



ПРЕДИСЛОВИЕ

«Учение о генерал-басе, контрапункте и композиции»* Людвига ван Бетховена впервые увидело свет в 1832 году, спустя пять лет после смерти композитора. Оно представляет собой труд, имеющий не только историческую ценность, но и вполне актуальный для сегодняшнего дня. Именно этим вызвано то, что работа двухвековой давности впервые переводится на русский язык и издается — для того, чтобы найти применение, как мы надеемся, не только в научной, но и в учебной практике.

Современный музыкант живет в условиях плюрализма, в том числе, стилевого. Помимо широчайшего спектра возможностей, которые предоставляет такая эстетическая ситуация, это и создает трудности, и накладывает обязательства. Перед тем, кто претендует на звание профессионального современного музыканта, встают трудности быстрого переключения между стилями, на его плечи ложатся обязательства разбираться и ориентироваться если не во всех, то в очень многих техниках композиции.

Воспитываясь в различных учебных заведениях, современный музыкант в той или иной мере изучает и гармонию, и полифонию, и композицию. Как человек в процессе своего внутриутробного развития повторяет, как будто в ускоренной съемке, этапы эволюции, так и музыканты попадают в разные эпохи истории музыки. Во многом сходная ситуация была во времена Бетховена, что отражено и в его «Учении». Освоение контрапункта строгого письма, уже ставшего почти схоластикой, соседствует с применением контрапунк-

* Перевод осуществлен по изданию: Ludwig van Beethoven's Studien im Generalbass, Contrapunkt und in der Compositionslehre, aus dessen handschriftlichem Nachlass gesammelt und herausgegeben von Ignaz Ritter von Seyfried. Zweite revidierte und im Text vervollständigte Ausgabe von Henry Hugh Pierson (Edgar Mannsfeldt). Verlag von Schubert & Comp. Leipzig, Hamburg u. New-York, 1853. (Нем. «Учение о генерал-басе, контрапункте и композиции» Людвига ван Бетховена, составленное по его рукописям и изданное Игнацем Риттером фон Зайфридом. Второе, исправленное и дополненное, издание под редакцией Генри Хью Пирсона (Эдгара Мансфельда). Издательство Schubert & Comp. Лейпциг, Гамбург и Нью-Йорк, 1853.)

тических приемов в свободном стиле; самостоятельный раздел представляет учение о фуге, а открывается труд штудиями в области генерал-баса, то есть гармонии.

Разница между читателями первой трети XIX и начала XXI века заключается не только в том, что история музыки пережила два века интенсивнейшего развития, но и в том, что степень «устарелости» разных дисциплин изменилась. Так, строгий стиль воспринимается современными музыкантами гораздо более свежо. XX век со своим возрождением полифонии, всплеском интереса к ренессансной и средневековой музыке не прошел бесследно. Кропотливое освоение разрядов контрапункта, заложенное еще в знаменитом труде Йозефа Фукса «*Gradus ad Parnassum*», перестало восприниматься как нудное занятие, которому можно уделить время лишь из почтения к великим. Оно не перестало быть утомительным, но вновь приобрело не только инструктивный, но и художественный смысл. Тренировки в чтении генерал-баса важны в наше время не только для инструменталистов, практикующих исторически ориентированное исполнительство, и не только для тех, кто хочет научиться быстро играть цифровки по гармонии. Нет, быстрый ум в подсчете и построении интервалов нужен нам и для понимания серийной, сериальной техники, а также для интерпретации и для создания музыки во многих техниках композиции XX века.

И все же несмотря на современность настоящего труда, во многом приобретенную в последнее время, в тексте Бетховена много терминов, которые потребовали не только филологического, но и музыковедческого перевода. Тем не менее, опишем некоторые случаи, когда от подобных лексикографических трактовок мы все же уклонились.

В «Учении о фуге», например, мы оставили без изменений выражения «сопровождающая гармония» и «промежуточная гармония». Аналогами данных словосочетаний могут стать более привычные русскоязычным музыкантам термины «противосложение» и «интермедия», соответственно. То, что в конце Шестой главы «Учения о фуге» называется Ответом (именно так, с заглавной буквы), можно обозначить либо как удержанное противосложение, либо (в традициях учения о фуге того времени) как вторую тему сложной фуги. Термины «*Dux*» и «*Comes*» — это далеко не всегда тема и ответ в их современном понимании, а две темы при их совместном экспонировании (см., например, сс. 310 и 320). Любопытна терминология, относящаяся к сложному контрапункту, в частности, двойному контрапункту октавы. Так, на с. 342 три главных и три побочных соединения сопоставимы с первоначальным и пятью производными соединениями по теории С. И. Танеева. Определение «двойная фуга с тремя темами» звучит несколько парадоксально, но мы решили оставить эту формулировку, хотя точнее и понятнее для русскоязычного читателя было бы сформулировать так: «Двойная фуга с применением тройного контрапункта октавы» или «с тремя удержанными голосами».

Подобные примеры можно было бы множить, но не будем утомлять читателя и оттягивать момент знакомства с дидактическим трудом великого гения. Пусть читатель сам погрузится в море теоретических положений и музыкальных примеров и решит, согласиться ли ему со всем вышесказанным или поспорить — так, как любил делать сам Бетховен, не только прилежный ученик, но и человек, имевший по многим вопросам свое собственное мнение.

С. А. ПЕТРЕНКО



СОДЕРЖАНИЕ

Первый раздел. Учение о генерал-басе.

1) Об обозначениях. 2) О применении диссонансов. 3) Учение об аккордах. 4) Об органном пункте. 5) Полная система аккордов. 6) Аккорды с одним задержанным интервалом. 7) Аккорды с двумя задержанными интервалами. 8) Аккорды с тремя или четырьмя задержанными интервалами. 9) Аккорды, образующиеся через перемену баса. 10) О нонаккордах, ундецимаккордах и терцдецимаккордах.

Второй раздел. Теория композиции.

1) Об элементах искусства композиции. 2) Определение термина «контрапункт». 3) О пяти разрядах простого контрапункта. 4) Собрание двухголосных примеров. 5) О первом разряде трехголосного простого контрапункта. 6) О втором разряде трехголосного простого контрапункта. 7) О третьем разряде трехголосного простого контрапункта. 8) О четвертом разряде трехголосного простого контрапункта. 9) О пятом разряде трехголосного простого контрапункта. 10) Первый разряд четырехголосного простого контрапункта. 11) Второй разряд четырехголосного простого контрапункта. 12) Третий разряд четырехголосного простого контрапункта. 13) Четвертый разряд четырехголосного простого контрапункта. 14) Пятый разряд четырехголосного простого контрапункта. 15) Собрание примеров свободного письма.

Третий раздел. Учение о фуге.

1) Об имитации. 2) О двухголосной фуге. 3) О трехголосной фуге. 4) О четырехголосной фуге. 5) О хоральной фуге. 6) О двойном контра-

пункте октавы. 7) О двойном контрапункте децимы. 8) О двойном контрапункте дуодецимы. 9) Собрание примеров всех трех видов двойного контрапункта. 10) Об инверсии. 11) О двойной фуге. 12) О каноне.

Приложение. Фрагменты

Обозначения, применяемые в вокальных сочинениях. — О речитативе. — Andante и Allegro для двух скрипок и виолончели.

Приложение

Людвиг ван Бетховен. Биографический очерк

Черты характера и случаи из жизни

Завещание Людвига ван Бетховена

Письма

Письменный диалог

*С великим почтением редактор
Генри Хью Пирсон посвящает это издание
Венскому филармоническому обществу*



ПРЕДИСЛОВИЕ К ПЕРВОМУ ИЗДАНИЮ

Уроки бессмертного композитора являются наследием столь ценным для мира искусства, что никто не отважился бы внести в них хоть малейшие изменения. С величайшим благоговением я публикую эти записи именно в том виде, в каком нашел их среди бумаг, обнаруженных после смерти Бетховена. В точности сохранены авторский язык, слова и выражения. Единственное, что я себе позволил — в целях экономии места убрать однотипные примеры, иллюстрирующие то или иное правило (автор, как прилежный студент, записал их в избытке). Данное издание не следует рассматривать как полный, систематический учебник, — это своего рода конспекты времен учения блестящего юного композитора. И они являют собой неоспоримое доказательство того, что два года занятий под руководством любимого учителя Альбрехтсбергера были для Бетховена временем неутомимого постижения теории музыки. Как и того, что композитор прекрасно владел набором правил и предписаний, хотя в дальнейшем его высокий гений сбросил с себя их оковы. А его устремленный вперед творческий дух, на много лет опередивший свое время, освятил, как незыблемую норму, наследие прошлого.

Зайфрид
26 марта 1832 года, Вена



ПРЕДИСЛОВИЕ ИЗДАТЕЛЯ

Когда чувствующий и мыслящий человек с глубокой тоской думает о тех страданиях и болезнях, которые должен претерпеть на земле гениально одаренный художник, то, с другой стороны, для него большим утешением служит радостное чувство удовлетворения от сознания, что нет таких препятствий, которые помешали бы полету гения, и ни одна болезнь не способна сломить его сильный и возвышенный дух, и он продолжает жить в своих блестящих творениях в то время, когда те, кто пытался его надломить, давно исчезли с земли, как тени.

Насколько велико мое преклонение перед бетховенскими творениями, зародившееся в моей душе с юных лет, настолько велика радость сейчас, в зрелые годы, представить эту работу великого маэстро моим соотечественникам — англичанам, ценящим сочинения Бетховена не меньше, чем немцы.

Поэтому я с большим удовольствием принял почетное предложение издательства Schubert und Comp. перевести на английский язык эту книгу, уже более десяти лет исчезнувшую с полок книжных магазинов. Новое издание выходит одновременно на двух языках, является исправленным и дополненным. Текст, написанный Бетховеном, в точности сохранен (исправлены лишь опечатки, случившиеся в первом издании), а дополнением служит несколько приложений, среди которых собрание подлинных случаев и историй из жизни Бетховена — они, безусловно, доставят радость почитателям Бетховена и будут полезны для музыкантов.

Пусть же эта книга будет оценена по достоинству; она позволяет заглянуть в творческую лабораторию великого композитора. Если для художника величайшей наградой будет завоевать сердца, то для его почитателей огромный интерес составит возможность понять характер великого композитора и проследить тот путь, который он проделал во время обучения, и самим поучиться у него.

Генри Хью Пирсон, Гамбург, 1852 г.



ПЕРВЫЙ РАЗДЕЛ

УЧЕНИЕ О ГЕНЕРАЛ-БАСЕ





ПЕРВАЯ ГЛАВА ОБ ОБОЗНАЧЕНИЯХ

Все виды символов, применяющихся к гармоническому аккомпанементу, называются обозначениями, например:

Примы,
или унисоны

Уменьшенная b1	Чистая 1	Увеличенная #1
-------------------	-------------	-------------------

Секунды

Малая b2	Большая 2	Увеличенная #2 или 2 [#]
-------------	--------------	--------------------------------------

Терции

Уменьшенная b3	Малая b3	Большая 3
-------------------	-------------	--------------

Кварты

Уменьшенные b4	Чистая 4	Увеличенная #4 или 4 [#]
-------------------	-------------	--------------------------------------

Квинты

Уменьшенная, или тритон ♭5	Чистая ♭5	Увеличенная ♯5 или 5̣
----------------------------------	--------------	--------------------------

Сексты

Уменьшенная ♭6	Малая ♭6	Большая ♭6	Увеличенная ♯6 или 6̣
-------------------	-------------	---------------	--------------------------

Септимы

Уменьшенная ♭7	Малая ♭7	Большая ♭7
-------------------	-------------	---------------

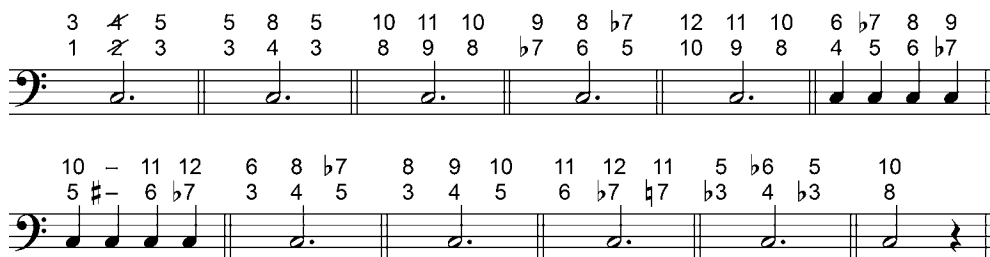
Октавы

Уменьшенные ♭8	Чистая 8	Увеличенная ♯8
-------------------	-------------	-------------------

Ноны

Малая ♭9	Большая ♭9	Увеличенная ♯9
-------------	---------------	-------------------

Децимы, ундецимы и терцдецимы — это, судя по их положению, ни что иное, как октавы от терции, кварты и сексты. Они обозначаются цифрами 10, 11 и 13, если они следуют одна за другой; если же нет — цифрами 3, 4 и 6 ради краткости и простоты. Например,



Если в цепочке интервалов необходимо поставить знаки альтерации, не относящиеся к ключевым знакам, их следует специально обозначить.

Натуральными интервалами называются те, которые принадлежат данной тональности, — будь то с бемолями или диезами, большие или малые; *случайными* называются такие интервалы, в которых появляются знаки альтерации.

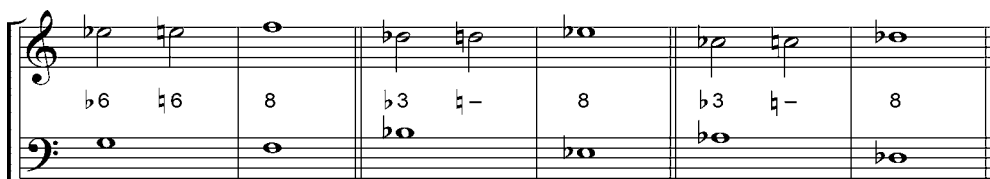
Цифра, которая перечеркнута, или рядом с которой (справа или слева) стоит диез, означает, что интервал повышается на полтона, например:



Стоящий перед цифрой или после нее знак бемоля означает, что интервал уменьшается на полтона, например:



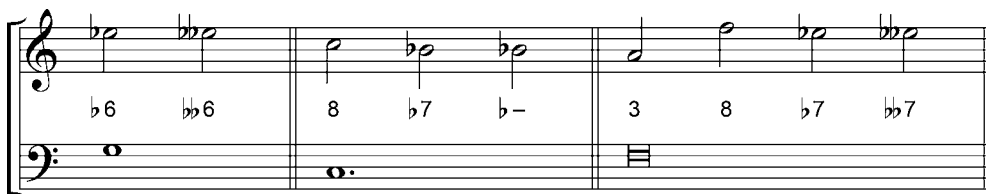
Знак отмены знака, бекар (или квадрат) означает, что интервал возвращается в свой натуральный вид, например:



Цифра, перечеркнутая дважды, или имеющая перед собой два диеза, или знак дубль-диеза (так называемый испанский крест), или перечеркнутая один раз и имеющая рядом с собой диез, означает, что интервал увеличивается на целый тон, например:



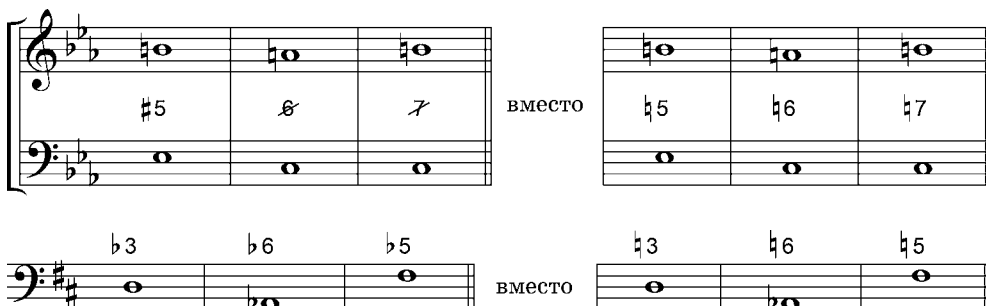
Для того, чтобы уменьшить интервал на целый тон (в бемольных тональностях или в гамме), ставится большой бемоль или два маленьких бемоля, например:



Знаки возвращения к прежним знакам после подобной альтерации выглядят так: бекар-диез, бекар-бемоль, например:



У некоторых композиторов, особенно старинной музыки, мы видим, что поставленные при ключе бемоли потом отменяются диезом или бекаром, или цифра просто перечеркивается; и таким же образом в диезных тональностях, например:



Уменьшенная квинта, а также малая и уменьшенная септимы обычно обозначаются бемолем.

Эти знаки альтерирования ставятся современными композиторами обычно после цифры, например, 2 \flat , 4 \flat , 6 \flat ; таким же образом — знак отмены бекар, например, 2 \natural , 4 \natural , 5 \natural , 6 \natural ; однако, вместо диеза зачастую цифру просто перечеркивают.

Терцию можно обозначить просто знаком над нотой — бемолем, диезом или бекаром, например:



Еще один применяемый метод обозначения альтерации (и легче воспринимаемый зрительно) — это ставить знак диеза или бемоля прямо перед цифрой. Но лучше, чтобы избежать возможной ошибки, провести черту через цифру и знак.

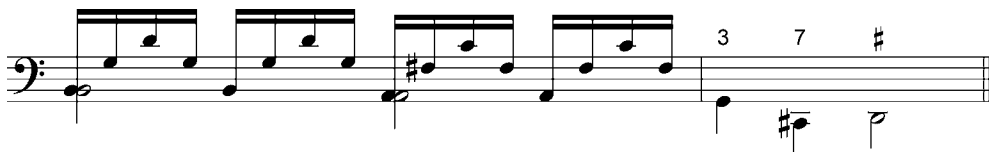
В случае с октавой и ноной такое перечеркивание встречается реже; предпочитают ставить диез или бемоль перед или после ноты, например, #8, #9, \natural 8, \natural 9, \flat 8, \flat 9. Или 8#, 9#, 8 \flat , 9 \flat , 8 \flat , 9 \flat . Так же в случае унисона, например, #1, \natural 1, \flat 1, или 1#, 1 \flat , 1 \flat .

Дубль-диезы, дубль-бемоли или дубль-бекары (знак отмены альтерации) обозначаются следующим образом: \times 2, или 6 \times , 2 $\flat\flat$ или $\flat\flat$ 5, или 7 $\flat\flat$, $\natural\flat$ 6, 5 $\natural\sharp$, $\natural\sharp$ 3, 8 $\natural\flat$, и т. д.

Если знак альтерации стоит над нотой, это означает, как уже говорилось выше, терцию.

Цифры принято ставить над басовым голосом, поскольку рядом с нотами или немного ниже ставятся обозначения типа *forte*, *piano*, *mf.*, *rfz.*, *pp.*, *dolce* и т. п. Но иногда, к примеру, когда два голоса написаны один над другим, один — виолончель, другой — контрабас или орган, а также в фугах, где начало темы обозначается в басовом голосе, следует играть просто ноты, и не брать аккорды, пока снова не появятся цифры.

Когда правая рука исполняет пассажи *obligato*, это прописывается маленькими нотами, например:



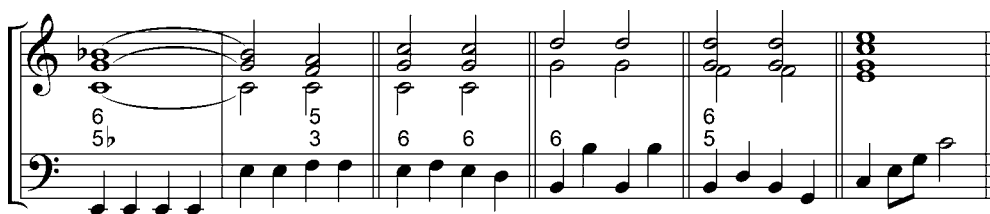
Те аккорды или отдельные интервалы, которые обозначаются цифрами, стоящими не прямо над нотой, но немного справа, берутся не одновременно с басом, но с задержкой на половину или треть длительности этой ноты, например:



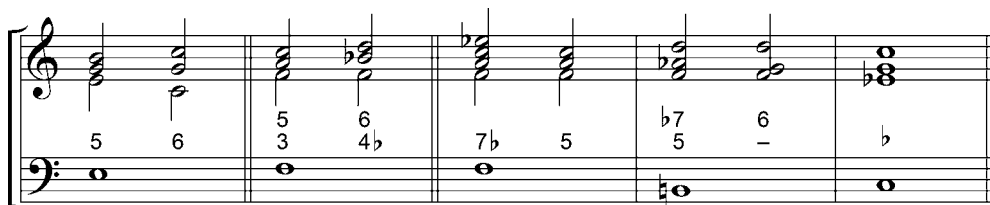
Каждая обозначенная гармония длится столько, сколько остается неизменным бас, например, в данном примере аккорд удерживается до середины следующего такта, пока не появляется следующее цифровое обозначение:



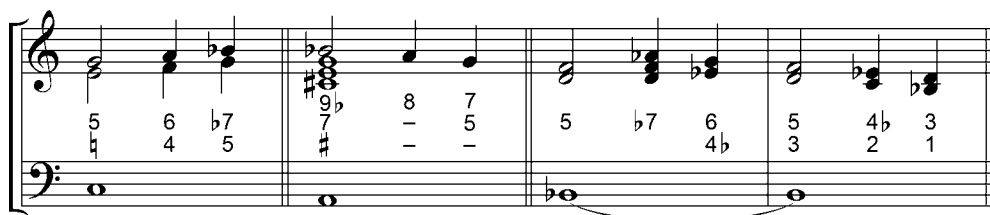
Такое же правило действует, когда бас переносится на октаву выше или ниже, или когда в нем появляются проходящие или соответствующие гармонии ноты, например:



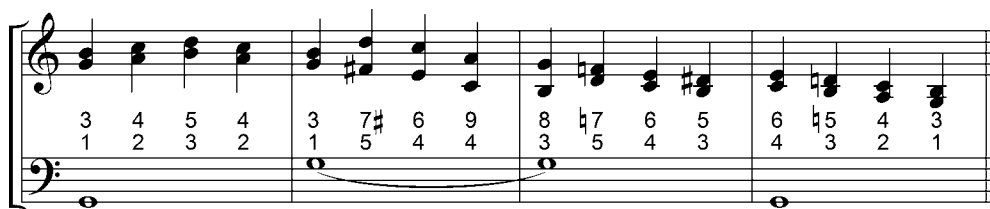
Когда к одной ноте относятся два цифровых обозначения, стоящие рядом на равномерном расстоянии, это означает, что каждый из двух аккордов или интервалов звучит половину длительности басовой ноты, например:



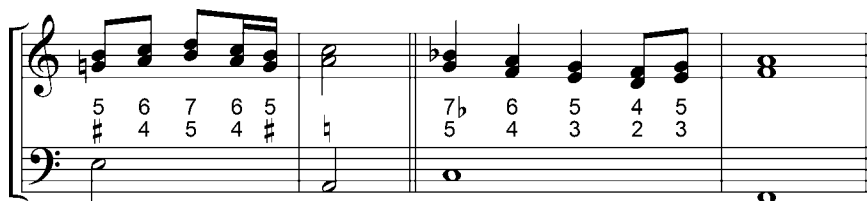
Если к ноте относятся три цифровых обозначения, то первое означает, что нужно взять аккорд половинной длительности этой ноты, а остальные две цифры приходятся на оставшуюся половину длительности, например:



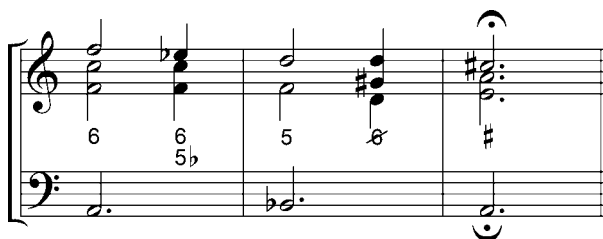
Если к одной ноте относятся четыре цифровых обозначения, это значит, что на каждую из них приходится одна четверть длительности басовой ноты, например:



Пять цифровых обозначений распределяются следующим образом:



Если два цифровых обозначения относятся к ноте в трехдольном размере (например, половинной ноте с точкой), это означает, что на первую цифру приходится две доли, на вторую — оставшаяся одна треть длительности басовой ноты:



Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru