

§ 28. Строгий стиль въ духовно-музыкальныхъ сочиненіяхъ русскихъ композиторовъ.

Для выясненія въ самыхъ общихъ чертахъ того вопроса, насколько строгій стиль гармоніи отразился въ духовно-музыкальныхъ сочиненіяхъ русскихъ композиторовъ, мы должны обратиться къ произведеніямъ новаго и новѣйшаго періода въ исторіи духовно-музыкальнаго русскаго творчества. Произведенія перваго періода, принадлежащія итальянцамъ композиторамъ Галуппи, Сарти и ихъ непосредственнымъ преемникамъ и ученикамъ, русскимъ композиторамъ Веделю и Дехтереву, не могутъ быть принимаемы въ расчетъ при обсужденіи даннаго вопроса какъ потому, что строгій стиль гармоніи въ то время не былъ предметомъ особенныхъ желаній, заботъ и стремленій, но вполне господствовалъ стиль свободный, концертный итальянскій, такъ и потому, что произведенія эти преимущественно обращаются въ рукописяхъ сомнительной точности. Изъ послѣдующаго періода, новаго, мы должны также обратиться главнымъ образомъ къ произведеніямъ печатнымъ, принадлежащимъ наиболѣе выдающимся авторамъ, Березовскому, Давыдову, Бартнянскому, Турчанинову, Львову, Ломакину, Воротникову, Виноградову, и наконецъ, къ современнымъ выдающимся авторамъ.

Бросая общій взглядъ на произведенія этихъ поименованныхъ авторовъ, мы должны сказать, что хотя въ нихъ преимущественно преобладаетъ строгій стиль, въ его общепринятомъ пониманіи, однакоже авторы ихъ не стѣснялись довольно многими и значительными отступленіями отъ его существенныхъ требованій и предписаній. Не въ смыслѣ критики произведеній, а въ смыслѣ выясненія вопроса, насколько чувствовалась и была развита потребность строгаго стиля въ ихъ авторахъ, мы попробуемъ указать наиболѣе значительныя отступленія отъ обязательныхъ требованій строгаго стиля въ произведеніяхъ вышеупомянутыхъ композиторовъ, безотносительно къ тому, допускались-ли подобныя отступленія какъ мотивированныя, или же какъ совершенно произвольныя.

Отступленія эти касаются чистоты голосоведенія, введенія въ гармонію излишняго хроматизма и одновременнаго нарушенія діатоническаго характера гармоніи и, наконецъ, введенія въ гармонію диссонирующихъ сочетаній, аккордовъ уменьшенныхъ, увеличенныхъ и энгармоническихъ, и зависящихъ отъ этого свободныхъ и быстрыхъ модуляцій. Подобныя отступленія чаще встрѣчаются въ концертныхъ произведеніяхъ, строгаго стилю собственно непринужденныхъ, и меньше — въ другихъ пѣснопѣніяхъ богослужебныхъ. Въ произведеніяхъ Давыдова мы можемъ встрѣчать запрещенныя послѣдованія уменьшенной и чистой квинты (концерты, по изд. Юргенсона, стр. 87), хроматическія вспомогательныя и проходящія ноты (конц. 83, 86 стр. литургія, въ томъ же изд. 30 стр. и др.), хроматическое послѣдованіе трехъ полутоновъ подрядъ, отъ октавы черезъ большую и малую септиму внизъ (конц. 81 стр. литург. 31 стр. и др.), хроматическое повышеніе и пониженіе ступеней 2, 4 и 6 въ аккордѣ (конц. 80 и мн. др.), веденіе малой септимы вверхъ, въ верхнемъ голосѣ (литур. 18, конц. 80 стр. и др.), употребленіе увеличеннаго секстаккорда (конц. 118, 96 стр. литург. 6, 40 стр. и др.), увеличеннаго терцквартаккорда и рядомъ секстаккорда (конц. 83 и др.) увеличеннаго квинтсекстаккорда (конц. 111 и др.).

У Березовскаго, въ его концертѣ „Не отвержи мене во время старости“ и другихъ произведеніяхъ, также находимъ послѣдованіе уменьшенной и чистой квинты подрядъ, послѣдованія хроматическія, квинты, не скрываемаыя скачкомъ на терцію, увеличенный секстаккордъ, квинтсекстаккордъ и терцквартаккордъ (Юргенсоновск. изд. конц. „Не отвержи мене“ стр. 7, 16 и др.).

Весьма много свободныхъ послѣдованій въ голосоведеніи представляютъ собою произведенія Бартнянскаго. Мы можемъ встрѣтить въ нихъ послѣдованія явныхъ чистыхъ квинтъ (конц. 51 стр. 2-жды, 56, 57, 93, 145, 259, 268, — изъ литург. въ херув. № 7 нѣсколько разъ), послѣдованіе уменьшенной и чистой квинты (конц. 93, 187 изъ литург. въ первыхъ тактахъ „Отче нашъ“), квинты, возникающія чрезъ вспомогательныя и проходящія ноты (конц. 129, 63 и др.), октавы черезъ проходящія ноты и терцію (конц. 164 и др.), хроматическія проходящія и вспомогательныя ноты (конц. 149 и мног. др.), увеличенный секстаккордъ (конц. 181, 255 и др.), увеличенный секстаккордъ и терцквартаккордъ вмѣстѣ (конц. 183, 184, 185, 187 и др. литург. въ первыхъ тактахъ „Благословлю Господа“), послѣдованіе аккорда доминантоваго и субдоминантоваго, въ первомъ обращеніи (конц. 19 и др.), разрѣшеніе секундаккорда, вмѣсто секстаккорда, въ основной септаккордѣ (конц. 257), веденіе малой септимы въ дискантъ вверхъ (конц. XXXII, стр. 288—9) и проч. т. п. Въ пе-

реложеніяхъ Турчанинова встрѣчается также не мало свободныхъ послѣдованій гармоническихъ. Здѣсь мы встрѣчаемъ послѣдованіе уменьшенной и чистой квинты (перелож. 1 кн. 37, 39, 48, 52, 61, 22; 2 кн. 26, 28, 29, 44, 47, 49, 93, 94, 96, 98 и др.), квинты черезъ проходящія ноты (1 кн. 37, 38, 40, 41, 44 и др.), квинты черезъ терцію (1 кн. 1, 2, 3, 4) (10, 11, 12, 19, 70), октавы черезъ терцію (1 кн. 37, 39, 48, 52, 61 и др.), октавы черезъ проходящія ноты (2 кн. 36—44 и др.), веденіе въ верхнемъ голосѣ септими вверхъ (1 кн. 42, 43, 45, 48, 49, 51, 63, 65, 67, 68; 2 кн. 45, 48, 52 и др.), увеличенный секстааккордъ (1 кн. 37, 39, 48, 52, 61 и др.), увеличенный квинтсекстааккордъ (кн. 2, 47 и 50 стр.), увеличенный квинтсекстааккордъ и терцквартааккордъ (2 кн. 45, 47, 51 и др.), а также хроматическія вспомогательныя и проходящія ноты и ходъ голоса внизъ на $1\frac{1}{2}$ тона. У Воротникова мы встрѣчаемъ хроматическія повышенія и пониженія ступеней (5, 18, 29 стр. собр. соч.), энгармоническое разрѣшеніе уменьшеннаго септааккорда (30, 31, 32 и др.), увеличенный секстааккордъ и терцквартааккордъ (15, 42 и др.), скачки септими и основного тона въ одномъ направленіи (6 стр. и др.), свободныя скачки голосовъ на большія и малыя сексты вверхъ и внизъ (45 и др.). Въ сочиненіяхъ Ломакина мы находимъ хроматическія повышенія и пониженія ступеней 4, 2 и 6 и хроматическія вспомогательныя и проходящія ноты (херув. № 4, 8, собран. молитвъ № 32, 34 и др.), энгармоническія разрѣшенія уменьшеннаго септааккорда (собр. мол. № 27, 38 и др.), октавы черезъ терцію (собр. мол. № 27 и 28), квинты черезъ терцію (собр. мол. № 27 и др.), свободныя скачки баса на малую септиму вверхъ (собр. мол. № 4, 7, 38), разрѣшеніе секундааккорда, вмѣсто секстааккорда, въ мажорное трезвучіе (Прич. № 1, 2 и др.), увеличенный квинтсекстааккордъ (Прич. № 9, 14 и др.), увеличенный терцквартааккордъ (Прич. № 1 и др.), наконецъ, послѣдованіе аккорда доминантоваго и субдоминантоваго (херув. № 7 и др.). Въ сочиненіяхъ Львова мы встрѣчаемъ октавы возникающія черезъ терцію (собр. сочин. стр. 2, 13, 22, 24 и др.), октавы черезъ проходящія ноты (собр. соч. 39, 40, 41, 42 и др.), квинты, возникающія черезъ проходящія ноты (соч. стр. 122 и др.), послѣдованіе двухъ чистыхъ квартъ отъ доминантоваго и субдоминантоваго аккордовъ (стр. 15 и др.) хроматическія вспомогательныя и проходящія ноты, повышенныя и пониженныя ступени (64, 19, 20, 29, 126, 43, 45, 125, 128, 132, 135 и др.), послѣдованіе трехъ полутоновъ подрядъ отъ октавы черезъ большую и малую септиму внизъ (17, 19, 46 и др.), хроматическое послѣдованіе и энгармоническое разрѣшеніе уменьшеннаго септааккорда (собр. соч. 18, 37, 113, 126, 133 и др.), веденіе малой и большой септими вверхъ въ верхнемъ голосѣ (стр. 48, 52, 55, 128, 151 и др.), септааккордъ съ повышенной квинтой (66 и др.), увеличенный квинтсекстааккордъ (стр. 110, 132, 136 и др.), увеличенный терцквартааккордъ (стр. 16 и др.), скачки баса на малую септиму вверхъ (стр. 15 и др.), хроматическое повышение октавы (стр. 132 и др.), неприготовленные нонаккорды (стр. 52 и др.) и проч. под. т.

Сочиненія Бахметева болѣе всѣхъ другихъ отличаются свободнымъ употребленіемъ хроматическихъ и энгармоническихъ сочетаній, послѣдованій и разрѣшеній уменьшенныхъ и увеличенныхъ аккордовъ, такъ что непривычное къ тому ухо едва въ состояніи спокойно ихъ выносить. Хроматическое повышение и пониженіе ступеней встрѣчается нерѣдко (хер. № 1, „Собр. 4-хъ голос. соч.“, 5, на стр. 13, 14, 15, 19, 20, 22, 28, 29, 30, 34 и мног. др.), свободное употребленіе септааккордовъ и нонаккордовъ (стр. 5, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 33 и др.), послѣдованіе черезъ хроматическое измѣненіе ступеней уменьшеннаго квинтсекстааккорда, малаго терцквартааккорда, квартсекстааккорда и уменьшеннаго септааккорда (стр. 21—2 и др.), хроматическое повышение квинты (стр. 19 и др.), октавы (19, 13, 14, 15 и др.), увеличенный секстааккордъ (стр. 23, 24, 25 и др.), увеличенный квинтсекстааккордъ (стр. 21, 34, 29 и др.), увеличенный терцквартааккордъ (стр. 5 и др.); явныя параллельныя квинты (стр. 47, 13) октавы (стр. 13) Какъ примѣръ переполненія гармоніи хроматическими и энгармоническими послѣдованіями, разрѣшеніями и модуляціями, можно назвать херувимскую № 8-й. Сочиненія Бахметева представляютъ собою примѣръ наиболѣе далекаго уклоненія отъ діатонической гармоніи строгаго стиля. Въ сочиненіяхъ Виноградова мы нерѣдко можемъ встрѣтить хроматическія проходящія и вспомогательныя ноты, напр. въ стих. „Нынѣ вся исполнишася свѣта“ (стр. 5, 8, 9) и въ другихъ случаяхъ, аккорды съ повышенной квинтой и пониженной секстой, какъ въ „Взбранной воеводѣ“ и др. случаяхъ, септааккорды уменьшенные, разрѣшаемые энгармонически, и нонаккорды, какъ въ „Причастныхъ“, „Милость мира“ и др., увеличенные квинтсекстааккорды и терцквартааккорды (стих. „Нынѣ вся“ стр. 7 и въ др. случаяхъ); но голосоведеніе его сочиненій почти всегда правильное, безъ квинтъ и октавъ, съ приготовленными диссонансами.

О близости къ строгому стилю гармоніи произведеній другихъ композиторовъ, главнымъ образомъ современныхъ, предоставляется судить собственной любознательности изу-

чающаго строгій стиль гармоніи. При подобномъ сужденіи не должно упускать изъ вниманія ритмическаго строенія произведеній и ихъ внѣшней формы, а также правильности расположенія текста, внѣшнихъ гармоническихъ украшеній и проч. подоб., такъ что, отвѣчая требованіямъ строгаго стиля съ извѣстныхъ сторонъ, многія произведенія не могутъ однакоже нерѣдко удовлетворять требованіямъ строгаго стиля съ другихъ сторонъ. Какъ сравнительно болѣе отвѣчающія требованіямъ строгаго стиля мы должны назвать произведенія, преимущественно *сочиненія*, Р.-Корсакова, Азѣва, Войденова, Полуэктова, Малашкина, Чайковскаго, Архангельскаго, Орлова и нѣкоторыхъ другихъ. Какъ вполне отвѣчающія требованіямъ *чистаго* строгаго стиля могутъ быть названы только нѣкоторыя произведенія и главнымъ образомъ *переложенія* мелодій древнихъ церковныхъ роспѣвовъ, или заимствованныхъ изъ практики церковной, или же изъ богослужебныхъ нотныхъ синодальныхъ книгъ, съ точно и неизмѣнно выдержанною основною мелодіею. Сюда принадлежатъ сочиненія и переложенія Львовскаго, переложенія Смоленскаго, переложенія Соловьева и Смирнова въ изд. Брат. Пресв. Богородицы, переложенія Р. Корсакова, Азѣва, переложенія капеллы, новаго изд., „Всенощное бдѣніе“, переложенія Архангельскаго и нѣкоторыхъ другихъ.

II. Строгоцерковный стиль гармоніи.

§ 29. Понятіе о строгоцерковномъ стилѣ гармоніи.

Строгий стиль гармоніи въ его общепринятомъ пониманіи имѣетъ приложеніе какъ къ самостоятельнымъ сочиненіямъ или композиціямъ авторовъ, такъ и къ переложеніямъ съ древнихъ церковныхъ напѣвовъ.

Строгоцерковный стиль *) возникаетъ собственно въ области переложеній съ древнихъ церковныхъ напѣвовъ, когда мелодическимъ основаніемъ этихъ переложеній служитъ подлинная церковная мелодія богослужебныхъ нотныхъ книгъ, а гармоническимъ — тѣ своеобразныя звуко сочетанія, которыя возникаютъ въ области церковнаго звукоряда, ритмическимъ же ихъ основаніемъ служитъ своеобразный несимметричный ритмъ церковной мелодіи и самостоятельное веденіе сопровождающихъ основную мелодію голосовъ, въ характерѣ самой мелодіи **). Такал самостоятельная разработка основной мелодіи въ голосахъ, для хора, въ характерѣ самой мелодіи, называется уже не гармоническою, а *контрапунктическою* ея разработкою, а самый способъ и методъ ея разработки — *контрапунктомъ* (латин. *punctum contra punctum*). Цѣль подобной разработки мелодіи не только найти соотвѣтствующія ступенямъ мелодіи гармоническія сочетанія или аккорды, въ ихъ наиболѣе естественной послѣдовательности, но и осуществить самую мелодію въ сопровождающихъ ее голосахъ или выработать эти голоса въ ея *характеръ* и *стремъ* и уподобить ей. Здѣсь пріобрѣтаютъ значеніе такъ называемыя *имитации* или уподобленіе голосоведенія сопровождающихъ мелодію голосовъ ея *ритму*, *движенію* и *строю*, по скольку онѣ не нарушаютъ собою священнаго текста мелодіи повтореніемъ или неодновременнымъ произношеніемъ голосами отдѣльныхъ словъ его и реченій. Когда основную мелодію хотятъ перенести изъ ея обычнаго мѣстооположенія, изъ верхняго голоса въ другой, напр.: въ средній, а на ея мѣсто въ верхнемъ голосѣ переносится мелодія замѣщаемаго голоса, въ томъ и другомъ случаѣ въ интервалахъ октавы, безъ малѣйшаго однакоже измѣненія первоначальнаго состава контрапунктической гармоніи, — то такое видоизмѣненіе переложенія называется перемѣщеніемъ его голосовъ въ *двойномъ контрапунктѣ октавы*, а самый способъ измѣненія называется *перемѣщающимся двойнымъ контрапунктомъ октавы*. Пользоваться такимъ перемѣщеніемъ голосовъ, при діатоническомъ

*) Ученіе о строгоцерковномъ стилѣ гармоніи изложено въ сжатомъ видѣ, какъ по новости самого предмета, такъ и потому, что вполне обстоятельное его изложеніе слишкомъ увеличило бы объемъ этой книги. Практически авторъ старался осуществить изложенное главнымъ образомъ въ своихъ „Переложеніяхъ для хора съ древнихъ церковныхъ роспѣвовъ“, партит. форт—п. (57 стран.), а затѣмъ въ „Пѣніи на литургіи“, кievск. росп., партит. (27 стран.) и во „Всенощномъ бдѣніи древнихъ роспѣвовъ церковныхъ“, въ партитурѣ, и др. Изъ другихъ опытовъ гармонизаціи церковныхъ мелодій къ этому стилю болѣе всѣхъ приближаются переложенія Львовскаго.

**) На необходимость и возможность выработки своего отечественнаго контрапункта по отношенію къ церковнымъ мелодіямъ, на основаніи кроноваго изученія этихъ мелодій, указывалъ еще знаменитый Бортинскій въ своемъ замѣчательномъ „Проектѣ“, напечатанномъ въ изданіи Общества Любителей Древней Письменности.