

*Е. У. Месснер*

# ОСНОВЫ КОМПОЗИЦИИ

**М 53 Месснер Е. И.** Основы композиции : учебное пособие / Е. И. Месснер. — 6-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2023. — 504 с. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-507-46292-6 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-4495-2417-1 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

ISMN 979-0-66005-248-8 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

В пособии приводятся самые необходимые сведения об эволюции музыкальной формы, что очень важно для обоснования правил музыкальной грамматики. Отступления в область истории, которые делает автор (как показывает педагогическая практика), не только не мешают усвоению учебного материала, но, наоборот, вооружают начинающего композитора идейно и будят в нем творческую мысль. Кроме того, изучение различных стилей в их исторической преемственности способствует правильному отбору музыкально-выразительных средств для оформления художественных образов современности.

Примеры в подавляющем большинстве случаев заимствованы из произведений композиторов-классиков. Особое внимание в них уделяется структурно-функциональному строению музыкальной речи. Масштабные схемы использованы довольно широко, так как цифровые данные дают наглядное представление о структуре художественной формы. Образцам народного творчества отводится значительное место; здесь представлены преимущественно песенные жанры, которые служат и, очевидно, всегда будут служить лучшим доказательством правдивого развития музыкальной мысли.

Учебное пособие предназначено для начинающих музыкантов, педагогов и студентов музыкальных училищ и вузов.

УДК 78  
ББК 85.315я73

The textbook provides the most necessary information about the evolution of the musical form, which is very important for the justification of the rules of musical grammar. Retreats into the field of history, which the author does (as pedagogical practice shows), not only do not interfere with the assimilation of educational material, but, on the contrary, arm the beginning composer with an ideological and awake in him creative thought. In addition, the study of various styles in their historical continuity contributes to the proper selection of musical and expressive means for decorating contemporary art images.

Examples in the vast majority of cases are borrowed from the works of classical composers. Particular attention is paid to the structural and functional structure of musical speech. Scale schemes are used quite widely, since digital data provide a visual representation of the structure of the art form. Samples of folk art are given a significant place; here mostly song genres are represented, which serve and, obviously, will always serve as the best proof of the truthful development of musical thought.

The textbook is intended for beginning musicians, teachers and students of music schools and universities.

Обложка  
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2023

© Е. И. Месснер, наследники, 2023

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,  
художественное оформление, 2023

## Глава первая

### О МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЕ

Всякая форма обуславливается содержанием и взаимодействием отдельных составляющих ее элементов.

Художественная форма является образным отражением действительности, способом раскрытия идейного содержания выразительными средствами данного вида искусства. К числу важнейших музыкально-выразительных средств относятся: мелодия, гармония, фактура, ритм и другие. При совокупности средств выразительности и воплощается идейно-эмоциональное содержание музыкального произведения.

В ходе исторического развития музыки выработались довольно устойчивые формы, основанные на неизменных принципах, заложенных в ней самой природой звукового искусства. Эти принципы сводятся к двум основным — тождеству и контрасту. Из них вытекают все технические приемы формообразования: повторность, варьирование, разработка мелодико-тематического материала, репризность и т. д. Все эти формообразующие приемы представляют собой отражение законов нашего сознания и обладают специфическими чертами временного искусства, каким является музыка. Они определились еще задолго до возникновения профессионального искусства, и корни их глубоко уходят в народное творчество.

Многочисленные типы музыкальных форм видоизменяются в различные исторические эпохи и многообразно преломляются в композиторской практике. Широкое использование отдельных форм превращает их в схемы. Такие схемы форм (или формы-схемы) при новом содержании способствуют созданию новых средств выразительности. Содержание в музыке, как и в других видах искусства, обуславливает существование, рост и смену различных выразительных средств, эволюцию музыкального образа.

Музыкальные образы развиваются во времени. И хотя они лишены непосредственной видимости пространственных искусств и словесной конкретности литературы, но по-своему могут отражать самые различные явления жизни.

Духовные процессы в значительной мере определяют содержание звукового искусства. Картины природы находят отображение в музыке не только благодаря реакции человеческого слуха, но и при содействии других наших чувств. В основу музыкального произведения может быть положено любое событие — личное или общественное. Даже философские и социальные проблемы получают в музыке соответствующее, хотя и несколько условное, образное воспроизведение. Так называемая «бытовая музыка» сопровождает различные трудовые процессы, шествия и танцы, индивидуальные и массовые выступления, постоянно обслуживая наши будни и праздники.

Такой всесторонний охват событий действительности привел к образованию многочисленных жанров: оперных, камерных, симфонических; вокальных, инструментальных, смешанных. Каждый жанр, то есть род звукового художественного произведения (как это встречается и в других видах искусства), в музыке обуславливается определенным способом изложения, создающим тот или иной стиль.

Со всеми видами искусства музыку роднят ее разнообразные и многочисленные стороны выразительности, включая приемы развития и построения формы. С поэзией и литературой музыка имеет немало общего по своей смысловой расчлененности. Последняя выражается в словесном тексте знаками препинания, а в музыке — цезурами в виде пауз, продолжительных опорных звуков, повтора одинакового мелодического рисунка. Метро-ритмическая симметрия музыкальных произведений во многом аналогична стихотворным размерам. Чередование красок, смена света и тени находят в звуковом искусстве отражение в тональных сменах, энгармонизме, эллипсисе. Сюжетное развитие звуковой ткани во многом сходно с театральной драматургией, подтверждение чего мы наблюдаем даже в самом определении музыкального произведения как некой «пьесы». Содержание, изложенное в виде диалога в драме, напоминает в музыке полифоническую фактуру с разными вступлениями голосов. Некоторые разделы гомофонной формы, например связки, по своим функциям вызывающие интерес к дальнейшему развитию, подобны комедийной интриге. «Сюжет» (в музыкальном искусстве его следует понимать несколько шире, чем в драме) может быть выражен в музыке и крупной формой (при наличии многочисленных образов), и небольшой пьесой, ограниченной кратким личным переживанием.

Если драматическое произведение противопоставляют музыкальной форме, расчленяющейся на экспозицию, разработку, репризу, то, наоборот, крупную музыкальную «пьесу» можно представить в виде драмы, состоящей из нескольких действий.

Издавна музыку трактуют как звучащую архитектуру, к чему, несомненно, имеются основания. Как в звуковом, так и в строительном искусстве «мотивы» — элементарные формообразования — играют аналогичную роль в отношении общей симметрии произве-

дения, тематической разработки, плановой структуры.

Терминология, заимствованная из науки, также находит уместное применение в музыкальном искусстве; это особенно заметно в определении одной из форм звуковой мысли как своего рода «периода». Период как отвлеченное понятие обозначает промежуток времени, охватывающий какой-либо законченный процесс, и в таком качестве используется во многих науках: истории, математике, палеонтологии.

Терминология, взятая из смежных видов искусства, тоже довольно свободно применяется в музыке. Так, музыка трактуется как своеобразная музыкальная речь (музыкальная ткань, звуковой язык), которой присущи мелодический рисунок и пластика формы, подъемы и спады, агогика и динамика. Конечно, подобные выражения понимаются музыкантами в специфическом для звукового искусства освещении. Ассоциативные связи, благодаря которым появление одного образного признака в соответствующих условиях вызывает другой образный признак, содействуют реальному воспроизведению объекта решительно во всех видах искусства, и особенно в музыке.

Обобщения, без которых невозможно раскрытие идейного замысла в художественном произведении, в музыкальных сочинениях используются очень широко, начиная с организации отдельного завершенного образа, небольшой камерной пьесы и кончая многочастным симфоническим циклом. Наше определение тождества как единства, контраста как противоположности, конфликта как столкновения тех или иных противоречий, а также вытекающее из этих понятий представление о борьбе нового со старым, безусловно, всегда являлось лучшим двигателем всего исторического процесса музыкального формообразования.

Начиная с одноголосной песни и кончая сложной оркестровой партитурой, музыка характеризуется стремлением к красоте формы, проявляющейся в ее соответствии с содержанием. Соответствие формы содержанию требует от композитора определенного отбора выразительных средств, структурной пропорциональности, завершенности целого, соблюдения стилевого единства, а также учета их эстетического воздействия на слушателя. Композитор должен совмещать в себе не только качества и мастерство художника, но и наблюдательность психолога. В связи с этим следует отметить, что в истории музыки происходит постоянная смена как самих образных средств, так и их эстетических оценок; звуковая ткань в различные эпохи организуется своими, оригинальными способами.

В современной профессиональной музыке организация звуковой речи совершается путем соединения первичных мотивов во фразы предложения, периоды и целые разделы.

Под мотивом в настоящем пособии подразумевается мельчайшая смысловая единица, отображающая только одну характерную черту художественного образа. Под фразой имеется в виду объединение двух, трех мотивов. Предложение понимается как

форма относительно законченной музыкальной мысли, в гармоническом отношении завершающейся кадансом, который знаменует либо вопрос, либо утверждение. П е р и о д представляет собой вполне законченную музыкальную мысль, выраженную путем логического сочетания двух, трех, а иногда и более предложений — вопросительных и утвердительных. Под р а з д е л о м имеется в виду любое по величине построение, отличающееся определенной функцией. В этом отношении автор подразделяет все разделы на экспозиционные и подсобные. В экспозиционных построениях излагаются основное содержание, основные сюжетные образы; подсобные построения играют роль вступлений, заключений, разработок, связок между основными.

Как основные, так и подсобные разделы создаются путем развития тематического материала или вполне законченной темы.

Тематический материал может быть представлен и одноголосной мелодией, и цепочкой гармоний, и фигурацией, и даже одним ритмом. Но, как правило, в гомофонной музыке используются в качестве тематического материала все звуковые категории музыкального мышления с преобладанием в них мелодического начала.

Только из экспозиционно-тематических разделов строятся так называемые простые формы.

Сопоставление двух периодов приводит к возникновению простой двухчастной формы.

Простая трехчастная форма создается путем сопоставления трех периодов, из которых третий представляет собой повторение первого периода (реприза).

Сложные формы образуются: 1) путем сопоставления простых форм (включая период); 2) путем использования в них подсобных разделов — связок, вступлений, заключений, разработок. Сюда относятся сложная трехчастная форма, формы рондо, сонатная форма, смешанные формы.

Сонатная форма в виде сонатного аллегро является высшей ступенью диалектического развития музыкальной мысли.

Крупные произведения, объединенные общим идейно-художественным замыслом, излагаются в многочастных циклических формах. К ним принадлежат сонатные циклы, сюиты, симфонии.

Многочастным строением обладают вокально-симфонические произведения (оратории, кантаты) и музыкально-сценические (оперы, балеты).

Как небольшие, так и значительные музыкальные произведения создаются посредством развития образной звуковой ткани. Работа над такой тканью (очень важный вопрос для композитора) может быть выполнена тремя способами: мелодическим, гармоническим и комплексным.

Мелодический способ нуждается в известной последовательности: сначала отрабатывается мелодия, после чего она оформляется гармонически и фактурно. Вот что пишет о подобном способе работы Н. А. Римский-Корсаков:

«Я давно не сочинял романсов. Обратившись к стихотворениям Алексея Толстого, я написал четыре романса и почувствовал, что сочиняю их иначе, чем прежде. Мелодия романсов, следя за изгибами текста, стала выходить у меня чисто вокальной, то есть становилась таковою в самом зарождении своем, сопровождаемая лишь намеками на гармонию и модуляцию. Сопровождение складывалось и вырабатывалось после сочинения мелодии, между тем как прежде, за малыми исключениями, мелодия создавалась как бы инструментально, то есть помимо текста, а лишь гармонируя с его общим содержанием, либо вызывалась гармонической основой, которая иногда шла впереди мелодии. Чувствуя, что новый прием сочинения и есть истинная вокальная музыка, и будучи доволен первыми попытками своими в этом направлении, я сочинял один романс за другим»<sup>1</sup>.

Свое высказывание о данном способе работы над мелодией Н. А. Римский-Корсаков связывает с вокальной музыкой, хотя эти соображения применимы и к сочинению инструментальных произведений.

Гармонический способ выражается чаще всего в использовании кадансовых оборотов и секвенций в качестве основы для создания мелодии и формы сопровождения. В истории музыки можно найти много примеров, когда целые произведения, а не только отдельные разделы строились на заранее отработанных гармонических последовательностях. Эти сочинения принадлежат к такому стилю, в котором мелодии отводилось гораздо меньше внимания, нежели гармонии.

«...Инструментальный стиль XVII века,— пишет в одной из своих работ немецкий музыковед Г. Яловец<sup>2</sup>,— может быть достаточно ясно охарактеризован словами «стиль эпохи генерал-баса»; главным определяющим ход пьесы фактором является здесь бас, гармоническая секвенция или каденция. Элементом музыкального оформления является короткий мотив, соответствующий намеренным основным гармоническим линиям».

Иными словами, хотя мелодия в произведениях, созданных гармоническим способом, и продолжает выражать основное содержание, однако она представляет собой производный, а не направляющий всю форму фактор.

В своей статье Г. Яловец имеет в виду сочинения Ф. Э. Баха — сына великого И. С. Баха, а также Д. Скарлатти. Из композиторов нового времени, придерживавшихся во многих случаях гармонического способа письма, можно указать Р. Вагнера, А. Скрябина, К. Дебюсси.

---

<sup>1</sup> Н. Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений, т. I. Музгиз, М., 1955, стр. 206.

<sup>2</sup> Цит. по сборнику «Проблемы бетховенского стиля». Музгиз, М., 1932, стр. 8.

Соединение мелодического и гармонического приемов работы можно назвать комплексным способом. При таком способе возникает постоянное взаимодействие основных элементов формы: мелодии и гармонии, гармонии и мелодии и т. д., причем все это осуществляется одновременно.

Вот что пишет П. И. Чайковский Н. Ф. Мекк о своей работе, просящей в таком плане:

«...Вы хотите знать процесс моего сочинения? Знаете ли, друг мой, что на это отвечать обстоятельно довольно трудно, ибо до крайности разнообразны обстоятельства, среди которых появляется на свет то или другое сочинение. Но я постараюсь все-таки рассказать Вам в общих чертах, как я работаю.

...Пишу я свои эскизы на первом попавшемся листе, а иногда и на лоскутке нотной бумаги. Пишу весьма сокращенно. Мелодия никогда не может явиться в мысли иначе, как с гармонией вместе. Вообще оба эти элемента музыки вместе с ритмом никогда не могут отделиться друг от друга, то есть всякая мелодическая мысль носит в себе подразумеваемую к ней гармонию и непременно снабжена ритмическим делением. Если гармония очень сложная, то случается тут же, при скицировании, отметить и подробности хода голосов. Если гармония очень проста, то иногда ставлю один бас, иногда отмечаю генерал-басные цифры, а в иных случаях и вовсе не намечаю баса... Что касается инструментовки, то, если имеется в виду оркестр, музыкальная мысль является окрашенная уже той или другой инструментовкой»<sup>1</sup>.

Последняя фраза великого композитора указывает на то, что при комплексном способе, каковом и нужно считать способ работы П. И. Чайковского, одновременное возникновение мелодии и гармонии неотделимо также от ее фактурного и инструментального оформления: мелодия оказывает влияние на развитие гармонии и сопровождения, гармония — на развитие сопровождения и мелодии, и даже инструментальное (или, как в данном случае, оркестровое) изложение по-своему влияет на развитие отдельных голосов, а также на их интонационно-ритмическую структуру. Комплексный способ применяется не только при создании крупных форм с развитой фактурой, в которых участвуют большие инструментальные массы, но и при сочинении крупных форм для какого-нибудь одного инструмента, обычно для фортепиано, обладающего по своей природе многоголосным складом.

Показательным признаком комплексного способа является зарождение музыкальной мысли в виде неразрывного звукового комплекса, который в дальнейшем получает свое развитие благодаря взаимодействию отдельных составляющих его элементов. Удачно выбранный образ играет при этом существенную, а подчас и решающую роль в создании высокохудожественного произведе-

---

<sup>1</sup> См. письмо П. Чайковского к Н. Ф. фон Мекк от 24 июня 1878 г. П. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. М.—Л., 1934—1936.



ния. Отбор характерных («типических») черт для воплощения впечатляющего образа определяется специфическими условиями данного искусства. Таким своего рода строительным материалом для поэзии будет организовано-выразительное слово, для живописи — организовано-выразительная краска, для музыки — организовано-выразительный звук. Работая над музыкальной формой и ее отдельными составными частями, композитор пользуется всеми сторонами организованного звука: высотой, длительностью, тембром, громкостью, регистровым колоритом.

Все эти качества воспринимаются как неразрывное целое и обуславливают собой разностороннюю музыкальную выразительность. Развиваются они в условиях лада и метра. В настоящее время основными ладовыми системами профессионального музыкального искусства служат мажор и минор, а временная метро-ритмическая организованность музыкальной речи выражается измерением звуковой ткани при помощи тактовой записи.

Выразительные средства мажора и минора, метра и ритма и применение их в композиторской практике подлежат нашему первоочередному рассмотрению. К этому мы и переходим в следующих главах.

## Глава вторая

### ЛАД И ИНТОНАЦИЯ

#### § 1. Отбор ладовых средств

Зарождение мотива, образование мелодии, организация кадансов и тональных смен, членение формы и ее архитектоника невозможны вне того или иного лада, того или иного метра. Даже само возникновение выразительных звуков и дальнейшее их ритмо-интонационное развитие происходят в условиях этих систем.

Любой лад характеризуется интервальным соотношением его ступеней и их тонально-гармоническими функциями. Как различные системы звукорядов, лады содержат определенное количество устоев и неустоев. Каждый лад чаще всего укладывается в интервал октавы, а расстояния между его ступенями выражаются тонами и полутонами. В зависимости от интервальной структуры лад приобретает свои характерные оттенки.

Разнообразные звукоряды, которые обуславливают развитие современной мелодической мысли, встречались еще в глубокой древности. Так называемые древнегреческие лады широко применялись в античном мире. Правда, имеющиеся исторические данные скудны и отрывочны, но все же по ним можно судить об эстетических взглядах представителей древней Эллады, когда-то заложивших основу нашей музыкальной теории. Известное высказывание Ф. Энгельса о том, что в «многообразных формах греческой философии уже имеются в зародыше, в процессе возникновения, почти все позднейшие типы мировоззрений»<sup>1</sup>, необходимо отнести также и ко всем видам искусства. Очень кратко остановимся на исторических данных, раскрывающих самую суть музыкального мышления античного мира.

---

<sup>1</sup> Ф. Энгельс. Диалектика природы. Изд-во политической литературы, М., 1964, стр. 29.

Философ и математик Пифагор (ок. 571—497 гг. до н. э.) и его школа сосредоточили свое внимание на акустике. Разносторонние ученые Платон (427—347 гг. до н. э.) и Аристотель (384—322 гг. до н. э.) прославились также своими работами в области эстетики. Аристоксен (род. ок. 350 г. до н. э.), автор «Начал гармонии», может считаться основоположником такой популярной в наше время дисциплины, как «Слушание музыки». Александрийский музыкант Алипий (I в.) оставил после себя систематизированные таблицы, по которым, в частности, можно судить о звуковых системах того времени.

Основой всех известных тогда ладов послужила шкала, состоявшая из нескольких тетрахордов. Читалась она сверху вниз и в современной звукозаписи выглядела следующим образом:

1

тетрахорд высокий,

тетрахорд отделенный,

тетрахорд средний,

тетрахорд низкий,

добавочный звук.

Все встречавшиеся в то время лады считались октавными отрезками приведенного основного звукоряда. Названия им давались по областям Древней Греции<sup>1</sup>.

а) Дорийский лад:

<sup>1</sup> Названия греческих ладов не совпадают с современными, вследствие ошибки средневековых музыковедов, которые неправильно поняли греческие трактаты о музыке. Лидийский лад в средние века стал именоваться ионийским; фригийский лад — дорийским; дорийский лад — фригийским; гиполидийский лад — лидийским; гипофригийский лад — миксолидийским; гиподорийский лад — эолийским.

б) Фригийский лад:

в) Лидийский лад:

и другие.

Древним грекам были известны также межступенные расстояния в ладу размером больше тона и меньше полутона. Последовательности в  $\frac{8}{4}$ ,  $\frac{5}{4}$ ,  $\frac{1}{3}$  и  $\frac{1}{4}$  тона вели к образованию хроматических и энгармонических наклонений. Хроматизация тетрахорда сводилась к межступенным расстояниям в  $1\frac{1}{2}$  тона при двух полутонах:

В состав энгармонического тетрахорда, после большого начального разрыва между ступенями — в 2 тона, входили две четвертные последовательности:

Внутритетрахордные соотношения между ступенями значительно обогащали интонационную выразительность одноголосной музыки античного мира.

Отличным образцом строго выдержанной диатоники может служить «Сколия Сейкила» — застольная песня, происхождение которой относят к I—II векам до н. э.:

7 „Сколия Сейкила“

Литературное содержание этой песни заключается в обращении певца к пирующим друзьям:

«Живи, друг, и веселись! Не печалься ни о чем.  
Наша жизнь коротка, быстротечна...  
Срок нам дан веселиться недолго».

Спустя 2000 лет эта мелодия не потеряла присущей ей свежести. Она покоряет и в настоящее время самых взыскательных слушателей как пластикой своего ритма так и интонационной выразительностью.

В качестве примера на хроматизацию античной диатоники приведем отрывок из дельфийского гимна Аполлону, который предположительно датируется серединой II века до н. э. Текст и музыка должны передать возвышенные чувства поющих:

«Гимн воспоем златокудрому Фебу, пифийцу, искусному в луке, певцу-кифареду».

8 Дельфийский гимн Аполлону

Короткий фрагмент из музыки к трагедии «Орест» Еврипида даст представление об энгармоническом наклонении. В тексте говорится об убийстве сыном своей матери:

«Свершилось страшное: матери кровь пролил сын, обезумевший».

Четвертитонное дробление ладовых ступеней, несомненно, должно было усиливать жуткое содержание текста:

9 Еврипид. Отрывок из трагедии „Орест“

Даже по этим кратким образцам можно судить о том, в какой степени художественно-выразительные качества лада учитывались в то время. Более того, психологические качества и оттенки ладов составили предмет «Учения об этосе» — эмоциональном содержании музыки. Большое значение придавалось также ассоциативной звукосемантике<sup>1</sup>, причем каждый лад находил свое особое применение. Так, например, очень полезным в воспитательном отношении признавался дорийский лад.

При создании определенного художественного образа выбирался соответствующий лад с учетом его выразительных качеств и возможного воздействия на слушателя.

«Гиподорийская гамма,— указывает Аристотель в «Проблемах»,— имеет величественный и устойчивый характер».

Платон в своем произведении «Государство» отвергал лидийский лад, как пронзительный и подходящий для плача. По преданию, Олимп (мифический флейтист) впервые сыграл на флейте похоронную песнь именно в этом ладу.

Ласу Гермионскому (поэт конца VI в.) принадлежали стихи, которые характеризовали эолийский лад:

«Воспеваю Деметру и Кору, супругу Климена,  
Вознося сладкозвучный гимн  
И вместе эолийскую тязко шумящую гамму».

В эпоху средневековья греческие лады под названием церковных ладов нашли широкое применение в так называемом строгом стиле (строгом письме)— полифонической вокальной музыке. Одноголосная фактура греческого музыкального искусства заменяется вначале скромным двухголосием, которое быстро прогрессирует, образуя по вертикали пышную контрапунктическую ткань. В этот период основными ладами (при изменении терминологии) считались следующие<sup>2</sup>: 10

Ионийский: 

Дорийский: 

Фригийский: 

<sup>1</sup> Под ассоциативной звукосемантикой подразумевается способность музыки путем аналогичных художественных черт отражать реальные чувственные образы.

<sup>2</sup> Прочтение ладовых систем снизу вверх установилось еще в эпоху Римской империи.

13

Лидийский: 

14

Миксолидийский: 

15

Эолийский: 

Профессиональное искусство этого периода было подчинено церкви, и его развитие выражалось преемственной сменой различных школ<sup>1</sup>, группировавшихся вокруг политических и культурных центров Европы.

Дадим общее представление о развитии музыкального искусства конца средневековья и эпохи Возрождения.

Сначала ведущая роль принадлежала Риму — оплоту католицизма. Здесь в V—X веках значительных успехов достигло полифоническое двухголосие, так называемый органум.

В связи с возросшей политической ролью Франции культурным центром Европы в конце IX века становится Париж. Французской школе принадлежит заслуга введения дисканта<sup>2</sup>, который уже допускал использование нескольких контрапунктирующих голосов.

На смену французским музыкантам приходят английские. Важнейшими достижениями последних можно считать уточнение правил «строгого письма», отработку всех приемов подвижного контрапункта и обоснование квинтовой фуги (см. пример 16).

В XV веке историческое развитие музыки вновь возвращается на континент. В Нидерландах совершенствуется многоголосие а саррелла, в котором выявляются все признаки будущей гомофонии.

В это же время в профессиональное искусство начинает проникать светская тематика, до тех пор используемая преимущественно в творчестве музыкантов-любителей.

Выдающимися представителями нидерландской полифонии были Жоскен Дебре (ок. 1445—1521) и Орlando Лассо (ок. 1532—1594; см. пример 17).

Римская и венецианская школы завершают, наконец, эту эпоху, которая, как мы видели, и началась и заканчивается в Италии.

<sup>1</sup> Под музыкальной школой в данном случае следует понимать художественное направление одного стиля, одинаковых правил, единых формальных средств.

<sup>2</sup> Не следует смешивать с названием верхнего голоса в хоре, хотя наименование этого стиля происходит от него.

Приводим конец Канона, сочиненного неизвестным представителем английской школы (это произведение хранится в Британском музее):

16

Канон

The image shows a musical score for a canon in 3/4 time, consisting of six staves. The score is divided into two systems of three staves each. The first system includes first and second endings for the top two staves. The second system includes a third ending for the top two staves and a first ending for the bottom two staves. The music is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes quarter notes, half notes, and rests, with some notes beamed together. The first ending of the top two staves leads to the second ending, and the third ending of the top two staves leads to the first ending of the bottom two staves.

На протяжении всей пьесы (всего 47 тактов) четыре верхних голоса имитируют друг друга, а два нижних голоса изложены в двойном контрапункте октавы.



О. Лассо. „Серенада солдата“

17 **Con amore**

The musical score is arranged in four systems. The first system contains the vocal entries for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), all marked with a piano (*p*) dynamic. The second system shows the vocal parts continuing with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, while the piano accompaniment also begins with *mf*. The third system continues the piano accompaniment, with the vocal parts having concluded their previous phrases.

„Серенада солдата“ Орландо Лассо-светское произведение XVI века, знаменующее собой решительный шаг в сторону будущего гомофонного стиля.

Cornetti

Musical score for Cornetti, measures 18-20. The score is written in two staves. The first staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (B-flat). The second staff begins with a bass clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (B-flat). The music consists of eighth and sixteenth notes.

Violini

Musical score for Violini, measures 18-20. The score is written in two staves. Both staves begin with a C-clef (soprano and alto clefs), a common time signature (C), and a key signature of one flat (B-flat). The staves are mostly empty, indicating rests.

Tromboni

Musical score for Tromboni, measures 18-20. The score is written in three staves. The top staff begins with a C-clef (alto clef), a common time signature (C), and a key signature of one flat (B-flat). The middle staff begins with a C-clef (soprano clef), a common time signature (C), and a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff begins with a bass clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (B-flat). The music consists of eighth and sixteenth notes.

Musical score for other instruments, measures 18-20. The score is written in six staves. The top two staves begin with a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (B-flat). The bottom four staves begin with a C-clef (soprano and alto clefs), a common time signature (C), and a key signature of one flat (B-flat). The bottom-most staff begins with a bass clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (B-flat). The music consists of eighth and sixteenth notes.

Симфонию Д. Габриели можно считать пока-  
зательным произведением инструментального  
жанра XVI века. В его симфониях уже предвос-  
хищаются гармонические каденции будущего  
гомофонного стиля.

19 Andante *p* sostenuto Я. Пери. „Эвридика“, Канцона

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The lyrics are "Gio - i - te al can - to mio,". The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs). The right hand starts with a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The left hand starts with a half note G3, a half note A3, and a half note B3. The tempo and dynamics are marked "Andante p sostenuto".

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a half note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a half note G5. The lyrics are "sel - ve fron - do - se. Gio - i - te, ama - ti". The piano accompaniment continues with chords in the right hand and single notes in the left hand. The tempo and dynamics remain "Andante p sostenuto".

The third system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a half note A5, a quarter note B5, a quarter note C6, and a half note D6. The lyrics are "col - li, e d'o - gn' in - tor - no." The piano accompaniment continues with chords in the right hand and single notes in the left hand. The tempo and dynamics remain "Andante p sostenuto".

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение . . . . .	3
Глава первая. О музыкальной форме . . . . .	8
Глава вторая. Лад и интонация . . . . .	15
Глава третья. Метр, ритм и темп . . . . .	41
Глава четвертая. Взаимодействие лада и метра	53
Глава пятая. Формы мотива . . . . .	80
Глава шестая. Развитие мотива и образование фразы . . . . .	97
Глава седьмая. Мелодия . . . . .	126
Глава восьмая. Фактура . . . . .	157
Глава девятая. Экспозиционные построения. Мо- тив, фраза и предложение как темы . . . . .	216
Глава десятая. Экспозиционные построения. Пе- риод . . . . .	249
Глава одиннадцатая. Подсобные построения. Связки, вступления, коды . . . . .	308
Глава двенадцатая. Классические формы и схемы . . . . .	358
Глава тринадцатая. Общие вопросы музыкаль- ной формы . . . . .	423
Глава четырнадцатая. О жанрах . . . . .	446
Глава пятнадцатая. Творческий труд . . . . .	483