

А. Н. Мясоєдов

ГАРМОНИЯ



Учебник для регентов

**ПРАВОСЛАВНЫЙ СВЯТО-ТИХОНОВСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ**

ФАКУЛЬТЕТ ЦЕРКОВНОГО ПЕНИЯ

Кафедра истории и теории музыки

А. Н. Мясоедов

ГАРМОНИЯ

Учебник для регентов

2-е издание, дополненное и переработанное



Москва
Издательство ПСТГУ
2009

УДК 781(373.161.1:78)

ББК 85.31я73

М99

Рекомендовано для переиздания кафедрой теории музыки
Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Рецензенты

д-р иск., проф. *В. В. Медушевский*,
канд. иск., доцент *Т. А. Старостина*

Мясоедов А. Н.

М99 Гармония: Учебник для регентов. 2-е изд., доп. и перераб. /
А. Н. Мясоедов. — М.: Изд-во ПСТГУ, 2009. — 240 с.
ISBN 978-5-7429-0386-4

Учебник профессора Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского и Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета А. Н. Мясоедова предназначен для ведения предмета гармонии на факультетах церковного пения, в регентских школах и на курсах. Этому соответствует методика изложения материала, учитывающая специфику гармонии русского церковного многоголосия. На материалах учебника уже не один год ведется курс гармонии в Православном Свято-Тихоновском гуманитарном университете.

Вторая часть книги, излагающая наиболее сложные темы курса, связанные с общетеоретическими положениями, может быть использована в курсах гармонии и истории русской музыки в музыкальных вузах.

УДК 781(373.161.1:78)

ББК 85.31я73

ISBN 978-5-7429-0386-4

© Мясоедов А. Н., 2009

© Оформление. Издательство Православного
Свято-Тихоновского гуманитарного
университета, 2009

ПРЕДИСЛОВИЕ

Гармония – музыкально-теоретическая дисциплина, связанная с *многоголосием*. Существует мнение, что к музыке принципиально одногласной, к которой принадлежит и древнерусская знаменная культура, гармонические представления не имеют отношения и что эти представления могут распространяться лишь на церковное многоголосие послениконовского времени. Есть и другая крайняя точка зрения, согласно которой лишь старое знаменное одноголосие является «правильным» и что всё последующее многоголосное пение есть результат «неправильных» никоновских реформ, приведших к подчинению русского церковного пения чуждым ему иностранным (прежде всего, итальянским) влияниям. Приходилось слышать от «специалистов» церковного пения, что регентам и певчим гармония вообще не нужна.

Последнее соображение, безусловно, абсурдно уже потому, что многоголосие занимает в русском православном церковном пении целых три с половиной столетия и давно уже стало *традицией*, к сожалению, почти прерванной тяжелыми годами страшных большевистских гонений. Для людей, которых Господь привел в церковь за последние 10 – 15 лет, традиция оказалась прерванной. Для них и одногласное, и многоголосное пение – нечто новое и неведомое: отличия лишь в несколько большей понятности многоголосного, более эмоционально воспринимаемого.

Напротив, знаменное одноголосие – более эмоционально сдержанное, менее похожее на что-то знакомое воспринимается многими как нечто более целомудренное, «серьезное», не связанное со всем мирским, а значит, более соответствующее характеру богослужения.

В этом – самое распространенное заблуждение. Ведь для наших далеких предков знаменное пение было выражением глубины искреннего чувства, идущего от самого сердца, полного любви к Создателю. Они говорили своим языком. Этот язык в какой-то мере сохранился в старообрядческих общинах. Многоголосный же стиль церковного пения – своего рода «перевод» на более современный язык.

Другое недоразумение связано с представлением о том, что многоголосное пение привнесено извне и что оно обрывает старую знаменную традицию. Это совершенно не так. Во-первых, потому, что троестроичное, а также демественное пение существовало вне всякой связи с западными влияниями. Во-вторых, потому, что в ранних примерах знаменных партитур этих влияний нет. В-третьих, потому, что в этих партитурах ясно видны такие *гармонические особенности*, которые в дальнейшем легли в основу особой характеристичности всей *русской музыки*. Наконец, в-чет-

вертых, потому, что эти особенности корнями своими уходят в глубины знаменного мелодического стиля.

Отсюда ясно, что для регента, да и любого певчего, должны быть одинаково необходимыми знания как в области основных закономерностей, сложившихся в знаменной культуре, так и исходящих из них гармонических закономерностей многоголосного пения Русской Православной Церкви. Только в этом случае, например, удастся отличить, что в многоголосном пении продолжает и развивает подлинные древние традиции, а что является чуждым, наносным, чего лучше избегать при выборе песнопений.

Настоящий учебник состоит из двух частей. Первая предназначена для начинающих изучать курс гармонии. Не следует думать, что любой учащийся, который где-либо ранее уже проходил начала гармонии, должен освобождаться от занятий: учебник специально рассчитан на церковных музыкантов и существенно отличается от многочисленных пособий по гармонии. Первая часть предполагает прохождение её в течение двух учебных годов.

Вторая часть соответствует третьему году обучения и включает темы, практически совсем не перекликающиеся с темами общих учебников гармонии. Все темы этого раздела связаны со специфическими проблемами гармонии именно церковной музыки. Некоторые положения, лишь затронутые в первой части, во второй получают продолжение. Учитывая более высокий уровень учащихся, приступающих к темам второй части, автор иногда напоминает то, что говорилось ранее, для удобства чтения повторяя некоторые примеры (ср., например, № 14 и № 187).

Весь учебный материал разделен на «уроки». Каждый заканчивается соответствующим домашним заданием, включающим обычно три традиционные для курсов гармонии формы: письменную гармонизацию, гармонический анализ и игру на фортепиано соответствующих упражнений.

Не следует, однако, деление на «уроки» принимать буквально. В целом ряде случаев тот или иной «урок» может растянуться на два, а то и три занятия. Кроме того, количество реальных уроков в течение учебного года далеко не всегда соответствует количеству занятий в других (например, музыкальных) вузах: практика показывает, что сплошь да рядом их оказывается значительно меньше (выпадают, например, дни праздников, первой седмицы Великого поста, Страстной и Светлой седмиц). То же касается и домашних заданий. Приведенные в конце каждого урока задания являются своего рода типовыми: некоторые могут быть расширены, если «урок» длится не одно занятие; другие – могут быть несколько видоизменены.

Учебник не рассчитан на самообразование. Предполагается сочетание групповых и индивидуальных занятий.

Как в основном тексте, так и в заданиях встречаются сокращенные наименования используемой литературы. Ниже приводятся полные названия с выходными данными:

1) Аренский (Ар.) – Аренский А. Сборник задач (1000) для практического изучения гармонии. М.:Музгиз, 1960.

2) Мяс. – Мясоедов А. Задачи по гармонии. 4-е изд. М.: Музыка, 1994 (3-е – 1982, 2-е – 1974, а также более поздние, без указания номера издания, напр. М.: Музыка, 2004).

3) Памятники знаменного распева. Вып. 2. Л.: Музыка, 1974.

4) Русское хоровое многоголосие XVII–XVIII веков: Хрестоматия по курсу «История русской музыки». М.: Изд. РАМ им. Гнесиных, 1993.

5) Сб. № 1 Лобыкина – На Божественной литургии: Для небольшого смешанного хора / Сост. Л. Л. Лобыкин. М.: Композитор, 1992.

6) Сб. Касторского – Церковные хоры. Ч. 2: Песнопения Божественной Литургии / Сост. А. В. Касторский. 4-е изд. Петроград, 1915. (Репринт без в/д)

7) Стихиры Федора Крестьянина – Федор Крестьянин. Стихиры / Публикация, расшифровка и исследование М. В. Бражникова // Памятники русского музыкального искусства. Вып. 3. М.: Музыка, 1974.

Учебник прошёл обсуждение на кафедре теории музыки Московской консерватории и был рекомендован к публикации. Автор горячо благодарит принявших участие в обсуждении и высказавших ряд ценных замечаний профессоров В. В. Медушевского, А. С. Соколова, доцента Т. А. Старостину и протоиерея Николая Соколова, а также С. А. и Н. А. Мясоедовых и Е. Б. Резниченко, проделавших большую работу при подготовке к печати данного издания. Да поможет им Бог!

Настоящее издание исправлено и дополнено в основном за счёт большей детализации практических заданий.

А. Н. Мясоедов

Москва, 2008 год

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ВВЕДЕНИЕ

1) **Г а р м о н и я** – термин греческого происхождения, означающий стройность, соразмерность, пропорциональность, созвучность. В русском языке для соответствующих понятий существует слово «лад». В толковом словаре В. Даля слово лад определено, как «мир, согласие, любовь, отсутствие вражды, порядок», а также как «согласие, взаимная стройность музыкальных звуков».

Интересно, что В. Даль, определяя слово лад и в общежитейском, и в музыкальном смысле, оба раза использует слово «согласие» (ср.: темное, простое, светлое и тресветлое согласия обиходного звукоряда; ср. также: слово *глас* – важнейший термин, связанный с русским церковным пением, являющееся одновременно и корнем слова *согласие*).

Гармония – это созвучность, это согласие. Созвучность же и согласие – это практически синонимы. Столь же близко к ним и слово *консонанс*, переводимое с латинского, как «согласованность, созвучность, совпадение».

В широком смысле слова *гармония* – область выразительных средств музыки, связанная с многоголосием. Эта область выразительных средств по-разному проявляет себя в различных музыкальных стилях. Мы говорим: гармония Глинки, гармония венских классиков, гармония церковной музыки (русской или западноевропейской), гармония Грига, гармония советской массовой песни и т. п.

В более узком смысле слова *гармония* – это музыкально-теоретическая дисциплина, изучающая закономерности одновременного сочетания звуков (образования аккордов), связи между аккордами внутри тональности, а также связи между тональностями.

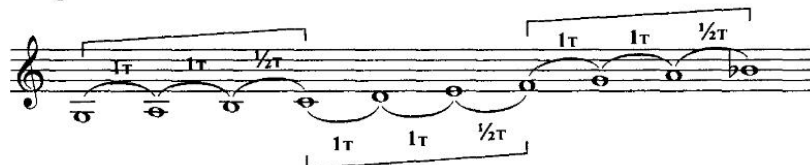
Слово же *лад* в более специальном смысле означает определенным образом организованную систему звуков. Если расположить такие звуки последовательно по высоте, образуется гамма того или иного лада. Большинство ладов, изучаемых в курсе элементарной теории музыки – это так называемые диатонические *октавные* лады (натуральный и гармонический мажор, три вида минора, миксолидийский, фригийский и прочие лады). В таких ладах через каждую октаву повторяются те же соотношения звуков. В примере 1 – гамма натурального мажорного лада (Соль мажор), выписанная от соль малой октавы, в точности повторяется октавой выше (от соль первой октавы):

Пример 1



Большинство семиступенных октавных ладов опираются на диатонический звукоряд, которому соответствует и белоклавишный звукоряд рояля. В русской же церковной музыке очень большое значение издавна приобрели ладовые образования, основанные на *обиходном* звукоряде, тоже диатоническом, но отличающемся от звукоряда белых клавиш. В основе этого ряда лежит не *октавная*, а *квартовая* система. При такой системе соотношения звуков точно повторяются не через каждую октаву, а через каждую кварту:

Пример 2



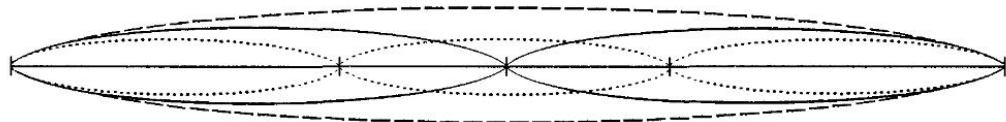
В октавном ладу чаще всего бывает 7 различных звуков, в обиходном — больше. В самом начале курса опора будет вестись на «обычные» семиступенные диатонические лады, как более знакомые учащимся по начальному музыкальному образованию, общепринятому в нашей стране. Постепенно будут вводиться и характерные для русской церковной музыки ладообразования. То же касается и аккордовых средств, с которых и начинается изучение гармонии.

УРОК 1

Аккорд

Аккордом называется одновременное сочетание не менее трех, различных по высоте, звуков, расположенных по определенному принципу. Важнейший принцип, лежащий в основе аккордообразования, – **принцип терцовости**. Значение его подтверждается многовековой историей развития музыки, и обусловлен этот принцип различными причинами, одна из которых коренится в самой природе музыкального звука. Сам же музыкальный звук – явление не простое, а сложное. Подобно тому, как белый цвет представляет собой комбинацию в известных пропорциях всех цветов радуги (красного, оранжевого, желтого, зеленого, голубого, синего и фиолетового), музыкальный звук состоит из основного тона и его призвуков, называемых **обертонами**. Обертоны образуются от звучания частей струны (или частей столба воздуха в духовых инструментах и т. п.). На следующем рисунке приводится схема колебания целой струны и одновременно ее частей:

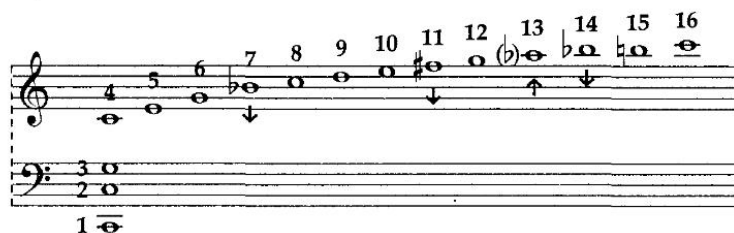
Пример 3



Колебание всей струны производит основной тон; одновременное колебание половины струны дает звук, лежащий октавой выше; третьей части – еще квинтой выше; четверти струны – еще квартой выше; пятой части – еще большой терцией выше и т. д.

В примере 4 – нотная схема так называемого **обертонового звукооряда**. Цифры указывают части струны, колебания которых производят данный звук: 1 – целая струна, 2 – половина, 3 – третья часть, 4 – четверть, 5 – пятая часть и т. д.

Пример 4



Все звуки этого ряда носят название **частичных тонов**, или (начиная со 2-го) **обертонов** и **основного** (1-го) тона. Как видно из нотного примера, все последующие интервалы меньше предыдущих. Стрелками отмечены частичные тоны, которые несколько ниже или выше привычных нам по рояльной клавиатуре: малая терция **соль-си-бемоль** немного меньше малой терции **ми-соль**; большая секунда **си-бемоль-до** шире большой секунды **до-ре**. У частичного тона № 13 в скобках стоит бемоль, так как он находится примерно посередине, между 12-м и 14-м. Все частичные тоны, имеющие вдвое больший номер, являются теми же звуками, но октавой выше. Так, например: октавой выше основного тона (**до**, № 1) находится такой же звук **до** ($1 \times 2 = 2$), еще выше октавой – то же **до** ($2 \times 2 = 4$); под номерами 8, 16 опять звуки **до**. Третий частичный тон – **соль**: ему соответствуют 6-й, 12-й и т. д.

В нижней, наиболее слышимой части, находятся **широко** и **тесно расположенное** мажорное **трезвучие** (в примере цифрами обозначены номера частичных тонов):

Пример 5

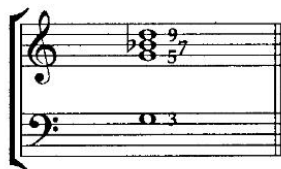


Таким образом, и трезвучие, и расположение его звуков содержатся в самом звуке. Ни звук, ни его обертоны, ни трезвучие, ни терцовый принцип его построения не являются «изобретением» какого-либо композитора, какого-либо теоретика музыки, какого-либо регента...

Тот, Кто дал людям звук, создал его и полным внутренней гармонии, основы многоголосного пения, многоголосной инструментальной музыки. Дав нашим далеким предкам талант пения, Он вправе спросить и с нас о приумножении этого таланта, «ибо каждому имеющему дается и приумножится, а у неимеющего отнимется и то, что имеет» (Мф. XXV, 29).

От 3-го частичного тона (первого, не повторяющего основной тон) образуется минорное трезвучие:

Пример 6



В нижней же части обертонового звукоряда находится и самый распространенный септаккорд – малый мажорный (4, 5, 6 и 7-й частичные тоны), а также другие простейшие аккорды терцовой структуры.

Тесное и широкое расположение трезвучий в четырехголосном складе.

Мелодическое положение трезвучий

Число голосов в многоголосной музыке может быть различным. В партесных концертах оно доходило порой до 24, а изредка и больше. Строчное пение «довольствовалось» тремя, иногда двумя, а то и четырьмя голосами. Известный термин «троестрочие» говорит сам за себя. В русском народном пении разделение на голоса обычно не регламентировалось: многоголосие сплошь и рядом сходилось в унисоны, расходящиеся затем в трех-, четырехголосные созвучия... Симфонические партитуры Скрябина, например, насчитывают до 40, а то и более голосов.

Для изучения гармонии наиболее пригоден **четыреголосный склад**. С одной стороны, он соответствует нормальному разделению человеческих голосов по певческим диапазонам (сопрано, альт, тенор, бас). С другой стороны, только в четырехголосии могут расположиться септаккорды (4 звука!) и трезвучия (3 звука, один из которых обычно удваивается). Более многозвучные аккорды (например, нонаккорды) при начальном изучении гармонии редки, а в музыке

церковной, как правило, и вовсе неупотребительны. В четырехголосном складе трезвучия используются с удвоением основного тона (бас и какой-либо другой голос).

При **тесном** расположении три верхних голоса следуют друг за другом по вертикали подряд по звукам аккорда. В зависимости от того, какой тон аккорда находится в верхнем голосе, различают три мелодических положения – мелодическое положение примы, или основного тона (1), терции (3) и квинты (5):

Пример 7

Тесное расположение.
Мелодическое положение:

примы	терции	квинты
-------	--------	--------

Интервалом между соседними по высоте голосами (из трех верхних) в тесном расположении может быть терция или кварта. Интервал же между тенором и басом несуществен: он может быть заключен в диапазоне от примы до двух октав. В примере 7 интервал между тенором и басом в первом аккорде – децима, во втором – квинта, в третьем – прима.

При **широком** расположении три верхних голоса следуют друг за другом по вертикали через один аккордовый тон, образуя между собой квинты или сексты. Как и в тесном, в широком расположении возможны три мелодических положения:

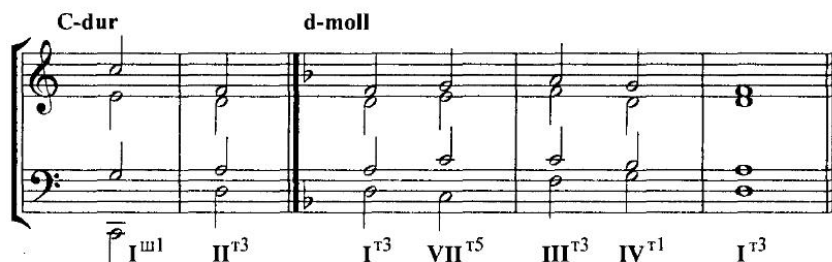
Пример 8

Широкое расположение.
Мелодическое положение:

примы	терции	квинты
-------	--------	--------

Показанное на примере трезвучия *До-ми-соль* одинаково касается каждого из консонирующих трезвучий, независимо от того, мажорное оно или минорное, как и независимо от того, на какой ступени тональности оно находится:

Пример 9

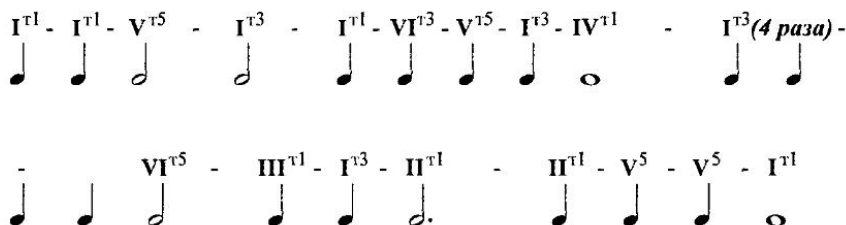


В примере 9 римскими цифрами обозначены ступени, на которых построены трезвучия; индексами «ш» и «т» – соответственно широкое и тесное расположения; арабскими цифрами – мелодические положения.

Задание № 1

- 1) *Письменно*: построить в *F-dur* и в *D-dur* трезвучия всех ступеней (кроме VII) в тесном и широком расположениях и всех мелодических положениях (т. е. каждое трезвучие в 6-ти вариантах).
- 2) *Играть на фортепиано* в *C-dur* следующую последовательность трезвучий:

Пример 10



- 3) *Гармонический анализ*: П. И. Чайковский. Детский альбом, № 23 – «В церкви» (в советских изданиях это № 24 – «Хор»).

УРОК 2

Соединение трезвучий в мажоре

Соединением аккордов называется такая их взаимосвязь, которая обеспечивает наиболее мелодически естественное последование звуков в каждом отдельном голосе.

В предыдущем задании по игре на фортепиано не предусматривались соединения трезвучий. Однако предполагалось, что студент интуитивно эти трезвучия соединит и, следовательно, получит результат (первые четыре аккорда):

Пример 11



Тем не менее, решение могло быть и таким:

Пример 12



С точки зрения тех знаний, которые мы приобрели на предыдущем уроке, решение было бы верным, но с точки зрения *голосоведения* (мелодического движения каждого голоса) – совершенно нелепым. В примере 11 – образец нормального *голосоведения*, а, следовательно, и правильного *соединения* аккордов.

Нормы соединения трезвучий зависят от их *соотношения*, которое определяется наименьшим интервалом между их основными тонами. Так, например, трезвучия *До-ми-соль* и *ре-фа-ля* находятся в *секундовом* соотношении независимо от их регистрового

положения (если первое трезвучие в большой октаве, а второе в третьей октаве, их соотношение все равно секундовое). Трезвучия секундового соотношения не имеют общих тонов: все звуки их различны.

У трезвучий *терцового* соотношения – по два общих тона. Трезвучия же *кварто-квинтового* соотношения имеют по одному общему тону.

Различают два типа соединения: *мелодическое* и *гармоническое*. Мелодическое названо так потому, что при нем все голоса движутся, т. е. в них как бы образуются элементы мелодии. При гармоническом же соединении движутся не все голоса: хотя бы один, а то и два голоса остаются на месте или повторяют тот же звук. Всегда мелодически соединяются трезвучия секундового соотношения (ни одного общего тона!). Всегда гармонически – трезвучия терцового соотношения (максимальное количество общих тонов – 2!). Трезвучия же кварто-квинтового соотношения (1 общий тон) при известных условиях могут соединяться либо гармонически, либо мелодически.

При соединении трезвучий расположение не меняется (по крайней мере, на данной стадии изучения гармонии).

Правила мелодического соединения

1) Три верхних голоса идут в противоположную басу сторону в ближайшие звуки следующего аккорда. При этом бас идет всегда на наименьший интервал (в случае секундового соотношения – на секунду, а не на септиму; в случае кварто-квинтового – на кварту, а не на квинту:

Пример 13

Секундовое соотношение Кварто-квинт. соотношение

C-dur

I II VI V I IV VI III

2) Особый случай мелодического соединения – параллельное соединение – характерный прием, используемый в церковном многоголосии, где он связан с древней традицией одноголосного пения. При параллельном соединении все голоса следуют в одном направлении, как бы копируя основной напев в более свойственном данному голосу диапазоне. Ниже приводится слышанное автором учебника пение во время пасхальной службы 1946 года в Новодевичьем монастыре (пел народ, который не смог войти в уже закрытые двери церкви):

Пример 14



Параллельное соединение чаще всего встречается при соединении трезвучий I и II ступеней мажора (а также I и VII ступеней минора) преимущественно в левохорном пении. Правые хоры обычно поют с «исправлениями» в угоду «учёной» гармонии.

Разумеется, это специфически церковное соединение можно использовать только тогда, когда на это наталкивает сам характер гармонизируемой мелодии.

Правила гармонического соединения

Как уже говорилось, гармоническое соединение особенно характерно для терцового соотношения (2 общих тона), но также и кварто-квинтового (1 общий тон). При таком соединении общие тоны (общий тон) остаются на месте в тех же голосах. Свободные голоса идут в ближайшие звуки следующего аккорда так, чтобы получилось такое же (тесное или широкое) правильное расположение.

Пример 15



Примечание: в примере лигами отмечены общие тоны. В реальном песнопении такие лиги могут стоять (когда оба аккорда поются на один слог) или могут, а иногда должны отсутствовать (когда половинным длительностям соответствуют разные слоги).

Перемещение

В ряде случаев за аккордом следует не другой аккорд, а его повторение. Многократное точное повторение («читок») комментариев не требует. Но если аккорд повторяется в другом расположении или (особенно) мелодическом положении, говорят о *перемещении* аккорда. Перемещение не является соединением и не требует знания каких-то специальных правил. Нужно все же учитывать логичность мелодических линий голосов. В следующих примерах перемещения:

Пример 16



наименее «удачен», конечно, случай «в»: уж если при широком расположении сопрано находится в среднем регистре и при этом идёт широким же интервалом вверх, менять расположение на тесное совершенно излишне, так как и альту, и особенно тенору приходится поручать петь неоправданно неудобные мелодические обороты. Случаи же «а» и «б» приблизительно равнозначны.

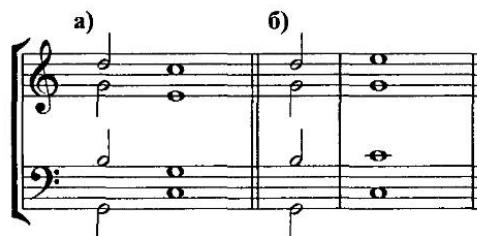
Перемещения очень удобны, когда необходимо сменить расположение: ведь соединения разных аккордов такой возможности не дают.

Гармонизация баса трезвучиями в мажоре

Поскольку в басу у трезвучия всегда находится основной тон, выбор аккорда для гармонизации уже «подсказан» самим условием задачи. При гармонизации баса рекомендуется, определив тональность, сразу расставить необходимые гармонии так, как это сделано в примере 15, т. е. подписать под нотами басовой линии римские цифры, соответствующие ступеням ладотональности. Затем, выбрав начальное расположение и мелодическое положение, лишь правильно соединять друг с другом последующие аккорды. Начинать лучше так, чтобы сопрано находилось в среднем регистре для того, чтобы можно было развивать мелодию, быть может, привести ее к кульминации (высшей точке, которая обычно бывает примерно в середине второй половины мелодии), а затем опустить ее, причём желательно получить в конце основной тон тоники.

Конечно, при большом числе ограничений сделать это не всегда легко, но все же можно. Регулировать направление движения мелодии можно в перемещениях (то есть в случаях повторения баса) а также в случаях кварто-квинтового соотношения, при ходе баса на кварту: в этом случае может быть как гармоническое, так и мелодическое соединения. Например, если предшествовавшая заключительной тонике (трезвучию I ступени) V ступень оказалась в мелодическом положении квинты, то при квартовом ходе баса предпочтительнее мелодическое соединение, дающее заключительную I ступень в мелодическом положении примы («а»), а не терции («б»):

Пример 17



Задание № 2

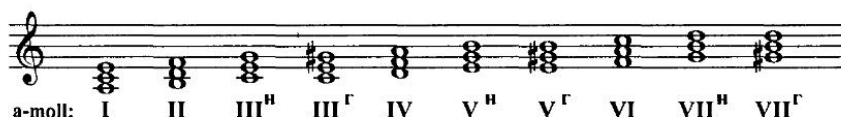
- 1) *Письменно*: гармонизовать басы – Аренский, № 1 и № 3 (Аренский А. Сборник задач (1000) для практического изучения гармонии. В дальнейшем обозначается – Ар.)
- 2) *На фортепиано*: гармонизовать басы – Ар. № 2 и № 4.
- 3) *Анализ*: Н. А. Римский-Корсаков. «Отче наш» (например, в Сб. № 1 Л. Л. Лобыкина); П. И. Чайковский. Детский альбом, № 1.

УРОК 3

Особенности соединения трезвучий в миноре

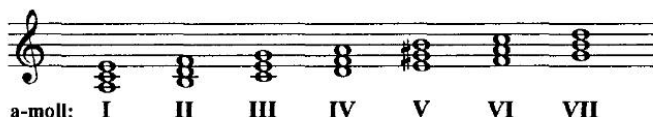
Из трех видов минора натуральный и гармонический в наибольшей мере связаны с гармонией, мелодический же преимущественно проявляет себя в мелодии (за что и получил свое название). Ниже приводится схема всех трезвучий натурального и гармонического минора (индексами «н» и «г» обозначена принадлежность только к натуральному или только к гармоническому виду):

Пример 18



В русской музыке, как светской, так и в церковной, отличающиеся трезвучия используются, однако, не во всех вариантах. В подавляющем большинстве случаев трезвучия III и VII ступеней берутся из натурального минора, а V – из гармонического. Поэтому и мы будем поступать так же. Следовательно, надобность в буквенных индексах отпадает и схема трезвучий такого объединенного (натуральный + гармонический) минора упростится:

Пример 19



Основные принципы соединения трезвучий в миноре те же, что и в мажоре. Отличия заключены в нижеследующих правилах.

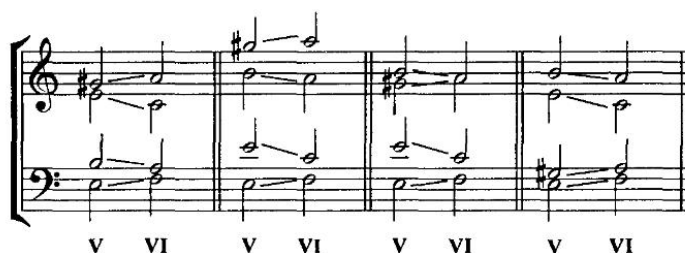
1) Трезвучия II и V ступеней соединяются только мелодически (тогда как в других случаях кварто-квинтовое соотношение дает две возможности соединения). Следовательно, бас от II ступени к V может идти только на кварту вверх, но не на квинту вниз. В случае гармонического соединения, в одном из голосов образуется ход на увеличенную секунду, противоречащий логике мелодического движения (если, например, речь идет не о восточной музыке):

Пример 20



2) Трезвучие **V** ступени соединяется с **VI**, как и при всяком секундовом соотношении, мелодически, но терцовый тон **V** ступени (вводный тон!) идет при этом не навстречу басу, а параллельно ему. Трезвучие **VI** ступени оказывается с удвоением терции (а не основного тона, как обычно). В таком расположении интервал между соседними голосами может сузиться до унисона, или расшириться до октавы:

Пример 21



Причина такого голосоведения та же, что и в предыдущем случае, – избегание хода на увеличенную секунду, возникающего при ведении всех трех голосов в противоположную басу сторону.

3) При соединении **VI** ступени с **V** трезвучие **VI** ступени следует «приготовить», т. е. расположить с удвоением терции:

Пример 22



После этого одну из терций (терцовых тонов) вести параллельно басу, а остальные голоса – в противоположную сторону (как и получается при мелодическом соединении):

Пример 23

а) б) в) г)

VI V VI V VI V VI V VI V

Далеко не всегда безразлично, какой из двух терцовых тонов следует вести параллельно басу, а какой – в противоположную сторону. В примере 23а два терцовых тона слиты в унисон: параллельно басу может идти только альт (в противном случае получится переkreщивание голосов). В случае «б» – только сопрано, иначе альт с сопрано образуют в трезвучии V ступени интервал больше октавы. В случае «в» оказались две возможности: первая дала широкое расположение трезвучия V ступени, вторая – тесное. Случай «г» аналогичен «б».

4) Для церковного многоголосия в условиях минора чрезвычайно характерно параллельное соединение трезвучий VII – VI – V ступеней:

Пример 24

При-и-ди и все-ли-ся в ны, и очисти ны от всяки-я скве-ри

VII VI V

В печатных изданиях такое соединение избегается, но поется практически всегда именно так. То же касается и параллельного соединения, указанного в прошлом уроке (мажор: I – II; минор: I – VII). Так, в сборнике «Церковные хоры», ч. II (А.В.Касторский)

в песнопении «Видехом свет истинный» (№ 39) составитель в явном противоречии с нормами церковного многоголосия, в быстром темпе, всего на одну восьмую, ухитрился все же вставить в «читок» доминантквинтсекстаккорд, попросту испугавшись пресловутых параллельных квинт и октав. В примере в скобках дан аккорд, который фактически обычно поется и который совершенно естествен в условиях церковного пения:

Пример 25

Музыкальный пример 25 представляет собой фрагмент из песнопения «Видехом свет истинный». Он написан для голоса и basso continuo. В basso continuo использованы сложные аккорды, включая доминантквинтсекстаккорд, который вызывает параллельные квинты и октавы. Текст песни: Ви-де-хом свет ис-тин-ный, прияхом Духа Не-бес-на-го, об-ре-то-хом ве-ру ис-тин-ну-ю.

Задание № 3

- 1) *Письменно*: задача на гармонизацию баса (a-moll):

Пример 26

Музыкальный пример 26 показывает гармонизацию басовой линии. Под нотами басового голоса указаны знаки альтерации (#, b) и цифры (5, #), относящиеся к терцовому тону аккорда. В конце отрезка отмечено параллельное соединение скобкой.

Примечание: отдельные знаки альтерации под нотами баса всегда относятся к терцовому тону аккорда. Если же после знака стоит цифра, знак относится к тону, указанному цифрой (в нашем случае цифра 5 после бекара напоминает, что в трезвучии от звука До не нужен квинтовый тон соль#, а должно быть чистое соль: мы ведь договаривались брать трезвучие III ступени в натуральном виде!). Скобкой в конце отмечено параллельное соединение.

- 2) *На фортепиано*: гармонизовать басы – Ар. №№ 36, 38.
- 3) *Анализ*: Софрониевская Херувимская (Сб. Касторского, ч. II, № 16, до слов «и Животворящей...»).

УРОК 4

Особенности соединения трезвучий в миноре (продолжение темы урока 3)

Классная задача на гармонизацию баса трезвучиями в миноре
(На доске, с предварительным разбором педагогом совместно с группой.) По окончании – четырехголосное пение решенной задачи.

Задание № 4

- 1) *Письменно:* гармонизация баса (в условии кое-где указаны желательные мелодические положения).

Пример 27



- 2) *На фортепиано:* гармонизация баса – Ар. № 40
- 3) *Анализ:* П. И. Чайковский, из «Песен для детей» (ор. 54), № 5 – «Легенда».

УРОК 5

Гармонизация мелодии трезвучиями. Гармонические функции. Период, предложения. Каденции

По сравнению с гармонизацией баса трезвучиями, гармонизация мелодии представляет известные трудности, связанные с тем, что, если данный бас уже влечет за собой использование совершенно определенного трезвучия, то данный звук мелодии может быть представлен и примой, и терцией, и квинтой соответственно трех **р а з н ы х** трезвучий. Сложность усугубляется и тем, что сама последовательность трезвучий, определенная данным басом в басовых задачах, при гармонизации мелодии требует к себе самого внимательного отношения и определенных знаний. Практические советы по гармонизации мелодии поэтому и предваряются изложением некоторых теоретических сведений.

1. Гармонические функции

Гармоническая функция аккорда определяется характером его зависимости от ладотонального центра – тоники. Эта зависимость проявляет себя в целом ряде случаев и без непосредственного взаимодействия аккорда и тоники. Так, разные аккорды в тональности своим внутренним взаимодействием могут как бы «подталкивать» наш слух к тонике, как, например:

Пример 28



В примере нет ключевых знаков. Из четырех трезвучий – одно уменьшенное, следовательно оно не может быть тоническим. Что это за тональность? *D-dur*, *Es-dur*, *c-moll*? Достаточно сыграть последовательность аккордов, чтобы ясно услышать в качестве тоники

несуществующее среди этих созвучий трезвучие, являющееся тоникой тональности *g-moll*.

Функция аккорда целиком связана с характером устойчивости или неустойчивости входящих в него звуков. По этому признаку все аккорды и относятся к трем функциям: тонике (**T**), доминанте (**D**) и субдоминанте (**S**).

T – представитель ладовой устойчивости. Эта функция представлена всего одним трезвучием – трезвучием **I** ступени. При обозначении аккордов, трезвучие *До-ми-соль* в *До-мажоре* может в равной степени быть обозначено римской цифрой **I** или буквой **T**.

D – представляет ладовую неустойчивость. К доминанте относятся те трезвучия, в состав которых входит самый яркий неустойчивый лада – вводный тон (звук **VII** ступени лада). Это трезвучия **III**, **V** и **VII** ступеней:

Пример 29



Все эти трезвучия – разновидности доминанты, поэтому и обозначать их следует римскими цифрами, а не буквой **D**, так как она одинакова для всех трех аккордов.

S – тоже представитель ладовой неустойчивости. Трезвучия субдоминантовой группы объединяет звук **VI** ступени лада (звук *ля* в *До-мажоре*). Это трезвучия **II**, **IV** и **VI** ступеней:

Пример 30



Характер взаимодействия гармонических функций зависит от характера тяготений в ладу. Так, в натуральном мажоре – в целом доминантовая функция обладает более яркой неустойчивостью, чем субдоминантовая, потому что звук **VII** ступени мажора, отстоящий от основного тона тоники на полутон, острее тяготеет к разрешению, чем звук **VI** ступени в квинту тоники:

Пример 31



В натуральном миноре – наоборот: субдоминанта обладает большим стремлением к разрешению, чем доминанта. Гармонический минор по соотношению функций соответствует мажору. В смешанном же миноре, сочетающем черты натурального и гармонического (что весьма характерно для русской профессиональной музыки, как светской, так и церковной), вообще оказываются не две разновидности неустойчивости, а три: субдоминанта (**S**), доминанта натуральная (**D** нат.: **III** и **VII**) и доминанта гармоническая (**D** гарм.: **V**). Если расположить их по степени возрастания неустойчивости, получится следующая схема:

D нат. – **S** – **D** гарм.

Итак, в разных ладах степень возрастания функциональной напряженности с последующим ее разрешением будет выглядеть так:

Натуральный мажор: **S** – **D** – **T**.

Натуральный минор: **D** нат. – **S** – **T**.

Гармонический минор: **S** – **D** гарм. – **T**.

Смешанный минор: **D** нат. – **S** – **D** гарм. – **T**.

Кроме того, внутри функциональных групп существует своя градация ладовой напряженности. Каждый представитель группы тем ярче выражает свою функцию, чем больше в нем неустойчивых звуков. Так, например, в **S**-группе самым ярким будет трезвучие **II** ступени, включающее в себя только неустойчивые звуки. Наименее ярко выражает субдоминантовую неустойчивость трезвучие **VI** ступени, в котором только один неустойчивый звук, а остальные два – общие с тоникой. Центральным по степени неустойчивости оказывается трезвучие **IV** ступени – в нем два неустойчивых звука.

Обычно гармонические обороты строятся по принципу:

устойчивость → неустойчивость →

→ обострение неустойчивости → разрешение.

Но наиболее «правильно» ведут себя функциональные представители в музыке венской классики. В русской светской музыке –

более свободно, в церковных песнопениях – еще более свободно. Но даже в церковной многоголосной музыке в каденциях наблюдается особая строгость функциональных отношений. Познакомиться с каденциями удобнее всего в связи с формой периода.

2. Период, предложения

Периодом называется наименьшая, относительно законченная форма *изложения* музыкальной мысли. Это может быть отдельное небольшое произведение (например, Прелюдия Шопена *A-dur*), может быть тема более крупного произведения, подлежащая дальнейшему развитию или повторению (как в Херувимской № 3 Бортнянского), а может быть и частью темы, если эта тема содержит уже внутри себя тот или иной элемент развития (первые 8 тактов Сонаты № 11 *A-dur* Моцарта, К 331).

Существуют *внешние* и *внутренние* признаки окончания периода. *Внешние* определяются тем, что следует за периодом. Это может быть:

- а) точное или варьированное повторение (как в той же Херувимской № 3 Бортнянского);
- б) развитие материала периода (как в названной сонате Моцарта);
- в) изложение новой темы (как в медленной части Пятой симфонии Бетховена).

Внутренние признаки коренятся в ритмической остановке, а также в гармоническом завершении обычно *полной* каденцией (о видах каденций – ниже).

Период может быть:

однотональным (оканчивающимся в тональности начала) или *модулирующим*;

делимым или *неделимым* на *предложения* (предложение – это часть периода; их чаще 2, реже 3, еще реже – 4);

повторного или *неповторного* строения (повторного, если начала предложений одинаковы).

3. Каденции

Каденцией (или кадансом) называется гармонический оборот, завершающий то или иное построение (период, предложение, часть предложения – фразу).

По положению в форме каденции могут быть *серединными* (срединными) и *заключительными*. Термин «серединная» не означает, что каденция находится точно в середине (хотя чаще всего так и бывает), но что она «внутри» периода. Заключительная же каденция завершает период.

По гармоническому содержанию каденции подразделяются на *полные, половинные и прерванные*. Полная каденция приводит к тонике. Половинная не доводит до тоники (как бы остановка на полпути). Прерванная, ведя к тонике, в последний момент «подменяет» ее другим аккордом.

Полные каденции могут быть *совершенными и несовершенными*. При совершенной каденции тоника должна быть представлена трезвучием (но не его обращением), находиться на сильной доле такта, быть в мелодическом положении примы и вести к ней должен кварто-квинтовый ход баса. При несоблюдении одного из этих условий – каденция является несовершенной.

По функциональным свойствам полная каденция может быть либо *автентической* (если перед тоникой находится доминанта – **D–T**), либо *плагальной* (**S–T**).

Половинные каденции могут быть доминантовыми или субдоминантовыми (в зависимости от функции последнего аккорда).

Заключительные каденции чаще всего полные, срединные – половинные. У венских классиков чаще встречаются половинные доминантовые каденции (обычно на трезвучии **V** ступени), реже – субдоминантовые (например, в первом периоде *Largo e mesto* из Сонаты № 7 Бетховена). У русских композиторов вариантов гораздо больше. В первом периоде «Темы с вариациями» *F-dur* Чайковского, модулирующем из главной тональности в *C-dur*, срединной является половинная доминантовая каденция с остановкой на трезвучии **III** ступени. В его же Херувимской *F-dur* (1884) период оканчивается **VI** ступенью, а срединная каденция – половинная субдоминантовая (**II**).

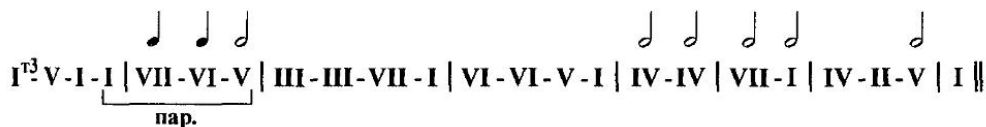
1) Письменно: гармонизовать бас:

Пример 32



2) *На фортепиано*: играть минорную последовательность по заданной цифровке в заданном ритме, в разных тональностях:

Пример 33



Примечание: «пар.» – параллельное соединение.

3) *Анализ*: определить границы начальных периодов и проанализировать виды их каденций – П. И. Чайковский. Времена года, №№ 3, 4, 5, 6, 7, 10.

УРОК 6

Практические советы по гармонизации мелодии трезвучиями

1. Сначала следует определить форму данной мелодии, отметить цезуры, разграничивающие предложения (если есть деление на предложения).

2. Решить каденции, отметив желаемые (а иногда и необходимые) гармонии:

- а) безусловную тонику (**I** ступень) в конце и предшествующие ей 1–2 аккорда. Иногда полной заключительной каденции предшествует явно каденционный мелодический оборот (как бы «раньше времени»). В этом случае следует решить и его с помощью прерванной каденции (на данном этапе обучения – заменить ожидаемую тонику **VI** ступенью).
- б) аккорды срединной каденции (или каденций, если таковая не одна). В классическом периоде это чаще всего трезвучие **V** ступени и предшествующие ей какая-либо **S**, или **T**. Однако срединная каденция может быть и иной.

Следует иметь в виду, что вообще для каденций, как полной, так и половинной, характерны в классическом периоде самые яркие представители функциональных групп (не используется лишь уменьшенное трезвучие **VII** ступени мажора).

3. Продолжить решение, представив себе остальные гармонии, начиная с первого аккорда. Им чаще всего бывает **I** ступень, если мелодия начинается с сильной доли такта, и **V** ступень, если мелодия начинается с затакта.

4. Далее следовать в соответствии с общими нормами функциональной логики, позволяя себе «нарушать» их тогда, когда в сочетании приходят «слабые» представители функциональных групп. Так, например, характерная для мажора функциональная последовательность **S–D–T** может и не соблюдаться, если в качестве **S** выступает ее слабый представитель – трезвучие **VI** ступени, а в качестве **D** – **III**. Тогда, наряду с оборотом **VI–III**, совершенно естественным окажется и оборот **III–VI** (**D–S** в мажоре!).

Очень характерными для русской музыки являются разного рода плагальные обороты, в том числе и плагальные каденции. Пе-

речислим также некоторые типичные для русской, в том числе и церковной, музыки обороты:

мажор:

VI – V – I; I – II – VI – (V – I); I – III – VI – V; II – I.

минор:

I – VII^{нат.} – III^{нат.}; III^{нат.} – IV – I; I – VII^{нат.} – I;

I – VII^{нат.} – III^{нат.} – IV – V^{гарм.}

Следует заметить, что для музыки западноевропейской более характерны автентические обороты, проистекающие из ее мажорной природы. Для русской же – плагальные, берущие свое начало в изначально минорной природе русской музыки. Из этого вовсе не следует, что в западноевропейской музыке отсутствуют плагальные, а в русской – автентические обороты. Всегда существовало взаимодействие и взаимовлияние музыкальных культур (чаще – во благо, но нередко и во вред русской гармонии).

5. Ходы мелодии на кварту и более следует гармонизовать одним аккордом, т. е. делать *перемещение*.

6. При выборе аккордов следует руководствоваться и метроритмическими соображениями: аккорд, взятый на лёгкой доле, не следует переносить на более тяжёлую.

Результат каждого этапа такого предварительного решения должен вылиться в цифровку (обозначение римскими цифрами) выбранных трезвучий под басовой строкой. Только затем следует делать нотную запись.

Разбор и решение в классе задачи на гармонизацию мелодии – Ар., № 15.

Задание № 6

- 1) *Письменно*: Мяс. 4, № 8 (такое обозначение принято в учебнике для издания Мясоедов А. Задачи по гармонии, изд. 4-е и все последующие). См. пример 34:

Пример 34



2) Играть на *фортепиано* гармонизацию по данным двум голосам:

Пример 35



3) Анализ: Д. С. Бортнянский. Концерт № 35, первый период.

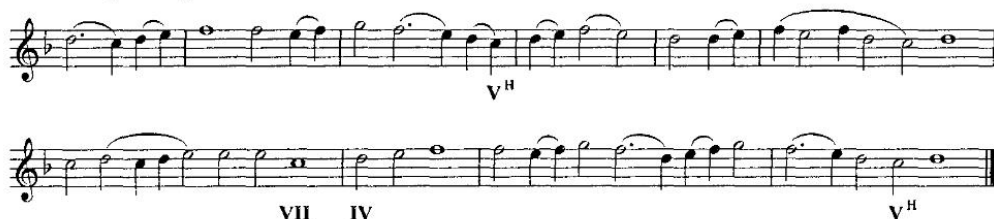
УРОК 6а

Резервный

Задание № 6а

1) *Письменно: задача d-moll:*

Пример 36



2) *Играть тональные секвенции:*

Пример 37



Вниз, через
ступень 3 звена
с последующей
каденцией



Вверх, по
ступеням
4 звена
с последующей
каденцией

3) *Анализ: Песнопения Постной Триоди: Сборник разных авторов для небольшого смешанного хора под ред. Е. С. Азеева. № 4. СПб., 1912. (Репринт).*

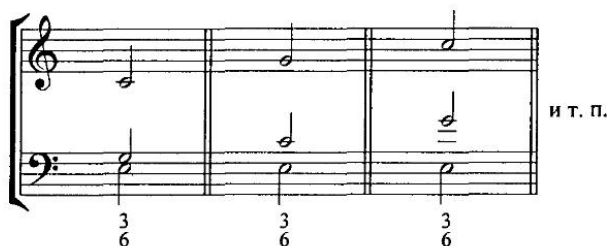
УРОК 7

Сектаккорды

Сектаккорд – это обращение трезвучия. Обращением называется такое видоизменение аккорда, при котором в басу оказывается не основной тон, а какой-либо иной.

Сектаккордом называется такое обращение трезвучия, у которого в басу терцовый тон. Обозначается сектаккорд цифрой 6, а более строго – $\frac{3}{6}$ или $\frac{6}{3}$. Цифры эти означают интервалы, образуемые вышележащими звуками с басом; октавное удаление при этом не учитывается. Так, например, бас, под которым стоит такая цифровка, может быть расшифрован как показано ниже:

Пример 38



Однако чаще для обозначения сектаккорда используют лишь цифру 6, показывая этим интервал, «нарушающий» терцовость (звук до, вместо си). Желая показать, какой ступени сектаккорд, цифру 6 пишут справа внизу у обозначения соответствующей ступени – **I₆**, **III₆**, **IV₆**.

В четырехголосном складе в сектаккордах удваиваются обычно либо прима, либо квинта. Это соответствует общим принципам удвоений в аккордах: в них не удваивается обычно «самое главное». Например, в сектаккорде или трезвучии – показатель мажорности или минорности, в доминантсептаккорде – септима (показатель «септаккордовости»), или терция (вводный тон – показатель доминантовости), в альтерированном аккорде – альтерированный звук и т.п.

Случаи возможного удвоения терции в сектаккорде будут оговорены ниже.

Удвоение примы или квинты дает 10 возможных расположений сектаккорда:

Пример 39



Как видим, интервал между соседними из трех верхних голосов колеблется в диапазоне от унисона до октавы (как в трезвучии **VI** ступени при соединении ее с **V** в миноре). Среди этих 10 аккордов есть и расположенные тесно, и широко, и аккорды смешанного расположения.

Функциональное значение сектаккордов тождественно значению соответствующих трезвучий (то есть имеющих с ними общий основной тон: **I₆** и **I**, **V₆** и **V** и т.п.). Следовательно, и используются они в тех же случаях. Иногда в интересах мелодизации басовой линии лучше взять сектаккорд, или трезвучие той же ступени.

Но есть случаи, когда сектаккорды не используются:

- а) **I₆** – в качестве последнего аккорда в заключительной каденции;
- б) **V₆** – в качестве последнего аккорда половинной доминантовой каденции, а также предпоследнего аккорда в полной заключительной каденции. В этих случаях используются соответствующие трезвучия.

Соединение сектаккордов с другими аккордами

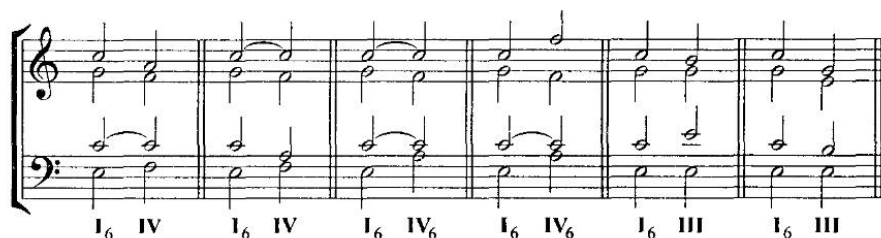
а) Трезвучие и следующий за ним сектаккорд той же ступени (или наоборот) рассматриваются как *перемещение*. Очень характерны перемещения и внутри одного и того же сектаккорда: за счет изменения удвоения такими перемещениями удобно гармонизовать кварто-квинтовые и октавные ходы мелодии:

Пример 40



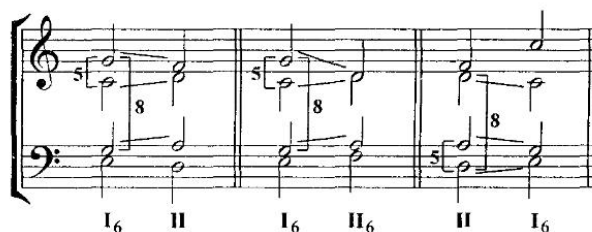
б) Соединение секстаккорда с секстаккордом же или трезвучием в кварто-квинтовом или терцовом соотношениях – гармоническое (соотношение определяется интервалом между основными тонами, но не между басами!). Общий тон (общие тоны) остается на месте, остальные голоса движутся так, чтобы получилось нормальное расположение следующего аккорда:

Пример 41



в) При соединении с аккордами секундового соотношения следует звуки, образующие квинты и октавы, разводить в разные стороны (во избежание нежелательных параллелизмов):

Пример 42



Секстаккорды с характерным удвоением терции

В их число входят каденционные II_6 и III_6 . Благодаря удвоенной терции у них оказывается удвоенным бас, в результате чего они оказываются в «нормальном» тесном или широком расположении, что облегчает их соединение с другими аккордами. Используется каденционный II_6 в самых «стандартных» автентических и половинных доминантовых каденциях, предваряя появление доминанты:

Пример 43



Некоторая «стандартность» таких каденций не мешает им быть чрезвычайно типичными для русского церковного многоголосия. Зачастую достаточное своеобразие его звучания связано с несколько искусственным завершением общеевропейской каденцией. Приведем пример такой каденции из Софрониевской Херувимской песни № 6 (сб. Касторского, ч. II, № 16):

Пример 44



В приведенном примере встретился и еще один аккорд, характерный для таких стереотипных каденций – кадансовый квартсекстаккорд. Подробно о нем речь пойдет в уроке, посвященном квартсекстаккордам.

Другой секстаккорд с характерным удвоением терции – каденционный III_6 . Используется он в половинных доминантовых и полных автентических каденциях на сильном времени перед каденционной V ступенью:

Пример 45



Характерно для русской музыки использование его в полной автентической каденции в качестве самостоятельной каденционной доминанты, как, например, в арии Кутузова из оперы Прокофьева «Война и мир»:

Пример 46

Музыкальный пример 46. Песня «Война и мир» (Ария Кутузова). Музыка А. Н. Мясоедова. Голосная линия (басовый регистр) и фортепиано (клавир). Темп: *p*. Ключ: D major. Ритм: 4/4. Текст: Ве-ли-ча-ва-я, в сол-неч-ных лу-чах, ма-терь рус-ских го-ро-дов, ты рас-ки-ну-лась пе-ред на-ми, Мо-сква.

Вне каденций сектаккорды II и III ступеней «ведут себя», как и все другие. Сектаккорд же II ступени и в каденциях может использоваться и с обычными для других удвоениями.

Задание № 7

1) Гармонизовать цифрованный бас:

Пример 47

Музыкальный пример 47. Задание: Гармонизовать цифрованный бас. Ключ: D major. Ритм: 4/4. Цифровой бас: 6, #, 6, 6, 6. Гармонизация: Треble и басовый регистры.

2) *Играть* тональные секвенции:

а) поступенно вверх 4 звена с последующей каденцией (продолжая тот же ритм);

б) поступенно вниз 4 звена с последующей каденцией:

Пример 48



3) *Анализ*: Песнопения Постной Триоди... под ред. Азеева,
№ 28 – «Ныне силы».

УРОК 8

Квартсекстаккорды

Квартсекстаккорды – обращения трезвучий, у которых в басу квинтовый тон. Обозначение квартсекстаккорда – I_6^4 или I_6^6 .

Удваивается в квартсекстаккордах всегда квинтовый тон, то есть бас. Квартсекстаккорды не столь универсальны и не имеют столь самостоятельного значения, как трезвучия или секстаккорды, а используются лишь при определенных условиях.

1) Наиболее част в применении *кадансовый* квартсекстаккорд. Это квартсекстаккорд I ступени (I_6^4 или K_6^4), используемый в полных автентических и половинных доминантовых каденциях перед каденционной доминантой, но на более тяжелой, чем **D** доле (как в примере 44).

2) Квартсекстаккорд, образующийся от движения баса по звукам аккорда:

Пример 49

Д. С. Бортнянский.
Концерт № 7

The musical score for Example 49 is in 4/4 time. It features a vocal line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The lyrics are: При - и - ди - те, воз - ра - ду - ем - ся Гос - по - де - ви. The bass line shows a sequence of chords: I, I₆⁴, I₆, and I. The I₆⁴ and I₆ chords are quartalsextachords, where the bass note is the fifth of the triad (F) and the fourth degree (D) is doubled.

3) *Проходящий* квартсекстаккорд образуется на слабом времени на басу, поступенно соединяющем трезвучие с секстаккордом той же ступени (или наоборот). На таком басу образуется квартсекстаккорд трезвучия, лежащего квинтой выше:

Пример 50

а) б) в) г) д) е)

C-dur: I - V₄ - I₆ I₆ - V₄ - I II - VI₄ - II₆

a-moll: I - V₄ - I₆ IV - I₄ - IV₆ VI₆ - III₄ - VI - I

Для оборота с проходящим квартсектаккордом характерно следующее голосоведение:

бас и один из голосов идут *по тем же звукам в противоположном направлении*: в случаях «а», «б», «в», «д» – это бас и сопрано, в случаях «г» и «е» – это бас и тенор;

общий тон выдерживается на месте (он отмечен лигами, которые, впрочем, совершенно не обязательны и зависят от текста);

оставшийся голос идет на секунду вниз и обратно.

Если такой оборот начинается с сектаккорда, в нем удобнее удвоить основной тон.

4) *Вспомогательный* квартсектаккорд образуется на слабом времени между трезвучием и его повторением на том же басу. Голосоведение: бас и его удвоение остаются на месте, два других голоса идут на секунду вверх и обратно параллельными терциями, или секстами (или соответствующими составными интервалами – децимами, терцдецимами):

Пример 51

C-dur: I - IV₆ - I I - IV₆ - I

a-moll: I - IV₆ - I V - I₆ - V III - VI₆ - III - IV K₆⁴ - V - I

Как проходящий, так и вспомогательный квартсекстаккорды помогают продлить, распеть основную гармонию. Функция всего оборота определяется крайними аккордами. Собственно говоря, эти квартсекстаккорды выполняют чисто мелодическую функцию, или, как говорят – *линейную*.

5) Подобно тому, как каденционному трезвучию V ступени может предшествовать K₆⁴, любому трезвучию может предшествовать квартсекстаккорд, стоящий на том же басу на более сильном времени. Это более редкий случай использования квартсекстаккорда, но и его следует иметь в виду:

Пример 52

I₆⁴ - V II₆⁴ - VI VI V IV₆⁴ - I

Задание № 8

- 1) Мяс. 4, № 27 или 31;
- 2) Играть тональные секвенции: *D-dur'*ный мотив – через ступень вниз 4 звена с последующей каденцией; *g-moll'*ный мотив – через ступень вверх 4 звена с последующей каденцией:

Пример 53



- 3) Анализ: сб. Касторского, ч. II, №№ 2, 14, 29.

УРОК 9

Классная задача

То же. Классная задача *F-dur* или *B-dur* (пример 54) с разбором и заданием закончить.

Пример 54

вар I

вар II

II VI 6 -

VI III 4 VI 6 IV -

Задание № 9

- 1) Закончить классную задачу.
- 2) На фортепиано: гармонизовать бас:

Пример 55

6 # 6 4/6 4/6 6 4/6

6 4/6 6 3/5 4/6 # 6 # 4/6 # 4/6

- 3) Анализ: Ирмологий. Ч. 3: Нотное приложение. М.: Изд. Моск. Патр., 1983. Раздел «Задостойники и припевы на девятой песни» – на Пятидесятницу (стр.472).

УРОК 10

Доминантсептаккорд

Доминантсептаккорд – это септаккорд **V** ступени мажора и гармонического минора. По структуре он малый мажорный септаккорд. Это важнейший септаккорд доминантовой группы, включающий в себя в качестве составных частей трезвучия и **V**, и **VII** ступеней. Его функциональное значение усиливается и тем, что главный неустойчивый звук доминантовой гармонии – вводный тон вступает в тритоновое соотношение с септимой септаккорда.

Пример 56



До сих пор мы имели дело только с консонирующими аккордами (за исключением трезвучия и секстакорда **II** ступени минора или гармонического мажора). Доминантсептаккорд, являясь диссонансом, требует после себя не только функционального разрешения (перехода неустойчивой функции в устойчивую), но и акустического разрешения (перехода диссонанса в консонанс).

В четырехголосном складе встречается 4 разновидности доминантсептаккорда: *полный*, *неполный* (без 5), *неполный церковный* (без 3) и доминантсептаккорд с *секстой* (вместо 5).

Количество звуков септаккорда соответствует числу голосов в четырехголосии, поэтому в полном **D₇** ничего не удваивается и расположен он может быть как тесно, так и широко в любом из трех мелодических положений – 3, 5 или 7. Основной же тон всегда оказывается в басу:

Пример 57



В неполном D_7 пропускается квинта и удваивается основной тон. Следовательно, этот аккорд не может быть в мелодическом положении квинты (ее нет в нем!), а может быть в положения 1, 3 или 7:

Пример 58



Неполный церковный D_7 (с пропущенной 3) будет рассмотрен в специальном уроке.

Доминантсептаккорд с секстой – разновидность, у которой квинтовый тон заменён секстовым. Чаще всего этот тон находится в верхнем голосе:

Пример 59



Обозначения:

доминантсептаккорд	полный —	D_7 или V_7
	неполный —	$D_7^{\text{неп}}$ или $V_7^{\text{неп}}$
	с секстой —	D_7^6 или V_7^6

Как уже говорилось, D_7 требует и функционального, и акустического разрешения. И то и другое достигается при движении его в тонику. При этом основной тон следует скачком на 4 вверх, или 5 вниз, терцовый тон (вводный тон!) – на секунду вверх, квинтовый тон и септима – на секунду вниз.

Пример 60



Как видим, при разрешении образовалось неполное тоническое трезвучие (с пропущенной 5 и утроенным основным тоном).

При разрешении неполного D_7 «лишний» основной тон (находящийся не в басу) остается на месте, а остальные звуки разрешаются так же, как и при разрешении полного:

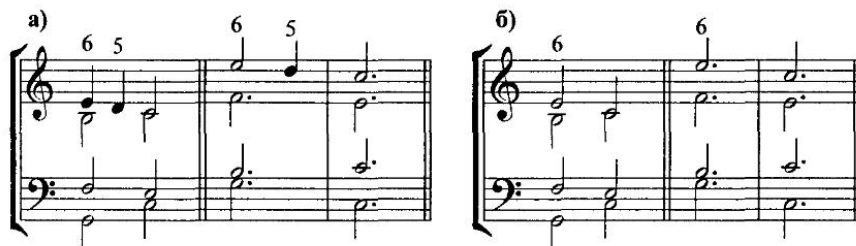
Пример 61



В этом случае получается нормально расположенное полное тоническое трезвучие.

При разрешении доминантсептаккорда с секстой секста либо сначала переходит в квинту (62а), либо сразу разрешается туда, куда разрешилась бы квинта (62б):

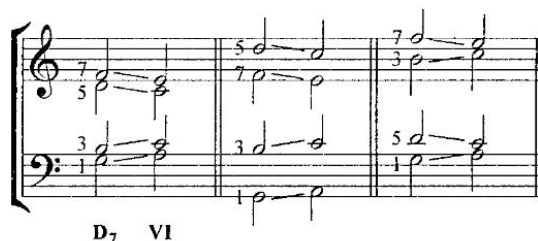
Пример 62



Кроме трезвучия I ступени, D_7 разрешается иногда в трезвучие VI ступени. Это лишь неполное разрешение, так как, разрешив-

шись акустически (диссонанс перешёл в консонанс!), **D₇** не получает функционального разрешения (функционально неустойчивый аккорд не получил разрешения в устойчивый, то есть не перешёл в тонику). В голосоведении лишь бас вместо кварто-квинтового делает секундовый шаг в **VI** ступень. Остальные голоса движутся так же, как и при разрешении в тонику:

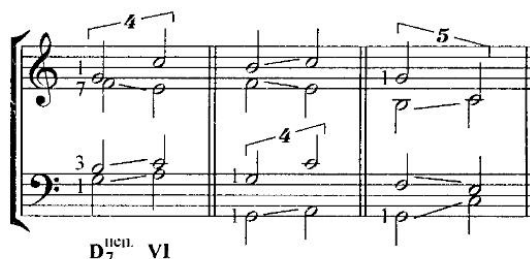
Пример 63



При разрешении **VI** ступень получается с удвоенной терцией, с чем мы встречались уже при соединении в миноре трезвучий **V** и **VI** ступеней.

Если в **VI** ступень разрешается неполный **D₇**, то «лишний» основной тон идет кварто-квинтовым ходом в терцию **VI** ступени (как бы возмещая то, что делал бы он при обычном разрешении, находясь в басу):

Пример 64



Используется доминантсептаккорд в тех же случаях, что и трезвучие **V** ступени. Однако надо помнить, что:

а) в качестве последнего аккорда половинной каденции, знаменующей временную остановку движения, его использовать не следует, так как он слишком активно требует дальнейшего движения (трезвучие хотя бы не требует акустического разрешения!);

б) со строгим разрешением в тонику (дающим трезвучие **I** ступени с утроенным основным тоном) его применять следует *только* в заключительной каденции (в ней чем больше основных тонов, тем лучше!). В остальных же случаях можно использовать неполный вариант доминантсептаккорда или оборот с разрешением его в **VI** ступень.

Задание № 10

- 1) *Письменно*: гармонизовать бас – Ар. № 200.
- 2) *На фортепиано*: гармонизовать данный бас: Ар. № 209.
- 3) *Анализ*: П. И. Чайковский. Времена года: № 3, Март, «Песня жаворонка» (11 тактов); № 7, Июль, «Песнь косаря» (14 тактов).
или: Л. Бетховен. Соната № 8 (Патетическая), ч. I, от Allegro 17 тактов; Соната № 9, ч. II (Allegretto), 16 тактов.
или: Ф. Мендельсон, Песня без слов № 9, *E-dur*.

УРОК 11

Продолжение темы урока 10

Гармонизация мелодии с использованием доминантсептаккорда в основном виде. Классная задача (Ар. № 214) с разбором и последующим домашним заданием окончить ее.

Задание № 11

- 1) *Письменно*: окончить решение классной задачи (Ар. № 214).
- 2) *На фортепиано*: гармонизовать бас – Ар. № 208 и мелодию – Ар. № 202
- 3) *Анализ*: Песнопения Постной Триоди под ред. Азеева – № 40 («Егда славнии ученицы») и № 29 («Ныне силы»).
- 4) Определить аккорды, найти тональности, разрешить:

Пример 65



УРОК 12

Особенности использования доминантсептаккорда в церковном многоголосии

Наряду с использованием доминантсептаккорда в типичном для европейской классики виде (в соответствующих расположениях и с обычными удвоениями и разрешениями), для церковного многоголосия стали характерными и некоторые специфические случаи его применения.

а) Неполный церковный D_7 .

Это неполный D_7 с *пропущенной терцией* (а не квинтой, которая пропускается обычно в неполном D_7) и удвоенным основным тоном. Такой аккорд был упомянут ранее. Употребление его в условиях церковного пения вызвано некоторыми очень важными обстоятельствами. Подобно тому, как в чтении псаломщика должно сдерживаться проявление личного эмоционального отношения к читаемому, дабы оно не навязывалось слушающим, и в церковном пении не следует давать волю эмоциональной обостренности.

По сравнению с консонирующими трезвучиями, в доминантсептаккорде, крайне неустойчивом и диссонирующем, безусловны предпосылки и обострения эмоционального напряжения. А коренятся они в тритоне, который одновременно и остро диссонантен, и ярко неустойчив. Избегание тритона – и есть причина использования D_7 без терции. Сам же доминантсептаккорд – один из красивейших аккордов. Красота не должна избегаться, как не избегается она в архитектуре храма, в золотом великолепии иконостаса, в облачении священнослужителей, избегается лишь обостренность проявления эмоционального, личного начала.

Наиболее характерно для такого аккорда мелодическое положение септимы (в тесном расположении), реже квинты (в широком):

Пример 66



Разрешается неполный церковный D_7 так же, как и обычный неполный, то есть в трезвучие I ступени (полное), или VI ступени (с удвоенной терцией) с характерным квартовым ходом «лишнего» основного тона:

Пример 67



Однако для православного многоголосия характерно и другое разрешение неполного церковного доминантсептаккорда, при котором квинта и септима движутся не на секунду вниз, а такими же параллельными интервалами на секунду вверх:

Пример 68



Следует обратить внимание на то, что при этом сохраняется характернейшее для церковной музыки движение верхних голосов параллельными терциями. Это становится возможным, так как в таком D_7 септима не является частью тритона. Отсутствие вводного тона, образующего с ней тритон, делает септиму более свободной. В профессиональной нецерковной музыке такое разрешение исключено.

б) Неполный церковный D_7 очень часто вводится оборотом $V - I_6^4 - V_7$, а также покидается таким же оборотом в обратном движении: $V_7 - I_6^4 - V$. В таком обороте (особенно во втором его варианте) ясно ощущается чисто мелодическая природа образования квартсекстаккорда: фактически весь оборот принадлежит доминантовой функции, включающей в себя и вводный тон, и септиму доминантсептаккорда, но в одновременном звучании тритон отсутствует:

Пример 69

Величай, величай

B-dur: VI V I V VI V I₄₆ V₇ V I

В следующем примере одновременное введение **D₇** оборотом **V – I₆⁴ – V₇** и разрешение его с ведением 5 и 7 вверх способствует длительному движению параллельными терциями:

Пример 70

Величай, величай

V I₄₆ V₇ I

в) Характерное для церковного многоголосия стремление к параллельному движению голосов (берущее свое начало, несомненно, в древнем одноголосном пении) иногда проявляет себя и при разрешении полного доминантсептаккорда:

Пример 71

Гос-по-ди, по-ми-луй, Гос-по-ди, по-ми-луй, Гос-по-ди, по-ми-луй, Гос-по-ди, по-ми-луй

D₇ I

А. И. Титов

В данном шестиголосном примере между соседними по высоте звуками образуются интервалы, характерные для тесного расположения – терции и кварты. Здесь тенора удваивают в октаву партию сопрано. Достаточно представить себе этот пример без партии тено-

ров, получится обычное тесное расположение. Именно для тесного расположения голосов и типичен описанный особый прием разрешения D_7 .

г) В церковном пении, как, однако, и вообще хоровом пении, полный доминантсептаккорд зачастую разрешается в полное тоническое трезвучие. При этом терция D_7 (вводный тон) идет не в основной тон тоники, а на терцию вниз – в квинту тоники:

Пример 72

А. Ф Львов

Бла-го-сло-вен е-си, Гос-по-ди.

D_7 I

В примере вводный тон (альт) следует не в приму тоники (соль), а в ее квинту (ре). Такое движение вводного тона возможно только в средних голосах. Особенно характерно оно для тенора:

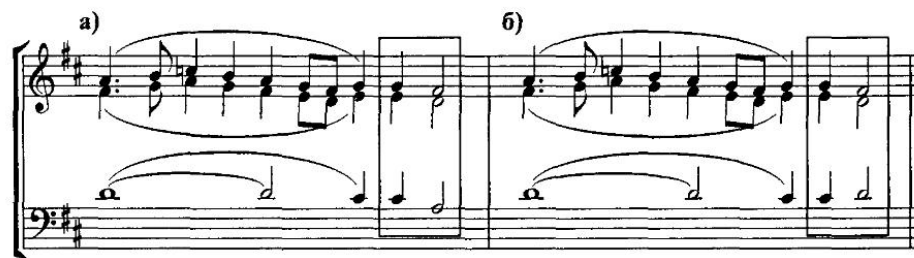
Пример 73

Бла-го-сло-ви, ду-ше мо-я, Го-спо-да.

D_7 I

Следует предостеречь певчих и регентов от часто встречающейся ошибки. Если при пении четырехголосного песнопения на клиросе отсутствует бас, то движение в теноре вводного тона вниз следует заменять на обычное его разрешение, особенно в конце. Так конец примера 73 без баса следует петь не 74а, а 74б:

Пример 74



Задание № 12

1) *Письменно*: задача *F-dur* (с текстом).

Пример 75

И - жс хс - ру - ви - мы тай - - но
D₇ VI₆⁴

об - ра - зу - ю - ще и Жи - во - тво - ря - шей Тро - и - це
VII^b

Три - свя - ту - ю песнь при - пе - ва - ю - ще. Вся - ко - е ны - не жи -

тей - - ско - с от - ло - жим по - пс - че - - нн - е.
III₆

2) *Анализ*: проанализировать обиходную гармонизацию 1-го и 2-го гласов («Господи, воззвах»).

3) *На фортепиано*: определить аккорды, найти тональности, разрешить:

Пример 76



УРОК 13

Обращения доминантсептаккорда

Обращения доминантсептаккорда, как и трезвучий, – это такие видоизменения аккордов, у которых в басу не основной тон. На терцовом тоне строится *квинтсектаккорд* (D_6^5 или V_6^5), на квинтовом – *терцквартаккорд* (D_4^3 или V_4^3), на септимере – *секундаккорд* (D_2 или V_2). Свои названия они получили по характеризующей их цифровке, получаемой интервалами с басом, которые образуют септима и основной тон:

Пример 77



Как и сам септаккорд, его обращения можно расположить тесно или широко:

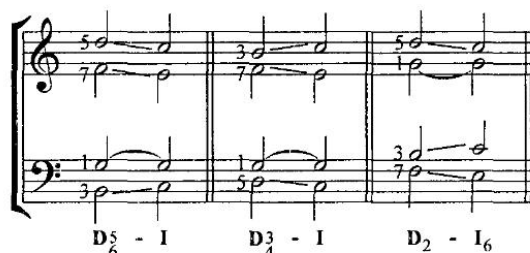
Пример 78



В примере 78 даны все мелодические положения D_4^3 в тесном и широком расположении. Разумеется, отсутствует мелодическое положение квинты – ведь у терцквартаккорда квинта всегда в басу.

Разрешаются обращения с тем же движением звуков, что и основной D_7 ; основной тон при этом остается на месте. При нормативном голосоведении септима и квинта идут на 2 вниз, а терция на 2 вверх, что совпадает с их стремлением к разрешению, как соответствующих ступеней лада:

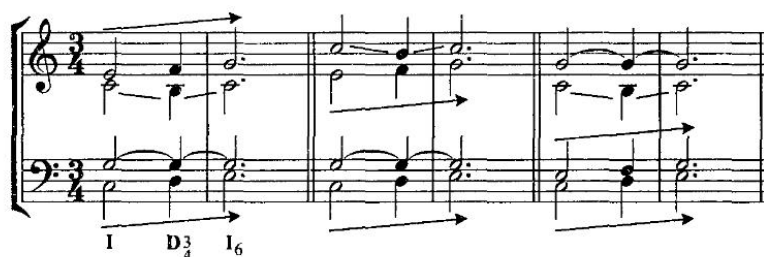
Пример 79



Таким образом, квинтсектаккорд и терцквартаккорд разрешаются в полное трезвучие I ступени, а секундакорд – в сектаккорд. В VI ступень обращения не разрешаются.

Из нормативных разрешений, при которых 7 и 5 могут двигаться на ступень вверх, отметим разрешение *проходящего терцквартаккорда*. Этот D_4^3 , подобно проходящему V_6^4 , используется между трезвучием и сектаккордом I ступени на более слабом, чем начальный аккорд, времени ($I - V_4^3 - I_6$):

Пример 80



Как видим, независимо от расположения и мелодического положения голосоведение всегда достаточно характерно: бас и один из голосов следуют поступенно параллельными терциями или децимами (возможно и терциями через 2 октавы); общий тон остается на месте; оставшийся голос следует на 2 вниз и обратно. В отличие от проходящего квартсектаккорда, проходящий терцквартаккорд связан не с противоположным движением пары голосов, а с параллельным. При этом движение септимы и квинты вверх широко используется и в европейской классической гармонии так же, как и в целом нетипичное разрешение тритона:

Пример 81

Andante Бетховен. Соната № 10

1 D_4^3 I_6 I_6 D_4^3 1

В примере, кроме проходящего терцквартаккорда ($I - V_4^3 - I_6$) в первом такте, есть аналогичный и в третьем, но не между трезвучием и его секстаккордом, а наоборот. Этот второй вариант встречается так же часто, как и первый, но никаких «нарушений» голосоведения не содержит. Здесь то же параллельное движение децим, тот же общий тон и то же движение одного из голосов на 2 вниз и обратно. Но при этом и септима, и квинта идут «куда положено», и тритон разрешается как следует.

Задание 13

- 1) *Письменно*: Аренский, № 221 (бас) и № 244 (сопрано).
- 2) *На фортепиано*: гармонизовать – Ар. № 222 (с заменой первой ноты 4-го такта с конца: соль вместо до).
- 3) *Анализ*: сб. № 1 Лобыкина, № 29 – «Милость мира».

УРОК 14

Классная задача на гармонизацию мелодии

Пример 82



Задание 14

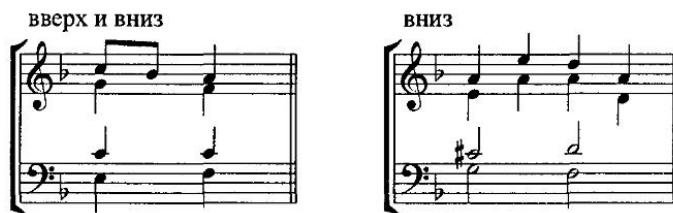
- 1) Письменно: а) окончить задачу, разобрannую в классе;
б) задача *F-dur*:

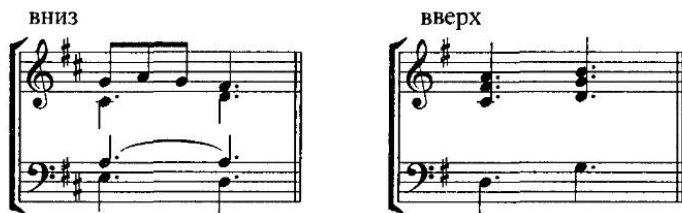
Пример 83



- 2) На фортепиано: играть модулирующие секвенции по родственным тональностям:

Пример 84





- 3) Анализ: Л. Бетховен, Соната № 7, ч. 3 – Менуэт, I период.
Соната № 10, ч. 2 – Andante (первые 20 тактов).

УРОК 15

I. Особые случаи разрешения D_7 и его обращений

Обычные разрешения доминантсептаккорда и его обращений связаны с переходом неустойчивых звуков лада в ближайшие устойчивые. Однако даже при самом строгом разрешении основного D_7 прима его, являющаяся устойчивым звуком лада (одним из звуков тонического трезвучия), не остается на месте, а следует в другой устойчивый звук – приму тоники. В то же время в обращениях D_7 этот звук остается на месте. Разные возможности разрешения есть и у других тонов доминантсептаккорда: они в ряде случаев могут перейти не в ближайшие устойчивые звуки или не в те устойчивые звуки, к которым они наиболее ощутимо тяготеют, а в другие. На этом и основаны особые случаи разрешения.

1) При разрешении D_2 квинтовый тон может идти скачком в квинтовый тон тоники:

Пример 85

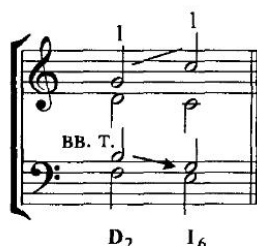
Бетховен. Соната № 8, ч.III

Es-dur: D_2 I_6 D_2 I_6

В примере дважды встретился этот вид разрешения: первый раз – в тесном, второй – в широком расположениях.

Естественно, этот случай наиболее характерен для секундаккорда в мелодическом положении квинты. Аналогично может разрешаться и секундаккорд в мелодическом положении примы (прима D_2 идет в приму же тоники), вводный тон в этом случае идет на терцию вниз (знакомый нам случай по уроку 12):

Пример 86



2) При разрешении тесно расположенного **D**-терцквартаккорда в мелодическом положении примы, прима может либо остаться на месте (обычное разрешение), либо перейти в любой другой из устойчивых звуков, то есть ходом на 4 или на 6 вверх. В этих случаях вводный тон также идет на 3 вниз:

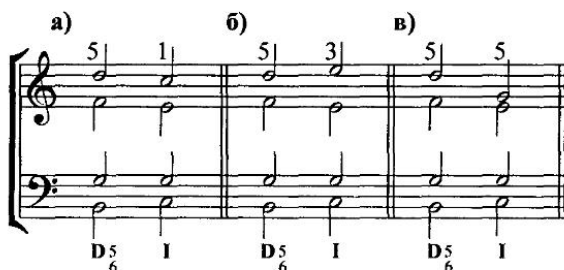
Пример 87



Последнее разрешение примера 87 дает трезвучие **I** ступени с удвоенной терцией (удвоение, знакомое нам по переходу **V** ступени в **VI** в гармоническом миноре и по разрешению **D7** в **VI** ступень).

3) При разрешении **D**-квинтсектаккорда в мелодическом положении квинты, она может, если позволяет расположение, идти в любой тон тоники: в основной тон (обычное движение – пример 88а), терцовый (в тонике удвоится терция – пример 88б) или квинтовый (удвоится квинта – пример 88в).

Пример 88



Все то же возможно и в тесном расположении. Следует лишь остерегаться, разрешая **D**-квинтсекстаккорд, прямого движения (в одном направлении) крайних голосов к совершенному консонансу:

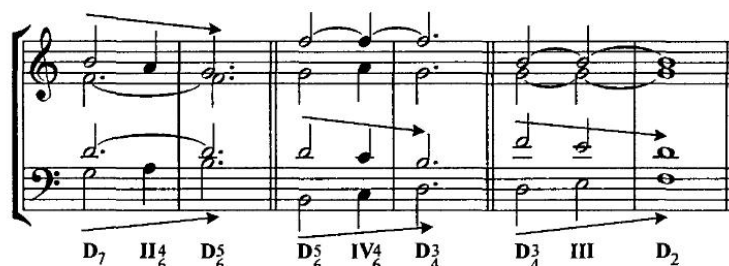
Пример 89



II. Обороты с проходящими аккордами между обращениями D_7

Логика этих оборотов та же, что и логика в оборотах с проходящими и вспомогательными аккордами между трезвучиями и секстаккордами, уже знакомая нам: обороты основаны на голосоведении; функциональный смысл проходящих или вспомогательных аккордов роли не играет – весь оборот подчинен функции крайних аккордов. Для голосоведения характерно противодвижение в паре голосов по тем же звукам. Между D_7 и D_6^5 используется Π_6^4 ; между D_6^5 и D_4^3 – IV_6^4 ; между D_4^3 и D_2 – трезвучие III ступени (в миноре – увеличенное трезвучие):

Пример 90



Как и все обороты с проходящими аккордами, эти обороты могут использоваться и в обратном движении, то есть не только $D_7 - \Pi_6^4 - D_6^5$, но и наоборот: $D_6^5 - \Pi_6^4 - D_7$.

Задание 15

1) *Письменно: задача C-dur.*

Пример 91

Музыкальный пример 91: Письменная задача в тональности C-dur. Пример 91

Музыкальный пример 91: Письменная задача в тональности C-dur. Пример 91

2) *Играть секвенции по родственным тональностям:*

Пример 92

Музыкальный пример 92: Играть секвенции по родственным тональностям: Пример 92

Музыкальный пример 92: Играть секвенции по родственным тональностям: Пример 92

3) *Анализ: Д. С. Бортнянский «Радуйтесь праведнии о Господе» (Сб. Касторского, ч. II, № 53).*

УРОК 16

Септаккорды VII ступени (вводные)

Вводными называются септаккорды, построенные на высоком вводном тоне, то есть на VII ступени мажора и гармонического минора (септаккорд VII ступени натурального минора к вводным не относится). По своей структуре – это малый септаккорд с ум. 5 (в натуральном мажоре) или уменьшенный септаккорд (в гармонических мажоре и миноре).

По своей функции – это типичный представитель доминантовой группы, примерно равный по выраженности функции доминант-септаккорду. Отметим попутно, что в вводном септаккорде сконцентрированы все неустойчивые звуки лада. Используется вводный септаккорд наряду с другими остро тяготеющими **D**, но всегда *вне каденций*.

Для русского церковного многоголосия вводные септаккорды малохарактерны (в силу своей крайней обостренности, особенно проявляющейся в уменьшенном септаккорде). Их можно встретить в некоторых великопостных песнопениях, где именно эта их обостренность используется для создания повышенного эмоционального фона, граничащего со слезливостью, что противоречит смыслу церковного пения:

Пример 93

Песнопения Постной Триоди (ред. Азеев), №8, автор - И. П.

го, я - ко скорб-лю, скорб - лю, скорб - лю, скорб - лю, ско-ро
я - ко скорб-лю, я - ко скорб-лю,

Разумеется, в обиходных песнопениях такая гармонизация обычно не используется.

Разрешение вводных септаккордов

Вводные септаккорды и их обращения разрешаются двояко: либо непосредственно в тоническое созвучие, либо в соседнее обращение доминантсептаккорда (внутрифункциональное разрешение), а уж затем – в тоническое созвучие.

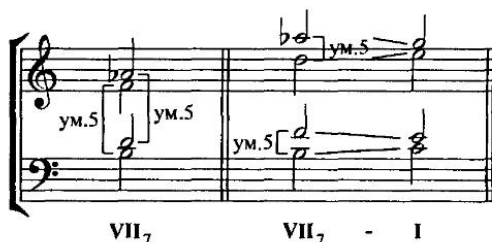
При разрешении непосредственно в тонику все звуки (а все они неустойчивы) идут по тяготению, однако звук II ступени лада (терция аккорда) следует не на секунду вниз, а на секунду вверх. В результате: прима и терция идут на секунду вверх, а квинта и септима – на секунду вниз:

Пример 94



При таком голосоведении в трезвучии I ступени удваивается терция. Причина движения терцового тона вверх становится особенно ясной в случае разрешения уменьшенного септаккорда, состоящего, как известно, из двух тритонов:

Пример 95



Обе уменьшенные квинты, разрешаясь внутрь, и дают удвоение терции в тонике. То же голосоведение сохраняется и при разрешении обращений вводных септаккордов. При этом: квинтсектаккорд (терцовый тон в басу должен идти вверх) попадает в тонический сектаккорд; терцквартаккорд (квинтовый тон в басу должен идти вниз) – тоже в сектаккорд; секундакорд (септима в басу должна идти вниз) – в тонический квартсектаккорд. Во всех тонических созвучиях окажется удвоенной терция:

Пример 96



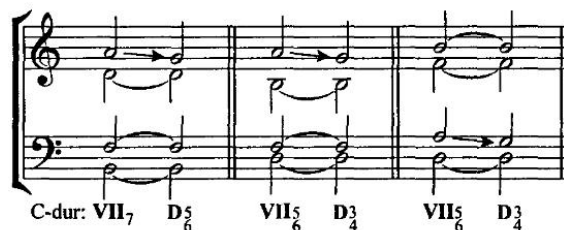
Последний случай заключен в скобки как неупотребительный, хотя по голосоведению в нем всё верно. Ведь если квартсекстаккорд I ступени не является проходящим (такой вариант будет рассмотрен ниже), то он должен быть кадансовым, перед которым неупотребительны доминантовые созвучия (а VII_2 – одна из доминант).

Второй вид разрешения – *внутрифункциональное* (то есть в пределах той же функции). Вводный септаккорд (или его обращение) переходит в соседнее обращение доминантсептаккорда. Если расположить обращения подряд, получится следующая схема:

$$7 - \frac{5}{6} - \frac{3}{4} - 2 - 7 - \frac{5}{6} - \frac{3}{4} - 2 - 7 \dots \text{и т. д.}$$

При переходе в соседнее обращение VII_7 переходит в D_5 , VII_6 в D_3 , VII_3 в D_2 , VII_2 в D_7 и т. д. В этом случае септима VII ступени идет на секунду вниз, а остальные звуки (три) остаются на месте:

Пример 97



Не разрешаясь в тонику, VII_7 (или его обращения), переходя в соответствующее обращение D_7 , все же *разрешается*, но лишь частично (разрешилось *главное* в септаккорде – септима). Образовавшийся же D_7 (или обращение) далее «ведет себя» как обычно (разрешается или перемещается ...).

Проходящие аккорды между обращениями вводного септаккорда:

$$VII_7 - IV_4/6 - VII_5/6; VII_5/6 - VI_4/6 - VII_3/4; VII_3/4 - V - VII_2.$$

Как и всегда, аккорды в таких оборотах могут следовать и в обратном порядке:

Пример 98

Largo e mesto Бетховен. Соната № 7, ч. II

VII₇ - IV₆ - VII₅ - IV₆ - VII₇

Задание № 16

1) Письменно: задачи *d-moll* и *e-moll*:

Пример 99

Пример 99а

VII₇ I VII III VII^{II} VII₇ D₅
III VII^{II} VII₇ IV₆ VII VII^{II}

2) *На фортепиано*: игра цифрованного баса:

Пример 100



3) *Анализ*: Песнопения Постной Триоди (под ред. Азеева),
№ № 12, 24, 30, 50.

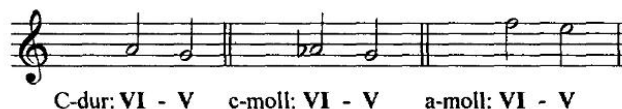
В.А.Моцарт. Соната № 14, c-moll (K., 457), ч. I,
первый период.

УРОК 17

Септаккорд VII ступени (продолжение). Доминантнонааккорд

С помощью септаккорда VII ступени (или его обращений), переходящего в соседнее обращение D_7 , очень естественно гармонизируется нисходящая секундовая интонация мелодии VI–V:

Пример 101



Та же нисходящая секунда характерна и для внутрифункционального разрешения доминантнонааккорда (D_9) в доминантсептаккорд:

Пример 101^a

C-dur: VII₇ - D₆⁵ c-moll: VII₃³ - D₂ a-moll: VII₆⁵ - D₄³

C-dur: D₉ - D₇ c-moll: D₉ - D₇ a-moll: D₉ - D₇

Доминантнонааккорд – аккорд пятизвучный. Он представляет собой совмещение D_7 и VII₇:

Пример 102



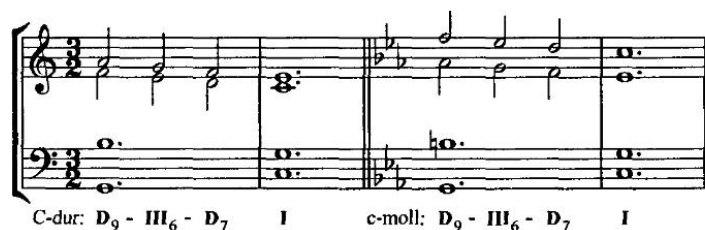
В отличие от составляющих его аккордов, D_9 в обращениях не используется. В четырехголосии в нем пропускается квинтовый тон. Разрешения его аналогичны разрешению VII_7 : он разрешается либо непосредственно в тонику (пример 103а), либо внутрифункционально – в неполный D_7 (пример 103б). В любом случае нона всегда следует на ступень вниз (это и есть мелодический ход $VI-V$):

Пример 103



Характерный оборот образует иногда D_9 в соединении с другими аккордами D : секстаккордом III ступени и доминантсептаккордом:

Пример 104



Как доминантсептаккорд, так и вводный септаккорд (особенно уменьшенный) – аккорды, связанные с музыкой повышенной эмоциональности, наиболее характерны для композиторов романтиков. Следующий отрывок одной из песен Ф. Листа – типичный образец такого рода музыкальной выразительности:

Пример 105

Ф. Лист. "Всюду тишина и покой"

Ско - ро, ско - ро,
bal - de bal - de,

f rinforz. *espress.*

D_9 B-dur

poco a poco rall.

ско - ро, ско - ро и ты ус-нешь
bal - de ru hest du auch

poco a poco rall.

VII_6^5 E-dur

Само собой разумеется, что в церковном многоголосии этот тип выразительности абсолютно неуместен, поэтому и редкость использования его вполне понятна. Звучащий вне романтического контекста аккорд этот попросту «вылезает» и способен вызвать ощущение повышенной экспрессии звучания, а иногда слащавости, зачастую портящих порой весьма достойное песнопение:

Пример 106

о - бра - зу - ю - ше.

Дж. Сарти

$D_9 - D_7 - 1$

В тех же случаях, когда D_9 не противоречит общему контексту гармонизации, он все же мало соответствует характеру и общему духу церковного пения, во всяком случае, при «обычной» (не праздничной) службе. Заметим, что любит использовать этот аккорд П. Г. Чесноков (знаток церковного пения), но именно в тех песнопениях, которые и следует петь в особо торжественных случаях: в «обычных» же условиях они воспринимаются излишне концертными.

Классная задача (разбор)

Пример 107



Задание 17

- 1) *Письменно*: окончить разобранную в классе задачу.
- 2) *На фортепиано*: гармонизовать цифрованный бас – Ар., № 312
- 3) *Анализ*: Л. Бетховен. Соната № 5, часть 1, начальный период.
П. Г. Чесноков – «Ангельский собор...» (Ор. 44, № 6) – оценить степень уместности D_9 (6-й такт).

УРОК 18

Септаккорд II ступени

Септаккорд II ступени – важнейший септаккорд S-группы. По своей структуре это малый минорный септаккорд (в мажоре) или малый септаккорд с уменьшенной квинтой (в миноре и гармоническом мажоре). Широко используется как в каденционных оборотах, так и вне их.

Как и для всякого септаккорда, разрешение его связано, прежде всего, с разрешением септимы. Вместе с тем септима II ступени совпадает с примой тоники. Отсюда две возможности разрешения:

- 1) оставление септимы на месте, как важнейшего звука тоники;
- 2) ведение септимы на секунду вниз (типичное для разрешения любого септаккорда), что в данном случае переводит ее во вводный тон, основной признак аккордов D-группы.

Первое приводит к плагальному разрешению (переходу S в T), второе – к автентическому (когда непосредственно в T разрешается D).

Плагальное разрешение

Главное условие такого разрешения – оставление септимы на месте в том же голосе. Меньше всего возможностей такого разрешения у II₂: раз его септима в басу, он может разрешиться только в основной вид трезвучия I ступени. Сам септаккорд может разрешиться в I₆ или I₆⁴ (в трезвучие I ступени разрешить его из-за сложностей голосоведения очень трудно). Остальные обращения могут разрешиться в любое тоническое созвучие. В следующей схеме возможные тонические аккорды расположены в порядке их естественности следования за разрешаемым аккордом (в скобках указаны более редкие разрешения):

II ₇	–	I ₆ , I ₆ ⁴ ;
II ₆ ⁵	–	I ₅ ³ , I ₆ ⁴ , I ₆ ;
II ₄ ³	–	I ₆ ⁴ , (I ₅ ³ , I ₆);
II ₂	–	I ₅ ³ .

Кроме оставления септимы на месте, надо иметь в виду следующее (известное из курса элементарной теории музыки): обычно интервал секунды не разрешают в приму; интервал септимы – в октаву, а квинту – в квинту. В следующем примере – некоторые случаи плагального разрешения септаккорда II ступени и его обращений:

Пример 108

Музыкальный пример 108. Две системы нот. Первая система: три такта. В первом такте: «или:» (с двумя вариантами), $\Pi_7 - I_6$. Во втором такте: «или:» (с двумя вариантами), $\Pi_7 - I_6^4$. В третьем такте: «или:» (с двумя вариантами), $\Pi_4^3 - I_6^4$. Вторая система: четыре такта. В первом такте: «или:» (с двумя вариантами), $\Pi_4^3 - I$. Во втором такте: $\Pi_6^5 - I_6^4$. В третьем такте: $\Pi_6^5 - I_6$. В четвертом такте: $\Pi_6^5 - I$.

Разрешения через D

Как уже говорилось, обязательное условие перехода Π_7 в D – ведение 7 на ступень вниз, то есть в вводный тон. Сами же переходы могут быть самыми разными. Ниже приводятся важнейшие.

а) Π_7 и его обращения могут перейти в трезвучие (секстаккорд) V ступени по принципу разрешения D_7 в тонику (септаккорд, квинтсекстаккорд и терцквартаккорд – в трезвучие V ступени, а секундакорд – в секстаккорд):

Пример 109

Музыкальный пример 109. Две системы нот. Первая система: три такта. В первом такте: $\Pi_7 - V$. Во втором такте: «или:» (с двумя вариантами), $\Pi_2 - V_6$. В третьем такте: «или:» (с двумя вариантами), $\Pi_2 - V_6$. Вторая система: два такта. В первом такте: $\Pi_6^5 - V$. Во втором такте: $I_4^3 - V$.

б) Π_7 и его обращения могут перейти в трезвучие (секстаккорд) III ступени по принципу разрешения VII_7 в тонику: 1 и 3 – вверх, 5 и 7 – вниз (септаккорд – в трезвучие, квинтсекст- и терцквартаккорды – в секстаккорд, переход же секундакорда в квартсекстаккорд III ступени – неупотребителен). Наиболее типичны такие переходы

в каденционный III_6 , если в миноре, то чаще гармоническом (в каденции в миноре за **S** обычно следует гарм. **D!**):

Пример 110



в) Основной вид септаккорда II ступени может перейти в основной вид доминантсептаккорда, при этом один из них – неполный. Голосоведение: в басу – кварто-квинтовый ход, в остальных голосах – либо общие тоны, либо движение на секунду вниз:

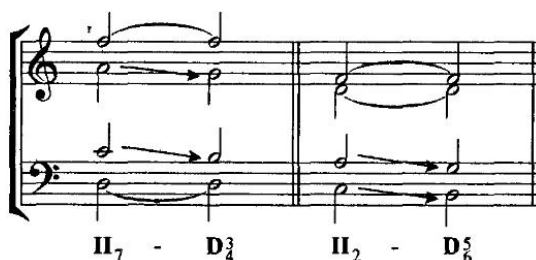
Пример 111



г) II , или его обращения могут перейти в соответствующее обращение (через одно обращение) доминантсептаккорда (7-акк. – в $\frac{3}{4}, \frac{5}{6}$ – в 2-акк.: $\frac{3}{4}$ – в 7-акк.; 2-акк. – в $\frac{5}{6}$ и т. д.).

Голосоведение: два звука (1 и 3) остаются на месте, два другие (5 и 7) следуют на секунду вниз:

Пример 112



д) Π_7 или его обращения могут перейти в соседнее обращение септаккорда VII ступени по принципу перехода VII_7 в соседнее обращение D_7 (септима – на секунду вниз, остальные – на месте):

Пример 113



В целом же принципы голосоведения в таких оборотах можно сформулировать следующим образом: «кто может» – остается на месте, «кто не может» – идет на секунду вниз.

Обороты с проходящими аккордами между обращениями септаккорда II ступени

$\Pi_7 - \text{VI}_6^4 - \Pi_6^5$ и $\Pi_6^5 - \text{I}_6^4 - \Pi_4^3$.

В русском церковном многоголосии нередок вариант первого оборота, где на месте VI_6^4 берется I_6 с удвоенной терцией. Являясь по существу одним из разрешений септаккорда II ступени, в данном случае I_6 выступает все же в роли проходящего аккорда:

Пример 114

Миропосицкий. Во Царствии Твоём...

$\Pi_7 - \text{I}_6 - \Pi_6^5$

Как и во всех случаях с проходящими аккордами, такие обороты могут следовать и в обратном порядке.

Задание 18

1) Анализ: Иером. Виктор «Милость мира» (сб. Касторского, ч. II, № 27).

2) Играть тональную секвенцию:

Пример 115



3) Письменно: гармонизовать цифрованный бас (с-moll):

Пример 116



УРОК 19

Продолжение темы «Септаккорд II степени»

Классная задача (Мяс. 61, *fis-moll*) – подробный разбор.

Задание 19

1) *Письменно*:

а) окончить гармонизацию разобранный в классе задачи;

б) гармонизовать мелодию (Мяс.65).

2) *На фортепиано*: гармонизовать цифрованный бас (с частично заданным верхним голосом):

Пример 117

5/6 6 5/6 4/6 3/4 = # 6 4/6 6 7 4/6 7#

3) *Анализ*: сб. № 1 Лобыкина – № 6.

УРОК 20

Окончание темы «Септаккорд II ступени»

Классная задача:

Пример 118



Задание 20

- 1) Письменно: задача F-dur (I предложение – сопрано, II – бас):

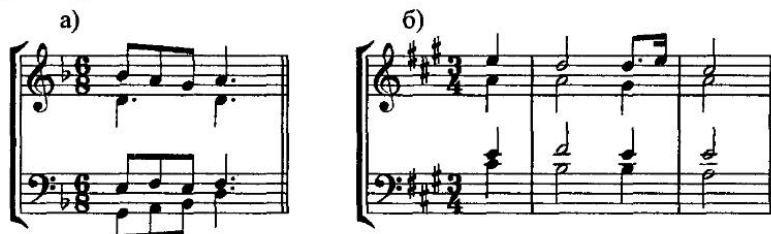
Пример 119



- 2) Играть модулирующие секвенции:

- а) по родственным тональностям вниз;
б) по родственным тональностям вверх:

Пример 120



3) Анализ: сб. № 1 Лобыкина – № 39 (П. Г. Чесноков, Концерт).

4) Определить аккорды, найти тональности, разрешить:

Пример 120 а



УРОК 21

Септаккорды I, III, IV, VI ступеней мажора и минора, V и VII ступеней натурального минора

Среди названных аккордов отсутствуют наиболее употребительные септаккорды, изученные в предшествующих уроках.

Перечисленные выше иногда называют *побочными*, иногда *секвенцаккордами* (так как они часты в секвенциях). Объединяет их общая диатоническая природа, сочетающаяся с диссонантностью, а также то, что используются они обычно в сочетаниях друг с другом. По своей структуре это септаккорды: большой мажорный (I, IV мажора, III и VI минора), малый минорный (I, IV, V минора, III и VI мажора), малый мажорный (VII натурального минора).

Функциональный смысл этих септаккордов определяется функцией трезвучия с тем же основным тоном: так, например, функция септаккордов VI и IV ступеней та же, что и у трезвучий VI и IV ступеней, то есть S.

Как всякий неустойчивый и к тому же диссонирующий аккорд, каждый септаккорд требует разрешения (его требует даже септаккорд I ступени, в котором устойчивая тоническая функция «подвергается сомнению» диссонантностью звучания). Однако непосредственное полное разрешение этих септаккордов в консонирующий устойчивый аккорд (т. е. тоническое трезвучие) встречается редко. Чаще всего на пути такого разрешения стоят частичные акустические разрешения, либо переводящие диссонанс в консонанс (обычно неустойчивый), либо смягчающие диссонантность разрешением основных диссонирующих интервалов (в первую очередь – септимы). Одно из важнейших правил разрешения: *септаккорд никогда не разрешается в трезвучия, входящие в его состав*.

Ниже приводятся основные типы разрешения септаккордов.

1. Переход в консонирующие созвучия

а) Каждый септаккорд (или его обращение) может перейти в трезвучие (сектаккорд), лежащее квартой выше, по принципу разрешения D₇ в T, следовательно: септаккорд, квинтсектаккорд и терцквартаккорд – в трезвучие, а секундаккорд – в сектаккорд:

Пример 121

III₇ - VI III₇ - VI I_{5_b} - IV VI₂ - II₆ VI₂ - II₆

б) Каждый септаккорд (или его обращение) может перейти в трезвучие (секстаккорд), лежащее секундой выше, по принципу разрешения VII₇ (вводного) в Т, следовательно: септаккорд – в трезвучие, квинтсекстаккорд и терцквартаккорд – в секстаккорд (переход секундаккорда в квартсекстаккорд, возможный по голосоведению, не используется). Характерное голосоведение: прима и терция – вверх, квинта и септима – вниз.

Пример 122

III₇ - IV I_{5_b} - II₆ IV_{3/4} - V₆

Характерная черта такого разрешения – удвоение терции в разрешающем аккорде.

в) Септаккорд IV ступени (основной вид) может разрешиться непосредственно в тоническое трезвучие (тоже основного вида):

Пример 123

IV₇ - I

2. Переход в диссонирующие аккорды

а) Каждый септаккорд (в основном виде) может перейти в основной вид септаккорда, лежащего квартой выше (квинтой ниже), по принципу перехода Π_7 в D_7 ; один из септаккордов при этом – неполный (с пропущенной квинтой и удвоенной примой). Голосоведение при переходе септаккорда в септаккорд: бас идет скачком на соответствующий интервал; остальные голоса – либо на месте, либо на секунду вниз:

Пример 124

Example 124 shows three measures of music illustrating voice leading between chords. The first measure shows I_7 (C major 7) transitioning to $IV_7^{\text{неп.}}$ (F major 7, incomplete). The second measure shows $IV_7^{\text{неп.}}$ transitioning to VII_7 (B minor 7). The third measure shows IV_7 (F major 7) transitioning to $VII_7^{\text{неп.}}$ (B minor 7, incomplete). The notation includes treble and bass staves with notes and stems, and the chord symbols are written below the bass staff.

б) Каждый септаккорд (или его обращение) может перейти в соседнее обращение септаккорда, лежащего терцией ниже, по принципу внутрифункционального разрешения VII_7 в D_6^5 (септима – на секунду вниз, остальные – на месте):

Пример 125

Example 125 shows three measures of music illustrating voice leading between chords. The first measure shows I_7 (C major 7) transitioning to VI_6^5 (E minor 6). The second measure shows VI_6^5 transitioning to IV_4^3 (F major 4). The third measure shows IV_4 (F major 4) transitioning to Π_7 (C major 7). The notation includes treble and bass staves with notes and stems, and the chord symbols are written below the bass staff.

в) Каждый септаккорд (или его обращение) может перейти в соответствующее обращение (через одно обращение) септаккорда, лежащего двумя терциями ниже, по принципу перехода Π_7 в D_4^3 (септима и квинта – вниз, остальные – на месте):

Пример 126

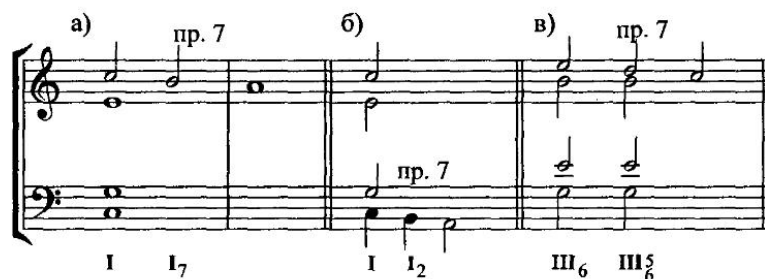


Заметим, что при переходе в звуки септаккорда, лежащего одной терцией ниже, идет вниз один звук – септима, двумя терциями ниже – два звука – септима и квинта.

3. Разрешение септаккорда, введенного с помощью проходящей септимы

Перед септаккордом могут быть самые различные гармонии, но очень часто перед ним оказывается трезвучие (секстаккорд) той же ступени, например, II₃ – II₇ или III₆ – III₆⁵. Поскольку для разрешения септимы характерно движение на секунду вниз, она оказывается заключенной между звуками, лежащими ступенью выше и ступенью ниже. Такая септима носит название *проходящей*:

Пример 127



Если септаккорд введен с помощью проходящей септимы, его разрешением может стать любой аккорд, в состав которого входит разрешение септимы. Так, в случае 127а, кроме означенных выше разрешений, могут быть, например, и такие варианты:

Пример 128



Среди приведенных четырёх вариантов первые два приводят к знакомым нам уже аккордам, третий – к отклонению (в G-dur), а четвертый – к альтерированному аккорду.

Задание 21

- 1) *Письменно*: гармонизовать цифрованный бас с заданными элементами верхнего голоса:

Пример 129

2 $\frac{3}{5}$ $\frac{3}{4}$ 7 $\frac{3}{4}$ 6 - 2 6 7 $\frac{5}{6}$

8 2 $\frac{5}{6}$ 2 $\frac{5}{6}$ 2 $\frac{5}{6}$ $\frac{4}{6}$ 7 6 $\frac{5}{6}$ 6 $\frac{5}{6}$ $\frac{4}{6}$ 7

- 2) *На фортепиано*: гармонизовать цифрованный бас – Ар., № 646.
- 3) *Анализ*: Бах, ВТК, т. I, Прелюдия C-dur, или: Шуман – «Я не сержусь...» (из цикла «Любовь поэта»).

УРОК 22

Септаккорды в церковном многоголосии

В русском церковном многоголосии септаккорды, описанные в предыдущем уроке, используются значительно реже, чем главные (D_7 , Π_7 и вводные). Это объясняется не столько их диссонантностью, сколько их склонностью к образованию целых диссонантных групп. Однако некоторые случаи использования этих аккордов не только встречаются, но и являются даже характерными.

1) Септаккорд (или обращение), введенный с помощью проходящей септимы:

Пример 130

а) А. Архангельский

Бла жеи муж, бла жен муж

I I₂ IV₆

б) А. Архангельский

Вся пре муд - ро - сти ю, пре муд - ро - сти ю со - тво - рил е - си.

VII₆⁵ IV₆⁴ VII₇ I=IV IV₂ VII₆⁵ IV₆⁴ D₆⁵ I

a-moll e-moll

В примере 130а за трезвучием I ступени следует его секундакорд. Проходящая септима в басу могла бы и не играть роли аккордового тона, если бы ритм остальных голосов не выделил самостоятельно звучащего секундакорда. Диссонантность секундакорда значительно нивелируется предельной плавностью голосоведения. Аналогичен и пример 130б, в котором тот же секундакорд (соль-ми-ля-до) образован проходящей септимой в басу, но не от I, а от IV ступени.

2) Тот же плавный поступенный ход голоса, вводящий и разрешающий септиму, но идущий не от основного тона гармонии септаккорда, а от какого-либо тона иной гармонии, также может вводить септаккорд:

Пример 131

А. Архангельский

VI I⁵ IV

И в этом случае исключительная естественность голосоведения значительно снижает резкость диссонирования большого мажорного септаккорда.

3) Весьма специфично использование малого мажорного септаккорда. Оно проистекает из особенностей ладовой основы русской церковной музыки (зачастую опирающейся на обиходный звуко-ряд и иные древние прасновы русской музыки). Помимо значения «обычного» D₇, малый мажорный септаккорд в церковном многоголосии выполняет и другие роли.

а) Септаккорд I ступени мажора

Пример 132

(глас 7)

В приведенном примере малый мажорный септаккорд на I ступени – соль-си-ре-фа (бекар) введен так же, как вводится зачастую доминантсептаккорд: сначала трезвучие, затем неполный септак-

корд. Характерно, что и здесь обходится одновременное сосуществование звуков, образующих тритон (который образуется между звуками III и VII ступеней мажора под влиянием обиходного звукоряда).

Аналогично использование и малого минорного септаккорда на I ступени натурального минора.

б) Септаккорд VII ступени натурального минора

В этой роли септаккорд в значительном числе случаев может заменить трезвучие VII натуральной ступени. Так, например, при следовании в натуральном миноре за этим трезвучием III ступени тональный центр как бы перемещается в параллельный мажор. Замена же трезвучия VII ступени на септаккорд усиливает ощущение смены устоя, фактически приравнивая оборот $VII_7 - III$ к обороту $D_7 - I$ тональности параллельного мажора.

Наиболее специфично, однако, движение септаккорда VII ступени натурального минора непосредственно в тонику. Такое поведение его лишь внешне сходно с разрешением вводных септаккордов, воспроизводя характернейший оборот минора VII нат. – I или оборот $D_7 - VI$ параллельного мажора. При этом слух далеко не всегда отдает предпочтение тому или иному устоя, как, например, в приводимом ниже отрывке (глас 6):

Пример 133



Заметим, что вместо септаккордов, отмеченных звездочками, на некоторых клиросах поют трезвучия (не $VII_7 - I$, а $VII - I$). В то же время иногда и соответствующие трезвучия (3-й аккорд от начала и 2-й после тактовой черты) заменяются септаккордами. Для септаккордов во всех таких случаях характерно разрешение с параллельным движением трех верхних голосов вниз, а иногда и вверх (в том числе и того голоса, в котором находится септима):

Пример 134

e-moll: III VII₇ III VII₇ I
G-dur: I V₇ I V₇ VI

В примере – два варианта обозначения ступеней: с точки зрения тональностей e-moll и G-dur.

Задание 22

- 1) *Письменно*: гармонизовать бас и верхний голос (два предложения периода: первое – цифрованный бас, второе – сопрано):

Пример 135

- 2) *На фортепиано*: играть тональные секвенции:
 - а) 3 звена вверх через ступень с последующей каденцией;
 - б) вниз по ступеням;
 - в) вверх по ступеням.

Пример 136

а) 

б) 

в) 

3) Анализ:

а) Задостойник Пасхи «Ангел вопияше Благодатней» (обиходного напева);

б) П.Чесноков. Ор. 44, № 6, «Ангельский собор...» (первые 14 тактов).

4) Определить аккорды, найти тональности, разрешить:

Пример 136-а



УРОК 23

Септаккорды (продолжение и окончание темы)

Разбор в классе заданной на дом к следующему разу задачи с текстом.

Задание 23

- 1) *Письменно:* гармонизовать данную мелодию с текстом, используя предложенные цифровкой средства:

Пример 137

И - же, и - же Хе - ру - ви - мы, и - же, и - же Хе - ру - ви - мы

тай-но об-ра-зу-юще. И Жи-во-тво-ря-щей Тро-и-це,

и Жи-во-тво-ря-щей Тро-и-це Три-свя-ту-ю песнь при-пе-

ва-ю-ще, при-пе-ва-ю-ще. Вся-ко-е ны-не жи-тей-ско-е

от-ло-жим по-пе-че-ни-е, от-ло-жим по-пе-че-ни-е.

Figured bass notation: I I₂ VI₇ II₃ V₇ I₃ IV₇ VII₃ III I VI VI₇ IV₆ VII₂ V₇ VI - II₆ VI - II₆ - VI₆ II₇ I₆ III - III - II V₇ VI I₃ - IV₇ II₆ V V₂ I₆ V₂ I₆ V₃ I I₂ VI - - II - II₂ II₂ V₆ II₄ V V V₂ I₆ V₂ I₆ V₆ I I I₂ VI₇ II₃ V V - - III - - VI - - II - I I - VI - V V - III II - V I₄ V

2) На фортепиано: играть тональные секвенции:

Пример 138

а)



По терциям
вниз

б)

УРОК 24

Модуляция

Модуляция – это смена тональности. Существует множество форм такой смены, среди которых основными являются:

- а) собственно *модуляция*;
- б) *отклонение*;
- в) *сопоставление*.

В широком смысле слова модуляцией называется всякий переход из одной тональности в другую, независимо от продолжительности звучания новой тональности, способа перехода, того, что последует за новой тоникой, и т. п. Однако в более узком смысле под собственно *модуляцией* понимается такой переход в новую тональность, который приводит к *окончанию построения* (периода или иного раздела музыкальной формы) в этой тональности. Такое окончание может быть связано с заключительной каденцией (если это конец периода, например) или с каденцией срединного типа (если модуляция завершает раздел подготовки новой темы, например, побочной партии в сонатной экспозиции). Типичный случай собственно модуляции можно видеть в любом модулирующем периоде, например, в начале *Andante* 10-й сонаты Бетховена:

Пример 139

Andante Бетховен. Соната № 10

The musical score is written for piano (p) and forte (sf) dynamics. It features a series of chords and melodic lines in the right hand, and a bass line in the left hand. The tempo is marked *Andante*. The key signature is one sharp (F#), indicating G major or D minor. The score is divided into two systems, each with four measures. The first system begins with a piano (p) dynamic. The second system begins with a *cresc.* (crescendo) marking, followed by a *sf* (forte) marking, and then another *cresc.* and *sf* marking, ending with a *p* (piano) marking.

В отличие от собственно модуляции, *отклонение* – переход в другую тональность внутри построения, не связанное, следовательно, с каденцией. За отклонением следует либо возвращение основной тональности, либо новое отклонение, либо сохранение тональности отклонения до конца построения. В последнем случае отклонение перерастает в модуляцию. В конце 3-го такта приведенного примера (139) – отклонение в *ля-минор* через D_4^3 . За тоникой же *ля-минора* (VI ступенью основной тональности) следуют IV и V, которой и завершается первое предложение. Во 2-м такте второго предложения – отклонение в *Соль-мажор* (тональность V ступени главной тональности). Но за тоникой *Соль-мажора* главная тональность не возвращается, а сохраняется новая, в которой и происходит кадансирование.

Сопоставление – смена тональности на грани построений, при которой следующий раздел начинается сразу в новой тональности. Таково начало, например, второго раздела Софрониевской Херувимской (см. № 16 в сборнике Касторского). После окончания *ре-минорного* первого периода полной несовершенной каденцией (такт 9) в 10-м такте начинается следующий раздел в *Фа-мажоре*, то есть в параллельной тональности. В светской музыке для сопоставления характерно сочетание более далеких тональностей.

Во всяком модуляционном процессе существенную роль играет близость или удаленность тональностей. Наиболее близкими являются, безусловно, тональности параллельные, поскольку они имеют общий звуковой состав, а следовательно, и аккордовый. А вот тональности *Фа-мажор* и *Фа-диез-мажор*, например, не имеют ни одного общего звука (за исключением энгармонически равных *фа-ми-диез* и *си-бемоль-ля-диез*).

Существуют разнообразные системы определения родства тональностей. Иногда различают 4 степени родства, иногда 3. Все эти системы сходятся в определении первой степени родства. К ней относят те тональности, тонические трезвучия которых могут быть построены в звукоряде исходной тональности. Таким образом, с тональностью *C-dur* окажутся в первой степени родства: *d-moll*, *e-moll*, *F-dur*, *G-dur*, *a-moll*, а также *f-moll* (тоническое трезвучие которого можно построить в звукоряде гармонического *C-dur*). Четыре тональности первой степени родства (из шести) отличаются от исходной лишь одним ключевым знаком. Тональность парал-

лельная – не отличается, а тональность **IV** гармонической ступени отличается четырьмя знаками.

Помимо I степени родства, играющей существенную роль в церковном многоголосии, упомянем II степень. К ней относятся те тональности, тонические трезвучия которых могут быть построены в звукорядах тональностей I степени родства (кроме тех, которые были отнесены к I степени). Например, из звукоряда тональности *d-moll* (находящейся в первой степени родства к *C-dur*) «извлечём» *g-moll*, *B-dur* и *A-dur*. Они и явятся представителями тональностей II степени родства к *C-dur*. Произведя такие же операциями с другими тональностями I степени родства (с *e-moll*, *F-dur*, *G-dur*, *a-moll* и *f-moll*), получим остальные, относящиеся к II степени родства по отношению к исходной тональности *C-dur*. Все остальные будем считать отдаленными.

Отклонения в тональности I степени родства производятся через *модулирующие аккорды*, то-есть те аккорды, которые выводят за пределы исходной тональности и производят перестройку слуха, ориентируя его на естественность разрешения в тонику новой тональности. Модулирующие аккорды – это аккорды новой тональности, ясно тяготеющие в новую тонику. В этой роли обычно выступают обращения **D₇**, а также основные виды и обращения вводных септаккордов и септаккорда II ступени. Модулирующие аккорды также носят названия *побочных доминант* и *субдоминант*.

В третьем такте примера 139 (см. выше) появляется аккорд со звуком *соль-диез*, отсутствующем в тональности *C-dur*. Это и есть модулирующий аккорд – **D₄³** новой тональности, *ля-минора*. Он и разрешается в тоническое трезвучие *ля-минора*, являющееся одновременно трезвучием **VI** ступени основной тональности, за которым следует обычное для данной тональности развитие (приводящее здесь к половинной доминантовой каденции).

Техника отклонений

Обращения доминантсептаккорда новых тональностей – наиболее часто используемые при отклонениях модулирующие аккорды (побочные доминанты). Сам же **D₇** в отклонениях весьма редок, поскольку своим разрешением (с кварто-квинтовым ходом баса) может создать подобие каденционного оборота, что далеко

не всегда уместно. Модулирующий аккорд может быть взят практически после гармонии любой ступени. Ниже приводятся некоторые возможные случаи отклонений из *C-dur* в *F-dur* (тональность IV ступени):

Пример 140



В приведенных схемах модулирующий аккорд берется после трезвучий каждой из ступеней *До-мажора*. При отклонениях фактически не имеет значения функция аккорда, предшествующего модулирующему. Однако отметим все же некоторые отличия во взаимодействии модулирующего и предшествующего ему аккордов.

Трезвучие I ступени *До-мажора* является V в тональности *Фа-мажор*: переход его в D_2 наиболее естествен как функционально, так и по голосоведению (три общих тона!).

II ступень является для *Фа-мажора* – шестой, после которой D_6^5 также достаточно естествен и функционально, и по голосоведению.

Трезвучие III ступени исходной тональности в *Фа-мажоре* отсутствует: о функциональной связи говорить не приходится, голосоведение же весьма хорошее (отметим, однако, хроматический ход в теноре).

Трезвучие IV ступени, равной I тональности *Фа-мажор*, не требует никаких комментариев.

Трезвучие V ступени *До-мажора*, как и трезвучие III ступени, отсутствуя в *Фа-мажоре*, вызывает необходимость хроматизма (в данном примере – в сопрано).

Трезвучие же VI ступени, являясь III, плавно переходит в более сильную доминанту – D_2 .

В тех случаях, когда предшествующий модулирующему аккорд принадлежит обеим тональностям, его называют *посредствующим*.

Отклонения через вводные септаккорды и их обращения принципиально не отличаются. Обычно они производятся через *уменьшённый* вводный септаккорд. Иногда оказывается затруднительным использование в качестве модулирующего аккорда обращения доминантсептаккорда. Уменьшённый септаккорд почти всегда может его заменить:

Пример 141

а) б)

C-dur: I₆ $\text{D}^{\frac{3}{4}}$ I I_6 $\text{VII}^{\frac{5}{6}}$ I₆

d-moll d-moll

В примере 141 отклонения из *До-мажора* в *ре-минор* – тональность II ступени. Случай «а» неудачен из-за *перечения*, образованного звуками *до* в теноре и *до-диез* в сопрано. Перечение – это ошибка голосоведения, при котором хроматические разновидности той или иной ступени оказываются в соседних аккордах в разных голосах. Ощущаемая слухом «грязь» получается оттого, что след от звука *до* в теноре не стирается переходом его в *ля* (*до* и *ля* не противоречат друг другу, образуя терцию). Пример 141б исправляет голосоведение: ход тенора на секунду вниз (в сторону противоположную альтерации в верхнем голосе) «стирает» след предыдущего звука. Общее правило для избежания перечения: не следует удваивать тон, который подлежит хроматическому изменению; если же это произошло, удвоение следует вести в противоположную хроматизму сторону на тон или полутон (в нашем примере – на тон).

Отклонения через обращения септаккорда II ступени в церковных песнопениях весьма редки.

В церковном многоголосии встречаются отклонения также и через трезвучие V ступени новой тональности. Очень типичны также отклонения через трезвучие I ступени новой тональности, за которым следует модулирующий аккорд, «подтверждающий» его тональность:

Пример 142



За появившимся на 5-й четверти трезвучием II ступени Фа-мажора следует трезвучие ре-фа-диез-ля – трезвучие V ступени гармонического соль-минора. Иными словами, модулирующий аккорд появился после трезвучия, в тональность которого сделано отклонение. В данном случае таким образом обходится хроматизм, который в целом чужд диатонической природе церковного пения. А такой хроматизм возникнет неизбежно, если взять данный модулирующий аккорд непосредственно за тоникой Фа-мажора:

Пример 143



Наиболее типичны для церковных песнопений отклонения из мажора в тональности (в порядке характерности) II, VI, V и IV ступеней. Из минора – в тональности VII, III и IV ступеней.

Задание 24

- 1) Анализ: сб. Касторского, ч. II, № 12 – Херувимская (*d-moll*).
- 2) Письменно: Мяс. 4 (3), № 108.
- 3) На фортепиано: играть отклонения из мажора в тональности всех ступеней с последующим возвращением и каденцией в основной тональности по следующей схеме: краткий показ тональности (3–4 аккорда) – отклонение в одну из родственных тональностей – каденция в исходной тональности.

УРОК 25

Продолжение темы «Модуляция». Классная задача

Пример 144

The musical score consists of three staves of music. The first staff is in G minor (g-moll) and ends with a double bar line. The second staff is in D minor (d-moll) and ends with a double bar line. The third staff is in B major (B-dur) and ends with a double bar line. The key signatures are indicated by brackets above the staves: (g-moll), (d-moll), and (B-dur). The third staff also has a chord symbol D₇ - I below it.

Задание 25

- 1) *Письменно*: окончить классную задачу.
- 2) *На фортепиано*: играть отклонения из минора во все тональности I степени родства с последующим возвращением и каденцией в исходной тональности (по схеме задания 24).
- 3) *Анализ*: Д. С. Бортнянский. Концерт № 25, ч. I (до размера 3/4).

УРОК 26

Продолжение темы «Модуляция». Классный анализ

Анализ отклонений и модуляций в I и VII частях Реквиема Моцарта.

Задание 26

- 1) *Письменно: задача d-moll*

Пример 145



- 2) *Анализ: Песнопения Постной Триоди под ред. Азеева – № 13 («Душе моя»), № 34 («Трипесницы»), № 42 («Вечери Твоя тайная»).*
- 3) *На фортепиано: гармонизовать цифрованный бас – Ар., № 359.*

УРОК 27

Собственно модуляция (техника модулирования)

При собственно модуляции важнейшую роль приобретает *посредствующий аккорд*, т. е. тот, который предшествует модулирующему и принадлежит обеим тональностям. Обычно это одно из трезвучий какой-либо ступени первой тональности:

Пример 146

Diagram illustrating a modulation from *d-moll* to *a-moll*. The notation shows a sequence of chords: *d-moll* (VI), *III*, *VI*, *II³₄*, *K⁴₆*, *D₇*, and *a-moll* (I).

В приведенной схеме модуляции из *d-moll* в *a-moll* модулирующим служит *II³₄ ля-минора*. Находящийся перед ним посредствующий аккорд принадлежит первой тональности в качестве трезвучия *III* ступени, а второй – в качестве трезвучия *VI* ступени, за которым и следует *II³₄*.

В ряде же случаев роль посредствующего аккорда усиливается отклонением в ту тональность, тоникой которой он является:

Пример 147

Diagram illustrating a modulation from *d-moll* to *a-moll* in *Andante* tempo. The notation shows a sequence of chords: *d-moll* (VI), *III*, *VI*, *II³₄*, *K⁴₆*, *D₇*, and *a-moll* (I).

Здесь у Бетховена в *Andante* из Сонаты № 15 та же модуляция, что и в примере 146 (*d-moll* – *a-moll*), тоже через обращение септаккорда II ступени (на последней восьмой 6-го такта), тот же последующий аккорд (на третьей восьмой 6-го такта), но не просто III ступень начальной тональности, а одновременно трезвучие I ступени тональности *F-dur*.

Иногда роль модулирующего аккорда выполняет K_6^4 новой тональности, как в следующем фрагменте 33-го Концерта Бортнянского (с той же модуляцией – *d-moll* – *a-moll*):

Пример 148

я - ко был е - си за - ступ - ник мой в день скор - би мо - е я, в день скор - би мо - е я.

$I_d=IV_a \quad K_6^4a \quad V \quad I$

Трезвучие I ступени *ре-минора* (посредствующий аккорд), являясь в *ля-миноре* трезвучием IV ступени, переходит в кадансовый квартсекстаккорд. Этот квартсекстаккорд и служит здесь модулирующим аккордом.

Задание 27

- 1) Играть модуляции из мажора и минора в тональности доминантовой группы.
- 2) Гармонизовать мелодию с текстом:

Пример 149

Сто - пы мо - я на - пра - ви по сло - ве - си Тво - е - му, и да не об - ла -

да - ет мно - ю вся - ко - е без - за - ко - ни - е. Из - ба - вь - ня от

кле-ве-ты че-ло-ве-чес-ки-я, и со-хра-ню за-по-ве-ди Тво я. Ли-це Тво-е про-све-ти на ра-

ба Тво - е - го, н на - у - чи мя о - прав да - ни - ем Тво - им.

D_7

II^3_4 II^5_6 /Из первого часа/

3) Анализ: Чайковский, Времена года, № 1, № 8 (2-я тема – т. 68–83), № 11.

УРОК 28

Окончание темы «Модуляция»

Классный анализ – П.И.Чайковский, «Херувимская» (e-moll, из Литургии).

Задание 28

- 1) *Письменно:* гармонизовать мелодию с текстом. Условие содержит цифровку некоторых аккордов, а также желательные фрагменты некоторых голосов:

Пример 150

И - же, и - же Хе-ру-ви-мы, н - же, и - же Хе-ру-ви-мы

$I_6 D_4^3 I \Pi_2 \Pi_2 I - \Pi_6^5 VI IV I$

тай-но об-ра-зу-ю-ще, тай-но об-ра-зу-ю-ще, и Жи-во-тво-ря-щей Тро-и-

$\Pi_6^5 I_6 \Pi_4^3 V I - VII_7^f - D_7 \Pi_6 D_7$ [F-dur]

це Три-свя-ту-ю-лесь при-пе-ва-ю-ще, при-пе-ва-ю-

$VII_7^f D_6^5 I VI_7 D_6^5 D_7$ [g-moll] [B-dur] [Es-dur]

ше. Вся-ко-е-ны-не жи-тей-ско-е от-ло-жнм по-пе-

$D_4^3 (d-moll) I_6 D_4^3 I \Pi_2 - I \Pi_6^5 D_4^3 I_6 D_4^3 I \Pi_2$ [B-dur]

g-moll

че - ни - е, от - ло - жнм по - пе - че - ни - е. А - минь. Я - ко да Ца -

$D\frac{3}{4} - I=IV IV_7 II\frac{5}{6} V$

ря всех по - ды - мам Ан - гель - ски - ми не - ви - ди - мо до - ри - но - си - ма

III - V III VI VI VII $\frac{3}{4}$ VI

чин - ми. Ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я

K I VI - III VI III $_6$ -

- 2) Играть модуляции из мажора и минора в тональности субдоминантовой группы.
- 3) Анализ: Моцарт, Соната A-dur (K 331), ч. II (первые 18 тактов).

Примечание: письменный раздел задания 28 рассчитан на 2 урока.

УРОК 29

Неаккордовые звуки (общее представление)

Неаккордовыми называются звуки, не входящие в состав аккорда, но звучащие одновременно с ним. Существуют четыре основные формы неаккордовых звуков: *задержания*, *проходящие звуки*, *вспомогательные звуки* и *предъёмы*.

Задержание – неаккордовый звук на сильной доле, возникающий одновременно с аккордом:

Пример 151



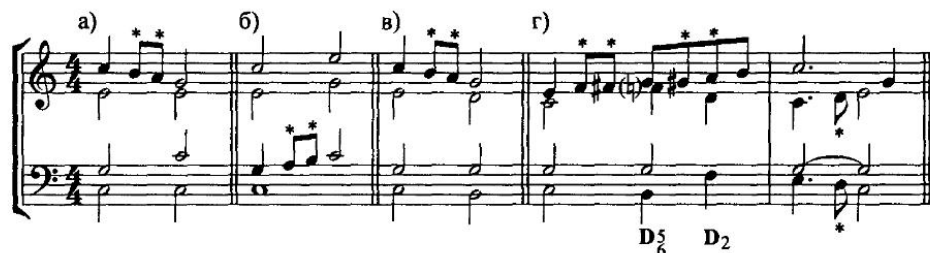
Звук *фа* в трезвучии I ступени *До-мажора* во всех трех случаях является задержанием. В случае «в» он берется одновременно с аккордом на сильной доле, а на слабой – разрешается в аккордовый тон. В случае «а» этот же звук берется в предыдущем такте в качестве септимы D_6^5 , но становится задержанием лишь в следующем такте одновременно с появлением трезвучия I ступени, и здесь *задержание* возникает (становится им) *одновременно* с аккордом. Случай «б» аналогичен «а» с той лишь разницей, что задержание не слировано с тем же звуком предыдущего такта.

В примерах «а» и «б» задержания *приготовленные*, т. е. такие, в которых собственно задержание предваряется тем же звуком предшествующего аккорда на той же высоте и в том же голосе. Так в случаях «а» и «б» звук *фа*, образующий задержание в трезвучии I ступени, присутствует и в предыдущем аккорде (приготовление, задержание и разрешение отмечены в примере начальными буквами).

При отсутствии приготовления (151в) задержание называется *неприготовленным*.

Проходящими называются неаккордовые звуки на слабых долях, заполняющие интервалы между аккордовыми тонами постепенным мелодическим движением. Проходящие звуки могут быть либо диатоническими, либо хроматическими:

Пример 152



Диатонические проходящие звуки представлены в примере 152 схемами «а», «б» и «в», а также второй половиной схемы «г». В случаях «а» и «б» они образуются, соответственно, в сопрано и в теноре (отмечены звездочками), заполняя квартовые промежутки при перемещении. В схеме «в» тот же квартовый интервал между звуками разных аккордов. Во второй половине схемы «г» проходящие звуки одновременно в двух голосах («двойные»). В первом же такте примера 152г между разными аккордами – хроматические проходящие, а при перемещении D_7 ($D_6^5 - D_2$) – сочетание хроматических и диатонических. В этом же примере «соседство» хроматического *fis* с диатоническим *f* не образует перечения, как и одновременное звучание звуков *g* (тенор) и *gis* (сопрано). Мелодическая природа хроматических проходящих настолько ярка, что их «горизонтальная» устремлённость заставляет нас предслышать их продолжение, а не «перечащее» сочетание.

Вспомогательные звуки – те, которые мелодическим движением отходят на ступень от аккордовых, опять возвращаясь в них:

Пример 153



Верхние вспомогательные отличаются от нижних тем, что они могут быть любыми (как полутоновыми, так и тоновыми): нижние – как правило, полутоновые. В последнем аккорде схемы – двойные вспомогательные (одновременно в двух голосах).

Предъём – неаккордовый звук на слабом времени, относящийся к следующему аккорду.

Пример 154



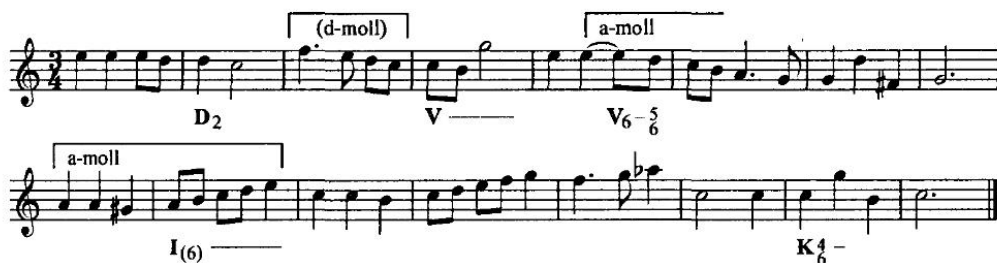
В первом такте примера предъём *re* звучит одновременно с тоническим трезвучием, но принадлежит трезвучию V ступени. Во втором такте – предъём в двух голосах, в третьем – в трех, а затем в двух.

Вне церковной музыки используются все основные формы неаккордовых звуков (реже других – предъёмы).

Задание 29

- 1) *Письменно*: гармонизовать мелодию, используя неаккордовые звуки (в основном задержания и проходящие):

Пример 155



- 2) *Игра*: разрешить аккорды, данные с задержаниями (предварительно определив их, а также тональности, где они возможны):

Пример 156



3) Анализ: И. С. Бах. Прелюдия *b-moll* из I тома WTK.

УРОК 30

Классный анализ

- 1) С. И. Танеев, «Иоанн Дамаскин», ч. I (первые 28 тактов), ч. II.
- 2) Ц. А. Кюи, хор «Засремали волны» (на слова К. Р.).
- 3) П. И. Чайковский, хор «Ночевала тучка золотая».
- 4) П. Г. Чесноков, хор «Теплится зорька».

Задание 30

- 1) *Письменно*: гармонизовать мелодию с текстом:

Пример 157



Музыкальный пример 157: мелодия в G-мажоре. Текст: Те - бе по - ем, Те - бе бла - го - сло - вим, Те - бе бла - го - да - рим, Го - спо - ди, и мо - лим Ти ся, Бо - же иаш, Бо - же иаш.

- 2) Играть модуляции во все тональности I степени родства по схеме:
 - а) краткий показ тональности;
 - б) модуляция;
 - в) каденция в новой тональности.
- 3) На фортепиано: определить аккорды (в том числе с задержаниями), найти их тональности и разрешить:

Пример 158



Музыкальный пример 158: последовательность аккордов в G-мажоре и его родственных тональностях (D-мажор, E-мажор, F#-мажор, C#-минор, D-минор, E-минор, F#-минор, C-минор).

УРОК 31

Неаккордовые звуки в церковном многоголосии

Церковное многоголосие использует в основном лишь проходящие и вспомогательные звуки, часто в двух голосах одновременно (параллельные терции, реже – сексты). Задержания в обиходных песнопениях почти не встречаются, очевидно потому, что способствуют созданию резко диссонантной, иногда несколько сентиментальной звучности, более соответствующей лирике бытового романса, но не эмоционально сдержанному характеру церковного пения. Показательна в этом отношении Херувимская песнь Дж. Сартти:

Пример 159

Итальянский композитор, прослуживший в России около 17 лет, Сартти создал Херувимскую песнь, до сих пор часто поющуюся в православных церквях (возможно, что и знаменитая Херувимская № 7 Бортнянского создана не без влияния сартиевской). Однако Сартти не сумел в ней окончательно освободиться от характерных «итальянизмов», что ясно ощущается на третьих долях 7-го и 8-го тактов. Задержания здесь и создают типичные итальянские оперные интонации: не будь их, Херувимскую Сартти можно было бы считать почти образцовой. («Почти», так как оперность поддерживается и некоторым низведением трех нижних голосов до уровня аккомпанемента.)

Наиболее естественны неаккордовые звуки в распевах слогов. Если начало слога совпадает с задержанием, на разрешении задержания, как правило, слог не меняется. На проходящих и вспомогательных звуках (неаккордовых звуках на слабых долях) слог обычно также не меняется.

Задание 31

- 1) *Письменно*: гармонизовать две разностильные мелодии, используя задержания в зависимости от характера мелодий:

Пример 160



Пример 161



- 2) *Анализ*: сб. Касторского, ч. II, № 30 («Милость мира» Киевского распева).
- 3) *Играть* модулирующие секвенции (мотивы с задержаниями):

Пример 162



Задание 31а

- 1) Письменно: гармонизовать мелодию с текстом, используя проходящие звуки (возможны и иные неаккордовые звуки).

Пример 163

И - же Хе - ру - ви - мы тай - но об - ра - зу - ю - ще,

IV⁴ II₂ II₂

тай - но об - ра - зу - ю - ще. И Жи - во - тво - ря - шей Тро - и - це

VI VII

Три - свя - ту - ю песнь при - пе - ва - ю - ще, при - пе - ва - ю - ще. Вся -

II₅⁶

ко - е ны - не жи - тей - ско - е от - ло - жим по - пе - че - ни - е, по - пе - че - ни - е.

А - минь. Я - ко да Ца - ря всех по - ды - мем ан - гель - ски - ми не -

ви - ди - мо до - ри - но - си - ма чин - ми. Ал - ли - лу - и - я, ал - ли - лу - и - я, ал - ли - лу - и - я.

- 2) *Играть* модулирующие секвенции: «а» и «б» – по родственным тональностям вверх и вниз, «в» – по тонам вниз:

Пример 164



- 3) *Анализ*: П. И. Чайковский, «Баркарола» («Времена года»).

УРОК 32

Альтерация аккордов S-группы (DD)

Альтерацией называется обострение тяготения неустойчивых звуков лада путем их повышения или понижения. Естественно, что такое повышение или понижение может быть сделано только тогда, когда неустойчивый звук отстоит от устойчивого на целый тон. В этом случае замена целотонового тяготения полутонным усиливает стремление к разрешению. Следующая схема демонстрирует возможности альтерации неустойчивых звуков мажорного лада:

Пример 165



Вверху стрелками отмечены тоновые и полутонные тяготения неальтерированных неустойчивых ступеней. Стрелка отсутствует лишь между **VI** и **VII** ступенями, так как обе они неустойчивы и, следовательно, переход одной в другую не является разрешением. Внизу стрелками показаны возможные альтерации. Вторая ступень, например, может быть и понижена, что обостряет ее тяготение в **I**, но может быть и повышена, что усиливает ее тяготение в устойчивую **III** ступень. Седьмая ступень мажора альтерированной быть не может, **IV** только повышается, **VI** только понижается.

В миноре две альтерации возможны у **IV** ступени, **II** может только понижаться, **VII** только повышаться (образуя вводный тон гармонического минора), **VI** не может альтерироваться (так как вниз она уже имеет полутонное тяготение, а выше ее — другой неустойчивый звук).

Важнейшую роль в музыке играет **IV** повышенная ступень (**IV#**). Это наиболее типичная альтерация для аккордов S-группы. (В условиях же доминантовых аккордов альтерация эта не обостряет тяготения **D**, а притупляет его, лишая **D**-аккорды тритона.) Альтерации обычно подвергаются септаккорды, а не трезвучия: для обострения трезвучий естественнее перевести их в септаккорды и уж затем альтерировать.

Чаще других альтерированных аккордов S-группы используются $\Pi_7^{\sharp 3}$ и $\text{IV}_7^{\sharp 1}$. Особенно характерны те их обращения, которые «окружают» бас кадансового квартсекстаккорда, т. е.: $\Pi_6^{\sharp 3}$, $\Pi_4^{\sharp 3}$, $\text{IV}_7^{\sharp 1}$ и $\text{IV}_6^{\sharp 1}$. Это объясняется тем, что в каденциях используются обычно самые ярко-неустойчивые представители функциональных групп.

В структурном отношении в качестве альтерированного Π_7 наиболее характерен малый мажорный септаккорд, а в качестве альтерированного септаккорда IV ступени – уменьшенный септаккорд. Эти структуры характерны и для мажора, и для минора:

Пример 166

Example 166 displays two systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The first system is for C major (C-dur) and the second is for C minor (c-moll). Below each system, the chords are labeled with their functional symbols and figured bass notation.

C-dur: $\Pi_7^{\sharp 3}$ $\text{IV}_7^{\sharp 1, b7}$ ($\Pi_6^{\sharp 3, \sharp 1}$) $\Pi_4^{(b5)}$ $\Pi_3^{\sharp 3, (b5)}$ K_6 D_7 I IV $\text{IV}_7^{\sharp 1, b7}$ V D_7

c-moll: $\Pi_7^{\sharp 3, (\sharp 5)}$ $\text{IV}_7^{\sharp 1, (\sharp 3)}$ $\Pi_3^{\sharp 3, (\sharp 5)}$ K_6 D_7^6 I IV $\text{IV}_7^{\sharp 3}$ III_6 I

В схемах примера 166 использованы и варианты этих аккордов, представляющие другие структуры. Так, например, альтерированный $\Pi_4^{\sharp 3}$ с повышенной терцией ($\Pi_4^{\sharp 3 \sharp 3}$) мажора может включать в себя и пониженную квинту (в До-мажоре – ля-бемоль), что разрушает структуру малого мажорного септаккорда. В миноре, наоборот, для получения структуры малого мажорного (Π_7) и уменьшенного (IV_7) септаккордов следует, помимо повышения IV ступени, повысить и VI (для до-минора – ля-бемоль). Не являясь альтерацией, повышение VI ступени минора в данном случае есть элемент минора мелодического.

Во всех этих случаях основой альтерации аккордов S-группы почти всегда служит повышенная IV ступень лада (в схемах примера 166 – звук *fis*).

По своему разрешению аккорды альтерированной **S** не отличаются от соответствующих аккордов неальтерированных. Следует лишь знать, что альтерированные звуки должны разрешаться по своему тяготению, либо «остаться на месте», *теряя* альтерацию:

Пример 167

а)

II₆⁵ V II₆⁵ I₆⁴ II₆⁵ D₂ II₆⁵ VII₄³ II₆⁵ I₆

б)

II₆^{5#3} V II₆^{5#3} I₆⁴ II₆^{5#3} D₂ II₆^{5#3} VII₄³ II₆^{5#3} I₆

Схемы «а» примера 167 дают некоторые распространенные разрешения неальтерированного II₆⁵. В схемах «б» – те же случаи разрешения, но уже в условиях альтерации. При этом в первых двух разрешениях альтерированный звук следует по тяготению; во вторых двух – альтерированный звук теряет альтерацию; последнее разрешение (5-й такт примера 167б) оказывается невозможным.

Иногда альтерированные аккорды теряют альтерацию в пределах своей функции:

Пример 168

а)

б)

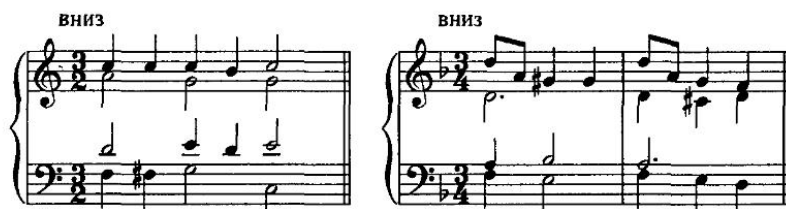
Образуется так называемая *дезальтерация*, более естественная в случае «б», чем в «а». В примере 168 б дезальтерация восполняется другой альтерацией. В случае же «а» получается как бы «опреснение» звучания.

Задание 32


- 1) *Письменно*: гармонизовать мелодию – Мяс. 4: № 87.
- 2) *На фортепиано*: играть модулирующие по родственным тональностям секвенции:

Пример 169

ВНИЗ



ВНИЗ



ВНИЗ И ВВЕРХ

- 3) *Анализ*: П.И. Чайковский, «Евгений Онегин», Вступление.

УРОК 33

Альтерированная S в церковном многоголосии

В церковном многоголосии альтерация вообще мало уместна. Встречается она главным образом в каденциях, где, как известно, используются обычно наиболее яркие представители функциональных групп (и в церковной музыке в том числе):

Пример 170



Песнопение «Душе моя» (муз. иером. Геронтия, из сб. «Песнопения Постной Триоди» под ред. Азеева) типично для общего характера великопостного пения, выделяющегося из всех церковных песнопений повышенной, порой и преувеличенной эмоциональной окрашенностью. В этих условиях несколько надрывный характер звучания альтерированной S (в 4-м такте примера), к сожалению, стал привычным. Однако безусловное противоречие всей эстетике православного церковного пения, не терпящей слишком прямолинейного следования за текстом, делает такие приемы гармонизации нежелательными.

Особенно заметным это несоответствие становится в случаях использования альтерированных S в сочетании с другими столь же нехарактерными для церковной музыки созвучиями:

Пример 171





В песнопении Ф. Мясникова «Свете тихий» сочетание уменьшенного септаккорда VII ступени (5-й такт) с альтерированной S, переходящей в полный D₇ (6-й такт) дает целый «букет» интервальных соотношений, дающих эффект звучностей, совершенно несовместимых со смыслом молитвы. Достаточно указать хотя бы на сочетание альты и тенора в названных тактах. Общий надрывный характер многократно усиливается повторением «авторской находки» в тактах 8 – 9, 11 – 12, 44 – 45.

Умеренное же использование альтерированной S в каденциях все же возможно, но желательно без хроматических ходов:

Пример 172



Из двух схем примера 172 вторая, которая не содержит хроматических ходов, более естественна в условиях господства диатоники в церковной музыке.

Задание 33

- 1) Письменно: гармонизовать мелодию с текстом:

Пример 173а



Бла-го-сло-ви, ду-ше мо-я, Гос-по-да, бла-го-сло-вен е-си, Гос-по-ди. Бла-го-сло-
вн, ду-ше мо-я, Гос-по-да, и вся вну-трен-ня-я мо-я И-мя Свя-то-с-Е-го.

II₃ ^{4#3} II₅ ^{6#3}
K₄ ^{6 fis}

2) Анализ:

А. А. Архангельский. «О, Всепетая Мати», концерт, (№ 37 в сб № 1 Лобыкина).

Д. С. Бортнянский. Концерт № 10 (*Es-dur*), до-минорный раздел (от ремарки «Медленно» при смене размера на 3/4 до возвращения 4/4).

3) На фортепиано играть модулирующие секвенции:

Пример 173б

По тонам
вниз

По тонам
вверх

По принципу,
"подсказываемому"
слухом

УРОК 34

Альтерированная S в русской светской музыке

В русской профессиональной светской музыке альтерированная S играет весьма существенную роль, отличную от её роли в музыке церковной, но связанную, однако, с общими истоками. Выше говорилось о некоторых закономерностях функциональных отношений в гармонии мажорного и минорного натуральных и гармонических ладов (см. урок 5). Подробнее эти вопросы будут рассмотрены во второй части учебника (в первых же уроках: 34 – 37). Здесь же отметим лишь, несколько забегаая вперёд, что для русской музыки в целом, как народной, так и профессиональной (и церковной, и светской), минорный лад и закономерности его гармонических (в частности, функциональных) отношений чрезвычайно важны. Дело даже не только в том, что натуральный минор издревле получил значительное распространение в русской музыке, а в том, например, что многие его характерные особенности зачастую переносятся и на мажор. И если для мажора главный, наиболее напряжённый неустой – доминанта (аккорды доминантовой функции), то для натурального минора – субдоминанта. В наибольшей степени мажор характеризует *автентический оборот (D – T)*, а минор – *плагальный (S – T)*. Важно, однако, и то, что значение субдоминанты и плагальности в русской музыке заимствуется у минора и мажором.

А раз значение субдоминанты в натуральном миноре столь велико, то, следовательно, и *альтерированная субдоминанта* должна играть существенную роль в тех случаях, когда того требует обострение, усиление эмоционального напряжения развития музыкальной выразительности минора. Последнее противопоказано музыке церковной. В светской же русской музыке альтерированные аккорды субдоминантовой группы, равно как и плагальные обороты с участием таких аккордов – типичнейшее явление.

Пример 173в

В. Я. Шебалин, "Зимняя дорога"

Ни о- ня, ни чер-ной ха- ты... глушь и снег...

f-moll I II₂ альт I

В приведённом фрагменте из хора В. Я. Шебалина «Зимняя дорога» (на стихи А.С. Пушкина) типично минорный плагальный оборот с альтерированной S, создаёт жутковато-холодный эффект, средствами гармонии усиливая выразительность *каждого* слова текста.

А в следующем (пример 173г) – аналогичный гармонический оборот мажора производит совершенно другое впечатление, поскольку в этом ладу (мажорном) субдоминанта играет иную роль. Будучи усиленной альтерацией, плагальный оборот усиливает здесь специфические черты именно русской музыки:

Пример 173г

Adagio cantabile ma non tanto

Чайковский, симфония №1, ч. II

I II₂ альт I

Как уже говорилось, в музыке церковной такое обострение выразительности вряд ли уместно. Следует отметить, однако, что общие истоки могут давать аналогичные, но достаточно специфичные для каждой из ветвей многоголосной музыки художественные результаты. Именно поэтому к явлениям гармонии в светской и церковной русской музыке следует подходить с близких позиций, но не всегда одинаковых. Вторая часть учебника и посвящена своеобразию именно церковного многоголосия.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

УРОК 35

Ладовая основа русского церковного многоголосия

В основе русского церковного многоголосия лежит ладовая система, объединенная понятием *диатоника*. Эта система, однако, сама по себе не является специфичной основой лишь церковной музыки. Она служит базой и народной русской песни, и самых разнообразных явлений мировой народной и профессиональной музыкальной культуры.

К диатонике относятся и известные семиступенные лады, и пентатоника (в ней 5 ступеней), и разного рода трихорды (трехступенные образования), и тетрахорды (четырёхступенные), и *обиходный звукоряд* – важнейшая основа русского церковного пения.

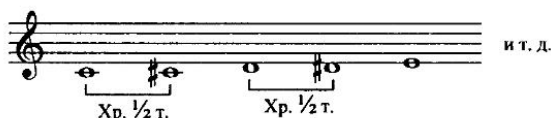
Большинство диатонических образований может быть «уложено» в белоклавишный звукоряд рояля. Диатонике противопоставляется *хроматика*. Если в хорошо знакомом нам звукоряде До-мажорной гаммы:

Пример 174



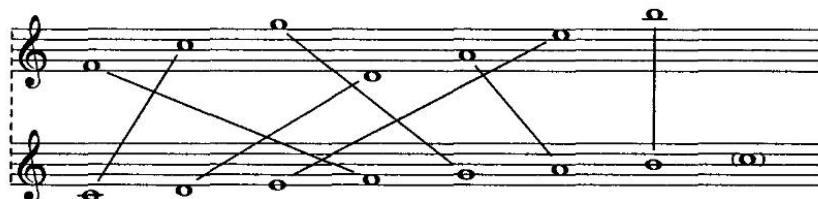
заполнить полутонами все целотоновые интервалы (большие секунды), получится хроматическая гамма, в которой ступени будут иметь свои хроматические варианты, образующие с ними *хроматические полутоны*:

Пример 175



Диатоникой называется музыкальная система, звуки которой могут быть расположены по чистым квинтам (или квартам, что одно и то же) и не образуют между собой хроматических полутонов. Чаще всего в определении диатоники указывается и количество ее звуков (7 звуков):

Пример 176



На верхней строчке последовательный ряд квинт от звука *фа* до звука *си*. Если продолжить этот ряд квинт дальше, взяв, например, от *си* вверх звук *фа-диез*, может возникнуть хроматический полутон *фа-фа-диез*. На этом основании в определение диатоники и вводят «ограничитель» – число 7. Однако, как увидим далее, восьмой звук вовсе не обязательно приводит к хроматическому полутону.

Диатонический звукоряд может образовать и меньшее число звуков, например 3:

Пример 177



или четыре звука:

Пример 178



Два звука в квинтовом соотношении тоже образуют диатоническую ячейку, но вряд ли такая ячейка может стать основой для пения. Обычно двухзвучная мелодическая ячейка образуется не квинтой, а секундой. Дело в том, что звуки квинтового соотношения родственны *гармонически*, а секундового – родственны *мелодически*. В основе любой мелодии лежат секундовые «переливы» звуков. О гармоническом же родстве разговор пойдет ниже (в следующем уроке).

Квинтовый ряд из пяти звуков образует пентатонику, широко известную форму диатонической организации (по некоторым старинным русским напевам, по песням: нашего Поволжья – татарским, мордовским, по фольклору Китая, Вьетнама и др.). Шестизвучная разновидность диатоники – гексатоника также не редкость

в народном песнетворчестве. Ниже приводится пример русской народной песни «Летят утки»:

Пример 179



Наибольшее же распространение в русской и западноевропейской музыкальной культуре последних столетий получили семиступенные диатонические лады, такие как: ионийский (совпадающий с натуральным мажором), эолийский (совпадающий с натуральным минором), а также – миксолидийский, лидийский, фригийский, дорийский. Первые два, как и относимые также к диатонике (условно) гармонические и мелодические мажор и минор, характеризуют преимущественно профессиональную музыку, остальные – народную и более раннюю профессиональную. Все эти разновидности семиступенной диатоники подробно изучаются в курсах музыкальной грамоты и элементарной теории музыки.

Для русской же церковной музыки, кроме «обычных» семиступенных мажора и минора, чрезвычайно характерным становится *обиходный звукоряд*. Именно он лежит в основе одногласного знаменного пения, ему же подчиняется старое «дониконовское» многоголосие. Обиходный звукоряд не утратил своего значения и в современном церковном многоголосии, являясь основой, связывающей его с древней знаменной традицией.

С точки зрения диатоники обиходный звукоряд и является системой из 8 звуков, которые можно расположить по чистым квинтам (квартам). Попробуем к семи звукам верхней строки примера 176 добавить еще один (хотя бы квинтой ниже звука *фа*):

Пример 180



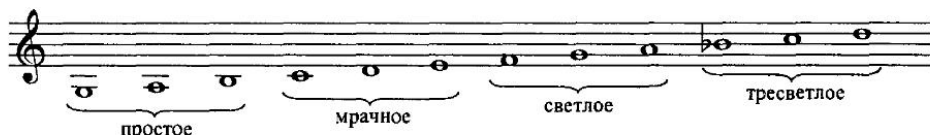
На первый взгляд эта звуковая система противоречит принципу диатоничности, так как содержит 2 варианта звука *си*, могущие образовать хроматический полутон:

Пример 181



Однако в обиходном звукоряде как раз хроматического полутона они не образуют, находясь в *разных согласиях*. Ниже приводится схема обиходного звукоряда с отмеченными согласиями:

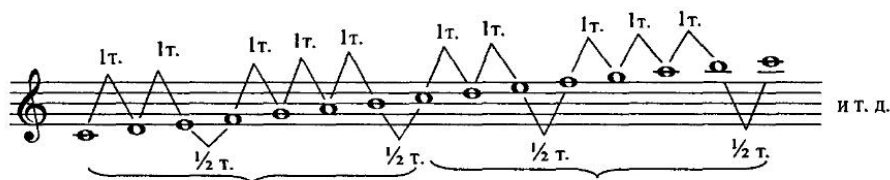
Пример 182



В одноголосных знаменных мелодиях широкого диапазона звуки *си-бикар* и *си-бемоль* всегда оказываются в разных октавах и в достаточном удалении друг от друга.

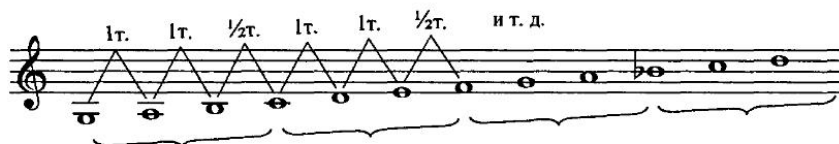
Обиходный звукоряд отличается от семиступенных октавных ладов своей незамкнутостью. Если в натуральном мажоре, например, через каждую октаву следует повторение всех соотношений ступеней:

Пример 183



то в обиходном звукоряде точное повторение наступает через каждую кварту:

Пример 184



Обычно обиходный звукоряд считают принадлежностью лишь старой одноголосной знаменной культуры, однако он же зачастую, как уже отмечалось, лежит и в основе церковного многоголосия:

Пример 185

Ан-гел во-пи-я-ше Бла-го-дат-ней: Чис-та-я Де-во, ра-дуй-ся! И

па-ки ре-ку: ра-дуй-ся. Твой Сын вос-кре-се Три-дне-вси от гро-ба и

мрт-вы-я воз-двиг-ну-вый: лю-ди-е ве-се-ли-те-ся.

В ряде случаев церковное многоголосие допускает появление вариантов соответствующей ступени в одной и той же октаве, но, как правило, на расстоянии, т. е. не рядом, а через несколько звуков.

Задание 35

1) Анализ:

- а) Федор Крестьянин. Стихира, глас 2. Памятники русского музыкального искусства, вып. 3. М., 1974. Стр. 70.
- б) А.Ф.Львов. Достойно есть («Входное»). См., например, в сборниках Л.Л. Лобыкина («Сборник № 1, На Божественной литургии», № 33) или А.В.Касторского ч. II, № 33.

- 2) На фортепиано: играть отклонения в тональности I степени родства с последующей каденцией в начальной тональности (по возможности используя гармонические обороты церковного пения).

УРОК 36

Главные трезвучия древнерусской «прагармонии»

Древнерусская церковная одноголосная система, естественно, не знала каких-либо аккордов и тем более аккордового сопровождения. Однако представить ее как абсолютно *точное* унисонное пение невозможно, хотя бы потому, что певчий с диапазоном тенора, например, далеко не всегда может петь в унисон с певчим, обладающим басовым диапазоном. Следовательно, одноголосное пение непременно будет где-то дублированным октавой. От этого такое пение не станет двухголосным не потому, что оно будет записано как бы двухголосно, а потому, что в октаве голоса для нашего слуха звучат так же слитно, как и в унисоне.

Точно так же голоса будут сливаться в дуодециме (квинте через октаву), несколько меньше – в квинте, еще меньше – в терции. А интервал секунды, например, никакого слияния не даст. Наибольшее слияние голосов образуется в *совершенных консонансах*; меньшее – в *несовершенных консонансах*; не слитно звучат голоса – в *диссонансах*. Эти свойства консонансов и диссонансов обусловлены чисто физическими свойствами звука и связаны с его обертоновым составом.

Именно поэтому дублировка мелодии консонирующим созвучием не должна восприниматься как элемент многоголосия: каждый поющий будет считать, что он поет *одну и ту же* с остальными мелодию. На этом основано «многоголосие» (мнимое, конечно) в песне А. Новикова «Родина моя»:

Пример 186



На такой же дублировке основано было пение, слышанное автором учебника во время Пасхальной заутрени 1946 года во дворе Московского Новодевичьего монастыря. Крестный ход вошел в церковь, а огромная толпа, окружавшая храм, запела:

Пример 187



Общая настройка произошла от хора певчих, но каждый пел в удобном ему диапазоне, что корректировалось слиянием голосов консонантным звучанием трезвучий. Природная музыкальность людей не давала диссонансам помешать единению поющих, прославляющих Воскресшего Спасителя!

Никто специально не настраивал этот хор: все пели *одно и то же!*

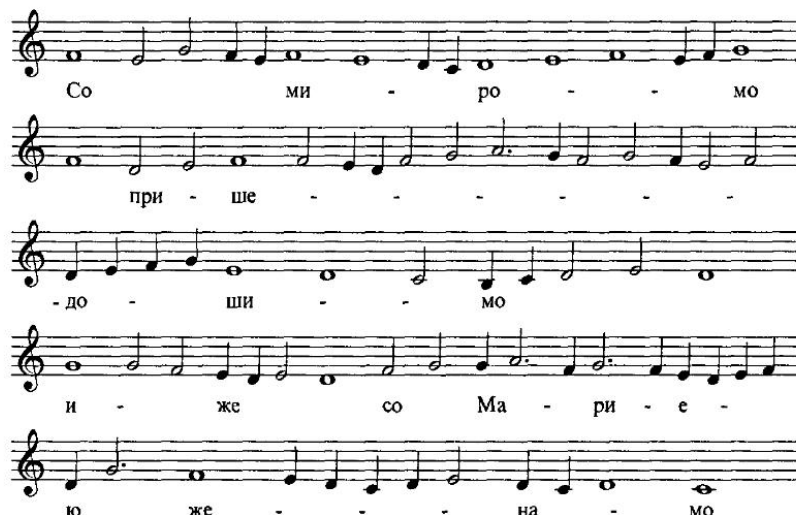
Точно такие же отклонения от «безусловных» унисонов возможны были и во времена принципиально одноголосного пения. Из случайных дублировок возникла и известная *втора*, т. е. пение параллельными терциями, одинаково характерное как для последующего церковного, так и для народного пения.

В прошлом уроке шла речь о простейших, элементарных диатонических образованиях. Одним из них является четырехзвучное, в котором, помимо кварто-квинтового гармонического родства звуков, проявляет себя и мелодическое, образованное секундовыми связями (см. предыдущий урок, пример 178). Такое соотношение звуков, очевидно, и является основой наиболее древних песнопений и одновременно священнических псалмодий и возгласов. О связях священнических мелодизированных возгласов с самыми ранними песнопениями уже говорилось в литературе (например, в докторской диссертации Т. Ф. Владышевской).

Эта простейшая четырехзвучная форма сохранила свое значение и *до сих пор* в мелодических формах священнических возгласов, но, что самое важное, и во всей традиции *многоголосного* пения, проистекающей из *древнего одноголосия*, поскольку именно оттуда берут свое начало древнейшие основы всей русской гармонии.

Прошлом домашнее задание (№ 35) предполагало анализ второй стихиры Федора Крестьянина (из сб. «Памятники русского музыкального искусства», вып. 3). Приведем её начало:

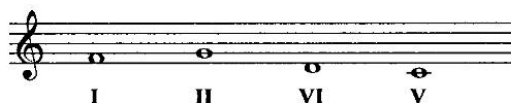
Пример 188



Определить «тональность» приведенного отрывка весьма сложно, если не невозможно. В знаменном одногласии следует говорить не о тональном центре, а об *устоях*, которые к тому же не постоянны. Устои все время меняются, образуя своего рода переменный лад. Так, устой *фа*, явно доминирующий в начале напева, уступает затем место устою *ре*, начинающему «бороться» с первым устоем. В дальнейшем заметную роль начинает играть звук *соль*, уступающий лидирующую роль то звуку *ре*, то звуку *до*. На звуке *до* и оканчивается приведенный фрагмент: на этом же звуке кончается далее и вся стихира. (Эти древние *устои* «ведут себя» подобно тому, как вели себя древнерусские *удельные князья*, каждый из которых постоянно стремился потеснить других и стать *великим князем*!)

Для того чтобы понять, во что в дальнейшем превратятся эти устои, примем условно за нечто подобное тонике начальный устой – звук *фа*, как бы возглавляющий «тональность» *Фа-мажор*. Тогда остальные устои – *ре*, *соль* и *до* – окажутся звуками соответственно **VI**, **II** и **V** ступеней. Они-то вместе с **I** ступенью и оказываются главнейшими (опорными, порой устойчивыми) в данном напеве:

Пример 189



Достаточно сравнить сочетание этих звуков с тем, что приводилось в примере 178, чтобы убедиться в том, что это и есть звуки одного из *простейших* диатонических образований, лежащих в основе не только древних одноголосных мелодий, но и современных священнических возгласов-псалмодий, о чём уже говорилось, как, например:

Пример 190



Трудно сказать, какой из отмеченных устоев фрагмента, данного в примере 188, важнее: но после *фа* вероятно *ре*. Попробуем рассмотреть тот же пример с точки зрения «тональности» *ре-минор*. Тогда те же устои будут соотноситься с I ступенью – *ре*, как:

Пример 191



Из этих устоев и рождаются позднее, во времена перехода к многоголосию в русском церковном пении, *главные трезвучия русского церковного многоголосия* и *всей русской музыки* в целом.

Для главенства мажора это трезвучия: I, II, VI и V ступеней, а для минора: I, VII, III и IV ступеней.

Приведем пример раннего многоголосия XVII века, не испытывавшего еще иностранных влияний (возможных в послениконовские времена):

Пример 192

Музыкальный пример 192. Две системы нот. Первая система: мелодия в верхнем регистре и басовый аккомпанемент. Под нотами указаны ступени: I, (IV), VII, III, VII, I, VII. Вторая система: продолжение мелодии и аккомпанемента. Под нотами указаны ступени: III, IV, III, VII, I, VII, III, VII, I.

В е - ли - чит ду - ша мо - я Го - спо - да,
и воз - ра - до - ва - ся дух мой о Бо - зе Спа - се мо - ем.

Под приведенным фрагментом подписаны ступени как бы «ре-минора». Эти же созвучия могут быть оценены и с точки зрения Фа-мажора: VI–(II)–V–I и т.д.

Эти четыре устоя попеременно «оспаривают» ведущую роль в песнопении, оканчивающемся, кстати, на звуках до (в нижнем голосе) и ми (в верхнем). Последнее вовсе не означает их безусловного превосходства, как представителей До-мажора.

С одной стороны, в этом примере явно ощущается очень большая линейная связь голосов, выражающаяся в том, что нижний голос явно *вторит* верхнему. И хотя он не движется одинаковыми параллельными интервалами, общая направленность движения в голосах во многом совпадает: сначала – параллельное движение октавами, затем в основе движение параллельными децимами, как бы сварьированное нижним голосом:

Пример 193

Музыкальный пример 193. Две системы нот. Первая система: мелодия в верхнем регистре и басовый аккомпанемент. Вторая система: продолжение мелодии и аккомпанемента. Под нотами указаны интервалы: пар. 8 и пар. 10.

пар. 8 пар. 10

Эта же закономерность действует и далее. Другими словами, налицо соединение дублировки с варьированием, т. е. основа принципа *подголосочности*, действующего и в русском народно-песенном многоголосии.

С другой стороны, в сочетании голосов ясно прослушивается гармоническая координация, обрисовывающая чередование *главных трезвучий древнерусской прагармонии* (скобками отмечено реже встречающееся в данном отрывке):

I, VII, III, (IV) – с точки зрения центра *ре*, или

I, (II), VI, V – с точки зрения центра *Фа*.

Таким образом, в самых ранних образцах русского церковного многоголосия действует своя «система координат», значительно отличающаяся от тех, которые представлены в подавляющем большинстве учебников гармонии, как якобы присущие всей европейской музыке в целом:

T, S, D, T = I, IV, V, I.

Эти трезвучия считаются в этих учебниках главными в европейской музыке, а характер их взаимодействия – одинаковым как для мажора, так и для минора.

Для того чтобы услышать в *главных трезвучиях древнерусской «прагармонии»* их характерность для русской музыки (церковной или светской), достаточно сочетать их в любом порядке при любом голосоведении, например в «правильном» четырехголосии. В следующей схеме трезвучия обозначены с точки зрения главенства центра *Фа* (нижняя строка обозначений) и *ре* (верхняя):

Пример 194

d: I VII III - VII I IV - I
F: VI V I - V VI II - VI

Главные трезвучия, естественно, не могут исчерпывать всей гармонизации, но они определяют во многом национальную характерность музыки независимо от того, церковное ли это песнопение или какой-либо жанр светской музыки. Разумеется, главные сту-

пени могут быть представлены и сектаккордами, а в дальнейшем и септаккордами (последние для музыки церковной значительно менее характерны).

Задание 36

1) *Анализ:*

Н. А. Римский-Корсаков. Хор «Как по мостикам, по калиновым» из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии».

С. В. Рахманинов. «Богородице Дево, радуйся» из Всенощной.

2) *Письменно:* гармонизовать мелодии – Мяс., №№ 5 и 8.

3) *На фортепиано:* импровизировать в мажоре и миноре, используя главные ступени древней «прагармонии».

УРОК 37

Функциональная логика семиступенных ладов

Функциональная логика европейской музыки периода примерно трех-четырех столетий складывалась в связи с господством в ней семиступенных диатонических ладов и их видоизменений. В первую очередь это натуральный и гармонический мажор, а также натуральный и гармонический минор. Мелодические минор и мажор в формировании закономерностей гармонии почти не играли роли: их характерные звуки проявляли себя, как и показывает их название, главным образом в мелодии, в качестве неаккордовых (чаще проходящих) звуков.

В западноевропейской музыке важнейшую роль в формировании функциональной логики всегда играл натуральный мажор. Функциональная логика же русской музыки, особенно в самых характерных национальных формах, формировалась под воздействием натурального минора. В музыке западноевропейской чаще можно встретить минор гармонический и лишь эпизодически – натуральный. Гармонический минор по своим функциональным свойствам значительно ближе мажору. Поэтому в большинстве и русских учебников гармонии, которые основываются на исторически более ранней немецкой науке о гармонии, разницы между функциональной логикой мажора и минора не делается.

Вместе с тем для многоголосных песнопений русской православной церкви определение национальной специфики имеет важнейшее значение, помогая отличить исконно русско-церковное от наносного, порой чуждого природе богослужебного пения.

Именно поэтому далее будут рассмотрены не какие-то вообще закономерности абстрактной функциональной логики, а ее закономерности отдельно для *натурального мажора* и отдельно для *натурального минора*.

Функциональная логика мажора

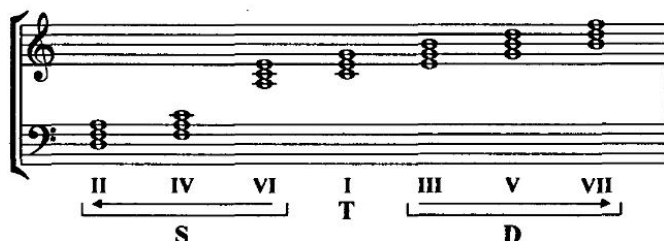
Напомним кратко основные характеристики гармонических функций:

Т – тоника – центр устойчивости в ладу. Это трезвучие **I** ступени (его обращения, в некоторых случаях и септаккорд **I** ступени).

D – доминантовая группа, неустойчивость которой определяется наличием в аккордах звука **VII** ступени (вводного тона) в качестве примы, терции или квинты. Доминанте принадлежат: трезвучия **VII** ступени (всё состоящее из неустойчивых звуков), **V** ступени (имеющее один общий звук с тоникой) и трезвучие **III** ступени (самая «слабая» **D**, имеющая два общих с тоникой звука и лишь один неустойчивый – вводный тон, определяющий его функцию).

S – субдоминантовая группа – также неустойчивая, но определяемая наличием в аккордах звука **VI** ступени в качестве примы, терции или квинты. Субдоминанте принадлежат трезвучия **VI**, **IV** и **II** ступеней. В зависимости от наличия или отсутствия общих с тоникой звуков, субдоминанты, так же как и доминанты, могут быть более или менее ярко неустойчивыми. На схеме примера 195 вправо от **T** (тональности *C-dur*) расположены трезвучия в порядке возрастания их доминантовой напряженности (указано стрелкой), а влево – субдоминантовые трезвучия в порядке обострения их неустойчивости:

Пример 195



Функции септаккордов те же, что и трезвучий, построенных на общих с ними основных тонах.

В произведениях светского музыкального искусства развитие следует обычно по тем же законам, что и в других видах временных искусств (таких, как театр, кино, литература и т. п.). В этих видах искусств обычно все начинается с *экспозиции* (основных действующих лиц), затем следует *завязка* (появление некоего конфликта), затем *развитие* действия, приводящее к кульминации, после чего следует *развязка*. В музыке этим фазам соответствуют – *устойчивость* (экспозиция), *неустойчивость* (появление некоего конфликта), *обострение неустойчивости*, приводящее к кульминации, и *разрешение неустойчивости* (развязка).

Такой тип развития проявляет себя и в целых произведениях, и в их частях (в части сонаты, в оперной сцене и т. п.), и в меньших разделах (например, при изложении темы, внутри периода, внутри предложения), и в строении мотива, иногда в отдельном гармоническом обороте (например, в каденции). Поскольку в мажоре в целом доминантовая неустойчивость острее субдоминантовой (главный выразитель доминанты – вводный тон – острее тяготеет к разрешению, чем главный выразитель субдоминанты – звук **VI** ступени лада), наиболее естественным для него будет функциональная последовательность **T–S–D–T**, а самым ярким, характеризующим мажор оборотом – будет автентический **D–T**.

Внутри же функциональных групп наиболее естественной будет последовательность, обостряющая напряженность функции. Так, естественной внутри **S** будет последовательность **VI–IV–II**, а не наоборот. Обратная последовательность возможна, конечно, но она скорее вызовет у нас представление не о *До-мажоре*, а о *ля-миноре*, т. е. не будет характерной для *До-мажора*.

В гармоническом мажоре из-за понижения звука **VI** ступени лада вся субдоминантовая группа будет острее тяготеть к разрешению, но все же не сможет соперничать с тяготением **D** (вводный тон!). Поэтому функциональная логика гармонического мажора будет лишь чуть варьировать закономерность натурального:

T–S–D–T.

Характерность для мажора автентических оборотов не исключает, конечно, плагальных (**S–T**). Однако для западноевропейской классической гармонии, для которой характерен приоритет мажора (в смысле как большей частоты использования мажора, так и переноса его функциональных соотношений и в минор), «нарушения» описанных свойств логики мажора совершенно не типичны. Не типичен и плагальный оборот. (Один из редких случаев плагального оборота в изложении темы – начало медленной части сонаты Бетховена № 23).

Функциональная логика минора

Как уже говорилось, минор западноевропейской музыки – это, как правило, минор гармонический, у которого из-за высокого вводного тона острота тяготения доминанты превышает напряженность

S, поэтому функциональная логика его совпадает с мажорной: **T–S–D^r–T**. Логика же натурального минора – прямо противоположна.

В натуральном миноре звук **VII** ступени отстоит от **I** не на полутон (как в мажоре или гармоническом миноре), а на целый тон, что значительно снижает стремление к разрешению аккордов натуральной **D**–группы. В то же время полутоновое тяготение звука **VI** ступени вниз делает значительно более напряженным тяготение аккордов **S**–группы в **T**. Поэтому для *натурального* минора логика функционального развития будет иной, чем в мажоре или гармоническом миноре. За исходной **T** последует сначала натуральная доминанта, а затем, обостряя неустойчивость, субдоминанта:

T–Dⁿ–S–T.

Самым же ярким, характеризующим минор оборотом – будет *плагальный* – **S–T**.

Характерность минора для русской музыки делает характерным для нее и плагальный оборот, причем не только в миноре, но и по подобию его – в мажоре.

Очень важным обстоятельством является то, что *минор натуральный* вовсе не есть *гармонический*, из которого «убрали» высокий вводный тон. Всё «внутреннее» строение его иное.

В одних и тех же гармонизациях сочетание оборотов натурального и гармонического минора может быть совершенно естественным, если оно подчиняется общей логике функционального развития. Очевидно, в таком «смешанном» миноре наименьшей степенью неустойчивости будет обладать натуральная доминанта, а наибольшей – доминанта гармоническая. Субдоминанта же будет острее натуральной доминанты, но слабее гармонической. Общая логика функционального развития в «смешанном» миноре будет:

T–Dⁿ–S–D^r–T

Конечно, совершенно не обязательно в гармонической последовательности должны участвовать все функции. Некоторые из них могут быть и пропущены, но при этом весьма нежелательно «столкновение» (следование подряд) **Dⁿ** и **D^r** (или наоборот), что приводит к своеобразному смещению «французского с нижегородским».

Напомним функциональные схемы основных для европейской (в том числе и русской) музыки семиступенных ладов:

Натуральный мажор – T–S–D–T;
 гармонический мажор – T–S[♯]–D–T;
 натуральный минор – T–D[♯]–S–T;
 гармонический минор – T–S–D[♯]–T;
 смешанный минор – T–D[♯]–S–D[♯]–T.

При этом не следует забывать, что функциональные закономерности натурального мажора с преобладанием автентизма в большей мере характерны для западноевропейской музыки. Эти закономерности характеризуют и западноевропейский минор. Функциональные же закономерности натурального минора окрашивают своей спецификой гармонию русской музыки. Они заимствуются у минора и русским мажором.

Задание 37

- 1) *Анализ*: П. И. Чайковский. Увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» (первые 11 тактов);
 М. И. Глинка. «Руслан и Людмила», начало Увертюры (первые 20 тактов);
 Викт. С. Калинников. «Элегия» (сл. Пушкина);
 П. Г. Чесноков. Херувимская песнь из Литургии (ор. 42).

- 2) *Письменно*: гармонизовать мелодию с текстом, используя все средства, пройденные до сих пор в курсе гармонии (повторение):

Пример 195-а

И - же, и - же Хе - ру - ви - мы, и - же Хе - ру - ви - мы

тай - но об - ра - зу - ю - ще, тай - но об - ра - зу - ю - ще

И Жи-во-тво-ря-щей, и Жи-во-тво-ря-щей Тро - и - це Три-свя - ту - ю песнь

при - пе - ва - ю - ще, при-пе - ва - ю - ще. Вся - ко - е,

вся-ко-е ны-не жи - тей - ско-е от - ло-жим по - пе - че - ни - е, от-ло-

жим по - пе - че - ни - е. А - минь.

Я - ко да Ца - ря всех по - ды - мем Анг-ель-ски -

ми не - ви - ди - мо до - ри - ю - си - ма чип - ми, Ал - ли -



3) *На фортепиано*: мажорное и минорное трезвучия в тех тональностях, где они встретятся, довести до тоники кратчайшим путём, используя только трезвучия (в соответствии с общими нормами функциональной логики).

УРОК 38

Функциональная логика в русском церковном многоголосии

Современное русское церковное многоголосие весьма неоднородно, поскольку испытало на протяжении своей истории самые разные влияния. Ко времени реформ патриарха Никона в недрах одноголосной церковной певческой культуры уже наметились совершенно определенные тенденции строения многоголосия, проявившие себя как в фактуре, так и в гармонии.

Наиболее ясно они проступают в ранних образцах знаменного многоголосия, о которых шла речь в уроке 35. В этот период отличия знаменного многоголосия от знаменного же одноголосия заключались практически лишь в числе голосов. «Добавленные» голоса представляли собой как бы *варианты* основного напева, подобные подголоскам народного пения. Характерным фактурным свойством такого многоголосия было преобладание параллельного движения голосов, что сообщало им большое сходство, подчеркивало единство их природы, совершенно необходимое для объединения поющих в общей молитве.

То же сходство голосов поддерживалось и гармонией, прямо проистекающей из особенностей строения знаменной мелодии: ведь *главные трезвучия* древней *прагармонии* повторяют на многоголосном уровне *главные устои*, характерные для знаменного одноголосия. В дальнейшем, однако, церковное многоголосие начинает испытывать сильнейшее давление со стороны инородных, подчас чуждых ему элементов. В первую очередь оно исходит от влияния достаточно развитой к тому времени музыкальной культуры Запада.

Было бы абсолютно неверным видеть в этом влиянии только лишь отрицательные или, наоборот, – только положительные черты. Отрицательным было простое копирование западноевропейских приемов гармонизации и игнорирование древнейших основ своеобразия древнецерковной прагармонии. Положительным же было такое взаимодействие русской и западноевропейской музыкальных культур, которое не мешало, а, наоборот, помогало развитию уже «осознанных» слухом народным основным принципов националь-

ной гармонии. Такое взаимодействие и легло в основу дальнейшего развития *всей* русской музыки, как светской, так и церковной. С этих позиций и следует оценивать те или иные явления гармонии русской музыки.

Западноевропейская функциональная логика отличалась (ко времени начавшегося активного воздействия на русскую музыку) значительно большей стабильностью тонального центра, чем то характерно было для русского многоголосия. Ниже приводятся такие итоги этого взаимодействия, которые способствовали сохранению специфичности русской церковной гармонии.

1) Достаточная ясность тонального центра, характерная для западноевропейской музыки того времени, заимствовалась и русской музыкой, *но лишь в отношении каденционных*, завершающих оборотов.

2) Вне каденций сохраняется типичная для русского церковного многоголосия *переменность устоев*. Это приводит к тому, что главный каденционный устой – *тони́ка* – вовсе не обязательно есть результат господства соответствующего *устоя на протяжении всего песнопения*. Однако вероятнее всего заключительной «тони́кой» окажется одно из *главных трезвучий древней прагармонии*.

3) Наиболее типичными являются функциональные отношения *минорного лада*, заимствуемые из него и *мажором*. Это, прежде всего, плагальные обороты и обороты **DS**.

4) С другой стороны, характерные для западноевропейского мажора функциональные отношения не противоречат и русскому мажору. Типичная для западноевропейской музыки последовательность **T–S–D–T** абсолютно не противоречит прагармоническим последованиям – **I–VI–V–I**, или – **I–II–V–I**. Даже в том случае, когда **S** выражена трезвучием **IV** ступени, не входящим в число главных трезвучий древнерусской «мажорной» прагармонии, это трезвучие может быть понято как результат влияния минорной логики (в миноре – **IV** – характерный представитель прагармонической основы), или как результат перехода в выше-лежащее согласие. Но, так или иначе, даже трезвучия **I**, **IV** и **V** ступеней мажора в наиболее характерных случаях «ведут себя» зачастую совершенно по-другому, нежели в классических оборотах западноевропейской музыки, например:

Пример 196



В западноевропейском варианте гармонизации за тактовой чертой обязательно был бы кадансовый квартсекстаккорд. Он же был бы и начиная с 5-го аккорда в следующем примере, а также на месте 5-го аккорда с конца:

Пример 197



В обоих примерах трезвучие IV ступени непосредственно направляется в тонику: плагальный оборот в мажоре – несомненное влияние характернейшей гармонии минорного лада. Русская гармонизация «приспосабливает» типичные аккорды западноевропейской под более близкие ей закономерности!

5) Принцип прагармонических главных трезвучий, заключающийся в том, что каждое из них в тот или иной момент может претендовать на роль главного устоя, распространяется и на остальные трезвучия семиступенных ладов. Происходит это от того, что каждое из главных трезвучий, беря на себя роль основного устоя, «обрастает» своим окружением. Так, например: в «обычном» семиступенном До-мажоре главными при тонике (устое) До, с точки зрения древней прагармонии, окажутся I, II, VI и V ступени.

Пример 198



Если роль основного устоя перейдет к трезвучию **VI** ступени, ничего не изменится. Основной устой *ре*, «переосмыслившись» в **I** ступень, даст свое окружение:

Пример 199



Верхняя строчка обозначений соответствует основному устою *ре* (или *ре-минору*), а нижняя – исходному *До-мажору*.

Взявший на себя роль устоя звук *Соль* (**V** ступень *До-мажора*) вызовет к жизни свое окружение:

Пример 200



И здесь – верхние обозначения сделаны относительно устоя *Соль* (или *Соль-мажора*), а нижние – относительно *До-мажора*.

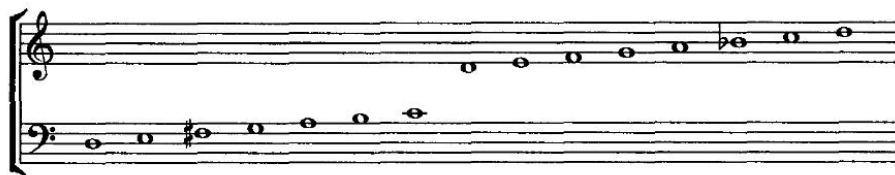
Опустив встречающиеся в примерах 198–200 повторения, получим следующую систему трезвучий:

Пример 201



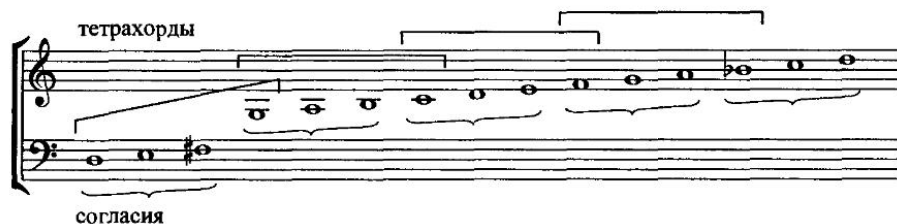
В этой системе, помимо всех трезвучий *До-мажора* (кроме **VII**), два варианта **II** и два варианта **V**. Из этой же системы выведем звуко-ряд, охватывающий все аккорды:

Пример 202



Нетрудно убедиться, что это и есть обиходный звукоряд, который расширен в сравнении с обычным его видом как бы еще на одно согласие вниз:

Пример 203



Если общие нормы функциональной логики не входят в противоречие с древними прагармоническими истоками церковного русского многоголосия, гармонизацию нужно считать безусловным продолжением и естественным развитием древнерусской одноголосной системы.

6) В отличие от западноевропейской гармонической системы в русской музыке, особенно в церковной, заметна гораздо более свободная функциональная зависимость между аккордами лада и большая самостоятельность каждого из трезвучий в смысле его «претензий» на роль местного устоя. Такое относительное *равноправие* всех ступеней – безусловное наследие равноправия главных трезвучий древней прагармонии.

Задание 38

- 1) Анализ: а) Д. С. Бортнянский. Концерт № 32 (до фуги, т. е. ремарки «не скоро» и смены четырёх бемолей на три);
б) П. И. Чайковский. Херувимская песнь F-dur (1884).

2) *Письменно*: гармонизовать мелодию с текстом (пс.27):*Пример 204*

к Те-бе Го - спо - ди, воз-зо-ву, Бо - же мой, да не пре - мол - чи - ши от ме-
не да не ког-да пре-мол - чи - ши от ме - не, и у-по-до - блю-ся
ни - scho-дя - шим в ров. У - слы-ши, Гос - по - ди глас мо -
ле - ни - я мо - е - го, вне-гда мо - ли - ти мн ся к Те-бе, вне-гда воз-
де - ти ми ру - це мо - и к Хра-му свя-то - му Тво - е - му

K₆⁴

Примечание: письменная гармонизация рассчитана на 2 урока.

УРОК 39

Классный анализ по материалам домашнего задания № 38

1) Д. С. Бортнянский. Концерт № 32

Гармония в произведениях Бортнянского представляет значительный интерес по многим причинам. Бортнянский был первым крупным русским композитором, возглавлявшим Придворную певческую капеллу, сыгравшую огромную роль в становлении русской хоровой, а значит, и всей русской музыки. Будучи по-настоящему профессиональным музыкантом, Бортнянский творил в эпоху венских классиков, а получив музыкальное образование за границей, он находился и на профессиональном уровне композиторов венской школы. Естественно, что именно он очень много сделал для развития русской музыки, которая в XVIII веке находилась еще в младенческом состоянии по сравнению с западноевропейской. Роль Бортнянского становится еще более ясной, если учесть, что его произведения до сих пор звучат и в живой музыкальной церковной практике, и на концертной сцене.

Среди однохорных концертов Бортнянского XXXII концерт занимает особое место. Высочайшую оценку ему дал П. И. Чайковский, который выделял его из всего творчества Бортнянского. В этом концерте Бортнянский проявил себя как выдающийся именно *русский* композитор эпохи классицизма.

Уже в первой теме концерта, изложенной трио сопрано альты и тенора (соло), ощущаются удивительные эмоциональная глубина, вдохновенность и вместе с тем молитвенная сдержанность и чистота обращения к Богу, находящиеся в прямой связи со смыслом текста (Пс. 38,5):

Пример 205

Покойно

Ска-жи ми, Гос-по-ди, кон-чи-ну мо-ю и чис-ло дней мо-их,

ко-с есть, да ра-зу-ме-ю, что ли-ша-ю-ся аз

Не затрагивая всех выразительных средств, способствующих созданию определенного восприятия этой музыки, остановимся лишь на средствах гармонии. В отличие от «обычного» классического периода, данный период состоит из трех предложений, первое из которых представляет собой традиционный четырехтакт с движением от **T** к **D**; второе – пятитакт с движением от **D** к **D** параллели; третье, своего рода репризное, приводит к полной совершенной каденции в основной тональности. На первый взгляд может показаться, что все отличие этого периода от «обычного» и заключается в «лишнем» среднем, да еще и неквадратном предложении. И действительно, изъяв из периода второе предложение, мы получим гораздо более «благополучный» пример квадратного периода неповторного строения с обычным соотношением каденций. В то же время наше «исправление» не просто сократит его, но лишит его если не всей, то все же значительной доли выразительности.

Таким образом, становится ясным, что дело не только и не столько в том, что кажется на первый взгляд, а в гораздо более глубоких свойствах гармонии данной темы. Если мы подробно рассмотрим,

что происходит между начальной **T** и последней **D** первого предложения, то заметим немаловажные детали. Уже в первом такте не обычный оборот с проходящей гармонией между трезвучием и секстаккордом: проходящим здесь служит не квартсекст- или терцквартаккорд, а созвучие, *лишенное вводного тона*. Гармоническая доминанта в конце первого двутакта (секстаккорд **VII** ступени) следует в субдоминанту (секстаккорд **VI** ступени), плагально разрешающуюся в тонику, за которой следуют альтерированная **S** и гармоническая **D**. Во втором предложении существенно, разумеется, не его пятитактовое строение, а нечто гораздо более важное. Обратим внимание на «прерванный» оборот на словах «дней моих»: лишенная вводного тона доминанта (неполный церковный доминантсептаккорд) значительно снижает эффект «прерванности», чему способствуют и явления, бывшие в первом предложении. Дальнейшее отклонение в тональность **III** ступени несколько не отличается от возможности и способа такового у любого венского классика, но срединная каденция между вторым и третьим предложениями на доминанте параллели!?!..., на трезвучии **VII** натуральной ступени!? ... А ведь гармония эта так здесь и трактуется, непосредственно разрешаясь в трезвучие **I** ступени, начинающее третье, заключительное предложение, гармония которого не представляет ничего специфического, а дает лишь типичный для того времени оборот, усиленный аккордом **II** низкой ступени, что находится в полном соответствии с трактовкой его в связи с общеевропейской традицией.

Подытожим отмеченное:

- 1) тенденция к использованию **D** без вводного тона;
- 2) использование оборота **DS** в «крайнем» его проявлении (**D** – гармоническая);
- 3) плагальное разрешение **S**;
- 4) непосредственное разрешение трезвучия **VII** натуральной ступени в тонику;
- 5) «обычная, общеевропейская» заключительная каденция.

В следующем тутти, модулирующем из *c-moll* в *Es-dur*, при всей «обычности» такой модуляции, некоторые детали сразу выдают русского композитора:

Пример 206

Всё
t. m.

Ска - жи кон - чи - ну мо - ю и чис - ло дней мо - их,

Всё
t. m.

Ска - жи ми, Гос - по - ди, кон - чи - ну

ко - е есть, да ра - зу - ме - ю, что ли - ша - ю - ся аз.

Не говоря уже о характернейшем начале мелодии (интонация типа «Не искушай» в партии тенора), в гармонии происходят явления весьма примечательные. В приведённой ниже схеме следующие подряд гармонии записаны на двух строчках (I – VII *c-moll*, затем вниз – I – D терцкв. *Es*, далее вверх – III *c-moll* и т. д.):

c-moll: I – VII (6-акк.) – III III – I
Es-dur: I – D терцкв. – I – VI.

В первом четырёхтакте примера 206 лишь только D-терцквартаккорд *Es-dur*’а более или менее выявляет эту тональность. Тоника же ее сразу как бы соскальзывает в VI ступень, образуя с ней оборот III – I *c-moll*. Здесь, как и в 9 – 10 тактах примера 205, типичный для русской музыки оборот – D_{нат.} – T, оборот, который европейской музыке, особенно венско-классического периода, абсолютно чужд. Заметим, что трезвучие до–ми–бемоль–соль в 6-м такте примера 205 воспринимается именно как тоника *c-moll*, но тенденция к равенству между тониками параллельных ладов в этом примере ощущается так же ясно.

Следующий раздел «соло» (такты 24–36) – опять пример типично русской гармонии, проявляющей себя в характернейшей модуляции из мажора в тональность III ступени (как в песне Вани «Как мать убили» из «Жизни за царя» Глинки). И если модуляция из минора в параллельный мажор, т. е. в тональность III ступени,

очень характерна для русской музыки хотя бы потому, что **III** ступень минора – одна из главных ступеней русской «прагармонии» минора (**I**, **VII**, **III**, **IV**), если такая модуляция достаточно характерна и для общеевропейской гармонии, то модуляция из *мажора* в тональность **III** ступени есть проявление заимствования мажором характерных гармонических оборотов из минора: то, что хорошо в миноре, возможно и в мажоре (об этом подробно говорилось ранее).

Вторая часть концерта (ремарка «Медленно», *As-dur*) и характером тематизма, и гармонией, и даже тональностью, очень напоминает по началу медленные темы Бетховенских сонат (например, II часть «Патетической»), однако уже в 5 – 6 тактах ясно слышится типичное русское церковное пение, благодаря характерному ритмически-фактурному изложению (пение «читком»):

Пример 207

Очень медленно

От ста - ви от ме - не ра - ны тво - я; от кре - по - сти бо ру -

ки Тво - е - я аз ис - че - зох, аз ис - че - зох.

Пример весьма показателен сочетанием венско-классической мажорности с характерным приемом русской церковной музыки. Но, пожалуй, в наиболее полном виде специфические черты нарождающейся русской гармонии проявились в медленном переходе от II части к финалу концерта:

Пример 208

Медленно

О-сла-би ми, да по-чи-ю, пре-жде да-же не от-и-ду и к то-му не бу-ду.

Можно сказать, что в этом примере использованы все характерные для русского минора гармонии:

c-moll: I – IV – I – VII – III – VII – I – V(гарм.) – I

Кроме трезвучия V гармонической ступени в каденции здесь использованы все главные ступени древнерусской «прагармонии» – I, VII, III и IV, при этом трезвучие IV ступени – в плагальном обороте. Такой тип гармонии для русской музыки необычайно характерен. Вспомним для сравнения первое предложение темы вступления увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта» Чайковского (после Бортнянского!), или образцы раннего знаменного многоголосия в партитурах допартесного периода (до Бортнянского!), или только лишь зарождавшегося партесного стиля.

Совершенно очевидно, что «минорный» Бортнянский резко отличается от фанфарно-мажорного «своего собрата» представленного в концертах эпитоном венско-классического усредненного стиля XVIII века, как, например, в концерте № 19:

Пример 209

Соло гр.

во свет-ло-стех свя-тых Тво-их, во свет-ло-стех свя-тых Тво-их из чре-ва пре-жде ден-ни-цы ро-дих-ся

Для сравнения приведем немецкую народную песню, датированную тем же XVIII веком (в сборнике «Frisch gesungen! Chorbuch «А», für höhere Knabenschulen, Hannover, 1930):

Пример 210



2) П. И. Чайковский. Херувимская песнь № 1, F-dur.

Эта Херувимская Чайковского входит не в его Литургию, а является одним из девяти отдельных песнопений, сочиненных композитором в 1884–1885 годах, т. е. после Литургии (1878) и Всенощного бдения (1881). В какой-то мере Херувимская F-dur соединила в себе стилистические черты обоих крупных духовных сочинений Чайковского и может быть представлена как в наибольшей степени приближающейся к пониманию им «церковности» в музыке. С одной стороны, Херувимская не опирается на старинные напевы (как в его Всенощной): все мелодическое содержание Херувимской принадлежит Чайковскому. С другой стороны, песнопение несет в себе гораздо меньше индивидуальной яркости как в мелодике, так и в гармонии: аккордика исключительно консонантна и если и напоминает стиль Чайковского, то скорее тот его стиль, который связан для него именно с церковностью (как, например, в «Утренней молитве» из «Детского альбома»).

По форме это обычная Херувимская обиходного типа. Первая ее часть представляет собой трижды повторенный период, где при третьем проведении изменено окончание: период – «Иже херувимы тайно образующе»; его повторение – «И Животворящей Троице Трисвятую песнь припевающе»; третье проведение – «Всякое ныне житейское отложим попечение». Вторая часть – «Яко да Царя...» – на том же тематическом материале (как в обиходных, но редко в необходимых).

Как известно, в обиходных песнопениях часто можно встретить значительную функциональную свободу в выборе аккордов везде, кроме каденций. В Херувимской же Чайковского эта свобода в известной мере распространяется и на каденции. Так, в 16-тактном периоде в серединной каденции – остановка на трезвучии **II** ступени, а в заключительной – на трезвучии **VI** ступени. Первое предложение делится на фразы, в конце первой – еще одна «серединная» каденция с остановкой на трезвучии **V** ступени. Таким образом «традиционные» аккорды каденционных остановок заменены трезвучиями древнерусской прагармонии! Кроме того, все эти трезвучия могут быть поняты (услышаны!) как тоники отклонений или просто устои, «отобравшие» главенствующую роль у тоники (*F*), ведь явных признаков отклонений (случайных знаков) нет! При поаккордовом анализе сразу же обнаружим:

- а) свободное использование всех консонирующих аккордов лада;
- б) все виды плагальных оборотов (**II–I**, **IV–I**, **VI–I**);
- в) различные виды оборотов **DS**;
- г) удивительную мелодическую естественность каждого голоса, не мешающую произнесению слогов вместе, за исключением вторых предложений, где совершенно зря композитор использует элементы имитационной полифонии, что, естественно, вызывает некоторые «сбои» в произнесении слогов («тай-тай, но-но» и т. п.). В целом Чайковскому удалось в этой Херувимской в наибольшей степени «унаследовать» в гармонии «заветы древней прагармонии» и не впасть в так часто встречающийся в партесных гармонизациях «официально-мажорный» или «сентиментально-минорный» стиль. Эмоциональная сдержанность при красоте песнопения делает эту Херувимскую родственной древним песнопениям.

Задание 39

- 1) *Письменно*: продолжить и окончить гармонизацию, заданную на прошлом уроке.
- 2) *На фортепиано*: играть модуляции в тональности **I** степени родства, продолжая данные начала:

Пример 211

а)

б)

в)

г)

- 3) Анализ: П. И. Чайковский. Херувимская песнь из Литургии, до «Яко да Царя...» (общее ознакомление без поаккордового анализа).

УРОК 40

Отклонения и модуляции в условиях церковного многоголосия

В церковном многоголосии используются самые разные типы модуляций. Чаще других можно встретить отклонения в тональности I степени родства, реже – собственно модуляции (обычно в те же тональности). Не редки и сопоставления, но не любые: если в светской музыке сопоставляются чаще неродственные тональности, в церковной типично сопоставление близких (I степени родства):

Пример 212

По переложению П. Мироносицкого

The musical score consists of two systems, each with a treble and bass staff. The first system is in G major (one sharp) and contains the lyrics: "Благословлю Господа на всяко-е вре-мя, выну хвала Его во ус-тех мо-их." The second system is in E minor (three flats) and contains the lyrics: "О Господе похвалится ду-ша мо-я, да у-слышат кротции и воз-вс-с-лят-ся." The modulation from G major to E minor is indicated by a bracket labeled "e-moll" at the beginning of the second system. The first system is labeled "G-dur" at the end.

Модуляции энгармонические в церковных песнопениях неприменимы. Ниже излагаются некоторые специфические особенности модуляций в русской церковной музыке.

1) Как известно, отклонения и модуляции в музыке самых разных стилей обычно связаны с введением так называемых модулирующих аккордов, т. е. таких, которые ярко представляют новую тональность. Чаще всего это остро неустойчивые и к тому же диссонирующие аккорды, такие, как D_7 , II_7 или вводные септаккорды, а также их обращения, реже это трезвучия, не входящие в состав основной тональности. Те же модулирующие аккорды могут быть

использованы и в русском церковном многоголосии. Однако используются они зачастую весьма своеобразно.

Если при «обычных» отклонениях в тональности I степени родства модулирующий аккорд предшествует тонике отклонения, то для церковной музыки типично сначала появление новой тоники, а затем уже – модулирующего аккорда:

Пример 213

Величественно Дм. С. Бортнянский

До - стой - но есть я - ко во - ис - ти - ну бла - жи - ти

Тя Бо - го - ро - ди - цу, прис - но бла - жен - ну - ю

и пре - не - ло - ро - ч - ну - ю, и Ма - терь Бо - га на - ше - го.

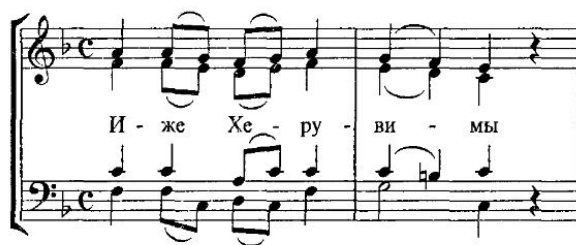
Тональность всего песнопения Бортнянского – *F-dur*. В третьем такте вводится трезвучие VI ступени, за которым следуют трезвучия V и I ступеней (обычный для церковной музыки оборот VI–V–I). Аналогична VI ступень и в девятом такте, но за ней следуют V_{гарм.} и I ступень тональности *d-moll*. А дальше – тоника *d-moll*, являющаяся VI *F-dur*'а, как и на грани 3-го и 4-го тактов, переходит в V, идущую в I основной тональности. Налицо отклонение в *d-moll*, но перед модулирующим аккордом (V_{гарм.} *d-moll*) – тоника тональности отклонения (она же VI основной тональности).

Точно так же происходит и модуляция в *До-мажор* (в конце приведенного примера): модулирующему аккорду (4-й такт с конца) предшествует I ступень (секстаккорд) новой тональности.

Во многом такой способ отклонений и модуляций связан с *избеганием хроматических* ходов, противоречащих диатонической природе церковной музыки. Хроматизм обязательно возник бы на грани 8-го и 9-го тактов (*до-до-диез*), если бы в начале девятого оказался какой-либо аккорд гармонической *Д ре-минора*. Однако и у Бортнянского хроматизмы не такая уж редкость, но в целом они чужды русской церковной музыке, а обилие их не свидетельствует о снижении художественных достоинств песнопения, а лишь явно приближает его к языку светской музыки.

2) Обычно собственно модуляция завершает то или иное музыкальное построение. Наиболее характерна она в конце периода («модулирующий период»). В церковной же музыке она сплошь да рядом завершает значительно менее продолжительные фрагменты: иногда предложения, иногда фразы, иногда еще меньшие построения:

Пример 214



Приведено самое начало известной Херувимской греческого распева. Но уже в нем все признаки собственно модуляции: ясная цезура, указывающая на окончание фрагмента (относительное, конечно); связанная с окончанием каденция в новой тональности $S - K^4 - D_7 - T$; в трезвучии I ступени, при этом – характерное для заключительных (!) каденций утроение основного тона. Такие краткие модулирующие построения очень характерны чередования возгласов служащего с «реакциями» певчих, например, для «Милости мира».

3) В мировой музыкальной классике наиболее распространенными всегда были модуляции в доминантовом направлении.

В русской же светской и, особенно, *церковной* музыке характерны также как отклонения, так и модуляции в тональности *главных ступеней древнерусской прагармонии*.

Так, из мажора, главные представители древней прагармонии в котором – **I, II, VI** и **V**, наиболее характерными будут и модуляции в тональности, возглавляемые трезвучиями **II, VI** и **V** ступеней. И если при этом модуляция в тональность **V** ступени одинаково часто встретится и в общеевропейской музыке, то модуляции в тональности **VI** и особенно **II** ступеней – типичный признак *русской музыки вообще и русской церковной музыки в частности*:

Пример 215

Гл. 7

Вся - ко - е ды - ха - ни - е да хва - лит Гос - по - да, хва - ли - те Гос - по - да с не - бес,

хва - ли - те Е - го в выш - них, Те - бе по - до - ба - ет песнь Бо - гу.

4) Помимо тональностей, возглавляемых главными трезвучиями древнерусской прагармонии, отклонения и модуляции могут быть произведены и в другие близкие тональности. В связи с этим заметим, что в классической светской музыке наибольшая близость проявляется в тональностях *I степени родства*. К ним, как известно, принадлежат те тональности, тонические трезвучия которых могут быть построены в звукоряде данной, исходной тональности.

В условиях влияния обиходного звукоряда круг таких тональностей несколько шире, поскольку его звуковой состав шире «обычного» семиступенного на один звук, который и добавляет возможные, потенциально тонические трезвучия дополнительных родственных тональностей.

Так, например, в тональность *C-dur*, опирающуюся на обиходный звукоряд, войдут два варианта VII ступени – *си* и *си-бемоль*:

Пример 216



а, следовательно, и количество трезвучий, входящих в такой звуко-
ряд, увеличится:

Пример 217



К родственным тональностям: *d-moll*, *e-moll*, *F-dur* (и *f-moll*, для гармонического *C-dur*), *G-dur* и *a-moll*, звук си-бемоль добавит *g-moll* и *B-dur*. Совокупность всех этих тональностей и представит «обиходное родство».

5) Кроме того, достаточно близкими окажутся и те тональности, тонические трезвучия которых представляют собой «свиту» каждого из главных трезвучий исходной тональности. Так, трезвучие V ступени привлечет за собой и свою V ступень, т. е. приблизит к числу близких к *C-dur* тональностей – тональность *D-dur*:

Пример 218



В схеме приведены трезвучия, являющиеся главными при центре *соль-си-ре*, другими словами, древнерусские главные трезвучия тональности *G-dur*. Два из них не новы для *C-dur*'а, а третье трезвучие *ре-фа-диез-ля* – и добавляет тональность *D-dur*.

Аналогично и расширение числа близких тоналностей и для исходного минора. Однако такие расширения не столь часты. Продолжая принципы, которые заложены в древнерусских истоках гармонии, они естественны в церковной музыке более позднего времени. Таким образом могут вводиться и тоналности, и от-

дельные аккорды, на первый взгляд кажущиеся непривычными для той или иной тональности. В Херувимской песне из Литургии Чайковского, например, внутри тональности *e-moll* возникают трезвучия *соль-диез-си-диез-ре-диез* и *до-диез-ми-соль-диез*. Логику и уместность их появления следует определить в домашнем задании № 40.

Задание 40

1) *Письменно*: гармонизовать мелодию с текстом:

Пример 219

Вла-ды-ко, Бо-же, От-че, Все-дер-жи-те-лю,
 Гос-по-ди Сы-не Е-ди-но-род-ный И-и-
 су-се Хри-сте, и Свя-тый Ду-ше, е-ди-но
 Бо-же-ство, е-ди-на Си-ла. По-ми-луй мя греш-на-го
 и н-ми-же ве-си судь-ба-ми спа-си мя не-дос-той-на-го ра-
 ба Тво-е-го я-ко бла-го-сло-вен е-си во
 ве-ки ве-ков. А-минь. или А-минь.

2) Играть модуляции по заданному началу в заданную тональность:

Пример 220

а)



в ми минор

б)



в Ля мажор

в)



в си минор

- 3) Анализ: П. И. Чайковский. Литургия, Херувимская песнь (подробный гармонический анализ).

УРОК 41

Фактура и ее виды

Термин *фактура* (лат. «factura», переводимый приблизительно, как *делание, складывание*) в музыке относится к тому, как она «сделана» с точки зрения составляющих ее голосов и их взаимодействия.

1) Простейший вид фактуры – **монодия**, или **одноголосие**. Монодия не предполагает наличия других голосов. В свою очередь, один из голосов, извлеченный из многоголосного целого, вовсе не представляет собой монодии. В русской церковной музыке монодийная фактура представлена многовековой культурой знаменного пения. Эта культура не предполагала «соседства» других голосов. И наоборот. Если из многоголосного целого «вынуть» один из голосов, он не представит собой монодии. А такое «изымение» из целого в настоящее время часто можно слышать в современной церкви, когда звучат «Верую» или «Отче наш» в исполнении прихожан. Обычно прихожане поют ту партию, которую запел управляющий ими дьякон, т. е. одноголосную партию мужского голоса, никак не претендующую на роль главной мелодической линии. От этого она вовсе не уподобляется старообрядческому одноголосию, а свидетельствует лишь о крайне низкой хоровой культуре поющих, чего с успехом добились воинствующие нынешние радио и телевидение и доблестные «современные советские композиторы». С такими прихожанами регент должен систематически заниматься: в противном случае он не имеет права давать хору «отдыхать» во время «Верую» и «Отче наш»! Если же регент сознательно хочет включать в службу образцы древнего одноголосия, одноголосия монодийного типа, то это следует делать очень тонко и тактично. Один из способов – давать между обычным обиходом и старинными песнопениями *гармонизованные старинные мелодии* именно с той целью, чтобы как бы «перекинуть мостик» от современного обихода к старинной монодии или наоборот. Разумеется, подход к их гармонизации должен значительно отличаться от гармонизации современных церковных мелодий.

2) Фактурным типом, переходным от одноголосия к многоголосию, является **дублированное одноголосие**. Этот тип фактуры

предполагает одновременное звучание одной мелодии в разных голосах. Совершенно естественно, что общее звучание от этого не должно страдать. Простейшая дублировка образуется от удвоения мелодии в октаву, часто возникающего при пении той же мелодии низкими и высокими мужскими голосами, или мужскими и дискантами (а позднее – сопрано). В церковном многоголосии встречаются дублировки и другими интервалами, или даже аккордами, но в отличие от светской музыки, особенно инструментальной, дублировка основана на *консонирующих* созвучиях, консонирующих, т. е. *слитно* звучащих (см. в связи с этим пример 187). Ведь только *слитное* звучание может объединить поющих в общей соборной молитве. Отсутствие такой слитности весьма удивляет в приводимых зачастую в литературе образцах «троестрочия», представленных целыми «цепочками» параллельных секунд, а то и терций с секундой в середине, якобы певшихся столько-то веков назад. Это, без сомнения, результат безусловной *ошибочности расшифровки*. Понятия консонантности (слитности) и диссонантности (неслитности звучания) не есть отражение той или иной эстетики времени или стиля. Эти понятия заложены в самой природе звука, богоданности его. Отрицание этого на руку лишь апологетам какофонически звучащей «музыки», якобы имеющей исторический прецедент в «троестрочии» в частности.

3) Простейший вид многоголосия — **гетерофония**, или **подголосочный склад**, образуется, когда голоса представляют собой варианты одного и того же напева. Совершенно ясно, что в этом случае голоса то сливаются вместе, образуя унисоны, октавы, то расходятся, чтобы затем опять слиться. Создается впечатление, что поющие не совсем точно запомнили мелодию, отчего и происходят порой расхождения. Этот тип многоголосия характерен для русской народной песни:

Пример 221

Русская народная песня "Ванька-ключник"

Запевала (один) Двое

В са - ду я - го - да ма - лин -

ка под за - кры - ти - ем рос - ла.
Хор
В са - ду я го - да ма - лин - ка
под за - кры - ти - ем рос - ла.

В приведенном примере ясно ощутима вариантная природа голосов. Проявляет она себя и в частых слияниях в унисоны, и в параллельных унисонах и октавах, а также в характерных «вторых» образуемых параллельными терциями, а то и в параллелизме трезвучий. Такой тип голосоведения обрисовывает в целом одну мелодию, одно направление ее движения. Противоположное движение голосов встретилось лишь в одном только такте (14-м). Для гетерофонии характерно одновременное произнесение всеми поющими слогов текста. Иными словами, смена слогов во всех голосах совпадает.

Несмотря на то, что реальное количество звуков в различных созвучиях не совпадает и колеблется (в данном примере) от одного до четырех, мы ясно видим и слышим тональное и гармоническое содержание такого вида многоголосия.

4) Значительно большей самостоятельностью обладают голоса в **гомофонии**, но лишь в том смысле, что они менее зависимы по своему мелодическому «рисунку» от главного голоса, всегда явно ощущаемому в этом складе. Разным типам выделения главного голоса и соответствуют два основных типа гомофонной фактуры:

а) главный мелодический голос ритмически обособлен — это и выделяет его;

б) если все голоса фактуры ритмически тождественны (так называемый аккордовый склад), главным обычно является верхний, наиболее слышимый.

В следующем примере из II части Четвертой симфонии Чайковского и представлены эти два типа гомофонии:

Пример 222 [а), б)]



5) Наконец наибольшую самостоятельность обретают голоса в **полифонии**. Основным принципом, лежащим в подразделении полифонии на виды, это принцип *имитации*. Имитация (лат. *imitatio* – подражание) связана с последовательным проведением мелодии (иногда с небольшим изменением) или ее части поочередно разными голосами. В момент, когда тема перешла в другой голос, голос, проводивший ее ранее, либо паузирует, либо контрапунктирует ведущему тему, образуя с ним некое подобие контраста (в отличие от подголоска). Однако встречающееся иногда в литературе разделение полифонии на имитационную и контрастную в принципе неверно. Следует говорить об *имитационной* и *неимитационной* полифонии. Контраст же в одинаковой степени может присутствовать в обоих ее видах. Главнейшая форма имитационной полифонии – фуга.

6) Далеко не всегда тот или иной вид фактуры лежит в основе каждого отдельного произведения. Эти виды могут чередоваться, как, например, в большинстве прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира» Баха, сочетаться в одновременности, как, например, в главной партии кантаты Танеева «Иоанн Дамаскин» (в оркестре – гомофонная фактура, в хоре – фуга), или сочетаться как-либо по другому, как, например, в хоре из h-moll'ной мессы Баха «Crucifixus» (где тема первоначально изложена в оркестре гомофонно, но уже в первой же вариации на неё накладывается имитационно изложенная хоровая партия). Все эти случаи относятся к смешанным типам фактуры.

Задание 41

1) Анализ видов фактуры:

- а) И. С. Бах. ВТК. Прелюдия и фуга Es-dur из I тома;
- б) А. П. Бородин. Хор поселян из оперы «Князь Игорь».

2) Письменно: гармонизовать мелодию с текстом (пример 222 в):

Пример 222 в

Бла - го есть ис - по - ве - да - ти - ся Гос - по - де -

ви и пе - ти И - ме - ни Тво - е - му Выш - ний:

в де - ся - то - струн - нем псал - ти - ри, пес - ни - ю в гус - лех.

Я - ко воз - ве - се - лил мя е - си, Гос - по - ди, в тво - ре - ни - и Тво -

ем и в де - лех ру - ку Тво - е - ю воз - ра - ду - ют - ся.

УРОК 42

Виды фактуры в русской церковной многоголосной музыке

Как известно, русская православная церковная музыка на протяжении многих веков была одноголосной, монодийной. В этом уроке будут рассмотрены разновидности фактуры многоголосных песнопений, с которыми можно встретиться в современном богослужении.

1) Наиболее распространена в обиходных песнопениях Русской Православной Церкви, а также в наиболее близких им образцах церковного композиторского творчества – гомофонная фактура с ритмическим подобием голосов:

Пример 223

Переложение А. Касторского



Такая фактура, чаще всего встречающаяся в обиходных песнопениях, естественна, так как позволяет всем голосам произносить слоги текста одновременно. Кроме того, в этого типа гомофонной фактуре достигается наибольшее равноправие голосов и соподчиненность их друг другу, что немаловажно в православном церковном пении.

Тот же вид гомофонии, который наиболее характерен для вокальной светской музыки – песни, романса, оперной арии, где ведущим является голос солиста, а хор (в хоровой песне), фортепиано или гитара (в романсе), а то и целый оркестр (в оперной арии) играют аккомпанирующую роль, естественно, к русской церковной музыке абсолютно не подходит. Существуют, однако, все же некоторые песнопения в такой фактуре, особенно для солирующих басов. Но они возможны в церкви лишь в том случае, когда со-

листы способны сами по себе создать необыкновенный молитвенный настрой, а хор, как бы внимая им, повторяет молитву за ними. Имеются в виду такие замечательные исполнения, как, например, Ф. Шаляпина или Б. Христова.

2) Как уже говорилось в предыдущем уроке, фактура гетерофонная в церковной музыке занимала большое место в связи с переходом от одноголосия к многоголосию. В известном смысле именно в песнопениях гетерофонного типа в наиболее чистом виде сохранялись и развивались на этом этапе характерные национальные «прагармонические» черты в церковных песнопениях.

3) Гораздо «неоднозначнее» роль полифонии в русском православном церковном пении. С одной стороны, полифония, в которой достигается наибольшая самостоятельность голосов, тем более когда речь идет о сочетаниях тем и противосложений в имитационных полифонических формах, должна в корне противоречить принципу единой одновременной молитвы, принципу соборности, наконец. С другой стороны, известная свобода и самостоятельность голосов, встречающиеся все же в православном многоголосии, – несомненный отголосок традиции распевности (роспевности), проникающей в голоса многоголосия из древнего одноголосного пения:

Пример 224

А. Кастальский. Величание

Музыкальный пример 224: фрагмент «Величания» А. Кастальского. Музыка записана для двух голосов (сопрано и бас) и фортепиано. Лексика — церковнославянская. В первом такте слышны слова: Ве-ли ча Ве-ли ча - - ем ем Тя,. Во втором такте: Жи - во - дав - - че Хри - сте,. Музыкальный стиль — романсовый, с характерными для того времени гармоническими оборотами.

В приведенном фрагменте «Величания» Кастальского лишь в самом начале при имитации «мешает» наложение слов. В остальном — неимитационная полифония с достаточной свободой голосов

несколько не противоречит смыслу песнопения, поскольку самостоятельность голосов ограничена одновременным произнесением слогов текста. (Подробнее о соотношении музыки и текста см. в уроках 44 и 45.)

В целом же основной формой многоголосных русских церковных песнопений, особенно обиходных, является гомофония с ритмическим тождеством голосов, где в ряде случаев, местами в одном или двух голосах (чаще всего параллельными терциями, реже – секстами) встречается небольшой распев:

Пример 225

Херувимская песнь (Софрониевская)

И - - - же Хе - ру - ви

мы, Хе-ру- ви - мы

Задание 42

Анализ видов фактуры:

- 1) А. Д. Кастальский. Задостойник Недели ваий (сб. «Триодь» Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 1999);
- 2) Стихира Всем русским святым – «Земле Русская» (изложение архим. Матфея Мормыля).
- 3) Милость мира, знаменного распева, в переложении архим. Матфея (Мормыля).

УРОК 43

Некоторые приемы использования четырехголосной партитуры в трехголосном хоре

В современном церковном пении используются различные типы фактуры, как правило, это, как уже говорилось, фактура в основе своей гомофонная простейшего аккордового склада. Однако в целом ряде случаев изложение может быть несколько изменено. Так, например, из трехголосного можно получить четырехголосный вариант фактуры и наоборот; фактура шести-восьмиголосного «правохорного» типа может быть сведена к более простому четырехголосию; гомофонная аккордовая фактура может быть несколько «расцвечена» элементами гетерофонии или полифонии (по возможности не имитационного вида, приводящего к неуместным в молитве несуразностям текста).

Однако фактурные изменения не должны существенно вторгаться в область **гармонии**. Во всяком случае не должны меняться основные гармонические соотношения. В них может «вторгаться» только опытейший мастер, иначе будет нарушен замысел того, кто сделал переложение, или сочинил все песнопение, а им может оказаться крупный композитор или тонкий гармонизатор. Можно лишь иногда изменить расположения аккордов, иногда обращения, но очень осторожно в тех лишь случаях, когда реальная обстановка на клиросе (например, нехватка голосов) вынуждает это сделать.

При этом нужно руководствоваться нижеследующими соображениями.

1) Голоса можно поменять местами, изменив мелодическое положение аккордов, или их расположение, или и то, и другое, но не трогая линии баса:

Пример 226



б)

И - же Хе - ру - ви - мы

в)

И - же Хе - ру - ви - мы

Вариант «а» – начало обиходной Херувимской (№ 17 из сб. А.В.Касторского); «б» – случай, где партия тенора переведена на октаву вверх в сопрано, партия сопрано перешла в альт, а партия альты – в тенор; «в» – сопрано и альт поменялись местами. Во всех случаях партия баса одна и та же. Если же вместо мелодии баса окажется мелодия какого-либо другого голоса, то все аккорды окажутся не в своих обращениях, что может сильно исказить гармоническое целое.

2) Линия баса иногда всё же может измениться, что изменит и обращения аккордов, при этом трезвучие может замениться секстаккордом той же ступени, но не квартсекстаккордом, особенно если это было тоническое трезвучие в заключительной каденции.

3) Замена секстаккорда трезвучием той же ступени возможна.

4) Доминантсептаккорд может быть заменен своими обращениями, но в каденции не секундаккордом. Не следует менять обращение доминантсептаккорда, если он разрешается в VI ступень.

Большинство обиходных многоголосных песнопений издаются в виде *четырёхголосной* партитуры для смешанного, реже – для однородного (обычно мужского) хора. На *четырёхголосие* же ориентированы чаще всего и композиторские церковные сочинения или переложения. В реальной же клиросной практике, однако, зачастую может не оказаться нужного числа голосов. Не хватает обычно голосов мужских, особенно теноров.

В том случае, когда нет тенора, но есть бас, партия тенора обычно поручается низким женским голосам (частично альтам). В крайнем случае партия тенора может быть просто пропущена: сопрано, альт и бас смогут исполнить песнопение почти без ущерба для целого.

В том же случае, когда отсутствует бас, но есть тенор, партию тенора следует несколько изменить в соответствии с нижеследующим.

1) Если в каденционном обороте тенор опускается от основного тона V ступени через проходящую септиму в терцию тоники, следует вместо проходящей септимы повторить V ступень или взять ее октавой ниже, разрешив затем в I:

Пример 227

а)

Вместо:

б)

Трехголосно:

в)

или:

2) Часто при разрешении доминантсептаккорда вводный тон, находящийся в теноре, следует не на полутон вверх, а на терцию вниз. При отсутствии баса такой вводный тон следует вести по прямому тяготению в I:

Пример 228

Иером. Нафанаил
Благослови, душе моя, Господа

Вариант без баса:

3) Если в партии тенора в заключительной тонике каденции находится звук V ступени, его, при отсутствии баса, следует заменить на I ступень:

Пример 229

Вместо:

Трехголосно:

4) Если позволяет тесситура, тенору можно передать часть басовой партии (разумеется, если партию тенора поет тенор, а не альт).

5) Во всех случаях, если в аккорде оригинала есть терцовый тон, его по возможности следует сохранить.

Задание № 43

1. *Письменно*: сделать трехголосное переложение «Милости мира» (№ 4) А. А. Архангельского (в сб. № 1 Лобыкина, № 28).
2. *На фортепиано*: играть трехголосно «Милость мира» свящ. М. Виноградова (сб. Лобыкина, № 27).

УРОК 44

Классная письменная самостоятельная работа

Данный четырехголосный фрагмент изложить трехголосно (без баса):

Пример 230

И же Хе - ру - ви - мы тай-но об-ра-зу - ю-
 ще, тай-но об-ра-зу - ю- ще. И Жи-во-тво-ря - шей Тро - и-
 це Три-свя-ту-ю, Три - свя-ту - ю песнь при-пе-ва - ю - ще,

Задание № 44

- 1) *Письменно*: продолжить начатое в классе переложение четырехголосного песнопения на трехголосие.
- 2) *Анализ*: А. Кастальский. «Господи, возвах» (гласы 1–8), в сборнике – А.Д. Кастальский. Триодь / Сост. прот. М. Фортунатто. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1999. Стр. 5–13.
- 3) *На фортепиано*: играть по данному двухголосию трехголосный и четырехголосный варианты гармонизации, со-

храня неизменными данные крайние голоса (пунктирные линии проставлены для удобства ориентации):

Пример 231



УРОК 45

О соотношении слова и музыки в церковном пении (вводный урок)

В древнерусском церковном пении словесная и звуковая линии напева были, с одной стороны, самым теснейшим образом связаны, с другой стороны, в современном понимании, во многом не совпадали. Последнее касается весьма долгих распеваний отдельных слогов текста, что, естественно, весьма затрудняло восприятие его слушающими. Ниже приводится расшифровка песнопения путевого распева, сделанная Б. П. Кутузовым (Школа знаменного пения, №1. М.: изд. Спасского собора б. Андроникова монастыря, 1996). Для удобства над строкой в данном учебнике проставлены квадратные скобки и цифры, помогающие ориентации в бестактовой записи:

Пример 232

Вся - ко ды - ха - ни - е да хва - ли - ли - ть Го - спо - да

Рассмотрим ритмическое строение приведенного песнопения, отнесясь с полным доверием к расшифровке, сделанной, безусловно, крупным специалистом. Первое, что бросается в глаза, – это чётное деление длительностей, лишь изредка нарушаемое: в самом деле, здесь либо целые, либо половинные, либо четверти (в большинстве случаев по 2, или по 4 подряд). Чётность «нарушается» лишь два раза половинными с точкой (ц.11 и 20); Третье «нарушение» (ц.18) «компенсируется» следующей четвертью; «некомпенсированными» остаются пять половинных подряд (ц.13). Можно возразить: «А, собственно, почему квадратными скобками охвачены промежутки времени по 8 четвертей, а не по 5, по 3, или хотя бы по 4, по 2?». Ответ не так уж сложен. Во-первых, потому, что такова сама ритмическая природа мелодии, «заданная» уже в самом начале:

181

жется и 7-я, нехарактерностью для данных песнопений повторением слога. Цифрам 8–11 «мешает» первая нота ц. 11 – половина с точкой. Будь она целой, опять получилась бы удивительно стройная с точки зрения «правильной» музыки «ритмофраза»:

Пример 234



Обращают на себя внимание не только четвертные «затакты» перед ц. 9 и ц. 11, но и то, что опять ритмические «неправильности» приходится на распевы. Единственная смена слога, которая приходится не на начало метроритмической ячейки находится в цифре 11, впрочем 8 четвертей или 4 четверти существенно не отличаются даже в строгой метроритмике.

Предвижу возражения специалистов по знаменному пению: «Зачем понадобилось подгонять самобытную мелодию под западно-европейские штампы?» И опять же ответ не так уж сложен: метроритмическая организация в этой мелодии настолько очевидна, что игнорировать ее нельзя. Разумеется, живая исполнительская практика не всегда считается с этим. Отсюда «нарушения», которых нельзя не учитывать и не фиксировать в записи, но это не меняет существа дела. Подобные «нарушения», как и менее заметные агогические отклонения от «текста», всегда присутствовали в живой исполнительской традиции в живой музыке, особенно в народной. Взять хотя бы известнейшую народную песню «Из-за острова на стрежень». Эта песня отнюдь не древняя и уж, конечно, не времен Степана Разина, о чем ясно говорит ее жанр – жанр, подобный медленному вальсу. В народном исполнении вторые две строки каждого куплета и сам конец куплета всегда «урезаются» на одну четверть (в 4-м такте нижеприведенного примера нота *ля* записана четвертью, т. е. так, как обычно её поют вместо половинной, указанной в скобках):

Пример 235





Обращает на себя внимание и то, что поёт народ и в церкви аналогично, в том случае, когда следует протянуть окончание или выдержать паузу перед повторением, например, в песнопении «Тело Христово примите». Если среди поющих нет голосистого «ведущего», или если есть, но он недостаточно ритмичен (вернее, недостаточно «метричен»), последние доли фраз очень часто проглатываются. На этом основано характерное «расползание» поющих в разных частях храма.

Не в этом ли причина мнения о полной неорганизованности метроритма и древней монодии?

Расшифровки М. В. Бражникова в сборнике «Памятники знаменного распева» (Л.: «Музыка», 1974, вып. 2) также представляют возможности предположения достаточно определённой метроритмической организации «обычного» типа, по крайней мере, в начальных фрагментах.

Так, например, начало номера 9, озаглавленного «Вознесению Господню», явно обнаруживает черты определенной метроритмической организации:

Пример 236



В приведенном начальном фрагменте отметим следующее: как чисто ритмически (сначала трехдольными, а в конце – четырёхдольными ячейками), так и мелодически (опорными в этих ячейках

тонами) пример этот демонстрирует достаточно тонкую, отнюдь не «классическую», но вполне определенную метроритмическую организацию. В цифрах 1–5 – явная трехдольность, как и в ц. 7–10. Цифра 6 изменяет трехдольности в пользу некоторой неопределенности, цифра же 10, явно завершающая трехдольный раздел, «задним числом» осознается как четырехдольная (вместе с 11 и 12).

Обратим особое внимание на мелодическую линию, образуемую начальными звуками мотивов-ячеек:

Пример 237



Хотя в примере 237 эта мелодическая линия дана «вне ритма», она интонационно совершенно ясна: это типичная линия русской народной песни, что лишний раз подчеркивает значение её, как образуемой ритмически опорными тонами, так и прямую связь народного и профессионального искусства (в данном случае – церковного). Связь с народной песней становится еще более ощутимой, если попробовать придать этой мелодической линии некую ритмическую «выпуклость», например:

Пример 238



Как видим, связь в древнерусских песнопениях мелодии с текстом совершенно очевидна: текст (сам смысл молитвы!) «ведет за собой» мелодическую линию. Однако и собственно музыкальная логика проявляет себя достаточно четко в ритмической организации, а также во внутренней организации мелодического движения. Чисто музыкальная логика, мало зависящая от текста, может вступать с ним даже в некое противоречие, порой «мешая» ему быть слышимым, что особенно заметно в распевах.

Таким образом, логика музыкальная, проявляющаяся в многоголосной русской церковной музыке более наглядно (например, в виде тактовых черт) и порой более «независимо от текста», чем в одноголосной, вовсе не проявляет себя в качестве принципиального

отличительного свойства многоголосной музыки. Принципиальное же отличие коренится именно в отличиях собственно одноголосия от собственно многоголосия. Церковное пение не должно противоречить характерному для православия принципу соборности, оно должно помогать *молящимся быть в единении* («...да единомыслием исповемы»). В одноголосном пении это достигается легче: все поют одно и то же. В многоголосном – сложнее, поэтому проблема эта требует особого внимания регента.

Задание № 45

Анализ: Федор Крестьянин. Стихиры. (М.: Музыка, 1974). Стихира № 6. Обратить внимание на ритмическую природу в местах интенсивного и неинтенсивного распевания.

УРОК 46

О соотношении слова и музыки в русском церковном многоголосии (основной урок)

В старорусском церковном одноголосном пении каждый слог текста мог распеваться сколь угодно долго. При этом, однако, смена слогов происходила одновременно у всех поющих. Порой один слог растягивался так, что могла утеряться смысловая «нагрузка» слога: ведь протянутым оказывался, естественно, не весь слог, а лишь оканчивающий его гласный звук. Текстовая составляющая песнопения никогда не разрывалась, слова и слоги не повторялись в угоду музыкальной логике мелодической линии. Словесная часть, однако, как бы расплывалась. Требовалась очень большая сосредоточенность для восприятия ее. И если такая сосредоточенность (необходимое условие всякой молитвы) всегда присутствовала у поющих, то у прихожан она могла временами прерываться, и тогда терялся смысл распеваемого слога: молитва распадалась.

Очень долгий распев слога – несомненный плод высокого профессионализма тогдашних певчих, сумевших не только сохранить, но и развить древнейшие истоки русского церковного пения. Тем не менее, искусство распевщиков несомненно способствовало обособлению музыкального начала. Поэтому ранний партес в смысле приведения слова и музыкального начала к единству, по крайней мере в области ритма, был не столько отходом от древней традиции, сколько, в каком-то смысле, именно возвращением к ней.

Многоголосие, однако, привнесло и свои нежелательные «издержки». Это касается, прежде всего, повторения слов, фраз, а то и слогов (последнее в случае ритмических несовпадений).

Говоря о соотношении слова и музыки в церковном многоголосии, не следует забывать, что основа молитвенного песнопения всегда текст. Но следует помнить и то, что и в древнем одноголосии чисто музыкальные закономерности всегда играли определенную роль и что, следовательно, отрицать «их право» на существенную роль в многоголосии неправомерно.

Рассмотрим разные случаи взаимодействия слова и музыки.

1. Полное совпадение ритма текста и ритма пения. При этом создаются наилучшие условия для отчетливости и ясности слышания текста, благодаря одновременности смены слогов во всех хоровых партиях:

Пример 239



В приведенном прокимне только одно, совершенно незначительное, отличие в ритме у партии альты (в распеве слога «че»), при этом несовпадение приходится именно на распев, но не на смену слога. При таком совпадении ритма слова и текста наличие или отсутствие тактовых черт абсолютно несущественно.

2. Частичный распев ряда слогов при полном совпадении смены слогов в партиях:

Пример 240

А. Кастальский
Задостойник (Неделя Вайи)

И здесь отчетливости текста способствует одновременная смена слогов, распевность же усиливает общую музыкальность песнопения не в ущерб смыслу текста.

3. Значительное распевание слогов (по количеству распетых слогов почти как в знаменном пении). Слоги в партиях, однако, совпадают:

Пример 241

Переложение М. Н. Осоргина

C.1, T.1
C.2, T.2
А.

Б.

До - стой - - - но и

пра - вед - но есть по - кла - ня -

ти - ся От - цу и Сы - - - ну и Свя - то - му

Ду - - ху, и Свя - то - му Ду - ху,

Множественность распевов слогов, несомненно, вызвана здесь предназначением песнопения (Литургия св. Василия Великого!) и нежеланием повторять в связи с этим слова, тем более слоги. В приведенном фрагменте лишь один раз встретилось повторение (в конце).

4. В ряде случаев, однако, совпадение смены слогов не исключают систематических повторов слов, что никак нельзя считать желательным, как, например:

Пример 242

Обиходная мелодия

И-же Хе-ру-ви - мы, и-же Хе-ру-ви - мы тай-но

тай - но об-ра-зу - ю - ще, об-ра-зу - ю - ще.

Конечно, в Херувимской не так важна прямая связь деталей текста и напева, поскольку и то, и другое призвано создать общее настроение молитвенной сосредоточенности, отрешенности от мирской суетности, ожидания выноса святой чаши, но всё же: какое-либо повторение слова пусть и не так уж важно, но повторение *каждого* слова текста попросту искажает его.

5. Но очень скверно, когда такое повторение слов дается в форме как бы «имитации», т. е. «подхватывания» слова другим голосом, особенно, когда слово не отзывало до конца:

Пример 243

П. Чесноков. "Достойно есть"

До-стой - - но есть я - ко во ис-ти-ну

До-стой-но есть я - ко во - ис - ти - ну

Для слушающего такая «словесная имитация» переключает внимание с неоконченного слова на начало следующего, и получается какое-то «Достой-достойно есть-но-яко во-яко во...». Нормальные

продолжения слов как будто нарочно заглушаются авторскими акцентами третьего (альты) и четвертого (сопрано) тактов. На всё это наслаивается какое-то нелепое «*тин-тин*» у альтов в 4-м такте.

6. Множественное несовпадение слогов обычно встречается там, где «музыкальная выразительность» берет верх, над смысловой стороной текста, или там, где, наоборот, музыка непосредственно следует за каждым словом. И в том, и в другом случаях музыка отодвигает на второй план *общий* смысл молитвы, что, естественно, недопустимо. Рассмотрим с этой точки зрения грубые неуклюжести песнопения Турчанинова «Слава... Единородный Сыне».

Во-первых: связь логики музыкальной формы и смысла текста, видимо, задуманные остроумно, не получили адекватного решения. Репризная форма, которую использовал автор, видимо для параллели «Слава – Смертию смерть поправый», никак не оправдана музыкально: реприза не вытекает из предыдущего гармонически (см. грань разделов). Во-вторых: начинающиеся гармонические «коллизии» (примерно со слова «воплотится»), через имитации («И присно Де-, и присно Де-» и т. д.), приводящие к гармонической «кульминации», да еще с повторением слова (последние перед репризой 5 тактов), ясно свидетельствуют о том, что молитва в этом «мелодраматическом» произведении лишь ... канва! Какой уж тут разговор о соотношении слова и музыки?!

7. Безусловно противоречит природе православного церковного многоголосия расхождение текстов солиста и «аккомпанирующего» ему хора уже хотя бы потому, что хор попросту не участвует в «молитве» солиста, а лишь создает ему как бы ризу, оклад! Фактура типа солист + аккомпанемент может использоваться в богослужении разве что в той части, в которой полагается «концерт».

Все вышеизложенные замечания не всегда могут быть отнесены к тем песнопениям, которые являются «кульминационными» в литургии. Имеются в виду Херувимская песнь и «Тебе поем». В этих песнопениях гораздо важнее не каждое отдельное слово, а общий смысл, назначение которого создать единое настроение, единое устремление, соединяющее всех молящихся в ожидании благодати Божией. И здесь каждая составляющая богослужения, к которым принадлежит и музыка, должна стремиться к благоговейному приношению всего, на что она способна. Может быть, поэтому «плохих» Херувимских почти не бывает?

Задание № 46

Анализ:

Милость мира (на литургии св. Василия Великого) из сб. А. В. Касторского, № 30.

Великая ектения (святц. В. Зиновьев) из сб. № 1, Лобыкина (№ 1).

Д. С. Бортнянский. Херувимская № 7 (до «Яко да Царя...»).

П. Г. Чесноков. Великое славословие.

УРОК 47

Основные этапы развития церковной гармонии

Тысячелетнюю историю развития русского церковного пения условно можно разделить на своеобразные этапы как бы прорастания и развития характерных черт его гармонии.

Первый этап наиболее продолжителен. Этот этап знаменуется господством монодии.

Как известно, на протяжении первых шести с лишним веков русская церковная музыка была преимущественно одноголосной. Если и могли проникнуть в нее некоторые элементы гетерофонии, то лишь эпизодически, как результат влияния народной подголосочности, а вернее, как результат неточности исполнения, вызванной огромным количеством возможностей выбора гласовых попевок. Во всяком случае одноголосие с его диатонической природой, подчиненной обиходному звукоряду, было *принципиальной основой* древнерусского церковного пения.

Анализ многих одноголосных песнопений показывает, что сравнивать их с позднейшими мелодиями чрезвычайно трудно, да и не нужно. Во всяком случае искать в них признаки ладотональности, в более позднем понимании, не следует. Также не следует искать в них безусловного главенства тоники (принадлежности музыки более позднего времени). Сравнить с тоникой можно лишь своеобразные *устои*, попеременно ощущаемые в отдельных фрагментах мелодии. В этом смысле и следует искать в них черты, роднящие их с более поздними переменными ладами.

Второй этап (приблизительно грань XVI–XVII в.) – связан с появлением собственно многоголосия. Само многоголосие закреплено было реформами патриарха Никона, занимавшего первосвятительский престол с 1652 по 1658 год. Эти же годы совпадают с воссоединением Украины с Россией (8 янв. 1654). Последнее дало основание считать, что с этого времени начинается отход от древнего одноголосия в пользу пришедшего через Украину западноевропейского многоголосия со строго фиксированным числом и расположением голосов (сопрано /дискант/, альт, тенор, бас). Та же точка зрения связана и со взглядом на гармоническое содержание раннего много-

голосия. Однако, несмотря на явные западноевропейские, и особенно польские влияния, в русском православном многоголосном пении развивались на новой основе и те ладогармонические явления, которые фактически издревле присутствовали в недрах русского одноголосия.

В области ладофункциональной – это опора на главные ступени (главные трезвучия) древнерусской «прагармонии» (для условного мажора – **I, II, VI, V**, для условного минора – **I, VII, III, IV**). Еще раз отметим, что термины «мажор» и «минор» употребляются здесь чисто условно (совершенно очевидно, что гораздо удобнее назвать звуки ступенями **I, II, VI** и **V** условного мажора, чем называть их интервальные соотношения, сказав: «звук, а также отстоящие от него на большую секунду вверх, на малую терцию вниз и на кварту вниз»).

В области голосоведения – возможности *параллельного* движения голосов, распространяемые порой и на *все голоса одновременно*. Образующиеся при этом пресловутые параллельные квинты и октавы потому и изгонялись из старой европейской полифонии, а затем и гармонии, что они лишали голоса *самостоятельности*, той самой самостоятельности, которая как раз и не нужна в соборном молитвенном пении! В следующем примере, содержащем множество таких параллелизмов, ясно видны и слышны не самостоятельность, а именно подобие голосов, то самое, которое характеризует гетерофонный, подголосочный принцип и в русской народной песне. Пример взят из окончания песнопения, начало которого приведено выше (№ 192):

Пример 244

Из сб. РАМ им. Гнесиных, М. 1993. Расшифровка Шавохиной



Эти отличия, несомненно, исходят из самой сути изначального одноголосного хорового пения. В церковной музыке западноевропейских стран, берущей свое начало также в одноголосии, всё раз-

вивалось совершенно иным путем, благодаря могучему влиянию органа, проникшего в Европу уже в VII веке.

Третий этап – начинается с Петровских времен, с того самого «окна в Европу», которое обеспечило России возможность интенсивных контактов с Западом. Собственно для русской музыки пик петровских реформ приходится на 1709 год, год Полтавской победы, когда среди плененных неприятелей оказались и целые военные оркестры, а порой даже крупные иноземные музыканты (один из них – тот самый брат И. С. Баха, уходу которого на войну с Петром и посвятил композитор раннее свое произведение «Каприччио на отъезд возлюбленного брата»!). К проникновению некоторых иноземных влияний в песнопения послениконовского времени прибавились и результаты деятельности сознательно используемых Петром «немецких» музыкантов (в те времена слово «немецкое» означало не столько «германское», сколько вообще всякое иностранное!) как учителей музыки на Руси.

Эти музыканты должны были учить, как и что следует играть и петь. Не следует видеть в этом, однако, лишь положительный момент (профессионализм их был безусловно выше!), или только отрицательный момент (внедрение в русскую музыку чужеродного элемента). Привнеся в русскую музыку не столько чужеродный, сколько новый для нее элемент, они, в конечном итоге, способствовали её обогащению. Тем не менее, самобытность русской музыки от этого пострадать не смогла. В гармонии это проявилось, в частности, в том, что характерная опора западноевропейской музыки на её главные ступени – трезвучия I, IV и V ступеней как мажора, так и гармонического минора, будучи привнесённой в русскую музыку, не смогла стереть в ней характерности её главных гармоний, выраженных опорой на трезвучия I, II, VI и V ступеней мажора и на трезвучия иных, нежели в мажоре, ступеней натурального минора, трезвучия I, VII, III, и IV ступеней.

Нельзя сказать, что воздействие на гармонию русских церковных многоголосных песнопений началось лишь с Петровских времен: оно стало с этого времени более активным и стремительным. Отдельные образцы такого влияния можно было видеть и ранее. Показателен в этом смысле приводимый ниже пример, заимствованный из того же сборника, что и № 192 или № 244:

Пример 245

Музыкальный пример 245, представляющий собой вокальный фрагмент с четырьмя голосами: А. I, А. II, Т. (Тенор) и Б. (Бас). Музыка написана в ключе с двумя flats (B-flat and E-flat) и 4/4 такта. Под первым системом ноты указаны гармонические средства в виде римских цифр: I, VII, III, VII, IV, что соответствует минорной гамме (D-flat major / B-flat minor).

Текст песни (слова):

Во-зо-пих всем серд-цем мо-им, всем серд-цем мо-им ко
 И у-слы-ши мя и у-слы-ши мя от а -
 ще-дро-му Бо - гу
 ро - му Бо - гу и у - слы-ши мя от а -
 да, от а - да пре ис - под - ня го
 а - да, от а - да пре ис - под - ня - го
 да пре - - ис - под - ня - го

В этом примере обращает на себя внимание характерное для того времени сочетание типично русских гармонических средств, как, например, начальной гармонии: I–VII–III–IV минора (1–3 такты),

с типичной для западноевропейской традиции каденцией, берущей свое начало еще в доклассической, позднеренессансной музыке: **III–IV–V–I** (V гармоническая, с характерным задержанием кварты перед терцией: такты 10–12).

В целом же интенсивность таких воздействий – характернейшая черта чуть более поздней, именно Петровской эпохи. Именно на этом этапе возникают такие многоголосные произведения, как «Концерт Полтавскому торжеству» Василия Титова, реставрированный ныне и приведенный В. В. Протопоповым в книге «Музыка на Полтавскую победу». В гармонии этого концерта встречается очень много характерного для более старых церковных песнопений, но открывает его гармония, абсолютно не свойственная им и вошедшая в русский обиход, по всей вероятности, примерно с этого Концерта. Эта гармония представлена трезвучиями **I, IV и V** ступеней мажора, использованными в той последовательности, как то принято в западноевропейской классической традиции, в связи с наиболее ярким выявлением сущности *мажорного* лада, что оказалось достаточно соответствующим ситуации и художественной задаче, стоявшей перед В. Титовым.

Этот тип гармонии в дальнейшем неоднократно использовался как в русской музыке в целом, так и в собственно церковной музыке, связанной с аналогичной ситуацией. Вспомним гармонизацию тропаря 1 гласа («Спаси, Господи, люди Твоя»), тропаря 8 гласа. В светской же музыке – это многочисленные канты и виваты (на которые, в частности, опирался Чайковский в хоре «Славься сим, Екатерина» из «Пиковой дамы»).

Обратим внимание, однако, на то, что, войдя в русскую музыку, этот тип гармонии сразу же смешался с древней «прагармонией» (см., например, **VI–V–I** в 9–12 тактах хора «Славься сим, Екатерина»), что особенно показательно в эпизодах, где светская и церковная музыка смыкаются самым тесным образом. Интересен тончайший штрих, внесенный П. И. Чайковским в обычную, обиходную гармонизацию использованного им тропаря **I** гласа в «Торжественной увертюре 1812 год»:

Пример 246

The musical score for Example 246 is written for two vocal parts: V-le (Soprano) and V-c (Contralto). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems, each containing two staves. The first system starts with a 12-measure rest for V-le, labeled '2 Soli', and a 4-measure rest for V-c, labeled '4 Soli'. Both parts then enter with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system begins at measure 6, marked with a '6' above the first staff. It continues with various musical notations, including slurs, ties, and dynamic markings of *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte).

Совершенно очевидно, что здесь Чайковский всецело опирается на старую традицию русского церковного многоголосия, нисколько не привнося в неё своего композиторского «я». Он лишь немного отступает от обычной обиходной гармонизации. Так, в 7-м такте он только заменил мелодическое положение тоники с примы на терцию (по сравнению с обиходом), что находится в соответствии с большей естественностью несовершенной каденции в конце первого предложения. Второе – он начинает не с тоники, а с трезвучия VI ступени. В результате:

а) характернейший оборот VI–V–I (из «прагармонических» главных трезвучий);

б) типичное для церковной музыки параллельное соединение в том же 7-м такте трезвучия I ступени с VI.

Четвертый этап – начавшийся примерно с конца XVIII – нач. XIX столетий и охватывающий практически весь XIX и XX века, практически являет собой достаточно сложившийся гармонический стиль русского многоголосного церковного пения. В начальном его периоде

множество характерных черт сконцентрировано в песнопениях, переложениях и духовных концертах Д. С. Бортнянского (1751–1825) и других деятелей Придворной певческой капеллы. Именно к началу этого этапа формируются основные черты гармонии современной обиходной традиции, несколько отличающейся в Москве и в Северной столице. Петербургское пение в отношении гармонии чуть больше находилось под влиянием западноевропейской музыки, однако всегда опиралось на сложившиеся основы русской церковной гармонии. Можно привести множество совершенно удивительных песнопений, соединивших европейское мастерство с истинно русским церковным звучанием, как, например, замечательное песнопение петербуржца Е.С. Азеева – антифон «Блаженны», представляющий собой переложение тропаря 1 гласа в виде гармонических вариаций на неизменную мелодию. Опора гармонии на древнерусскую традицию и точное сохранение обиходной мелодии, гармонизованной с удивительным мастерством, делают это переложение соответствующим всему духу русского церковного пения:

Пример 247

Во Царствии Твоем

(Мелодия обиходная)

Муз. Е. Азеева

Во Цар - стви - и Тво - ем по - мя - ни нас Го - спо - ди.

1.

Бла - же - ни ни - щи - и ду - хом, я - ко тех есть цар - ство не - бе - сно - с.

2.

Бла - же - ни пла - чу - щи - и, я - ко ти - и у - те - шат - ся.

3.

Бла- же - ни крот - ци - и, я - ко ти - и на-сле-дят зем - лю.

4.

Бла- же - ни ал-чу-щи-и и жаж-ду-щи-и прав-ды, я - ко ти - и на-сы - тят-ся.

5.

Бла- же - ни ми - ло-сти-ви - и, я - ко ти - и по-ми-ло-ва-ни бу - дут.

6.

Бла- же - ни чис-ти - и серд - цем, я - ко ти - и Бо-га у - зрят.

7.

Бла- же - ни ми-ро-твор - цы, яко тии сынове Божии наре - кут - ся.

8.

Бла- же - ни из-гна-ни прав-ды ра - ди, я - ко тех есть цар-ство не-бес - но - е.

9.

Бла - же - ни ес - те ег - да по - но - сят вам и из - же - нут

Медленное

и ре - кут всяк зол гла - гол на вы лжу - ще ме - не ра - ди.

Ра - дуй-те-ся и ве-се-ли-те-ся, я - ко мзда ва-ша мно-га на не-бе-сех.

По сравнению с более ранними гармонизациями здесь опора на древние «прагармонические» устои сочетается с четкой ладотональной ясностью, при которой сохраняется всё же достаточное равноправие устоев, соответствующих I и VI ступеням в форме известного равноправия тональностей *B-dur* и *g-moll* (ср. строфу «Во Царствии Твоем» со строфами под №№ 1 и 2). Эти же, а также и другие древние устои, подчеркиваются и отклонениями в тональности, возглавляемые ими, как, например, отклонение в *c-moll* (II *B-dur* или IV *g-moll*) в № 6.

Удивительно естественно введение элементов мажоро-минора в самом конце («...яко мзда ваша многа на небесех»):

B-dur: I – III_{маж.} – VI_{маж.} – откл. во II – V – I

Такое мажоро-минорное «расцвечивание», казалось бы не совсем уместное в музыке церковной, на самом же деле вовсе не противоречит общему настрою песнопения, поскольку даже оно здесь напрямую связано своей природой с теми же древними «прагармоническими» истоками и вошедшими уже давно в обиход более простыми «недиатоническими» гармониями. В самом деле: мажорное

трезвучие **III** ступени *ре-фа-диез-ля* – **V** ступень гармонического *g-moll*, давно «проникшее» в церковную гармонию, к тому же не раз встретившееся и в данном песнопении (при этом в связи с оборотом **DS**: см. в № 1); мажорное трезвучие **VI** ступени – гармонический «спутник» **II** ступени, характернейшей гармонии мажора: в *c-moll*, тональность **II** ступени, отклонения уже прозвучали ранее (№№ 6 и 8). Кроме того, неоднократно вводя модуляционные средства, Азеев всего 2 раза использовал хроматизм (во 2-м такте номера 6 и в конце на словах «яко мзда»).

Если обновление гармонических средств опирается на «прагармонические» основы церковного пения, *многоголосие в принципе не противоречит древнему одноголосию*.

Но такую связь, в несколько иных, правда, проявлениях, в гораздо большей степени всегда сохраняло московское церковное пение. Последнее привело к расцвету на грани XIX–XX веков целой плеяды композиторов Московской школы, стремящейся к сохранению и развитию национальных черт в церковном пении, что особенно ярко проявилось в переложениях и сочинениях А. Д. Кастальского. Большую роль здесь сыграли деятельность знаменитого Синодального хора и Московского Синодального училища церковного пения, их огромному интересу к *древнему одноголосию*, как основе *современного им многоголосия*. Это легко обнаруживается в песнопениях и переложениях (в том числе знаменных мелодий) как самого А. Д. Кастальского, так и Викт. Калининкова, П. Г. Чеснокова, Н. М. Данилина (кстати, первого исполнителя «Всенощной» и «Литургии» С. В. Рахманинова) и др. крупнейших церковных композиторов и регентов.

* * *

Современный регент оказывается перед огромным обилием певческого репертуара. Всё ли *нужно*, или всё ли *стоит* петь? Вопрос этот очень сложен. С одной стороны, слишком сильное усложнение гармонического языка может затмить собой смысл текста, смысл молитвы: он может оказаться непонятным молящимся. С другой стороны, чрезмерное упрощение или даже «исправление» привычного песнопения удалением, например, из минорной мелодии высокого вводного тона, вовсе не сделает её более «правильной», исконной, а попросту исказит её гармонизацию (натуральный ми-

нор не то же самое, что гармонический, но только без вводного тона; натуральный минор – это *другой* лад: и мелодика его, и гармония – *другие!*).

Есть ещё одна опасность в выборе репертуара – стремление к «красивости», не к *красоте*, а именно к «красивости». Церковное пение должно быть красивым, как красиво убранство иконостаса, как красивы золотошитые ризы, как красив колокольный звон... Но ничто не должно заслонять смысла молитвы, молитвенного слова. Это может произойти, если в песнопение проникнет какой-либо чуждый православной традиции элемент, как, например, значительное усиление, несвойственного диатонической основе песнопений, элемента хроматизма. Это равно относится как к гармонии, так и к мелодии. В «Милости мира» А. А. Архангельского (из Заупокойной литургии) явно противоречит всему стилю хроматический элемент, проникший в «Тебе поем»:

Пример 248



(Аналогичен отрицательный пример «сползающей» хроматической гармонии приводился в примере 171 из I части учебника).

Столь же противоречат общему характеру церковного пения и целые отрезки хроматической гаммы в песнопении П. Г. Чеснокова «Ангел вопияше». Это, впрочем, отличное по музыке, красивейшее песнопение лучше петь не в церкви, а в концертной программе, рядом, например, с музыкой сказочных эпизодов некоторых опер Н. А. Римского-Корсакова!

Сказанное вовсе не умаляет достоинств многих, по-настоящему церковных, песнопений замечательных творцов духовной музыки А. А. Архангельского и П. Г. Чеснокова, с подлинной верою отдавших ей много сил, мастерства и таланта!

Совершенно неверно расхожее мнение о том, что «отклонения» от норм церковной музыки могут встретиться только в, так назы-

ваемой, «авторской» музыке прошлого века. Они могли встречаться и гораздо раньше. В следующем задании их следует найти в самых разнообразных церковных песнопениях. Речь идет, разумеется, не только о вводных тонах или хроматизмах, о которых только что шла речь, а и о других «погрешностях» стиля, а также возможных опечатках. Своеобразие этого задания в том, что в нем приведены песнопения, достаточно известные и чтимые как поющими, так и прихожанами.

Задание 47

Анализ:

- 1) Сборник «Благослови душе моя Господа». М.: Крутицкое Патриаршее подворье, 1995. Прокимны на вечерне (в субботу), стр. 65;
- 2) Д. С. Боргнянский. Херувимская № 7, от «Яко да Царя»;
- 3) В. И. Мартынов. Херувимская (e-moll);
- 4) А. Л. Ведель. «Покаяния отверзи...».

Письменно: гармонизовать мелодию с текстом:

Пример 248-а

Сла-ва Отцу и Сыну и Свя-то - му Ду - ху. По-ка-я-ни-я от - вер - зи ми
 две-ри, Жиз-но-дав - че, ут - рен - ню - ет бо дух мой ко Хра-му свя-то - му
 Тво - е-му. Храм но-сая — те-лес - ный весь о-сквер-нен, но я - ко щедр о -
 -чи - - сти бла-го-ут-роб - но-ю Тво - е - ю ми - ло - сти - ю.
 И ныне и присно и во ве - ки ве-ков. А - минь. На спа - се - ни - я сте -
 зи на-ста - ви мя Бо-го - ро - ди-це, студ - ны-ми бо о-ка-лях ду - шу грех -

ми, и в ле - но - сти все жи - ти - е мо - е и ж - дих, но Тво - и - ми мо -

лит - ва - ми из - ба - ви мя от вся - ки - я не - чис - то - ты. По - ми - луй мя,

Бо - - же, по ве - ли - цей ми - лос - ти Тво - ей, и по мно - жес - тву щед -

рот Тво - их о - чис - ти без - за - ко - ни - е мо - е. Мно - же - ства со -

де - ян - ных мно - ю лю - тых, по - мы - шля - я о - ка - ян - ный тре -

пе - шу страш - на - го дне суд - на - го; по на - де - я - ся на ми - лость бла - го - у -

тро - би - я Тво - е - го, я - ко Да - вид во - пи - ю Ти: по -

ми - луй мя Бо - же по ве - ли - цей Тво - ей ми - лос - ти.

УРОК 47 (а)

(Разъяснение предыдущего урока)

Задание 47 а:

1. *Письменно*: продолжение и окончание письменного задания урока 47.
2. *На фортепиано*: гармонизовать каждую из данных мелодий (с вариантами):

Пример 248-б



3. *Анализ*: Викт. С. Калинин. Херувимская C-dur;
А. Т. Гречанинов. Херувимская D-dur.

УРОК 48

Некоторые приемы гармонизации церковных мелодий

В настоящее время в православном церковном пении используются две традиции. Одна связана с древнейшей культурой одноголосного пения, главным образом знаменного, сохранившегося в старообрядческой церкви. Другая связана с современным обиходным многоголосным пением, зародившимся, однако, еще в недрах одноголосия и «узаконенным» реформами патриарха Никона в середине XVII столетия. Лучшие образцы многоголосных православных песнопений своими корнями уходят в древнее одноголосие и сохраняют черты преемственности, несмотря на многочисленные инородные (иноземные) влияния. Следовательно, и подходить к гармонизации как древних (например, знаменных), так и более поздних мелодий (например, киевского, или греческого распева) следует с одинаковых позиций. Разумеется, в гармонизации мелодий, более близких к современному обиходу, можно и нужно использовать более широкий круг средств, нежели при гармонизации знаменной мелодии, но исходные позиции должны быть едиными. Поэтому в настоящем уроке и будут рассмотрены такие приемы гармонизации, которые необходимо иметь в виду, работая над гармонизацией знаменной мелодии.

Сама по себе такая мелодия, принадлежа принципиально одноголосной культуре, не требует гармонизации, она «самодостаточна». На этом основаны распространенные возражения против ее переложения на многоголосный склад. Тем не менее рассмотрение некоторых принципов ее гармонизации очень важно и актуально. Оно преследует две цели:

а) возможность использования знаменных мелодий в окружении современных многоголосных песнопений (не будучи гармонизованными, они могут «выпасть» из общего контекста современного обихода; кроме того, гармонизованные знаменные мелодии могут стать естественным переходом к одноголосным «натуральным» песнопениям);

б) возможность выявить на примере гармонизации древних напевов наиболее близкие им формы подхода к обработке более позд-

них песнопений (это даст критерии как гармонизации, так и оценки многоголосных обработок тех или иных песнопений, что чрезвычайно важно для певчих и регентов при выборе репертуара хора: не секрет, что среди очень большого числа песнопений, звучащих на современных клиросах, есть и подлинно церковные, и псевдоцерковные). Ниже перечислены наиболее важные положения, относящиеся к гармонизации знаменных мелодий.

1. Определение формы и местоположения каденций по отношению к знаменной мелодике не имеет смысла. Важно лишь местоположение цезур, которые соответствуют концам словесных фраз, а более мелкие – концам распева слогов.

2. Вместо определения тональности следует определить главные устои мелодии. Следует помнить, что главные устои обычно соотносятся как **I–II–VI–V** условного мажора или как **I–VII–III–IV** условного минора, а также и то, что каждый из этих устоев может усиливать свое «первенство», уподобляясь «местной тонике» и окружаясь своими прагармоническими главными ступенями. Условный главный устой может переместиться и на кварту вверх или вниз, что как бы соответствует переходу в соседнее согласие. И в этом случае на кварту сдвинется и его прагармоническое окружение.

3. В основе гармонизации – преимущественно консонансы, т. е. консонирующие интервалы, мажорное и минорное трезвучия (в том числе неполные), изредка неполный (церковный) доминантсептаккорд (в условиях мажора).

4. Поскольку основой знаменной мелодики служит диатоника, (обиходный звукоряд), в гармонизации весьма нежелательны хроматизмы. Сам момент смены устоев не должен вызывать появления чуждых звукоряду знаков: т. е. соответствовать принципам переменного лада. Отклонения с введением случайных знаков допустить можно, но только в том случае, при котором появление таких знаков не вызовет образование хроматизма (аналогично тому, как в условиях обиходного звукоряда от звука *Соль*, например, звуки *си* и *си-бемоль* никогда не «пересекаются»!). Как известно, для отклонений в церковном многоголосии типичны случаи, когда модулирующий аккорд появляется не до, а после новой местной тоники.

5. Соотношение аккордовых и неаккордовых звуков должно быть таким, чтобы во всех голосах слоги текста менялись одновременно.

Если повторение слов иногда и может быть допущено, то разрыв слов (к которому зачастую приводит, например, использование приема имитации) абсолютно недопустим, особенно при гармонизации знаменных мелодий. Такой разрыв слов, допускаемый иногда в гармонизациях, даже вовсе не связанных с ориентацией на стиль древности, всё равно лишает текст осмысленности (см. пример 243; то же в № 249):

Пример 249

П. И. Турчанинов

и При-сно - де - вы
и При-сно де - вы Ма ри - и,
и При-сно - де - вы,
и При-сно - де-вы Ма - ри - и.

Имитационное вступление каждого голоса переключает внимание на свое начало, «стирая» окончания слов предыдущего. (В этом случае регент должен не выделять вступления имитирующих голосов, как то обычно делается, а сделать всё возможное, чтобы были услышаны окончания предшествовавших слов!)

6. Из всех форм неаккордовых звуков следует лишь резко ограничить применение задержаний, часто придающих звучанию не свойственную церковным песнопениям сентиментальность, а порой и надрывность.

7. Общее число голосов может быть различным. Возможно четыре, возможно и три: существо гармонии от этого не меняется. Может быть и пять, и шесть голосов, и два. На протяжении песнопения число реальных (самостоятельных) голосов может меняться. Но во всех таких случаях для малоопытного гармонизатора возникнут существенные трудности технического характера, с успехом преодолеваемые лишь опытнейшими мастерами своего дела. О таких гармонизациях речь пойдет в следующих, последних уроках.

Задание 48

1. *Письменно:* гармонизовать мелодию:

Пример 250

Федор Крестьянин



Во - и - - - - - стии - ну

ми - ро ты, Хри - сте, ко че - ло - ве -

- ком Бо - жи - - - - - и

ми - ро сво - и по - да - ва - я

2. Анализ: С. В. Рахманинов. Веноцная, «Благословен еси Господи...».

УРОК 49

Анализ некоторых образцов гармонизаций, выполненных крупнейшими мастерами

І. Знаменная мелодия и возможности ее многоголосного переложения

Обратимся к фрагменту такого изложения знаменного распева (песнопение «На реках Вавилонских»), сделанного крупнейшим знатоком русского церковного пения, выдающимся регентом современности – архимандритом Матфеем (Мормылём). Уже не одно десятилетие о. Матфей руководит церковными хорами Свято-Троицкой Сергиевой Лавры – этой древнейшей твердыни русского Православия. Кому, как не ему, *знать, понимать и чувствовать* все тонкости обращения со знаменным распевом – величайшей духовной (и художественной!) ценностью русского народа! В нижеприведённых рассуждениях частично использованы наблюдения Феодосия Мамырева (дипломника факультета церковного пения Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного университета), сделанные в его дипломной работе. Для удобства рассмотрения деталей гармонизации, вначале приводится весь фрагмент:

Пример 251

На реках Вавилонских

Знаменный распев
в изложении архим. Матфея

На ре-ках Ва-ви-лон - ских та - мо се-до - хом и пла - ка - хом,
вне-гда по-мя-ну - ти нам Си - о - на. Ал - ли - лу - - и - я.

Фактура «для глаза» (на обоих нотоносцах – по два штиля) от начала до конца сохраняет видимость четырехголосия. Реально же звучат четырехголосные аккорды только в разделе «Аллилуия» (и в двух предшествующих аккордах). В остальных случаях чередуются одноголосие (реальное – в парах голосов, а в общей массе голосов – удвоенное октавой) с двухголосием (в основном в виде терцовых параллелизмов). Иногда возникают реально звучащие трехголосные трезвучия или сектаккорды. Расхождение «наглядного» четырехголосия с реально звучащим вполне оправдано и понятно: в каждый данный момент должны петь все, ведь это молитва! Гармонизируемая мелодия в основном находится в партии второго тенора (хор мужской). Эта партия и представлена следующим примером:

Пример 252

На ре-ках Ва-ви-лон-ских та-мо се-до-хом и пла-ка-хом,
вне-гда по-мя-ну-ти нам Си-о-на. Ал-ли-лу-и-я.

С точки зрения представлений «классической гармонии» тональность как будто вполне «ясна»: начала первого и второго «предложений» предлагают нам *Соль-мажор*, в котором первый «двухтакт», заканчиваясь на звуке *ля*, очевидно «предполагает» половинную доминантовую каденцию. Но и второй «двухтакт» кончается так же. Зато в середине этого «двухтакта» остановкой на звуке *соль* явно провоцируется стандартное желание учинить полную каденцию в *Соль-мажоре*. С другой стороны и звукоряд, и окончания как будто «голосуют» за натуральный *ля-минор*. На деле же всё обстоит не так!

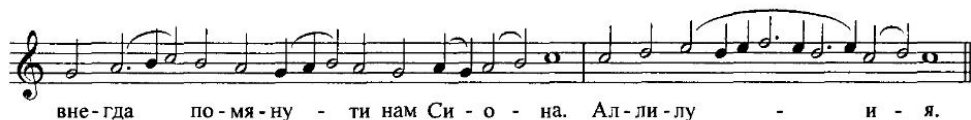
Кроме предположенной тоники – *соль*, уже в первом такте, и особенно, на 1-й доле второго, с главенством звука *соль* начинает активно соперничать *до*, устанавливая *равноправие устоев*, типичное для древнерусской мелодики. Естественно, что в этой связи и звук *ля* начинает восприниматься таковым же устоем. До сих пор речь шла лишь о партии второго тенора. Первый же почти до конца 3-го «такта» дублирует ее в унисон. Лишь на последних звуках этого «такта» 1-й тенор отвечает от «ведущего» второго:

Пример 253



Очевидно, что 1-й тенор здесь как бы варьирует квартовую интонацию грани 1-го и 2-го «тактов», еще раз подчеркивая равноправие устоев соль и до. Партии первого тенора в этот момент фактически передается главенствующая роль. Дублируя в дальнейшем основной напев в верхнюю терцию, «изолированно» (как отдельная мелодия) он приводит к устью до. Таким образом, сам по себе верхний голос второго «двутакта», без всякого сомнения, явно обрисовывает тональность До-мажор (именно тональность, в ее позднейшем понимании, с активной тоникой до!):

Пример 254



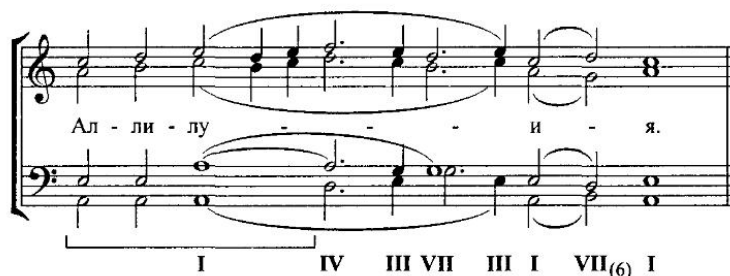
полных главных трезвучий древнерусской «прагармонии»). Во втором «такте» ведущим устоем является, очевидно, *ля*. Этот «такт» изложен фактически одногласно («октавным унисоном», как говорят дирижёры-хоровики). Условно, относительно центра *ля*, если принять её за I ступень, гармония может выглядеть так:

Пример 256



Можно, конечно, не согласиться с таким пониманием возможной гармонии, но, как видим, о. Матфей в гармонизации 4-го «такта» «соглашается» с ним, добавив лишь как бы «мимоходом» и III ступень:

Пример 257



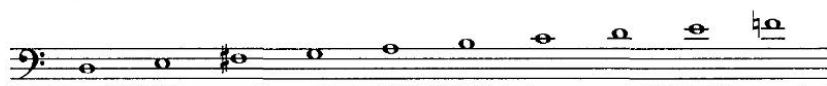
И здесь «ведущий» главный устой *ля* вызвал для своего подкрепления свои «прагармонические» главные ступени:

I, VII, III и IV.

Устой же *до*, наиболее ярко выявившийся в конце мелодии верхнего голоса (см. конец примера 254), в гармонии – выходит на первый план в конце 3-го такта.

Очень характерна и чисто диатоническая основа гармонизации, основанная на принципе обиходного звукоряда, включающего звуки:

Пример 258



Приведенный звукоряд отличается от традиционной схемы началом не со звука *Соль* (характерного наличием в разных октавах звуков *си* и *си-бемоль*), а со звука *ре* (соответственно со звуками *фа-диез* и *фа-бемоль*), а также «нехваткой» ещё двух звуков верхнего согласия. (Последнее продиктовано реальной высотой верхнего звука гармонизации.) Звуки же, находящиеся в песнопении ниже приведенных в схеме, подчиняются не квартовому принципу обиходного звукоряда, а появляются в первом двутакте в результате октавного удвоения линии верхнего голоса. Если продолжить от нижнего в схеме (пример 258) звука *ре* звукоряд вниз (по принципу обиходного), получим звуки:

Пример 259



Совершенно естественно, что октавные удвоения в этом случае станут невозможными!

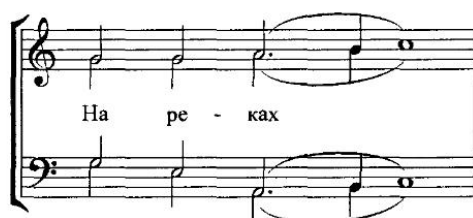
Таким образом, и выбор аккордов («ступеней»), и объединение всей массы многоголосия обиходным звукорядом *прямо проистекают из самого существа некоторых «прагармонических» особенностей знаменной мелодики*. При этом существенно, что сам напев в этом фрагменте формально (звукорядно) не выходит за рамки натурального *ля-минора*, не содержащего при этом вообще ни звука *фа*, ни звука *фа-диез*, или, скажем, *Соль-мажора*, также не содержащего этих звуков. Тонкое ухо гармонизатора проявляет совершенно поразительное чувство стиля: ведь сам-то одnogолосный напев не содержит никаких прямых «указаний» и на полный обиходный звукоряд, организующий здесь многоголосие!

Абсолютно то же следует отметить и в фактуре изложения. Так, в первом «двутакте» реально преобладает одnogолосие, т. е. первозданная данность гармонизируемого. Одnogолосие, столетиями сохранявшееся в Русской Православной Церкви, – одна из опор принципа соборности, важнейшей основы православия. В самом деле, где как не в одnogолосном хоровом пении все поющие не только *одновременно* произносят слова молитвы, но и также *одновременно* следуют всем «изгибам» мелодии, тесно связанным с произносимым словом. Наиболее естественной окажется гармонизация,

по возможности исходящая из тех же принципов, которые заложены в одногласном пении: отсюда, например, совершенно естественное обилие «запрещенных» параллелизмов во многих отличных гармонизациях церковных мелодий!

Попробуем разобраться в том, как постепенно рождается полнозвучное четырехголосное завершение фрагмента, исходящего фактически из совместного пения всеми партиями реального одногласия. Условимся сначала, что буквальное слияние голосов в унисон, как и слияние их в октаву, принципиального отличия не имеют. Так, например:

Пример 260



отличается от того же, записанного иначе (тенора в басовом ключе), всего одним звуком – *ми* в партии басов:

Пример 261



Басы, начиная с третьего звука, просто переведены в более удобную тесситуру. Не будь этого, наглядность того, что поётся *одно и то же*, усилилась бы:

Пример 262



Звук же *ми* – типичный вариант, создающий более или менее случайное расхождение голосов, следом за тем вновь сливающимися. Именно такая вариантность родственна древней гетерофонии, проявляющаяся в народном пении, например, в *подголосках*. И в народном пении, и в церковном такие варианты как бы «случайно» касаются отдельных созвучий, предшествующих появлению впоследствии многоголосия. Будучи вариантами, такие временные ответвления не противоречат общей направленности мелодии, принципу пения *одного и того же*: по крайней мере поющие считают, что поют они одно и то же!

Та же природа разветвления и на слоге «Ва-». А на слогах «-лонских» между тенорами и первыми басами – чуть более длительное разветвление, заканчивающееся в следующем «такте». Ясно, что мы имеем дело с одновременным пением *вариантов одной и той же мелодии*, т. е. с проявлением принципа *подголосочности*. (Как известно, в полифонии строгого письма параллельное движение несовершенными консонансами обычно ограничивается 3–4-мя подряд, именно потому, что иначе голоса лишаются самостоятельности: именно это, т. е. лишение самостоятельности (!) и оборачивается благом в православном песнопении.) Тот же принцип, принцип одновременного звучания вариантов, лежит в основе и образования целого... трезвучия:

Пример 263



И здесь – одновременно сочетаются варианты напева: тенора и вторые басы представляют собой момент вариантного разветвления, особенно заметного, если линию вторых басов признать (что совершенно очевидно!) вариантом линии первых басов, в свою очередь являющейся типичным вариантом («второй») по отношению к основной знаменной мелодии. Такова же природа перехода и к четырехголосию, вовсе не противоречащему по голосоведению «западным нормам», но голосоведение здесь имеет, однако,

несколько иную природу. В функциональном же смысле это четырехголосие не имеет с пресловутыми «нормами» ничего общего!

Из данного анализа можно сделать достаточное число выводов.

1. Само существо гармонии, как с функциональной стороны, так и со стороны голосоведения, абсолютно не зависит от числа голосов. Иными словами, нет никакой принципиальной разницы между, допустим, четырехголосной и двухголосной гармонией: даже в одноголосии гармония может себя проявлять по-разному. Но если ее проявления в одноголосной мелодии отличаются тем или иным своеобразием, это своеобразие необходимо учитывать в гармонизации такой мелодии, независимо от того, какое количество голосов используется. Иногда гармонизатор с той или иной художественной целью специально следует наперекор заложенному в мелодии. При гармонизации любых церковных мелодий, не говоря уже о принципиально одноголосных древних напевах, это абсолютно *недопустимо*, так как приводит к искажению молитвенного содержания мелодии. В рассмотренном же песнопении гармония отражает существо подлинной древней мелодии удивительно тонко и точно!

2. Так же следует многое учитывать при гармонизации, использующей переменное число *реальных* голосов, особенно если начало реально одноголосно (как и в изложении о. Матфея). Тогда, в первую очередь, следует особенно внимательно отнестись к самому характеру мелодии, исходя из её специфических свойств. Если при этом число реальных голосов меняется, весьма нежелательно, чтобы часть хоровых партий пела, а другая – паузировала. В разобранным отрывке во все моменты песнопения *поют все*: где-то в унисон, где-то в октаву (ведь церковное песнопение – это молитва!). В тех случаях, когда этот принцип нарушается, регенту следует серьезно задуматься над уместностью введения в службу такого песнопения. Исключение, конечно, может быть, а иногда и должно быть сделано при пении с канонархом, а также при имитации антифонного пения, встречающейся иногда в однохорных изложениях (когда часть хора поёт, а другая «отвечает» ей, имитируя антифон двух хоров, двух клиросов). Исключение, конечно же, вполне возможно и в песнопениях-концертах.

3. Консонантная основа данного изложения вовсе не дань, конечно, «учёным нормам школьной гармонии». Она проистекает из самой

основы древнего церковного *одноголосия*, обеспечивавшего максимальное *слияние* голосов. В условиях многоголосия отход от абсолютного слияния, естественно, образуется, но тем-то консонанс и отличается от диссонанса, что в первом достигается максимально возможная *слитность* звучания, а во втором – нет: такова сама природа понятий консонанса и диссонанса. И дело здесь вовсе не в том, что консонанс – нечто положительное, а диссонанс – нечто отрицательное: это в корне неверно (думается, что тритон звучит значительно красивее, «музыкальнее» чистой квинты!). Дело вовсе не в эстетике восприятия, не в восприятии в разные эпохи, не в изменении такого восприятия, не в моде, наконец, а в *слитности или неслитности звучания*. Никто не отважится сказать, что *неслитность* (или раздельность, или разобщенность, или несогласованность, или... и т. д.) возможна (допустима, или желательна, или не так уж важна, или... и так далее) в общей... *молитве*!

Это вовсе не означает, что диссонантное звучание, даже в большом количестве (!) невозможно в условиях церковного пения, но только тогда, когда использованы все возможные средства, обеспечивающие максимальную слитность такого звучания (но об этом ниже).

Здесь же отметим, что разобранный фрагмент – пример отличной гармонизации, уничтожающий аргументы тех, кто настаивает на принципиальной невозможности гармонизации образцов древней знаменной певческой культуры.

II. «Обиходная гармонизация» и возможности её композиторской транскрипции.

На этот раз рассмотрим изложение обиходной «Софрониевской» Херувимской в том варианте, который приведен в сборнике А. В. Касторского с вариантом гармонизации, осуществленной П. Г. Чесноковым (опубликованным П. Юргенсоном в 1911 году). Приведем фрагменты этой Херувимской в ее обиходном виде и в чесноковской гармонизации. Для удобства сравнения обиходный вариант (пример 264) и вариант Чеснокова (пример 265) даны в одной тональности (чесноковский – в оригинальной тональности, а обиходный – с транспозицией в ту же тональность, т. е. в соль-ми-нор). Для той же цели пунктиром проставлены тактовые черты, отсутствующие в оригинале Чеснокова.

Пример 264

Херувимская песнь (Софрониевская)

Сб. Касторского, № 16

И - же Хе - ру - ви - тай - но, об - ра - зу - ю - ще, об - ра - зу - ю - ще.

Пример 265

Херувимская песнь (Софрониевская)

П. Чесноков, Ор. 27, № 5

И - же Хе - ру - ви - тай - но, об - ра - зу - ю - ще, об - ра - зу - ю - ще.



В обиходном варианте (из сборника Касторского) основной напев помещён в партию альтов, у Чеснокова же – в партию сопрано. Изложенная более крупными длительностями, мелодия у Чеснокова в основном точно та же: изменения лишь в 9-м такте (сокращен вдвое) и замене гармонического минора натуральным. Однако оба эти изменения весьма существенны. Изменение в 9-м такте соответствует типичному как для народного, так и для церковного пения сокращению некоторых метрических долей, особенно в концах фраз (см. об этом в уроке 44, в связи с примерами 235 и 236).

Замена же гармонического минора на натуральный – безусловное приведение Чесноковым напева к более естественному его виду, «исправленному», видимо, гармонизатором обиходного варианта и подогнанному под «стандарты» общеевропейской гармонии. (Кстати чесноковский вариант почти точно совпадает с одnogолосным изложением этой мелодии в Синодальном издании Обихода). При этом важно то, что композитор вовсе не исключает возможности использования гармонической доминанты: см., например, такт 3-й, в котором как раз в обиходной гармонизации – чисто натуральный оборот (I–VII–III), а у Чеснокова элементы как натурального, так и гармонического. Но в целом же его гармонизация *усиливает* национальную самобытность, углубляя опору на древнейшие корни русской «прагармонии».

Так, например, начальный оборот обиходной гармонизации – **T–D⁺–T g-moll** (1-й, 2-й, начало 3-го тактов) Чесноков заменяет на:
g-moll: T – S (1-й т.) – D^{нат} (2-й т.) – T

или

B-dur: S (VI) – D (1–2 т.) – S (VI)

Начало мелодии с терцового хода соль–си–бемоль, как будто, дает соль-минорную настройку, для которой вторая половина 1-го такта звучит как **S**, но, переходя в натуральную **D** (терцквартаккорд **VII** натуральной ступени), «перестраивает» слух в **B-dur**,

после чего его **VI** ступень (начало 3-го такта) абсолютно не создает эффекта прерванного оборота и воспринимается как тоника *g-moll*, как возвращение первоначальной настройки на эту тональность. Интересно, что колебание между центрами *g* и *B* усугубляется и «синтетической тоникой», совмещающей как бы два созвучия одновременно – *ре-соль-си-бемоль* и *ре-си-бемоль-фа*:

Пример 266



Таким образом, **I** и **III** ступени у Чеснокова оказываются уравненными в возможностях принять на себя роль главных опор, главных устоев уже в самом начале гармонизации, и проявляется это даже в большей степени, чем в гармоническом обороте **I–VII–III** (2-го – 3-го тактов) обиходного варианта!

Четвертый и пятый такты обиходного варианта, не используя возможности секвентной гармонизации, представляют собой последование натуральных **D** (**III–VII**), разрешающуюся непосредственно в **T** (начало 6-го такта). Последовательность достаточно самобытная, замененная, однако, у Чеснокова тональной секвенцией, усиливающей эту самобытность внутренним строением звеньев и их сочетанием:

первое звено (4-й такт) – **I–IV–I–IV**;

второе звено (5-й такт) – **VII–III–VII–III**.

Первое звено включает плагальный оборот – важнейший оборот натурального минора; соль-минорная тоника ясно ощущается в качестве центра. Второе, ограниченное натуральными доминантами, смещает, как будто, устой на **III** ступень, хотя по секвенции им должен бы быть звук *фа*. Эти два звена секвенции охватывают все главные ступени древнерусской «прагармонии» (для минора: **I–VII–III–IV**). Начинающееся третье звено (6-й такт), продолжающее секвенцирование, выводит, однако, за пределы главных (**VI** ст.): секвенция прекращается. Развитие продолжается в направлении кадансирования: субдоминантовый 6-й такт (**VI–IV–II**) приводит,

однако, не к тонике, или гармонической доминанте (как то следовало бы по логике функционального движения), а к натуральной доминанте 7-го такта (**VII₇**), к тому же в виде малого мажорного септаккорда, который с последующей **III** ступенью естественно слышится как **D₇**, разрешающийся в **T B-dur'**а (в 8-м такте) с последующей каденцией в главной тональности:

нат. **III** (= **I B**) – нат. **V** (нат. **V₇**) – **I** – **III** – **I**

Обратим внимание на то, что нат. **V₇** совершенно не похож на **D₇**, в котором просто забыли выставить диез или нарочно не выставили его, чтобы «изобразить» натуральный минор. Всё окружение этого аккорда таково, что он должен быть именно натуральным.

Отметим также и то, что исключительная функциональная мягкость и идеальное голосоведение позволяют Чеснокову достаточно обильно использовать септаккорды, т. е. диссонансы: они не создают неслитности звучания, которая противопоказана соборной молитве.

Чесноковская переработка (иначе не назовешь!) обиходной гармонизации оказалась направленной на:

а) большее (по сравнению с обиходной) соответствие исконным первоосновам русской гармонизации, берущей свое начало в древней «прагармонии»;

б) по возможности обход «пришлых» элементов (например, гармонического вводного тона);

в) удлинение звучания путем увеличения вдвое метрической доли, что привело не только к «формальной» продолжительности звучания, но и позволило, введением более мелких длительностей, сделать голоса более напевными и выразительными. Последнее не внесло никакой «суетливости» или гипертрофированности эмоционального высказывания, чуждых православному миропониманию. Достаточную сдержанность высказывания обеспечивает гармонизации строгая диатоничность: даже имеющиеся варианты звука **VII** ступени (*фа* и *фа-диез*) разведены, никогда не сталкиваясь в хроматизме (принцип, идущий и в многоголосии от обиходного звукоряда). Удлинение общего звучания очень актуально по отношению к Херувимским песням, так как зачастую регентам приходится повторять, а иногда и не раз, последний раздел первой части (священнослужители в алтаре не успевают совершить всё положенное, если пение Херувимской недостаточно продолжительно, особенно в случае Литургии св. Василия Великого);

г) строгое сохранение имеющейся в обиходном песнопении (к сожалению, не в каждом!) одновременности смены слогов текста;

д) отсутствие в песнопении внешних гармонических эффектов, которые могли бы отвлечь молящихся от смысла, заключенного в тексте – основе всякой молитвы.

Поскольку здесь рассмотрены лишь некоторые вопросы гармонии Софрониевской Херувимской Чеснокова и при этом только лишь начального ее раздела, в домашнем задании предполагается предложить сделать полный её анализ: это тем более важно, что за пределами приведенного в примере 264, музыка обиходной Херувимской многократно повторяется, а у Чеснокова – неторопливо развивается, следуя и непрерывности текста словесного.

Задание 49

1) Анализ:

а) Полный сравнительный анализ Софрониевской Херувимской в обиходной гармонизации и в изложении П. Г Чеснокова.

б) Гармонический анализ песнопения «На реках Вавилонских» знаменного распева в изложении архим. Матфея (Мормыля).

2) Письменно: гармонизация мелодии с текстом:

Пример 266-а



Ан-гел во - пи - я - ше Бла-го - дат - ней: Чис-та-я Де-во ра - дуй-ся!

И па - ки ре-ку ра - дуй-ся! Твой Сын вос-кре-се три-дне - вен от

гро-ба и мерт-вы-я воз-двиг-ну-вый, лю-ди-е ве-се-ли - те-ся.

УРОК 50

Некоторые возможности развития средств традиционной церковной гармонии

Софрониевская Херувимская П. Г. Чеснокова, созданная в самом начале прошлого (XX) века, т. е. почти сто лет назад, является перегармонизацией значительно ранее многоголосно изложенного песнопения. По применению таких гармонических средств, как, например, некоторых диссонирующих созвучий (обратим внимание на широкое использование септаккордов, вплоть до острозвучающего большого мажорного в начале 5-го такта) вариант Чеснокова сильно, конечно, отличается от обиходного оригинала, однако связь его с первоосновами, идущими из далеких знаменных глубин, совершенно очевидна. Композитор преодолевает неслитность звучания, таящуюся в диссонансе, средствами, идущими и от самой ведущей мелодии, придавая её черты мелодиям других голосов, что помогает всему звучанию быть таким же отражением смысла текста, каким слышим мы его в основном напеве.

Посмотрим, как удается композитору нашего времени, не прибегая к стилизации («под церковное пение»), оставаясь самим собой (современным композитором в полном смысле слова!), по-своему чувствующим и понимающим всю глубину молитвенного текста, создавать оригинальные духовные произведения, продолжающие всё ту же линию преемственности, идущую из «корневой системы» древнего одноголосия.

В качестве примера рассмотрим часть песнопения Р. С. Леденёва «Величит душа моя Господа» из его цикла *«Шесть фрагментов «Всенощного бдения»*. С разрешения автора ниже приводится фрагмент рукописной (неизданной) партитуры песнопения, в которой, помимо авторских указаний, относящихся к темпам, характеру исполнения и динамическим нюансам, проставлены цифры, отмечающие каждый такт (для удобства ссылок на тот или иной такт, аккорд и т. п.):

Пример 267

Величит душа моя Господа

Р. Леденёв

Довольно медленно, торжественно

1 2 3 4

mf Ве - ли - чит ду - ша Мо - я Гос - по - да и воз - ра - до - ва - ся дух Мой о Бо - зе

5 6 7

Спа - се Мо - ем. *p* Чест - ней - шу - ю Хе - ру - вим и слав -

8 *cresc. poco a poco* 9 10

- ней - шу - ю без срав - не - ни - я Се - ра - фим, без ис - тле - ни - я *mf* Бо - га Сло - ва

11 12 *замедляя* 13 14 15 16 17

рожд - шу - ю, су - шу - ю *p* Бо - го - ро - ди - цу Тя ве - ли - ча - ем,

18 19 20 21 22

Я - ко при - зре на сми - ре - ни - е Ра - бы Сво - е я, се бо от -

23 24 25 26 27 28 29 30 31 замедляя 32 33 34 35 36

ны - не у-бла-жат Мя вси ро - ди. Чест - ней-шу-ю Хе-ру-вим и слав-
- ней-шу-ю без срав-не-ни-я Се-ра - фим, без ис-гле - ни-я Бо - га Сло - ва
рожд-шу - ю, су-шу-ю *p* Бо-го - ро - ди-цу Тя ве-ли-ча - ем.
mf

В приведенной части песнопения обращает на себя внимание следующее:

а) достаточно частая смена тактовых размеров, неравновели-
кость тактов, что гораздо более свойственно древним напевам, не-
жели «обычным» обиходным гармонизациям (типа приведенной в
примере 264);

б) одновременная смена слов и слогов во всех голосах (правда, за
пределами приведённого, одновременность иногда не соблюдается);

в) строгая диатоничность («бросившиеся в глаза» до-диез пятого
такта и «хроматизм» – ре-ре-бемоль-до в 11–13 тактах, как уви-
дим далее, всего лишь зрительная иллюзия нарушения диатоники);

г) удивительная Красота (строгая, одухотворенная Красота,
а не внешняя примитивно-слезливая красивость, которая подчас
встречается, к сожалению, в некоторых церковных песнопениях),
не заслоняемая, а, наоборот, высвеченная совершенно закономерно
использованным обилием диссонансов (!);

д) не самый простой, как то бывает в большинстве церковных
песнопений, *тональный план*, очевидно, почерпнутый композито-

ром (безусловно интуитивно) из весьма распространенной в обиходной (!) гармонии (рамки учебника не позволяют подробно рассмотреть всё песнопение: но ниже всё же пойдет речь и о некоторых деталях тонального плана целого).

Теперь постараемся рассмотреть, какими средствами достигаются эти качества песнопения и как они связаны с «традиционным» церковным пением.

Вначале была отмечена частая смена тактовых размеров. Думается, что на этом не стоит специально останавливаться. Совершенно ясно, что далеко не всякий текст молитвы может быть «втиснут» в рамки регулярной метроритмики. Как уже говорилось выше (см. урок 44), ритмическая организация хотя и всегда присутствовала в музыке, в том числе и церковной, в том числе и в древнейшей одноголосной, но для последней характерна достаточная свобода такой организации. В многоголосной церковной музыке точное соблюдение заданного тактового размера может принести иногда прямой вред. Достаточно сравнить, например, ритм на словах «Сущую Богородицу...» в известном песнопении Бортнянского – «Достойно есть» и ритм на тех же словах в рассматриваемом песнопении (такты 12–14), чтобы отдать предпочтение нерегулярной метроритмике.

Далее шла речь об одновременной смене слов и слогов. Это важнейшее свойство лучших церковных песнопений. Об этом также говорилось (уроки 45–46). Кстати, в древнем одноголосном пении расхождения в произнесении слогов, естественно, не могло возникнуть. Если такое расхождение и встречается иногда в публикациях образцов раннего русского многоголосия, то это лишний раз свидетельствует о неточности его расшифровки. (См., например, публикацию троестрочия XVII века в журнале «Старинная музыка» №3 (5), М.: Прест, 1999. Если бы расхождения текста на первой строке не было, не было бы и нелепого текста «ем-ем-тя-тя», а получились бы на слоге «ем» – неуютное расшифровщикам трезвучие – до-ми-соль, а на слоге «Тя» – во всех голосах звук ре!). В песнопении Р. Леденева несовпадение слогов (за пределами приведённого) связано с неодновременным вступлением голосов. По-видимому, в общей молитве не должны одни петь, а другие «отдыхать»! Но это в крупном песнопении занимает совсем немного места.

В целом одновременное произнесение слов и слогов обеспечивает гомофонная фактура того типа, где главный голос не выделен

ритмически (так называемая, аккордовая фактура), ритмы голосов в основном одинаковы. В таких случаях роль главного голоса берет на себя обычно верхний – сопрано. В первых 6-ти тактах альт дублирует сопрано, т.е. тоже служит главным голосом. Начальная секстовая интонация тенора достаточно ясно слышна, а 3–5 такты теноровой партии, пожалуй, по своей выразительности, «перекрывают» верхние: тенор «претендует» на роль важнейшего голоса. Очень важно и то, что теноровая партия, вместе с тем, почти на всем протяжении первого шеститакта дублирует сопрано: сначала в сексту, затем, «задевая» октаву, – в терцию. Это ещё более уравнивает голоса между собой.

В свою очередь, названная ранее главным голосом, мелодия сопрано оказывается весьма родственной и мелодии второго баса:

Пример 268



мелодической значимости каждого голоса, оказывается возможным отнести в данном случае к гомофонному изложению, удачное образное определение Б. Асафьевым полифонии: «ансамбль мелодий». И это чрезвычайно важно в отношении песнопения-молитвы, так как в православном молитвенном пении все поющие должны быть в равном положении – молитва для всех *одна*, пение поют *всемъ міромъ*: в этом одно из проявлений принципа *соборности*.

В отношении гармонии отметим в данном шеститакте значение плагальности, а также весьма типичное окончание на гармонической **V** ступени параллельного минора. Типичность заключена в следующем: трезвучие **VI** ступени принимает на себя роль устоя, как то бывает в условиях переменного лада:

Пример 270



Гармонический оборот в мажоре **II–VI**, образованный главными трезвучиями древнерусской «прагармонии», типичен для переменного лада: в таком обороте, как известно, **VI** ступень «отбирает» главенствующую роль у **I**. Далее же следует модулирующий аккорд, как бы превращая оборот переменного лада в отклонение. Кстати, отклонение – типичное для церковной гармонии: сначала потенциальная тоника, а потом – модулирующий аккорд, а не на оборот (именно таким образом обходится обычно нежелательный хроматизм).

Во многом с параллельной переменностью связано появление хроматизма на грани 11-го и 12-го тактов. Хроматизм есть, но определенное значение линейных принципов, связанных с известной самостоятельностью мелодических линий голосов, почти превращает хроматический полутон *ре–ре-бемоль* в диатонический – *ре–до-диез*. Этому в значительной степени способствует мелодическая логика линии альты:

Пример 271



В явной ре-минорной мелодии звуки *ре* и *ре-бемоль* воспринимаются как *ре* и *до-диез*, а натуральный звук *до* и гармонический *до-диез* находятся на расстоянии.

Начиная со слов «Честнейшую Херувим...» и до конца раздела (такты 7–17), продолжается «колебание» между устоями *ре* и *фа* то с преобладанием *ре* (при ремарке «Немного скорее»), чему способствуют такты 5–7 (гармоническая *D* и *T d-moll*), то с почти полным равенством (такт 8), то с преобладанием *фа* (такты 9–10), то с мягким, но абсолютно безусловным окончанием на тонике *F-dur* в тактах 16–17. (Эта тоника, приходящаяся на последние слоги – «Тя ве-ли-ча-ем», по своему музыкальному смыслу соответствует как бы слову – «Аминь».)

Наряду с основными устоями в гармонии этого раздела (7–17) участвуют аккорды всех ступеней лада, которые, как и главные устои, подчиняясь им, плавно «перетекают» друг в друга. В следующем примере цифровкой отмечены эти ступени даже тогда, когда они имеют не самостоятельное, а чисто линейное значение и происхождение:

Пример 272

d-moll: I - VII IV VI VII I - II III(I) VI I - VI - I IV I(III) VI V
 F-dur: VI - V II IV V VI VI VII I(VI) IV VI - IV - VI II VI(I) IV III

А вот та же гармония в виде схемы, в которой отсутствует органичный пункт и аккорды взяты в основном виде, а также с «выпрямленным» ритмом:

Пример 273



Для того чтобы «наглядно» услышать в этой последовательности аккордов «обычное» для современного прихожанина звучание, придадим ей соответствующий ритм, как, например, в следующей схеме:

Пример 274



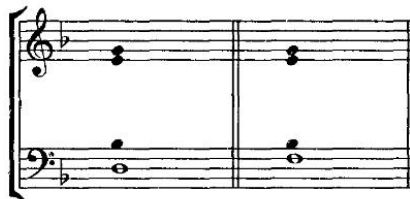
Нетрудно заметить, что основа гармонии и здесь исходит из тех же древних «прагармонических» корней (для минора – **I**, **VII**, **III** и **IV**). И действительно, определяющими здесь являются **I** и **III**, весьма существенными – **VII** и **IV**. Трезвучие же **VI** ступени (конец первого такта) – скорее всего имеет чисто линейное происхождение: фа, вместо – соль (результат движения альты, который мог бы быть главным, ведущим голосом). Уменьшенные трезвучия **II** ступени (3-й и 5-й аккорды во 2-м такте схемы 274) в реальном авторском песнопении фактически отсутствуют, так как нивелируются изъятым басом. В обиходной же практике такие созвучия обычно имеют в басу либо соль, либо до:

Пример 275



т. е. опять же те звуки **IV** и **VII** ступеней, которые и в древнем одноголосии выполняли роль возможных переменных устоев, и в дальнейшем, в церковной многоголосной музыке продолжали сохранять роль основных тонов главных трезвучий, идущих от древней «прагармонии». В песнопении же Р. Леденёва роль таких опор выполняют не звуки **IV** или **VII** ступеней, а *ре* и *фа*, другие опорные звуки древней «прагармонии», т. е. звуки **I** и **III** ступеней:

Пример 276



Образующаяся диссонантность звучания нейтрализуется всеми средствами функциональной логики и логики голосоведения: диссонанс лишается своей основной сущности, мешающей свободному использованию его в церковной музыке. А главная его сущность – *неслитность* звучания, в отличие от слитно звучащего консонанса. А слитное звучание не только объединяет поющих, объединяет молящихся, но и способствует *Красоте* пения.

Таким образом «непривычная», на первый взгляд, гармония рассматриваемого песнопения оказывается *вполне привычной на слух*, глубина и одухотворённость которой помогает раскрытию всей глубины и одухотворённости молитвенного текста.

Рамки учебника не позволяют остановиться на других деталях этого удивительного песнопения. Отметим, однако, одну важнейшую деталь общего тонального плана, которая, к сожалению, находится за пределами приведенного фрагмента. Речь идёт об общем тональном плане. Вообще тональный план крупного церковного песнопения – целая проблема. С одной стороны, слишком развитой тональный план церковной музыке противопоказан, так как подчас не способствует *цельности*, дробя его на части (что часто встречается в сочинённых композиторами песнопениях такой протяжённости, как «Великое славословие»). С другой стороны, длительное нахождение в одной тональности может сделать песнопение совершенно безликим: тогда оно не будет способствовать выявлению всей глубины молитвенного текста.

В тональном плане песнопения Р. Леденёва важнейшую роль играют две тональности: *Фа-мажор* и *Ре-мажор*. Казалось бы, тональности достаточно далёкие, для церковной музыки по крайней мере. Можно, конечно, объяснить их соседство по-разному, исходя из теоретических посылок, опираясь при этом на сам музыкальный текст композитора. Но ведь это тональное соотношение, подобно тому, как объясняется соотношение тональностей I степени родства (наличием тонического трезвучия в звукоряде другой тональности), легко объяснимо одним из характернейших явлений «обычного» церковного обихода:

Пример 277



Это песнопение, и именно в такой гармонизации, поется в русской церкви на всех молебнах. Поется оно на клиросе, после чего вступают священнослужители («Слава Отцу и Сыну, и Святому Духу») сразу с тоники тональности II ступени: отсюда и характерное последование двух мажорных трезвучий (одно малой терцией ниже другого). В других случаях то же соотношение возникает иногда при характерном сочетании тоники отклонения (в тональность VII натуральной) с трезвучием гармонической V ступени:

Пример 278



Это сочетание трезвучий, несколько выходящее за рамки диатонической основы, стало, однако, настолько *привычным*, что «ухо» не воспринимает его чуждым духу церковной гармонии, а наоборот,

слышит его, как характерное. Быть может, это и делает естественным и появление *Ре-мажора* в тональном окружении *Фа-мажорного* песнопения.

В анализе фрагмента песнопения Р. Леденева отмечены некоторые пути возможного изменения «привычных» черт церковной гармонии. Все они опираются на её исконные корни, не удаляясь, а, скорее, приближаясь к ним. На этих же принципах основаны и отличия от «обыденной» гармонии, которые встречаются в неприведённом здесь продолжении песнопения.

Задание 50

Анализ: С. В. Рахманинов. Литургия (от начала до «Приидите, поклонимся» включительно).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настоящий курс гармонии специально разработан для учащихся регентов. Поэтому в него не входят некоторые темы, которые непосредственно не связаны с церковной музыкой, такие, например, как энгармоническая модуляция, мажоро-минор и т.п. Однако темы эти следует вводить понемногу в процессе анализа: ведь для гармонического анализа могут и должны привлекаться далеко не только те произведения, которые предназначены для пения на клиросе православной церкви. Если ограничиться только лишь такими произведениями, у учащихся может создаться превратное представление и о самой церковной музыке, и, что более нежелательно, об её месте в мировой музыкальной культуре. Следовательно, учащиеся не смогут оценить, что в их репертуаре соответствует своему назначению, а что не соответствует. Ведь дело заключается не только в личном вкусе регента, не только в том – хороша сама по себе музыка или плоха, а именно в ее соответствии своему назначению. Регент обязан в этом разбираться. «Великое славословие» Чеснокова, например, – отличное, талантливое музыкальное произведение, безусловно, достойное включения его в торжественное богослужение в большом соборе или исполнения его в концертном зале, но петь его в небольшой церкви, к тому же в условиях обычной всенощной, вряд ли стоит. Пение же «Великого славословия» Велиумова просто недопустимо вообще в православной церкви, так как это попросту *плохая* музыка, к тому же вызывающая ассоциации с инвенциями Баха (отличными *инструментальными* произведениями, но абсолютно не подходящими для пения в русской православной церкви). То же песнопение слишком схоже по началу с «пересаженной» в минор серенадой ... Дона Жуана Моцарта!.. Бедный Велиумов, очевидно, не знал ни того, ни другого: а регент – *обязан знать*. Последнее – забота скорее курсов музыкальной литературы и истории музыки. К гармонии же безусловно относятся, например, вопросы отличия вокальной музыки (например, её мелодики) от инструментальной. Укажем на типично инструментальный характер мелодии, вдруг вторгающейся в веделевское «Покаяния отвержи ми...» в распеве(!) слога «ба» («... но Твоими молитвами из-ба-----ви мя...»).

Все эти и аналогичные вопросы в курсе гармонии должны затрагиваться как по ходу лекций-анализов, так и, особенно, на индивидуальных занятиях.

Выше говорилось о некоторых темах, опущенных в данном курсе. Предполагается, что, если регенту придется встретиться с произведениями с энгармоническими, допустим, модуляциями (что практически невероятно!), он сможет почерпнуть соответствующие сведения в других учебниках, в учебниках, ориентированных на музыкальные училища или консерватории.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	3
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ.	
ВВЕДЕНИЕ	6
УРОК 1.	8
Аккорд	8
Тесное и широкое расположение трезвучий в четырехголосном складе. Мелодическое положение трезвучий	10
УРОК 2.	13
Соединение трезвучий в мажоре	13
Гармонизация баса трезвучиями в мажоре	17
УРОК 3. Особенности соединения трезвучий в миноре	19
УРОК 4. Особенности соединения трезвучий в миноре (продолжение темы урока 3)	23
УРОК 5. Гармонизация мелодии трезвучиями	24
Гармонические функции	24
Период, предложения	27
Каденции	27
УРОК 6. Практические советы по гармонизации мелодии трезвучиями	33
УРОК 6а. Резервный	33
УРОК 7. Секстаккорды	34
УРОК 8. Квартсекстаккорды	40
УРОК 9. Классная задача	44
УРОК 10. Доминантсептаккорд	45
УРОК 11. Продолжение темы урока 10	50
УРОК 12. Особенности использования доминантсептаккорда в церковном многоголосии	51
УРОК 13. Обращения доминантсептаккорда	56
УРОК 14. Классная задача на гармонизацию мелодии	59
УРОК 15.	61
1. Особые случаи разрешения D_7 и его обращений	61
2. Обороты с проходящими аккордами между обращениями D_7	63
УРОК 16. Септаккорды VII ступени (вводные)	65

УРОК 17. Септаккорд VII ступени (продолжение).	
Доминантнонакорд	70
УРОК 18. Септаккорд II ступени	74
УРОК 19. Продолжение темы «Септаккорд II ступени»	79
УРОК 20. Окончание темы «Септаккорд II ступени»	80
УРОК 21. Септаккорды I, III, IV, VI ступеней мажора и минора, V и VII ступеней натурального минора	82
УРОК 22. Септаккорды в церковном многоголосии	87
УРОК 23. Септаккорды (продолжение и окончание темы)	92
УРОК 24. Модуляция	94
Техника отклонений	96
УРОК 25. Продолжение темы «Модуляция». Классная задача ...	100
УРОК 26. Продолжение темы «Модуляция». Классный анализ ..	101
УРОК 27. Собственно модуляция (техника модулирования)	102
УРОК 28. Окончание темы «Модуляция»	105
УРОК 29. Неаккордовые звуки (общее представление)	107
УРОК 30. Классный анализ	111
УРОК 31. Неаккордовые звуки в церковном многоголосии	112
УРОК 32. Альтерация аккордов S-группы (DD)	116
УРОК 33. Альтерированная S в церковном многоголосии	120
УРОК 34. Альтерированная S в русской светской музыке	123

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

УРОК 35. Ладовая основа русского церковного многоголосия	125
УРОК 36. Главные трезвучия древнерусской «прагармонии»	130
УРОК 37. Функциональная логика семиступенных ладов	137
Функциональная логика мажора	137
Функциональная логика минора	139
УРОК 38. Функциональная логика в русском церковном многоголосии	144
УРОК 39. Классный анализ по материалам домашнего задания № 38	150
УРОК 40. Отклонения и модуляции в условиях церковного многоголосия	159
УРОК 41. Фактура и ее виды	166
УРОК 42. Виды фактуры в русской церковной многоголосной музыке	171

УРОК 43. Некоторые приемы использования четырехголосной партитуры в трехголосном хоре.....	174
УРОК 44. Классная письменная самостоятельная работа	178
УРОК 45. О соотношении слова и музыки в церковном пении (вводный урок).....	180
УРОК 46. О соотношении слова и музыки в русском церковном многоголосии (основной урок).....	186
УРОК 47. Основные этапы развития церковной гармонии.....	192
УРОК 47а.....	205
УРОК 48. Некоторые приемы гармонизации церковных мелодий	206
УРОК 49. Анализ некоторых образцов гармонизаций, выполненных крупнейшими мастерами.....	210
I. Знаменная мелодия и возможности ее многоголосного переложения.....	210
II. «Обиходная гармонизация» и возможности её композиторской транскрипции.....	218
УРОК 50. Некоторые возможности развития средств традиционной церковной гармонии	224
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	235

Мясоедов Андрей Николаевич

ГАРМОНИЯ

Учебник для регентов

Художественное оформление и верстка *Е. В. Комарова*

Редактор *Е. Б. Резниченко*

Корректор *Н. С. Емельянова*

Нотный набор *С. А. Мясоедов, Н. А. Мясоедов, В. В. Михайлов*

Издательство Православного Свято-Тихоновского
гуманитарного университета

115184, Москва, Новокузнецкая ул., 23б

E-mail: verlag@pstbi.ru

Подписано в печать 23.03.2009. Формат 70 x 100/16. Объем 19,35 усл. л

Бумага офсетная. Тираж 1000 экз. Заказ № 90181.

Некоммерческое предприятие

Типография Московской Федерации профсоюзов
129010, г. Москва, Протопоповский пер., д. 25, стр. 1.

Тел.: (495) 688-66-10, тел./факс: (495) 688-62-19

E-mail: mfp-t@mail.ru