

первыми обращеніями. Въ основные тоны восходящихъ гаммъ ведутъ большое трезвучіе съ верхней кварты и малое трезвучіе съ верхняго вводнаго тона; а также сектаккорды тѣхъ трезвучій, гдѣ эти тоны, верхняя кварта и верхній вводный тонъ, суть сексты. Одно изъ этихъ трезвучій есть то-же трезвучіе на верхнемъ вводномъ тонѣ; другое же — помянутое выше трезвучіе, уменьшенное на нижнемъ вводномъ тонѣ. Въ основные тоны нисходящихъ гаммъ ведутъ уменьшенное трезвучіе верхняго вводнаго тона и малое трезвучіе верхней кварты, а также и сектаккорды тѣхъ трезвучій, гдѣ эти тоны, верхній вводный и верхняя кварта, суть сексты. Одно изъ этихъ трезвучій есть уменьшенное, другое — трезвучіе большое, помянутое раньше.

Кадансирующие аккорды восходящей гаммы *соль*.

Примѣръ I.
осн. т.

Кадансирующие аккорды нисходящей гаммы *ля*.

Примѣръ II.
осн. т.

§ 35. О формахъ каденціи и о модуляціи.

При разсмотрѣніи формъ каденціи должно принять во вниманіе практическія условія гармонизаціи церковныхъ мелодій. При гармонизаціи церковныхъ мелодій основная мелодія обыкновенно дается болѣе свободному въ своемъ движеніи и болѣе опредѣленному и рѣзкому по своему тѣмбру голосу, дисканту, или же, рѣже, при обращеніи въ октавѣ внизъ, тенору*). Обыкновенный объемъ дисканта, а равно и тенора, не простирается выше *ля*; высшіе звуки для обыкновеннаго голоса трудны и насильственны. Отсюда слѣдуетъ, что мелодіи вращающіяся въ области верхняго тетра хорда церковнаго звукоряда — *ля, си-бем., до, ре*, какъ весьма трудныя для исполненія должны быть транспонированы на тетра хордъ ниже съ тѣмъ же отношеніемъ интервалловъ. Отсюда же слѣдуетъ, что практически церковный звукорядъ мы можемъ принять въ слѣдующемъ видѣ, понижая его на тетра хордъ, — *ля, соль, фа, ми, ре, до, си, ля, соль, фа-діазъ, ми, ре*.

Само собою разумѣется, что теноръ поетъ въ предѣлахъ этого звукоряда на мѣстѣ (а loco), дискантъ же октавою выше (all'ottava). При такомъ расположеніи мелодіи въ ней уже не встрѣтится *си-бем.*, но вмѣстѣ того, въ низшей области, встрѣтится *фа-діазъ*, которое естественно будетъ являться и въ сопровождающихъ мелодію голосахъ. *Си бемоль* будетъ встрѣчаться только въ сопровождающихъ мелодію голосахъ, въ качествѣ терціи отъ верхняго *соль* восходящей гаммы. Вслѣдствіе происшедшаго практически перемѣщенія церковнаго звукоряда на тетра хордъ внизъ, вмѣсто восходящихъ гаммъ *соль* съ основнымъ тономъ *до*, и *до* съ основнымъ *фа*, мы получаемъ гамму *ре* съ основнымъ *соль* и гамму *соль* съ основнымъ *до*; равно и вмѣсто нисходящихъ гаммъ *ля*, съ основнымъ тономъ *ре*, и *ре* съ основнымъ *соль* получаемъ гамму *ми* съ основнымъ тономъ *ля*, и *ля* съ основнымъ *ре*.

*) Теноръ — отъ латинскаго tenere — держать, въ старыхъ латинскихъ гармонизаціяхъ всегда держалъ основную мелодію (cantus firmus); въ позднѣйшее же время это названіе перешло къ дисканту, по почину протестантизма. Въ русскихъ гармонизаціяхъ допускается и то и другое

Гармоническія восход. и нисход. гаммы.

Гамма ми нисх. Гамма ре восх. Гамма ля нисх. Гамма соль восх.

Раньше (въ § 34) мы видѣли, что гармоническія нисходящія гаммы, какъ и восходящія, имѣютъ свои главные тетракорды внизу; поэтому и основные тоны рядомъ лежащихъ (или параллельныхъ) восходящихъ и нисходящихъ (или мажорныхъ и минорныхъ) гаммъ будутъ стоять рядомъ. Основной тонъ *соль* восходящей гаммы рядомъ съ основнымъ тономъ *ля* нисходящей и *до* восходящей гаммы рядомъ съ *ре* нисходящей. Сообразно съ этимъ мы получаемъ четыре каденціи на основныхъ тонахъ, или на октавахъ, *соль*, *до*, *ля* и *ре*, первая двѣ въ мажорѣ, вторыя двѣ въ минорѣ. Четыре каденціи мы можемъ еще получить на квинтахъ этихъ основныхъ тоновъ и четыре на терціяхъ ихъ.

Каденціи на основныхъ тонахъ, или октавахъ и квинтахъ естественнѣе всего употребить въ концѣ пѣснопѣній, каденціи же на терціяхъ (а иногда и на квинтахъ) въ срединѣ ихъ, въ качествѣ неполныхъ остановокъ. Мелодія переходитъ въ основной тонъ или сверху, или снизу, черезъ верхній, или черезъ нижній вводный тонъ, поэтому и каденцирующие аккорды употребляются только въ тѣхъ положеніяхъ, въ какихъ эти вводные тоны могутъ появляться въ верхнемъ голосѣ (дискантъ), ведущемъ основную мелодію. Каденція въ квинту и терцію основного тона идетъ также черезъ соответствующіе имъ верхніе и нижніе вводные тоны.

Каденція въ основной тонъ (октаву) *соль*.

Больш. трезв. нижн. кварты. Уменьш. трезв.

Трезвучіе

Секстажк.

Секстажк.

трезв.

Варианты тѣхъ же каденцій.

Каденція въ квинту основн. тона *соль*.

Каденція въ терцію осн. т. *соль*.

Каденція въ осн. т. (октаву) *до*.

Варианты.

Каденція въ квинту осн. т. *до*.

Каденція въ терцію осн. т. *до*.

*) Должно помнить, что въ гармонической нисходящей гаммѣ, какъ и въ восходящей, добавочный тонъ вверху, а не внизу, и основной тонъ отстоитъ отъ верхняго на квинту, а не на кварту, какъ въ мелодической гаммѣ.

Каденція въ осн. т. (октаву) *ля*.Каденція въ терцію осн. т. *ля*

3 3 3 3 6 3 6 6 3 3 3 3

Каденція въ квинту осн. т. *ля*.

3 6 6 3 6 3 6 6 3 3 6 3

Каденція въ осн. т. (октаву) *ре*Каденція въ терцію осн. т. *ре*.
NB 1.

3 3 3 3 6 3 6 6 3 3 3 3

Каденція въ квинту *ре*.
NB 2. NB 3.

3 6 3 6 3 6

При NB 1 представлены кадэнции въ квинту и терцію основного тона *ре* съ употребленіемъ *си бемолъ* въ срединѣ аккорда. Хотя такое употребленіе *си бемолъ* теоретически и правильно, однакоже, такъ какъ въ основной мелодіи, вслѣдствіе передвиженія звукоряда на тетраордъ внизъ, *си бемолъ* уже не можетъ встрѣтиться, то неожиданное появленіе его въ сопровождающихъ мелодію голосахъ представляется для слуха не вполне естественнымъ, неблагозвучнымъ. Кромѣ того, допустивъ его здѣсь, мы должны были бы допустить его и въ качествѣ верхняго вводнаго тона въ квинту *ля* отъ *ре*, но сдѣлать этого мы не вправѣ, не нарушая предѣловъ церковнаго звукоряда вверхъ, въ чемъ однакоже нѣтъ надобности. Поэтому всѣ подобныя кадэнции практически лучше замѣнить указанными при NB 2, гдѣ нѣтъ *си бемолъ* *). О кадэнции въ квинту *ля* отъ *ре* должно еще, кромѣ того, замѣтить, что за отсутствіемъ верхняго вводнаго тона, она можетъ быть исполняема только черезъ нижній. При NB 3 указанъ еще способъ кадэнции въ основной тонъ (октаву) *до* и въ терцію *до*

*) Рѣшительное сужденіе въ этомъ дѣлѣ принадлежитъ художественному чувству и эстетическому вкусу гармонизатора.

отъ *ля*, что является отъ двоякаго значенія ступени *фа*, то какъ натуральной, то какъ *фа диезъ*. Сравнивая каденціи между собой, мы не можемъ не замѣтить той особенности, что при каденціи въ основной тонъ (октаву) басъ дѣлаетъ скачекъ съ нижней кварты (иначе верхней квинты), при каденціи же въ квинту основного тона, басъ дѣлаетъ скачекъ въ основной же тонъ, но съ верхней кварты (или нижней квинты).

На этомъ основаніи, имѣя въ виду столь характерное различіе этихъ каденцій, по движенію баса и верхней мелодіи, мы можемъ принять каденцію въ квинту за столь же самостоятельную окончательную каденцію, какъ и каденція въ основной тонъ. Разница будетъ лишь въ томъ, что каденція въ основной тонъ есть каденція обоихъ крайнихъ голосовъ, каденція же въ квинту, есть каденція собственно одного верхняго голоса, держащаго основную мелодію.

Поэтому первая можетъ быть названа главною или автентическою, а вторая побочною или плагальною. Каденція въ терцію занимаетъ средину между ними, ибо басъ въ ней можетъ дѣлать скачки и съ верхней кварты и съ нижней. Эта каденція обычно употребляется только въ срединѣ движенія мелодіи. Такимъ образомъ для заключенія мы имѣемъ четыре главныхъ каденціи (двѣ мажорныхъ и двѣ минорныхъ) и четыре побочныхъ (двѣ мажорныхъ и двѣ минорныхъ) и наконецъ, четыре срединныхъ каденціи (двѣ мажорныхъ и двѣ минорныхъ).

Кадансирующие аккорды верхней и нижней кварты могутъ быть соединяемы для образованія болѣе пространной каденціи посредствомъ вставленія между ними мелодически, по ступенямъ, проходящаго секстаккорда, замѣняющаго въ этомъ случаѣ извѣстный раньше, кадансирующий квартсекстаккордъ.

Каденція въ *соль*. Каденція въ *до*. Каденція въ *ля*. Каденція въ *ре*.

Последняя каденція, какъ видимъ, возможна только съ введеніемъ въ первый аккордъ *си бемоль*, почему и употребленіе ея предоставляется вкусу и усмотрѣнію гармонизатора. Подобнымъ же образомъ мы можемъ получить каденціи распространенныя и въ терціи основныхъ тоновъ, отъ *соль*, *до*, *ля*, *ре*; но въ квинты, вслѣдствіе происходящихъ при этомъ явныхъ запрещенныхъ параллельныхъ квинтъ, подобныя каденціи невозможны.

Всѣ указанныя выше формы каденцій служатъ, кромѣ заключеній, еще и для образованія модуляцій (діатоническихъ) изъ одного строя въ другой, отъ одного основного тона къ другому. Это тѣмъ болѣе возможно, что отношеніе между основными тонами и утверждающимися на нихъ гаммами есть отношеніе самаго близкаго гармоническаго средства.

§ 36. О возможной контрапунктической имитационной обработкѣ церковныхъ мелодій.

Дальнѣйшее развитіе строгоцерковнаго стиля представляется вполне возможнымъ и желательнымъ для успѣха процвѣтанія православнаго русскаго церковнаго пѣнія, утверждающагося на незыблемомъ основаніи — церковной мелодіи въ ея древнихъ напѣвахъ. Оно можетъ выразиться ближе всего введеніемъ правильно выработанной имитациіи въ сопровождающихъ мелодію голосахъ, но *безъ малѣйшаго нарушенія произношенія священнаго текста тѣснопѣй*, а также введеніемъ перемѣщающагося двойнаго контрапункта, переносящаго безъ измѣненій основную мелодію изъ верхняго голоса въ средній и т. п.

Имитация въ скромныхъ размѣрахъ оказывалась уже возможною и при указанной контрапунктической обработкѣ основной мелодіи, въ небольшихъ частяхъ напѣва или мотива. Правильное и болѣе художественное ея пониманіе требуетъ введенія ея въ болѣе цѣломъ и болѣе стройномъ законосообразномъ видѣ. Такая имитация бываетъ не строгою при воспроизведеніи данной части напѣва или мотива въ интервалахъ секунды, терціи, сексты и септими, но бываетъ строгою въ интервалахъ октавы, квинты или кварты, но и при этихъ интервалахъ имитация можетъ быть не строгою, когда основной мотивъ въ своемъ мелодическомъ движеніи измѣненъ противъ первоначальнаго его вида.