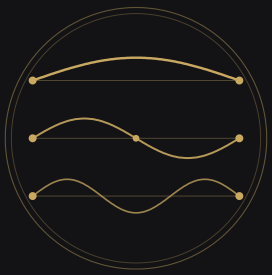
O.V.K — X.T.R

МУЗЫКА

ВЫСОТА, ВРЕМЯ И МЕРА



ТЕОРИЯ, РЕМЕСЛО И ПРАВИЛА СОЧИНЕНИЯ

✦

O.V.K — X.T.R

МУЗЫКА

ВЫСОТА, ВРЕМЯ И МЕРА

Изложение теории и ремесла сочинения —
от струны и обертонов к ладу, аккорду и форме,
и к тому, как пишут мелодию, гармонию и песню

✧

НАСТОЛЬНОЕ ИЗДАНИЕ

«Правила писаны не затем, чтобы связать пишущего, а затем, чтобы он знал, что именно нарушает и чего это будет стоить слушателю».

— из наставлений учителя гармонии

✦

Книга писана для того, кто сочиняет,
а не для того, кто рассуждает о сочинённом.
Теория изложена как теория,
приёмы — как приёмы,
и ничто не выдаётся за дар.

ОГЛАВЛЕНИЕ

✧ ✧

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. ОСНОВАНИЯ

I. Что такое музыка 2
II. Слово и его происхождение 3
III. Три основания 4
IV. Струна: откуда взялись интервалы 5
V. Строй и темперация 6
VI. Нотация: как записали звук 7
VII. Русская линия 8
VIII. Чем музыка не является 9

ЧАСТЬ ВТОРАЯ. ЗВУК И ВЫСОТА

IX. Обертоны и тембр 11
X. Октава и ступени 12
XI. Интервалы 13
XII. Гамма и лад 14
XIII. Тональность и круг квинт 15
XIV. Лады народные и пентатоника 16
XV. Аккорд 17
XVI. Ступени и их роли 18

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ. ВРЕМЯ И ФОРМА

XVII. Пульс, доля, темп 20
XVIII. Размер и такт 21
XIX. Ритмический рисунок 22
XX. Фраза и дыхание 23
XXI. Период, куплет и припев 24
XXII. Крупные формы 25
XXIII. Повторение и перемена 26
XXIV. Напряжение и разрешение 27

ЧАСТЬ ЧЕТВЁРТАЯ. КАК ПИСАТЬ

XXV. Зерно: с чего начинают 29
XXVI. Мелодия 30
XXVII. Гармонизация 31
XXVIII. Голосоведение 32
XXIX. Бас 33
XXX. Смена тональности 34
XXXI. Фактура и изложение 35
XXXII. Слово и напев 36

ЧАСТЬ ПЯТАЯ. РЕМЕСЛО И ГРАНИЦА

XXXIII. Правила и их нарушение 38
XXXIV. Заимствование и подражание 39
XXXV. Слух и как его растить 40
XXXVI. Запись и орудия 41
XXXVII. Чего теория не может 42
XXXVIII. Правила пишущего 43
XXXIX. Ежедневное упражнение 44
XL. Заключение: высота, время, мера 45



ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

✦

ОСНОВАНИЯ

Откуда взялись интервалы и строй, как записали звук
и отчего теория музыки есть описание обычая,
а не закон природы

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Что такое музыка

✧

Музыкою зовётся искусство, устрояющее звуки во времени: их *высоту*, их *длительность* и их *силу* — так, чтобы слушающий воспринимал целое, а не череду отдельных звуков.

В определении три части, и они же три основания книги. *Высота* даёт мелодию и созвучие; *время* даёт ритм и форму; *сила и окраска* дают звучание. Отнимите любую — и останется либо шум, либо речь, либо тишина.

Заметим сразу, чем эта книга не является. Она не есть история музыки и не есть учение о вкусе. Она есть *ремесленное руководство*: изложение теории настолько, насколько она нужна пишущему, и приёмов настолько, насколько их можно изложить словами.

И заметим главное о самой теории. Она *не предписывает*, а описывает: правила гармонии выведены из того, как писали мастера, и годны для того рода музыки, из которого выведены. Оттого «нельзя» в этой книге всегда означает «в таком-то роде письма так не делают, и вот отчего».

Части книги таковы. Вторая — звук и высота: обертоны, интервалы, лад, аккорд. Третья — время и форма. Четвёртая — как пишут: мелодия, гармония, голосоведение, песня. Пятая — ремесло и границы.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Слово и его происхождение

✧

Греческое *mousike* означало искусство муз и покрывало разом звучание, слово и движение: пение, стих и пляска не разделялись.

У греков же музыка входила в четвёрку наук наравне с арифметикой, геометрией и астрономией — ибо в ней видели *число, ставшее слышимым*. Учение это дожило до Средних веков и оставило по себе главное: привычку описывать созвучия отношениями чисел.

Слово *гармония* означало у греков не созвучие в нашем смысле, а *слаженность*, соединение частей; *лад* — строй, порядок. Русское «лад» несёт то же: и музыкальный строй, и согласие между людьми.

Различим слова, которые смешивают. *Мелодия* — последовательность звуков во времени. *Гармония* — одновременное сочетание. *Ритм* — распределение длительностей. *Фактура* — способ изложения всего этого голосами и инструментами.

Заметим и то, что музыкальные слова в русском языке пришли большею частью из итальянского, а понятия — из немецкой учёности. Оттого в нашей терминологии два слоя, и в спорах о названиях чаще всего спорят именно о них, а не о существе.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Три основания

✧

Всё дальнейшее стоит на трёх положениях; они установлены наблюдением и не подлежат спору.

Первое: слух устроен по отношениям, а не по величинам. Мы слышим не частоты, а их *соотношения*. Оттого мелодия, спетая выше или ниже, узнаётся как та же самая, а два звука, отстоящие вдвое по частоте, слышатся как один и тот же звук в разных высотах — это октава.

Второе: музыка есть ожидание. Слушающий, услышав начало, предугадывает продолжение — и всё действие музыки состоит в том, чтобы это ожидание сбывать, откладывать или обманывать. Отсюда напряжение и разрешение, о чём глава двадцать четвёртая.

Третье: целое собирается повторением. Ничто в музыке не воспринимается как форма, покуда не повторится: мотив, ритм, ход гармонии. Повторение с малой переменой — главное орудие сочинителя, и о нём глава двадцать третья.

Из трёх оснований выводится и теория, и ремесло. Первое даёт лад и созвучие; второе — гармонию и форму; третье — способ сочинять: *взять малое и повторять его, меняя понемногу*.

Заметим наперёд: ни одно из трёх не требует особого дара. Требуется слух, воспитанный упражнением, и терпение — о чём часть пятая.

ГЛАВА ЧЕТВЁРТАЯ

Струна: откуда взялись интервалы

✧

Предание приписывает Пифагору опыт с натянутой струною, и опыт этот всякий может повторить сам.

Прижмите струну ровно посредине — получите звук вдвое выше: *октаву*. Отношение длин 2 к 1. Прижмите на трети — отношение 3 к 2, и получите *квинту*, самое согласное созвучие после октавы. На четверти — 4 к 3, *кварта*.

Отсюда великое наблюдение древних: *простым отношениям чисел отвечают согласные созвучия*. Чем проще отношение, тем слитнее звучат два звука вместе.

Ныне мы знаем и причину, о коей древние не догадывались: она в обертонах, о чём глава девятая. Звук струны не одинок — он несёт с собою ряд призвуков, и совпадение этих рядов у двух звуков даёт слитность.

Из квинты же был построен и весь звукоряд: откладывая квинту за квинтой и приводя полученное в одну октаву, получают двенадцать ступеней. Устройство это красиво и содержит подвох: двенадцать квинт не сходятся с семью октавами в точности, и расхождение это — причина всей истории строёв, о чём глава следующая.

ГЛАВА ПЯТАЯ

Строй и темперация

✧

Строем зовётся точная величина расстояний между ступенями. Их было много, и всякий имел свою цену.

Чистый строй. Интервалы берутся простыми отношениями: квинта 3:2, терция 5:4. Созвучия при этом слитны до совершенства — и переход в другую тональность делается невозможен: то, что чисто в одном ладу, фальшиво в другом.

Пифагоров строй из чистых квинт даёт превосходные квинты и жёсткие терции; и в нём же обнаруживается расхождение: двенадцать квинт превышают семь октав на малую, но слышимую величину — её зовут коммой.

Средневековые и барочные подстройки распределяли эту комму по-разному: одни тональности звучали чисто, другие резко — и всякая имела свой нрав, о чём тогда писали много.

Равномерная темперация, принятая ныне на клавишных, делит октаву на двенадцать *равных* полутонов. Ни одна терция и ни одна квинта в ней не чиста; зато все тональности равноправны, и переход возможен в любую.

Отсюда важное для пишущего: *наш строй есть уговор, а не природа.* Певцы и струнники непрестанно поправляют высоту слухом; клавишные не могут — и мы привыкли к их приближению настолько, что чистое созвучие кажется нам странным.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

Нотация: как записали звук

✧

Записать звучащее — задача не простая: надобно передать разом высоту, длительность и способ исполнения.

Первый шаг. Гвидо Аретинский в одиннадцатом веке ввёл линии стана и назвал ступени по слогам гимна: *ut, re, mi, fa, sol, la*. Отсюда наши до, ре, ми; первый слог заменили на «до» позднее, а седьмую ступень — «си» — прибавили после.

Второй шаг. Мензуральная запись прибавила длительности: с этого времени нота стала обозначать не только высоту, но и время.

Что даёт нотация. Возможность передать сочинённое другому и другому веку; возможность писать многоголосное, удерживая всё разом перед глазами; возможность разбирать написанное.

Чего она не даёт. Всего того, что решает исполнитель: точной меры громкости, оттенка, малых отступлений от ритма, окраски звука. Запись есть *чертёж*, а не самое здание; оттого две записи одного сочинения звучат по-разному в разных руках.

И заметим для пишущего в наши дни: буквенная запись аккордов, табулатура для струнных, дорожки в счётной машине — всё это виды той же нотации, с той же силой и той же неполнотой.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

Русская линия

✧

У нас своя история и записи, и учения, и стоит знать её хотя бы кратко.

Знаменное пение. До семнадцатого века церковное пение записывалось не нотами, а *крюками* — знаками, указывающими движение голоса. Система эта одноголосна, строится на попевках — готовых оборотах, из коих складывается напев, — и до сих пор жива у старообрядцев.

Поворот к западному письму совершился в семнадцатом веке вместе с многоголосием; тогда же явилось партесное пение.

Девятнадцатый век. Глинка положил основание русской школе, соединив народный лад с европейским письмом. Отсюда пошла и особенность нашей музыки: обращение с ладами, которых не знала западная гармония, о чём глава четырнадцатая.

Учебники. Римский-Корсаков написал руководство по гармонии и труд об оркестровке, по коему учились поколения; Танеев — сочинение о подвижном контрапункте, строгое до математичности.

Отсюда особенность нашего обучения, живая доныне: *сольфеджио, гармония и анализ форм* как три отдельных предмета, проходимых годами. Устройство это тяжело и даёт крепкий слух — о чём глава тридцать пятая.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

Чем музыка не является

✧

Отсечём лишнее, ибо о музыке сказано много красивого и неверного.

Она не есть язык. В ней нет слов с закреплённым значением; одно и то же созвучие в разных местах значит разное. Она передаёт движение и напряжение, а не сообщения.

Она не есть математика. Числа описывают строй и ритм, но не объясняют, отчего одно сочинение живёт, а другое нет. Учения, выводящие красоту из пропорций, ничего не предсказывают.

Она не есть всеобщий язык чувств. Многое в ней *усвоено*: связь минора с печалью привычна нам, но не всем народам и не всем векам.

Теория не есть закон природы. Она описывает обычай определённого рода музыки. Правила классической гармонии не судят народную песню, джаз или музыку иных народов — у них свои правила.

И она не требует особого дара. Требуется слух, выученный упражнением. Абсолютный слух — редкость и вовсе не необходимость: большинству мастеров он не принадлежал.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

✦

ЗВУК И ВЫСОТА

Обертоны и тембр, ступени и интервалы,
лад, тональность и аккорд —
то немногое, чем описывается всякое созвучие

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

Обертоны и тембр

✧

Всякий звук, кроме искусственно очищенного, есть не один звук, а *целый ряд*: основной тон и призвуки над ним.

Струна колеблется целиком — это основной тон; вместе с тем она колеблется половинами, третями, четвертями. Половины дают звук октавой выше, трети — квинтой над ним, четверти — ещё октавой, и далее по числам.

Отсюда объяснение согласности. Два звука, отстоящие на октаву, имеют почти совпадающие ряды призвуков; на квинту — совпадающие во многом; отстоящие на секунду — почти не совпадающие, и оттого их призвуки бьются друг о друга, давая шероховатость.

Отсюда же и тембр. Скрипка и труба на одной высоте различаются тем, какие призвуки сильнее и как они убывают. Тембр есть *состав ряда* плюс поведение звука во времени — как он начинается и как гаснет.

Для пишущего отсюда два правила. Первое: низкие звуки не сближают — внизу призвуки густы и созвучие мутнеет; вверху сближение допустимо. Второе: одинаковые по составу инструменты сливаются, разные — различаются; на этом строится вся оркестровка.

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

Октава и ступени

✧

Октава есть первое и главное отношение: звук вдвое большей частоты слышится как *тот же самый*, только выше. Свойство это всеобщее и лежит в основании всякой музыкальной системы.

Оттого ступени и получают одинаковые имена в разных высотах: до первой октавы и до второй — одно и то же имя.

Деление октавы. Наша система делит её на двенадцать равных полутонов; из них выбираются семь для лада. Прочие народы делят иначе: где-то на пять ступеней, где-то мельче нашего, и никакое деление не «вернее» другого.

Имена ступеней. Слоговые — до, ре, ми, фа, соль, ля, си; буквенные — C, D, E, F, G, A, H (у нас) или B (в английском обиходе). Различие в седьмой букве — причина вечной путаницы, о коей стоит знать.

Знаки повышения и понижения — диез и бемоль — сдвигают ступень на полутон; бекар отменяет их. Оттого одна и та же клавиша носит два имени: до-диез и ре-бемоль. Имена эти не равнозначны по смыслу: они говорят, *откуда* взялся звук и куда пойдёт.

Это и есть первое правило записи: *называй звук по его роли в ладу, а не по клавише.*

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ

Интервалы

✧

Интервалом зовётся расстояние между двумя звуками. Оно имеет две меры: *ступеневую величину* — сколько ступеней охвачено — и *качество*: чистый, большой, малый, увеличенный, уменьшённый.

> Прима, секунда, терция, кварта, квинта, секста, септима, октава.
> Чистые: прима, кварта, квинта, октава. Прочие бывают большими и малыми.

Согласные и несогласные. Слитно звучат октава, квинта, кварта (в известных условиях), терции и сексты. Резко — секунды, септимы и все увеличенные с уменьшёнными.

Различие это не в природе звуков, а в устройстве слуха и в привычке: то, что почиталось несносным в тринадцатом веке, вошло в обиход в шестнадцатом, а нынешнее ухо принимает и то, что резало слух сто лет назад.

Для пишущего важно другое: несогласный интервал есть не ошибка, а *напряжение*, требующее разрешения. Терция и секста мягки; секунда просит разойтись; тритон — интервал в три целых тона — тянет разрешиться сильнее всех, и на нём стоит вся классическая гармония.

Упражнение: выучить интервалы на слух через знакомые напевы — начала известных песен служат для этого лучше всяких таблиц.

ГЛАВА ДВЕНАДЦАТАЯ

Гамма и лад

✧

Ладом зовётся отбор ступеней и, главное, *порядок их подчинения*: одна ступень главенствует, прочие к ней тяготеют.

Мажор строится по образцу: тон, тон, полутон, тон, тон, тон, полутон. Всякая гамма, где расстояния таковы, есть мажорная, от какой бы ноты ни начиналась.

Минор натуральный: тон, полутон, тон, тон, полутон, тон, тон. Есть и его виды — гармонический с повышенной седьмой ступенью (отчего явление тяготения к тонике резче) и мелодический, где при движении вверх повышаются шестая и седьмая.

Что делает лад. Он назначает *тонику* — звук покоя, к которому всё стремится, — и распределяет прочие ступени по степени устойчивости. Седьмая ступень мажора тянет вверх, четвёртая — вниз; на этом тяготении держится ощущение движения.

Мажор и минор не суть «весёлый» и «грустный»: это привычка нашего слуха, а не свойство звуков. Народная песня знает минор плясовой, и никого это не смущает.

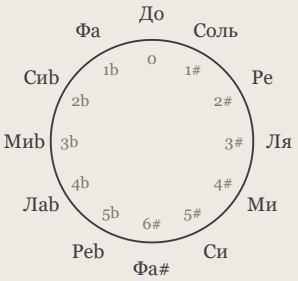
Для пишущего же существенно одно: лад есть тяготение. Мелодия и гармония живы постольку, поскольку в них есть движение от неустойчивого к устойчивому.

ГЛАВА ТРИНАДЦАТАЯ

Тональность и круг квинт

✧

Тональность есть *лад*, приложенный к определённой высоте: *до* мажор, *ля* минор, ми-бемоль мажор. Знаки при ключе указывают, какие ступени изменены.



КРУГ КВИНТ: ПО ЧАСОВОЙ — ДИЕЗЫ, ПРОТИВ — БЕМОЛИ

Устройство круга. Двигаясь от до мажора по квинтам вверх, прибавляем по одному диезу: соль, ре, ля, ми. Двигаясь по квинтам вниз — по одному бемолю: фа, си-бемоль, ми-бемоль. Замкнувшись, круг сходится в тональностях с шестью-семью знаками, где одно и то же звучание пишется двояко.

Родство тональностей читается прямо по кругу: соседние отличаются одним знаком и потому переход между ними легче всего. Об этом — глава тридцатая.

Параллельные мажор и минор имеют одни знаки и отстоят на малую терцию вниз: до мажор и *ля* минор. Родство их теснейшее, и перемена между ними почти не ощущается как перемена.

Круг этот стоит выучить наизусть: он есть карта, по которой ходят при сочинении.

ГЛАВА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ

Лады народные и пентатоника

✧

Мажор и минор — не единственные лады, а лишь два, победившие в европейской музыке трёхсот последних лет.

Старинные лады получаются, если играть по белым клавишам, начиная с разных ступеней: от ре — дорийский, от ми — фригийский, от фа — лидийский, от соль — миксолидийский. Всякий имеет свою окраску, определяемую тем, где лежат полутоны.

Дорийский — минор с повышенной шестой, светлее обыкновенного; миксолидийский — мажор с пониженной седьмой, отчего нет резкого тяготения к тонике; фригийский узнаётся по полутону в самом начале.

Пентатоника — пятиступенный лад без полутонов. Он встречается у множества народов независимо друг от друга и хорош тем, что в нём почти нет резких сочетаний: играющий не может ошибиться грубо.

Наша народная песня пользуется и переменным ладом, где тоника колеблется между двумя, и ладами с пониженными ступенями. Отсюда и особая окраска русской музыки, которую Глинка первым ввёл в письмо.

Для пишущего это не редкость, а *запас*: там, где мажор и минор наскучили, лад даёт свежесть без всякой сложности.

ГЛАВА ПЯТНАДЦАТАЯ

Аккорд

✧

Аккордом зовётся созвучие из трёх и более звуков, строимое по терциям.

Трезвучие — три звука: основной, терция, квинта. Четыре его вида: *мажорное* (большая терция снизу), *минорное* (малая), *уменьшённое* (две малых) и *увеличенное* (две больших). Первые два устойчивы, вторые два требуют разрешения.

Септаккорд — прибавлена ещё терция сверху. Главный из них — доминантсептаккорд, строящийся на пятой ступени: он содержит тритон и потому тянет в тонику сильнее всего.

Обращения. Тот же аккорд можно расположить, поставив в бас не основной звук, а терцию или квинту. Звучание меняется: обращения мягче, менее устойчивы, годятся для плавного движения баса.

Запись буквами, принятая в песенном обиходе: C, Am, F, G7 — означает то же самое. Уметь читать оба письма полезно: одно принято в нотах, другое — в песенниках.

И правило для начинающего: *трёх аккордов довольно для песни, четырёх — для хорошей песни*. Сложность гармонии не есть достоинство сама по себе.

ГЛАВА ШЕСТНАДЦАТАЯ

Ступени и их роли

✧

Аккорды в тональности не равноправны: у всякого своя роль, и роли эти сводятся к трём.

Тоника — аккорд первой ступени: покой, дом, окончание. **Доминанта** — пятой: наибольшее напряжение, требующее возврата в тонику. **Субдоминанта** — четвёртой: уход от дома, подготовка.

Обычное движение таково: тоника — субдоминанта — доминанта — тоника. Это и есть простейший оборот, лежащий в основании тысяч песен.

Побочные ступени примыкают к главным по родству: шестая заменяет тонику, вторая — субдоминанту, третья и седьмая тяготеют к доминанте.

Кадансы — обороты, завершающие построение. Полный — доминанта в тонику — закрывает окончательно; половинный — остановка на доминанте — оставляет вопрос; прерванный — доминанта в шестую ступень — обманывает ожидание и потому употребляется в середине.

Для пишущего это первое орудие: *ощущение дома, ухода и возврата*. Всякая гармония, как бы сложна ни была, сводится к этим трём состояниям, и слушатель слышит именно их.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

✦

ВРЕМЯ И ФОРМА

Пульс, доля, размер и рисунок; фраза и период;
формы малые и крупные —
и два закона, на которых держится всякая из них

ГЛАВА СЕМНАДЦАТАЯ

Пульс, доля, темп

✧

Время в музыке размечено *пульсом* — ровным чередованием, которое слушатель находит сам и отбивает ногою, не задумываясь.

Доля есть единица этого пульса. Доли не равны по весу: одни ощущаются сильными, другие слабыми, и чередование их даёт то, что зовут метром.

Темп — скорость пульса, мерится числом долей в минуту. Обиходные обозначения — итальянские слова: ларго, анданте, аллегро, престо; точная мера — по метроному, изобретённому в начале девятнадцатого века.

Что делает темп. Он меняет не скорость только, но и смысл: одна и та же мелодия в разных темпах становится разной вещью. Оттого выбор темпа есть часть сочинения, а не исполнения.

Малые отступления — замедления и ускорения — суть то, чем живое исполнение отличается от машинного. Ровный до безупречности пульс мертвит; едва заметное отклонение оживляет.

И правило для пишущего в счётной машине: *сдвинуть доли на малую величину* — и запись перестанет звучать как машина. Приём этот известен всякому, кто работал с записью.

ГЛАВА ВОСЕМНАДЦАТАЯ

Размер и такт

✧

Такт есть группа долей от одной сильной до следующей; размер указывает, сколько долей в такте и какая длительность взята за долю.

Двухдольный — шаг, марш: раз-два. **Трёхдольный** — вальс, кружение: раз-два-три. **Четырёхдольный** — самый обиходный: первая доля сильная, третья — относительно сильная.

Сложные и смешанные — шестидольный, пятидольный, семидольный. Пятидольный привычен народной музыке многих краёв, а в европейской долго считался редкостью.

Затакт — начало мелодии не с сильной доли, а перед нею. Приём этот меняет весь характер: множество песен начинается с затакта, и слушатель не замечает, но чувствует.

Как выбирать размер. Не рассуждением, а пробой: пропеть напев и заметить, куда сами собой падают ударения. Размер есть *запись найденного*, а не решение, принятое наперёд.

И предостережение начинающему: *размер не есть украшение*. Смена размера ради необычности, не оправданная напевом, слышна как заминка, а не как изящество.

ГЛАВА ДЕВЯТНАДЦАТАЯ

Ритмический рисунок

✧

Внутри размера располагаются длительности, и их сочетание есть *рисунок* — то, что узнаётся раньше мелодии.

Проверить это просто: отстучите ритм известной песни без всякой высоты — её узнают. Обратное — сыграть верные звуки с иным ритмом — не узнают вовсе.

Отсюда правило, которого не знают начинающие: *сочиняя мелодию, сочиняй прежде ритм*. Хороший ритмический рисунок держит слабую мелодию; слабый рисунок губит хорошую.

Синкопа — смещение ударения с сильной доли на слабую. Она даёт то, что называют качанием, и составляет существо танцевальной музыки последних полутора веков.

Пауза есть часть рисунка, а не пустое место. Начинающие боятся тишины и заполняют всё; мастера ставят паузы намеренно — ибо звук слышнее после молчания. Здесь то же, что сказано о паузе в книге о голосе.

Упражнение: взять один звук и сочинить восемь тактов одним лишь ритмом, чтобы слушалось. Это лучшее упражнение из всех, какие можно дать сочинителю.

ГЛАВА ДВАДЦАТАЯ

Фраза и дыхание

✧

Музыка членится, как речь: на фразы, разделённые дыханием. Слушатель воспринимает её порциями, и порции эти должны быть соразмерны его слуху.

Мотив — наименьшая узнаваемая частица, обыкновенно в один-два такта. **Фраза** — два-четыре такта, законченный оборот. **Предложение** — четыре-восемь тактов, оканчивающееся остановкой.

Отчего преобладают четыре и восемь. Не по закону природы, а по устройству нашего восприятия и по обычаю танца и стиха. Квадратность эта — удобна и оттого господствует; нарушение её ощущается сразу, и этим пользуются нарочно.

Дыхание. Даже там, где играет инструмент, слушатель ждёт вдоха: остановки, где можно перевести дух. Мелодия без пауз утомляет, как речь без точек.

Вопрос и ответ. Простейшее строение фразы: первая половина оканчивается неустойчиво — вопросом; вторая отвечает и закрывает. На этом устроено бесчисленное множество напевов, от народных до нынешних.

Правило пишущему: *пой то, что сочиняешь*. Голос сам покажет, где дыхание, а где его недостаёт. Мелодия, которую нельзя пропеть, редко бывает хороша.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ПЕРВАЯ

Период, куплет и припев

✧

Из фраз складываются построения, и простейшее из них — *период*: два предложения, первое с половинной остановкой, второе с полной.

Восемь тактов, разделённых пополам: первое предложение уходит и останавливается на доминанте — вопрос; второе повторяет начало и приводит в тонику — ответ. Это основная клетка европейской музыки.

Песенная форма нашего времени сложилась из тех же частей и имеет свои имена: *куплет* — повествование, разное на каждый раз; *припев* — неизменное и главное; *подход* — несколько тактов перед припевом, подымающих напряжение; *мост* — отличная от прочего часть перед последним припевом.

Обычное расположение: вступление, куплет, подход, припев, куплет, подход, припев, мост, припев. Устройство это не догма, но оно испытано и работает.

Правила соразмерности. Припев должен быть узнаваем и проще куплета — и по мелодии, и по словам. Подход должен быть короче припева. И главное: *лучшее место сочинения должно прийтись на припев*, а не пропасть в середине куплета.

И правило начала: *не заставляй ждать*. Долгое вступление испытывает терпение слушателя, а испытание это редко бывает вознаграждено.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ВТОРАЯ

Крупные формы

✧

Формы покрупнее строятся из тех же периодов и сводятся к немногим образцам.

Двухчастная и трёхчастная. Изложение и продолжение; либо изложение, средняя часть и возврат: А — В — А. Последнее устройство есть простейшее удовлетворение слуха: уход и возвращение домой.

Рондо — главная тема возвращается между разными: А — В — А — С — А. Оно годится там, где нужна лёгкость и разнообразие при узнаваемости.

Вариации — тема и её изменения: меняются гармония, ритм, фактура, лад, а строение остаётся. Форма эта — лучшая школа для сочинителя: она учит извлекать многое из малого.

Сонатная форма — изложение двух тем в разных тональностях, разработка, где они дробятся и сталкиваются, и возвращение, где обе звучат в главной тональности. Это форма спора и его разрешения, и на ней стоит вся классическая крупная музыка.

Заметим общее у всех: *изложить — уйти — вернуться*. Это то же устройство, что описано в книге о ритуале как отделение, порог и возвращение, — и слух требует третьей части не менее, чем участник обряда.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ТРЕТЬЯ

Повторение и перемена

✧

Здесь главный закон формы, и он один для песни, для симфонии и для пляски.

> Ничто не воспринимается как целое,
> покуда не повторится.
> Но точное повторение утомляет.

Отсюда приём: повторять, меняя понемногу. Тот же мотив — иной гармонией; та же гармония — иным ритмом; та же фраза — на ступень выше.

Мера перемены. Слишком мало — скучно; слишком много — распадается на куски. Испытанное правило: *меняй одно, оставляя прочее*. Переменил мелодию — сохрани ритм; переменил гармонию — сохрани мелодию.

Секвенция — повторение оборота на другой высоте — есть простейшее и надёжнейшее средство развития. Двух-трёх звеньев довольно; четвёртое уже приедается.

Правило соразмерности: чем меньше материал, тем дольше он выдерживает. Мотив в четыре звука может держать целую часть; длинная тема требует смены раньше.

И совет начинающему, стоящий целой главы: *не сочиняй нового там, где можно повторить старое иначе*. Изобилие тем есть признак неопытности, а не богатства.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ЧЕТВЁРТАЯ

Напряжение и разрешение

✧

Второй закон формы: музыка живёт чередованием напряжения и покоя, и всё ремесло состоит в управлении этим чередованием.

Чем создаётся напряжение. Неустойчивой гармонией — доминантой, задержанием, несогласным созвучием. Высотой — движением вверх. Плотностью — прибавлением голосов. Громкостью и ускорением. Отсутствием разрешения там, где его ждут.

Чем даётся покой. Тоникой, нисхождением, разрежением, замедлением, тишиною.

Главное орудие — ожидание. Слушатель предугадывает; сочинитель либо исполняет ожидаемое — и даёт удовлетворение, либо откладывает — и держит внимание, либо обманывает — и удивляет. Три эти действия и составляют всё.

Мера обмана. Обманывать надлежит редко и вовремя: прерванный каданс, о коем в главе шестнадцатой, действует ровно потому, что слушатель приготовился к обыкновенному.

Общее очертание. Всякая вещь имеет свою вершину — место наибольшего напряжения, — и располагается она обыкновенно ближе к концу, а не в середине. Сочинение без вершины воспринимается как ровное и оттого не запоминается.

ЧАСТЬ ЧЕТВЁРТАЯ

✦

КАК ПИСАТЬ

С чего начинают, как ведут мелодию и подбирают гармонию,
как соединяют голоса и меняют тональность,
как излагают и как кладут слово на напев

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ПЯТАЯ

Зерно: с чего начинают

✧

Сочинение начинается не с замысла целого, а с *малого зерна*: двух-трёх тактов, из которых после вырастает всё.

Что может быть зерном. Ритмический рисунок; оборот из трёх-четырёх звуков; ход гармонии; звучание — тембр, приём игры; строка слов с готовым напевом; и даже одна пауза в нужном месте.

Где его берут. Из упражнения, а не из вдохновения: садятся и пробуют, покуда не найдётся то, что хочется повторить. Испытанное правило — *писать плохо и много*: из двадцати оборотов один окажется годным.

Как узнать годное. По одному признаку: *оно поётся само*. Отложите на день; если наутро оборот вспоминается без нот — он годен.

Что делать дальше. Не сочинять второе зерно, а *развивать первое*: повторить иначе, поднять, растянуть, обратить, укоротить. Об этом — глава двадцать третья.

Правило записи. Записывать всё сразу — голосом на прибор, нотами, буквами аккордов. Найденное и не записанное теряется в тот же час, и никакая память этого не поправит.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ШЕСТАЯ

Мелодия

✧

Мелодия — то, что слушатель уносит с собою, и правила её выведены из тысячелетнего опыта пения.

Движение. Преобладать должно движение по соседним ступеням; скачки — редки и заметны. За скачком следует движение в обратную сторону: голос, прыгнув вверх, спускается — так поётся легче и слышится естественнее.

Объём. Хорошая песенная мелодия укладывается в октаву-полторы. Более широкая красива на инструменте и непевуча.

Вершина. В мелодии должна быть одна высшая точка, и приходится она ближе к концу. Два равных подъёма ослабляют друг друга.

Опорные звуки. Долгие и сильные доли ложатся на устойчивые ступени лада; проходящие — на слабые. Мелодия, где на сильной доле стоит чужой звук, слышится как ошибка — если только это не сделано намеренно.

Повторяемость. Мотив должен возвращаться. Мелодия без возврата не запоминается, будь она хоть трижды изобретательна.

Проверка одна: *спеть без сопровождения*. Что держится голосом одним — то мелодия; что держится лишь аккордами — то заготовка.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ СЕДЬМАЯ

Гармонизация

✧

Гармонизовать значит подобрать к мелодии созвучия. Порядок работы известен и сберегает много времени.

Первое: определить лад и тонику. Пропеть мелодию и найти звук, на котором она успокаивается.

Второе: разметить опорные звуки. Смотреть на то, что стоит на сильных долях: они и определят аккорды. Гармонию меняют обыкновенно раз в такт или в полтакта, а не под всякий звук.

Третье: взять главные ступени. Тоника, субдоминанта, доминанта покроют большую часть; недостающее заполнят побочные — шестая вместо тоники, вторая вместо субдоминанты.

Четвёртое: устроить каданс. Окончание фразы — полный или половинный оборот, о чём в главе шестнадцатой. Это решает больше, чем середина.

Пятое: проверить бас. О нём — глава двадцать девятая; здесь довольно сказать, что бас должен идти плавно и не повторять мелодию.

Правило меры: *простая гармония с хорошей мелодией лучше сложной с посредственной*. Замысловатые созвучия хороши там, где мелодия их выдерживает; в прочих случаях они лишь отвлекают.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ВОСЬМАЯ

Голосоведение

✧

Многоголосие пишется не аккордами, а *голосами*: у каждого своя линия, и качество письма определяется тем, как эти линии живут.

Первое правило: плавность. Всякий голос движется по возможности на ближайший звук; общие звуки соседних аккордов остаются на месте. Прыгать положено басу, прочим — идти.

Второе: самостоятельность. Голоса не должны двигаться всё время в одну сторону и в один интервал: тогда они сливаются и многоголосия нет.

Третье: запреты классического письма. Не допускаются параллельные квинты и октавы между голосами — ибо два голоса, идущие так, перестают быть двумя. Не рекомендуется скрытое движение к ним у крайних голосов; не пишется пересечение голосов без нужды.

Четвёртое: разрешение. Несогласные звуки разрешаются, а вводный тон идёт в тонику. Задержание — звук, оставшийся от прежнего аккорда, — сходит на ступень вниз.

О запретах. Они не суть законы природы, а описание строгого стиля. В народной и в нынешней музыке параллельные квинты — обычный приём и звучат превосходно. Знать их полезно, чтобы *слышать*, что делаешь.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ДЕВЯТАЯ

Бас

✧

Бас есть второй по важности голос после мелодии, а по действию на слушателя — иногда и первый.

Что он делает. Определяет, какой аккорд слышен: одна и та же горсть звуков при разном басе есть разный аккорд. Держит ритмическую опору вместе с ударными. Даёт ощущение движения или покоя.

Как его ведут. Тремя способами. *По основным звукам* — твёрдо и просто. *Плавно*, через обращения аккордов, — тогда бас сам делается мелодией и связывает гармонию. *Педалью* — выдержанным звуком, над которым меняются созвучия; приём этот даёт напряжение и хорош перед возвращением темы.

Нисходящий ход баса по ступеням — один из самых надёжных приёмов, известный со времён барокко и живой доныне в песнях всякого рода.

Чего избегать. Дублирования мелодии басом в октаву на всём протяжении: пропадает пространство. И суетливости: бас в низком регистре должен двигаться реже прочих голосов, иначе гармония мутнеет, о чём в главе девятой.

ГЛАВА ТРИДЦАТАЯ

Смена тональности

✧

Перемена тональности — сильнейшее средство обновления, и пользоваться им надлежит с расчётом.

Куда переходят. Чаще всего в родственные, отстоящие на один знак по кругу квинт: в доминантовую, в субдоминантовую, в параллельную. Такой переход не режет слуха.

Как переходят. Через *общий аккорд*: находят созвучие, принадлежащее обеим тональностям, утверждаются на нём и далее берут доминанту новой тональности с её тоникой. Это и есть плавная модуляция.

Внезапный сдвиг — перенос всей темы на ступень или полтона выше без подготовки — приём песенный, действующий на слушателя разом. Употреблять его позволительно, но однажды и в последнем припеве: повторённый, он делается смешон.

Отклонение — краткий заход в чужую тональность с немедленным возвратом. Оно освежает середину куплета и не требует ничего сверх одного постороннего аккорда.

Правило соразмерности: *ушёл — вернись*. Слушатель помнит, откуда началось, и ждёт возврата; вещь, оставшаяся в чужой тональности без объяснения, слышится незавершённой.

ГЛАВА ТРИДЦАТЬ ПЕРВАЯ

Фактура и изложение

✧

Одно и то же сочинение можно изложить десятью способами, и способ решает не менее самих звуков.

Виды изложения. *Мелодия с сопровождением* — самый обиходный. *Аккордовое* — все голоса движутся вместе. *Полифоническое* — несколько равноправных линий. *Педаль и фигурация* — выдержанный звук и разложенные аккорды.

Разделение по высоте. Три этажа: бас внизу, гармония в середине, мелодия сверху. Главная ошибка начинающих — скучивание всего в средней части, отчего звучание делается мутным и тесным.

Разрежение и сгущение суть орудия формы: куплет излагают скупо, припев — полно. Прибавление голосов к концу есть простейший способ подъёма.

Об инструментах. Знать надлежит немногое: где у всякого удобная область, где он звучит слабо, и что играется одной рукою или одним дыханием. Написанное вне возможностей исполнителя не исполнится.

Правило отбора: *убери всё, без чего вещь стоит*. Начинающий прибавляет; опытный убирает — и на слух это всегда улучшение.

ГЛАВА ТРИДЦАТЬ ВТОРАЯ

Слово и напев

✧

Песня есть соединение двух ремёсел, и главная её трудность — в их согласовании.

Ударение. Ударный слог должен приходиться на сильную долю. Нарушение слышно сразу и портит всё: слушатель либо не разберёт слов, либо услышит смешное.

Долгота. Длинные звуки ложатся на гласные, которые можно тянуть; на согласных и на глухих слогах длинных нот не пишут.

Дыхание. Фразы разделяются там, где кончается мысль, а не где кончился такт. Певец должен успеть вдохнуть; проверяется это пением, а не глазами.

Что первым. Оба пути законны: слово на напев и напев на слово. Первый даёт естественную мелодию и трудные слова; второй — ладный стих и напев, которому приходится подчиняться.

Соответствие смысла. Подъём мелодии на важном слове, спад на завершении, пауза перед главным — всё это те же приёмы, что описаны в книге о голосе, и работают они одинаково.

И правило припева: в нём должно быть меньше слов и больше повторения. Припев, требующий разбора, не поётся; поётся тот, который подхватывается со второго раза.

ЧАСТЬ ПЯТАЯ

✦

РЕМЕСЛО И ГРАНИЦА

Когда правила нарушают, где кончается заимствование,
как растят слух и чем записывают —
и чего теория не может

ГЛАВА ТРИДЦАТЬ ТРЕТЬЯ

Правила и их нарушение

✧

Правила гармонии и голосоведения выведены из письма мастеров определённого времени. Оттого вопрос «можно ли нарушать» поставлен неверно; верный вопрос — *что будет слышно, если нарушить*.

> Правило говорит не «нельзя»,
> а «так делают в этом роде письма,
> и вот отчего».

Пример. Параллельные квинты в строгом стиле запрещены, ибо они склеивают голоса. В народной музыке, в органуме и в нынешней гитарной игре они — приём, дающий силу и простор. Одно и то же звучание в одном роде письма изъян, в другом — краска.

Порядок обучения от этого не меняется: сперва выучиваются писать по правилу, затем нарушают сознательно. Нарушение по неведению слышится как ошибка; нарушение по расчёту — как решение.

Проверка одна: *слышишь ли ты, что сделал*. Если можешь назвать, какое правило нарушил и ради чего, — ты работаешь. Если не можешь — ты угадываешь.

И общее замечание: всякий новый род музыки начинался с того, что почиталось ошибкой в прежнем. Это не довод в пользу небрежности; это довод в пользу знания правил.

ГЛАВА ТРИДЦАТЬ ЧЕТВЁРТАЯ

Заимствование и подражание

✧

Всякий учится, подражая, и всякая музыка выросла из чужой. Различать надлежит не «своё и чужое», а несколько разных вещей.

Учебное подражание. Написать в чужой манере нарочно, разобрать чужое сочинение и сложить своё по тому же плану — это школа, а не воровство. Так учились все.

Общее достояние. Ход гармонии, размер, ритмический склад, оборот из трёх аккордов — всё это не принадлежит никому. Одни и те же четыре аккорда лежат в основании сотен песен, и в этом нет ничего дурного.

Цитата. Взятый узнаваемый оборот, вставленный намеренно и с расчётом на узнавание. Она законна, когда очевидна: слушатель понимает, что это отсылка.

Присвоение. Взятая чужая мелодия, выданная за свою. Отличие от прочего не в числе совпавших звуков, а в *намерении и в узнаваемости*: если слушатель слышит чужую песню — это она и есть.

Невольное совпадение случается часто: ходов немного, а пишущих много. Средство здесь одно — проверять найденное: напеть знакомым и спросить, не напоминает ли; а при сомнении — переделать.

ГЛАВА ТРИДЦАТЬ ПЯТАЯ

Слух и как его растить

✧

Всё, изложенное в книге, бесполезно тому, кто не слышит написанного внутренним ухом. Слух этот воспитывается, и притом надёжно.

Что растят. *Относительный слух* — способность узнавать интервалы, аккорды и лады по отношению к тонике. Он и нужен для дела; абсолютный слух — редкость, дающая меньше, чем принято думать, и не необходимая.

Как растят. Пением с названием ступеней; подбором на слух по слуху, а не по нотам; записыванием услышанного — сперва ритма, затем мелодии, затем баса; узнаванием аккордов в знакомых песнях.

Мера времени. Двадцать минут ежедневно дают больше, чем три часа по субботам. Здесь работает то же, что изложено в книге об искусстве памяти: *повторение с промежутками и извлечение вместо перечитывания*.

Чему учиться прежде всего. Слышать *бас* и *смену гармонии*: это труднее мелодии и полезнее её. Различать три состояния — дом, уход, напряжение — довольно, чтобы подобрать большую часть песен.

И упражнение, стоящее прочих: записывать по слуху чужие сочинения. Оно учит быстрее любых учебников, ибо соединяет слух, теорию и запись разом.

ГЛАВА ТРИДЦАТЬ ШЕСТАЯ

Запись и орудия

✧

Сочинённое надлежит закрепить, и способов ныне больше, чем когда-либо; всякий имеет свою цену.

Ноты. Точная и переносимая запись высоты и времени; годится для передачи другим исполнителям и для разбора. Требует выучки.

Буквенная запись аккордов с текстом — для песни довольно; передаёт гармонию и не передаёт изложения.

Голос на прибор. Простейшее и незаменимое: напеть найденное тотчас. Всякое зерно, не записанное в тот же час, теряется.

Счётная машина. Даёт слышать написанное сразу, править бесконечно и записывать многоголосие без исполнителей. Цена её — в соблазне: легко наращивать дорожки вместо того, чтобы сочинять, и легко принять богатое звучание за хорошую музыку.

Проверка от этого соблазна одна и стара: *сыграть на одном инструменте или спеть*. Что держится голосом и простым сопровождением — то сочинено; что рассыпается без обработки — то было звучанием, а не музыкой.

ГЛАВА ТРИДЦАТЬ СЕДЬМАЯ

Чего теория не может

✧

Соберём пределы, дабы не ждать от учения того, чего оно не даёт.

Она не сочиняет. Теория объясняет написанное и подсказывает возможности; выбор делает пишущий, и выбор этот теорией не выводится.

Она не судит о достоинстве. Безупречное по правилам сочинение бывает мёртвым, а нарушающее их — живым. Правильность есть свойство ремесла, а не мера ценности.

Она описывает один род музыки. Классическая гармония не годится для оценки народной песни, восточных ладов, джаза и нынешних видов, у коих свои правила.

Она не заменяет слуха. Знающий все правила и не слышащий — беспомощен; слышащий и не знающий — работает медленно, но работает.

И она не объясняет действия музыки на человека. Отчего одно сочетание трогает, а другое нет, наука не знает; связь музыки с чувством усвоена и не сводима к числам.

Оттого честная мера такова: *теория есть язык для разговора о музыке и ускоритель работы*. Она сберегает годы блужданий — и не даёт ни одной ноты.

ГЛАВА ТРИДЦАТЬ ВОСЬМАЯ

Правила пишущего

✧

Соберём правила, вытекающие из всей книги, в порядок, годный для памяти.

Начинай с малого зерна и развивай его, а не сочиняй новое.

Сочиняй ритм прежде мелодии: узнают её по ритму.

Пой то, что пишешь. Голос покажет и дыхание, и вершину, и то, что непевуче.

Повторяй, меняя одно. Переменил гармонию — сохрани мелодию; переменил ритм — сохрани высоты.

Держи вершину одну и ближе к концу.

Ушёл — вернись. Уход в чужую тональность, в новую часть, в иное настроение требует возвращения.

Убирай лишнее. Что можно снять без ущерба — снимай; изобилие есть признак неуверенности.

Заканчивай. Начатых и брошенных сочинений у всякого сотня; научает же только доведённое до конца.

ГЛАВА ТРИДЦАТЬ ДЕВЯТАЯ

Ежедневное упражнение

✧

Соберём занятия в короткий порядок; постоянство здесь, как и во всех книгах собрания, дороже усердия.

Десять минут — слух. Пропеть гамму со ступенями; узнать на слух три-четыре интервала; подобрать по слуху восемь тактов чужой песни.

Десять минут — ритм. Отстучать рисунок знакомой вещи; сочинить восемь тактов одним ритмом на одном звуке.

Десять минут — гармония. Сыграть оборот из четырёх аккордов в трёх тональностях; найти к готовой мелодии бас.

Десять минут — сочинение. Одно зерно в день. Не оценивать, не бросать на середине, записывать всякое — и годное, и негодное.

Раз в неделю — довести до конца одну вещь: хотя бы восемь тактов, но с началом, вершиной и окончанием.

Раз в месяц — разбор чужого: записать по слуху и расписать гармонию сочинения, которое нравится. Это и есть лучшая школа, известная ремеслу.

ГЛАВА СОРОКОВАЯ

Заключение: высота, время и мера

✧

Сведём книгу к тому немногому, что стоит держать в памяти без справок.

Музыка складывается из *высоты*, *времени* и *звучания*. Слух устроен по отношениям, а не по величинам; оттого *лад* есть тяготение, а созвучие — совпадение призвуков.

Действие её держится *ожиданием*: слушатель предугадывает, а сочинитель исполняет, откладывает или обманывает предугаданное. Всё напряжение и всё разрешение состоят в этом.

Форма собирается *повторением с переменою*: ничто не воспринимается как целое, покуда не повторится, и ничто не терпит точного повторения. Изложи, уйди и вернись — вот всё устройство, от песни до симфонии.

Ремесло же сводится к немногому: начинай с зерна, сочиняй ритм прежде мелодии, пой написанное, убирай *лишнее* и доводи до конца. Правила знай, чтобы слышать, что делаешь, нарушая их.

И последнее. *Теория не даст ни одной ноты* — она *лишь* сокращает путь. Ноты даёт работа: ежедневная, скучная и по большей части негодная, из которой изредка остаётся то, что поётся само.

✦

✧

МУЗЫКА

Высота, время и мера

Изложение в сорока главах

O.V.K — X.T.R

Набрано и свёрстано
для настольного издания
формата 148 × 210 мм

✦