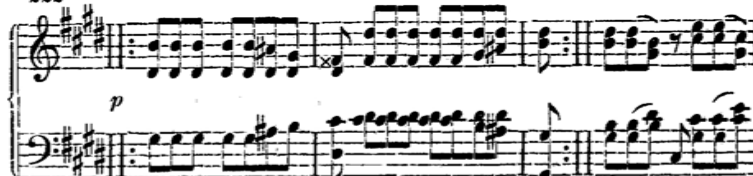
Въ эстетическомъ отношеніи заключительная партія обыкновенно близко подходитъ къ характеру первой темы, особенно если послѣдняя была оживленно фигурирована. Длина заключительной партіи

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

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

Вънецъ всѣхъ заключительныхъ партій представляетъ таковая въ cis-moll'ной сонатѣ Бетховена. Она непосредственно заключаетъ собою вторую тему и повторяется съ наслоеніемъ.

222



повторяется съ болѣе длиннымъ заключеніемъ.

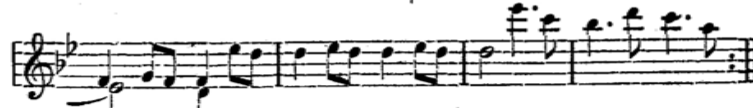


Заключительная партія въ моцартовской g-moll'ной симфоніи состоитъ изъ трехъ частей.

223 Первая.



Вторая.



Третья.



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



§ 40.

Прибавленіе.

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



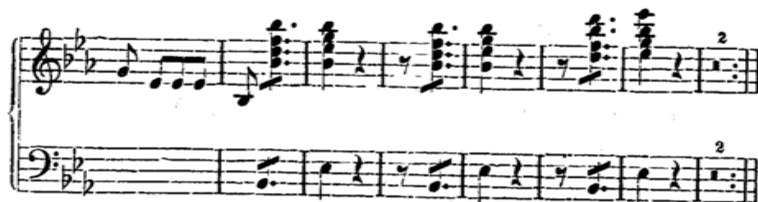
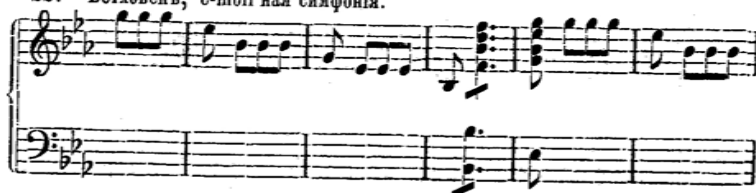
Примѣромъ прибавленія, состоящаго изъ двухъ различныхъ частей, можетъ служить F-Dur'ная соната Моцарта (№ 202).



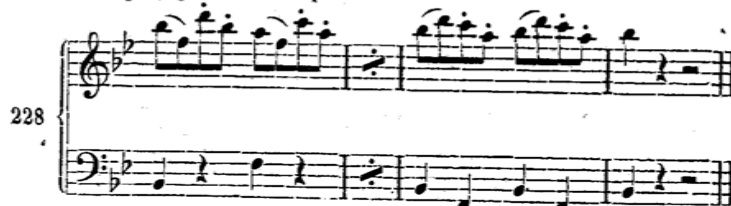


Еще несколько примѣровъ обыкновенной конструкціи.

227 Бетховенъ, е-молл'ная симфонія.



Моцартъ, g-молл'ная симфонія.



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

§ 41.

Переходъ.

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

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

Такъ Моцартъ въ е-молл'ной сонатѣ (№ 35) пользуется для обихъ цѣлей фигурой взятой изъ главной темы.

229



Въ первый разъ слѣдуетъ повтореніе, въ второй — проведеніе.

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

230



начинается
повтореніе

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

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

231 играется въ октавахъ.





и даже удлиняет ее на 21 такт сравнительно с первой частью. В знаменитом, фугированном финале С-дур'ной симфонии, написанном в четвертном контрапункте он пользуется связующей партией для следующего интересного, сжатого ведения по кварттовому кругу.



В первом отделе третьей части С-дур'ной симфонии Моцартъ вставляет выдающееся в модуляционном отношении предложение, такое же по длине как и в первой части, но усиленное в отношении модуляции и контрапункта. Здесь следуют, для примера, оба предложения.

236

в первой части.



в третьей части.



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

Двадцать девятая задача.

Составить третью часть къ сочиненнымъ уже сонатамъ.

§ 43.

Модуляционная свобода.

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

Эту модуляционную свободу, не считая многихъ композицій Гайдна, мы находимъ въ c-moll'ной симфоніи Бетховена. Здѣсь вторая тема



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



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



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

Слѣдуетъ передѣлать такимъ способомъ нѣсколько упражненій.

§ 44.

Видоизмѣненіе (модификація) отдѣльныхъ членовъ въ третьей части.

1. Главной партіи.

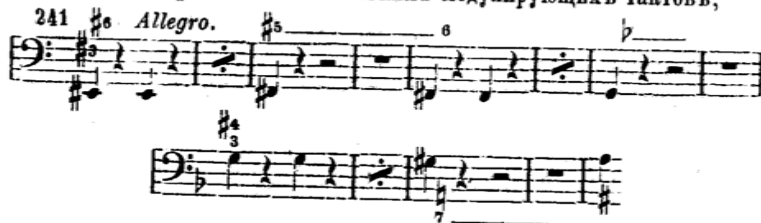
Въ d-moll'ной сонатѣ Бетховенъ сокращаетъ тему на большую часть ея фигуративнаго содержанія, удлиняя ее въ тоже время на два такта речитативомъ Largo.

240 Largo.

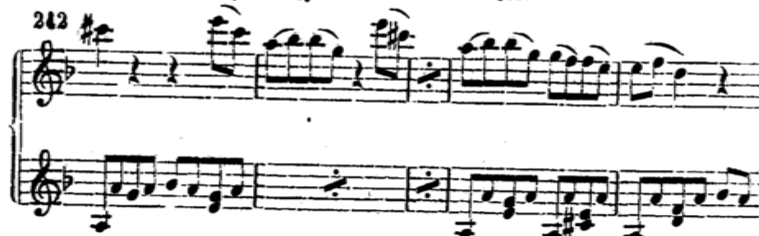




Затѣмъ посредствомъ нѣсколькихъ модулирующихъ тактовъ,



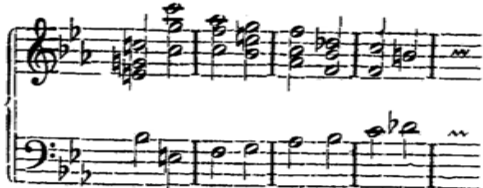
пропустивши связующую партію (§ 42), онъ перескакиваетъ въ побочную партію, вступающую въ тонъ D-moll.



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



simile sempre.



заступающее здѣсь мѣсто связующей партіи первой части.

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

II. Связующая партія.

Для того, чтобы остаться безъ измѣненія часто сама транспонируется.

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

III. Побочная партія.

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



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

IV. Заключительная партія и прибавленіе.

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

Проведеніе.

§ 45.

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

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

§ 46.

Тематическая разработка.

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

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

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

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

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

§ 47.

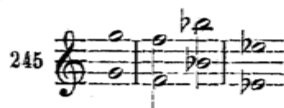
Тематическая разработка въ проведеніи.

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

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

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

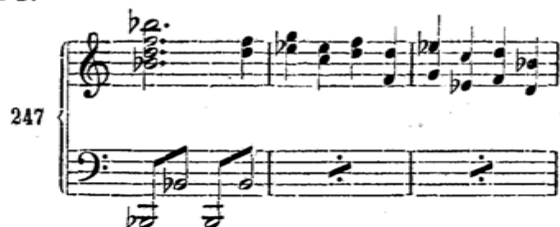
доминантой. Чтобы устранить это затруднение и выиграть место для модуляции, композиторы начинают проведение модуляцией в отдаленную тональность. Моцарт в первой части С-Dur'ной симфонии прямо модулирует в Es-Dur, хотя и посредством унисона,



в g-moll'ной симфонии — посредством нескольких аккордов из В-Dur'a (параллельный тон) в fis-moll



Бетховен в D-Dur'ной сонате op. 11 начинает проведение в В-Dur'ѣ:



Мендельсон в а-moll'ной симфонии, произведении самом замѣчательном среди всѣх в этомъ родѣ, в послѣ-бетховенскій періодъ, даетъ на столько же оригинальное, на сколько и волшебнo-звучающее вступленіе второй темы. Именно, онъ оставляетъ звучать тонику тона е-moll, которой заключается первая часть и при этомъ даетъ волторнамъ на разстояніи двухъ октавъ интонировать чистую квинту cis-gis, — переходъ, который, кажется никогда не потеряетъ прелести новизны.



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

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

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

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

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

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



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



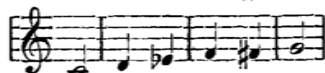
всѣ они средны главному мотиву. Кромѣ того Бетховенъ

дѣлаетъ сокращеніе главнаго мотива



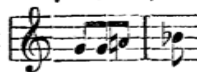
Послѣ этого проведеніе ведется слѣдующимъ образомъ:

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

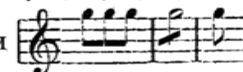


здѣсь четыре

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



Главный мотивъ а въ расширеніи дважды,



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

Мотивъ d въ перемежку съ мотивомъ f, повторяется 16 >

Мотивъ e 16 >

Мотивъ d 4 >

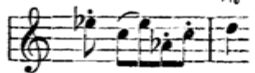
Мотивъ e, взятый только какъ переѣна двухъ полунотъ 8 >

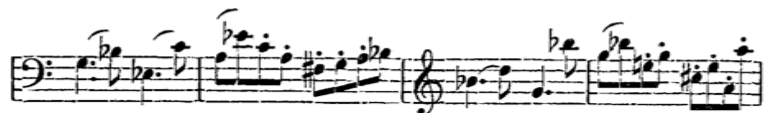
Мотивъ а—8 разъ, ведетъ непосредственно ко вступленію и вмѣстѣ съ тѣмъ въ Reprise 8 >

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

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



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



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



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

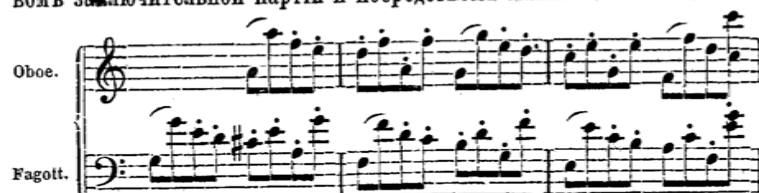


это предложеніе состоитъ изъ десяти тактовъ и заключается въ g-Dur. Потомъ повтореніе и заключеніе ріано съ мотивомъ заключительной партіи:



Потомъ слѣдуютъ 6 тактовъ орган-

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



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

Тридцатая задача.

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

§ 48.

Сонатная форма въ цѣломъ.

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

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

1) Свобода модуляціи.

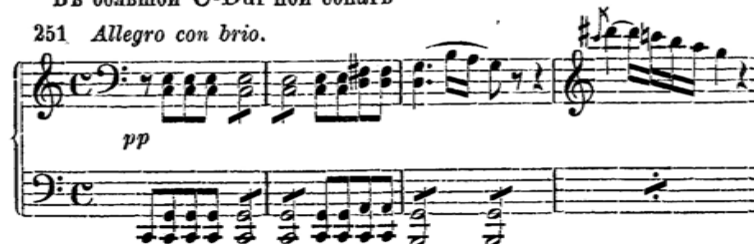
Мы считаемъ правильнымъ переходъ первой части
въ мажорѣ
въ тональность доминанты
въ минорѣ
въ параллельную тональность
въ тональность доминанты.

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

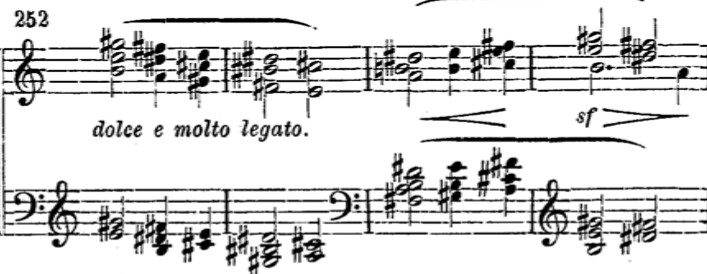
Болѣе значительное отступленіе въ модуляціи представляютъ позднѣйшія композиціи Бетховена и его послѣдователей.

Въ большой *C-Dur*'ной сонатѣ

251 *Allegro con brio*.



побочная партія:



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

и заключительная партія



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



повторяется
октавой ниже.

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

Изъ болѣе раннихъ произведеній Бетховена въ C-Dur'номъ

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

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

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

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



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



Примѣчаніе.

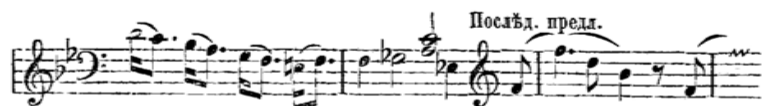
Здѣсь побочная партія отчасти привлекала къ себѣ связующую партію и — хотя обыкновенно связующая партія является послѣдующимъ предложеніемъ главной — на этотъ разъ связующая партія является предъидущимъ предложеніемъ побочной. Такому пониманію способствуютъ и размеры, ибо при дѣленіи на два отдѣла всего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

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

2) Расположеніе частей.

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

258 *Allegro*.



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

257



здѣсь присоединяется, заключительное предложеніе, тоже широко развитое.

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

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

3) Вступленіе и заключительное прибавленіе.

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



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



основной мотивъ



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



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

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

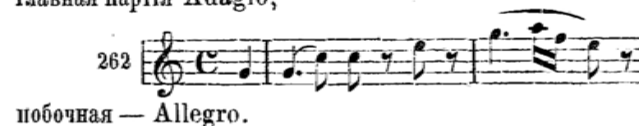
Въ cis-moll'ной сонатѣ Бетховена, напротивъ, это прибавленіе достигаетъ размѣровъ самой Reprise, заимствуя свое содержаніе у первой, второй темы и партіи прибавленія и способствуя могучей полнотѣ послѣдняго.

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

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

Примѣчаніе.

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



побочная — Allegro.



4) Тематическая разработка

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

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



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



посредствомъ увеличенія изъ мотива а первой темы:

Allegro energico.



Въ c-moll'ной симфоніи главный мотивъ γ $\text{A} \text{B} \text{C}$ сопровождаетъ всѣ видоизмѣненія первой части.

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

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

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

§ 49.

Видоизмѣненія сонатной формы въ финалѣ.

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

что уже отдѣльные части формы заканчиваются опредѣленнѣе. Такъ уже первые четыре такта финала с-молл'ной симфоніи Бетховена



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



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



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

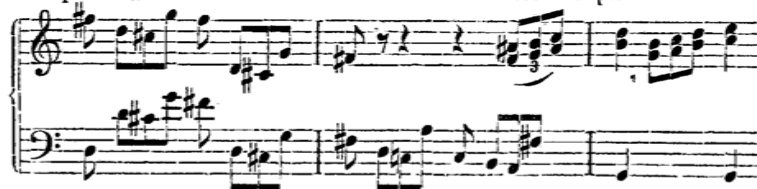
Полукадансъ на переменнѣйшей доминантѣ.

Полн. кад.



а. Перемѣн. дом.

Побочн. парт.



Также и побочная партія посредствомъ очень опредѣленной каденціи:



ведетъ въ заключительную партію, которая сама по себѣ представляется частью, строго придерживающеюся тоникѣ; посредствомъ же повторенія первой безъкаденціи, обратно къ началу, во второй разъ ведетъ въ проведение.

Но блестящей ясности этого произведенія, оно вмѣстѣ съ фина-

ломъ *cis-moll'*ной сонаты можетъ служить превосходнѣйшимъ образомъ для молодого композитора.

Н. В. Встрѣчаемое въ проведеніи тричетвертное дѣленіе такта есть воспоминаніе о скерцо, эпизодъ формы.

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

IV. Высшія формы рондо.

Заключеніе.

§ 50.

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

§ 51.

Четвертая форма рондо.

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

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

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

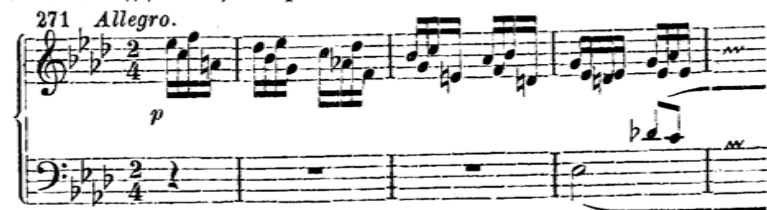
Теперь слѣдуетъ часть въ формѣ пѣсни, въ другомъ тонѣ (параллельномъ, субдоминанты, одноименномъ), занимающая, какъ вторая часть, мѣсто сонатнаго проведенія.

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

Тридцать первая задача.

Составить на основании этих указаний и следующих затем примеров несколько рондо 4-й формы, если возможно, то применяя и имеющийся уже материал.

Финаль As-Dur'ной сонаты — одно из замечательнейших произведений этого рода. Все произведение почти постоянно движется в шестнадцатых, которыми начинается главная партия



прерываясь только короткими паузами.

Главная партия имеет следующую конструкцию:

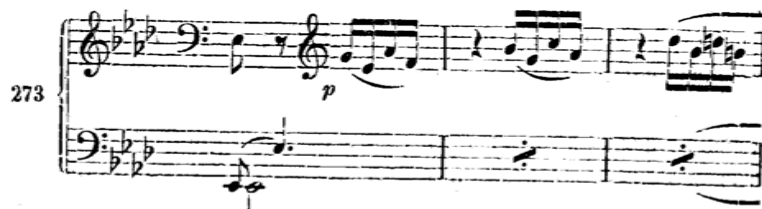
16 тактов первый периодъ	{	8 тактовъ предыдущее предложение.
		8 тактовъ послѣдующее предложение.
16 тактовъ — вмѣсто 2-го періода удвоенное предложение.	{	Модулирующее предложение 8 тактовъ.
		тоже 8 тактовъ.
32 такта		32 такта.

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

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



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



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



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

Болѣе полной форма является въ рондо C-Dur'ной сонаты op. 2.

§ 52.

Пятая форма рондо.

Пятая форма рондо есть в сущности соната, в которой место проведения занимает большая пьеса трехкольного склада.

Но при заключении первой части, во многих рондо 5-й формы главная партия повторяется в главном тонѣ; если это является необходимым, то конечно надо модулировать в эту тональность. Вместо повторения в главном тонѣ также часто встрѣчается прибавление во втором тонѣ, причем оно образовано из мотивов главной темы. Разница между этою и предыдущею формою та, что рондо четвертой формы ограничивает сонатное построение двумя темами, причем главная партия всегда повторяется, рондо-же пятой формы напротив не отступает ни от одной части сонаты, но не всегда повторяет главную партию в заключении первой части.

Первая часть.

Главная партия пятой формы рондо составлена как в сонатѣ, но может также имѣть и форму пьесы.

Связующая партия образуется совершенно такъ, какъ и в сонатѣ, присоединяясь то тематически, то съ самостоятельным содержанием.

Вторая тема модуляционно определена какъ и в сонатѣ.

Точно также и заключительная партия.

Прибавление или повторяет тему в видѣ тематического отзвука, или образует переход къ ея повторению в оригинальном тонѣ.

Повторение темы, гдѣ оно бываетъ, большею частью совращено.

Вторая часть.

Теперь вместо проведения слѣдует столь характеристичная здѣсь пьеса трехкольного склада, стоящая в отношеніи тональности, такъ же точно, какъ и в 4-ой формѣ рондо. Къ ней (пьесѣ) не рѣдко присоединяется настоящее проведение, но крайней мѣрѣ какая нибудь тематическая разработка, ведущая безъ измѣненія в

третью часть,

повторение первой безъ модуляцій.

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

Тридцать вторая задача.

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

Особенно ясно выступает 5-я форма рондо в последней части f-moll'ной, ор. 2, сонатѣ Бетховена. Вслѣдствіе этого это произведение считается лучшимъ образчикомъ этого рода формы. Первая часть идетъ на подобіе — сонаты, заключааясь воспоминаніемъ главной партии.

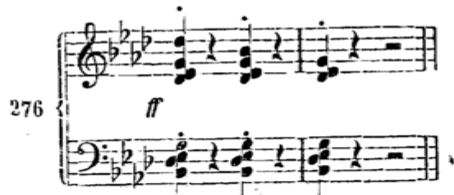
275

1

(1 здѣсь пропущено).

2

Три раза повторяющийся доминантакордъ As-Dur



достаточенъ для введенія темы, опредѣляющей форму рондо:



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

Первая часть	Тонально самостоятельное предложеііе (§6) 10 такт.	
	Повтореніе въ звуковой варіаціи	10 >
Вторая часть	Промежуточное предложеііе (2×4)	8 >
	Послѣдующее предложеііе	8 >
	Промежуточное предложеііе и послѣдующее предложеііе повторяются, какъ вторая часть (§8)	16 >
	Сумма 52 такта	

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

На послѣднемъ тактѣ начинается теперь проведеніе, основанное

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



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

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

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



заключительную изъ:



Послѣ заключительной партіи идетъ еще разъ главная партія:

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

Второй періодъ: предъидущее предложеііе, вмѣсто послѣдующаго переходъ:



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

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

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

§ 53.

Медленный темпъ.

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

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

Главная партія.

282



заканчивается въ 9-мъ тактѣ.

Связующая партія.

283



заканчивается черезъ 8 тактовъ въ C-Dur.

Вторая тема въ a-moll.

284



заканчивается черезъ 9 тактовъ въ a-moll.

285 Заключительная партія.



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


286




sf (продолжается 14 такт.).

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



модулируетъ посредствомъ его въ доминанту главнаго тона и возвращается отсюда въ главную партію. Такая свобода сокращенія требуетъ, конечно, медленнаго темпа. Третья часть, послѣ правильно проведенной Reprise съ пропускомъ заключительной партіи, представляетъ замѣчательную тематически фигуральную разработку главнаго мотива (№ 288), ведущую посредствомъ фигуры промежуточнаго предложенія  къ заключенію. Эту тематическую разработку можно разсматривать какъ рондообразное повтореніе главной партіи или какъ прибавленіе въ смыслъ § 48.

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

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

Сонату въ медленномъ темпѣ безъ проведенія представляетъ напр : Adagio molto c-moll'ной сонаты op. 10.



Послѣ правильнаго заключенія первой части въ Es-Dur'ѣ до достаточно одного септаккорда, чтобы вести въ правильно идущую Reprise.



Въ d-moll'ной сонатѣ op. 31 находимъ ту-же форму. Связующая партія начинается такъ:



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



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

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

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

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

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

292 *p sotto voce*

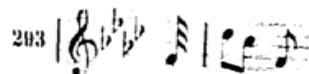
p

cresc. p *cresc.*

morendo

f *cresc.*

Связующая партія присоединится къ послѣдующему мотиву темы



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

1. Violine

294 Violoncell

espr.

13 тактовъ спустя, эта тема обращается къ образъзанію окончанія на квартсекстааккордѣ:

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

296 *p*

повторяется съ небольшимъ вариантомъ фигураціи.

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

ставляющее 45 тактов 38 тактами первой части, и занимающееся первую, затем вторую темами и наконец заключительной партией. Отсюда развивается предложение в Des Dur — Molto cantabile, — необыкновенно ижное, неизмученное сродства с прежними мыслями и неизмученное влияния на определение формы, — его скорее надо рассматривать как эпизод сонатной формы, часто встречающийся в проведении. Вот это эпизодическое предложение:



Предложение принимает на себя виолончель и ведет его по квинтовому кругу — Des-Dur, As-Dur, es-moll, b-moll, f-moll, C-Dur — на доминанту главного тона, где образуется повторение заключительной формулы и переход в Reprise. Последняя идет правильно. На заключении последней (как не редко бывает в медленных произведениях сонатной формы) вступает повторение темы (которая, напротив, в начале Reprise была выпущена). Это повторение ведет в широко проведенный фигурационный каданс, ведущий в следующую часть квартета (Allegro — русская тема).

Здесь надо припомнить еще одно выдающееся применение сонатной формы в медленном темпе, именно Andante большой

C-Dur'ной симфонии Моцарта, представляющей не только в целом, но и во всех отдельных частях в высшей степени интересную конструкцию.

Главная партия заключается на 11 тактов и сей часть же повторяется (ср. § 36), при чем образует предыдущее предложение из 8 тактов с полукадансом на доминанте. Здесь вступает, переменная тональность доминанты, предложение в c-moll'е, которое должно рассматривать, как связующую партию.



Последняя, 8 тактов спустя, делает гармонически смелый полукаданс на переменной доминанте (G-Dur). Сюда присоединяется побочная партия из 12 тактов, а за ней следует заключительная партия из 4-х тактов. Прибавления нет, а переходная фигура первой скрипки ведет в первый раз в повторение а во второй — в проведение:

299



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

Дальнѣйшій ходъ произведенія слѣдующій:

Связующая партія, расширенная до 14 тактовъ.

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

Этотъ мотивъ, доведенный до огненного ff, посредствомъ воспоминанія о связующей партіи



вести не въ главную, а въ побочную партію, которою, слѣдовательно, здѣсь и начинается третья часть сонатной формы. Отсюда все идетъ правильно, но вслѣдъ за заключительной партіей повторяется главная партія, которая выше была выпущена. Прибавленіе изъ 3-хъ тактовъ заключаетъ цѣлое.

Тридцать третья задача.

Сочинить медленное произведеніе въ сонатной формѣ или въ высшихъ формахъ рондо.

§ 54.

Сложная большая соната.

Сложная пьеса для фортепіано или для фортепіано и отдѣльныхъ сольныхъ инструментовъ тогда по правиламъ называется сонатой, если первая часть ея имѣетъ сонатную форму. Та-же форма для оркестра называется симфоніей, т. е. для цѣлаго собранія струнныхъ инструментовъ и друг., въ соединеніи съ первыми. Такъ и

d-moll'ную сюиту Рафафа op. 162 можно назвать сонатой, ибо первая часть ея (модифицированная на современный манеръ) имѣетъ сонатную форму.

Тональность сонаты опредѣляется по тональности первой части, а не по тональности предшествовавшей ей вступленія, такъ что, крейцеровская соната считается a-moll'ной. Во многихъ минорныхъ сонатахъ (симфоніяхъ, квартетахъ), финаль написанъ въ одноименной мажорной тональности, какъ напр. въ c-moll'ной симфоніи, въ 9 симфоніи.

Adagio, предшествующее первому Allegro, бы оно ни было длинно, но если только оно непосредственно переходитъ въ Allegro, не считается отдѣльной частью, но разсматривается какъ вступленіе къ Allegro, причемъ только послѣднее составляетъ первую часть. Такое Adagio предшествуетъ, напримѣръ, много разъ указанной c-moll'ной сонатѣ Моцарта (op. № 30)



и простирается въ формѣ большой пьесы трехкопѣннаго склада на 38 тактовъ, а затѣмъ посредствомъ полукаданса ведетъ въ Allegro въ формѣ сонативы. Вѣсьмъ извѣстно знаменитое Grave, служащее вступленіемъ къ патетической сонатѣ и часто затѣмъ появляющееся и в теченіи Allegro. Первой части A-Dur'ной симфоніи предшествуетъ длинное Adagio.



также и Es-Dur'ной симфонии Моцарта и несколькими симфониями Гайдна. Знаменито вступление к большому C-Dur'ному квартету Бетховена.

Встречаются иногда сонаты из одной части сонатной формы.

Сонаты из двух частей встречаются часто. Съ большим вступлением к первой части напр.: выше приведенная e-moll'ная сонатина Моцарта, где вслед за частью в сонатной форме слѣдует еще рондо 3 формы, собственноменуется съ двумя трио:

Rondo *Allegretto* di Menuetto.



Первое трио. Вторая тема.



Второе трио. Третья тема.



Въ теченіи нашихъ наблюдений мы обратили особенное вниманіе на это произведеніе Моцарта, хотя оно и относится къ его юношескимъ сочиненіямъ, ибо оно по своему содержанію должно стать на ряду съ лучшими произведеніями этого композитора; мы хотимъ заставить о немъ вспомнить любителей и учителей музыки. Такъ-же

и G-Dur'ная (дуэтъ) соната (№ 4) состоитъ изъ двухъ частей, вторая — тема въ вариацияхъ.

Изъ двухъ частей безъ вступленія къ 1-ой части состоитъ напр. другая e-moll'ная (дуэтъ) соната Моцарта (ср. № 19); фортепианная соната, cis-moll,



Гайдна съ менуэтомъ cis-moll и Cis-Dur.

У Бетховена, напр. сонатины ор. 49, соната ор. 54, ор. 101. (Es-Dur); большая C-Dur'ная соната ор. 53 состоитъ только изъ 2-хъ частей, ибо Adagio, вставленное между сонатой и рондо должно быть рассматриваемо какъ вступленіе къ рондо.

Большая часть сонатъ состоитъ изъ 3-хъ частей, между ними самыя знаменитыя, какъ патетическая, cis-moll'ная, Appassionata. Въ cis-moll'ной сонатѣ послѣдняя часть имѣетъ сонатную форму, первая же часть не имѣетъ опредѣленной формы, почему Бетховенъ и называлъ ее «quasi una fantasia». (Слѣдуетъ замѣтить сходство модуляціи въ первой части этой сонаты съ таковою-же въ похоронномъ маршѣ).

Совершенная форма большой сонаты, какою она является въ большей части (всѣхъ позднѣйшихъ) симфоній Гайдна и Моцарта, во всѣхъ симфоніяхъ Бетховена, въ большихъ струнныхъ квартетахъ и квинтетахъ и сродныхъ родахъ инструментальной музыки, состоитъ изъ 4-хъ частей:

Allegro со вступленіемъ или безъ него,
медленной части
Менуэта или Скерцо
Финала Allegro.

Въ видѣ исключенія вторая и третья части мѣняють свои мѣста, какъ въ девятой симфоніи и B-Dur'ной сонатѣ ор. 106, ибо большое протяженіе и тематическія свойства первой части требуютъ такой противоположности. Мѣсто медленной части занимаетъ иногда Allegretto, какъ въ Es-Dur'ной сонатѣ ор. 31. и въ 7 и 8 симфоніяхъ. Въ 8-ой симфоніи, напротивъ, менуэтъ въ медленномъ, издавна при-

сущемъ этому танцу, церемониально-граціозномъ темпѣ. Такія исключенія вытекаютъ изъ условій поставленной задачи. Кто употребляетъ ихъ произвольно, тотъ доказываетъ этимъ, что сущность образования формы осталась для него не понятною, и что онъ ищетъ вспомогательныхъ средствъ въ несущественномъ и исключительномъ, и конечно ихъ тамъ найти не можетъ.

Какъ исключеніе бываютъ сонаты, вовсе неимѣющія части въ сонатной формѣ, какъ напр. As-Dur'ная соната op. 26, состоящая изъ вариаций, скерцо, похороннаго марша и рондо.

Третья задача.

2) Соединить несколько уже имѣющихся частей въ сонату, предварительно дополнивъ ихъ.

§ 55.

Случайности инструментальныхъ формъ.

Великимъ мастерамъ нашей классической инструментальной музыки и близко стоящимъ къ нимъ современникамъ и послѣдователямъ была такъ хорошо знакома ея главная форма—соната, что они употребляли ея характеристическія особенности и въ большихъ вокальныхъ произведеніяхъ. Понятно, что данный текстъ своимъ логическимъ и психологическимъ значеніемъ ставилъ границы ея чисто музыкальнымъ наклонностямъ. Мы находимъ ее не только въ мессахъ Гайдна и Моцарта, текстъ которыхъ (мессъ) легче подчиняется любой музыкальной формѣ, но также часто находимъ склонность къ сонатной формѣ и въ оперѣ. В-Dur'ная арія Октавіо въ «Донъ-Жуанѣ» имѣетъ конструкцію сонаты (сонатины), также и выходная арія Эльвиры, названная терцетомъ изъ-за маленькихъ вставокъ Донъ-Жуана и Ленорелло:



Вторая большая арія Эльвиры:



есть рондо первой формы; арія Пиццаро въ «Фиделіо» имѣетъ сонатинную форму, но главную склонность къ сонатной формѣ, на сколько она развивается отъ главной партіи до вступленія второй темы, мы находимъ во многихъ вокальныхъ произведеніяхъ съ аккомпаниментомъ, особенно въ ансамбляхъ, изображающихъ драматическія сцены. Мы считаемъ извѣстнымъ для читателя, что увертюры нашихъ классиковъ Моцарта, Бетховена, Вебера, Мендельсона принадлежатъ почти исключительно къ сонатной формѣ, также и Allegro вагнеровской увертюры къ Тангейзеру (мотивы имитованы изъ сцены въ Венериннй пещерѣ) принадлежитъ къ сонатной формѣ, расширяющейся посредствомъ промежуточнаго предложенья въ G-Dur'ѣ, въ 5 форму рондо.



Увертюра къ «Струэнзе» Мейербера, имѣющая опору специально въ бетховенской увертюрѣ къ «Эгмонту»,—тоже въ сонатной формѣ.

Великіе композиторы французской и итальянской оперы Бюльдье, Оберъ, Россини, Беллини и друг. также употребляютъ эту форму, соблюдая особенно строго разграниченіе частей между собою.

481
6 90 чм 9
Увертюры Глюка, развитие которого предшествовало периоду разработки инструментальных форм, не имеют еще ясно выраженной сонатной формы, но уже сильно указывают на нее.

Современное направление оперы нашло внутреннюю необходимость замены увертюры прелюдией (Vorspiel). Превосходным образцом прелюдией можно назвать прелюдию к «Лоэнгрину» Вагнера, внутренняя конструкция которой не представляет ни какой загадки для прошедшего этого курса.

Мы разсуждали и изучали здесь построение формы от самого простого соединения только двух тактов в так называемом двутакте, до художественного создания сонаты и средних ей форм. Огромное разнообразие, с которым мы здесь столкнулись, доказывает, как и в других отраслях музыкального образования, для создания совершенных творений искусства, как мы часто имеем, надо кроме безспорного таланта самое основательное знание, ибо, только имея его, можно выбрать с полной уверенностью в каждом случае истинно эстетически (художественно) правильное и неисчерпаемое богатство технических,

10081

2540

2540

30