

но не въ среднѣ теченія напѣва. Обычно употребляемые въ церковной мелодіи интерваллы суть секунды, терціи, кварты, и квинты, какъ чистые, большіе и малые; слѣдовательно, въ ней нѣтъ ни увеличенной кварты (тритонъ), ни уменьшенной квинты (его обращеніе). Такъ какъ основная церковная мелодія никогда не дѣлаетъ внезапнаго перехода отъ одной ступени одного тетра хорда на ту же ступень другаго тетра хорда, напр. отъ *фа* на *фа діэзъ*, отъ *си* на *си бемоль*, и наоборотъ, то и въ сопровождающихъ мелодію голосахъ не могутъ рядомъ находиться тѣ же ступени какъ натуральныя и измѣненныя, и слѣдовательно, не можетъ быть двухъ полутоновъ рядомъ или *хроматическаго* послѣдованія голосовъ и *хроматической* модуляціи. Увеличенныхъ аккордовъ въ строгоцерковномъ стилѣ не можетъ быть; изъ уменьшенныхъ же аккордовъ для четырехголоснаго сложенія употребляются сектаккорды, для трехголоснаго же еще, кромѣ того, и трезвучія; квартсектаккорды могутъ появляться только случайно, въ качествѣ проходящихъ, и въ каденціи, какъ это встрѣчалось раньше въ строгомъ стилѣ. Прибавленіе къ трезвучіямъ септимъ даетъ септаккорды изъ коихъ три, отъ *соль* съ терціей *си*, отъ *до* съ терціей *ми* и отъ *ре* съ терціей *фа діэзъ*, имѣютъ гармоническое значеніе доминантсептаккордовъ, при разрѣшеніи въ тоники *до*, *фа* и *соль*; другіе же имѣютъ значеніе побочных септаккордовъ *).

§ 31. Контрапунктическое развитіе голосоведенія **).

Не ограничиваясь гармоническимъ сопоставленіемъ аккордовъ, для развитія большей самостоятельности голосоведенія, можно вести голоса контрапунктическимъ способомъ, мелодически. Если мы возьмемъ трезвучный аккордъ въ его обычномъ видѣ, съ удвоеніемъ основнаго тона, и будемъ вести его квинту по ступенямъ вверхъ мелодически, то получимъ своеобразныя гармоническія послѣдованія и хорошій мелодическій ходъ для даннаго, лежащаго въ квинтѣ голоса. Басъ въ это время поддерживаетъ противоположное мелодическое движеніе, или на ступень внизъ, или на кварту; терція же и октава служатъ связующими тонами до того момента, когда вступаетъ новый аккордъ, и они занимаютъ соотвѣтствующее въ немъ положеніе.

нельзя. NB.

3. 6. 3. 3. 6. 3. 3. 6. 3. 6. 6. 3. 6. 3. 3. 6. 6.

3. 6. 3. 3. 6. 3. 3. 6. 3. 3. 6. 3. 3. 6. 3. 3. 6. 6.

1 2 NB. Не хорошо.

3. 6. 3. 3. 6. 3. 3. 6. 3. 3. 6. 3. 3. 6. 3. 6. 3.

*) Особенность септаккордовъ церковнаго звукоряда та, что всѣ они (числомъ 10) являются съ *малою септимой*, равно мажорные, минорные и малые; уменьшенныхъ же между ними во все нѣтъ. Введеніе въ гармонію строгоцерковнаго стили септаккордовъ не представляетъ необходимости и скорѣе есть нѣкотораго рода излишество, равно и квартсектаккордъ.

**) Подобныя указываемыя здѣсь голосоведенія и образуемыя ими каденціи весьма нерѣдки въ произведеніяхъ западнаго строгаго стили, покоющагося на церковныхъ ладахъ, напр. у Палестрины и др.; здѣсь же они являются результатомъ предполагаемаго мелодическаго веденія голосовъ безъ отношенія къ западнымъ церковнымъ ладамъ, но на основаніи церковнаго звукоряда.

Такъ какъ уменьшенныя трезвучія не имѣютъ значенія въ основномъ своемъ видѣ, то они и не могутъ имѣть мѣста, при подобномъ самостоятельномъ веденіи голоса въ квинтѣ. равно и не могутъ быть аккордами разрѣшенія, при подобномъ голосоведеніи. Не совсѣмъ хорошо также послѣдованіе голосовъ при 2 NB, какъ напоминающее извѣстный намъ три-тонъ, хотя мелодическое движеніе верхняго голоса и скрашиваетъ нѣсколько его. При подобномъ мелодическомъ движеніи верхняго голоса какъ можно безъ труда замѣтить, прежде недозволенныя послѣдованія между аккордами отъ доминанты и субдоминанты, отъ доминанты и трезвучія 2 ступ. мажора, отъ 3 и 2 ступ. его, черезъ посредство вставляемаго естественно секстааккорда, отъ трезвучія на терцію ниже, — становятся вполне возможными и гармоничными, исключая развѣ указаннаго сейчасъ при 2 NB, которое при всемъ томъ остается однакоже довольно неуклюжимъ. При скачкѣ баса на кварту, какъ не трудно замѣтить, не всегда можетъ слѣдовать затѣмъ трезвучіе, но иногда вступаетъ секстааккордъ на этомъ тонѣ.

Это оказывается необходимымъ въ томъ случаѣ, когда предположенное за скачкомъ баса трезвучіе должно быть уменьшенное, или же трезвучіе гармонически неудобное къ соединенію съ предыдущимъ, какъ два аккорда отъ *фа* и отъ *ми*, или прежнія субдоминантовое и трезвучіе 3 ступ. мажора.

Указанное сопоставленіе аккордовъ и мелодическое веденіе голосовъ необыкновенно обогащаетъ гармонію строгацерковнаго стиля и сообщаетъ голосоведенію необычайную мелодическую текучесть, оживленіе и связность.

Подобнымъ же образомъ, совмѣстно съ басомъ, при поступенномъ его движеніи внизъ, можетъ быть также мелодически ведена внизъ терція аккорда; квинта при этомъ должна быть удвоена въ данномъ аккордѣ.

Музыкальный пример 1: Две системы нот (верхняя и нижняя). Каждая система содержит 10 тактов. Над нотами указаны альтернативы: «или:» и «NB. или:». Под нотами в нижней системе даны цифровые обозначения: 3²/₅, 6, 3, 3²/₅, 3, 3²/₅, 6, 3²/₅.

Музыкальный пример 2: Две системы нот (верхняя и нижняя). Каждая система содержит 10 тактов. Над нотами указаны альтернативы: «или:» и «или:». Под нотами в нижней системе даны цифровые обозначения: 3²/₅, 6, 3²/₅, 6, 3, 3²/₅, 6, 6, 3²/₅, 6, 6, 3²/₅, 6, 3.

Музыкальный пример 3: Две системы нот (верхняя и нижняя). Каждая система содержит 10 тактов. Над нотами указаны альтернативы: «NB. Не хорошо. или:», «или: NB не хорошо или:», «или: NB не хорошо.», «или:» и «или:». Под нотами в нижней системе даны цифровые обозначения: 3²/₅, 6, 3²/₅, 6, 6, «хорошо», 3²/₅, 6, 6, «хорошо», «хорошо».

Какъ легко замѣтить, при данномъ голосоведеніи, когда является надобность разрѣшить гармонію въ уменьшенное трезвучіе, вмѣсто него всегда выступаетъ на той же ступени секстааккордъ другаго трезвучія; всѣ же послѣдованія, отмѣченныя NB, какъ воспроизводящія собою извѣстные намъ послѣдованія аккордовъ доминантоваго и субдоминантоваго или аккорда 2 ступ., аккордовъ субдоминантоваго и 3 ступени, вслѣдствіе извѣстныхъ намъ ранѣе причинъ, не могутъ быть одобрены.

Доселѣ мы наблюдали самостоятельное веденіе квинты и терціи аккорда, а также и основного тона, первой—вверхъ, второй и третьяго—внизъ. Веденіе квинты внизъ и терціи вверхъ извѣстно изъ предыдущихъ гармоническихъ сочетаній аккордовъ и представляетъ собою обычное голосоведеніе при сопоставленіи аккордовъ.

Слѣдуетъ еще разсмотрѣть мелодическое веденіе основнаго тона вверхъ и октавы—вверхъ и внизъ, но такое веденіе представляетъ собою лишь извѣстныя намъ проходящія діатоническія ноты, какъ въ аккордахъ, такъ и въ сектаккордахъ.



Подобныя діатоническія проходящія ноты, на основаніи изложеннаго раньше, весьма легко образовать отъ каждаго аккорда звукоряда, кромѣ уменьшенныхъ трезвучій,—должно лишь наблюдать, чтобы онѣ двигались мелодически между нотами гармоническими, а не брались безсвязно и скачкомъ.

§ 32. Контрапунктическая обработка церковной мелодіи въ переложеніяхъ современныхъ русскихъ композиторовъ, въ строгоцерковномъ стилѣ гармоніи.

Начало строгоцерковному стилю положилъ своими переложеніями церковной мелодіи древнихъ напѣвовъ извѣстный Потуловъ, слѣдуя предначертаніямъ кн. Одоевскаго. Въ его переложеніяхъ господствуетъ строго діатоническая гармонія, въ самыхъ простѣйшихъ консонансныхъ звукосочетаніяхъ, въ аккордахъ трезвучныхъ и ихъ обращеніяхъ.

Каждая нота мелодіи принимается, въ большинствѣ случаевъ, за самостоятельную составную часть аккорда и только въ самыхъ рѣдкихъ случаяхъ за проходящую. Проходящія ноты изрѣдка также допускаются и въ сопровождающихъ мелодію голосахъ. Произношеніе текста одновременное для всѣхъ голосовъ. Такой способъ гармонизаціи имѣетъ видъ строгаго простаго контрапункта ноты противъ ноты (*punctum contra punctum*). На относительно высокую художественность такая гармонизація претендовать не можетъ, да и едва ли это имѣлось въ виду, при созданіи подобнаго простаго хоровою пѣнія. Восполненіе художественной стороны гармонизаціи и заботы о болѣе свободномъ и самостоятельномъ развитіи голосоведенія приняли на себя болѣе современные композиторы переложители церковной мелодіи для хора, слѣдуя однакоже пути, указанному Потуловымъ.

Въ сравненіи съ Потуловымъ, они ввели въ гармонизацію, частію, діатоническія, проходящія и вспомогательныя ноты во всѣхъ голосахъ, въ значительно большемъ количествѣ,—частію, новыя звукосочетанія, болѣе диссонирующія—септаккорды, нерѣдко съ ихъ обращеніями. Таковы: „Всенощное бдѣніе древнихъ напѣвовъ“ изд. Капеллы, „переложенія въ изданіи Братства Пресв. Богородицы, переложенія Архангельскаго, переложенія Львовскаго, переложенія Смоленскаго. Въ переложеніяхъ Капеллы септаккорды еще не введены, и гармонизація въ этомъ отношеніи стоитъ рядомъ съ Потуловскою, но введены однакоже, въ сравненіи съ нею, хроматическіе знаки измѣненія въ сопровождающихъ мелодію голосахъ, на *фа—диззъ*, какъ это допускается въ церковномъ звукорядѣ, и на *соль—диззъ*, чего въ немъ однакоже нѣтъ. Кромѣ того, допускается послѣдованіе аккордовъ отъ *соль* на *фа* (прежн. домин. и субдом.) отъ *соль* на *ре* (прежн. дом. и акк. 2 ст. маж.) (напр. 10 стр. и др.), октава, образуемая скачкомъ на терцію (стр. 14, 15 и др.). Въ изданіяхъ упомянутаго Братства нѣтъ вводимыхъ въ сопровождающихъ мелодію голосахъ дیزзовъ, но появляется однакоже въ нихъ бемоль на *си* при гармонизаціи не одного только верхняго тетракорда, но и другихъ; въ гармонизацію вводятся септаккорды, болѣе въ основномъ видѣ, и допускаются октавы черезъ скачекъ на терцію, какъ въ изданіи капеллы (перелож. вып. л. 9 „Сію“—басъ и альтъ, и др.). Подобныя особенности, однакоже не умаляютъ впечатлѣнія строгой простоты и серьезности этой гармонизаціи, какъ въ виду требованій строгоцерковнаго стиля, такъ и въ виду общаго производимаго на слушателя благоприятнаго впечатлѣнія. Переложенія Архангельскаго составлены, какъ и переложенія Братства, но въ нихъ дана боль-