

досами одновременно, преимущественно въ интервалахъ консонансныхъ, называется гармоническимъ, а подобное сопоставленіе голосовъ въ различныхъ интервалахъ въ одно цѣлое, для выполненія мелодіи, называется *гармонією*. Основанія для правильного цѣлесообразнаго сопоставленія голосовъ въ гармонію и для вѣрнаго пониманія гармоническихъ хоровыхъ сочиненій излагаются въ ученіи о гармоніи. Понятіе гармоніи обнимаетъ собою всю обширную область музыкальнаго творчества—сюда входитъ и стиль контрапунктической и стиль гармонической, и въ частности—стиль свободный и стиль строгій. Въ этой послѣдней области должно еще различать отъ *строгаго стиля* вообще собственно *строгаго-церковнаго стиля*. Предстоящая задача настоящаго труда—изложить ученіе о гармоніи *строгаго и строгаго-церковнаго стиля*, въ его ближайшемъ отношеніи къ духовно-музыкальнымъ сочиненіямъ и переложеніямъ съ древнихъ напѣвовъ русскихъ церковныхъ композиторовъ *).

§ 3. Гармонія мажорнаго лада.

Въ самомъ понятіи гармоніи заключается уже указаніе на ея благозвучность или *консонансность*, которая составляетъ существенный преобладающій ея признакъ: гармонія неблагозвучная характеризуется признакомъ *диссонанса*, неблагозвучія и выражается въ другомъ совершенно понятіи—*дисгармонія*. Поэтому, гармонія по самому существу своему возникаетъ при такомъ сопоставленіи различныхъ голосовъ, когда они берутъ интерваллы благозвучные—консонансы, а таковы: октава, чистая квинта (въ обращеніи— кварта), терція малая и большая (въ обращеніи—сексты). Естественность, совершенная натуральность такого сочетанія голосовъ очевидна изъ того акустическаго свойства музыкальнаго звука, что, когда на хорошо настроенномъ роялѣ мы ударимъ одинъ клавишъ, напр. *до*, поднявъ предварительно педаль, то совмѣстно съ тономъ *до* мы услышимъ его, такъ называемые, обертоны или частные верхніе тоны: *оль*, *ми* и октаву *до*; менѣе ясно—*си бем.* и нѣкоторые другіе тоны. Слѣдовательно, такой консонирующій рядъ звуковъ, какъ *до, ми, соль, до*, возникаетъ какъ бы самъ собою, по законамъ акустики, на основаніи самой природы звука **). Подобное сочетаніе отдѣльныхъ тоновъ въ согласную гармонію называется аккордомъ. Такъ какъ въ такомъ четырехзвучіи самостоятельныхъ тоновъ только три—тоника или основной тонъ, терція и квинта, четвертый же звукъ есть только повтореніе перваго октавой выше, то такой аккордъ называется трезвучнымъ или, просто, *трезвучіемъ*. Тѣмъ не менѣе всѣ подобные аккорды употребляются обыкновенно въ четырехчастномъ или четырехголосномъ видѣ, хотя и не всегда удваивается основной тонъ, но иногда—квинта, а въ нѣкоторыхъ исключительныхъ случаяхъ—и терція. Четырехчастный видъ аккорда имѣетъ основаніе въ природѣ человеческого голоса, который въ пѣвческомъ смыслѣ можетъ быть разсматриваемъ какъ: *дискантъ, альтъ, теноръ и басъ* ***). Въ аккордѣ голоса распредѣляются такъ, что верхній его тонъ поетъ дискантъ, нижній—басъ, средніе два тона—альтъ и теноръ, первый беретъ смежный тонъ съ дискантомъ, второй съ басомъ. Трезвучныхъ аккордовъ въ каждой гаммѣ, по числу ея ступеней, можетъ быть семь.



Трезвучія эти по своимъ интерваламъ не одинаковы. Трезвучія первой, четвертой и пятой ступени имѣютъ чистую квинту и большую терцію и, слѣдовательно, *мажорныя*; трезвучія второй, третьей и шестой ступени имѣютъ чистую же квинту, но малую терцію, и, слѣдовательно, *минорныя*; трезвучіе же седьмой ступени имѣетъ уменьшенную квинту и ма-

*) Строгий стиль гармоніи не должно принимать въ томъ значеніи, какое ему усвоено въ западной церковной музыкѣ, гдѣ онъ неизбежно связанъ съ древними церковными ладами и григорианскимъ *cantus firmus*; въ сочиненіяхъ нашихъ церковныхъ композиторовъ онъ утверждается на общепринятыхъ ладахъ мажора и минора и есть лишь особый стиль общемюзикальной гармоніи, своеобразно выработавшійся сообразно съ потребностями богослужебной практики православно русской церкви. Строгаго-церковнаго стиля гармоніи возникъ на почвѣ новыхъ опытовъ переложеній древнихъ церковныхъ мелодій, начало чему положено переложеніями Глинки, Потудова и другихъ позднѣйшихъ уже композиторовъ.

**) „Ученіе о слуховыхъ ощущеніяхъ“, Гельмгольца, рус. пер. Спб. 1875 г. Стр. 13 и др.

***) Въ основѣ названій латинскіе корни: альтъ—*altus* (высокій), дискантъ—*discantus* (самостоятельно поющій) или *soprano*—*soprano* (отъ *supra* или *sopra* надъ, выше), теноръ—*tenore* (держашій основной напѣвъ), басъ—*basis* (основаніе). См. „Theoretisch—practische Harmonielehre“ von S. W. Dehn. Berlin, 1860. 6. 147—148.

люю терцію и называется *уменьшеннымъ*. По своему характеру и производимому на слухъ впечатлѣнію первыя шесть трезвучій—консонирующія, послѣднее диссонирующее. Важнѣйшее трезвучіе всякой гаммы, опредѣляющее и характеризующее данный строй, есть несомнѣнно тоническое, т.-е. построенное на тоникѣ гаммы или строя, а затѣмъ тѣ два трезвучія, которыя однимъ изъ крайнихъ своихъ тоновъ, т.-е. тоникою, или квинтою, ближайшимъ образомъ соприкасаются съ крайними тонами, т.-е. съ тоникою, или квинтою, трезвучія тоническаго. Таковы—трезвучіе на 4 ступени, имѣющее квинтою тонику трезвучія тоническаго, и трезвучіе 5 ступени, имѣющее основнымъ тономъ квинту тоническаго трезвучія.

а. Трезвучія: б. Ступени:

IV I V

4 6 1 3 5 7 2

Трезвучія 1, 4 и 5 ступени—важнѣйшія, потому, что онѣ обнимаютъ собою все ступени гаммы, такъ, что разложивъ ихъ тоны по ступенямъ гаммы, мы получимъ всю гамму—мажоръ въ ея натуральномъ видѣ, какъ видно на примѣрѣ б. Отсюда очевидно, что пользуясь только тремя этими трезвучіями, мы можемъ гармонизовать любую мелодію въ предѣлахъ данной гаммы, ибо все ея тоны войдутъ въ одно изъ этихъ трезвучій или какъ октава, или какъ терція, или какъ квинта аккорда. Попробуемъ гармонизовать ступени мажорной гаммы въ ихъ послѣдовательномъ движеніи вверхъ и внизъ.

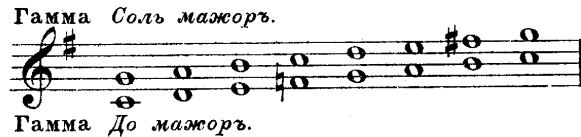
Ступени: 1 2 3 4 5 6 7 8 8 7 6 5 4 3 2 1

Трезвучія: I V I IV I IV V I I V IV I IV I V I

Тщательный анализъ этой гармонизаціи приводитъ насъ ко многимъ важнымъ и новымъ выводамъ. Первая ступень гармонизованной гаммы, какъ видимъ, есть верхній тонъ тоническаго аккорда, произшедшій отъ удвоенія тоники въ верхней октавѣ; такой аккордъ считается *въ положеніи октавы*. Вторая ступень гармонизована посредствомъ аккорда пятой ступени или *доминанты* *) и составляетъ квинту этого аккорда, помѣщаясь также въ верхнемъ голосѣ—дискантѣ, и считается *въ положеніи квинты*. Третья ступень гармонизована посредствомъ аккорда первой ступени и составляетъ въ верхнемъ же голосѣ терцію этого аккорда, который считается поэтому *въ положеніи терціи*. Дальше находимъ: аккордъ субдоминантовый—въ положеніи октавы, тоническій—въ положеніи квинты, субдоминантовый въ положеніи терціи, доминантовый въ положеніи терціи же, тоническій—въ положеніи октавы и т. д. Такимъ образомъ каждый изъ аккордовъ гаммы можетъ быть въ одномъ изъ трехъ свойственныхъ ему положеній, смотря по тому, какая изъ составляющихъ его ступеней (октава, терція, квинта) является въ верхнемъ голосѣ—дискантѣ, причемъ самый аккордъ по существу своему, по характеру своей гармоніи, нисколько однакоже оттого не измѣняется. При сопоставленіи составляющихъ данную гармонію гаммы аккордовъ можемъ замѣтить, что смѣняющіе другъ друга аккорды разныхъ ступеней, вступая между собою въ гармоническую связь, обыкновенно мѣняютъ свои положенія: если предшествующій аккордъ какой-либо ступени въ положеніи октавы, послѣдующій аккордъ другой ступени появляется непременно въ положеніи квинты, или терціи, но никакъ не въ томъ же положеніи—октавы. Нарушеніе этого условія является только однажды, при слѣдованіи шестой и седьмой ступени гаммы, съ аккордами четвертой и пятой ступени, или субдоминанты и доминанты; но послѣдствіемъ такого нарушенія тотчасъ же оказывается слѣдованіе двухъ голосовъ параллельными *октавами* и двухъ—параллельными *квинтами*, а именно: басъ съ альтомъ движутся *въ октаву* и басъ же съ теноромъ—*въ квинту*. Такое движеніе голосовъ въ четырехголосномъ пѣніи безусловно воспрещается,—въ октавахъ, должно думать, потому, что два голоса, сливаясь въ одинъ тонъ, хотя и въ разныхъ октавахъ, и двигаясь въ томъ же направленіи, какъ бы теряютъ свою самостоятельность, одинъ насчетъ другого, производя впечатлѣніе одnogолоснаго, а не двухголоснаго пѣнія, и слѣдовательно, тѣмъ нарушаютъ требованія и характеръ чистаго четырехголосія; въ квинтахъ же по тому, что каждая квинта отъ данной тоники

*) Пятая и четвертая ступени имѣютъ какъ сказано своеобразныя названія: первая—*доминанта*, вторая—*субдоминанта*, именно по тому господствующему значенію, какое имѣютъ ихъ аккорды, или гармоніи паравѣ съ тоническимъ предъ аккордами другихъ ступеней.

есть въ одно и тоже время тоника слѣдующей по квинтовому кругу самостоятельной гаммы, и слѣдовательно, движеніе голосовъ квинтами есть какъ бы одновременное движеніе по ступенямъ, отъ тоникъ, двухъ самостоятельныхъ и вмѣстѣ противорѣчивыхъ другъ другу мелодій или гаммъ, какъ *до* и *солъ* мажоръ и т. п., *) почему и получается впечатлѣніе, — какъ будто данная гармонія, не бросая первоначального своего строя, одновременно съ симъ однакоже вступаетъ въ новый строй, что рѣшительно противорѣчитъ природѣ гармоніи, нарушая ея цѣльность и послѣдовательность.



Отсюда сами собою возникаютъ правила:

1. При вокальномъ сложеніи гармоніи безусловно воспрещается употребленіе одновременныхъ послѣдованій параллельныхъ квинтъ и октавъ въ голосахъ.
2. Воспрещается употреблять два различныхъ трезвучныхъ аккорда въ одномъ и томъ же положеніи **).

§ 4. Сопоставленіе главныхъ аккордовъ мажорной гаммы между собою. Голосоведеніе.

Продолжая анализъ предыдущей гармоніи гаммы, мы естественно находимъ тѣ отношенія, въ которыя необходимо вступаютъ сопоставляемые между собой различные аккорды. Мы уже видѣли, что тоническій аккордъ имѣетъ общіе тоны, съ одной стороны — съ аккордомъ доминантовымъ, съ другой — съ субдоминантовымъ, въ квинтъ и тоникъ. Смотри по тому, какъ движутся голоса въ этихъ аккордахъ, общіе тоны могутъ или оставаться въ томъ же голосѣ въ послѣдующемъ аккордѣ, какъ и въ предыдущемъ, или переходить въ другой голосъ. Если голоса движутся такимъ образомъ, что три верхніе голоса идутъ въ противоположномъ направленіи по отношенію къ басу, т. е. когда другіе голоса — вверхъ, басъ же — внизъ, или же тѣ голоса — внизъ, а басъ — вверхъ, какъ въ первыхъ двухъ аккордахъ примѣра, или въ аккордѣ послѣднемъ и предпослѣднемъ, — то такое движеніе голосовъ называется *противоположеннымъ*, и общій тонъ неизбежно переходитъ въ другой голосъ, въ движеніи *противоположеннымъ* басу, наравнѣ съ другими тонами аккорда. Если голоса движутся такъ, что одинъ изъ нихъ, или, рѣже, два остаются на мѣстѣ, другіе же идутъ вверхъ, или внизъ, то такое движеніе голосовъ называется *косвеннымъ*, и общій тонъ въ этомъ случаѣ непременно остается въ послѣдующемъ аккордѣ, въ томъ же голосѣ, какъ и въ предыдущемъ ***).

Если же все голоса движутся по одному направленію, вверхъ, или внизъ, то такое движеніе голосовъ есть *прямое*. Примѣромъ косвеннаго движенія голосовъ можетъ служить соединеніе 2-го, 3-го и 4-го отъ начала строки аккорда; примѣромъ прямого движенія служатъ аккорды 6-й и 7-й изъ приведеннаго выше образца. Нетрудно замѣтить, что *прямое* движеніе голосовъ есть самое неудобное въ гармоніи, такъ какъ въ такомъ случаѣ неизбежно появляются параллельныя квинты и октавы въ послѣдованіи голосовъ, особенно когда между аккордами нѣтъ общаго тона; но если даже и есть общій тонъ, то хотя и не появляется при этомъ параллельныхъ квинтъ и октавъ *явныхъ*, однако же возникаютъ все-таки парал-

*) Такое объясненіе кажется единственно удовлетворительнымъ. Рихтеръ о квинтахъ разсуждаетъ также какъ и объ октавахъ, но это кажется натянутымъ. Въ квинтовомъ движеніи замѣтно не сліяніе тоновъ, а ихъ противорѣчивость, самостоятельность, которая и служитъ основаніемъ къ построенію фуги въ видѣ смѣны вождя (*dux*) и слутника (*comes*). Гауптманъ считаетъ квинту противоположеніемъ октавъ, какъ единству съ тоникой. См. „Die Natur der Harmonik und Metrik“. Leipzig. 1873. SS. 19—27. „Die Lehre von der Harmonik“. Leipzig. 1868. SS. 7—10. Квинта, по Гауптману, „ist der Intervall Trennung“. Ibid S.—45. In der Quintfolge vermissen wir die Einheit der Harmonie, in der Octavfolge Verschiedenheit der Melodie. Die Nat. S.—65. Bellermann согласенъ съ Рихтеромъ. „Der Kontrapunkt“. Berl. 1887. S.—138. Срав. Dehn: „Theoret.-prac. Harmonielehre“. SS. 153—164.

**) Исключеніе могутъ составлять только трезвучія въ положеніи терціи въ томъ случаѣ, если терція перваго трезвучія не служитъ *воднымъ тономъ* для втораго, напр. трезвучія 1 и 5 ступ.

***) Такое соединеніе аккордовъ, съ удержаніемъ общаго тона въ томъ же голосѣ, называется *гармоническимъ*; наоборотъ же, когда общій тонъ переходитъ изъ одного голоса въ другой, при движеніи противоположномъ, оно называется *мелодическимъ*.