

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 секстааккорда, замѣняющаго въ этомъ случаѣ извѣстный раньше, кадансирующий квартсекстааккордъ.

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

The image shows four musical examples of cadences, each in a two-staff system (treble and bass clef). Above each system is a label: 'Каденція въ соль', 'Каденція въ до', 'Каденція въ ля', and 'Каденція въ ре'. Below the notes in the treble clef are numbers '3', '6', and '3' indicating chord structures. The bass line shows a stepwise movement: for Sol, it goes from G4 to F4; for Do, from C5 to B4; for La, from A4 to G4; and for Re, from D4 to C4.

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 тѣснопѣній*, а также введеніемъ перемѣщающагося двойнаго контрапункта, переносящаго безъ измѣненій основную мелодію изъ верхняго голоса въ средній и т. п.

Имитациія 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 имитациія 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 имитациія можетъ быть не строгою, когда основной мотивъ въ своемъ мелодическомъ движеніи измѣненъ противъ первоначальнаго его вида.

Такая разработка мелодіи представляет довольно много трудностей, потому что одна взятая для имитации часть мелодіи, мотивъ, должна быть сопоставлена въ точномъ контрапунктѣ, безъ измѣненія, съ другой ея частью, не нарушая при этомъ, но еще и возвышая общее цѣлостное художественное впечатлѣніе \*), содѣйствуя и строгоцерковному молитвенному духу священныхъ пѣнопѣній.

Вотъ примѣръ возможной имитации.

Подлинная церковная мелодія въ верхнемъ голосѣ.

166

При *a* въ верхнемъ голосѣ данъ мотивъ изъ церковной мелодіи; при *b* теноръ имитируетъ ему, когда верхній голосъ продолжаетъ держать церковную мелодію въ другихъ ея частяхъ; при *c* теноръ и басъ, въ интерваллѣ децимы между собою, имитируютъ тотъ же мотивъ, когда церковная мелодія совершаетъ свое дальнѣйшее движеніе.

Затѣмъ при *b* альтъ имитируетъ своему мотиву при *a*, а при *d* басъ, въ октавѣ, имитируетъ тому же мотиву, когда церковная мелодія независимо совершаетъ неизмѣнно свое движеніе, оставаясь въ точности вѣрною себѣ; священный текстъ также въ свою очередь остается неприкосновеннымъ и неизмѣннымъ.

Изъ перемѣщающихся контрапунктовъ болѣе другихъ находитъ себѣ примѣненіе двойной контрапунктъ октавы, который содѣйствуя перенесенію основной церковной мелодіи изъ одного, верхняго голоса, въ другой—средній, какъ бы открываетъ тѣмъ возможность антифоннаго хорowego исполненія церковной мелодіи и въ этомъ смыслѣ весьма важенъ и драгоцененъ для ея обработки въ строгоцерковномъ стилѣ \*\*).

Онъ преимущественно примѣнимъ при повторяющихся частяхъ или напѣвахъ мелодіи, какъ въ херувимскихъ, причастныхъ стихахъ и въ другихъ нѣкоторыхъ пѣнопѣніяхъ, ибо повторяемость напѣва принадлежитъ къ отличительнымъ особенностямъ церковной мелодіи, обладающей многими своеобразными типическими фигурами и оборотами въ движеніи ея напѣвовъ.

Примѣръ возможнаго примѣненія перемѣщающагося двойнаго контрапункта октавы при гармонизации церковной мелодіи.

Вышеприведенная церковная мелодія въ тенорѣ, при тойже гармонизации.

Примѣръ возможнаго примѣненія двойнаго контрапункта октавы и дуодецимы вмѣстѣ. Въ *a* дискантъ контрапунктируетъ альту; въ *b* той же мелодіи въ басу дискантъ контрапунктируетъ въ квинтѣ. Въ *c* и *d* то-же самое излагается съ перемѣщеніемъ мелодій тенора и дисканта въ двойномъ контрапунктѣ октавы.

\*) Имитация принимает тогда каноническій характеръ

\*\*\*) Двойной контрапунктъ октавы съ успѣхомъ примѣнялся, изъ русскихъ церковныхъ композиторовъ покойнымъ Г. О. Львовскимъ, напр. въ "Тебе поемъ", "Да исправится"; контрапунктъ октавы и дуодецимы въ фугѣ Березовскимъ, въ концертѣ "Не отвержи мене".

а

б

в

г

д

Радуйте-ся пра-ведні-и о Гос-по-дѣ, радуйте-ся пра-ведні-и о Гос-по-дѣ Ал-ли-лу-и-а, ал-ли-лу-и-а, ал-ли-лу-и-а, ал-ли-лу-и-а.

Что же касается до фуги и канона, въ предѣлахъ церковной мелодіи, то безъ нарушенія цѣлости текста священныхъ пѣснопѣній и цѣлости самой мелодіи, они едва-ли возможны. При помощи указаннаго выше примѣненія строгой имитациі возможна лишь фугообразная гармонизація основной церковной мелодіи, если только она не касается измѣненія текста и мелодіи пѣснопѣній. Цѣлость священнаго текста и церковной мелодіи въ отношеніи къ ихъ оригиналамъ, неповрежденность и законность коихъ засвидѣтельствована многовѣковою богослужебною практикою православной русской Церкви, въ каждой гармонизаціи древнихъ церковныхъ напѣвовъ должны составлять первое и главнѣйшее условіе, нарушение коего въ духовно-музыкальномъ произведеніи лишаетъ его права на важнѣйшее и необходимое качество—церковность. Повторяемость текста въ церковныхъ пѣснопѣніяхъ допускается, и только по требованію хода богослуженія и нѣкоторой продолжительности священнодѣйствія, лишь въ пѣніи херувимской пѣсни и стихоръ причастныхъ, и главнымъ образомъ въ распѣвахъ позднѣйшихъ, напр. кievскомъ и др., но никогда въ древнемъ большомъ знаменномъ и даже въ греческомъ и болгарскомъ, хотя и позднѣйшихъ.

Въ основной мелодіи церковной незначительныя различія могутъ быть только отъ различнаго мелодическаго толкованія нѣкоторыхъ знаменъ (крюковъ), въ которыхъ изображены оригинальные церковные напѣвы и мелодіи, что порождаетъ сравнительно немногочисленные варианты мелодіи и болѣе всего въ проходящихъ и связующихъ отдѣльные тонически установленныя мелодическіе обороты и фигуры нотахъ и въ мелодическихъ ходахъ. Но и при такой ограниченной повторяемости священнаго текста и нѣкоторыхъ вариантахъ церковной мелодіи богослужебныхъ пѣснопѣній невозможны ни раздаваніе отдѣльныхъ частей мелодіи даннаго пѣснопѣнія по отдѣльнымъ голосамъ для одновременнаго ихъ выполненія (въ фугѣ, канонѣ, имитациі) въ смыслъ раздробленія цѣлостной мелодіи между голосами по частямъ, — ни раздаваніе священнаго текста пѣснопѣній между поющими голосами по частямъ для одновременнаго и не единогогласнаго его произношенія, въ смыслъ затемнѣнія непосредственнаго содержанія текста (также въ фугѣ, канонѣ и имитациі). Богослужебная практика и древній

церковный обычай установили одновременное и согласное произношение всеми поющими священнаго текста пѣснопѣній, а складъ древней церковной мелодіи, построенной почти всегда по закону осмогласія, представляющей по своему строенію со стороны ритма и формы почти всегда законченное неразрывное цѣлое, тѣсно связанное еще и съ текстомъ пѣснопѣнія, не позволяетъ дробить мелодію на отдѣльныя части для разновременнаго про-веденія ихъ въ имитационной формѣ въ сопровождающихъ мелодію голосахъ. Такимъ обра-зомъ въ отношеніи церковной мелодіи дѣлается умѣстной только фугообразная гармонизація въ сопровождающихъ основную мелодію голосахъ, безъ нарушенія однако-же текста и самой основной мелодіи. Вотъ примѣръ возможной фугообразной гармонизаціи основной церковной мелодіи, исполняемой отдѣльнымъ голосомъ съ сопровожденіемъ четырехголоснаго хора.

Основная мелодія (кіевскаго распѣва.)

Дискантъ I  
" Теноръ I.

1 2

Се же\_нихъ грядеть въ по\_лу - ноци, и блаженъ рабъ, е\_го же обрящеть

ХОРЪ.

Дискантъ II.  
Альтъ.  
Теноръ II.  
Басъ.

3

бдя ща, не достинъ же па\_ки, е\_го же о\_брящеть у\_ны\_ва - ю\_ща

3

бдя - ща, не до\_стинъ же па\_ки, е\_го же о\_брящеть у\_ны\_ва - ю\_ща

блю-ди у-бо ду-ше мо-я, не сномъ о-тя-го-ти-ся,

блю-ди у-бо ду-ше мо-я, не сномъ о-тя-го-ти-ся,

Въ основной мелодіи пять разъ повторена одна и та же мелодическая строка, отмѣченная въ соответствующихъ мѣстахъ 1, 2, 3, 4, 5. Въ хоровомъ сопровожденіи, дискантъ II, въ терціяхъ и другихъ интервалахъ, проводитъ подобную же мелодическую строку, отмѣченную I. Подъ цифрою 2 альтъ въ контрапунктѣ дуодецимы, въ интерваллѣ квинты, но октавою ниже, точно имитируетъ мелодической строку дисканта II-го. Подъ цифрою 3 теноръ II-й проводитъ мелодическую строку дисканта II-го октавою ниже. Подъ цифрою 4 басъ проводитъ октавою ниже мелодическую строку альты и также въ контрапунктѣ дуодецимы, въ интерваллѣ квинты, но октавою ниже, точно имитируетъ мелодической строку тенора II-го. Все же хоровое сопровожденіе, вмѣстѣ взятое, представляетъ собою какъ бы одно изъ проведеній фуги, или, точнѣе, фугообразную гармонизацію данной основной мелодіи.

Если бы нужно было соблюсти послѣдовательность вступленія голосовъ (*repercussio*) въ чередованіи вождя (*dux*) и спутника (*comes*), то альтъ долженъ былъ бы выступить съ мелодической строкой дисканта II-го, дискантъ II-й—съ мелодической строкой альты; басъ—съ мелодической строкой тенора II-го, теноръ же II-й—съ мелодической строкой баса, въ соответствующихъ первому проведенію интервалахъ, и т. д. Здѣсь же подъ цифрою 5 принята гармонизація подобная таковой же подъ цифрою 1. Предложенная гармонизація не единственно возможная въ этомъ родѣ. Художественное чувство, религіозно настроенное, при свѣтѣ теоретическихъ изысканій и углубленіи въ сущность мелодики и гармоніи древнихъ церковныхъ напѣвовъ и ихъ своеобразной ритмики, безъ сомнѣнія приведутъ къ лучшимъ способамъ и средствамъ гармонизаціи, не нарушая при этомъ, конечно, главнѣйшаго условія, *цѣлости священнаго текста и основной церковной мелодіи* богослужебныхъ пѣснопѣній, и не выходя изъ предѣловъ *строгочерковнаго стиля*, въ твердости основаній котораго, въ его совершенной самостоятельности и въ возможности его дальнѣйшаго развитія не можетъ быть сомнѣній.

