



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •  
• МОСКВА •  
• КРАСНОДАР •



**Н. М. КОВИН**

•  
**КУРС ТЕОРИИ ХОРОВОГО  
ЦЕРКОВНОГО ПЕНИЯ**  
•  
**ПОДГОТОВКА ГОЛОСА И СЛУХА  
ХОРОВЫХ ПЕВЦОВ**  
•  
**УПРАВЛЕНИЕ  
ЦЕРКОВНЫМ ХОРОМ**  
•

**УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ**

*Под редакцией Н. Свиридовой*



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •  
• МОСКВА •  
• КРАСНОДАР •

ББК 85.314

12+

К 56

**Ковин Н. М.**

**К 56** Курс теории хорового церковного пения. Подготовка голоса и слуха хоровых певцов. Управление церковным хором: Учебное пособие / Под ред. Н. Свиридовой. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2016. — 216 с.: ноты. — (Учебники для вузов. Специальная литература).

**ISBN 978-5-8114-2065-0 (Издательство «Лань»)**

**ISBN 978-5-91938-244-7 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)**

**ISMN 979-0-66005-150-4 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)**

Ковин Николай Михайлович (1877–1936) — преподаватель пения в Харькове, Петербурге, Москве, Ярославле, регент, автор пособий по методике обучения церковному пению.

Данное издание содержит в себе три работы автора. «Курс теории хорового церковного пения» представляет собой основы музыкальной теории и гармонии. «Подготовка голоса и слуха хоровых певцов» содержит упражнения на развитие вокальной техники, чувства ритма, чистоты интонирования, гармонического слуха и др. «Управление церковным хором» дает свод необходимых правил и положений по управлению хором, освещает вопросы регентского мастерства, дирижерской техники.

Книга адресована студентам и преподавателям дирижерско-хоровых факультетов музыкальных учебных заведений, регентских отделений духовных семинарий и академий, начинающим и практикующим регентам, а также всем интересующимся церковным пением.

ББК 85.314

**Kovin N. M.**

**К 56** The course of the theory of choral church singing. Training of voice and ear of choral singers. The conducting a church choir: Textbook / Edited by N. Sviridova. — Saint-Petersburg: Publishing house “Lan”; Publishing house “THE PLANET OF MUSIC”, 2016. — 216 p.: notes. — (University textbooks. Books on specialized subjects).

Kovin Nikolay Mikhailovich (1877–1936) was a singing teacher in Kharkov, St. Petersburg, Moscow, Yaroslavl, regent, author of manuals on methods of teaching of church singing.

This edition contains three works by author. “The course of the theory of choral church singing” represents the basics of music theory and harmony. “Training of voice and ear of choral singers” contains exercises on the development of vocal technique, sense of rhythm, purity of intonation, harmonic hearing etc. “The conducting a church choir” provides a set of necessary rules and regulations for conducting a choir, covers issues of regency skills and conducting technique.

The book is addressed to students and teachers of conducting and choral faculties of music schools, regency departments of theological seminaries and academies, beginning and practicing regents, as well as to all those who are interested in church singing.

*Авторская стилистика текста,  
изданного в периодике 1915 года, сохранена.*

**Обложка**  
**А. Ю. ЛАПШИН**

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2016  
© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,  
художественное оформление, 2016





## ПРЕДИСЛОВИЕ

Ковин Николай Михайлович (1877–1936) — регент, теоретик, преподаватель пения в Петербурге, Ярославле, Харькове. Окончил Харьковские музыкальные классы Императорского Русского музыкального общества. Был выпускником Синодального училища (Москва, 1896). Его имя как выдающегося ученика училища было занесено на «Золотую доску» наряду с именами П. Г. Чеснокова, Н. М. Данилина, Н. Н. Толстякова и др., что свидетельствует о его незаурядном музыкальном даровании. После окончания училища остался в нем в качестве преподавателя, а также работал на летних регентско-учительских курсах в Москве и Петербурге. Статьи Н. М. Ковина печатались во многих журналах, посвященных церковному пению и регентскому образованию. При жизни автора отдельным изданием вышли: «Курс теории хорового церковного пения в примерах и образцах»\*, изданный в Харькове в 1904 г. и в Москве в 1909 г., «Подготовка голоса и слуха хоровых певцов. Сборник вокализов»\*\*, опубликованная в Москве издательством Юргенсона, «Обычный распев. Выпуск первый. Напевы на „Господи воззвах“», изданная в Санкт-Петербурге в 1910 г.

Также Николаем Михайловичем написан ряд музыкальных сочинений. Лишь два из них («Плотию уснув» (греческого распева) и «Херувимская песнь» (для двух голосов) были опубликованы при жизни композитора (в Петербурге в 1909 г.). Музыкальное наследие автора еще ждет своих исследователей, мы же в данном издании собрали все его теоретические работы, посвященные преподаванию церковного пения.

Представленная вашему вниманию книга по-своему уникальна. Впервые под одной обложкой собраны все ранее изданные в виде отдельных публикаций теоретические труды Н. М. Ковина. Дополнив и пояснив друг друга, они сложились в цельное практическое и теоретическое руководство, которое будет полезно не только для регентов и светских дирижеров, но вокалистов и теоретиков. Книга наглядно показывает прямую взаимосвязь между тремя, столь, казалось бы, разными музыкальными профессиями.

---

\* Эта книга входит в первую часть нашего издания. Мы сохранили стилистику и язык автора, дополнив материал комментариями, содержащими современные сведения по теории музыки.

\*\* Эта книга входит во вторую часть нашего издания.

Не оставит она равнодушными и музыковедов-историков, так как, написанная в начале XX в. живым доступным языком настоящим профессионалом-практиком, она ярко передает дух того времени, образ музыкального мышления, состояние музыкальной культуры в целом. Богатая практическими советами и примерами, книга помогает найти ответы не только на многие специфически музыкальные, но, что немаловажно, исторические и культурологические вопросы.

Не случайно язык и авторская манера изложения материала оставлены без изменений. Они представляют собой особую ценность. Части книги, тесно взаимосвязанные между собой, сами уточняют и дополняют друг друга, создавая для нас максимально полную и верную картину профессионального мышления автора. Мы же оставили за собой право лишь уточнить и дополнить те теоретические, терминологические и практические понятия, которые претерпели изменения в музыкальной науке и церковной дирижерской практике за последние сто лет.

Таким образом перед вами сборник, который по праву можно назвать целостным практическим и теоретическим руководством для регентов, о котором мечтал и сам автор. Пусть данная публикация станет данью уважения и благодарности Н. М. Ковину за тот труд, который он проделал всей своей жизнью на ниве развития, обучения и воспитания профессиональных музыкантов.

*Регент, педагог, музыковед СВИРИДОВА Н. Н.*



# ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

## КУРС ТЕОРИИ ХОРОВОГО ЦЕРКОВНОГО ПЕНИЯ В ПРИМЕРАХ И ОБРАЗЦАХ

*Музыка — вторая часть человека, язык, которым он выражает свои чувства и душевное состояние. Как и обыденная речь, музыка нуждается в азбуке, для того чтобы записывать ее и давать другому возможность воспроизводить ее во времени и пространстве, в грамматике и синтаксисе — для правильного и логичного течения ее и удобопонятности... Теория музыки имеет своей целью изучение азбуки и грамматики этого искусства.*





## ПРЕДИСЛОВИЕ

Наша книга открывается теоретическим руководством для регентов и певчих, впервые опубликованном в 1909 г. издательством Юргенсона в Москве под названием «Курс теории хорового пения в примерах и образцах». Данное руководство является одним из первых русских учебников по теории музыки. Сохранив языковые особенности, стиль и терминологию автора, мы постарались передать подлинный исторический дух теоретической музыкальной мысли начала XX в. Все уточнения и дополнения намеренно вынесены нами в раздел комментариев.

Курс разделен автором на четыре части, в которых освещаются все основные вопросы теории, гармонии и анализа музыкальных форм. Отдел, посвященный вопросам теории музыки, раскрывает такие понятия, как знаки альтерации, нотация, кварто-квинтовый круг тональностей и др. Некоторые понятия не были еще до конца изучены к началу XX в., многие из них раскрываются при помощи устаревших терминов.

Все эти особенности авторского текста объяснены и дополнены современными сведениями в подробном разделе редакторских комментариев. Авторские комментарии оставлены в тексте без изменений.

Отдел, посвященный вопросам гармонии, затрагивает понятия аккорда, его обращений и функциональной принадлежности. Рассматриваются все используемые в современных автору богослужебных песнопениях виды кадансов и дается их подробная классификация. Освещены темы модуляций и тональностей первой степени родства (без использования самого термина, который встретится в работах Н. М. Ковина лишь в 1915 г.). Также дается подробная схема модуляций в тональности первой степени родства, проиллюстрированная конкретными примерами из клиросной практики.

В отделе, посвященном вопросам полифонии и анализа музыкальных форм, рассматриваются такие понятия, как фактура, фигурация, имитация, задержание, предложение, период и др. Каждое объяснение подкрепляется конкретным известным для современников музыкальным примером.

Четвертый отдел, полностью посвященный авторскому анализу форм, — наиболее значимый с точки зрения исторической и практической ценности. Н. М. Ковин производит музыкальный анализ самых употребляемых за богослужением песнопений. Данный отдел в полной мере раскрывает профессиональный уровень

и художественный вкус автора. Именно поэтому этот раздел оставлен нами без комментариев.

Актуальность «Курса теории хорового церковного пения» не оставляет сомнений. Все произведения, приводимые автором в качестве примеров, исполняются за богослужением и сегодня. Теоретический материал изложен доступным любому начинающему музыканту языком. Данное пособие занимает достойное место среди работ таких известных авторов, как Ю. Н. Тюлин, А. Н. Мясоедов, В. А. Вахромеев, Ю. Н. Холопов и др. Оно будет полезно не только для начального и среднего образования регентов, дирижеров, но и для музыкантов-инструменталистов и вокалистов.



## ОТДЕЛ ПЕРВЫЙ

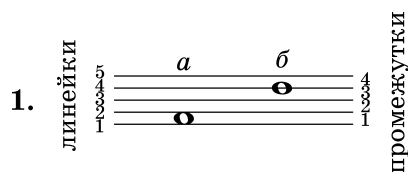
### ИЗОБРАЖЕНИЕ ЗВУКОВ

§ 1. Звуки изображаются на бумаге при помощи знаков — **нот**, вполне условных и различных во всевозможных системах нотописания. В цифирной системе такими знаками служат цифры, в буквенной — буквы, в крюковой — крюки или знамена и т. д.

Принятая теперь нотно-линейная система состоит в следующем.

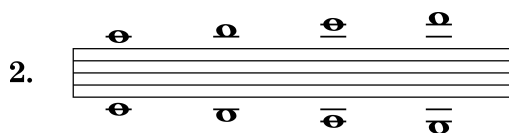
Звуки\* отличаются один от другого, во-первых, по высоте, во-вторых, по длительности или продолжительности.

**Высота звука** указывается положением ноты на линейках и в промежутках пятилинейного нотного стана, или нотоносца. Счет линеек и промежутков начинают снизу.



В приведенном примере нота *а* ниже ноты *б* по положению, чем и указывается, что звук, соответствующий этой ноте *а*, ниже звука, обозначенного буквой *б*.

Если линеек и промежутков нотоносца не хватает, употребляют маленькие добавочные, или прибавочные, линейки сверху и снизу нотоносца.



**Длительность звука** указывается внешним видом знака — ноты.

1. За единицу принимается целая нота, обозначаемая **О** и измеряемая обычно четырьмя ударами руки.

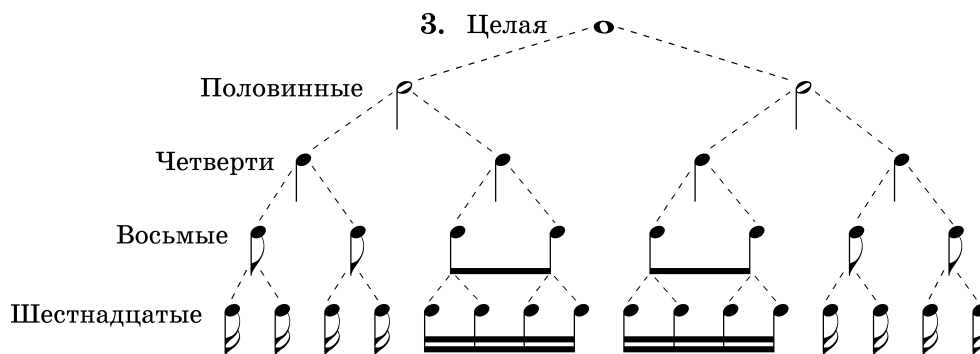
Последовательное деление на два дает ряд различных длительностей.

2. Целая, деленная на два, дает две половинных  $\int \int$ , по два удара в каждой.

\* Теория музыки имеет дело только с музыкальными звуками, т. е. с такими, которые можно воспроизвести голосом или музыкальным инструментом. Эти звуки отличаются от шума.

3. Половинная, деленная на два, дает две четверти , по одному удару в каждой.

4. Четверть, деленная на два, дает две восьмых  или , по две на удар, и т. д.



Следовательно, в примере 4



Звуки, обозначенные *a* и *б*, отличаются друг от друга, во-первых, по высоте (звук *a* ниже звука *б*), во-вторых, по длительности (звук *б* вдвое короче звука *a*).

## НАЗВАНИЕ ЗВУКОВ

§ 2. Музыкальная грамота имеет свой алфавит, который состоит всего из семи названий: *до, ре, ми, фа, соль, ля, си*. И хотя звуков в музыке употребляется гораздо больше (именно в хоровом пении около 28 простых и столько же измененных, а в инструментальной музыке\* — втрое больше), но семи названий совершенно достаточно, и вот почему: если мы будем петь по порядку звуки *до, ре, ми, фа, соль, ля, си* и продолжим пение дальше, то увидим, что следующий за *си* звук покажется нам с первого раза повторением первого звука *до*, и если петь это *до* и новый звук вместе, то они почти сливаются в один. Это сходство, согласие дало повод назвать новый звук так же, как и первый, т. е. *до*.

Продолжая пение дальше, увидим, что звук, следующий за новым *до*, будет сходен с *ре*, следующий — с *ми* и т. д., т. е. звуки будут сходны с пропетыми раньше, будут как бы повторяться; только все будет вдвое тоньше, на семь звуков выше. Будут повторяться и названия.

## ОКТАВЫ

Поэтому все употребляющиеся в музыке звуки и разделяются на равные части, по восемь звуков в каждой: *до, ре, ми, фа, соль, ля, си, до*, причем последний звук каждой части служит начальным для следующей за ней. Каждая такая часть носит название **октавы**.

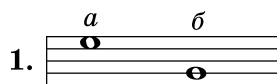
\* Инструментальная музыка — музыка, написанная для музыкальных инструментов: скрипки, фисгармонии, рояля и т. д.






Каждая октава имеет свое название. Самое низкое басовое *до* начинается собой большую октаву; следующая за ней вверх называется малой октавой; дальше идут первая, вторая и т. д. октавы. Обычно употребляемый камертон *C* (*до*) дает *до* второй октавы. Другой камертон *A* (*ля*) дает *ля* первой октавы. В *ля* первой октавы настраивается скрипичное *ля*, басок настраивается в *соль* малой октавы, а квинта — в *ми* второй октавы. (См. таблицу октав в § 3.)

## КЛЮЧИ

§ 3. До сих пор мы могли только сравнивать звуки по высоте, ничего не зная о том, какой именно звук указывается той или иной нотой. Так, из примера



мы видим только то, что звук *а* выше звука *б*, но точно определить эти звуки, т. е. сказать, какой из семи звуков в какой октаве указывается данной нотой, мы не можем. Нотой *а*, например, могут указываться и звуки *до*, *ре* и т. д. Для того чтобы точно определить, какой именно звук указывается в той или иной ноте, служит особый знак — **ключ**.

В музыке употребляются три вида ключей: ключ *до* , ключ *соль*  и ключ *фа* .

Ключ *до* указывает, что на той линейке, где он поставлен, должна быть нота *до* первой октавы. В ключе *соль* на той линейке, где стоит этот ключ, должна быть нота *соль* тоже первой октавы. В ключе *фа* должна быть нота *фа* малой октавы.

Ключ *до*, поставленный на первой линейке, называется дискантовым. Тот же ключ, поставленный на третьей линейке, называется альтовым, а на четвертой — теноровым. Ключ *фа* на четвертой линейке называется басовым. Такие названия даны этим ключам по названиям голосов, для которых в них писались ноты: для баса — в басовом, для дисканта — в дискантовом и т. д. Ключ *соль* называется скрипичным — в нем пишут ноты для скрипки.

С помощью ключей теперь можно определить звуки в первом примере. Поставим, например, на третьей линейке ключ *до* — альтовый. Этим укажем, что на этой линейке может быть теперь только нота *до* первой октавы, после чего уже легко определить и данные ноты, и всякую другую, написанную на нотеносце, в начале которого стоит этот ключ *до*.



Нота *а* будет *фа* первой октавы (ибо на третьей линейке *до* первой октавы нота *а* четырьмя ступенями выше, следовательно, это нота *фа* той же октавы). Нота *б* будет *ля* малой октавы, так как она двумя ступенями ниже *до* первой октавы.



## Сравнительные таблицы ключей

ТАБЛИЦА 1

Нота *до* первой октавы:

а) в скрипичном ключе    б) в альтовом    в) в теноровом    г) в басовом

ТАБЛИЦА 2

	Малая октава			Первая октава					
	соль	ля	си	до	ре	ми	фа	соль	ля
Скрипичный									
Альтовый									
Теноровый									
Басовый									
	соль	ля	си	до	ре	ми	фа		
	Малая октава			Первая октава					

Ниже помещена таблица октав (см. § 2), написанная в фортепианном ключе. Так называется соединение двух ключей — скрипичного и басового.

ТАБЛИЦА 3

## РАЗМЕР

§ 4. Всякое музыкальное произведение обычно представляет собой довольно сложное целое. А все сложное усваивается нами легче тогда, когда мы имеем возможность усвоить его не сразу, а по частям и когда нам ясно его строение. В музыкальных произведениях замечается известная размеренность, разделенная на части. Эти части и усваиваются нами постепенно, одна за другой по мере их следования.

И чем больше ясности в таком разделении на части, чем больше правильности и определенного порядка в их чередовании, тем легче слушается и исполняется музыкальное произведение, тем доступнее оно для нашего понимания. Самые мелкие из составных частей называются **тактами**<sup>2</sup>. Чтобы лучше и нагляднее уяснить себе, что такое такт, обратимся к мерной речи, к стихам.

Возьмем, например, стихотворение А. С. Пушкина:

Буря мглою небо кроет,  
Вихри снежные крутя.  
То, как зверь, она завоет,  
То заплачет, как дитя... *и т. д.*

Переставив слова, будем читать примерно так: «Крутя снежные вихри, буря кроет небо мглою. То она завоет, как зверь, то, как дитя, заплачет» и т. д. Нельзя не заметить, что стихи уже не производят прежнего впечатления, хотя мысль их осталась такой же и выражена она теми же словами, и та же картина рисуется и стихами, и прозой. Внимательно исследуя это явление, мы легко найдем и его причину. Именно в стихах слоги с ударением (сильные) правильно чередуются со слогами без ударения (слабыми). Так, в приведенном стихотворении все время повторяется группа из двух слогов — сильного и слабого.

Получается известный размер (в данном случае двухдольный), которому подчинено все стихотворение.

Сильный	Слабый	Сильный	Слабый	Сильный	Слабый	Сильный	Слабый
Бу-ря	мгло-ю	не-бо	кро-ет				
1	2	1	2	1	2	1	2

Вих-ри снеж-ны-е\* кру-тя *остановка* и т. д.

Во всем стихотворении чередуются сильный и слабый слоги в одном и том же порядке: раз-два, раз-два.

Есть в стихах и другие размеры, например трехдольный.

Сильный	Слабый	Слабый	Сильный	Слабый	Слабый
Туч-ки	не-	бес-ны-е,	веч-ны-е	стран-ни-ки	
1	2	3	1	2	3

Мчи-тесь вы, буд-то как\* я-же из- гнан- ни-ки,  
 Ми- ло- го се- ве-ра в сто-ро-ну юж- ну- ю.

Здесь идет другое чередование: сильный — слабый — слабый, и опять сильный — слабый — слабый, т. е. повторяется группа уже из трех долей.

Этой размеренностью и правильностью чередования и объясняется в значительной степени то чарующее воздействие, которое производит на нас мерная, стихотворная речь.

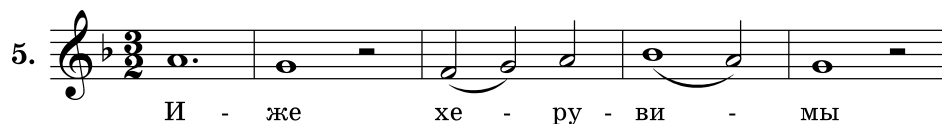
\* Слово *снежные* в первом стихотворении и слово *как* во втором не могут считаться: первое сильным, а второе слабым. Но слово *снежные* сильнее предыдущего и последующего, по сравнению с ними оно сильное слово. Слово *как* слабее следующего за ним слова *я* и по сравнению с ним оно звучит слабее.





«Святой Боже» написано в двухчетвертном размере.

Следовательно, в каждом такте будет по две доли (так как числитель дроби 2), а каждая доля по длительности будет равняться четверти (♩), так как знаменатель 4. Херувимская № 5 Бортнянского написана в трехчетвертном размере.



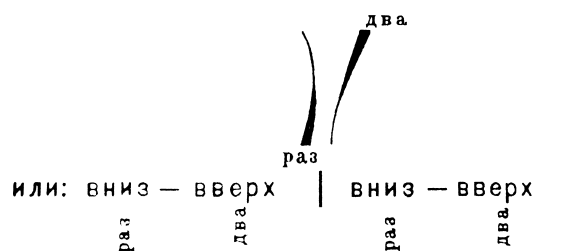
В каждом такте три доли (числитель 3). Каждая доля будет равна половинной (♩) (знаменатель 2).

### СЧЕТ

При исполнении музыкальных сочинений, особенно хоровых или написанных для нескольких исполнителей, необходимо совершенно точное соблюдение размера.

Это легко достигается при помощи счета долей такта.

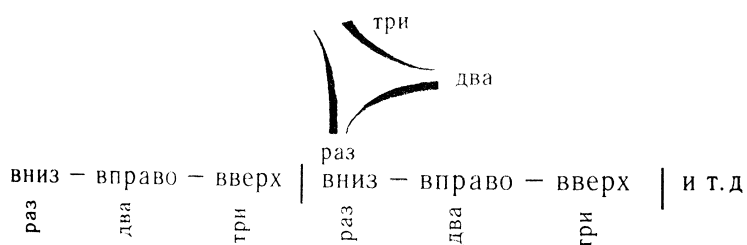
Доли такта либо отсчитываются вслух (например, в трехдольном размере регент считает: раз-два-три), либо указываются особыми движениями руки. Например, двухдольный размер показывается так:



Следовательно, пропеть со счетом, например «Святой Боже», нужно так:



Для трехдольного размера движения руки следующие:



Или

или 7.

И - же хе - ру - ви - мы  
раз два три раз два три и т. д.

Для четырехдольного размера<sup>4</sup>

и т. д.  
и т. д.

вниз - влево - вправо - вверх | и т. д.  
раз два три четыре

Эти движения должны помогать, а не мешать при пении, для чего их нужно заучить настолько твердо, чтобы при пении рука делала их уверенно и совершенно свободно. Умение твердо, ясно и всем понятно указать размер безусловно необходимо каждому регенту и учителю пения.

## НЕСИММЕТРИЧНЫЙ РАЗМЕР

Церковное пение, особенно обычный распев, так называемое простое пение, весьма часто исполняется, по-видимому, без всякого размера, т. е. не в двухдольном, трехдольном и т. д. тактах. Но размер в них все-таки есть. В простом пении это обычно размер текста, а в знаменном, киевском и тому подобных распевах — особый несимметричный размер. Его отличие от симметричного размера в следующем: в сочинениях, написанных в симметричном размере, чередуются одинаковые по числу долей такты.


Например, если размер двухдольный, то все такты по две доли. А в сочинениях с несимметричным размером такты неодинаковы. Например, в задостойнике «Сретению Господню» греческого распева

8.

Бо - го - ро - ди - це Де - во у - по - ва - ни - е хри - сти -  
а - ном по - крый со - блю - ди и спа - си и т. д.

Двухдольный такт сменяется трехдольным (на словах *Богородице*); за ним опять двухдольный, дальше снова трехдольный и т. д.

*Примечание.* В обиходе песнопения всех распевов не разделены на такты. Но, выделяя сильные доли и группируя около них слабые, можно представить себе такое разделение, например

9.  (Догматик 4-го гл.)  
И - же Те - бе ра - ди

Из всего сказанного выше вытекает следующее: нет ни одного музыкального произведения, которое не подчинялось бы размеру (симметричному или несимметричному, все равно) и которое можно было бы петь, не соблюдая этого размера. Ибо раз размер не соблюдается, то и музыкальное произведение теряет свою ясность и стройность, отчего слушать и понимать его становится труднее.

## УСТРОЙСТВО ТАКТА

Сильные и слабые доли такта имеют в нем определенные места. Обычно сильной бывает первая доля в простых тактах (двухдольном и трехдольном). В сложных\* тактах, кроме первой, есть еще и сильные доли, так как каждый простой такт, входя в состав сложного, приносит с собой и сильную долю. Таким образом, в четырехдольном такте, например, сильных долей две — первая и третья.

10.   
четырёхдольный  
двухдольный двухдольный

В шестидольном такте, составленном из двух трехдольных, тоже две сильные доли — первая и четвертая.

11.   
шестидольный  
трехдольный трехдольный

## СИНКОПА


Иногда сильные доли также меняются в только что указанных местах, и там, где должна быть сильная доля, оказывается слабая. Такое перемещение сильной доли на место слабой и наоборот называется **синкопой**. Например, в трехдольном такте первая доля сильная. А в приведенном ниже примере сильной делается вторая — слабая доля, ударение перешло на нее.


12. 

\* Сложными называются такие такты, которые составляются из простых путем соединения нескольких из них в один. Например, четырехдольный такт составляется из двух двухдольных.

*Примечание.* Ударение здесь переместилось потому, что нота, с которой начинается вторая доля, длиннее той, которая приходится на первую. А из двух нот — короткой и длинной — всегда сильнее звучит длинная.

Вот примеры синкоп.

13.  (Из догматика 1-го гл. знам. расп.)

14.  (Из задостойника на Рождество Богородицы)



## ТОЧКА

§ 5. Весьма часто встречается необходимость в изображении таких длительностей, которые известными нам знаками изобразить нельзя. Например, нужно изобразить звук в три удара, как это было не раз в примерах предыдущего параграфа (см. последние такты 2-го примера, первый 7-го и т. д.). Такая длительность изображается там либо половиной (пример 2), либо целой с приставленной к ним с правой стороны точкой.

Точка прибавляет к ноте, у которой стоит, половину ее длительности. Например, половинная с точкой равняется трем ударам ( $\overset{\cdot}{\text{p}} = \text{двум ударам} + \overset{\cdot}{\text{p}} : 2 = \text{одному удару}$ ; всего три).

## ЛИГА

Длительность ноты можно также увеличить при помощи **лиги**, или связи (—). Примеры, о которых мы говорили, можно изобразить так:

1.  или 2. 

(4-й пример § 4) (7-й пример отсюда же)

Следовательно, лига, поставленная над несколькими одинаковыми по высоте нотами, связывает их в одну, равную по длительности сумме связанных нот, например:


3. 

— длительность ноты *до* равна семи ударам (4 + 2 + 1).

\* Лига, поставленная над неодинаковыми по высоте нотами, указывает только, что эти ноты нужно исполнить связно, без передышки. На скрипке ноты, связанные лигой, исполняются на один смычок.

Название ноты в таких случаях не повторяется, нота называется один раз, а не три, как, например, можно подумать, читая 3-й пример; все его ноты считаются за одну и называются один раз.

## ФЕРМАТА

Знак  — **фермата** — тоже увеличивает длительность ноты, над или под которой стоит. Увеличение это неопределенное и зависит от вкуса исполнителя.

## ПАУЗЫ

§ 6. В духовно-музыкальных сочинениях часто в то время, когда все голоса поют, один какой-либо голос молчит и лишь спустя некоторое время присоединяется к остальным. Например, Херувимская № 7 Бортнянского, написанная для четырех голосов, начинается тремя — альтом, тенором и басом, а дискант вступает лишь во втором такте.

1.



дискант

альт

тенор

бас

И - же


И - же






(Херувимская № 7  
Бортнянского)

Для того чтобы это вступление было сделано вовремя, нужно точно указать, сколько времени нужно молчать тому или иному голосу. Знаки, указывающие это, называются **паузами**. Паузы бывают разной длительности, соответствующей различным длительностям нот. Есть пауза, равная четырем ударам и соответствующая целой ноте. Изображается она толстой чертой под четвертой линейкой нотного стана:

2. 

Пауза в два удара, равная половинной ноте, изображается такой же чертой над третьей линейкой:

3. 

Пауза в один удар, равная четверти, изображается знаком . Пауза, равная восьмой () , изображается знаком . Пауза, равная шестнадцатой () , изображается знаком  и т. д.

4. 

Точка, оставленная с правой стороны паузы, имеет то же значение, что и поставленная у ноты, т. е. прибавляет половину длительности.




## ТРИОЛИ

§ 7. Парное деление, т. е. деление ноты высшего разряда на две ноты низшего разряда (например, целой на две половинные), иногда заменяется непарным. Целая нота делится, например, не на две, а на три доли, которые называются **триолями**. Разумеется, в каждой такой доле будет не два удара, как в половинной, а меньше, но изображаться они будут половинными нотами. А чтобы не смешивать тех и других, над триолями ставится лига и цифра 3.

Точно так же на три доли может делиться и половинная, и четверть и т. д. Итак,

Целая (♩)	равна	
Половинная (♫)	равна	
Четверть (♮)	равна	
Восьмая (♩)	равна	 и т. д.


Вот примеры триолей:



Гос - по - ди по - ми - луй

(Из «уральской»  
ектении)

альт solo



я - ко - же по - ве - лел е - си

(Из «Сам один еси  
безсмертный»  
Кастальского)

## ТЕМП И ЕГО ОБОЗНАЧЕНИЯ

§ 8. Длительность звуков в музыке относительна. Целая нота указывает, например, что изображаемый ею звук должен петься все время, пока рука делает четыре удара, но скорости или, как говорят, темпа (*tempo*), с которой нужно сделать эти четыре удара, не указывает. Скорость точно определяется при помощи **метронома** — инструмента с часовым механизмом, маятник которого отсчитывает удары.

Приблизительно же скорость движения, вернее его характер, определяется терминами: очень медленно, медленно, умеренно, скоро, очень скоро и т. д.

Чаще всего эти термины пишутся по-итальянски. Вот главнейшие из них.

Медленное движение	{	<i>Largo</i> (лярго) — широко.
		<i>Grave</i> (гравэ) — тяжеловесно.
		<i>Adagio</i> (адажио, или, вернее, ададжо) — медленно.
Умеренное движение	{	<i>Andante</i> (андантэ) — нескоро, как бы шагом.
		<i>Moderato</i> (модерато) — умеренно.
Медленное движение	{	<i>Allegro</i> (аллегро) — скоро.
		<i>Vivace</i> (виваче) — очень живо.
		<i>Presto</i> (прэсто) — быстро.

Редко вся пьеса поется или играется с одинаковой скоростью. Местами, согласно музыкальному смыслу, приходится замедлять, а местами и ускорять взятое вначале движение. Для обозначения таких оттенков движения наряду с русскими употребляются итальянские термины.

*Ritardando* — сокращенно *rit.* (ритардандо) — задерживая.

*Ritenuto* — сокращенно *rit.* (ритэнудо) — затягивая.

*Rallentando* — сокращенно *rall.* (раллентандо) — замедляя.

*Accelerando* — сокращенно *accel.* (аччелерандо) — ускоряя.

К ним часто прибавляется термин *rosso a rosso* (поко а поко) — мало-помалу.

## ОТТЕНКИ СИЛЫ ЗВУКА

Итальянские термины употребляются и для обозначения *оттенков силы звука*. Вот главнейшие из них.

*Piano* — сокращенно *p.* (пиано) — тихо.

*Pianissimo* — сокращенно *pp.* (пианиссимо) — очень тихо.

*Forte* — сокращенно *f.* (фортэ) — громко, сильно.

*Meno forte* — сокращенно *mf.*<sup>5</sup> (мэно фортэ) — менее сильно, не очень громко.

*Fortissimo* — сокращенно *ff.* (фортиссимо) — очень сильно.

*Crescendo* — сокращенно *cresc.* (крецендо) — постепенно усиливая.

Для обозначения *crescendo* употребляется и другой знак:



*Decrescendo* — сокращенно *decresc.* (дэкрецендо).


*Diminuendo* — сокращенно *dim.* (диминуэндо) — постепенно ослабляя, затихая.

Или то же самое изображается знаком:



Характер исполнения указывается особыми знаками. В духовно-музыкальных сочинениях чаще встречается следующее:

> и *sf* (*sforzando* — сфорцандо) — сделать ударение на ноте, на которой эти знаки поставлены. Например,

1.  (Партия баса из «Сам один еси» Кастальского)

Черточки над нотами (–) указывают на широкое, протяжное их исполнение, точки (...) или ! ! ! – на отрывистое<sup>6</sup>.

2.  («Свете тихий» Гречанинова)

3.  («Тебе одевающегося» Львова)

Связное, слитное исполнение указывается лигой, или легато.

*Примечание.* Верное и точное выполнение всех вышеприведенных обозначений силы звука и скорости движения и их оттенков зависит от регента, его общего вкуса, музыкального развития и понимания исполняемого. У регентов, тех, что являются плохими музыкантами, все оттенки часто преувеличиваются до карикатурности, до нелепости. Помочь избежать ошибок и преувеличений поможет прослушивание хороших образцов, чувство меры и здравый смысл.

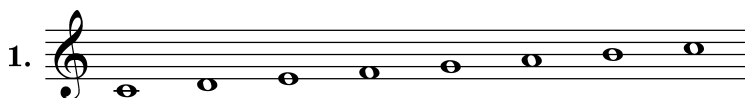


## ОТДЕЛ ВТОРОЙ

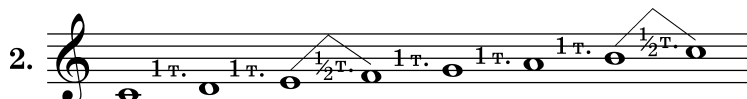
### ТОН И ПОЛУТОН

§ 9. Расстояние между звуками измеряется особыми мерами — **тонами и полутонами** (расстояние между предметами измеряется аршинами, вершками и т. п.\*; промежуток времени — часами, минутами и пр.).

Пропев внимательно ряд звуков



мы увидим, что расстояния между соседними звуками неодинаковы. В одной паре, например, между *до* и *ре* или *ре* и *ми* расстояние больше, в другой, например, между *си* и *до* или *ми* и *фа* — меньше. Первые — большие — тоны (в пропетом нами ряде звуков это расстояния между *до* и *ре*, *ре* и *ми*, *фа* и *соль*, *соль* и *ля*, *ля* и *си*), а вторые — меньшие — полутоны (в пропетом нами ряде звуков это расстояния между *ми* и *фа*, *си* и *до*\*\*), например,



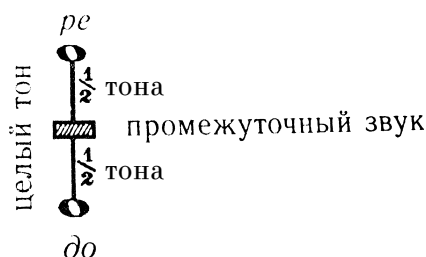
**Полутон** есть ближайшее расстояние между двумя звуками, и меньших европейская теория музыки не признает. В самом деле, при пении какого-нибудь полутона, например, *ми-фа*, вставить между этими звуками какой-либо новый звук очень трудно, а среднему по развитию слуху и необработанному голосу недоступно. Вот почему расстояниями, меньшими полутона, теория музыки не занимается.

Вставить промежуточный звук между двумя звуками, находящимися один от другого на расстоянии целого тона, например, между *до* и *ре*, уже гораздо легче. Тогда расстояние в один тон поделится пополам, и новый, промежуточный звук будет находиться как раз посередине, т. е. на расстоянии полутона от каждого из тех звуков, между которыми он вставлен. См. пример 3.

\* Аршин равен 16 вершкам (71,12 см); вершок — 4,45 см.

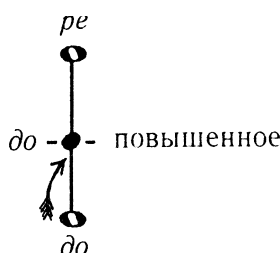
\*\* Чтобы сыграть полутоны на скрипке, пальцы ставят так, чтобы они тесно соприкасались друг с другом. Для тона пальцы отодвигаются один от другого.

3.



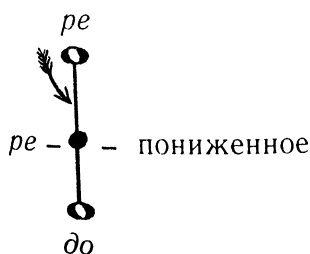
По примеру 3 можно видеть, как получить этот промежуточный звук. Для этого нужно либо повысить на полтона нижний звук из двух звуков и оставить на месте верхний, т. е.

4.



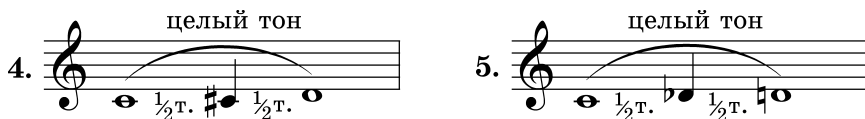
либо понизить на полтона верхний звук, оставив на месте нижний.

5.



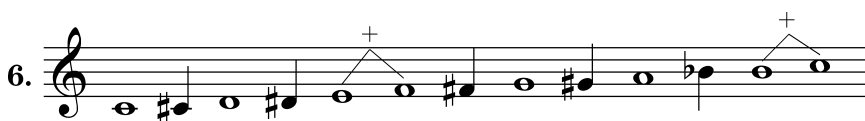
### ЗНАКИ ИЗМЕНЕНИЯ<sup>7</sup>

В нотной азбуке эти повышения и понижения обозначаются особыми знаками изменения — диезами  $\sharp$  и бемолями  $\flat$ , которые ставятся перед нотами на той же линейке или в том же промежутке, где и нота. Диез повышает ноту, перед которой стоит, на полтона, а бемоль на столько же понижает. Следовательно, примеры 4 и 5 нужно записать так:



К названию измененной ноты прибавляется слово *диез* или *бемоль*. Таким образом, в примере 4 целая нота — *до*, четверть — *до-диез*; в примере 5 четверть — *ре-бемоль*, а следующая за ней целая — *ре* или *ре-бекар*<sup>\*</sup>.

Таким образом, ряд из восьми основных звуков пополняется новыми измененными звуками и получается следующий вид:



<sup>\*</sup> Знак  $\natural$  называется *бекаром* (бекар значит отказ). Он уничтожает действие *бемоля* и *диеза*.

Или то же в движении вниз:

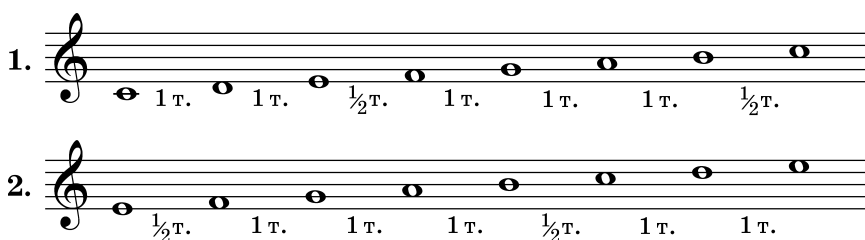


*Примечание.* Знак + означает, что здесь нельзя вставить промежуточный звук. Такой ряд звуков, находящихся на расстоянии полутона друг от друга, называется **хроматической гаммой**.

## ГАММЫ

§ 10. **Гаммой** вообще называется последовательный (т. е. такой, в котором звуки идут один за другим по порядку, без пропусков) ряд из восьми звуков, начинающийся и оканчивающийся звуками одного и того же названия, например, от *до* до *до*.<sup>8</sup>

Гамм может быть очень много, так как ряды звуков могут быть бесконечно разнообразны. Вот, например, два звукоряда, две гаммы:



Пропев их, мы увидим, что по характеру они далеко не одинаковы, а тщательный разбор той и другой выяснит нам и причину несходства — неодинаковое расположение тонов и полутонов. В первой они расположены так: один тон, один тон, полутон, один тон, один тон, один тон, полутон. Во второй уже иной порядок: полутон, один тон, один тон, один тон, полутон, один тон, один тон. Отсюда заключаем, что гаммы отличаются одна от другой тем или иным расположением в них тонов и полутонов.

## СТУПЕНИ ГАММЫ

Первый и восьмой звуки гаммы, или ее первая и восьмая ступени, называются **тониками**. Первая — нижней тоникой, восьмая — верхней.

Эти названия даны им потому, что эти ступени дают определенное понятие о высоте гаммы, указывают ее границы, т. е. тоны, которыми гамма начинается и оканчивается.

В гамме *до*\* тониками будут нижнее и верхнее *до*. В гамме, начинающейся от *ре*, — тоника *ре*, в гамме от *фа* — тоника *фа* и т. д.

Если мы пропоем тонику (I ступень), затем III и V ступени какой-либо гаммы и потом попробуем пропеть всю гамму, то увидим, что гамма пропоеется без затруднений. Следовательно, I, III и V ступени гаммы или, как говорят, ее тоническое

\* Гамма от *до*, написанная в 1-м примере этого параграфа, называется образцовой, так как ее знание, как образца, во всех ступенях и их взаимоотношениях помогает яснее усвоить значение всех других гамм и облегчает их изучение.

трезвучие, точно определяют гамму, так как вместе с высотой определяется и характер гаммы.

Задавая тон на каком-либо песнопении, регент поет это самое тоническое трезвучие, т. е. I, III и V ступени той гаммы, которая лежит в основе песнопения.

II и VII ступени гаммы называются вводными тонами; II — нижним вводным тоном, а VII — верхним.

Чтобы выяснить значение этих ступеней и их названий, начнем петь гамму *до* вверх и, не докончив ее, остановимся на ее VII ступени, ноте *си*. Наше музыкальное чувство не удовлетворится таким концом и побудит закончить ее тоникой. То же самое случится, когда будем петь гамму вниз и остановимся на II ступени. То же побуждение заставит нас вслед за II ступенью спеть и I ступень и таким образом закончить гамму. Это впечатление незаконченности и неполноты, вызываемое несамостоятельным характером II и VII ступеней, и побуждает нас дать гамме определенное заключение, для чего эти ступени нужно вести в тоники: II ступень, нижний вводный тон — в нижнюю тонику, в I ступень; VII ступень, верхний вводный тон — в верхнюю тонику, в VIII ступень. Следовательно, в нашем примере *ре* нужно ввести в *до*, а *си* — в верхнее *до*. Потому-то II и VII ступени и называются вводными в тонику тонами.

III ступень, взятая вместе с I и V ступенями, определяет, как мы видели, характер гаммы, равно как и VI ступень. Значение этих ступеней выяснится позднее, при изучении мажорных и минорных гамм. Пока скажем, что их называют средними тонами<sup>9</sup>, так как III ступень будет средней в тоническом трезвучии гаммы.

IV и V ступени называются доминантами, т. е. господствующими в гамме, причем V ступень называется доминантой, а IV ступень, находящаяся ниже ее, — субдоминантой.

I, IV и V ступени называются главными, остальные — побочными.

Следовательно, ступени гаммы имеют следующие, определяемые их значением, названия.

	I нижняя тоника	II нижний вводн. тон	III нижний средн. тон	IV субдо- минанта	V доми- нанта	верхний средн. тон	верхний вводн. тон	верхняя тоника
3.	нижний тетрахорд				верхний тетрахорд			

Нетрудно заметить, что гамма делится на две совершенно симметричные половины, по четыре ноты в каждой. Эти половины называются **тетрахордами**: первая — нижней, вторая — верхней.

## МАЖОРНАЯ ГАММА

§ 11. В церковном пении (да и вообще в музыке) в большинстве случаев употребляются два вида гамм — мажорная и минорная. Образцом первой служит часто встречавшийся нам звукоряд:

1.

гамма *до*, как мы его называли. Тоны и полутоны расположены в нем, как мы видели (см. пример 1 в § 9), в таком порядке: один тон, один тон, полутоном, один тон, один

тон, один тон, полутон. Отсюда вытекает следующая схема, или формула, для построения всякой мажорной гаммы: два тона, полутон, три тона, полутон. Руководствуясь этой формулой, мы в последующем будем строить такие же мажорные гаммы от любой ноты.

## МИНОРНАЯ ГАММА

Каждая мажорная гамма имеет соответствующую ей родственную\* минорную. Строится эта минорная гамма так: предположив, что нам нужно построить минорную гамму, родственную мажорной гамме *до*, находим в гамме *до* VI ступень (будет *ля*) и начинаем от нее звукоряд.



Этим звукорядом и будет минорная гамма *ля*, родственная мажорной *до*. Тоника этой гаммы будет *ля*, субдоминанта — *ре*, доминанта — *ми* и т. д.

Родство мажорной и построенной от ее VI ступени минорной гаммы выражается в том, что и в той, и в другой звуки, их составляющие, одни и те же (см. пример 2). Но так как тоники этих гамм не одни и те же, то, следовательно, и расположение тонов и полутонов в минорной гамме будет иное, нежели в мажорной. Этой разницей в расположении тонов и полутонов и объясняется, как мы видели (§ 10), разница впечатлений, производимых той и другой гаммами. Со светлым, бодрым и твердым настроением мажорной гаммы заметно контрастирует мягкий, грустный характер минорной.

## ИНТЕРВАЛЫ МАЖОРНОЙ ГАММЫ

§ 12. Чтобы лучше уяснить себе разницу между мажорной и минорной гаммами, сравним интервалы от I ступени в той и другой.

**Интервалом** вообще называется расстояние или, вернее, промежуток между двумя звуками. В данном случае мы будем изучать расстояние между первой и остальными ступенями гаммы.

В мажорной гамме это расстояние следующее: самая первая ступень называется *примой* — первой. Если несколько голосов согласно пропойт ее, то слышаться будет, конечно, один звук, унисон, и разумеется, расстояние между звуками, которые поются голосами, будет равно нулю.

Расстояние между I и II ступенями называется *секундой\*\** и равно одному тону. Например,



\* Ее еще называют параллельной минорной.

\*\* Заметим, что всякое расстояние от первой до второй по порядку ноты (например, от *ре* до *ми*) будет называться **секундой**. То же и относительно других интервалов.




*Примечание.* Кроме таких секунд в один тон, называемых большими, есть другие в полтона; они называются малыми. Например,

2.  (4-го гласа)  
Гос - поди... у - слы - ши мя

Интервал от I до III ступени — в два тона — называется **терцией большой**. Например,

3.  (5-го гласа)  
Господи воззвах к Тебе у - слы - ши мя

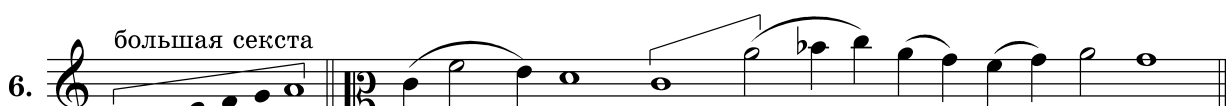
Интервал от I до IV ступени — в два с половиной тона — называется **квартой**. Например,

4.  и т. д.  
Те - бе Гос - по - ди... вме - сто Моисеа

Интервал от I до V ступени — в три с половиной тона — называется **квинтой**. Например,

5.   
Гос - по-ди по - ми - луй

Интервал от I до VI ступени — в четыре с половиной тона — называется **секстой большой**. Например,

6.   
... и - ног - да. Та - мо Мо - и - сей  
(Из догматика 5-го гласа)

Интервал от I до VII ступени — в пять с половиной тонов — называется **септимой большой**. Например,

7. 

Интервал от I до VIII ступени — в шесть тонов — называется **октавой**. Например,

8.   
6 ТОНОВ

Итак, интервалы мажорной гаммы (от ее I ступени) следующие:

**Прима** [I ступень] — ноль тонов.

**Секунда большая** [от I до II ступени] — в один тон.

**Терция большая** [от I до III ступени] — в два тона.

**Кварта** [от I до IV ступени] — в два с половиной тона.

**Квинта** [от I до V ступени] — в три с половиной тона.

**Секста большая** [от I до VI ступени] — в четыре с половиной тона.

**Септима большая** [от I до VII ступени] — в пять с половиной тона.

**Октава** [от I до VIII ступени] — в шесть тонов.



Рассмотрим теперь интервалы **минорной гаммы ля**.

I ступень — **прима**.

**Секунда** — расстояние от I до II ступени, как и в мажорной гамме, большое, в один тон.

**Терция** — расстояние от I до III ступени будет уже меньше, нежели в мажорной, а именно в полтона, а не в два тона, следовательно, терция малая.



**Кварта** — расстояние от I до IV ступени, как и в мажорной гамме, в два с половиной тона.

**Квинта** — расстояние от I до V ступени одинаково с мажорной гаммой в три с половиной тона.

**Секста** — расстояние от I до VI ступени в минорной гамме меньше, нежели в мажорной, именно в четыре тона, а не в четыре с половиной, следовательно, секста малая.



**Септима** — расстояние от I до VII ступени в пять тонов, а не в пять с половиной, как в мажорной гамме, следовательно, септима малая.

Итак, интервалы минорной гаммы следующие:

**Прима** [I ступень] — ноль тонов.

**Секунда большая** [от I до II ступени] — в один тон.

**Терция малая** [от I до III ступени] — в полтора тона.

**Кварта** [от I до IV ступени] — в два с половиной тона.

**Квинта** [от I до V ступени] — в три с половиной тона.

**Секста малая** [от I до VI ступени] — в четыре тона.

**Септима малая** [от I до VII ступени] — в пять тонов.

**Октава** [от I до VIII ступени] — в шесть тонов или



Сравнивая эти две таблицы интервалов, найдем, что **терции** и **сексты**, т. е. расстояние от I до III ступени (средний тон) и от I до VI ступени (тоже средний тон) неодинаковы\*: в мажорной гамме они большие, в минорной — малые.

III и VI ступени — средние тоны — определяют (как мы видели в § 10) характер гаммы. Вот почему гамма с большой секстой называется мажорной (от *лат.* *major* — бóльший), а гамма с малой терцией и малой секстой — минорной (от *лат.* *minor* — меньший).

Припомним теперь все сказанное о гамме в § 10–12.

1. Гаммой называется ряд из восьми звуков в последовательном порядке, начинающийся и оканчивающийся нотами одного и того же названия.

2. Гаммы отличаются одна от другой тем или иным расположением в них тонов и полутонов, придающим им тот или другой характер.

3. Ступени гаммы по своему значению носят следующие названия: **тоники** (I ступень — нижняя, VIII ступень — верхняя), **вводные тоны** (II ступень — нижний, VII ступень — верхний), **средние тоны** (III ступень — нижний, VI ступень — верхний) и **доминанты** (IV ступень — субдоминанта, V ступень — доминанта).

4. Расстояния (интервалы) этих ступеней от тоники следующие: **прима** (I ступень), **секунда** (I–II ступени), **терция** (I–III ступени), **кварта** (I–IV ступени), **квинта** (I–V ступени), **секста** (I–VI ступени), **септима** (I–VII ступени) и **октава** (I–VIII ступени).

Секунды, терции, сексты и септимы бывают как большие, так и малые. Прима, кварта, квинта и октава называются чистыми.

5. Терция и секста в мажорной гамме большие, а в минорной — малые.

Ступени по порядку	Название ступеней по значению	Название интервала от I ступени	Количество тонов и полутонов		
			в мажоре	в миноре	
Нижний тетра-хорд	I	Тоника нижняя	Прима	0 тонов	
	II	Нижний вводный тон	Секунда	Один тон — большая	
	III	Средний тон нижний	Терция	Два тона — большая	Полтора тона — малая
	IV	Субдоминанта	Кварта	Два с половиной тона — чистая	
Верхний тетра-хорд	V	Доминанта	Квинта	Три с половиной тона — чистая	
	VI	Средний тон	Секста	Четыре с половиной тона — большая	Четыре тона — малая
	VII	Верхний вводный тон	Септима	Пять с половиной тонов — большая	Пять тонов — малая
	VIII	Верхняя тоника	Октава	Шесть тонов — чистая	

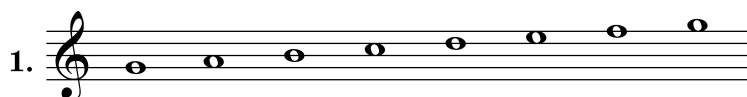
\* Септима в минорной гамме тоже неодинакова с мажорной, но, как мы увидим в § 14, эта разница исчезает, так как минорная гамма подвергается некоторым изменениям.

## ПОСТРОЕНИЕ МАЖОРНЫХ ГАММ

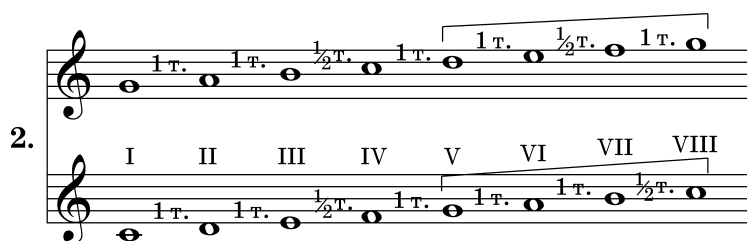
§ 13. Говоря о мажорной гамме, мы вывели ее формулу (два тона, полутона, три тона, полутона) и установили, что, руководствуясь этой формулой, мы можем построить мажорную гамму от любой ноты. Для этого следует только написать от этой ноты звукоряд и расположить его тоны и полутона в порядке, указываемом формулой, как показано ниже.

### Гамма соль-мажор

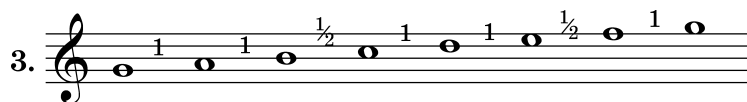
Предположим, что нам нужно построить мажорную гамму, например, от ноты *соль*. Напишем и пропоем звукоряд:



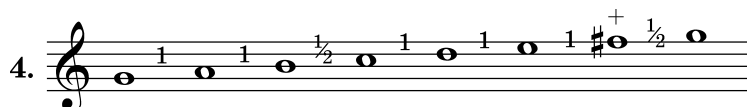
Сравнивая его с образцовой мажорной гаммой, мы найдем в нем несколько иное, нежели в последней, расположение тонов и полутонов, а именно: не два тона — полутона — три тона — полутона, а два тона — полутона, два тона — полутона — тона, т. е. вместо тона между VI и VII ступенями на этом звукоряде полутона, а вместо полутона между VII и VIII ступенями здесь тона.



Следовательно, чтобы получить нужный для мажорной гаммы порядок тонов и полутонов, нужно в новом звукоряде увеличить расстояние между VI и VII ступенями (между *ми* и *фа*), т. е. сделать вместо полутона нужный тон и уменьшить его между VII и VIII ступенями, сделать вместо имеющегося здесь тона полутона. Это легко сделать, повысив на полтона VII ступень ноты *фа*, т. е. вместо ряда



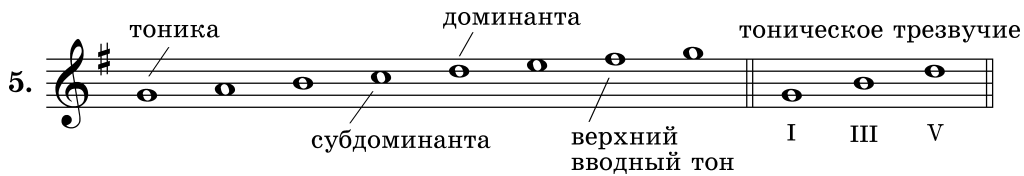
пропеть ряд



Получается гамма, начинающаяся с ноты *соль* и имеющая формулу: два тона — полутона — три тона — полутона, т. е. мажорная гамма *соль*.

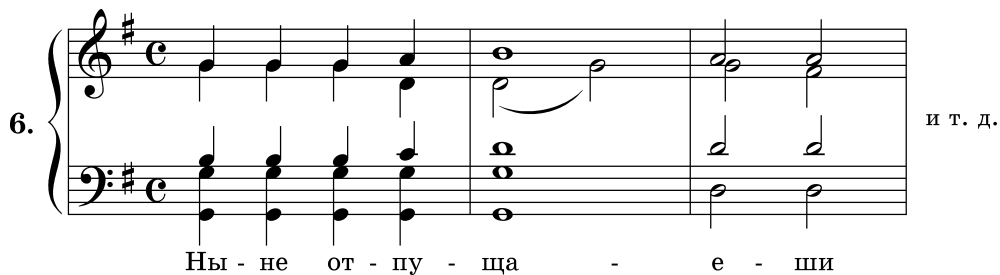
Нота *фа-диез* делается в гамме постоянной, поэтому и знак, указывающий повышение VII ступени — *диез* на *фа* ставится в ключ<sup>10</sup>. Говорят, что гамма *соль-мажор* имеет один диез в ключе.

Тоника гаммы — *соль*, доминанта — *ре*, субдоминанта — *до*, верхний вводный тон — *фа-диез* (а не *фа*).



Основное тоническое трезвучие гаммы (ее I–III–V ступени), которым, как мы видели в § 10, задается тон на гамму, будет *соль-си-ре*.

Это трезвучие нужно пропеть, чтобы задать тон, например, на «Ныне отпускаеши» Львовского, так как это песнопение написано в гамме *соль-мажор*, на что указывает стоящий в ключе *фа-диез* и начальная нота *соль* у баса.



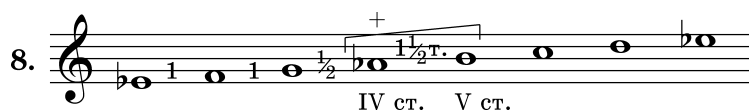
Построим еще мажорную гамму от какой-нибудь другой ноты, например, от *ми-бемоль*.

Пишем от этой ноты звукоряд.

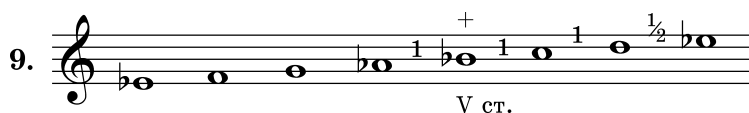


Рассмотрев звукоряд, находим, что его тоны и полутоны расположены так: один тон, один тон, один тон, один тон, полутон, один тон, полутон. Следовательно, чтобы обратить его в мажорную гамму, нужно расположить тоны и полутоны по формуле.

Первые два тона звукоряда (между I–II ступенями и между II–III ступенями) на месте, дальше между III–IV ступенями — целый тон, а по формуле должен быть полутон. Понижаем IV ступень и получаем нужный нам полутон\*\*.



Понизив IV ступень, мы увеличили расстояние между ней и V ступенью — оно стало равно полутора тонам (см. пример 8). Чтобы получить нужный здесь по формуле тон, понижаем и V ступень.



\* VIII ступень должна быть *ми-бемоль*, а не *ми*, так как гамма начинается и оканчивается звуками одного и того же названия (§ 10).

\*\* Этот полутон нельзя сделать, повысив ноту *соль* (III ступень), ибо тогда изменится расстояние между II и III ступенями, т. е. получится не тон (как должно быть по формуле), а полтора тона.

Получается гамма от *ми-бемоль* с формулой мажорной гаммы, следовательно, гамма *ми-бемоль-мажор*. В ее ключе три бемоля.

Как видно из приведенных примеров, при построении мажорных гамм все дело сводится к размещению тонов и полутонов в порядке формулы. Это размещение делается при помощи знаков изменения — диезов и бемолей. Одна гамма имеет их больше, другая — меньше. Число знаков изменения в каждой гамме или, как говорят, число ее ключевых знаков, нужно знать совершенно твердо.

Запоминание этих знаков можно значительно облегчить, расположив гаммы в определенном порядке, по мере накопления знаков, т. е. изучив сперва гамму с одним знаком, затем с двумя, тремя и т. д. Изучение взаимных отношений и расположенных в таком порядке гамм дает следующее.

Обращаясь к построенной нами гамме *соль-мажор* (пример 5), видим:

а) в ней один *диез*, следовательно, одним знаком больше, нежели в образцовой мажорной, не имеющей никаких знаков;

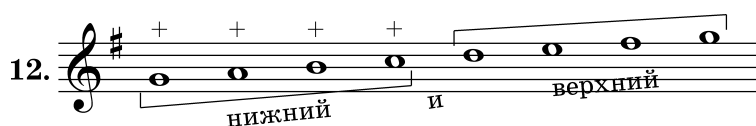
б) нота *соль* в гамме *до-мажор* будет доминанта, в гамме *соль-мажор* — тоника. Следовательно, мы начали гамму с одним диезом (*соль-мажор*) с доминанты гаммы без знаков (*до-мажор*), т. е. с ноты *соль*:



в) кроме того, гамма *до-мажор*, как мы видели, состоит из двух тетрахордов:



Гамма *соль-мажор*, точная копия гаммы *до-мажор*, тоже делится на два тетрахорда:



Внимательно разбирая и сравнивая обе гаммы, нетрудно заметить, что один тетрахорд у них общий: верхний тетрахорд гаммы *до-мажор* есть в то же время нижний тетрахорд в гамме *соль-мажор*.

### Порядок гамм с диезами<sup>11</sup>

Отсюда вытекает следующий порядок расположения гамм с диезами.

1. Каждая новая гамма строится на доминанте предыдущей гаммы; число ее диезов на один больше, нежели в предыдущей.

Или доминанта каждой гаммы будет тоникой в следующей за ней с большим (на один) числом диезов.

2. Верхний тетрахорд каждой гаммы есть в то же время нижний в следующей за ней.

3. Каждая новая гамма сохраняет ключевые знаки (диезы) предыдущей (см. примеры 13, 16).

4. Новый диез появляется на VII ступени новой гаммы.

5. Диезы в ключе становятся в том порядке, в каком и появляются (см. примеры 14, 15, 17, 18).

Руководствуясь вышеизложенным, построим теперь гаммы с двумя, тремя и т. д. диезами и подробно рассмотрим каждую из них.

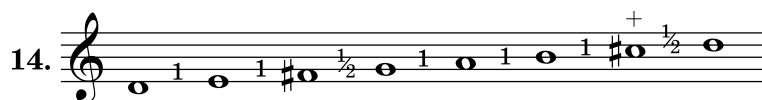
### Гамма *ре-мажор*

Гамма с двумя диезами должна начинаться с доминанты гаммы *соль-мажор* (см. пункт 1 порядка расположения гамм с диезами), т. е. с ноты *ре*. Ее нижний тетрахорд должен быть буквально тождественен с верхним гаммы *соль* (см. пункт 2 порядка расположения гамм с диезами).

Возьмем доминанту гаммы *соль-ре* и напомним от нее звукоряд, удержав в *фа-диез*, который есть в верхнем тетрахорде гаммы *соль-мажор*.



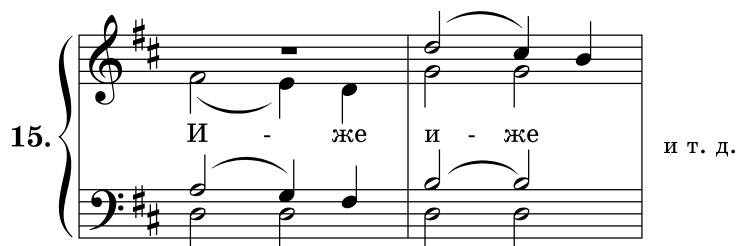
Чтобы расположить тоны и полутоны этого звукоряда в порядке формулы мажорной гаммы, придется, кроме удержанного повышения III ступени (*фа-диез*), повысить еще и VIII ступень и таким путем получить, во-первых, тон между VI и VII ступенями (вместо имеющегося там полутона) и, во-вторых, полутон между VII и VIII ступенями (вместо тона).



Сделав эти изменения, мы будем иметь гамму *ре-мажор* с двумя диезами — *фа* и *до* в ключе.

*Примечание.* Следует заметить, что знаки в ключе должны ставиться непременно в том порядке, в каком мы будем с ними знакомиться. Т. е. в ключе гаммы *ре-мажор* сперва должен быть поставлен *фа-диез*, а потом уже *до-диез*, а не наоборот. Равным образом один *до-диез*, например, в ключе, быть не может; ему непременно должен предшествовать *фа-диез* (см. пример 15).

Известная Херувимская № 7 Бортнянского написана в гамме *ре-мажор*.



Чтобы задать тон на Херувимскую № 7, нужно пропеть тоническое трезвучие гаммы *ре-мажор* — ее I, III и V ступени, ноты *ре-фа-диез-ля*. Тоника гаммы *ре*, субдоминанта *соль*, доминанта *ля*, верхний вводный тон *до-диез* и т. д.

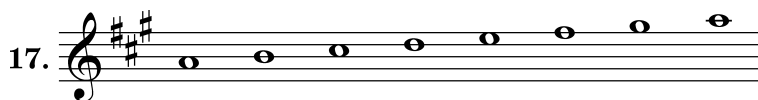
### Гамма ля-мажор

Точно так же мы построим гамму, в которой одним диэзом больше, нежели в *ре-мажор*, т. е. мажорную гамму с тремя диэзами.

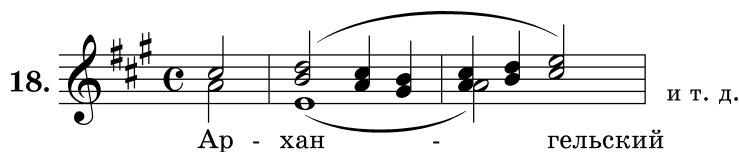
1. Берем доминанту гаммы *ре-мажор* — *ля*, и пишем от нее звукоряд, сохранив бывшие в гамме *ре-мажор* диэзы — *фа* и *до*.



Рассматривая полученную гамму, находим, что в ней придется изменить расстояние между VI и VII ступенями (вместо полутона сделать тон) и между VII и VIII ступенями (вместо тона сделать полутон). Повышаем ноту *соль* (VII ступень) и получаем гамму, в которой два тона — полутон — три тона — полутон, т. е. мажорную гамму *ля* с тремя диэзами *фа*, *до* и *соль* в ключе.



Тоника этой гаммы — *ля*, субдоминанта — *ре*, доминанта — *ми*, тоническое трезвучие — *ля-до-диез-ми*. Этим трезвучием нужно задать тон, например, на «Архангельский глас» Бортнянского, написанный в этой гамме (три диэза в ключе).



Приведем таблицу построенных нами мажорных гамм с диэзами:



Дальше пойдут гаммы: *ми-мажор* (доминанта гаммы *ля-мажор* будет *ми*) с четырьмя диэзами; *си-мажор* с пятью диэзами и т. д.

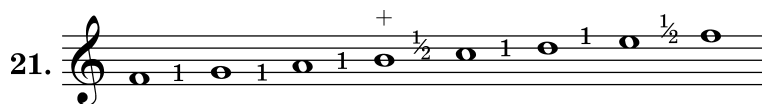
Порядок диэзов будет такой:



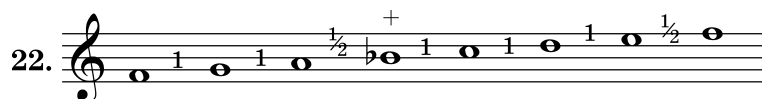


### Гамма *фа-мажор*

Переходим к гаммам с бемолями. Первый бемоль появляется в гамме *фа-мажор*. В звукоряде:



Между III и IV ступенями — тон вместо полутона, между IV и V ступенями — полутон вместо тона. Понизив IV ступень, мы получим нужный для мажорной гаммы порядок тонов и полутонов.



Образовавшаяся таким путем гамма *фа-мажор* имеет один бемоль *си* в ключе. Тоника гаммы — *фа*, субдоминанта — *си-бемоль*, доминанта — *до*, тоническое трезвучие — *фа-ля-до*. В гамме *фа-мажор* написана, например, Херувимская № 6 Бор-тнянского.



Рассматривая, в каком соотношении эта гамма находится к гамме *до-мажор*, найдем, что:

- а) ее тоника *фа* в гамме *до-мажор* будет субдоминанта;
- б) ее верхний тетрахорд будет в гамме *до-мажор* нижним.

Можно, следовательно, как это мы и делали для гамм с диезами, вывести такой порядок следования мажорных гамм с бемолями.

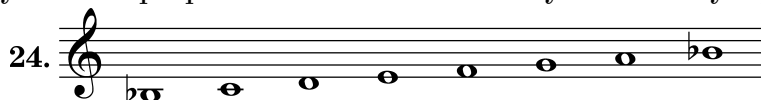
### Порядок гамм с бемолями<sup>11</sup>

1. Гаммы с бемолями строятся на субдоминанте предыдущей гаммы и имеют одним знаком больше нее.
2. Каждая новая гамма сохраняет ключевые знаки (бемоли) предыдущей гаммы.
3. Новый бемоль появляется на IV ступени новой гаммы.
4. Верхний тетрахорд построенной гаммы есть в то же время нижний в предыдущей.

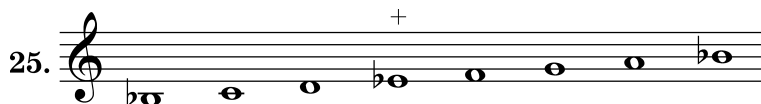
### Гамма *си-бемоль-мажор*

Следовательно, за гаммой *фа-мажор* с одним бемолем идет гамма *си-бемоль-мажор* (*си-бемоль* есть субдоминанта гаммы *фа-мажор*) с двумя бемолями (см. пункт 1 порядка расположения гамм с бемолями).

Новый бемоль *ми* (на IV ступени, см. пункт 3 порядка расположения гамм с бемолями) получается при расстановке тонов и полутонов в звукоряде:



При помощи этого бемоля мы изменяем расстояние 1) между III и IV ступенями (вместо имеющегося в звукоряде тона делаем нужный по формуле полутона); и 2) между IV и V ступенями (делаем тон вместо полутона).

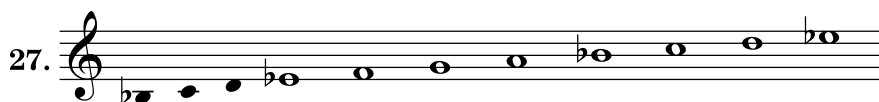


В ключе гаммы *си-бемоль-мажор*, следовательно, два бемоля — *си-бемоль* и *ми-бемоль*. Тоника гаммы — *си-бемоль*, субдоминанта — *ми-бемоль*, доминанта — *фа*, тоническое трезвучие — *си-бемоль-ре-фа*. В такой гамме написан, например, концерт Бортнянского «Воспойте Господеви песнь нову».

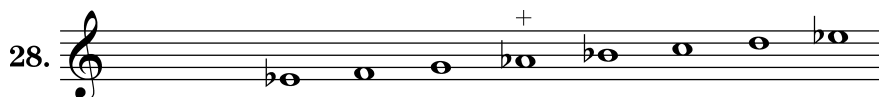


### Гаммы *ми-бемоль-мажор*

От субдоминанты гаммы *си-бемоль-мажор*, ноты *ми-бемоль* строим гамму *ми-бемоль-мажор* (строим точно так же, как предыдущие гаммы, т. е. в звукоряде).



Понижаем IV ступень — *ля*.



Получается гамма *ми-бемоль-мажор* с тремя бемолями — *си-бемоль*, *ми-бемоль* и *ля-бемоль* в ключе. Тоника гаммы — *ми-бемоль*, субдоминанта — *ля-бемоль*, доминанта — *си-бемоль*, тоническое трезвучие — *ми-бемоль*, *соль*, *си-бемоль* (и тон, например, на «Ныне силы» Бортнянского, написанной в этой гамме).



## Таблица всех построенных нами мажорных гамм

### Гаммы с бемолями

### Гаммы с диезами

The image displays seven musical staves, each representing a major scale. The scales are arranged in two columns: the left column contains scales with flats (F major, B-flat major, E-flat major), and the right column contains scales with sharps (C major, F major, B major). Each staff is labeled with its name in Russian. Dashed lines connect the notes of adjacent scales to show their relationship. The scales are: до мажор без знаков (C major), фа мажор с 1 бемолем (F major), си-б мажор с 2 бемолями (B-flat major), ми-б мажор с 3 бемолями (E-flat major), до мажор без знаков (C major), соль мажор с 1 диэзом (G major), ре мажор с 2 диезами (D major), and ля мажор с 3 диезами (A major).

до мажор без знаков

фа мажор с 1 бемолем

си-б мажор с 2 бемолями

ми-б мажор с 3 бемолями

соль мажор с 1 диэзом

ре мажор с 2 диезами

ля мажор с 3 диезами

Следовательно, гаммы с бемолями расположены в таком порядке (начиная справа):



Дальше пойдут гаммы: *ля-бемоль-мажор* (см. субдоминанту гаммы *ми-бемоль-мажор*) с четырьмя бемолями; *ре-бемоль-мажор* с пятью бемолями и т. д.

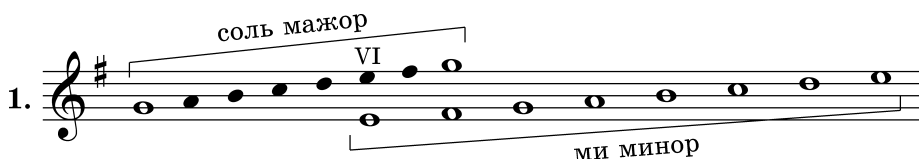
Порядок бемолей такой:



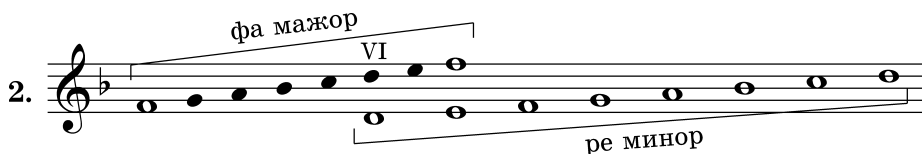
## МИНОРНЫЕ ГАММЫ

§ 14. Мы уже упоминали о том, что каждая мажорная гамма имеет свою родственную минорную, и эта минорная строится на ее VI ступени. Таким образом гамма *до-мажор* имеет родственную минорную *ля* (нота *ля* — VI ступень в гамме *до-мажор*); у гаммы *соль-мажор* родственная минорная *ми* (*ми* — VI ступень в гамме *соль-мажор*); гамма *фа-мажор* имеет родственную *ре-минор* и т. д. А так как мы называем эти гаммы родственными той или иной мажорной, т. е. составленными из тех же нот, что и эти мажорные, то, следовательно, и знаки в ключе минорной гаммы будут те же, что и в родственной мажорной.

Так, например, гамма *ми-минор* будет иметь *фа-диез* в ключе, потому что родственная ей мажорная *соль* тоже имеет *фа-диез*.



Гамма *ре-минор* будет иметь один *си-бемоль*, как и родственная ей *фа-мажор*.



Как мы уже видели (§ 12), характерный признак минорной гаммы — малая терция и секста.

Внимательно рассматривая дальнейшее устройство гаммы, мы найдем в ней одну особенность — отсутствие верхнего вводного тона, т. е. между VII и VIII степенями в этой гамме не полутон, а тон. Ухо привыкло к заключению гаммы полутоном, и петь вместо него тон труднее, особенно в аккордах, например, в «Свете тихий» из «Всенощной» Смоленского.

3.

Све - те ти - хий

На слове *тихий* малообученный хор непременно поет:

4.

ти - хий

т. е. полутон вместо тона.

### Гармоническая минорная гамма

Для устранения этой трудности повышают VII степень гаммы, чем и образуют полутон между VII и VIII степенями. Такая минорная гамма с повышенной VII степенью называется гармонической минорной гаммой.

4.

гармоническая

### Мелодическая минорная гамма

Повысив VII степень, мы создаем другую трудность: между VI и VII степенями получается интервал в полтора тона, что в гамме петь неудобно. Это, однако, легко устранить, повысив кроме VII и VI степень. Получается мелодическая минорная гамма, в которой повышаются VI и VII ступени.

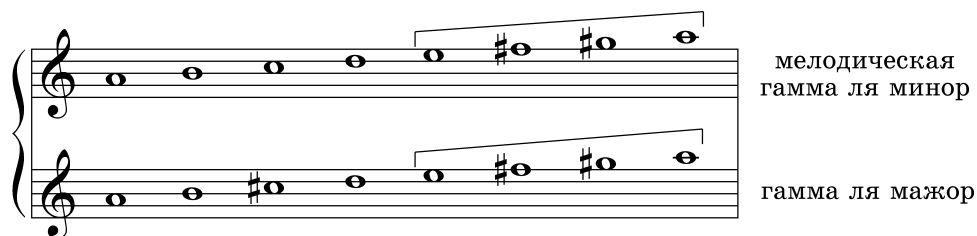
5.

С этими повышениями VI и VII ступеней минорная мелодическая гамма поется только в восходящем порядке. При движении же гаммы вниз эти повышения уничтожаются, и минорная мелодическая гамма вниз поется как натуральная\*.

6.

\* Так называется минорная гамма, в которой нет никаких изменений, т. е. повышений VI и VII ступеней.

Делается это вот почему: будем петь эту гамму вниз, сохранив повышения VI и VII ступеней. Дойдя до терции *до*, мы невольно споем уже не *до*, а *до-диез*; другими словами, невольно обратим эту гамму *ля-минор* в *ля-мажор* с тремя диезами. Это вполне естественно, так как повысив VI и VII ступени гаммы *ля-минор*, мы сделали ее верхний тетрахорд совершенно тождественным с верхним тетрахордом гаммы *ля-минор*.



Поэтому, когда мы поем мелодическую гамму вниз и сохраняем повышения, получается довольно сильное впечатление мажорной гаммы, и минорную терцию *до* петь будет трудно, да и звучать она будет как-то неожиданно и неуместно.

Другое дело, когда мы поем эту гамму вверх: сначала там появляется минорная терция *до* и дает гамме ясно определенный характер минора. Чтобы при движении вниз сохранить за мелодической гаммой этот характер минора, и уничтожаются повышения VI и VII ступеней, т. е. секста и септима делаются малыми, как это и должно быть в минорной гамме.

Заметим, что знаки, которыми производятся изменения VI и VII ступеней, называются случайными и в ключе не ставятся.

Кратко резюмируя все сказанное, выводим для минорной гаммы следующее.

1. На VI ступени всякой мажорной гаммы строится родственная ей или параллельная минорная с такими же знаками в ключе.

2. Минорная гамма, в которой VI и VII ступени не изменяются и которая, следовательно, не имеет случайных знаков, называется натуральной минорной гаммой.

3. Минорная гамма, в которой повышена VII ступень, называется гармонической минорной гаммой. Это повышение VII ступени сохраняется как при движении гаммы вверх, так и вниз.

4. Минорная гамма, в которой повышены VI и VII ступени, называется мелодической минорной гаммой. При движении вниз она поется без повышения VI и VII ступеней, т. е. как натуральная.

Все указанные изменения делаются во всякой минорной гамме. Заметим, что изменяется всегда натуральная минорная гамма.

Минорные гаммы, родственные уже известным нам мажорным:



<p>Гамма ми минор с 1 диэзом (от соль мажор)</p>	<p>Натуральная</p> <p>Гармоническая</p> <p>Мелодическая</p>	<p>Ре минор с 1 бемодем (от фа мажор)</p>	<p>Натуральная</p> <p>Гармоническая</p> <p>Мелодическая</p>
<p>Си минор с 2 диэзами (от ре мажор)</p>	<p>Натуральная</p> <p>Гармоническая</p> <p>Мелодическая</p>	<p>Соль минор с 2 бемолями (от си-б мажор)</p>	<p>Натуральная</p> <p>Гармоническая</p> <p>Мелодическая</p>
<p>Фа-диэз минор с 3 диэзами (от ля мажор)</p>	<p>Натуральная</p> <p>Гармоническая</p> <p>Мелодическая</p>	<p>До минор с 3 бемолями (от ми-б мажор)</p>	<p>Натуральная</p> <p>Гармоническая</p> <p>Мелодическая</p>

*Примечания.* \* В скобках внизу поставлены знаки, уничтожающие повышение VI и VII ступеней при движении мелодической гаммы вниз.

\*\* Повышение VI ступени в гамме *ре-минор мелодической* сделано при помощи бекара, а не диэза потому, что в натуральной минорной гамме *ре* на VI ступени будет *си-бемоль*, а ноты с бемолями повышаются тем, что уничтожается бемоль, т. е. перед такой нотой ставят бекар. То же самое в гаммах *соль-минор* (где VI ступень — *ми-бемоль*) и *до-минор* (VI ступень — *ля-бемоль*, VII ступень — *си-бемоль*).

В приведенной ниже таблице написаны все изученные нами гаммы — мажорные и минорные. Случайные знаки для последних поставлены под и над нотами. Над нотами — знаки для гармонической гаммы, под нотами — для мелодической.

Каждый такой знак указывает на то, что нота, под или над которой он стоит, должна быть соответствующим образом изменена.

Гамма до мажор и родственная ей ля минор		Гармоническая Натуральная Мелодическая
Соль мажор и ми минор		Гармоническая Натуральная Мелодическая
Ре мажор и си минор		Гармоническая Натуральная Мелодическая
Ля мажор и фа-диез минор		
Фа мажор и ре минор		Гармоническая Натуральная Мелодическая
Си-бемоль мажор и соль минор		Гармоническая Натуральная Мелодическая
Ми-бемоль мажор и до минор		

Твердое знание гамм безусловно необходимо, для чего нужно выучить и петь их наизусть, ясно представляя все измененные ступени. Эти ступени должны называться со знаками изменения, например, VII ступень гаммы *соль-мажор* должна быть названа *фа-диез*, а не *фа*, которого в этой гамме не может быть.

Незнание или неполное знание гамм очень затруднит изучение дальнейших отделов теории хорового пения.





## ОТДЕЛ ТРЕТИЙ

§ 15. Многоголосная музыка, к изучению законов которой мы теперь переходим, имеет дело (как показывает ее название) не только с одним голосом и мелодией, а с одновременным сочетанием нескольких голосов, с аккордами в прямом значении этого слова.

Простейшим видом аккорда является интервал как сочетание двух звуков.

О количественном разделении интервалов, т. е. о разделении их по количеству заключающихся в них тонов и полутонов, мы уже говорили (§ 12): мы знаем, что есть интервалы а) большие и малые (секунда, терция, секста и септима) и б) чистые (прима, кварта, квинта и октава). Остается сказать несколько слов об увеличенных и уменьшенных интервалах.

Каждый из перечисленных интервалов может быть увеличен и уменьшен. Если мы увеличим на полтона, например, малую секунду (которая равна полутону), то получим секунду в один тон, т. е. большую секунду. Но увеличив на полтона большую секунду, мы получим секунду в полтора тона — увеличенную.

Таким образом, увеличивая или большой, или чистый интервал, мы получаем этот интервал уже увеличенным.

Так можно получить, например, увеличенную терцию (следует увеличить на полтона большую), увеличенную кварту (увеличить на полтона чистую).

И, наоборот, уменьшая или малый, или чистый интервал, получим его уменьшенным. Например, септима *соль-фа малая* (5 тонов): повысив *соль* и уменьшив этим расстояние, получим *соль-диез-фа* — уменьшенную септиму.

## КОНСОНАНСЫ И ДИССОНАНСЫ

По количеству, т. е. по тому, насколько хорошо звучат интервалы, они делятся на две группы: консонансов (созвучных, звучащих хорошо) и диссонансов (несозвучных, звучащих дурно).

К консонансам относятся:

- прима;
- терция большая и малая;
- кварта;
- квинта;

- секста большая и малая;
- октава.

К диссонансам относятся:

- большая и малая секунда;
- большая и малая септима;
- все увеличенные и уменьшенные интервалы.

Консонансы, давая полное впечатление покоя, совершенно удовлетворяют наше музыкальное чувство. Они — основа всякого музыкального произведения и употребляются в них совершенно свободно, без всяких ограничений, например

1.

прима секста терция секста и т. д.

Бла - же - ни лю - ди - е ве - ду - щи - и воск - лик - но - ве - ни - е...

(Начало 23-го конц. Бортнянского)

### О разрешении диссонансов

Диссонансы, наоборот, возбуждают чувство неудовлетворенности, дисгармонии. Поэтому они не могут употребляться так же свободно и самостоятельно, как консонансы, а требуют разрешения, т. е. перехода в консонанс. Другими словами, вслед за диссонансом должен быть консонанс, на котором и успокаивается раздраженное и возбужденное диссонансом музыкальное чувство. Последование одних диссонансов совершенно невозможно, например

2.

Тот же самый пример, но с разрешительными диссонансами, производит совершенно иное впечатление:

3.

альт

бас

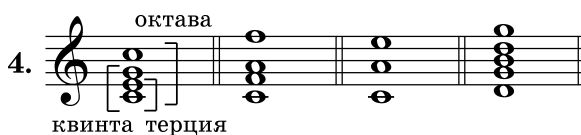
О Бо - зе спа - се - ни - е мо - е и сла - ва

О Бо - зе спа - се - ни - е мо - е и сла - ва мо - я

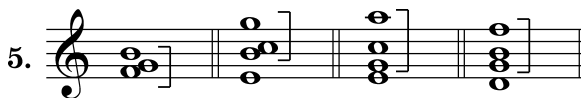
(Из концерта Бортнянского *solo* альта и баса.  
 × — диссонансы; о — консонансы, в которые эти диссонансы разрешаются.)

Самой собой разумеется, что сказанное о созвучии и несозвучии сочетаний из двух звуков относится и ко всяким другим сочетаниям в 3, 4, 5 и более звуков.

Есть, следовательно, консонирующие сочетания — те, которые составлены из одних только консонансов, например



Но один диссонанс делает диссонирующим все сочетание:



## АККОРДЫ И СЛУЧАЙНЫЕ СОЧЕТАНИЯ

§ 16. Теория музыки различает два вида сочетаний: 1) аккорды<sup>12</sup> и 2) случайные сочетания<sup>12</sup>. **Аккорды** — это сочетания, звуки которых можно расположить на терцию один от другого, например, звуки, составляющие сочетание.



Могут быть расположены так:



Этого нельзя сделать в сочетании



В примере 3 мы видим случайное сочетание.

Аккорды различаются по числу составляющих их звуков. Есть, следовательно, 3-, 4- и 5-звучные аккорды и т. д.

## ТРЕЗВУЧИЕ

Самый употребительный из аккордов — аккорд из трех звуков. Он называется **трезвучием**. Нам уже встречалось это название, когда речь шла о том, как задать тон на ту или иную гамму (§ 10).

Итак, трезвучие есть аккорд из трех звуков, расположенных на терцию один от другого.

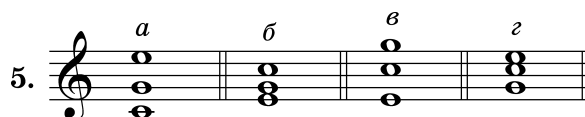
Вот, например, трезвучие от *до*.



## Интервалы и трезвучия

Нижний звук, от которого строится трезвучие, называется **основным тоном**, второй от него — **терцией**, третий — **квинтой**.

Эти названия сохраняются за указанными звуками во всех перемещениях, которые можно сделать в трезвучии, например



Везде основной тон — *до*, терция — *ми*, квинта — *соль*.

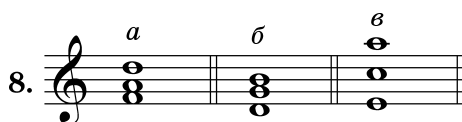
Рассмотрим возникновение данной ситуации. Предположим, что в аккорде *б* (пример 5) нота *ми* в нижнем голосе и есть основная, т. е. что трезвучие построено от *ми*. Но тогда трезвучие нужно было бы построить следующим образом:



В рассматриваемом аккорде нет ноты *си* и, следовательно, этот аккорд не трезвучен от *ми*, и нота *ми* не основная. Равным образом, приняв ноту *соль* в аккорде *г* того же примера за основной тон, получим трезвучие:



в котором две совершенно чуждые рассматриваемому аккорду ноты *си* и *ре*. Из трех нот этого аккорда основным тоном может быть только нота *до*, так как только от нее, построив трезвучие, получим ноты *до-ми-соль*. После сказанного легко отыскать основной тон в любом аккорде, например



В аккорде *а* основной тон *ре* (трезвучие *ре-фа-ля*), а не *фа* или *ля*, ибо в первом случае получилось бы трезвучие *фа-ля-до* с нотой *до*, которой в аккорде *а* нет; а во втором — *ля-до-ми* с нотами *до* и *ми*, которых тоже нет в этом аккорде.

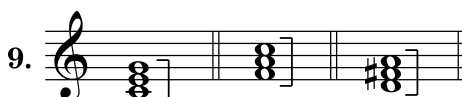
В аккорде *б* основной тон *соль* (трезвучие *соль-си-ре*).

В аккорде *в* основной тон *ля* (трезвучие *ля-до-ми*).

А раз известен основной тон, то легко отыскать и терцию, и квинту.

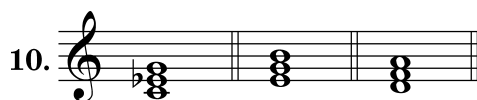
## Мажорное трезвучие

Трезвучие с большой (мажорной, см. § 12) терцией называется мажорным трезвучием, например



### Минорное трезвучие

Трезвучие с малой терцией называется минорным.



Квинта и в том, и в другом трезвучии чистая, в три с половиной тона\*.

### Удвоения в трезвучии

Чтобы иметь возможность пропеть трезвучие четырехголосным хором (например, хором из дискантов, альтов, теноров и басов), пополняют трезвучие, удваивая один из его звуков. Чаще всего удваивается основной тон, реже — терция и квинта, например

11.

Аккорд все-таки остается трезвучием, несмотря на четвертый голос, так как этот голос поет не новый, четвертый звук, а лишь повторяет уже имеющийся в аккорде.

### Обращения трезвучия

Перестановка звуков в трезвучии несколько не меняет его характера, но лишь только в том случае, когда она не касается нижнего голоса.

Так, в «Аминь»

12.

Верхние голоса (дискант, альт и тенор) меняют свои звуки, а нижний (бас) все время выдерживает основной тон, и характер трезвучия не меняется.

Но вот другой пример:

13.

(2-я строка  
«Господи возвах»  
2-го гласа)

\* Трезвучия с уменьшенной квинтой называются уменьшенными; с увеличенной — увеличенными, или чрезмерными<sup>13</sup>.

На словах «Услышим я» трезвучие *до-ми-соль* с основным тоном (*до*) у баса (в нижнем, следовательно, голосе); то же трезвучие *до-ми-соль* на слог *Господи*, но у баса уже не основной тон, а терция трезвучия (*ми*) и аккорд звучит уже иначе.

Или в «Большом многолетии» Бортнянского трезвучие *соль-си-ре*.

14.

Мно - га - я      ле - та

основной тон      квинта

NB

На слове *многая* с основным тоном в нижнем голосе, то же трезвучие *соль-си-ре* на слог *лета*, но с квинтой *ре* в нижнем голосе, звучат неодинаково.

Отсюда делаем вывод, что тот или иной интервал в нижнем голосе трезвучия несколько меняет его характер.

Если в нижнем голосе трезвучия основной тон, то говорят, что трезвучие в основном виде.

Если же в нижнем голосе находится не основной тон трезвучия, а его терция, то это будет уже первое обращение трезвучия.

А если в нижнем голосе будет квинта, то у нас будет второе обращение трезвучия. Вот трезвучие его обращения:

15.

основной вид    1-е обрац.    2-е обрац.

квинта    терция    квинта

основн. тон    терция    квинта

Следовательно, аккорд на слог *Господи* в примере 13 будет первое обращение трезвучия *до-ми-соль* (терция *ми* в нижнем голосе), а аккорд на слог *лета* в примере 14 — второе обращение трезвучия *соль-си-ре* (в нижнем голосе квинта *ре*).

Примеры трезвучий и их обращений очень легко отыскать в любом песнопении, ибо как консонирующие сочетания они употребляются чаще других аккордов.

Вот примеры:

16.

И стояше Мари - я во гро - бе

трезвучие в основном виде      6      1-е обрац. трезв.

NB

(Из воскресна тропаря на «Бог Господь» 6-го гласа)

17.    
 Бла - го - сло - ви ду - ше мо - я   
 трезвучия в основном виде 4/6 трезвучие 6 4/6 трезвучия в основном виде   
 2-е обрац. трезвучия 1-е обрац. 2-е обрац.   
 (Из Главнейших песнопений всеобщей Смоленского)

18.    
 У - слы - ши мя Гос - по - ди   
 основное трезвучие 6 4/6 трезвучия в основном виде   
 1-е обрац. трезв. 2-е обрац. трезв.   
 (Конечная строка «Господи воззвах» 6-го гласа)

Заметим, что первое обращение еще называется сектаккордом, второе — квартсектаккордом. Цифры, поставленные под аккордами, называются цифровыми обозначениями этих названий: 6 — сектаккорд, 4/6 — квартсектаккорд.

## СЕПТАККОРД

§ 17. Аккорд из четырех звуков, расположенных (как и в трезвучии) на терцию один от другого, называется септаккордом.

В нем кроме основного тона, терции и квинты есть и новый интервал — септима, по которому он и получил свое название.

1.    
 У - слы - ши мя Гос - по - ди   
 (2-я строка «Господи воззвах» 3-го гласа)

Основной тон в септаккорде на слове *Господи* — *ре*, терция — *фа-диез*, квинта — *ля*, септима — *до*.

Как и трезвучие, септаккорд может быть построен от любой ноты, от любой ступени гаммы. Но в церковном пении чаще всего встречаются септаккорды на II, V и VII ступенях.

Септаккорд V ступени называется доминантсептаккордом как построенный на доминанте — на V ступени. Аккорд на слове *Господи* в примере 1 будет, следовательно, доминантсептаккорд, так как пример написан в гамме *соль-мажор*, и нота *ре*, от которой построен этот аккорд, есть V ступень гаммы.

## О разрешении септаккорда

Септаккорд — диссонирующее сочетание, так как в его состав входит септима-диссонанс (§ 15).

Следовательно, он требует разрешения перехода в трезвучие (единственный, заметим, консонирующий аккорд) или его обращения. В примере 1 мы видим, что за септаккордом *ре-фа-диез-ля-до* (на слове Господи) следует трезвучие *соль-си-ре*, в которое разрешается этот септаккорд.

Чаще всего септаккорд разрешается в трезвучие (или обращение его), отстоящее от него на кварту вверх (или на квинту вниз, что одно и то же), как это сделано в примере 1: септаккорд от *ре* разрешается в трезвучие от *соль* (*ре-соль-кварта*).

Септаккорд VII ступени разрешается в трезвучии I ступени.

## Обращение септаккорда

Как и трезвучие, септаккорд имеет обращения. Получаются они так же, как и в трезвучии, от перенесения в нижний голос того или другого интервала аккорда.

Перенос в нижний голос терцию, получаем первое обращение септаккорда.

От перенесения квинты получается второе обращение. Третье обращение получается от перенесения в нижний голос септимы аккорда.

основной вид 1-е обращ. 2-е обращ. 3-е обращ. 14

основн. тон    терция    квинта    септима

Вот несколько примеров употребления септаккордов и их обращений.

3.

Гос - по - ди по - ми - луй

На слове *помилуй* первое обращение септаккорда II ступени — *ре-фа-ля-до* (терция *фа* в нижнем голосе).

На слове *помилуй* септаккорд V ступени без квинты (*ре*), вместо которой удвоен основной тон. Такой неполный септаккорд V ступени в церковном пении встречается довольно часто. На слове *помилуй* трезвучие *до-ми-соль* (I ступень), в которое разрешается этот доминантсептаккорд.

В этом же примере мы видим исключение из правила о разрешении диссонирующих сочетаний. Именно за первым обращением септаккорда на слове *помилуй* следует трезвучие, снова септаккорд (на слове *помилуй*), который, однако, сейчас же разрешается в трезвучие.

4.

Ты, Господи, сохраниши ны: и соблюдиши ны: от ро - да се - го и во-век

(Воскресн. прокимен на литургии, 5-го гл.)



На слове *от* первое обращение септаккорда *соль-си-ре-фа* (терция *си* в нижнем голосе). То же на слове *сего*. На слог *е* *во* септаккорд в основном виде.

5.

(Из херувимской придворн. распева)

6.

(Из Херувимской № 7 Бортиянского)

Второй аккорд на слог *тай*но (в примере 5) есть второе обращение септаккорда *соль-си-ре-фа* (квинта *ре* в нижнем голосе).

В примере 6 первый аккорд на слог *тай*но — третье обращение септаккорда *ля-до-диез-ми-соль* (септима *соль* в нижнем голосе). Первый аккорд во втором такте этого примера — первое обращение того же септаккорда (терция *до-диез* в нижнем голосе).

## О РАСПОЛОЖЕНИИ ГОЛОСОВ В АККОРДАХ

§ 18. Расположение голосов, поющих тот или иной аккорд, имеет весьма важное значение для его звучности. Если голоса расположены плохо, неправильно и несоответственно силам хора, то аккорды, исполняемые этими голосами, будут звучать некрасиво, неполно и жестко.

Способы расположения голосов очень разнообразны, но из них можно выделить те, которые чаще употребляются.

Прежде всего рассмотрим, как располагаются голоса в четырехголосном смешанном хоре (т. е. в хоре, состоящем из дискантов, альтов, теноров и басов), так как такой вид и состав хора мы находим в большинстве хоровых произведений и духовной, и светской музыки. Следовательно, он может служить образцом и для всяких других видов хора.

Встречаются, главным образом, два вида расположения голосов — тесное и широкое.

**Тесным** называется такое расположение голосов, при котором три верхних голоса (т. е. дискант, альт и тенор) поют ближайшие звуки и аккорды. Таким образом, каждый из двух смежных голосов<sup>15</sup> — дискант-альт, альт-тенор — отстоят друг от друга на интервал не больше квинты, например:

1.

Дискант  
Альт  
Тенор  
Бас

кварта терция

терция кварта

А - минь Гос - по - ди по - ми - луй

*Примечание.* При определении расположения голосов имеются в виду только три верхних голоса — дискант, альт и тенор. Бас при этом во внимание не принимается.

При **широком**<sup>16</sup> расположении голосов верхние голоса отстоят один от другого дальше и расстояние между смежными голосами больше кварты. Так, первый пример с широким расположением голосов будет написан так:

2.

секста квинта секста

секста квинта

А - минь Гос - по - ди по - ми - луй

Или еще пример:

3.

секста секста октава

квинта секста квинта

... не за - бу - ди у - бо - гих Тво - их

(Из воскресн. прокимна на утрени, 7-го гласа)

Широкое расположение голосов часто сменяется тесным и наоборот:

4.

Иже от От - ца рож - ден - на - го преж - де всех век све - та от све - та

широкое тесное широко тесное

(Из «Символа веры» Чайковского)

Довольно часто встречается расположение голосов, которое нельзя назвать ни широким, ни тесным, так как в нем есть признаки и того и другого, например:

5. (Из 28-го концерта Бортнянского)

Такое смешанное расположение голосов получается из-за того, что композитор желает выделить какой-нибудь голос или дать ему красивый ход. Оно представляет собой переход уже к более свободному расположению и ведению голосов, о котором будет сказано ниже.

Для больших смешанных хоров с хорошими голосами обычно пишут в широком расположении голосов. Для маленьких смешанных хоров, а также для однородных хоров — мужских, детских или женских — чаще употребляется тесное расположение.

## МЕЛОДИЧЕСКОЕ ПОЛОЖЕНИЕ АККОРДОВ

При задании тона и разучивании песнопений регенту весьма важно иметь сведения о мелодическом положении аккордов. Оно определяется по тому интервалу аккорда, который находится в его верхнем голосе, в мелодии. Например, если в трезвучии в верхнем голосе находится терция, то трезвучие в мелодическом положении терции; если в верхнем голосе трезвучия находится квинта, то оно в положении квинты; если тон основной, то трезвучие в положении основного тона, или, как еще говорят, октавы, например:

6. основн. ТОН

основн. ТОН    терция    квинта    терция

А - минь.    Гос - по - ди по - ми - луй

трезвучие в мелод. пол. основн. тона    в пол. терции    то же    в пол. основн. тона    в пол. квинты    пол. терции

Первый аккорд на слове *Аминь* — трезвучие в мелодическом положении основного тона (в верхнем голосе — основной тон); следующий аккорд — трезвучие в мелодическом положении терции (в верхнем голосе — терция) и т. д.

## ПАРТИТУРА

Партии голосов, поющих какое-нибудь песнопение, обычно пишутся все вместе, одна над другой, и составляют то, что называется **партитурой**<sup>17</sup>.

Приведем примеры разных видов партитуры.

1. Каждому голосу отводится отдельный нотоносец (нотная строка), и ноты пишутся в ключе этого голоса.

7.

Дискант  
Альт  
Тенор  
Бас

и - же и - же и - же

(Херувимская № 7  
Бортнянского)

а) партия дисканта (иногда и альта) часто пишется в скрипичном ключе:

8.

Д.  
А.  
Т.  
Б.

И - же хе - ру - ви - мы

(Херувимская № 2  
Львова)

б) все три верхних голоса пишутся в скрипичном ключе. Ноты тенора читаются тогда октавой ниже:

9.

Д.  
А.  
Т.  
Б.

И - же хе - ру - ви - мы

(Херувимская  
Аренского)

2. Все голоса пишутся на двух нотных строках на верхней, в скрипичном ключе, партии дисканта и альта, на нижней, в басовом ключе, партии тенора и баса.

10.

(Херувимская греч. распева в перелож. Дворецкого)

И - же хе - ру - ви - мы

Высокие ноты в партии тенора иногда тоже пишутся в скрипичном ключе, чтобы избежать приписных линеек, неизбежных при высоких нотах в басовом ключе.

11.

Дискант  
Альт  
Тенор

(Виноградова)

Ми-лость ми - ра жер - тву хва-ления

Партитуры для мужского хора тоже пишутся на двух строках: на верхней, в скрипичном ключе, пишут партии 1-го и 2-го теноров, причем ноты читаются октавой ниже, а на нижней, в басовом ключе, пишут партии 1-го и 2-го басов.

12.

Тенор I  
Тенор II

Бас I  
Бас II

Гос - по - ди по - ми - луй

Партитуры для детского и женского хоров пишутся в скрипичном ключе тоже на двух строках.

13.

Дискант I  
Дискант II

Альт I  
Альт II

Гос - по - ди по - ми - луй

## ОПРЕДЕЛЕНИЕ ТОНА

§ 19. Прежде чем задать тон на какое-нибудь песнопение и приступить к его разучиванию, нужно определить, в какой гамме<sup>18</sup> оно написано.

Выражение «пьеса (или ее часть) написана в такой-то гамме» или, как часто говорят, в таком-то тоне или строе, означает, что для этой пьесы (или ее части)

пользовались главным образом только теми звуками, которые есть в этой гамме. Следовательно, в песнопении, написанном в тоне *до-мажор*, не может, например, быть аккорда



ибо одной из нот этого аккорда — *фа-диез* — нет в гамме *до-мажор*, и аккорд этот может принадлежать только такой гамме, в которой есть *фа-диез* в виде ключевого или же случайного знака.

Задать тон на какое-либо песнопение — значит указать певцам гамму, в которой оно написано.

Гамма, или тон, определяется прежде всего по знакам в ключе, так как каждая гамма имеет свои знаки. Но этот признак недостаточно ясный: и мажорная, и параллельная ей минорная гаммы имеют, как мы знаем, одинаковое число знаков, например, *соль-мажор* и *ми-минор* имеют в ключе один диез. Очевидно, кроме знаков в ключе нужно знать и тоническое трезвучие гаммы. А так как песнопения часто начинаются и почти всегда оканчиваются именно тоническим трезвучием, то, следовательно, можно сказать, что знаки в ключе и трезвучие в начале и особенно в конце песнопения точнее определяют гамму или тон, в котором оно написано, например, в тоне *соль-мажор* написано в ключе *фа-диез* и трезвучие *соль-си-ре* в начале и конце.

2.

или

3.


Заключительная строка 8-го гласа написана в *ре-миноре*, на что указывают *си-бемоль* в ключе, минорное трезвучие *ре-фа-ля* в начале и в конце и случайный знак *до-диез* (повышенная VII ступень, см. § 14).


### КАДЕНЦИИ, ИЛИ ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Еще точнее определяют гамму заключения, или каденции<sup>19</sup>. Так называется последование нескольких аккордов, заканчивающих собой целые песнопения или отдельные музыкальные периоды и предложения. Их назначение — давать полное впечатление законченности музыкальной мысли и в то же время — ясное и точное представление о той гамме, которая лежит в основе песнопения.

Есть несколько видов заключений, но все они сводятся к двум-трем основным, о которых мы и будем говорить.

Самое употребительное заключение представляет собой последование трезвучий I и V ступеней, например

4.  (Из херувимской придворн. распева)

5.  (Из первого антифона на литургии)

Такое заключение из трезвучий I и V ступеней называется полным совершенным\* заключением (*каденцией*).

Заключение из трезвучий I и IV ступеней называется церковной (или плагальной) каденцией, например

6.  IV ст. I ст.

или

7.  IV ст. I ст.

Заключение из трезвучий I и IV–V ступеней, следовательно, из трех аккордов, называется полным распространенным заключением<sup>20</sup>, например:

8. 

\* Или автентическим.

Трезвучие V ступени во всех указанных заключениях очень часто заменяется септаккордом V ступени, например:

9.

и всех и вся

IV V<sub>7</sub> I

*Примечание.* V<sub>7</sub> значит септаккорд (7) V ступени.

Вместо трезвучия IV ступени иногда ставится первое обращение септаккорда II ступени.

10.

Гос - по - ди по - ми - луй

1-е обрац. V ст. I

Присматриваясь к этим заключениям, нельзя не заметить, что они состояются из аккордов, построенных на тех ступенях (I и IV–V), которые мы несколько раньше (§ 10) называли главными, важнейшими ступенями гаммы.

Чтобы видеть, в чем господствующее значение этих ступеней, разберем их аккорды в гамме *до-мажор*. Начиная с трезвучия тоники, находим, что в его состав входит тоника гаммы (*до*) и терция (*ми*) — III ступень. Далее в трезвучии на субдоминанте видим субдоминанту (*фа*), VI ступень (*ля*) и опять тонику. И наконец, в доминантовом трезвучии — доминанту (*соль*), верхний (*си*) и нижний (*ре*) вводные тоны. Таким образом, в этих трезвучиях мы найдем, во-первых, все ступени гаммы, и, во-вторых, что еще важнее в напечатанных курсивом, те, которые определяют: а) начало гаммы (тоника и как спутники ее — нижний и верхний вводные тоны) и б) характер гаммы (III и VI ступени, см. § 12).

Понятно, почему последование именно этих аккордов точно определяет гамму.

Из всего сказанного сделаем вывод: строй или тон песнопения (другими словами гамма, в которой оно написано) определяется по: а) числу знаков в ключе и б) заключению (каденции) в конце песнопения.

## ГОЛОСОВЕДЕНИЕ<sup>21</sup>

§ 20. Одно из важнейших условий красоты всякого музыкального произведения есть хорошее голосоведение, т. е. красивое и плавное ведение голосов при переходе их из одного аккорда в другой.

У малоискусных композиторов только верхний голос поет мелодию, остальные же голоса лишены всякого мелодического содержания. Одни из них либо сопровождают мелодию в терциях и секстах (следовательно, как бы повторяют ее), либо однообразно чередуют одну-две ноты на протяжении целого песнопения. Другие же все время делают не менее однообразные скачки, например:



1.

Д.  
А.  
Т.  
Б.

Ми-лость ми-ра жер-тву хва-ле-ни-я

Альт идет за дискантом (на терцию ниже). Вся партия тенора состоит из двух нот (*си* и *ре*), которые и чередуются до конца песнопения.

Еще пример:

2.

Са-ва-оф ис-полнь не-бо и зем-ля сла-вы  
тво-е-я о-сан-на в выш-них.

и т. д.

Невысокого достоинства мелодия у дисканта, как в примере 1, почти все время сопровождается в терцию альтом. Тенор поет ровным счетом четыре ноты (*миб*, *фа* и *до*), а у баса все время скачки, однообразные, часто некрасивые (на словах *и земля*). И так почти все песнопение.

Правда, музыкальное содержание пьесы, ее задушевность и искренность в значительной степени выкупают такие недостатки, но все же их влияние на художественность и красоту сочинения очень заметно.

А вот другие примеры, в которых глубокое содержание сочеталось с удивительным мастерством вообще и образцовым голосоведением в частности.

3.

И-же и-же хе-ру-ви-мы тай-но

Музыкальное произведение «Херувимская № 7 Бортиянского». Музыкальная запись в нотном формате (треугольник) с двумя станами (верхний и нижний). Под нотами даны русские слова: тай - но о - бра - зу - ю - ще. Над некоторыми нотами в верхнем стане и под некоторыми в нижнем стане стоят аббревиатуры «NB».

4.

Музыкальное произведение «И молим - ти - ся Бо - же». Музыкальная запись в нотном формате с двумя станами. Под нотами даны русские слова: И мо - лим - ти - ся Бо - же. Над и под нотами в обоих станах стоят аббревиатуры «NB».

Музыкальное произведение «наш и мо - лим - ти - ся Бо - же и т. д.». Музыкальная запись в нотном формате с двумя станами. Под нотами даны русские слова: наш и мо - лим - ти - ся Бо - же и т. д. Над и под нотами в обоих станах стоят аббревиатуры «NB».

Сравнивая способы ведения голосов во всех этих примерах, найдем, что в примерах 1 и 2 каждому голосу механически подставляются нужные для того или другого аккорда ноты. В остальных видна забота о том, чтобы из этих аккордовых нот получалась более или менее содержательная и плавная мелодия. Там же, где одних аккордовых нот для мелодии недостаточно, вставляются ноты, которых в аккорде может и не быть. (Такие неаккордовые ноты в примерах 3 и 4 отмечены NB.)

#### Проходящие и вспомогательные ноты

Эти чуждые аккордам ноты, назначение которых оживлять и разнообразить мелодию, называют проходящими и вспомогательными нотами.

**Проходящими** называются те неаккордовые ноты, которые заполняют промежуток между двумя разными аккордовыми нотами, например

5.

Музыкальное произведение «Вос - ста - ни Гос - по - ди». Музыкальная запись в нотном формате с двумя станами. Под нотами даны русские слова: Вос - ста - ни Гос - по - ди. Над и под нотами в обоих станах стоят аббревиатуры «NB».

(Начало утреннего воскресного прокимна 2-го гласа)

Между нотами *си* и *ре* (у дисканта) и *соль-си* (у тенора), принадлежащими аккорду *соль-си-ре*, вставлены проходящие ноты: *до* — у дисканта, *ля* — у тенора.

В примере 6 проходящие ноты у баса (*до-диез-си-ля*) заполняют промежуток между нотами *ре* (из аккорда *ре-фа-диез-ля*) на слоге *попечение* и *соль* (из аккорда *соль-си-ре-ми*).

6.

попе-че - - ние и т. д.

(Из Херувимской № 7 Бортьянского)

NB NB NB

**Вспомогательными** называются не принадлежащие аккорду ноты, вставленные между повторениями одной и той же аккордовой ноты, на ступень вверх или вниз от нее, например

7.

Тенор I II

Бас I II

Вся пре-муд - ро - сти - ю со - тво - рил

(Из воскресн. прокимна на литургии 4-го гласа)

NB NB

На слоге *сотворил* вторые ноты у первого тенора (*ре*) и первого баса (*фа*) вспомогательные между повторениями аккордовых нот *ми* и *соль*.

В нижеследующих примерах вспомогательные ноты отмечены NB.

8.

Гос - по - ди воз - звах

(7-го гласа)

NB NB

9.

И мо - лим - ти - ся

(«Тебе поем» обычн. распева)

NB NB NB NB

Очень часто проходящие и вспомогательные ноты употребляются одновременно: в одном голосе — проходящие, в другом — вспомогательные. Например, в воскресном прокимне на утрени, 4-го гласа.

10.

Тенор I II  
Бас I II

име-не Тво - е - го ра - ди

У первого тенора на слоге *ради* вторая нота (*ми*) есть вспомогательная, а у первого баса там же нота *соль* — проходящая (от *фа* к *ля*).

Все эти проходящие и вспомогательные ноты, как видно из примеров, идут плавно по ступеням, без скачков.

Но это основное правило ради бóльшей свободы и красоты голосоведения иногда нарушается, например, в конце запева 1-го гласа.

11.

исповедатися... Тво - е - му

Нота *ре* у дисканта на слоге *твоему*, очевидно, вспомогательная к аккордовой ноте *до*, но дискант не возвращается плавно к *до* (поставлена в скобках), а делая скачок, берет ноту *си*, принадлежащую уже другому аккорду *соль-си-ре*. То же и у альты или в «Господи воззвах» 7-го гласа:

12.

вне-гда воз - зва - ти ми к Те - бе.

Тенор I II  
Бас I II

Вспомогательная *ре* у первого тенора (на слоге *воззвати*), не возвращаясь к аккордовой ноте *ми* (поставлена в скобках) и пропуская ее, переходит в ноту *фа* следующего аккорда *фа-ля-до*. То же и у первого баса.

## ХРОМАТИЧЕСКИЕ ПРОХОДЯЩИЕ И ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ НОТЫ

Следует упомянуть еще и о хроматических проходящих и вспомогательных нотах. От описанных выше, так называемых диатонических, они отличаются очень немногим: диатонические проходящие и вспомогательные ноты берутся из нот той гаммы, в которой написано песнопение, хроматических же в гамме может и не быть, так как они получаются от случайного повышения или понижения той или иной ступени гаммы.

Как показывает само название, хроматические проходящие и вспомогательные ноты идут полутонами.

Там, где нельзя почему-либо поставить диатоническую проходящую или вспомогательную ноту, ставят, если это нужно, хроматическую, например

13.

(Из концерта «Глаголы моя внуши Боже»)

Между нотами *ре* и *ми* (у дисканта) не может быть диатонической проходящей ноты, а хроматическая (*ре-диез*) помещается без затруднений и звучит довольно красиво.

В строго церковном пении хроматические проходящие и вспомогательные ноты, как звучащие несколько изысканно, употребляются сравнительно редко. Но отыскать случаи употребления их все-таки можно. Вот пример:

14.

(Из Херувимской № 2 Львова)

Проходящие и вспомогательные ноты, как ноты, бóльшей частью не входящие в состав аккордов, образуют те случайные сочетания, о которых говорилось в одном из предыдущих параграфов (§ 15).



## ОТДЕЛ ЧЕТВЕРТЫЙ

§ 21. Познакомившись с наиболее употребляемыми видами аккордов, перейдем к рассмотрению их последовательностей, т. е. рассмотрим, в каком порядке обычно следуют аккорды в духовно-музыкальных сочинениях.

Наш обзор ограничим аккордами строя, т. е. будем рассматривать только аккорды, построенные на ступенях одной и той же гаммы и из ее нот, и не будем пока касаться сочетания аккордов, принадлежащих разным гаммам.

### ГРУППИРОВКА АККОРДОВ СТРОЯ

Как и между отдельными ступенями гаммы (§ 10), так и между аккордами, построенными на этих ступенях, есть известное родство и тесная внутренняя связь, которые вытекают из самой их природы. По этой связи и родству все аккорды, принадлежащие одному строю, делятся на три группы соответственно трем главным аккордам строя — **тоники, доминанты и субдоминанты**.

Единственный представитель первой группы — **аккорд тоники** — есть самый главный и необходимый аккорд.

Там, где есть сочетание нескольких аккордов, выражающих музыкальную мысль, непременно должен быть и аккорд тоники. Если его нет, все сочетание будет неясно, неопределенно, произведет впечатление совершенно случайно подобранных аккордов.

После него существенное значение имеют аккорды второй доминантовой группы, к которой относятся аккорд V ступени и близкий ему по родству аккорд VII ступени.

И тот и другой имеют по два вводных тона, например, в строе *до-мажор*: V ступень — *соль-си-ре*, VII ступень — *си-ре-фа*. Отсюда их тяготение к тонике, поэтому, как мы увидим ниже, их почти всегда можно встретить перед ней.

Третья группа — субдоминантовая — состоит из аккордов II и IV ступеней. Имея и самостоятельное значение, эти аккорды чаще всего связываются с тоникой при помощи аккордов доминантовой группы.

*Примечание.* Аккорды III и VI ступеней составляют особую, среднюю, группу<sup>22</sup>.

Таким образом, взяв, например, строй *до-мажор*, найдем, что его аккорды разделяются по группам следующим образом:

1-я группа тоническая	2-я группа доминантовая	3-я группа субдоминантовая	средняя группа
--------------------------	----------------------------	-------------------------------	-------------------

1. 

Благодаря этому разделению нам будет легче проследить, какие сочетания аккордов чаще всего употребляются в церковном пении.

Прежде всего познакомимся с сочетаниями главных аккордов, т. е. аккордов I, IV и V ступеней гаммы.

### СОЧЕТАНИЕ I–V СТУПЕНЕЙ

I. Аккорд I ступени чередуется с аккордом V ступени, например

2. 

(См. также «Отче наш», «Благочестивейшаго» и т. д.)

Это последование встречается чаще всех. Херувимская № 5 Бортнянского, например, вся состоит из аккордов I и V ступеней, и только в конце каждого периода, в каденции, мы находим аккорд II ступени.

### СОЧЕТАНИЕ I–IV, I–V СТУПЕНЕЙ

II. Трезвучие I ступени чередуется с аккордами то IV, то V ступеней.

3. 

4. 

IV    I    I    1-е обр. трезв.    V    I  
I ст.

(См. также «Достоинно есть», «Взбранной воеводе» и т. п.)

Заключения составляются, как мы видели (§ 19), из этих главных аккордов. Отметим здесь еще два вида заключений.

## ПОЛОВИННАЯ КАДЕНЦИЯ<sup>19</sup>

Одно так называемое неполное заключение (называется еще половинной каденцией) состоит в том, что полная каденция не доводится до конца, т. е. заканчивается не I ступенью (как все полные заключения), а останавливается на одной из предшествующих ей — на IV или V ступени, например

5. половинная каденция

6.

*Примечание.* Некоторые теоретики остановку на IV ступени не считают за половинную каденцию. Она, впрочем, редко употребляется. После половинной каденции следующее предложение заканчивается одной из полных.

## СЛОЖНОЕ РАСПРОСТРАНЕННОЕ ЗАКЛЮЧЕНИЕ<sup>23</sup>

Другое заключение называется сложным распространённым заключением и состоит из аккордов I и IV ступеней (но не в основном виде, а во 2-м обращении), I и V ступеней. Таким заключением оканчиваются обычно большие периоды и целые песнопения.

7.

(Заключительная строка «Господи воззвах» 8-го гласа)

(См. заключения «Господи воззвах» 4-го гласа, «О Тебе радуется» и т. п.)

## СОЧЕТАНИЕ IV–V–I СТУПЕНЕЙ

III. Последование аккордов главных ступеней в порядке IV–V–I ступеней уже встречалось нам в заключениях. Встречается оно и в середине песнопений (впрочем, очень редко).



## ЗАМЕНА ГЛАВНЫХ АККОРДОВ ПОБОЧНЫМИ

IV. Главные аккорды во всех рассмотренных выше сочетаниях очень часто заменяются побочными, принадлежащими к одной с ними группе. Так, аккорд IV ступени заменяется другим аккордом той же группы II ступени.

8.

(Из «Всенощного бдения» изд. Капеллы)

I II V I

9.

(Из воскресна прокимна на утрени, 4-го гласа)

I II II V I

Аккорд V ступени заменяется аккордом VII ступени, причем VII ступень почти всегда в виде 1-го обращения.

10.

(Из 6-го концерта Бортьянского)

I VII I

## СОЧЕТАНИЕ V–VI СТУПЕНЕЙ

V. Есть и самостоятельные сочетания побочных аккордов с главными. Из них укажем на последование V и VI ступеней. Аккорд V ступени переходит не в I ступень, как во всех вышеуказанных последованиях, а в VI ступень.

11.

(1-я песнь ирмосов 5-го гл.)

V VI V I I

Такое последование в конце музыкального предложения называется прерванным заключением<sup>25</sup>.

12.

Гос - поди воззвах к Тебе у - слы - ши мя

(3-я строка «Господи воззвах» 5-го гласа)

## I И II СТУПЕНИ

VI. Нередки случаи появления трезвучия II ступени в конце музыкального предложения и даже целого песнопения, отчего получает особый, своеобразный вид каденции, очень характерный для русского церковного пения<sup>26</sup>.

13.

... не - за - бу - ди у - бо - гих Тво - их до кон - ца

Все рассмотренные аккорды могут встречаться в виде трезвучий и септаккордов, а также в основном виде и в обращениях.

## МОДУЛЯЦИЯ

§ 22. Рассматривая музыкальные сочинения, нельзя не заметить, что лишь немногие из них от начала до конца выдерживаются в каком-либо одном строе. Очень часто, обычно в середине песнопений, мы находим знаки и последования аккордов, чуждые той гамме, в которой песнопение началось и которой оно заканчивается. Вот, например, воскресный прокимен на литургии, 1-го гласа.

1.

Буди Господи... я - ко - же у - по - ва - хом у - по - ва - хом на Тя

Написанный в строе *до-мажор* (в ключе нет знаков, начинается тоническим трезвучием этого строя, совершенно полное его заключение в конце прокимна), он на слове *якоже* переходит, очевидно, в другой строй, ибо в *до-мажоре* не может быть аккорда *ля-до-диез-ми*.

Такие переходы из одной гаммы в другую, или, как их называют, модуляции, мы найдем почти в каждом песнопении.

Не вдаваясь в подробности, рассмотрим здесь, во-первых, основные правила модуляции и, во-вторых, важнейшие из употребительных в церковном пении переходы.

Порядок и закономерность, основанные на тесной внутренней связи и родстве, необходимы и здесь, при смене одного строя другим, как необходимы они и при смене и отдельных звуков, и аккордов. Поэтому переходы делаются обычно в близкие, родственные строи.

Внешним признаком родства строя (гамм)<sup>27</sup> служит количество общих для двух гамм звуков и аккордов. На этом основании мы считаем родственными мажорную и параллельную ей минорную гаммы (§ 12). Можем считать таковыми мажорную и

- 1) минорную, построенную от ее II ступени;
- 2) минорную от III ступени;
- 3) мажорную от IV ступени;
- 4) мажорную от V ступени.

В эти родственные гаммы (или строи) и делаются большей частью переходы из той, которая лежит в основе песнопения.<sup>28</sup>

Модуляция должна быть ясна, т. е. гамма, в которую переходит песнопение, должна сразу указываться ей определенно. Необходимо, следовательно, пользоваться аккордами, которые удовлетворяют этому требованию, а такие аккорды мы имеем в виде главных аккордов каждого строя I–V и IV ступеней. И действительно, почти все модуляции делаются при помощи этих аккордов и особенно аккорда V ступени, как самого яркого и точного показателя тональности.

Порядок всякой модуляции представляется в главных чертах в следующем виде:

- 1) предшествующий строй, т. е. гамма, из которой делается переход в какую-либо другую;
- 2) аккорд, при помощи которого делается переход, т. е. аккорды I и IV или, чаще всего, V ступени того строя, в который переходят;
- 3) последующий строй, в который делается переход, например:

NB — аккорды, при помощи которых делается переход.

«Хвалите имя Господне» начинается в строе *ля-минор* (с трезвучия V ступени) и уже на слове *Господне* переходит в другой, в *до-мажор*. Переход этот сделан при помощи трезвучия V ступени гаммы *до-мажор*. Следовательно, здесь мы видим:

- 1) гамму *ля-минор* — предшествующий строй;
- 2) аккорд V ступени гаммы *до-мажор*, в которых делается переход;
- 3) саму гамму *до-мажор* — последующий строй.

На слове *раби* обратный переход в строй *ля-минор* и опять в том же порядке:

- 1) строй *до-мажор* теперь делается предшествующим;
- 2) аккорда V ступени строя *ля-минор* (на слог *раби*);
- 3) строй *ля-минор* последующий.

Ради бóльшей плавности и естественности модуляции перед аккордом, которым делается переход из одной гаммы в другую, ставится так называемый посредствующий аккорд.<sup>29</sup> Этот аккорд — общий для гамм, сменяющих одна другую. Например, в прокимне 1-го гласа (см. пример 1) переход из *до-мажора* в *ре-минор* сделан при помощи трезвучия V ступени гаммы *ре-минор* (*ля-до-диез-ми* на слог *якоже*), а перед ним, на слог *якоже* — трезвучие *ре-фа-ля*, которое есть и в гамме *до-мажор* (как трезвучие II ступени), и в гамме *ре-минор* (там оно тоническое трезвучие). Благодаря этим общим аккордам делается заметнее связь, родство тональностей, отчего и переход, и аккорд, которыми он делается, не являются резкими и неожиданными.

Получается, следовательно, такой порядок модуляций:

- 1) строй, из которого делается переход; иногда
- 2) посредствующий аккорд, который подготавливает модуляцию;
- 3) аккорд, которым переходят в другой строй;
- 4) строй, в который переходят.

Есть, конечно, и отклонения от этого порядка, и иные способы модуляции, но в общем этот порядок, как увидим ниже, мы найдем в большинстве переходов. Знакомство с ними начнем с переходов из мажорной гаммы в близкие ей строи.

I. Модуляция в параллельную минорную гамму, например, из *до-мажора* в *ля-минор*.

3.

NB

У - слы - ши мя Гос - по - ди

(Заключительная строка «Господи воззвах» 5-го гласа)

| до мажор | ля минор |

Переход сделан на слог *услыши* при помощи трезвучия I ступени гаммы *ля-минор*.

II. Переход в минор II ступени, например, из *до-мажора* в *ре-минор*.

4.

NB

От ю - но - сти мо - е - я мнози борят мя стра - сти

| до мажор | ре минор | до мажор |

III. Переход в мажор V ступени, например, из *до-мажора* в *соль-мажор*.

5.

Во цар - стви - и Тво - ем помяни... Гос - по - ди

до мажор

соль мажор

посредствующий аккорд

Переход сделан при помощи 2-го обращения септаккорда V ступени из гаммы *соль-мажор*. На слог *Господи* посредствующий аккорд *до-ми-соль*: в *до-мажор* это трезвучие I ступени, в *соль-мажор* — IV ступени.

IV. Переход в мажор IV ступени, например, из *до-мажора* в *фа-мажор*.

6.

... ду - ше мо - я Гос - по - да

до мажор

фа мажор

до мажор

NB

(Из предначинат. псалма на «Всенощ. бдении» в излож. Смоленского)

NB — посредствующий аккорд: в *фа-мажор* V ступени, в *до* — I ступени.

Из минорной гаммы чаще всего переходят в следующий строй.

I. В мажор III ступени, например, из *ля-минора* в *до-мажор*.

7.

Яко весть Господь путь праведных и путь не - че - сти - вых по - гиб - нет

ля минор

до мажор

(Из «Всенощного бдения» в изложении Смоленского)

II. В мажор VII ступени (в натуральной минорной гамме), например, из *ре-минора* в *до-мажор*.

8.

Господи помилуй Господи помилуй Господи по - ми - луй

ре минор

до мажор

посредствующий аккорд

III. Переход в минор V ступени, например, из *ре-минора* в *ля-минор*.

9.

раз - ру - шил е - си

ре минор / ля минор

посредствующий аккорд

(Из воскресного тропаря «Воскрес из гроба»)

Иногда модуляция делается без всяких посредствующих аккордов — прямо берется тоническое трезвучие того строя, в который переходят, например<sup>30</sup>

10.

бысть мне во спа - се - ни - е сей мой Бог

ля минор / до мажор

Вместо аккорда, которым делается модуляция, иногда находим только мелодический ход в одном-двух голосах.<sup>31</sup>

11.

при - сно-бла-жен - ну - ю и пре-не-по - роч - ну - ю

ля минор / переход / до мажор

(«Достойно есть» — киевское)

Очень часто песнопение заканчивается не в том строе, в котором началось.<sup>32</sup>

12.

Пойте Богу нашему пой - те пой - те Ца - ре - ви на - ше - му пой - те

до мажор / ре минор

Иногда эти модуляции делаются в самом конце песнопения и вместо полной каденции строя находим лишь половинные, так называемые фригийские.

13.

Помолитесь и воздадите Господеви Бо - гу на - ше - му

до мажор ля минор

(Воскресный прокимен на литургии, 8-го гласа)

14.

Ал - ли - луй - я

33, 34

до мажор

Вст. половинная каденция

Вст. фригийская каденция

ля минор

(Конец «Приидите, поклонимся»)

§ 23. К числу средств, оживляющих и разнообразяющих строгие последования аккордов, следует отнести:

- 1) так называемое задержание;
- 2) диссонирующие проходящие и вспомогательные ноты.

Обычное церковное пение с его суровой простотой и серьезностью не пользуется, правда, этими средствами благодаря некоторой их изысканности и искусственности. Но композиторы в своих духовно-музыкальных сочинениях применяют их довольно часто.

### ЗАДЕРЖАНИЕ<sup>35</sup>

Сущность задержания в следующем: при переходе голосов из одного аккорда в другой какой-нибудь один из них (реже два) опаздывает, задерживается, и в то время, когда остальные голоса поют уже ноты нового аккорда, этот задержанный голос продолжает петь ноту прежнего, предыдущего аккорда. Чуждая нотам нового, она образует с ними резкий диссонанс, который должен быть разрешен (§ 15), что и достигается ходом задержанного голоса на ступень вниз (или вверх) в ноту нового аккорда.

1.

И - же хе - ру - ви - мы

а.) б.)

NB

NB

(№ 1 Львова)

*Примечания.* \*А. Переходя из трезвучия *соль-си-ре* (на слоге *иже*) в септаккорде V ступени *ре-фа-диез-ля-до* (на слоге *херувимы*) дискант вместо того, чтобы сразу взять нужную ему ноту *ля*, задерживает предыдущую ноту *си*. У дисканта с тенором получается резкий диссонанс (*до-си*), которого не должно быть в аккорде. На следующей четверти дискант переходит наконец в *ля*, и диссонанс разрешается. Б. В следующем такте новое задержание: альт задерживает (в трезвучии на слоге *херувимы*) ноту *фа-диез*, которую он пел в предыдущем аккорде (на слоге *херувимы*). Чуждая трезвучию *ми-соль-си*, образуя в нем диссонанс секунды (с дискантом), нота *фа-диез* переходит дальше в *ми*, в аккордовую ноту, диссонанс переходит в консонанс.

Как можно заметить, в задержании различаются три момента<sup>36</sup>:

- 1) подготовка ноты, которая будет задержана в следующем аккорде;
- 2) само задержание;
- 3) его разрешение.

Обращаясь к приведенным примерам, находим (в А, пример 1) подготовку ноты *си*. Она берется дискантом как нота трезвучия *соль-си-ре* на слоге *иже*; затем идет ее задержание в аккорде на слоге *херувимы* и ее разрешение в аккордовую ноту *ля* на этом же слоге. То же и в Б.

2.

Trio  
Д. I-II

Альт

Solo NB

жер - тва ве - чер ня я

3.

Хор

яко кадило пред То - бо ю

(«Да исправится»  
Бортнянского)

*Примечание.* NB. Во всех приведенных примерах + означает подготовку, x — задержание, o — разрешение, o+ — разрешение предыдущего и подготовку последующего задержания в одной ноте.

Часто разрешение разнообразится вставкой после него вспомогательной ноты, например

4.

хе - ру - ви - мы

(Херувимская № 3  
Бортнянского)



Задержана нота *фа* (у альты во втором такте); разрешается *ми*, за которой следует вспомогательная *ре*.

Иногда такая вспомогательная нота берется до разрешения, т. е. между его задержанием и разрешением.

5. (Из «Тебе поем» Виноградова)

бла - го - да - рим

На слоге благодарим задержаны ноты *соль* и *ми* у дисканта и альты. У первого — нота *соль* прямо разрешается в *фа*, второй же перед нотой *ре*, в которую должно разрешиться задержанное *ми*, берет вспомогательную *до-диез*.

### ДИССОНИРУЮЩИЕ ПРОХОДЯЩИЕ И ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ НОТЫ

Как неподготовленное задержание<sup>35</sup> можно рассматривать диссонирующие проходящие и вспомогательные ноты, взятые на сильных частях такта. Проходящие и вспомогательные ноты, как мы видели раньше (§ 20), представляют собой большей частью чуждые аккордам, следовательно, диссонирующие ноты. Их обычное место (на слабых частях такта) более или менее скрывает их диссонирующий характер. Помещенные же на сильных (или относительно сильных) частях такта, они делаются заметными и, как диссонансы, требуют разрешения, например

6.

и - же

и - же

Диссонирующая нота *до-диез* на слоге *иже* (у дисканта) на третьей (сильной) доле такта проходящая от *ре* и *си*.

### ПЕДАЛЬ<sup>37</sup>

Несколько более сложное и, нужно заметить, очень красивое голосоведение с более или менее свободным употреблением диссонансов можно встретить при педали, или органном пункте. Так называется нота, выдерживаемая в течение нескольких тактов в каком-либо одном голосе, большей частью баса. Над этой нотой свободно проходит ряд иногда совершенно чуждых ей аккордов и модуляций.

Нижним голосом в аккордах становится уже не бас, а следующий за ним голос — тенор. В получаемой при этом трехголосной гармонии находим самые разнообразные применения задержаний, проходящих и вспомогательных нот и т. п.

7.

Диск.  
Альт  
Тенор

Бас

Педадь

Педадь

§ 24. Во всех рассмотренных до сих пор сочинениях замечалось одно явление: все голоса подчинялись одному, поющему мелодию, и сообразовали свои партии с этим преобладающим голосом.<sup>39</sup> Правда, мы отмечали, что с помощью отклонений от правил расположения голосов (§ 18), проходящих и вспомогательных нот (§ 20) и т. п. сопровождающие голоса могут выделяться и становятся похожими по разнообразию и мелодичности на главный. Но при этом они должны все-таки подчиняться главному голосу и требуемому им аккорду.

## ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ МУЗЫКА

Есть другой род музыки, в которой каждый голос имеет самостоятельное значение, поет свою мелодию. В такой музыке это свободное пение голосов стоит на первом плане, на него обращается, главным образом, внимание, а аккорды имеют уже второстепенное значение. Оттого здесь и встречаются так часто всякие отклонения от правил об удвоении голосов в аккордах, о расположении голосов, о сочетании аккордов и т. д. Гармония здесь бывает то двух-, то трех-, то четырехголосная; пение отдельных голосов прерывается паузами; голоса вступают разновременно и т. д.

Не имея возможности говорить здесь о подробностях такой полифонической музыки\*, опишем в общих чертах только те ее формы, которые можно встретить в наиболее употребляемых духовно-музыкальных сочинениях.

I. А. Какая-нибудь мелодия в одном голосе сопровождается в остальных голосах не аккордами, а тоже мелодиями,<sup>38</sup> например

1.

Альт

Тенор

вра - ги е - го об - ле - кут - сту

вра - ги е - го об - ле - кут - сту

и т. д.

(Из 28-го концерта Бортиянского)

\* Полифоническая музыка многоголосная, понимающая под каждым голосом отдельную мелодию. Эта музыка составляет предмет особой музыкальной науки — контрапункта.

Мелодия у альты сопровождается мелодией же у тенора, или

2.

Дискант  
Тенор  
Бас

(Из 28-го концерта  
Бортнянского)

Б. Мелодия может быть не во всех сопровождающих голосах, а в одном или двух, остальные поют аккордовые ноты.

3.

Дискант  
Тенор  
Бас

(Из 3-го концерта  
Бортнянского)

У дисканта и баса — мелодии, у альты с тенором — ноты аккорда.

## ПОДРАЖАНИЯ<sup>40</sup>

II. Часто эти мелодии в сопровождающих голосах основаны на подражании (имитации) главной мелодии, т. е. сопровождающие голоса поют мелодии, похожие на главную, но начинают их не в одно время с ней.

Есть разные виды подражаний.

А. Мелодии иногда буквально повторяют главную<sup>41</sup>, например

4.

Дискант  
Альт  
Тенор  
Бас

Бо - го - леп - но сла - во - сло - вят  
вят сла - во - сло - вят бо - го - леп - но  
сло - вят сла - во - сло - вят бо - го - леп - но  
леп - но сла - во - сло - вят бо - го - леп - но

(Из 6-го концерта Бортнянского)

Все голоса повторяют мелодию, которую начал альт.

Б. Вместо буквального повторения встречается повторение на один-два-три и т. д. тона выше или ниже главной мелодии<sup>42</sup>:

зе - ло воз - ра - ду - ет - ся зе - ло  
воз - радуется  
воз - ра - ду - ет - ся зе - ло воз - радуется

(Из 3-го концерта Бортнянского)

В. Повторение бывает только приблизительное.<sup>43</sup>

тай - но тай - но

(Из Херувимской Музическу)

Г. Часто мелодия похожа только по ритму и длительности нот.<sup>44</sup>

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

Д. Иногда повторяющаяся мелодия представляет собой как бы ответ на главную<sup>45</sup>:

8.

Царь воз - ве - се - лит - ся Царь  
воз - ве - се - лит - ся Царь

(Из 3-го концерта Бортнянского)

## ФУГА

III. Высшую форму полифонической музыки представляет собой так называемая fuga. В этой форме часто пишут заключительные части концертов («Яко до Царя» и «Аллилуйя» в херувимских, «аллилуйя» в запричастных и т. д.).

Песнопение, написанное в форме фуги, представляет собой разработку главной мелодии, которая называется **темой**. Мы встречаем ее во всех голосах, то в одном, то в другом, в разных видах, строях или в изменении, сокращении, расширении и т. д. (Пример фуги смотрите в § 26, № 14, 4-я часть.)

Полифонические сочинения, несомненно, значительно сложнее тех, в которых нет свободного голосоведения и которые состоят из одних аккордов. Поэтому исполнение их гораздо труднее, так как нужно заботиться о том, чтобы отдельные голоса, не теряя своей самостоятельности и независимости, составляли вместе одно стройное целое.

§ 25. Музыкальная речь по своим формам имеет много общего с обыкновенной человеческой речью. Так же, как и в последней, в ней есть отдельные фразы, простые и сложные предложения, периоды и т. д. Музыкальными знаками препинания в ней являются каденции.

## ПРЕДЛОЖЕНИЯ<sup>47</sup>

Например, в пении «Символа веры» ясно различаются две части, взаимно дополняющие одна другую.

1.

главное предложение      придаточное предложение

Ве - рую... Вседержи - те - ля Творца небу... и неви - ди - мым

I V

Первая часть — главное предложение — заканчивается половинной каденцией (V ступень), вторая — придаточное предложение<sup>46</sup>, как бы поясняющее и дополняющее мысль главного — полным совершенным заключением.

(См. «Отче наш», «Благочестивейшаго...».)

Придаточное предложение может заканчиваться: а) остановкой на IV ступени (другой вид неполного заключения, § 19).

2.

главное предложение

Бла - го - сло - ви ду - ше мо - я Гос - по - да

IV

придаточное предложение

бла - го - сло - вен е - си Гос - по - ди

Вместо простой остановки на V ступени бывает переход в строй V ступени; в придаточном предложении возвращаются в главный строй.

3.

до мажор

главное предложение

Во цар - стви - и Тво - ем по - мя - ни нас Гос - по - ди

до мажор

соль мажор

до мажор

придаточное предложение

егда... во цар - стви - и Тво - ем

до мажор

Несколько предложений (большой частью два — главное и придаточное) составляют **период**.<sup>47</sup>

Кроме этого, в период часто входят разного рода дополнения, вводные предложения и т. д.

4.

От - че наш иже еси на не - бе - сех, да святится... цар - стви - е Тво - е

введение      главное предложение      придаточное предложение

ПЕРИОД

(См. также в § 26, № 8)

В некоторых сочинениях можно наблюдать полное соответствие между составными частями: предложения и периоды равны между собой по количеству тактов.

5.

главное предложение — 8 тактов

Дос - той - но есть я - ко во - ис - тин - ну бла - жи - ти - тя Бо - го - ро - ди - цу

фраза

1-й период — 16 тактов

придаточное предложение — 8 тактов\*

прис - но бла - жен - ну - ю и пре - не - по - роч - ну - ю и

фраза

Ма - терь Бо - га на - ше - го честнейшую

фраза

(«Достойно есть» № 2 Львова)

\* Неполный такт в начале исключается из счета.

Период в 16 тактов из двух предложений по 8 тактов в каждом, каждое предложение из двух фраз по 4 такта в каждой.<sup>48</sup>

В других это соответствие нарушается расширением или сокращением отдельных предложений. Так, второй период в «Достоинство есть» № 2 Львова состоит из двух предложений, как и первый, но придаточное предложение его расширено: в нем не 8, а 14 тактов.<sup>49</sup>

2-й период

6. главное предложение в 8 тактов

чест - ней - шу - ю хе - ру-вим и слав - ней - шу - ю  
ю без сра - вне - ни - я се - ра - фим

расширенное придаточное предложение в 14 тактов

без ист - ле - ни - я Бо - га сло-ва рожд-шу-ю су - щу - ю  
Бо - го - ро-ди-цу Тя ве-ли - ча - ем ве - ли - ча - ем

Большие сочинения (вроде концертов) обыкновенно состоят из нескольких (двух-трех и больше) отделов (называемых еще частями). Одни отделы больше, другие меньше, но внутреннее строение их одинаково: те же предложения и периоды, то же соответствие между ними (см. § 26, № 14).

В обычном распеве, а также обиходных распевах предложения называют строками. Они также составляют периоды.

Такая ясность и стройность музыкальных сочинений — одно из важнейших условий их красоты, и исполнение должно подчеркивать, а не затемнять их остановками не на месте, выделением второстепенных частей и т. д.



Как и хорошее чтение исполнение должно быть толково, ясно и вразумительно.

**§ 26.** Сообщенным здесь исчерпываются почти все те гармонические и мелодические формы, которые встречаются в церковных песнопениях, будет ли то обычный распев или духовно-музыкальное сочинение. Следовательно, более или менее свободное и сознательное чтение партитур этих песнопений не представит особых трудностей. А немногие частности, детали, небольшие отклонения от сказанного здесь, которые могут в них встретиться, легко объясняются основными правилами. Помещаемый ниже примерный разбор некоторых песнопений литургий, всенощной и т. д. имеет целью указать способы практического применения всего того, о чем говорилось на страницах этого курса.

Прежде чем приступить к разучиванию и исполнению песнопения, регент должен изучить его очень подробно и определить: 1) строй, в котором оно написано (§ 19), и есть ли переходы в другие строи (§ 22); 2) все гармонические и мелодические формы — аккорды (§ 15–17), их сочетания (§ 21) и ходы отдельных голосов (§ 20, 23, 24); 3) расположение голосов и мелодическое положение аккордов (§ 18); 4) размер, в котором песнопение написано (§ 4), и темп, каким его нужно петь (§ 8); 5) его форму — разделение на отдельные фразы, строки, предложения, периоды (§ 25); и, наконец, 6) оттенки для выразительного его исполнения. Только тогда регент может понять мысль сочинения и своим исполнением истолковать ее.

**№ 1. Ектения<sup>50</sup>**  
**Строй до-мажор. Широкое расположение голосов**

Дискант  
Альт

Тенор  
Бас

А - минь. Гос - по - ди по - ми - луй Гос - по - ди по - ми - луй

I ст. а) б)

7 акк. V ст. \*)

7 акк. V ст.

1-е обращение 7 акк. II ст.

Полная распр. каденция (§ 19)

Полная распр. каденция (§ 19)

I ст. — трезвучие I ступени в мелодическом положении: а) основного тона; б) терции.

**№ 2. Первый антифон**  
**Строй до-мажор. Широкое расположение голосов**

Бла - го - сло - ви ду - ше мо - я Гос - по - да

Трезвучия I ст. V ст. I ст. - - - II ст. I ст. IV ст. - - -

1) Половинная каденция (§ 21)

\* 7 аккорд или 7 септаккорд.

бла - го - сло - вен е - си Гос - по - ди

1) Называется еще неполным заключением (см. следующий пример) | Полное совершенное заключение (§ 19)

### № 3. «Слава... Единородный»

строй ре минор \*)

Тенор I  
II

И ныне ... ве - ков. А - минь.

Бас I  
II

Трезвучие I ст. - - - - - V ст. I ст.

Полное совершенное заключение (§ 19)

См. § 18, пример 12 NB до мажор ре минор

1-е колено

Единородный... без-смер - тен сый и изволивый... ра - ди

2-е колено

I ст. 1-е обрац. 7 акк. V ст. трезв. V ст. I ст. -

Дальше 1-е и 2-е колена поочередно повторяются до

ре минор NB до мажор

конечная строка

спрославляемый... спа - си нас спа - си нас

трезв. I ст. 1-е обрац. 7 акк. V ст. трезв. I ст. 2-е обрац. 7 акк. V ст. трезв. I ст. V ст.

Неполн. заключ. (§ 21)

\* Знак этой гаммы (*си-бемоль*) не выставлен в ключе (что часто встречается в обычном распеве), но преобладает именно этот строй. В нем песнопение начинается полным совершенным заключением строя *ре-минор*, заканчивается *и ныне*. NB — здесь модуляция (§ 22).

### № 4. Конец «Приидите поклонимся»

Гармонически тождественный с предыдущим размером.

до мажор      ля минор 1)

... Ал - ли - луй - я

трезвучие I ст.    2-е обращ.    трезвучие    Неполное  
7 акк. V ст.    I ст.    V ст.    заключение \*)

1. На *ля-минор* указывает *соль-диез* в этом аккорде.

### № 5. Прокимны воскресны на литургии

а) 2-го гласа. Строй *до-мажор*, начинается со II ступени.

Крепость моя...    бысть мне    во спа - се -    ни - е

Трезвучие II ст.    II ст.    -    I    IV    I    V ст.

7 акк. трезв. Полное соверш. V ст. I ст. заключение

б) 3-го гласа.

до мажор      ре минор

Пойте Богу нашему    пой - те    пой - те    Ца - ре - ви

на - ше - му    пой - - те

трезвучие I ст.    IV ст.    I ст.    IV ст.    I - - II    I

1)    2)    3)    4)    трезвучие I ст.    V ст.    I ст.    Полное совершенное заключение

\* Называется иногда в миноре фригийской каденцией.

\*\* Вспомогательные ноты у 1-го и 2-го тенора.

Начинаясь в *до-мажоре*, прокимен на слове *нашему* переходит в *ре-минор*, на что указывают *си-бемоль* и *до-диез*.

NB — посредствующий аккорд (см. § 22), с которого здесь начинается переход.  
 1) — трезвучие в *до-мажоре* IV ступени, в *ре-миноре* — III ступени. 2) — 1-е обращение трезвучия II ступени гаммы *ре-минор*. 3) — 2-е обращение трезвучия I ступени.  
 4) — трезвучие V ступени.

### № 6. «Аллилуйя» после «Апостола»

NB — переход в *ре-минор* (см. § 22, примеры 3 и 4) при помощи трезвучия I ступени.

а) — переход в *до-мажор* (то же).

б) — проходящие ноты у 1-го баса и 1-го тенора.

\*) Вспомогательные ноты у 1-го и 2-го теноров.

### № 7. Херувимская придворного распева

3-е предложение в 7 тактов

до мажор 2) ре минор 3)

NB 1 тай - но о - бра - зу - ю - ще тай - но о - бра -

трезв. I ст. I ст.  
V ст.

до мажор NB 2 NB 3 NB 4

зу - ю - ще тай - но о - бра зу - ю - ще

IV ст. V ст. I ст.  
Полное совершенное заключение

NB — счет на два (числитель 2, см. § 4) на удар — половинная нота (знаменатель 2); четверти — по два на удар.

NB 1, NB 2, NB 3 и NB 4 — перемена счета.

1) — здесь модуляция в *соль-мажор*; аккорд A на слог *херувимы* посредством: в *до-мажор* это первое обращение I ступени (§ 22).

2) — модуляция в *ре-минор* (появление *до-диеза*) при помощи трезвучия V ступени (§ 22).

3) — модуляция в *до-мажор*.

б) — второе обращение 7 аккорда V ступени гаммы *соль-мажор*.

## № 8. Херувимская № 5 Бортнянского

строй фа мажор Медленно 1-е предложение — главное

Дискант Альт

Тенор I и II

Бас

И - же хе - ру - ви - мы

I ст. V ст.  
Неполное заключение

2-е предложение — сложное

ПЕРИОД

ПЕРИОД

Первое обращение 7 аккорда II ступени, заменяющее здесь IV ступень (§ 19).

Это полное заключение названо несовершенным потому, что аккорд V ступени является не в основном виде, а в обращении.

\*) — счет на три; на удар — половинная (§ 4).

\*\*\*) — нижним голосом становится 2-й тенор (*до* малой октавы, у баса — *фа* малой октавы), но тенор на этой ноте звучит слабее баса, который для слуха и кажется нижним голосом. То же в следующих тактах.

\*\*\*\*) — у дисканта старинный способ украшения — **форшлаг**. Есть форшлаг длинный, есть короткий, который изображается маленькой перечеркнутой нотой (♯) и в церковном пении неупотребителен. Длинный — в виде маленькой, но неперечеркнутой ноты (как в настоящем примере), отнимает у ноты, перед которой стоит, половину ее длительности, следовательно, на слоге образующе дискант должен спеть так:

а) — форшлаг или украшающая нота;

б) — главная нота.

Если форшлаг стоит перед нотой с точкой, то на долю главной ноты остается лишь длительность точки, а на форшлаг приходится остальное, т. е. написанное:

Должно быть исполнено:

## № 9. Херувимская № 7 Бортьянского

**1-й ПЕРИОД**

1-е предложение — главное  
строй ре мажор

Медленно

И - же и - же хе - ру - ви - мы тай - но

а) а) а) а)

дополнение  
строй ре мажор

7 акк. V ст. I ст.  
Полное соверш. заключение

2-е предложение — сложное  
придаточное предложение  
строй ля мажор

тай - но о - бра - зу - ю - ще

а) б) в) г) а) а)

1-е обрац. трезв. I ст.

7 аккорд V ст. трезвучие I ст.

Сложное распространенное заключение, разработанное проходящими и вспомогательными нотами и задержаниями

а) — проходящие ноты на сильной части такта (§ 23).

- § 23 { б) — задержание у дисканта.  
в) — разрешение задержания.  
г) — вспомогательная нота на сильной части такта.

### «И животворящей Троице», такой же период

**2-й ПЕРИОД**

1-е предложение — главное  
ре мажор

Вся - ко - е ны - не

а) а) а)

Вся - ко - е ны - не жи - тей - ско - е

а) а)

2-е предложение  
соль мажор || \*) ми минор || \*\*) ля мажор || ре мажор

от - ло - жим по - пе - че от - ло - жим по - пе - че

8

д) а)

V ст. 7 акк. V ст.

2-Й ПЕРИОД

\*\*\*) ми минор      ре мажор

ни      е

4 6      7      I ст.

NB      Сложное распространенное заключение

NB — посредствующий аккорд: в *ми-миноре* это трезвучие I ступени, в *ре-мажоре* — трезвучие II ступени.

\*) — здесь на *ми-минор* указывает одновременное появление *ре-диеза* и *добекара* (см. гармоническую гамму *ми-минор*).

\*\*\*) — переход в *ля-мажор*, ибо появляется *соль-диез*.

\*\*\*) — здесь опять *ми-минор* (появляется *ре-диез*). Такие короткие переходы, при которых в последующем строе берутся всего один-два аккорда, называются **отклонениями**.

а) — проходящие на сильной части такта.

- § 23 {
- б) — задержание у альты.
  - в) — разрешение задержания.
  - г) — вспомогательная на сильной части такта.
- д) — проходящая нота.

### № 10. «Яко до Царя» из Херувимской № 6 Бортнянского

1-е предложение

фа мажор

Я - ко

Я - ко да Ца - ря всех по - ды - мем да Ца - ря всех по -

Я - ко      1)

\*) до мажор      NB фа мажор

\*\*\*)

ды - мем по - ды      мем

2)

\*\*) Педаль на доминанте строя фа мажор (§ 23) заменяет неполное заключение



\*) — здесь переход в строй *до-мажор*, на что указывает *си-бекар*.

1) — в этом аккорде нота *ля-бемоль* из гармонической гаммы *до-мажор*. Гармонической называется такая мажорная гамма, в которой понижена VI ступень.

2) — 7 аккорд V ступени строя *до-мажор*.

NB — посредствующий аккорд: в *до-мажоре* это I ступень, в *фа-мажоре* — V ступень.

\*\*\*) — здесь снова строй *фа-мажор*. Отсюда начинается педаль у баса, представляющая собой очень расширенное неполное заключение (половинную каденцию) строя *фа-мажор*, причем

\*\*\*\*) — три верхних голоса поют мелодию (см. § 24, примеры 2 и 3).

2-е предложение придаточное

ан - гель - ски - ми не - ви - ди - мо до - ри - но - си - ма

трезвуч. I ст. V ст. до \*) Педаль на доминанте фа мажора

ри - но - си - ма

ри - но - си - ма

заключительное предложение

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

ал - ли - луй - я

ал - ли - луй - я

луй - я ал - ли - луй - я

луй - я ал - ли - луй - я

луй - я ал - ли - луй - я

Полное распространенное заключение

- а) — проходящие ноты;  
 б) — приготовление задержания;  
 в) — задержание;  
 г) — разрешение;  
 1) — отклонение в *до-мажор* (см. § 26, пример № 9).  
 2) — 7 аккорд VII ступени гаммы *до-мажор*, терция *ре* пропущена.  
 3) — первое обращение 7 аккорда II ступени гаммы *фа-мажор*.  
 NB — посредствующий аккорд: в *до-мажоре* I ступени, в *фа-мажоре* — V ступени.  
 \*) — педаль на доминанте, причем альт с дискантом поют мелодию, представляющую собой ритмическое подражание (см. § 24, примеры 6 и 7).  
 \*\*) — длинный форшлаг (см. § 26, пример 8).

### № 11. «Господи возвах», 1-й глас

строй до мажор  
 NB а)

Тенор I II  
 I ст. V ст. VI ст.  
 Прерванное заключ. (§ 21)

1) V ст. I ст. V ст.

I ст. V ст. I ст. 1) I ст. V ст.

далее строки повторяются, начиная с первой

строй ля минор

заключительная строка  
 2) 3) V ст.  
 Сложное распространенное заключение (§ 21)

NB — песнопение начинается с V ступени строя.

а) — вспомогательные ноты у первого и второго тенора.

1) — первое обращение трезвучия V ступени.

2) — первое обращение 7 аккорда II ступени строя *ля-минор*.

3) — второе обращение трезвучия I ступени.

**№ 12. «Свете тихий» Дворецкого**  
(в переложении для мужского хора)

Тенор I II

Бас I II

до мажор NB \*) ля минор NB \*\*) до мажор

Све - те ти - хий свя - ты - я сла - вы без - смерт - на -

трезв. I ст. V ст. V ст. 7 акк. V ст. I ст. I ст. I ст. I ст.

а) а)

го От - ца не - бес - на - го свя -

1) I ст. V ст.

Полное совершенное заключение

\*\*\*) ре минор до мажор \*\*\*\*) NB 1 \*\*\*\*\*) соль мажор

та - го бла - жен - на - го И - и - су - се Хри - сте

V ст. I ст. 2) I ст. V ст. 1) IV ст. 3) 7 акк. V ст. I ст.

Неполное заключение Сложное распространенное заключение

ля минор NB до мажор

а) а) а)

при - шед - ше на за - пад солн - ца ви - дев - ше свет ве - чер - ний

V ст. I ст. V ст. 7 акк. V ст. 1)

по - ем От - ца Сы - на и Свя - та - го Ду - ха Бо - га

1)

дос - то - ин е - си во вся вре - ме - на

V ст. 7 акк. V ст. I ст.

петь бы - ти гла - сы пре - по - доб - ны - ми Сы - не Бо - жий жи - вот да -

1)

яй тем же мир тя сла - вит

V ст. 4) 5) I ст.

Сложное распространенное заключение

NB — посредствующий аккорд: в *до-мажоре* это трезвучие VI ступени, в *ля-миноре* — I ступени.

NB1 — посредствующий аккорд: в *до-мажоре* это трезвучие I ступени, в *соль-мажоре* — IV ступени.

NB2 — посредствующий аккорд: в *ре-миноре* трезвучие I ступени, в *до-мажоре* — II ступени.

\*) — переход в *ля-минор* — встречается *соль-диез*.

\*\*) — обратный переход в *до-мажор*.

\*\*\*)) — переход в *ре-минор* — встречается *до-диез*.

\*\*\*\*)) — два аккорда I и V ступеней гаммы *до-мажор*.

\*\*\*\*\*)) — переход в *соль-мажор*.

а) — проходящие ноты.

- 1) — первое обращение 7 аккорда V ступени строя до-мажор.
- 2) — первое обращение 7 аккорда V ступени строя ре-минор.
- 3) — второе обращение трезвучия I ступени строя соль-мажор.
- 4) — третье обращение септаккорда V ступени строя ре-минор образовано проходящей нотой (соль) у баса.
- 5) — первое обращение трезвучия II ступени строя до-мажор; заменяет здесь IV ступень (§ 21, пример 8).

**№ 13. «День спасение миру»**  
*(Воскресный тропарь 1-го, 3-го, 5-го и 7-го гласов  
 в переложении для мужского хора)*

строй ре минор NB строй до мажор

Днесь спа - се - ни - е ми - ру бысть по - ем вос -

I ст. V ст. I ст. V ст. I ст.

Неполное заключение

строй фа мажор б)

крес - ше - му из гро - ба и На - чаль - ни - ку жиз - ни

V ст. I ст.

Полное соверш. заключение

строй до мажор NB строй ре минор NB строй фа мажор б)

на - ше - я раз - ру - шив бо смер - ти - ю смерть по -

V ст.

Полное соверш. заключение

строй до мажор NB

бе - ду да - де нам и ве - ли - ю ми - лость

1) 2) 3)

7 акк. V ст. I ст.

Полное совершенное заключение

NB — посредствующие аккорды.

а) — вспомогательная нота; *си-бекар* есть повышенная V ступень мелодической гаммы *ре-минор*.

б) — проходящие ноты.

в) — проходящие ноты на сильной части такта.

1) — первое обращение трезвучия II ступени строя *фа-мажор*.

2) — трезвучие VII ступени строя *фа-мажор*.

3) — первое обращение 7 аккорда V ступени строя *до-мажор*.

### № 14. Концерт 28. «Блажен муж» Бортнянского 1-я часть

строй соль мажор 1-е предложение

**Adagio — медленно**

Дискант

Альт

Тенор

Бас

Бла - жен муж бо - яй - - - - - ся

Бла - жен муж бо - яй - - - - - ся

Бла - жен муж бо - яй - - - - - ся

Бла - жен муж бо - яй - - - - - ся

Гос - по - да

Гос - по - да бо - яй - - - - - ся

Гос - по - да

жен муж бо - яй - - - - - ся

Гос - по - да

2-е предложение

Дискант I II

Альт

Тенор

Бас

в за - по - ве - дех Е - го вос - хо - щет зе - ло

а) а) б) в)

3-е предложение

В за - по - ве - дех Е - го вос - хо - щет вос - хо - щет зе - ло

4-е предложение

в за - по - ве - дех Е - го вос - хо - щет вос - хо - щет зе -

В. Г. NB. б) б)

ло вос - хо - щет зе - ло  
щет щет зе - ло

1) 2) 3) 4)

Сложное распространенное заключение, разработанное проходящими нотами

\*) Начинает альт; в остальных голосах, начинающих один после другого, подражание мелодии альты; первое предложение написано в том полифоническом роде, о котором уже говорилось в § 25.

А. — здесь переход в *ре-мажор* в строй доминанты (от *соль-мажор*) вместо неполного заключения, т. е. остановки на той же доминанте.

Б. — короткий переход в *ре-мажор*, четвертое предложение снова в *соль-мажор*.

В. — короткий переход в *ля-минор*, за которым сейчас же следует Г. опять *соль-мажор*, причем аккорд NB есть уже посредствующий: в *ля-миноре* это I ступень, в *соль-мажоре* — II ступень.

- 1) — первое обращение трезвучия II ступени.
- 2) — второе обращение трезвучия I ступени.
- 3) — 7-й аккорд V ступени.
- 4) — трезвучие I ступени.

Сложное распространенное заключение, разработанное проходящими нотами.

а) — здесь предъем, который состоит в том, что некоторые голоса берут ноты следующего аккорда раньше, чем появится этот аккорд.

б) — проходящие ноты на сильной части такта.

в) — хроматическая проходящая нота у альты.

## Концерт 28. «Блажен муж» Бортнянского 2-я часть

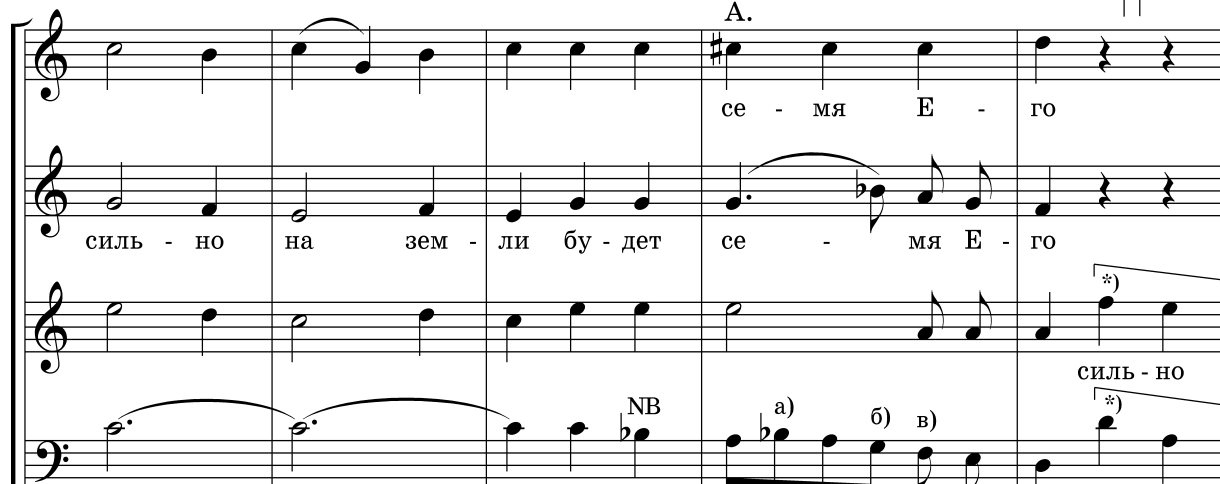
1-е предложение

**Allegro — скоро**



Силь - но на зем - ли бу - дет се - мя Е -

А.



го педаль у баса

2-е предложение

Б.



Неполное заключение



3-е предложение

Сла - ву и бо - гат - ство в до -

Сла - ву и бо - гат - ство в до - му Е - го

\*\*\*) В. 4-е предложение

му Е - го прав - да Е - го пре - бы - ва - ет в век ве -

и

и прав - да Е - го пре - бы - ва - ет в век ве -

г) 5-е предложение

ка

ка Г.

и прав - да Е - го пре - бы -

Сложное распространенное заключение, разработанное проходящими нотами

и прав- да Е - го пре-бы - ва - ет в век ве - ка

ва - ет в век ве - ка

Полное соверш. заключ. (см. пр. № 6, 8)

заключительное предложение

Д. Е.

в век в век ве - ка в век ве - ка

1) 2) 3) 4) Педаль у баса

Сложное распространенное заключение

ВВ — аккорд строя *фа-мажор*, показанного здесь только одним этим аккордом.

А. — переход в *ре-минор*. На это указывают знаки *до-диез* и *си-бемоль*.

Б. — переход в *до-мажор* при помощи 7 аккорда VII ступени.

В. — переход в *соль-мажор*. В этом строе четвертое предложение заканчивается.

Г. — пятое предложение в строе *до-мажор*.

Д. — первое обращение 7 аккорда V ступени строя *соль-мажор*, показанного здесь только одним этим аккордом.

Е. — третье обращение 7 аккорда V ступени строя *до-мажор*. В этом строе оканчивается третья часть.

\*) — мелодию баса и тенора повторяет дискант, а за ним опять тенор.

\*\*) — у баса с тенором и у дисканта с альтом отдельные мелодии.

\*\*\*) — мелодию дисканта повторяет тенор. У альты выдержанная нота.

\*\*\*\*) — мелодию тенора повторяет альт.

а) — у баса вспомогательная нота.

б) — у баса проходящая нота.

в) — у баса проходящая нота на сильной части такта.

г) — у дисканта неаккордовая нота взята скачком (см. § 20, примеры 11, 12).

- 1) — первое обращение 7 аккорда II ступени.
- 2) — второе обращение трезв. I ступени.
- 3) — 7 аккорд V ступени.
- 4) — трезвучие I ступени.

Сложное распространенное заключение с pedalью на тонике (на I ступени).

### Концерт 28. «Блажен муж» Бортнянского 3-я часть

ПЕРВЫЙ ПЕРИОД В ДВА ПРЕДЛОЖЕНИЯ

**Очень медленно** 1-е предложение

А. Я - ко клят - ся Гос - подь Да - ви - ду и - сти - но - ю и не от - вер - жет - ся е - Неполное

2-е предложение

я заклучение я - ко клят - ся Гос - подь Да - ви - ду и - сти - но - ю

и не от - вер - жет - ся е - я не от - вер - жет - ся е - я Б.

и не от - вер - жет - ся е - я 1) Сложное распр. заключ. не от - вер - жет - ся е -

ВТОРОЙ ПЕРИОД В ТРИ ПРЕДЛОЖЕНИЯ

1-е предложение

от пло - да чре - ва тво - е - го по - саж - ду на пре - сто - ле тво - ем

я

В. 2-е предложение

по - саж - ду на пре - сто - ле тво - ем а - ще со - хра - нят сы - но - ве тво -

Неполное заключение

ВТОРОЙ ПЕРИОД В ТРИ ПРЕДЛОЖЕНИЯ

\*\*\*)

3-е предложение

Дискант  
Альт

Тенор

Бас

я Г.

и сы-но-ве их до-ве-ка ся-дут на пре-сто-ле е-го и

НВ

2)

Неполное заключение

Д.

Е.  
НВ 1

в)

сы-но-ве их до-ве-ка ся-дут на пре-сто-ле е-го

Сложное распространенное заключение

\*) — счет на С, но так как здесь очень медленное движение и очень мелкие ноты (шестнадцатые и тридцать вторые), то удобнее отсчитывать каждую восьмушку.

\*\*) — дискант повторяет (с небольшими изменениями) мелодию баса, которой эта часть начинается.

\*\*\*) — третье предложение выписываем для удобства в виде партитуры в три строки. Партия тенора, как написанная в скрипичном ключе, читается октавой ниже (см. § 18, примеры 9 и 12).

а) — у баса хроматическая вспомогательная нота; впрочем, все это сочетание можно рассматривать как 7 аккорд на повышенной IV ступени гаммы *ля-минор*.

б) — у баса хроматическая проходящая нота.

в) — у тенора проходящие на сильной части такта.

НВ — *ре-бекар* у баса есть VII ступень натуральной гаммы *ми-минор*.

НВ1 — посредствующий аккорд. В *ля-миноре* это I ступень, в *ми-миноре* — IV ступень.

А. — строй *ля-минор*.

Б. — переход в *до-мажор* (появляется *соль-бекар*).

В. — второе предложение в строе *соль-мажор* (появляется *фа-диез*).

Г. — переход в *ми-минор*, на что указывает *ре-диез*.

Д. — короткий переход (отклонение) в *ля-минор*.

Е. — отсюда опять *ми-минор* и до конца.

- 1) — первое обращение 7 аккорда II ступени (с пропущенной квинтой *фа*).
- 2) — первое обращение 7 аккорда IV ступени гаммы *ми-минор*. IV ступень случайно повышена (см. также **а**).

**Концерт 28. «Блажен муж» Бортнянского**  
**4-я часть**

Фуга, в которой две темы\*.

1-е предложение. Строй соль мажор.

**Allegro — оживленно**

\* Обозначены I и II.

2-е предложение.

а)

дом сту - дом об - ле - дом об - ле - ку сту - дом вра - ги е - го об - ле - ку сту - дом

Полное заключение в ре мажор\*)

ку вра - ги е - вра - ги е - дом об - ле - ку сту - дом вра - ги е - дом

в)

го об - ле - ку сту - дом вра - ги е - го об - ле - ку сту - дом вра - ги е - дом

немного изменена

а) — переход в *ре-мажор*.

б) — обратный переход в *соль-мажор*.

в) — переход в *ля-минор* при помощи первого обращения трезв. IV ступени.

\* Полным заключением в тоне доминанты (в *ре-мажор*) заканчивается первое предложение фуги или, как говорят, первое проведение темы. Второе предложение (или проведение) состоит из переходов в разные строи.

II изменена

вра - ги е - го об - ле - ку сту -  
 го об - ле - ку сту - дом об - ле - ку сту -  
 го об - ле - ку сту - дом об - ле - ку сту -  
 об - - ле - ку сту -

дом об - ле - ку сту - дом  
 дом вра - ги е -  
 дом вра - ги е -  
 дом об - ле - ку сту - дом вра -

об - - ле - ку  
 го  
 го об - ле - ку сту - дом об - ле - ку сту -  
 ги е - го об - ле - ку сту - дом вра -

а) — переход в фа-мажор.

вра - ги е - го об - ле - ку сту - дом вра -  
 об - ле - ку сту - дом  
 дом вра - ги е - го об - ле - ку сту - дом об - ле - ку сту -  
 ги е - го об - ле - ку сту - .

го е - го об - ле - ку сту - дом об - ле - ку сту -  
 вра - ги  
 дом об - ле - ку сту -  
 дом вра - ги е - го об - ле - ку сту - дом вра -

1) — хроматическая вспомогательная.

а) — *ре-минор* (у баса есть *фа*).

б) — отсюда начинается *ре-мажор* (у альты появляется *фа-диез*).

в) — *соль-мажор*.



дом вра - ги е - го об - ле - ку сту - дом вра - ги е - ги е - го

го об - ле - ку об - ле - ку об - ле - ку  
го об - ле - ку сту - дом об - ле - ку об - ле - ку  
об - ле - ку об - ле - ку

на нем же про - цве - тет свя -  
сту - дом на нем же про - цве -  
на нем  
сту - дом

\*\* — здесь кончается разработка песнопения темами и начинается заключение фуги. У каждого голоса своя мелодия.

а) — первое обращение 7 аккорда VII ступени в гамме *ре-мажор* (*си-бемоль* — VI пониженная ступень в гармонической мажорной гамме).

а<sup>1</sup>) — тот же аккорд в основном виде.

б) — первое обращение 7 аккорда V ступени того же строя.

NB — модуляция в строй доминанты. С NB 1 опять *соль-мажор*.





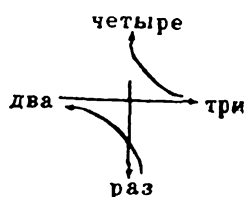
## КОММЕНТАРИИ

1. Ключ *до* на первой линейке — *сопрановый*, так же как и самый высокий голос в смешанном хоре — *сопрано*, а не *дискант*. До 30-х гг. XX в. партию верхних голосов исполняли мальчики-дисканты. В 30-е годы П. Г. Чесноков вводит в состав хора женские голоса, и партию дисканта стали исполнять сопрано.

2. Такт — расстояние от одной сильной доли до другой.

3. Обозначение данного размера возможно как дробью  $4/4$ , так и знаком *C*.

4. Современная дирижерская сетка на  $4/4$  имеет следующий вид:



Таким образом, движения руки на вторую и третью доли со временем поменялись местами. Это отражено и в работе Н. М. Ковина «Управление церковным хором», написанной через десять лет после «Курса теории».

5. Оттенки *mf* и *mp* в современной традиции обозначают слова *mezzo forte* (от *итал.* громко вполсилы) и *mezzo piano*. Слова *mezzo* и *meno* (от *итал.* менее) в данном случае равнозначны.

6. Знак «-» над и под нотой называется *tenuto*, *ten.* (от *итал.* протяжно); знак «.» называется *staccato*, *stacc.* (от *итал.* отрывисто); знак «>» называется *marcato*, *marcc.* (от *итал.* подчеркивая).

7. Знаки изменения высоты звука обозначаются термином «знаки альтерации». Альтерация (от *позднелат.* *alterare* — изменять). К знакам альтерации относятся:

#	<b>диез</b>	повышает на полтона
b	<b>бемоль</b>	понижает на полтона
x	<b>дубль-диез</b>	повышает на тон
bb	<b>дубль-бемоль</b>	понижает на тон
h	<b>беккар</b>	отменяет любую альтерацию

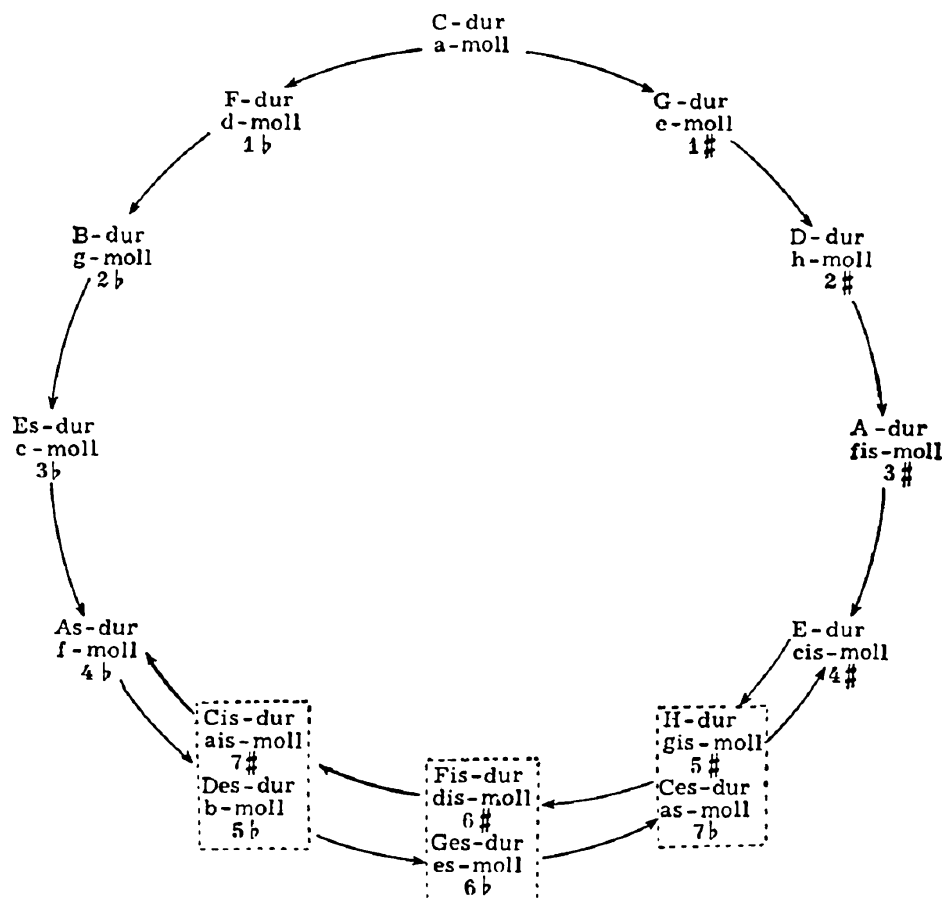
8. Гамма — это последовательность звуков от тоники до тоники. Данным термином автор также пользуется, говоря о тональности. Тональность — это ладо-тональная, гармонико-функциональная система, основанная на взаимном сопряжении тонов (Ю. Н. Тюлин). Термин *тональность* не употреблялся в России до конца XIX в. Первое упоминание о нем встречается в труде С. И. Танеева «Подвижной контрапункт строгого письма», вышедшем в 1906 г. Этим и объясняется, почему автор под одним термином *гамма* имеет в виду два различных понятия. Стоит отметить, что в своих

статьях, посвященных вопросам хорового дела (вышедших через десять лет после написания им «Курса теории хорового церковного пения») и включенных в часть III данного издания, автор уже употребляет термин тональность, используя его в привычном нам значении. Поэтому можно предположить, что Н. М. Ковин ознакомился с «Подвижным контрапунктом строгого письма» С. И. Танеева.

9. Средние тона в современной теории музыки обозначаются термином *медианта* (от лат. *media* — средняя).

10. *Диез в ключе* означает *диез при ключе*.

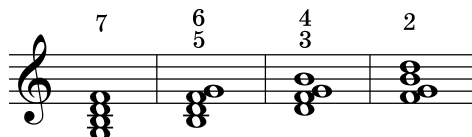
11. Здесь объясняется принцип кварто-квинтового круга тональностей. Кварто-квинтовый круг тональностей — система расположения тональностей по степени гармонического родства. Он изображается графически в виде схемы, на которой мажорные и минорные диезные тональности располагаются по чистым квинтам вверх, а бемольные — по чистым квинтам вниз.



12. Аккорд — одновременное сочетание минимум трех тонов, расположенных по терциям (определение, данное Ю. Н. Тюлиным в работе 1937 г.). До этого момента, очевидно, акцент на минимальное количество тонов в аккорде, равное трем, не делался. Определение Г. Л. Катугара (1924) проливает свет на понятие *случайные сочетания*, используемое Н. М. Ковиным. Аккорд по Г. Л. Катугару — «всякое сочетание тонов, могущее быть расположенным в виде ряда терций. Всякая иная совокупность тонов будет *случайным сочетанием*». Пример случайного сочетания, указанный Н. М. Ковиным в работе, по современной терминологии вполне можно назвать аккордом нетерцовой структуры.

13. Термин *чрезмерная квинта* в современной теории музыки вышел из употребления.

14. Обращения септаккорда также получили свои специальные названия:



- квинтсектаккорд 6/5 (или первое обращение септаккорда);
- терцквартаккорд 4/3 (или второе обращение септаккорда);
- секундакорд 2 (или третье обращение септаккорда).

15. Термином *смежные голоса в аккорде* автор называет соседние голоса в аккорде.

16. При *широком расположении аккорда* три верхних голоса следуют через один аккордовый тон и между каждой парой голосов образуются интервалы квинты и сексты. Бас на расположение аккордов не влияет. Он может находиться от смежного с ним тенора на расстоянии не больше двух октав. Удвоение баса и тенора в унисон возможно.

**Правила построения и записи аккордов.** Сначала записывается бас, потом сопрано, затем альт и в последнюю очередь тенор.

Если это не соблюдается, то возникают следующие ошибки:

- неправильное удвоение голосов;
- разъединение голосов на интервалы больше октавы;
- перекрещивание голосов (тенор оказывается выше альты или альт ниже тенора).

17. *Партитура* (от *итал.* *partitura* — разделение, распределение и *лат.* *partio* — делю, распределяю) — нотная запись многоголосного музыкального произведения (инструментального, хорового или вокально-инструментального), в которой для партии каждого инструмента или голоса отведен отдельный нотоносец. Партии в определенном порядке располагаются одна под другой таким образом, чтобы одинаковые доли такта находились на одной вертикали и зрительно легко было бы охватить возникающие из сочетания голосов созвучия. В процессе эволюции партитуры вид ее существенно менялся, что было связано с развитием композиторской техники.

Принцип партитурной организации — вертикальное расположение строк — использовался в органной табулатуре и органной партитуре, введенной органистами, сопровождающими хоровое исполнение. Важнейшие голоса сочинения записывались, для дисканта и баса отводились отдельные строки, средние голоса или фиксировались в виде табулатуры, или каждый выписывался на отдельной строке. По свидетельству немецкого теоретика Лампадия (*Compendium musicis* («Краткое руководство по музыке»), 1537), партитура восходит приблизительно к 1500 г., когда вошли в употребление *Tabulae compositoriae* («Композиторские таблицы»).

18. Термин *гамма* здесь равнозначен термину *тональность* (см. комментарий 8). Лад — система взаимоотношений (взаимного тяготения) между устойчивыми и неустойчивыми звуками в звукоряде. Расположение звуков лада в порядке высоты (начиная от тоники и до тоники следующей октавы) называется звукорядом лада, или гаммой. Высота, на которой расположен лад, называется тональностью. Название тональности происходит от названия звука, принятого за тонику и наклона лада. Например, *до мажор*, где *до* — название тоники, а *мажор* — наклонение лада (по Вахромееву).

19. Термины *заклЮчение* и *каденция* идентичны современному термину *каданс*.

Выделяют следующие типовые разновидности каденций (S — созвучие субдоминанты, D — созвучие доминанты, T — созвучие тоники).

I. *По эффекту завершенности:*

1. Полная, т. е. с окончанием на T.

1.1. Совершенная (T в мелодическом положении примы, после D или S, взятых только в основном виде).

1.2. Несовершенная (если хотя бы одно условие, присущее совершенной каденции, не соблюдается).

2. Половинная, т. е. с окончанием на D или (реже) S.

3. Прерванная, т. е. с избеганием ожидаемой T (в классической ситуации оборот заканчивается трезвучием VI ступени).

II. *По функциональному составу:*

1. Автентическая (D — T).

2. Плагальная (S — T).

III. *По местоположению в форме:*

1. Срединная.

2. Заключительная.

3. Дополнительная.

4. Вторгающаяся (тоника каденции попадает на начало следующего формального отдела).

IV. *По метрическому положению ультивы:*

1. Мужская (тоника на сильной доле такта).

2. Женская (тоника на слабой доле такта).

20. Полное распространенное заключение — полный совершенный каданс.

21. Голосоведение (от *нем.* Stimmführung, *англ.* part-writing, voice-leading (в США), *франц.* conduite des voix) — движение отдельного голоса и всех голосов вместе в многоголосном музыкальном произведении при переходе от одного сочетания звуков к другому, иначе говоря, общий принцип развития мелодических линий (голосов), из которых складывается музыкальная ткань (фактура) произведения.

По соотношению голосов различают прямое, косвенное и противоположное голосоведение. Прямое движение характеризуется единым восходящим или нисходящим направлением движения во всех голосах, косвенное — оставлением одного или нескольких голосов на неизменной высоте, противоположное — различным направлением движущихся голосов (в чистом виде возможно только в двухголосии, при большем числе голосов обязательно сочетается с прямым или косвенным движением).

22. Термин *средняя группа* равнозначен термину *медиантовая группа*. Аккорды медианты занимают промежуточное положение между основными аккордами, отсюда наблюдается функциональная двойственность данных аккордов. Медианта может выполнять как функцию субдоминанты, так и функцию доминанты. В современной теории музыки существует два варианта распределения аккордов по группам.

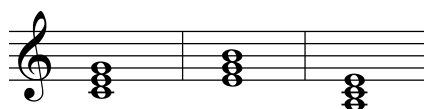
**Первый вариант.**



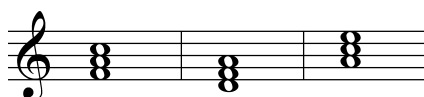
Медианта (трезвучие III ступени) входит в состав D группы, а субмедианта (трезвучие VI ступени) — в состав S группы.

**Второй вариант.**

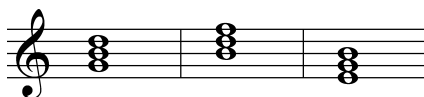
T группа



S группа



D группа



К тонической группе аккордов относятся аккорды I, III, VI ступеней, так как они имеют по два общих звука с тоническим трезвучием. К субдоминантовой группе относятся аккорды II, IV ступеней, так как они имеют по два общих звука с субдоминантовым трезвучием. К доминантовой группе относятся аккорды III, V, VII ступеней, так как они имеют по два общих звука с доминантовым трезвучием.

Таким образом, выделение аккордов медианты в отдельную среднюю группу здесь не используется.

23. Термин *сложное распространенное заключение* равнозначен термину *полный кадансовый оборот*.

24. Кадансовый квартсекстаккорд,  $K_{6_4}$  — это квартсекстаккорд, басом которого является V ступень мажорной или минорной гаммы. По своему строению  $K_{6_4}$  полностью совпадает с тоническим квартсекстаккордом, но при этом функционально принадлежит к доминантовой группе, так как его бас совпадает с басом доминанты. В  $K_{6_4}$  удваивается бас.  $K_{6_4}$  встречается в двух расположениях и трех мелодических положениях.

25. Термин *прерванное заключение* равнозначен термину *прерванный кадансовый оборот*.

26. *Разомкнутый каданс* — это каданс с окончанием на доминанте.

27. *Родством тональностей* называется соотношение тональностей, определяемое количеством и значением общих аккордов (т. е. аккордов, состоящих из звуков, которые встречаются в обеих тональностях). Степень родства тональностей зависит от количества общих звуков. Чем больше общих звуков, тем ближе друг к другу тональности (по Вахромееву).

28. Автор называет здесь только пять тональностей первой степени родства для мажора и не упоминает тональность минорной субдоминанты. Однако в «Управлении церковным хором», написанном через десять лет (часть III данного издания), Н. М. Ковин указывает уже все шесть тональностей первой степени родства для мажора и минора.

Существует четыре степени родства тональностей.

К первой степени родства относятся тональности, тонические трезвучия которых принадлежат к числу общих аккордов.

Каждая тональность имеет шесть тональностей первой степени родства. Это тональности:

- 1) параллельная данной;
- 2) натуральной доминанты;
- 3) параллельная тональности натуральной доминанты;
- 4) натуральной субдоминанты;
- 5) параллельная тональности натуральной субдоминанты;
- 6) минорной субдоминанты в случае мажора и мажорной доминанты для минора.

Каждая пара этих тональностей имеет много общих аккордов и между собой. Каждая мажорная тональность имеет две мажорных и четыре минорных тональности первой степени родства, тонические аккорды которых являются в ней трезвучиями II–IV и IV гармонической, V и VI ступеней (к *до-мажору* — *ре-минор*, *ми-минор*, *фа-мажор*, *фа-минор*, *соль-мажор*, *ля-минор*). Каждая минорная тональность имеет две минорных и четыре мажорных тональности первой степени родства, тонические аккорды которых являются в ней трезвучиями III–V натуральной, V гармонической, VI и VII натуральной ступеней (к *ля-минору* — *до-мажор*, *ре-минор*, *ми-минор*, *ми-мажор*, *фа-мажор*, *соль-мажор*).

Группа тональностей второй степени родства объединяет четыре тональности, имеющие два общих аккорда не тонической функции при двух знаках разницы в ключе. Например, *до-мажор* и *ре мажор* имеют общее трезвучие *ми-соль-си*, являющееся трезвучием III ступени в *до-мажоре* и II ступени — в *ре-мажоре*.

Группа тональностей третьей степени родства объединяет восемь тональностей, которые имеют одно общее трезвучие лишь в гармоническом ладе (он определяет и взаимоотношение тоник).

В четвертой степени родства (далекое родство) находятся тональности, не имеющие ни одного общего трезвучия (например, *до-мажор* и *фа-диез-мажор*). Каждая тональность имеет пять тональностей четвертой степени родства (одну того же лада и четыре противоположного), не считая энгармонических замен.

Степень родства тональностей обуславливает возможность и характер модуляции.

29. *Посредствующий аккорд* в современной терминологии называется *общим аккордом*.

30. Модуляция-сопоставление (внезапная модуляция) образуется от появления новой тональности на грани двух музыкальных построений после цезуры без модулирующего перехода и без отклонения или модулирующей одноголосной связки.

31. Мелодическая модуляция.

32. Ладовая модуляция.

33. Разомкнутый каданс, модуляция-переход.

34. **Виды модуляций.** По способу введения любой тональности модуляции в самом общем плане делятся на постепенные и внезапные.

*Постепенные модуляции* характеризуются движением по родственным или достаточно родственными тональностям, что в целом сообщает их звучанию плавность и мягкость. Многие постепенные модуляции явились, по-видимому, исторически наиболее ранней формой модуляции вообще.

*Внезапные модуляции* осуществляются как неожиданный, лаконичный и подчас резкий поворот в новую тональность. В этой сфере выделяются две разновидности: внезапная модуляция без энгармонизма (например, через аккорды II, III, VI и VII ступеней мажора, фигурирующие в качестве общих аккордов) и модуляции энгармонические, всегда включающие в себя яркий эффект особой неожиданности, связанной с энгармоническими переключениями общих аккордов. Внезапные модуляции без энгармонизма в основном принадлежат музыке XIX в. (особенно второй половины) и XX в.

В фактурном отношении модуляции могут быть оформлены как модуляции гармонические, осуществленные в четких последованиях созвучий-аккордов; модуляции мелодические, где модуляционное движение сосредоточивается в мелодически активных связующих ходах голосов (нередко в одноголосной модулирующей связке между тональностями) или модуляции мелодико-гармонические, сочетающие в различных вариантах и пропорциях признаки двух предшествующих фактурных разновидностей. К мелодико-гармоническим относится, в частности, модуляция-сопоставление с общим для соприкасающихся тональностей тоном.

По местоположению в музыкальной форме модуляции подразделяются на три следующих вида: модуляция-переход (модуляция в новую тональность с ее последующим закреплением), модуляция-отклонение (временный переход в новую тональность с дальнейшим возвратом к первоначальной тональности) и модуляция-сопоставление.

**35. Задержание** — это разновидность неаккордовых звуков, а именно неаккордовый звук на сильной доле такта, задерживающий вступление смежного с ним аккордового. Различают два вида задержания: приготовленное (звук задержания остается от предыдущего аккорда в том же голосе или же входит в предыдущий аккорд в другом голосе) и неприготовленное (звук задержания отсутствует в предыдущем аккорде). Приготовленное задержание включает в себе три момента: приготовление, собственно задержание и разрешение. Неприготовленное задержание включает в себе два момента: собственно задержание и разрешение.

Первое обширное исследование неаккордовых звуков под названием *побочных тонов* на русском языке сделал Г. Л. Катуар (1925).

**36.** Н. М. Ковин говорит о приготовленном задержании.

**37.** Термин *педаль* равнозначен термину *органный пункт*.

**38.** Полифоническая фактура.

**39.** Гомофонно-гармоническая фактура.

**40.** Имитация в музыке — точное или неточное повторение в каком-либо голосе многоголосного музыкального произведения мелодии, непосредственно перед этим прозвучавшей в другом голосе. Возникла в народном многоголосии, с XIII в. постепенно становится распространенным в профессиональной музыке приемом изложения, развития и разработки тематического материала.

**41.** Каноническая имитация.

**42.** Терцовая имитация.

**43.** Свободная имитация.

**44.** Ритмическая имитация.

**45.** Верхнетерцовая имитация.

**46.** Термин *придаточное предложение* равнозначен термину *второстепенное предложение* (второе предложение периода).

**47.** Период — это музыкальное построение, содержащее законченную музыкальную мысль. Законченность музыкальной мысли определяется по ладовому и метроритмическому признаку. Наибольшие части, на которые делится период, называются предложениями. Предложения делятся на фразы, фразы — на мотивы. Мотив — это наименьшая смысловая структурная единица.

**48.** Большой квадратный период симметричного строения.

**Классификация периодов.**

По тональному строению:

- однотональный;
- модулирующий — оканчивающийся в новой тональности;
- модуляционный — содержащий отклонение в новую тональность.

По степени расчленения:

- расчлененного строения;
- слитного строения.

По тематизму:

- повторного строения;



- неповторного строения.

По масштабу:

- квадратный — число тактов в периоде кратно двум, чаще всего их четыре, восемь или шестнадцать;
- неквадратный — число тактов не кратно двум.

Различают следующие виды неквадратных периодов:

- с дополнением — после полного совершенного каданса вводятся один или несколько дополнительных кадансов;
- с расширением — предполагавшийся полный совершенный каданс оказывается несовершенным или прерванным, таким образом *настоящий* полный совершенный каданс появляется позже;
- органическая неквадратность — сам материал не укладывается в схему квадратного периода.

*Единый период* — период, который не делится на два и более предложений, т. е. он состоит из одного неделимого предложения.

49. Период несимметричного строения.

50. Авторский анализ произведений оставлен без комментариев и изменений, чтобы сохранить его самобытность, представляющую собой историческую ценность.





ЧАСТЬ ВТОРАЯ  
**ПОДГОТОВКА ГОЛОСА  
И СЛУХА  
ХОРОВЫХ ПЕВЦОВ**





## ПРЕДИСЛОВИЕ

Сборник упражнений разбит автором на четыре раздела, каждый из которых по своему уникален.

Первый раздел включает в себя тридцать упражнений на развитие вокальной техники для всех видов голосов, используемых в хоре. Затрагиваются такие аспекты вокального мастерства, как дыхание, дикция, чувство ритма, музыкальная выразительность. Распевки разноплановы: не только унисонные, но и двухголосные. Особенно ценно то, что в конце раздела помещаются примеры для тренировки, взятые автором из современной ему богослужебной практики. Особенность напева и подтекстовки представляет собой интересный исторический материал. В примерах использованы песнопения самых употребительных обиходных гласов суточного богослужебного круга.

Второй раздел состоит из двадцати одного упражнения, направленного на развитие чувства ритма и чистоты интонирования. Даются упражнения на проработку всех простых интервалов, проходящих и вспомогательных хроматизмов. Упражнения данного раздела одноголосные, они направлены на развитие мелодического строя в хоре.

Третий раздел посвящен разучиванию мажорных и минорных гамм. Этот раздел полезен не только для хоровых коллективов, но и для уроков сольфеджио в музыкальной школе и колледже. Данный раздел снабжен авторскими комментариями.

Четвертый раздел самый внушительный по объему. В нем девяносто упражнений, направленных на развитие гармонического слуха, ладотонального мышления, чувства метроритма и хорового баланса. Данный раздел целиком посвящен многоголосным упражнениям. Все, что может встретиться на практике при исполнении богослужебных партитур современного обихода, получило здесь свое отражение: хроматизмы, задержания, различные ритмические группы, модуляции, отклонения, различные виды кадансов, тесное и широкое расположение голосов в аккорде, полифоническая и гомофонная фактура. Этот раздел может стать хорошим подготовительным материалом для пения многоголосных произведений различной степени сложности.

Данный сборник упражнений, состоящий всего из четырнадцати страниц, не потерял своей практической ценности и сегодня. Каждое из упражнений — жемчужина в копилку педагогов-вокалистов, дирижеров, теоретиков, регентов.



## ОТДЕЛ ПЕРВЫЙ

№ 1.<sup>1</sup> 

№ 2. 



№ 3а. *Для дискантов и теноров.* 



№ 3б. *Для альтов и басов.* 

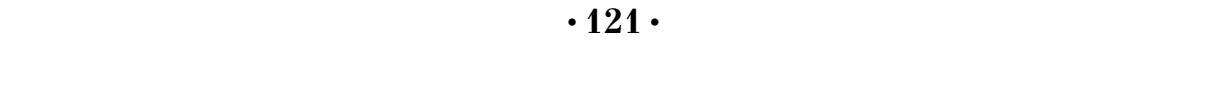


№ 4а. *Для дискантов и теноров.* 





№ 4б. *Для альтов и басов.* 



№ 5.  
 Д. или Т. *p* *f* *p* *f* *p*  
 А. или Б.  
 Гос - по - ди по - ми - луй А - минь. Слава Отцу и Сыну и

Свя - то - му Ду - ху и ныне и присно и во веки веков А - минь.

№ 6. *f*

№ 7. № 8.

№ 9. № 10.

№ 11. № 12.

№ 13. № 14.

№ 15. № 16.

№ 17. № 18.

№ 19.

№ 20.  Сла-ва Те-бе Гос-по-ди, сла-ва Те-бе.

№ 21.  Ис-по-ла э-ти дес - по-та.

№ 22.  Гос-по-ди по-ми - луй.

№ 23.  Спа-си Гос - по-ди лю - ди Тво-я

 и благослови досто - я - ни - е Тво-е, по - бе - ды бла - го - верному

 императору нашему Николаю Алек-санд - ро - ви - чу на сопротивны - я

 да - ру - я, и Тво-е со-хра-ня - я Крес-том Тво-им жи - тель-ство.

№ 24.  До-стой-но есть я - ко во и-стин-ну бла-жи-ти Тя Бо - го - ро - ди - цу,

 при-сно бла-жен-ную и прене - по - роч - ну - ю и Ма-терь Бо - га на - ше - го.

 Чест-ней-шу - ю Хе - ру - вим и слав-ней-шу - ю без срав-не - ни - я Се - ра - фим,

 без ист - ле - ни - я Бо - га Сло - ва рожд-шу - ю, су - щу - ю Бо - го - ро -

 ди - цу Тя ве - ли - ча - ем.

№ 25.  Бо - го - ро - дице Дево, ра - дуй - ся,


 Бла-го - датная Марие, Гос-подь с То - бо - ю: бла - го - сло - вен - на Ты в же - нах

 и бла-го-словен плод чре-ва Тво-е-го, яко Спаса родила еси душ на - ших.

№ 26.   
 Бла-го-сло-ви ду-ше мо-я Гос-по-да благословен еси Гос-по-ди.

№ 27.   
 Господи воззвах к Тебе, у-слы-ши мя. У-слы-ши мя, Гос-по-ди.

№ 28.<sup>9</sup>   
 Ца-рю Небесный, Утешителю, Душе и-сти-ны, иже везде сый

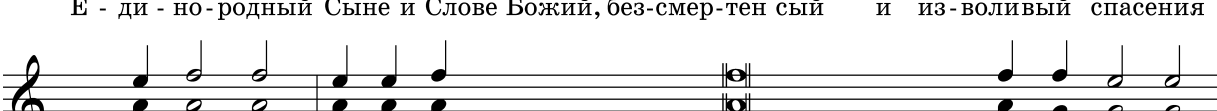
  
 и вся ис-пол-ня-яй, со-кровище благих и жизни По-

  
 да-те-лю, при-и-ди и все-ли-ся в ны и о-чисти ны от

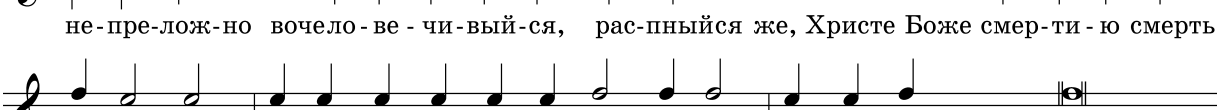
  
 вся-ки-я сквер-ны, и спа-си Бла-же, ду-ши на-ша.

№ 29.<sup>10</sup>   
 Слава Отцу и Сыну и Святому Духу и ныне и присно и во веки ве-ков А-минь.

  
 Е-ди-но-родный Сыне и Слове Божий, без-смер-тен сый и из-воливый спасения

  
 нашего ра-ди во-пло-титися от Святыя Богородицы и Приснодевы Ма-ри-и,

  
 не-пре-лож-но вочело-ве-чи-вый-ся, рас-пныйся же, Христе Боже смер-ти-ю смерть

  
 по-пра-вый, е-дин сый Свя-ты-я Тро-и-цы спро-сла-вляемый Отцу и Святому

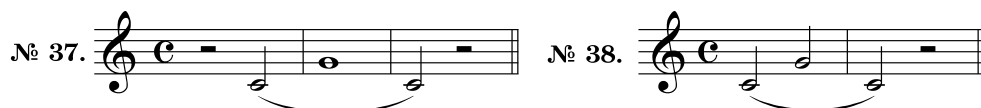
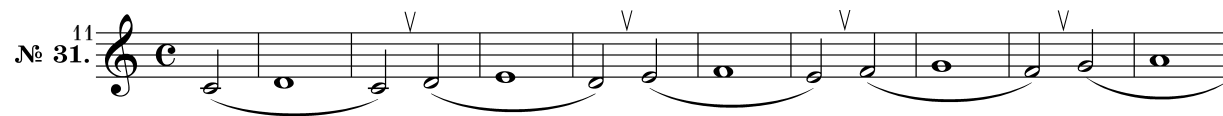
  
 Духу, спа-си нас спа-си нас.

№ 30.   
 Гос-по-ди по-ми-луй, Гос-по-ди по-ми-луй.





## ОТДЕЛ ВТОРОЙ



№ 41. 

№ 42. 

№ 43. 

№ 44. 

№ 45. 

№ 46. 

№ 47. 

№ 48. 

№ 49. 

№ 50. 

№ 51. 

№ 52. 

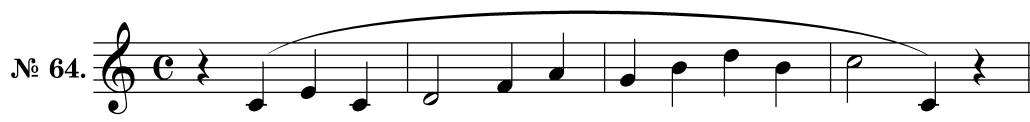
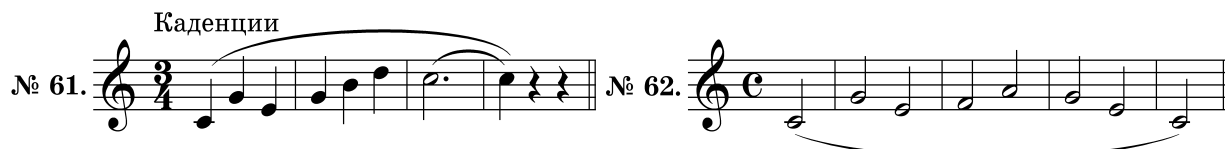
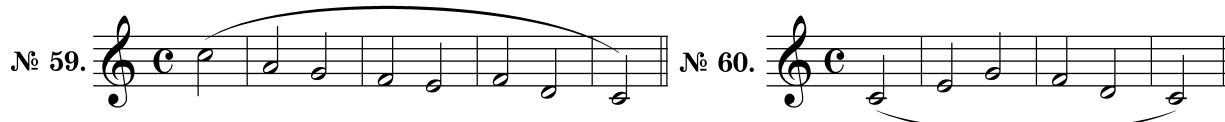
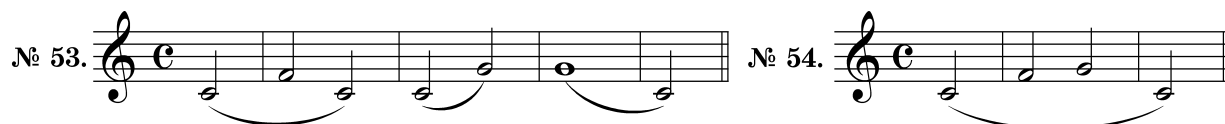






## ОТДЕЛ ТРЕТИЙ

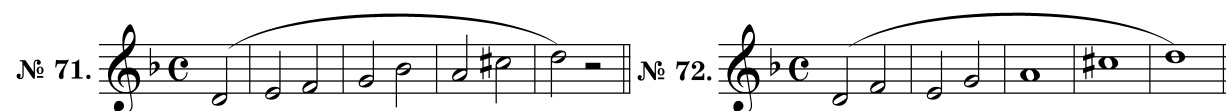
### ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ К ПЕНИЮ МАЖОРНЫХ ГАММ



Упражнения № 53–64 петь в других тональностях: *фа*, *соль*, *си $\flat$* , *ре* и т. д. После них петь соответствующие гаммы.

## ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ К ПЕНИЮ МИНОРНЫХ ГАММ

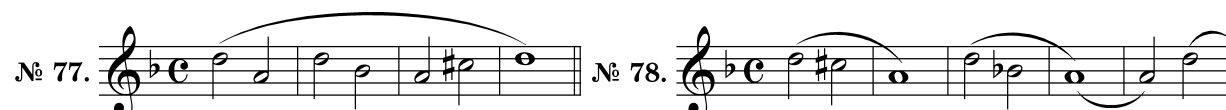
Пропеть гамму *фа-мажор*, а затем нижеследующие упражнения.



Каденции



Гамма ре минор мелодическая





Гамма ре минор гармоническая



Эти упражнения петь и в других тональностях: *ми-минор*, *си-минор*, *соль-минор* и т. д. Перед каждой тональностью пропеть параллельную ей мажорную гамму.

Альты и басы поют упражнения № 65–81 на один или полтора тона ниже, т. е. в *до-минор* или *си-минор*. Соответственно этому перед упражнением № 65 пропеть не *фа-мажор*, а *ми-бемоль-мажор* или *ре-мажор*.



## ОТДЕЛ ЧЕТВЕРТЫЙ

Упражнения этого раздела нужно петь в разных тональностях. № 82–100 поют дисканты с альтами или теноры с басами.

№ 82. Д. или Т.  
А. или Б.

№ 83.

№ 84.

№ 85.

№ 86.

№ 87.

№ 88.

№ 89.

№ 90.


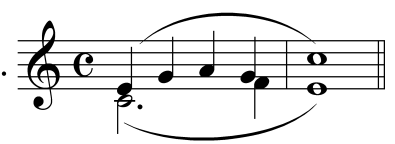
№ 91.

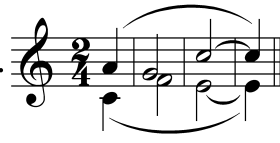


№ 92.

№ 93.

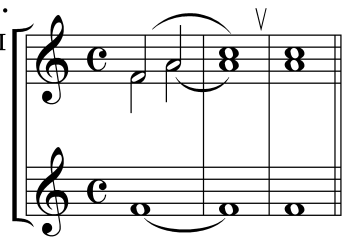
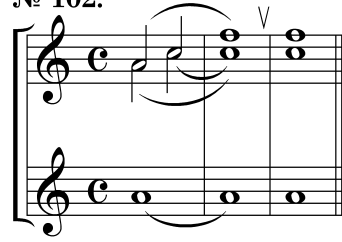
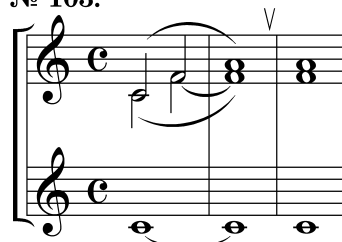
№ 94.

№ 95.

№ 96.  № 97. 

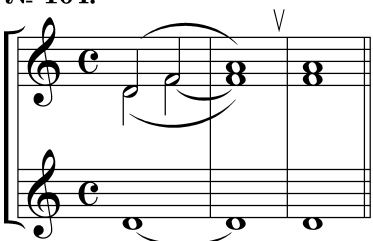
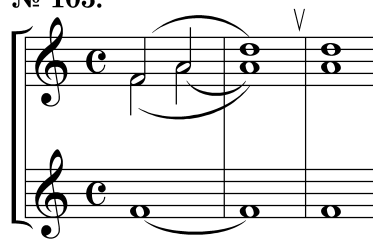
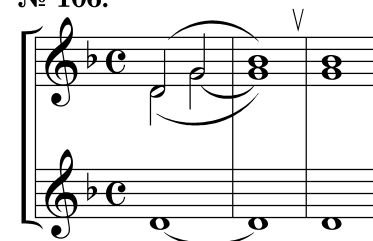
№ 98.  № 99.  № 100. 

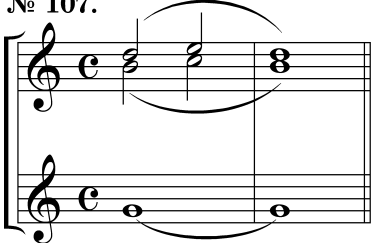
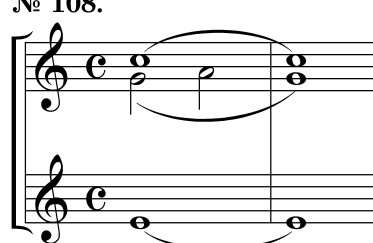
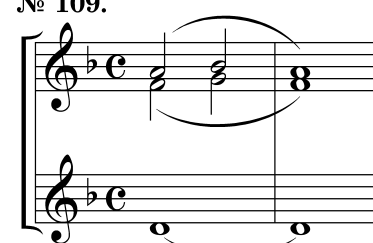
Упражнения № 101–115 поют: I и II дисканты и альты или I–II теноры и басы.



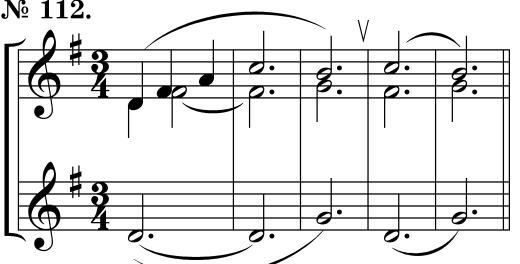
№ 101.  № 102.  № 103. 


Д. I и II  
или  
Т. I–II

А.  
или  
Б.

№ 104.  № 105.  № 106. 

№ 107.  № 108.  № 109. 

№ 110.  № 111.  № 112. 

№ 113. 

№ 114.

Two staves of music in 2/4 time. The upper staff contains a melodic line with a slur over the first two measures and a sharp sign in the third measure. The lower staff contains a bass line with a slur over the first two measures.

№ 115.

Two staves of music in common time. The upper staff contains a melodic line with a slur over the first two measures. The lower staff contains a bass line with a slur over the first two measures.

№ 116. Мажор

Д.  
А.

Vocal parts for Soprano (Д.) and Alto (А.) in common time. The Soprano part has a slur over the first two measures. The Alto part has a slur over the first two measures.

№ 117.

Two staves of music in common time. The upper staff contains a melodic line with a slur over the first two measures. The lower staff contains a bass line with a slur over the first two measures.

№ 118.

Two staves of music in common time. The upper staff contains a melodic line with a slur over the first two measures. The lower staff contains a bass line with a slur over the first two measures.

№ 119.

Two staves of music in common time. The upper staff contains a melodic line with a slur over the first two measures. The lower staff contains a bass line with a slur over the first two measures.

№ 120.

Two staves of music in common time. The upper staff contains a melodic line with a slur over the first two measures. The lower staff contains a bass line with a slur over the first two measures.

№ 121.

Two staves of music in common time. The upper staff contains a melodic line with a slur over the first two measures. The lower staff contains a bass line with a slur over the first two measures.

№ 122.

Two staves of music in common time. The upper staff contains a melodic line with a slur over the first two measures. The lower staff contains a bass line with a slur over the first two measures.

№ 123.

Two staves of music in common time. The upper staff contains a melodic line with a slur over the first two measures. The lower staff contains a bass line with a slur over the first two measures.

№ 124.

Two staves of music in common time. The upper staff contains a melodic line with a slur over the first two measures. The lower staff contains a bass line with a slur over the first two measures.

№ 125.

Two staves of music in common time. The upper staff contains a melodic line with a slur over the first two measures. The lower staff contains a bass line with a slur over the first two measures.

№ 126.

Two staves of music in common time. The upper staff contains a melodic line with a slur over the first two measures. The lower staff contains a bass line with a slur over the first two measures.

№ 127.

Two staves of music in common time. The upper staff contains a melodic line with a slur over the first two measures. The lower staff contains a bass line with a slur over the first two measures.

№ 128.

Two staves of music in common time. The upper staff contains a melodic line with a slur over the first two measures. The lower staff contains a bass line with a slur over the first two measures.



№ 129.

№ 130.

№ 131.

№ 132.

№ 133.

№ 134.

№ 135.

№ 136.

№ 137.

№ 138.

№ 139.

№ 140.

№ 141.

№ 142.

№ 143.

№ 144.

№ 145.

№ 146.

№ 147.

№ 148.

№ 149.

№ 150.

№ 151. Минор

№ 152.

№ 153.

№ 154.

№ 155.

№ 156.

№ 157.

№ 158.

№ 159.

№ 160.

№ 161.

№ 162.

№ 163.

№ 164.

№ 165.

№ 166.

№ 167.

№ 168. Лады

№ 169.

№ 170.

№ 171.

№ 172.

№ 173.



## КОММЕНТАРИИ

Все упражнения, представленные в данной части и не имеющие своей специальной подтекстовки, могут быть распеты на различные гласные (а, о, у и др.), слоги (ма, за, ля, ди и др.) или с названием нот.

1. Упражнения № 1–4б направлены на развитие дыхания, певческой опоры, навыка динамического развития внутри одного звука.

2. Упражнение № 5 — пример для закрепления полученных навыков. Материал взят из богослужебной практики начала XX в.

3. Упражнения № 6–19 развивают подвижность голоса и чувство метроритма.

4. Упражнения № 20–22 — материал, взятый из реальной клиросной практики начала XX в. Представлены песнопения суточного богослужебного круга.

5. Упражнение № 23 — «Тропарь Кресту», первый тропарный глас обиходного распева. Представлен полный, дореволюционный текст, используемый в начале XX в. Материал представляет собой не только музыкальную, но и историческую ценность.

6. Упражнение № 24 — «Кондак Богородице», восьмой тропарный глас обиходного распева. Стоит обратить внимание на особенность подтекстовки, которая несколько отличается от принятой в современной клиросной практике.

7. Упражнение № 25 — «Богородице Дево» (из Всенощного бдения), четвертый тропарный глас. Напев, представленный здесь, несколько отличается от современной практики распевания данного текста.

8. Упражнение № 26 — первый антифон «изобразительный» на литургии, распетый на первый тропарный глас. Традиция распевания данного текста на этот глас широко применяется и в современной клиросной практике, чаще левым клиросом. На данный напев могут быть распеты тексты всех трех «изобразительных» антифонов.

9. № 28 «Царю Небесный» (Молитва Святому Духу), шестой стихирный глас. Стоит обратить внимание на особенности напева, отличные от современной клиросной практики.

10. Упражнение № 29 «Единородный Сыне» (из литургии), второй стихирный глас придворного обихода (петербургская традиция). Московская (Синодальная) традиция использует для второго стихирного гласа другой напев. Подтекстовка, указанная в данном примере, имеет отличия от той, что используется в современной клиросной практике.

11. Упражнения № 31–52 направлены на интонационное закрепление всех простых интервалов и развитие мелодического слуха.

12. Упражнения № 39–46 развивают подвижность голоса, дикцию и чистоту интонирования.

Разделы 3 и 4 снабжены авторскими комментариями.



ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ  
УПРАВЛЕНИЕ  
ЦЕРКОВНЫМ ХОРОМ





## ПРЕДИСЛОВИЕ

Третья часть данной книги составлена из различных статей Н. М. Ковина, посвященных вопросам дирижирования и регентского дела, опубликованных в журнале «Хоровое и регентское дело» (№ 1, 2, 4–8) в 1915 г. в Санкт-Петербурге под общим названием «Управление хором (церковным). Пособие для регентов».

Переиздавая этот материал, мы намеренно оставили авторский текст без изменений, сохраняя тем самым его историческую ценность. Все дополнения и уточнения вынесены в отдельный раздел комментариев.

Третья часть книги представляет собой развернутое теоретико-практическое руководство для регентов. Материал, представленный здесь, написан за двадцать пять лет до появления труда современника и соратника Н. М. Ковина П. Г. Чеснокова «Хор и управление им» — книги, ставшей классическим учебником по хорошему искусству и знакомой каждому дирижеру. Для внимательного читателя не составит труда провести параллели между этими двумя пособиями. Нет сомнений в том, что П. Г. Чесноков был знаком с работами Н. М. Ковина. Мысли и идеи Н. М. Ковина нашли в труде П. Г. Чеснокова свое развитие и продолжение.

Первый раздел (с. 140–150) освещает основные вопросы хороведения. В нем рассматриваются виды хоров, типы и объемы голосов, различные виды хорового баланса, затрагиваются аспекты физической основы звука и акустики, уделяется внимание исполнительской технике певцов (подробнее об этом во второй части нашей книги).

Второй раздел (с. 151–178) посвящен различным вопросам дирижирования и его особенностям применительно к богослужебным песнопениям. Рассматриваются такие вопросы, как «задавание» тона по камертону, тональная взаимосвязь между песнопениями хора и возгласами священнослужителей, различная техника дирижирования в зависимости от темпа, размера, сложности, динамических особенностей и стиля песнопения. Теоретический материал данного раздела подкреплен авторским разбором конкретных богослужебных песнопений, актуальных как для начала XX в., так и для нашего времени. На представленных примерах мы можем ясно проследить профессионализм, художественный вкус и музыкальное мышление автора.

Этот раздел является собранием практических авторских советов для регента по разучиванию песнопений и грамотной работе с хором. Разбираются наиболее

часто встречающиеся ошибки в понимании произведений и в работе над ними, указываются конкретные пути преодоления основных трудностей при разучивании нового материала. Этот раздел будет полезен всем начинающим дирижерам и регентам для оптимизации времени и повышения качества проводимых с хором репетиций.

Стоит отметить развитие терминологического языка автора. В этой части, написанной им через десять лет после «Курса теории хорового церковного пения», уже встречаются термины «тональность» и «тональности первой степени родства», меняется представление о дирижерской сетке. Таким образом, данное издание дает возможность не только получить богатый научный, исторический и педагогический материал, но и наглядно демонстрирует эволюцию профессионального мышления автора как частный пример развития русской музыкальной научной мысли в целом.



## УПРАВЛЕНИЕ ЦЕРКОВНЫМ ХОРОМ

### ВИДЫ ХОРА

Хор из дискантов<sup>1</sup>, альтов, теноров и басов называется **смешанным**.

Хор из одних мужских голосов (теноров и басов) или одних женских или детских (дискантов и альтов) называется **однородным**.

В старинных (а иногда эпизодически и в современных) композициях встречаются хоры иного состава, например, из дискантов, альтов и теноров<sup>2</sup>.

Известен также **монастырский**<sup>3</sup> тип хора, состоящий из альтов, теноров и басов.

Певческая практика знает два вида смешанного хора: **большой** и **малый**<sup>4</sup>.

**Большим смешанным хором** называется хор с хорошими, звучными, развитыми голосами, которым доступны и нетрудны все ноты их диапазона.

Обычные песнопения этот хор поет обычно с широким расположением голосов, часто с удвоениями, т. е. с разделением дискантов и теноров (а иногда и басов) на две партии, причем первые теноры поют с первыми дискантами, вторые со вторыми. Например:

5  
Д.  
А.  
1.  
Т.  
Б.

Д. 1,2  
А.  
2.  
Т. 1,2  
Б.

или

А - минь.

А - минь.

Развитость голосов обеспечивает такому хору полноту звучания, относительную неутомимость, устойчивую интонацию. Наличие некоторых теоретических знаний и практических умений дает хору возможность преодолевать разного рода гармонические, мелодические и ритмические трудности. Словом, это совершенный вид хора, которому должно быть все доступно.

**Малый смешанный хор** — тип хора, появившийся сравнительно недавно. Хоры учебных заведений, сельские хоры, небольшие городские хоры, «отделения» — все они подходят под этот тип, каждый из них может быть назван малым смешанным хором. Его отличие от большого не столько в количестве голосов, сколько в их качестве. Таким образом, малым смешанным хором может быть назван и многочисленный хор, но со слабыми, неразвитыми голосами, например, школьный хор.



Голоса в малом смешанном хоре, если даже они и хороши от природы, обыкновенно мало развиты. Верхние и нижние звуки берутся ими с некоторыми затруднениями и звучат недостаточно полно и красиво. Интонация малоустойчива.

Все это заставляет такие хоры, во-первых, избегать высоких и низких тональностей, во-вторых, петь с тесным расположением голосов. Например:



Недостаточность певческих знаний и умений приводит такие хоры к необходимости избегать композиций сложных, трудных по гармонии, ритму и мелодическим оборотам.

**Однородный мужской хор** состоит из двух (первый и второй) теноров и двух (первый и второй) басов, или, как чаще говорят, из баритонов и басов. Ввиду небольшого общего диапазона мужских голосов (см. ниже) для мужского хора необходимо нормальное тесное расположение. Это же обстоятельство суживает круг доступных мужскому хору песнопений.

**Однородный женский или детский хор** из двух<sup>6</sup> дискантов и двух альтов имеет те же особенности, что и мужской. Необходимо отметить, особенно для детского хора, слабость нижних звуков.

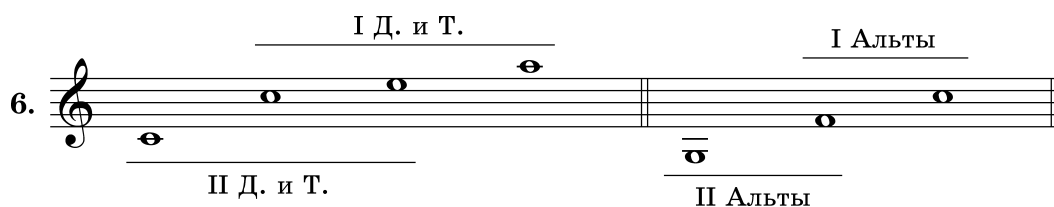
## ОБЪЕМЫ ГОЛОСОВ

Трудно точно указать объем каждого вида голоса. Нормы, указываемые здесь, средние, обязательные для каждого хорового певца<sup>7</sup>. Упражнения для развития голоса расширяют объем его как вверх, так и вниз.



(Нотами без штилей указаны звуки, встречающиеся сравнительно редко.)

Каждая хоровая партия разделяется по мере надобности на две — I и II. Для первой партии нужны хорошо звучащие верхние ноты, для второй — нижние, как это видно из следующей таблицы.



Тембры баритонов, басов и октав имеют характерные отличия, которыми обычно и руководствуются при разделении басовой партии, взятой в целом, на I, II и III. Без особой натяжки эти партии можно считать различными голосами.

Дискант<sup>8</sup> — первый ли он или второй — остается дискантом: тембры и I, и II одинаковы. Между тем как тембры баритонов, басов и октав очень отличаются один от другого. Да и в объемах их довольно заметная разница.

## ЧИСЛЕННОЕ ВЗАИМООТНОШЕНИЕ ГОЛОСОВ В ХОРЕ

Установить определенное отношение числа певцов одной партии к числу другой чрезвычайно трудно. Все зависит от качества голосов в той или иной партии. Например, слабых дискантов — при хороших остальных голосах — нужно значительно больше для того, чтобы партия дискантов звучала одинаково с остальными.

**Полное равновесие голосов** — необходимое условие хорошего хорового пения. Только при этом условии возможно красивое, полное и верное звучание аккорда.

При равномерно хороших голосах численное соотношение партий будет примерно такое<sup>9</sup>: дискантов — 12, альтов, теноров и басов — по 9.

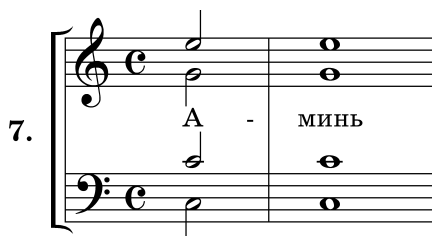
Полно звучащие низкие ноты аккорда, исполняемые вторыми басами и октавами, очень скрашивают звучание хора в медленных темпах<sup>10</sup>. Современный оркестр вводит низко звучащие инструменты в каждую их группу: в струнные — контрабас, в деревянные — контрафагот, в медные — тубу. Количество контрабасов, например, обычно равняется количеству виолончелей. В хоре не следует пренебрегать численностью хороших вторых басов, как это иногда склонны делать некоторые регенты из боязни излишнего преобладания этой партии над другими. Шумно и грубо поющих басов можно всегда сдерживать.

**Строй**<sup>11</sup>. Слово *строй* имеет довольно широкое значение. В узком же смысле, в обычном певческом словоупотреблении оно означает только верное по интонации звучание аккорда, когда голоса поют чисто, не фальшивят.

Но одной чистоты интонации недостаточно для того, чтобы получилось впечатление, которое каждый, быть может и не вполне сознательно, определяет фразой «поют стройно». Для того чтобы хор звучал стройно, как одно целое, нужно, кроме чистой интонации, следующее.

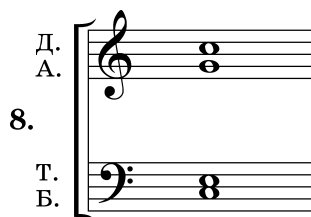
### 1. Уравновешенность (равновесие) голосовых партий.

О необходимости полного равновесия хоровых партий говорилось выше. Создать эту уравновешенность и все время поддерживать ее — одна из трудных, но непрременнейших и постоянных задач регента. Пренебрежение этой стороной дела всегда дает результаты отрицательного свойства. Так, как бы чисто ни пели голоса аккорд:



все-таки он будет звучать нестройно, почти фальшиво, если его будут петь, например, четыре дисканта, шесть-семь альтов, четыре тенора и один бас.

Часто аккорд дает фальшивую, резкую, серую звучность оттого, что в нем неудачно расположены голоса<sup>12</sup>. Возьму резкий и грубый пример. Аккорд



будет звучать жестко, фальшиво и пусто. Теноровой ноты *ми* не будет слышно, потому что она у теноров звучит слабо.

Регент иногда может несколько исправить дефекты подобного рода, усилив одни партии и ослабив другие. Например, указанный здесь аккорд прозвучит немного лучше, если басы пропоют его *mf*, теноры — *f*, альты — *p*, дисканты — *mf*.

## 2. Однородность тембров<sup>13</sup>.

Реагентам и певцам известно выражение «в хоре подобраны голоса». Такой хор звучит стройнее, нежели хор, в котором этого подбора голосов нет. Подобранными голосами называются такие, тембры которых одинаковы или, по крайней мере, очень сходны.

Каждый вид голоса имеет много разновидностей по тембру, по окраске. Мы различаем дискант металлический, твердый, резкий, мягкий, нежный, серебристый, звук круглый, полный, тусклый, ясный, тонкий и т. д. Это все разница в тембрах. У каждого певца свой тембр. И регенту не надо обладать слишком тонким слухом для того, чтобы с закрытыми глазами сказать про любого из певцов своего хора: это поет Андреев, это Степанов и т. д. Если в партии голоса не подобраны, если она состоит из голосов с резко отличающимися один от другого тембров, то эта партия будет звучать недостаточно стройно, несмотря на то, что каждый певец в ней интонирует совершенно правильно, чисто.

Если предположить, что отдельные партии из таких неподобранных голосов в свою очередь сами не подобраны друг к другу (т. е. если в хоре, например, мягкие, серебристые дисканты, альты с плоским звуком, резкие металлические теноры и сухие, жесткие басы), то нетрудно представить себе, как нестройно, неслитно будет звучать такой хор<sup>14</sup>.

Объяснение причины этого явления очень сложно и довольно трудно потому, что акустика — наука о звуке — мало занималась им, не считая его особенно важным. Между тем вопрос об окраске звука имеет весьма важное значение для музыканта, певца. Попытаюсь, насколько это возможно, коротко и в самых общих чертах коснуться этого вопроса\*.

Звук получается оттого, что быстрые\*\* колебания какого-либо упругого тела — струны, металлической, деревянной или какой-либо другой пластинки, губ, голосовых связок и т. п. — вызывают такие же колебания в воздухе, окружающем колеблющееся тело.

**Высота звука**<sup>15</sup> зависит от количества колебаний. Скрипичное *соль* (пустая струна) имеет  $193 \frac{1}{3}$  колебаний в секунду, *ре* скрипичное — 290, *ля* — 435, *ми* —  $652 \frac{1}{2}$ .

\* Пользуюсь для этого прекрасной книжкой Майкапара «Музыкальный слух».

\*\* Для ясно отличаемых звуков число таких колебаний составляет от 40 до 4000 в секунду; для вообще ощущаемых нами звуков — от 20 до 38 000 колебаний в секунду.

**Сила звука** зависит от величины размаха этих колебаний. Проводя еле слышно (*pp*) по струне *ля*, мы заставляем ее сделать 435 колебаний в секунду. Размахи струны при этом будут очень маленькие. Когда же проведем по той же струне со значительно бóльшей силой (*ff*), то она сделает те же 435 колебаний в секунду, высота звука, следовательно, останется та же. Но размахи струны будут больше и звук будет сильнее.

**Тембр** (окраска) звука зависит от формы колебаний. Простейшая форма колебаний, свойственная простому звуку, будет примерно такая:

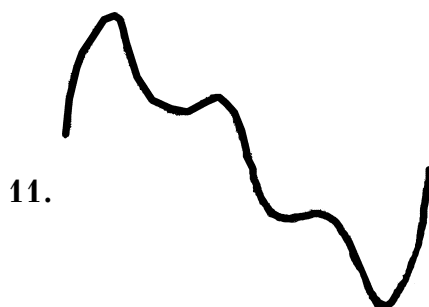


Но простых звуков в природе почти нет. Все звуки — сложные, ибо помимо основного звука одновременно с ним с бóльшей или меньшей степенью ясности звучат еще и призвуки, так называемые обертоны. Прodelайте такой опыт. Возьмите на фортепиано звук *до* большой октавы (возьмите с правой педалью, чтобы он дольше звучал). Прислушиваясь к нему, вы услышите кроме этого сильно звучащего *до* еще и другие звуки, а именно:

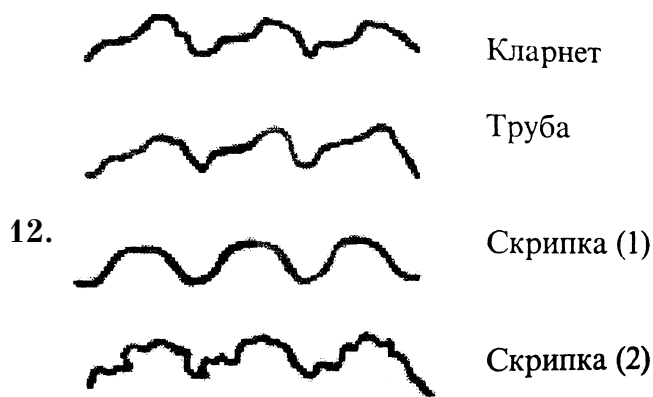


Седьмой, восьмой и т. д. звуки не всегда слышны. Их можно услышать при помощи особых приборов — *резонаторов*. Также неясно слышны первый и третий звуки как октавы основного звука.

Таким образом, наряду с основным звуком звучат и его призвуки. И простая форма колебаний, свойственная основному звуку (рис. 9), осложняется изменениями, которые вносят в нее формы колебаний призвуков. Вот примерная форма колебаний, свойственная сложному звуку:



Звуки разных тембров имеют разные призвуки. В одном и том же звуке *до*, взятом: 1) на фортепиано — преобладают одни призвуки; 2) на виолончели — другие; 3) на тромбоне — третьи; 4) голосом — четвертые и т. д. Следовательно, каждому тембру свойственны особые формы колебаний. Вот любопытное изображение формы колебаний для звуков кларнета, трубы и скрипки (из «Теории звука в приложении к музыке» Блацерны).



1. Звук, полученный от прикосновения смычком к трети струны.

2. Звук, полученный от прикосновения к двадцатой ее части.

Поэтому если, например, дискантовая партия составлена из десяти голосов с разными тембрами и, следовательно, с разными призвуками для каждого из них, то сложный звук всей партии будет иметь причудливую, сложную и очень неправильную форму колебаний, составленную из десяти различных форм. Трудно предположить, чтобы такая партия прозвучала бы стройно.

Здесь уместно будет заметить следующее.

Основную окраску голоса, тембр, данный ему природой, изменить, конечно, нельзя. Но различные, большей частью неприятные, оттенки этой окраски являются результатом неправильной постановки голоса и, следовательно, могут быть изменены его надлежащей обработкой. Отсюда для регента вытекает необходимость заняться постановкой голосов своих певцов. Как это сделать — вопрос слишком специальный и в достаточной степени спорный и выходит за рамки этого руководства.

3. **Дикция**<sup>16</sup>. Не менее важное значение для строя имеет согласное и верное произношение текста, т. е. хорошая и однообразная у всех певцов дикция. Недружное выпевание текста дает, во-первых, досадное повторение согласных. Поют, например, слово «Господи» и по всему хору перекатывается «с-с-с...». Во-вторых, неоднобразное произношение гласных. В хоре одни поют «Господи, помилуй», другие нечто вроде «помилой» и т. д.

Объяснение тому впечатлению нестройности, которое получается от неоднобразного выпевания гласных, кроется в тех же призвуках, о которых говорилось выше. Гельмгольц, известный физик, много сделавший для науки о звуке, установил, что различие гласных человеческой речи зависит от того, что каждая гласная имеет свою группу призвуков по такой, примерно, таблице:

*a* — 1-й сильный, 2-й, 3-й и 4-й слабый и, начиная с 5-го, сильнее.

*o* — 1-й и 4-й сильнее, 2-й, 3-й и 5-й слабее.

*э* — преобладает 3-й призвук.

*y* — 1-й, 2-й и 3-й призвуки.

Обертоны для гласной *и* не определены с достаточной ясностью.

И если часть певцов произносит «помилуй», другие — «помилой», третья — «помилэй» и т. п., то ясно, что у каждого будут звучать разные призвуки. Разница между ними будет еле заметна, почти неуловима для сознания, а слушатель все-таки будет чувствовать, что хору чего-то — в смысле стройности — недостает.

**4. Ритмичность исполнения**<sup>17</sup>. Хор будет казаться поющим нестройно (понимая «строй» в широком смысле слова), если его исполнение недостаточно безукоризненно со стороны ритма. «Ритм — элемент всеобщий, мировой». Все явления мира наш «психический организм схватывает только ритмически»\*, т. е. в известной закономерной последовательности. Слушатель уловил ритм исполнения, проникся им и ждет наступления того или иного ритмического момента. А его нет, он запаздывает или наступает раньше, чем нужно. Это нарушение стройного течения ритма, этот, я бы назвал, *ритмический диссонанс* может быть бесконечно малым, и слушатель не отметит его сознательно. У него, быть может, только смутно останется, что что-то неладно, не так — и впечатления стройности, красоты и порядка не будет.

Помимо таких досадных ритмических диссонансов неритмичность исполнения отдельных партий влечет за собой и гармонические (хотя тоже кратковременные) диссонансы, когда, например, одни голоса поют уже новый аккорд, а у других в это время еще звучат ноты старого.

13.

The musical score shows four staves: D. (Soprano), A. (Alto), T. (Tenor), and B. (Bass). The vocal line (T.) has the lyrics 'А - минь.' with a slur over 'А' and 'минь.'. The accompaniment consists of the other three voices. The score illustrates a rhythmic and harmonic dissonance where some voices have moved to a new chord while others remain on the old one.

## ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ТЕХНИКА ПЕВЦОВ

Совершенно очевидно, что выполнить все требования, предъявляемые к стройно поющему хору, могут только певцы, обладающие совокупностью известных технических навыков, знаний и умений. Так, например, для того чтобы аккорд хора звучал стройно, певцу необходимо развитое *гармоническое чувство*<sup>18</sup>, т. е. умение ясно и тонко чувствовать то сочетание, которое в данный момент поет хор, и подстраиваться к нему. Певец, упрямо, хотя и совершенно чисто поющий свою партию и не обращающий внимания на то, что звучит в остальных голосах, неминуемо внесет в исполнение элемент нестройности. Указать ошибку и поправить ее, конечно, дело регента. Но этим указаниям и поправкам место при предварительной подготовке, на спевках. А при исполнении — в храме, на концерте — поправлять и указывать уже поздно. Там приходится рассчитывать только на умение и чуткость певца.

Помимо гармонического чувства каждому хоровому певцу нужны<sup>19</sup>: 1) гибкий, хорошо развитый голос, способный давать самые тонкие оттенки в высоте звука, силе и его характере; 2) изощренное умение петь интервалы, гаммы; 3) развитое тональное чувство; 4) умение схватывать и передавать ритм исполняемой вещи и разнообразные его оттенки; 5) умение легко и быстро давать нужные динамические оттенки; 6) развитое и послушное воле певца дыхание; 7) хорошая дикция.

Хору, взятому в целом, нужно умение поддерживать ансамбль, подчинять отдельные, индивидуальные проявления одному общему, стройному целому.

\* Сокальский. Русская народная музыка. Гл. 1, ч. 2.

Все эти умения можно объединять в одном понятии *исполнительская техника*.

Такая техника частью приобретается во время текущей работы хора: при разучивании партий, на спевках, при исполнении. Но приобретается, разумеется, случайно, с большими пробелами и очень медленно. Как ни перегружено большинство наших хоров работой, все же необходимо в интересах и самого хора, и регента уделить часть времени исключительно на техническую подготовку. Хорошо подготовленный хор шутя преодолевает трудности, на которые — при других условиях — тратится много и сил, и времени, и нервного напряжения.

**Звучность хора** часто зависит от внешних обстоятельств. Из них укажу на следующие.

**Акустика**<sup>20</sup> того помещения, в котором поет хор. Вопрос об акустике помещений и теоретически, и практически мало разработан.

Там, где акустика плоха (например, в помещениях тесных, низких, не в меру удлиненных, заставленных или завешенных чем-либо мягким и т. п.), хор не звучит, ибо звуковые волны, идущие от хора, либо совсем не отражаются от окружающих предметов (стен) и поглощаются ими (и оттого не усиливаются, а ослабляются); либо отражаются плохо и неверно, и звук уходит. В таких помещениях голоса хора не сливаются, а звучат разрозненно (оттого, что призвуки, заполняющие промежутки между голосами и слабо звучащие сами по себе, здесь не усиливаются отражением, а наоборот поглощаются). Слышны недочеты не только отдельных партий, но даже и отдельных голосов. Разного рода оттенки не сглаживаются и звучат очень резко. *Forте* грубо, крикливо, жестко. *Piano* звучит лучше, но все-таки пусто, как-то приглушенно и сухо\*.

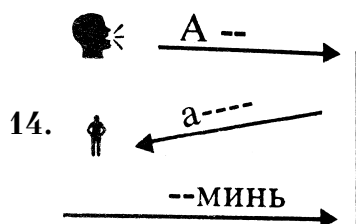
Хор очень устает в таких помещениях. Приходится все время умерять силу звука (а продолжительное, напряженное *piano* очень утомляет голоса). Нужно усиленное внимание, ибо, как уже упоминалось, ясно слышен каждый недочет. Кроме того, певец слышит звуки своего голоса неудовлетворительными, сухими, что действует на него угнетающе.

Помещениями с такой акустикой иногда пользуются для подготовки к серьезным, ответственным выступлениям, когда важно исправить и отметить каждую мелочь.

В очень больших помещениях имеются недостатки другого рода. Звук хора в них расплывается, дробится.

Звуковая волна проходит от хора до того места (стены), где она может отразиться, в сравнительно большой промежуток времени. К тому моменту, когда волна, отразившись, идет назад, к ней навстречу от хора идет уже другая. Для молящегося обе эти волны прозвучат одновременно.

Это видно из такого схематического чертежа:



\* Звучность хора в таких случаях напоминает звучность фортепиано, когда на нем играют с левой педалью или модератором.

В точке (♯) одновременно прозвучат и *a-*, и *-минь*.

В других точках будет слышно два *a-*, два *-минь* и т. д.

Хору нужно дожидаться, когда первая волна пройдет весь путь и вернется назад, и только тогда посылать новую. Следовательно, петь в быстрых темпах неудобно, приходится замедлять их, чтобы избежать некрасивого гула\*.

В таких помещениях следует петь с несколько преувеличенно подчеркнутой дикцией, иначе слов совсем не будет слышно, ибо согласные звуки теряют свою резкость и отчетливость. Вообще все должно петься яснее, внятнее, раздельнее.

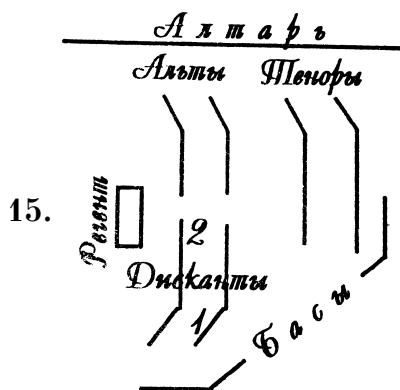
Неблагоприятные акустические условия иногда могут быть несколько смягчены. Хор, например, может быть поднят над молящимися, т. е. поставлен на высоком клиросе, или, если есть, на хорах. В стены могут быть вделаны резонансные ящики.

В больших храмах с чрезмерной акустикой клирос может быть огражден какой-либо стеной, над ним может быть устроена сень. Помогает и различная расстановка хора.

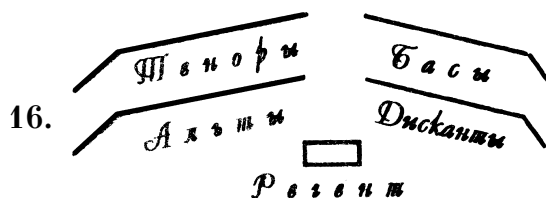
**Расстановка хора.** При расстановке хора регенту следует позаботиться о том, чтобы: 1) звуковые волны от каждой партии скрещивались, и в храм неслась слитная волна всего хора, а не волны отдельных партий; 2) каждая партия слышала все другие и сообразовала с ними свое исполнение.

Что касается первого требования, то нужно сказать, что каких-либо научных данных — проверенных, точных и постоянных — не имеется. Приходится решать вопрос практически, каждый раз по-разному, в зависимости от тех разнообразных акустических условий, при которых поет хор.

Чаще других применяется следующий способ расстановки. Клирос со стороны молящихся окаймляется партией басов, стоящих к молящимся спиной или вполоборота. Переднюю линию (два-три ряда) занимают дисканты (ближе к молящимся) и альты. Линия эта не прямая, а вогнутая. За альтами занимают место теноры. Примерно так:



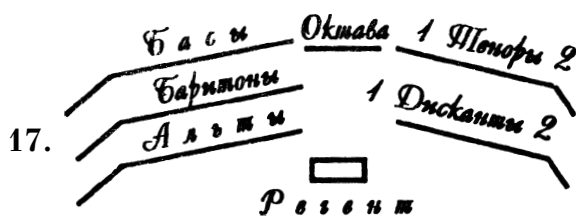
На концертной эстраде хор обычно расставляется следующим образом: первый ряд (полукругом) — дисканты (справа от регента) и альты. За ними, охватывая их, басы (за дискантами) и теноры (за альтами).



\* Такой гул получается, например, при игре на фортепиано, если все время держать правую педаль.

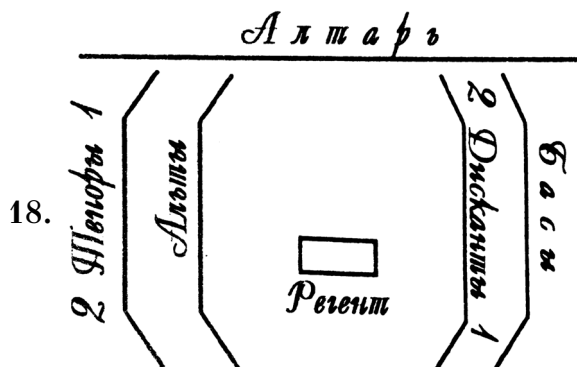


Бывает и такая расстановка:

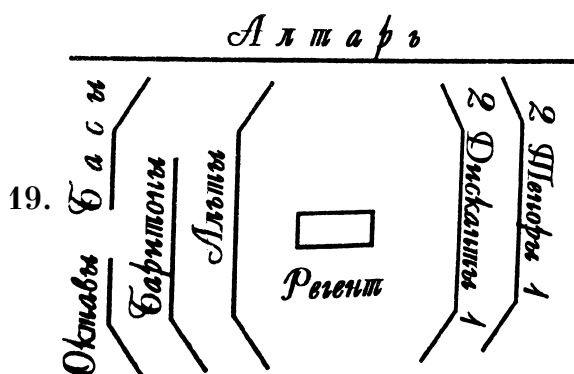


Мужские голоса должны стоять выше на 3–4 вершка.

На хорах и на середине храма хор располагается приблизительно так же:

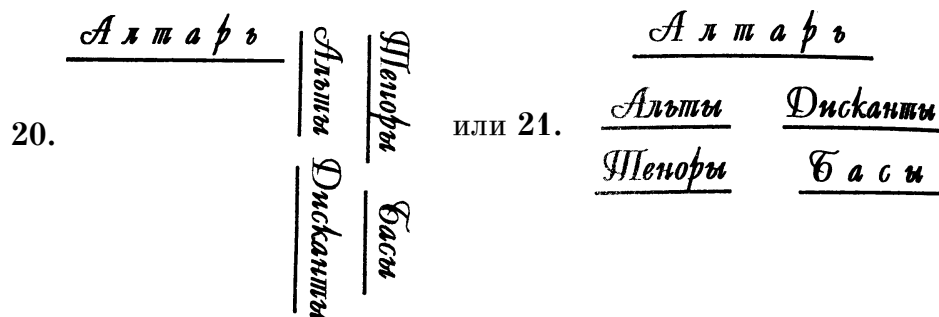


Или так:



Октавы, баритоны и вторые теноры на хорах должны стоять немного выше остальных голосов. Регент должен стоять так, чтобы каждому певцу было видно и его самого, и его лицо. Равным образом и регент должен видеть всех.

Неудачной расстановкой хора (особенно большого) будет такая, при которой поющие вытянуты в одну-две довольно длинных линии. Например, так:



Ибо при такой расстановке певцам отдельных (а часто и одной и той же) партий плохо слышно друг друга (например, дискантам плохо слышно альтов и теноров). Кроме того, как бы ни мал был промежуток времени, нужный для того, чтобы волна звуков прошла от одного края поющих до другого, все-таки он есть и влечет за собой некоторую ритмическую неустойчивость.

Партии, удаленные от слушателя, звучат для него не совсем с той же силой, что и ближайšie к нему.

От всего этого хор звучит несколько разрозненно и не сливается в одну массу.

**Тональность**, в которой исполняется произведение, тоже имеет весьма важное значение для звучности хора. Опытный композитор, хорошо знающий хор, для которого он пишет, выбирает для произведения ту тональность, в которой он слышит хор и которая будет наиболее выгодной. Петь это произведение выше или ниже назначенного — значит нарушить расчеты композитора.

У неопытных композиторов выбор тональности очень часто бывает делом случая и ни в какой связи с расчетом на ту или иную звучность не находится. При исполнении произведений такого рода регенту приходится иногда уклониться от предписаний автора и петь в другой, более выгодной для хора тональности.

В так называемом «простом», обычном пении выбор тональности не играет особой роли, хотя и там регенту бывает бесполезно попробовать, в какой тональности его хор звучит лучше<sup>21</sup>.



## РЕГЕНТ И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ В ХОРЕ

Для огромного большинства публики регент — это человек, машущий во время богослужения рукой. Многие очень искренно убеждены, что регентом может быть всякий, и охотно, при случае, берут на себя эту роль. Более сведущие люди находят, что регенту необходимо умение задать тон. Есть еще более сведущие, желающие показать, научить, как нужно петь. И лишь немногие связывают с понятием **регент** всю ту массу практических умений, знаний и прирожденного таланта, которая делает регента умом, волей и душой хора. Прямое и высшее назначение регента в том, чтобы понять пьесу, осветить ее этим пониманием, сообщить его хору и спаять последний в одно органическое целое, привлечь к коллективной работе исполнения все отдельные понимания и умения поющей массы.

В горниле творчества регента, в огне его вдохновения расплавятся все индивидуальные понимания и вдохновения, отпадет от них все лишнее, ненужное и — оживленная коллективной душой — явится слушателям мысль композитора.

«Давая ясно чувствовать в общем свои намерения, углубляясь сам в исполняемое произведение», дирижер должен «суметь сообщить такое же настроение (...) певцам, суметь вызвать всю чуткость музыкального слуха у каждого из них... В этом и кроется тайна власти дирижера»\*.

Чтобы иметь возможность так воздействовать на хор, регенту нужно самому хорошо и подробно знать пьесу, ясно определить свои намерения относительно ее исполнения, верно понять и прочувствовать и ее дух, и мысль композитора. Очевидно, для этого регент должен быть хорошим музыкантом, должен не только **уметь**, но и **знать**. Одного бессознательного инстинктивного проникновения в замыслы композитора (чем так иногда любят щеголять регенты) недостаточно. Инстинкт слеп. Рука об руку с ним должно идти ясное, точное сознание. Ведь «дирижер — посредник между публикой и композитором, и посредник самый опасный»\*\*. Неверно истолкованное, плохо переданное произведение может породить отрицательное к себе отношение даже у самой музыкально просвещенной публики, особенно слушающей произведение в первый раз. Ибо как разобрать, что в плохом исполнении от недостатков композиции, что от непонимания регента? Непризнание многих композиций можно отнести большей частью к тому, что их исполнители — регент, а за ним

\* Майкапар. Музыкальный слух. С. 13–14.

\*\* Берлиоз. «Дирижер оркестра».

и хор — сами плохо понимали их. Мертво оно было для них — мертво и для слушателя.

В хоре регент — центр, в котором сосредоточивается все внимание певцов. Каждый из них должен быть уверен, что в минуту колебания и сомнения он найдет в регенте помощь и поддержку. В каждое мгновение хор должен чувствовать руку, которая властно ведет его, направляет его исполнение к предуказанной цели.

**Обязанности регента.** Повседневная певческая действительность, конечно, не требует от регента такого постоянного напряжения. Невозможно гореть огнем вдохновения на всех бесчисленных службах, требах, спевках и т. д.

Да и не у каждого есть он, этот огонь. Но кроме такого поэтического творческого элемента в дирижировании есть и проза — техника. Элементарные технические знания, умения и навыки должны быть у каждого, кто берет на себя управление хором. Без них невозможно выполнение самых элементарных обязанностей регента, которые мы перечислим ниже.

## 1. ЗАДАВАНИЕ ТОНА

Начиная песнопения, регент должен задать тон. По-видимому, задать тон — значит указать каждой партии звук, с которого у нее начинается песнопение. Только так и понимает задавание тона публика и даже некоторые регенты. На самом деле задавание тона не только в этом, чисто внешнем приеме.

В основе каждого песнопения лежит какая-нибудь гамма, тональность. Если певец ясно ее чувствует, ему легче будет петь все интервалы и ходы его партии. Задавая тон, регент должен не только пропеть аккорд, которым песнопение начинается, но и указать песнопение. Следовательно, задать тон — значит указать: 1) абсолютную **высоту** тональности, в которой будет петь хор; 2) **наклонение**, т. е. мажорная это тональность или минорная.

Для первого регент поет **тонику** (I ступень) нужной тональности и, чтобы это указание было твердо и устойчиво, ее **доминанту** (V ступень).

Для второго нужно пропеть **терцию** (III ступень) тонического аккорда.

Так, для тона на песнопение, написанного в *до-мажоре*, регент поет по камертону<sup>24</sup>: *до* (тонику), *соль* (доминанту), а затем *ми* (терцию).

Тон *ре-минор* задается так: тоника тональности *ре*, доминанта *ля*. Из этих двух звуков по камертону *до* легче найти *ля* (см. ниже, пример 29). От *ля* берется *ре* (тоника), а затем *фа* (терция). Задавание этого тона будет сделано так:



Эти интервалы регент задает по принадлежности каждой партии.

Пример этот написан в определенном ритме и с оттенками. Сделано это для того, чтобы наглядно показать относительное значение каждого из тех звуков, которые придется пропеть регенту при задавании тона. Из примера видно, что тонику следует подчеркнуть, даже остановиться на ней.

**Наклонение пьесы.** Часто песнопение начинается не с тонического аккорда, а с какого-либо другого. Например, обычно «Господи, помилуй» на литии, начало которого написано в *ре-миноре*, начинается с трезвучия V ступени.

23.

Гос - по - ди по - ми - луй

Малоопытный хор собьется, если регент, задавая тон, пропоет только этот аккорд V ступени. Ибо тогда для певчих все-таки не будет ясно: в мажоре они будут петь или в миноре, так как они не знают ни тоники, ни терции тональности. В таких случаях следует, прежде чем пропеть хору начальный аккорд, показать ему и тонический аккорд. На «Господи, помилуй», приведенное выше, тон нужно задать так:

24.

Тонический аккорд

Начальный аккорд

Такое предварительное пропевание тоники и терции тональности совершенно необходимо тогда, когда у хора почему-либо утратилось представление о тонике. А это возможно либо оттого, что перед этим хор сам пел в другой тональности, либо слышал другую тональность в пении левого хора, в возгласах, в чтении и т. п.

Например, если левый хор пел в *ре-мажоре*, а дьякон прочел прошение перед литийными «Господи, помилуй» так:

25.

то можно быть уверенным, что, прямо задав тон *ля, до, ми*, регент услышит, как не особенно опытный хор запоет.

26.

т. е. в *ре-мажоре*, а не в *ре-миноре*.

Задавать тон следует совершенно спокойно, уверенно (что очень важно) и не торопясь. На тонике и терции тональности, на основном звуке начального аккорда, а также и на интервалах аккорда, которые, по предположению регента, могут затруднить ту или иную партию, следует остановиться несколько дольше и пропеть их как можно тверже и вразумительнее.

Таким образом, задавание тона, например на «Господи воззвах» 1-го гласа придворного напева, примет такой вид:

27.

$\text{♩} = 60-72$



При задавании тона регент отыскивает по какому-либо из этих построений тонику или доминанту нужной ему тональности, а затем по ней поет ноты начального аккорда.

Я приведу несколько примеров, чтобы пояснить этот способ задавания тона.

1. Нужно задать тон *ре-бемоль-мажор* (хотя бы для того, чтобы пропеть на полтона выше ектении). Тоника этой тональности — *ре-бемоль*, доминанта — *ля-бемоль*. По камертону *до* легко найти *ля-бемоль* (см. 4-й аккорд в примере 29). По *ля-бемоль* находят *ре-бемоль* и дальше большую терцию *фа*<sup>26</sup>.



2. Тональность *ми-минор*. Тоника — *ми*, доминанта — *си*. По камертону *до* находят *ми* (1-й аккорд в примере 29), от *ми* — *си*, затем терцию *соль*<sup>27</sup>.



3. Тональность *си-бемоль-мажор*. Тоника тональности — *си-бемоль*, доминанта — *фа*. По камертону *до* находят *фа* (5-й аккорд в примере 29), от *фа* поют *си-бемоль*, затем терцию *ре*<sup>28</sup>.



В тех случаях, когда при помощи основных построений, указанных в примере 29, нельзя найти ни тоники, ни доминанты нужной тональности, прибегают к несколько более сложным построениям: берут тонику или доминанту так называемой посредствующей тональности, т. е. такой, которая одинаково близка двум далеким друг от друга тональностям<sup>29</sup>.

Возьмем тональность *си-мажор*. Ни ее тоники (*си*), ни доминанты (*фа-диез*) непосредственно по камертону *до* взять нельзя. Но есть гамма *ми-минор*, которая одинаково близка и к *до-мажору* (на которую так просто задать тон по камертону *до*) и к *си-мажору*. Вот через эту гамму *ми-минор* и надо идти, задавая тон *си-мажор*.

Намечается путь от *до-мажор* через *ми-минор* к *си-мажору*.

Тоника гаммы *ми-минор* — *ми*, доминанта — *си*.

Тоника гаммы *си-мажор* — *си*, доминанта — *фа-диез*. Тон задается так:

1) тоника гаммы ми минор  
2) тоника гаммы си мажор  
3) доминанта гаммы си мажор

В приводимой ниже таблице указано, как можно\* задать по камертону *до* тон на любую тональность:

\* Возможны, конечно, и другие способы модуляции, ибо они очень разнообразны.

1. До мажор.      2. До минор.      3. Ре-бемоль мажор.      4. Ре-бемоль минор.

5. До-диез мажор.      6. До-диез минор.      7. Ре мажор.      8. Ре минор.

9. Ми-бемоль мажор.      10. Ми минор.      11. Ми мажор.      12. Фа мажор.      13. Фа минор.

14. Фа-диез мажор.      15. Фа-диез минор.      16. Соль-бемоль мажор.

17. Соль мажор.      18. Соль минор.      19. Ля-бемоль мажор.      20. Ля-бемоль минор.

21. Соль-диез минор.      22. Ля мажор.      23. Ля минор.      24. Си-бемоль мажор.

25. Си-бемоль минор.      26. Си мажор.      27. Си минор.

Черными нотами указаны вспомогательные построения, которые регент поет про себя.

Здесь необходимо сделать две существенных оговорки.

1. Указанный способ облегчить себе задавание тона может с первого взгляда показаться слишком сложным. Но при некоторой привычке к нему и особенно при знании модуляции он окажется совершенно нетрудным.

2. Нет надобности пользоваться этим способом всегда. Если регент спокоен, уверен в себе, он может задать тон проще: прямо найти по камертону нужную ему тонику. Но там, где регент не совсем уверен в себе, где есть хотя бы маленькое сомнение в том, что он твердо и верно задает трудный тон, а хор сразу примет его, там непременно нужно прибегнуть к этому способу. И прежде, чем раздать по голосам ноты начального аккорда, необходимо ясно и твердо пропеть тонику и доминанту нужной тональности, а если это необходимо, то и переход от прежней тональности к новой. Например, хор пел ектению в *фа-мажоре*. Следующее песнопение ему нужно петь в *фа-диез-мажоре*, на полтона выше. Утвердившись про себя в новой тональности (по способу, о котором сказано выше), регент поет хору вслух.

35. 1) 2) 3)



1. Тоника *фа-мажора*.
2. Доминанта *фа-диез-мажора* (*ре-бемоль* = *до-диез*).
3. Тоника *фа-диез-мажора*.

Задавая тон таким образом, регент как бы делает модуляцию из *фа-мажора* в *фа-диез-мажор*. Хор, слушавший эту модуляцию и тем самым подготовленный к новой тональности, уверенно примет тон на нее.

## СВЯЗЬ МЕЖДУ ПРЕДЫДУЩЕЙ И ПОСЛЕДУЮЩЕЙ ТОНАЛЬНОСТЯМИ

Необходимость не сбить хор отдаленным и неожиданным тоном заставляет регента подумать о **связи тона** на песнопение, которое предстоит пропеть, с тоном на предыдущее песнопение. Например, после ектении, пропетой в *до-мажоре*, хору трудно будет принять тон на «Слава... Единородный» в *си-миноре*, ибо эти тональности далеки друг от друга. Самыми близкими тональностями будут те, которые, как говорят теоретики, находятся в первой степени родства между собой<sup>30</sup>. Из минорных гамм к гамме *до-мажор* родственными (первой степени) будут *ре*, *ми* и *ля*. В одной из этих гамм (а не в *си-миноре*) и нужно пропеть «Слава... Единородный» в вышеприведенном случае. Т. е. если ектения в *до-мажоре*, то «Слава... Единородный» в *ре*, *ми* или *ля-миноре*.

После ектении, пропетой в *фа-мажоре*, «Слава... Единородный» можно петь в *соль-миноре*, *ля-миноре*, *ре-миноре*.

После, например, «Великого славословия», пропетого в *фа-миноре*, ектения может быть пропета в *ля-бемоль-мажоре*, *до-мажоре*, *ре-бемоль-мажоре*, *ми-бемоль-мажоре*. Но пропеть ее в *ля-мажоре* нельзя, ибо тональности *фа-минор* и *ля-мажор* слишком далеки друг от друга.

Конечно, при пении духовно-музыкальных сочинений, т. е. при так называемом партесном пении<sup>31</sup>, регенту иногда бывает невозможно избежать необходимости ставить рядом отдаленные тональности. Духовно-музыкальные сочинения — в подавляющем большинстве случаев — нельзя петь в ином тоне, кроме указанного композитором. Ибо композитор<sup>\*\*</sup> рассчитывает именно на ту тональность, в которой он пишет. В другой его сочинение будет звучать хуже, да и партии отдельных голосов в другой тональности могут оказаться неудобными, т. е. слишком высокими или низкими. Если мы возьмем уже разбиравшийся случай: после ектении, пропетой в *до-мажоре*, нужно петь «Слава... Единородный» партесное, написанное в *си-миноре*. В другой тональности его петь нельзя. Регент может помочь хору принять этот тон двумя способами:

1. задать после тона *до-мажор* тон *си-минор* при помощи вспомогательных построений, или
2. пропеть ектению в какой-либо иной тональности, родственной *си-минору*, например, в *ре-мажоре*, *соль-мажоре*, *ля-мажоре*.

\* К каждой мажорной гамме в первой степени родства находятся: минорная от ее II ступени, минорная от III ступени, мажорная и минорная от IV ступени, мажорная от V ступени и минорная от VI ступени. К каждой минорной гамме: мажорная от III ступени, минорная от IV ступени, мажорная и минорная от V ступени, мажорная от VI ступени, мажорная от VII ступени.

\*\* Речь идет, разумеется, о крупных, знающих композиторах, а не о тех, которые подбирают свои сочинения, сидя за инструментом.

«Простое», обычное пение весьма удобно транспонируется, т. е. его можно петь в какой угодно тональности с каким угодно расположением голосов и в различных мелодических положениях<sup>32</sup>.

Нельзя иначе, как с полным порицанием, отнестись к манере иных регентов менять тон во время исполнения какого-либо произведения. Сплошь и рядом приходится слышать, как хор, начав, предположим, Херувимскую, понижает к концу ее первой части («...тайно образуяще...»), а регент к началу второй части («...и Животворящей...») опять дает настоящий тон. Т. е. если Херувимская начата в *ре-мажоре*, а хор к концу первой части понизил на полтона, закончил в *ре-бемоль-мажоре*. Регент на вторую часть снова задает *ре-мажор*. Таким образом, рядом становятся две такие отдаленные тональности, как *ре-мажор* и *ре-бемоль-мажор*. Хор плохо принимает новую для него тональность, начинает петь неуверенно, нестройно. Да и на слушателя такая перемена тона производит неприятное впечатление.

Если хор понижает оттого, что Херувимская плохо разучена, ее лучше не петь. Если понижение вызвано стечением каких-либо неблагоприятных обстоятельств, то для возвращения в прежний тон лучше воспользоваться промежутком во время «Великого входа» и пением «Аминь» перед «Яко да Царя...».

**Тоны священнослужителей и чтецов.** Возгласы и чтение не должны диссонировать с пением хора. Идеальными представляются такие возгласы и чтение, которые, выражая смысл возгласа, гармонировали бы в то же время и с музыкальным содержанием того или иного песнопения. Некоторые из современных композиторов в песнопениях, прерываемых возгласами, иногда пишут музыку и для последних<sup>33</sup>. В старину у нас существовали целые сборники мелодических речитативов для чтения и возгласов (да и теперь они есть в греческой и католической церквях).

К сожалению, действительность очень далека от идеала. Возгласы и чтение довольно часто представляют собой прихотливую антимузыкальную импровизацию. Если и большому, хорошо поставленному хору бывает подчас трудно переносить получающуюся при этом какофонию, то о малоподготовленных хорах и говорить не приходится.

Устранение этого неприятного явления — обязанность регента.

Возгласы и чтение должны вестись на тонике (I ступень) или на доминанте (V ступень той тональности, в которой после чтения или возгласа предстоит петь хору). Т. е. если ектения поется в *до-мажоре*, то дьякон-бас должен читать прошения в *до*, дьякон-баритон — в *соль*, дьякон-тенор — в *до* верхнем.

Терция тональности (III ступень) для этого не годится, так как интервал неустойчивый, колеблющийся.

Несколько лучше, нежели в терцию, звучат возгласы и чтение на субдоминанте (IV ступень) или на II ступени тональности.

В зависимости от обстоятельств регент может: или а) войти в соглашение со священно- и церковнослужителями, условиться с ними, показать, как, на каком звуке нужно читать, и тогда задавать тон и им; или, если это почему-либо невозможно, б) так или иначе согласовать задаваемые тоны с возгласами и чтением. Для этого регент определяет по камертону, на какой высоте звучит возглас или чтение, и по этому звуку задает нужный ему тон. Например, чтец (бас) читает прокимен 1-го гласа перед «Апостолом» так:

36. и т. д.

Про - ки - мен, глас пер - вый. Бу - ди Господи...



Если регент не может определить, в каком тоне в данный момент поет хор, если у него нет достаточного опыта, то самое большое, что он может сделать, это, воспользовавшись удобным моментом, поднести к уху во время пения камертон и определить по нему, в каком тоне хор заканчивает песнопение. И уже, сообразуясь с этим тоном (а не по камертону), задать тон на следующее песнопение.

Смешно было бы видеть регента, берущегося за камертон при каждом «Господи, помилуй».

## 2. УКАЗАНИЕ РАЗМЕРА

Задав тон, регент поднимает руку для того, чтобы сосредоточить на себе внимание хора. Затем делает сперва небольшое, как бы предупреждающее хор, движение рукой, и сейчас же после этого другое — ясное, определенное — знак, что одновременно с этим вторым движением хор должен начать пение.

Первое — предварительное<sup>34</sup> — движение имеет целью:

1) предупредить хор, что за этим движением последует начало и что, следовательно, хору нужно приготовиться: взять дыхание, мысленно представить себе высоту звука, с которого начинается та или иная партия, и начать одновременно со вторым — основным<sup>35</sup> — взмахом руки регента, начать всем сразу, без отстающих (без «запевал»), со звука определенной высоты (без «подъездов»), нужной силы и характера и т. д.;

2) дать хору некоторое представление о том *tempo*, в котором будет петься пьеса. Правда, темп потом будет указываться регентом. Но нужно подготовить хор к нему, чтобы в самом начале не было каких-либо колебаний, налаживаний темпа, временной (быть может, даже и малозаметной) его неустойчивости. Поэтому предварительное движение должно быть сделано с той же скоростью, в том же темпе, в котором будет петься пьеса.

Движения руки регента показывают размер<sup>36</sup>, в котором написано произведение, скорость движений показывает темп.

Для обозначения размера употребляются такие движения:

а) для двухдольного (2/4, *alla breve* и т. д.):

↓ 1 ↑ 2 — вниз и вверх;

б) для трехдольного (3/4, 3/2 и т. д.):

↓ 1 → 2 ↑ 3 — вниз, вправо, вверх;

в) для четырехдольного (С и 4/4):

↓ 1 ↖ 2 ↗ 3 ↑ 4 — вниз, влево, вправо, вверх.

Регенты часто указывают размер иными движениями. Но наиболее удобными надо считать указанные здесь, ибо за них говорит физиологическая природа движений руки. На самом деле в четырехдольном размере, например, первая доля сильная, вторая — слабая, третья — сильная, но слабее первой, четвертая — самая слабая. Если вы теперь попробуете на силовом измерении сравнительную силу указанных для четырехдольного размера движений, вы увидите, что самое сильное движение — это движение вниз, затем вправо (наотмашь), движения влево и вверх будут самыми слабыми. Все это как нельзя лучше подходит для обозначения сравнительной силы долей четырехдольного размера. Надо помнить, что указания регента должны быть как можно более наглядными и естественными и совпадать с тем инстинктивным ощущением ритма, которое есть у хора. Хор чувствует себя очень неловко и неуверенно, если регент систематически показывает слабые доли сильным движением, и это сейчас же отражается на ритмической отчетливости и ясности исполнения.

Хор должен начать сразу, ни один голос не должен замедлить даже на самое малое мгновение. Хор, начинающий «запевалами», производит самое неприятное впечатление. Чтобы привлечь внимание хора, регенту рекомендуется иногда сделать небольшую паузу перед предварительным взмахом и началом пения. Регент должен быть скуп на движения. Каждое из них должно содержать то или иное указание хору, указание точное, совершенно определенное и вполне понятное. Лишних, неопределенных движений быть не должно.

Очень многие регенты дирижируют двумя руками, широкими и размашистыми движениями даже тогда, когда в этом нет никакой надобности, например, при пении простой ектении. Это всегда очень тяготит хор, который весьма неохотно подчиняется такому внешнему и надоедливому давлению на него. Кажется, что регент все время тащит хор за собой.

Помимо этого, таким дирижированием регент сам себя лишает возможности вызвать, где это нужно, известный подъем у хора. Если даже просто «Аминь» регент показывает широко и размашисто двумя руками, то как он покажет, например, нарастание звука, как выделит ту или иную партию, как покажет интересный и трудный ритм, акцент, смену гармоний и т. п.

Сообщив и поддерживая нужную скорость, регент должен указать и подробности исполнения.

Дать исчерпывающее изложение способов делать указания подобного рода, очевидно, совершенно невозможно, ибо это — область творчества дирижера-художника и, как таковая, совершенно индивидуальна. Поэтому я для примера приведу лишь несколько случаев, чтобы, насколько возможно, показать, во-первых, какого рода подробности исполнения могут указываться регентом, и, во-вторых, как (в самых общих чертах) можно это сделать.

**1. Вступления голосов** могут быть указаны теми же движениями, которыми указывается и размер. Например, вступление дискантов на первой четверти второго такта в Херувимской № 7 Бортнянского<sup>\*37</sup> регент указывает движением руки вниз, сделав его в сторону дискантов и бросив на них взгляд.

Там, где это нужно (если один за другим вступают несколько голосов), может быть введена для этих указаний и другая рука. Например, вступление голосов в «дориносима...» из Херувимской № 6 Бортнянского<sup>38</sup> может быть показано так:

Музыкальный пример 38. А. и Т. и т. д. показывает указания регента на вступление голосов. Указания даны для правой и левой руки.

Д. (Дискант) — правая рука, движение вниз.

А. и Т. (Алты и теноры) — левая рука, движение вниз; правая рука, движение вниз.

Б. (Бас) — правая рука, движение вниз.

Текст: до - ри - но - си...

\* Я не привожу нотного примера ввиду общеизвестности этой Херувимской, равно как и некоторых других, указываемых ниже, песнопений.

Крупным шрифтом обозначены движения, которые должны быть сделаны в сторону вступающих голосов и которые нужно сделать особенно отчетливо и немного подчеркнуть.

Или «Аллилуйя» оттуда же.

39. А. и Т.

Музыкальный фрагмент № 39, посвященный песне «Аллилуйя». Он включает три голоса: Д. (Дискант), А. и Т. (Альты и Теноры) и Б. (Бас). Над нотными записями показаны движения рук режиссера. Для левой руки (верхняя часть) и правой руки (нижняя часть) указаны направления движений: «→ ← ↑» и «↓ →». Под нотными записями приведены тексты: «Ал - ли - луй - я.» для Д. и «Ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я.» для А. и Т. и Б.

Основные движения, которыми указывается размер, могут быть подразделены на более мелкие. Если, например, голос вступает после паузы на второй восьмушке, регент показывает это вступление, разделяя соответствующий взмах на два:

40.

Музыкальный фрагмент № 40, посвященный песне «Милость мира» сербского напева в обработке Кастальского. Он включает две партии: Д. (Дискант) и Б. (Бас). Над нотными записями показаны движения рук режиссера, пронумерованные от 1 до 4, указывающие на деление взмаха. Тексты: «Сла - вы Тво - е - я, о - сан -».

(«Милость мира» сербского напева в обр. Кастальского)

Четвертый взмах на слове «осанна» подразделяется на два. На первом из этих двух мелких движений поет бас, на втором вступают дисканты, альты и теноры.

**2. Выделение голосов.** Такими же движениями регент выделяет нужные ему голоса. Например, в Херувимской № 7 Бортнянского:

41.

Музыкальный фрагмент № 41, посвященный песне «Херувимская» № 7 Бортнянского. Он включает две партии: Д. (Дискант) и Б. (Бас). Над нотными записями показаны движения рук режиссера, указывающие на выделение голосов. Тексты: «... об - ра - зу - ю - ще.»

Четвертый взмах в первом такте подразделяется для того, чтобы показать тенору его восьмую *ре*. Дальше правая рука останавливается на первом взмахе, указывая дискантам их длинное *ля*, а левая рука в это время показывает альтам и тенорам. Перед третьим тактом правая рука делает небольшой четвертый взмах и в третьем такте указывает дискантам их фигуру. Левая же рука останавливается на первом взмахе третьего такта и показывает длинные ноты альтам и тенорам, и лишь на третьей четверти этого такта незаметными движениями присоединяется к правой руке.

В примере видно, какие взмахи должны быть длинными, какие более короткими.

В начале Херувимской № 6 Боршнянского альт может быть выделен так:

42. C. *правая рука*  
 Вся ко - е,  
 A. *левая рука*  
 Вся ко - е,  
 T. B.

В «Хвалите» Гречанинова (из Литургии № 1) вступления и выделение голосов на словах «Аллилуйя» можно показать так:

43. C. *правой рукой* *левой рукой*  
 Ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я,  
 A. *правой рукой* *левой рукой*  
 Ал-ли-луй - я, ал - ли - луй - я.  
 T. *правой рукой*  
 Ал - ли - луй - я, ал - ли - луй - я,  
 B.  
 Ал-ли-луй - я, ал - ли - луй - я,

*Примечание.* Это указание относится и к басам. В пятом такте вторая доля должна быть указана с некоторым подчеркиванием, чтобы отметить басам их акцент на второй доле.

**3. Оттенки силы звука и скорости движения.** Как указывать *p*, *f*, акценты, *marcato* и т. п., понятно и без разъяснений. Надобно только отметить, что эти указания должны быть особенно наглядны. На *pp* движения руки еле заметны. Левая рука может быть поднята и не двигаться, сделав как бы предостерегающий жест. Чем больше нарастает сила звука, тем шире становятся движения. На *p* движения широкие, твердые. Когда при *crescendo* нарастание доходит до *f*, вводится левая рука, которая в случае надобности может начать с коротких движений и, постепенно переходя к более широким, укажет, что нужно еще больше усилить звук.

Также понятны и указания характера движения (плавный, отрывистый, тяжелый, легкий и т. д.) и оттенков его скорости (замедление, ускорение). Перемена скорости движения не должна быть внезапной для хора. Регент должен постепенно подготовить ее. Необходимо заметить, что в этих случаях нужно быть особенно отчетливым и точным в движениях.

**Ритмические особенности и подробности.** Указания размера и скорости движения не могут быть сведены к механическому отсчитыванию долей такта. Одновременно с размером регент должен там, где это нужно, указывать подробности и особенности ритма. Например:

**А.** В прокимне 8-го гласа на Литургии (переложение Смоленского) хорошо будет показать баритону его синкопу на слове *нашему*:

44.

Т. I, II  
... Бо - гу на - ше - му.  
левая рука  
B. I, II

**Б.** Во втором такте *Ангельскими невидимо...* из Херувимской № 6 Бортнянского левой рукой нужно показать альту его третью четверть.

45.

Д. I, II  
Ан - гель - ски - ми не -  
левая рука  
А.

**В.** В приводимом ниже примере<sup>40</sup> («Хвалите Господа с небес» Гречанинова из Литургии, ор. 13) синкопы у всего хора как бы изменяются в трехдольном размере: первая доля указывается более резким и длинным движением, а третья мягким. Здесь же нужно сделать широкое, яркое движение на третьей доле на начале синкопы и короткое, мягкое на первой доле на продолжении синкопы, и этим подчеркнуть и синкопу, и кажущееся изменение размера.



46.

Д. А.  
Т. Б.

Ал - ли - луй - я,

и т. д.

Бывают — и довольно часто — случаи, когда приходится оставить требуемые размером и темпом форму и скорость движений и заменить их на некоторое время другими. Т. е., иными словами, перестают указывать размер сочинения и общую скорость, а указывают произвольными движениями какую-либо характерную подробность, чтобы выдвинуть ее как можно ярче, выпуклее. Надобно, однако, сказать, что, несмотря на произвольный характер этих движений, они должны быть отчетливыми, выразительными, должны ясно и наглядно указать хору и намерения композитора, и намерения самого дирижера. Для примера возьму «поем Отца, Сына...» («Свете тихий» Гречанинова)<sup>41</sup>.

47.

Д. А.  
Т. Б.

От-ца, Сы-на и Свя-та-го Ду - ха, по-ем От...

rit. ff

На слове *и Святаго* нужно сделать *ritenuto* и каждую четверть пропеть отдельно и широко. Указания автора будут выполнены лучше, если регент со второй доли такта прекратит дирижирование на 4/2 и покажет каждую четверть отдельно. То же самое и на словах *...поем Отца...*

Необходимо еще раз напомнить, что указывание большей части подробностей может быть отнесено к художественной стороне дирижирования; что та или иная манера делать эти указания зависит от степени талантливости художника-дирижера, от понимания и толкования им исполняемого произведения. Надобно стремиться только к одному: делать эти указания так, чтобы они были ясны и понятны хору и помогли бы ему понять и произведение, и замысел регента. Поэтому при предварительном изучении какого-либо произведения регент должен наметить себе и план исполнения, и подумать о том, как и какими указаниями он истолкует хору свои намерения. Живой пример дирижирования талантливых регентов-художников окажет ему существенную помощь.

Только отлично и всесторонне зная партитуру произведения, только имея совершенно определенное представление о том, как он исполнит его, регент может приступить к его разучиванию. Опыт, навык, врожденная талантливость могут уменьшить количество предварительной работы, но никогда не сделают ее излишней.

## ДИРИЖИРОВАНИЕ НЕСИММЕТРИЧНЫМИ РАЗМЕРАМИ И ОБЫЧНЫМ РАСПЕВОМ<sup>42</sup>

Наиболее трудным для регента является дирижирование простым пением с его речитативами и прихотливо меняющимся несимметричным размером, особенно при повсеместно укоренившемся небрежном отношении к нему. Исполнение простого пения не должно быть слишком растянутым. Нельзя петь его монотонно, ровно, «отрубить» и тем лишить словесный ритм его естественной гибкости. Не годится и излишняя скорость, обращающая текст в какую-то бессмысленную неразбериху. Исполнение обычного распева, а следовательно, и дирижирование им должно быть настолько свободно, чтобы выпевание текста было бы так же естественно, как и обычная разговорная речь. От этого обычные песнопения выигрывают в ясности, выразительности и понятности.

Ввиду преобладания в песнопениях текста над напевом при дирижировании приходится, не забывая о напеве, руководиться, главным образом, текстом и, следовательно, свободно указывать сложные размеры последнего.

Самый распространенный способ — указывать каждый слог текста движением руки вниз — очевидно, совершенно непригоден. При исполнении, например, речитатива с надлежащей скоростью (средняя скорость обычной человеческой речи) перед глазами хора будет быстро и невразумительно мелькать рука регента, и хор, очевидно, будет не в состоянии уловить эти движения и согласовать с ними свое исполнение. При излишне медленном пении исчезает вся красота, живость и яркость человеческой речи.

Наиболее пригодным представляется такой способ дирижирования обычными распевами, при котором указывается не каждый отдельный слог текста, а определенные группы слогов. Центром каждой такой группы является сильный слог. Например, текст:

↓                      ↓                      ↓                      ↓                      ↓  
 Господи воз- | звах к Те- | бе у- | слыши | мя

имеет пять таких групп. Тактовые черты отделяют одну группу от другой. Началом каждого такта является сильный слог.

Отмечая каждую группу или, что то же, каждый сильный слог, регент поддерживает нужную скорость. Хор ориентируется по сильным слогам. Промежутки между сильными слогами хор выполняет сам, с той же свободой и гибкостью, как и в обычной речи, подчиняясь ритму и скорости, которые регент сообщил в самом начале и которые поддерживает на каждом сильном слоге.

Таким дирижированием устраняется указывание каждого отдельного слога, что так отяжеляет, делает таким неестественным, невразумительным выпевание текстов в обычных распевах.

Для того чтобы скорость была определена ярко и точно и чтобы ритм песнопения очертился ясно, нужно следовать следующему правилу: начало речитатива и его конец дирижировать со счетом (с указанием присущего тексту размера), его середине — по сильным слогами.

Например, «Господи воззвах» 4-го гласа по этому правилу нужно продирижировать так:

48.

Гос - по - ди воз - | звах к Те -|бе, у - | слы - ши мя

или

49.

По-кла -| ня - ти - ся От -| цу и | Сы - ну и Свя - | то - му Ду - ху.

50.  $\uparrow^{2)}$   $\downarrow$   $\rightarrow^{3)}$   $\leftarrow$   $\rightarrow$   $\uparrow$   $\downarrow$   $\downarrow$   $\downarrow$   $\downarrow$   $\uparrow^{1)}$   $\downarrow$   
 5/4 Ты | Гос-по-ди со-хра- | ниши ны и соблюдеши ны от | рода...

51.  $\leftarrow\rightarrow$   $\uparrow$   $\downarrow$   $\downarrow$   $\downarrow$   $\downarrow$   $\downarrow$   $\uparrow^{1)}$   $\frac{3}{4}\downarrow$   $\rightarrow$   $\uparrow$   $\downarrow$   
 4/4 Е-ди-но- | родный Сыне и Слове Божий без- | смер-тен | сый.

52.  $\uparrow$   $\downarrow^{3)}$   $\downarrow$   $\rightarrow$   $\uparrow$   $\downarrow$   $\downarrow$   $\leftarrow^{1)}$   $\rightarrow$   $\uparrow$   $\downarrow$   $\rightarrow$   $\uparrow$   $\downarrow$   
 Спа- | си Гос-по-ди | люди Твоя и бла-го-сло- | ви до-сто- |  $\frac{4}{4}$  яние...  
 (Прокимен 6-го гласа на литургии.)

Вышеприведенное правило нуждается в некоторых дополнительных замечаниях, которые я и рассмотрю в связи с помещенными выше примерами.

1. Самая элементарная ритмическая единица состоит из двух долей — слабой и сильной. Только при таком расположении долей (а не при обратном, т. е. сильная и слабая) ритмическая единица дает впечатление законченности\*. Поэтому, за немногими исключениями, следует всякую слабую долю (слабый слог) признать связанной со следующей за ней сильной (сильным слогом)\*\*.

Таким образом, сильная доля такта подготавливается затактом.

В примере 48 конец речитатива (который следует продирижировать с указанием размера) *услыши мя*. Здесь размер 2/4 и начать следует с затакта *у-слыши*.

То же и в примерах 49–51 (везде отмечено <sup>1)</sup>).

Часто в середине речитатив, где нужно указывать только сильные слоги, последние отстоят довольно далеко один от другого. Например,

Помо- | лíteся и возда- | дíte...

или

Вопло- | тíteся от свя- | тýя...

Следовательно, и указания регентом сильных слогов отделены одно от другого некоторым промежутком, во время которого хор предоставлен самому себе. Это может вызвать некоторую неустойчивость ритма, недружное и неясное выпевание текста, особенно если в тексте встречается недостаточно удобное стечение гласных и согласных\*\*\*.


\* Автор разделяет принципы ритма, разработанные Риманом и Праутом.

\*\* См. Праут, Музыкальная форма, с. 35.


\*\*\* Как, например, это бывает в известных всем народных скороговорках.

В таких случаях хорошо действует указание в середине речитатива не только сильных слогов, но и затактов к ним.

Например,

53. ↑ ↓ ↓ → ↑ ↓   
 Рас- | пятого же за ны при Понтийстем Пи- | <sup>4/4</sup> ла-те...

или

54. →↑ ↓ ↓ ↓ →↑ ↓   
 Во е- | дину святую соборную и а- постольскую | <sup>4/4</sup> Церковь  
 То же и в примере 52 (отмечено <sup>1)</sup>).

2. В наших богослужебных текстах часто встречается стечение двух сильных слогов. По общему ритмическому закону один из них (большой частью первый) от этого ослабляется.

В зависимости от большей или меньшей степени ослабления два находящиеся рядом сильных слога указываются: или а) так, что первый сильный слог считается слабым и приходится на затакт (пример 50, отмечено <sup>2)</sup>), или б) таким же движением руки вниз, как и всякий сильный слог, только более коротким (пример 52, отмечено <sup>3)</sup>).

3. Сложные размеры — пяти-, шести- и семидольные — при пении речитативов указываются несколько по-иному, нежели это вообще принято при дирижировании. Это вызывается особенностями ритма текста. Например, теорией музыки пятидольный размер рекомендуется указывать так:

1↓2→3↑4↓5↑ (если пятидольный такт составлен из трех- и двухдольного).

или так:

1↓2↑3↓4→5↑ (если такт составлен из двух- и трехдольного).

В примере 50 («Ты Господи сохраниши...») лучше показать так:

1↓ 2↑3←4→5↑  
 Господи со- хра- | ниши...

Регенту нужно в каждом отдельном случае найти способ указания сложного размера в связи с ритмом того или иного текста.

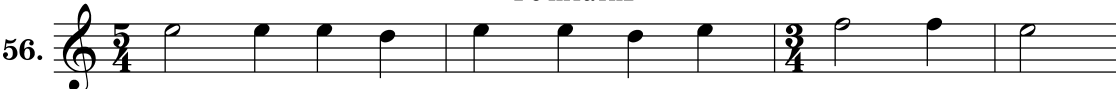
Кроме речитатива в наших обычных песнопениях, особенно в гласовых, есть и мелодические части — остатки древних полных напевов, уцелевших в процессе сокращения последних. Метрика наших старинных обиходных распевов разработана недостаточно полно и подробно. Но одно несомненно — это присутствие в них сложного несимметричного размера. Регенту нужно в каждом отдельном случае установить размер, присущий той или иной мелодической части напева, и при дирижировании указать его.

Например, в заключительной строке 3-го гласа ясен размер — 4/4.

55.   
 У - слы - ши мя, Гос - по - ди.

Или в первой строке 7-го гласа:

Речитатив

56. 

Гос - по - ди воз - звах к Те - бе ус - лы - ши мя,

Текст оказывает влияние на мелодическую часть напева, усложняя ее размер. Так, схема этой строки 7-го гласа гораздо проще по размеру:

57. 

И только под влиянием текста «Господи воззвах» 3/4-й размер изменился в 5/4-й.

Правило для дирижирования речитативов, приведенное выше, целиком применимо и здесь: начало каждой строки обычного песнопения дирижировать, указывая размер; середину — указывая только каждый сильный слог; конец — снова указывая размер.

Например, «Господи воззвах» 2-го гласа:

I. 

Гос - по - ди воз - звах к Те - бе ус - лы - ши мя, ус - лы - ши мя

II. 

Гос - по - ди. Гос - по - ди воз - звах к Те - бе ус - лы - ши мя.


III. 

Гос - по - ди. Гос - по - ди.

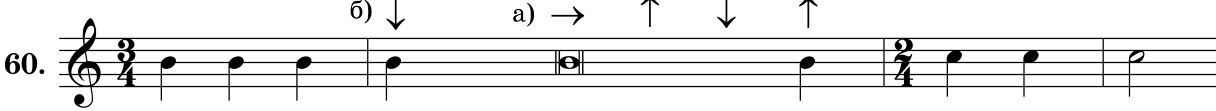
Заклучит. 

У - слы - ши мя Гос - по - ди.

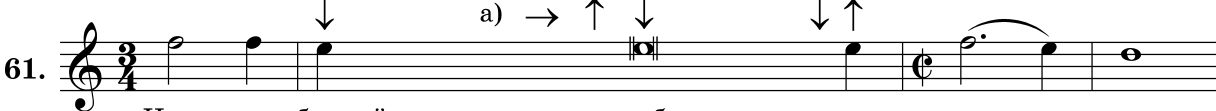
Вот еще несколько примеров:

59. 

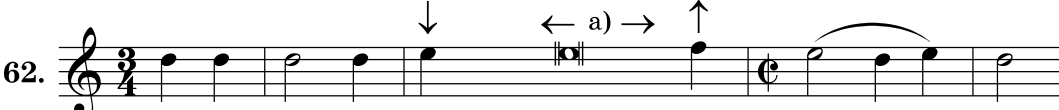
Преи - де сень законная бла - го - дати при - шед - ши...

60. 

И - же Те - бе ради Бого - о - тец про - рок Да - вид...

61. 

Царь не - бесный за чело - ве - ко - любие на земли я - ви - ся...

62. 

Во е - ди - но сонмище со - во - ку - пи - вый...

*Примечания.* а) затакт в середине речитатива (см. примеры 49–54); б) стечение двух сильных слов (см. пример 52).

Такие подробные указания при исполнении обычного распева могут показаться, на первый взгляд, излишними и только затрудняющими дирижирование. Но справиться с этими кажущимися трудностями — дело недолгих и немногих упражнений. А такая подробность в указаниях нужна, прежде всего, самому регенту, чтобы научиться чутко улавливать ритм текста и передавать его движениями руки. Нужна она и при разучивании с хором новых текстов. И, наконец, без нее трудно обойтись в тех случаях, когда дружное выпевание текста хором нарушается, чувствуется надобность поддержать колеблющийся хор и снова установить ясный для всех и точный ритм.

Отсюда не следует, что всегда нужно дирижировать обычным распевом так подробно. При известном навыке у регента и при некоторой привычке хора к дружному и выразительному выпеванию текстов в таких подробных указаниях нет нужды, и их можно заменить более общими: указывать только ритмически крупные фигуры. Причем иногда придется указывать их и неравномерными движениями руки.

Такой прием часто встречается при исполнении инструментальной музыки. Например, скерцо и вальс пишутся в трехдольном размере (3/4, 3/8). При быстром *tempo* (в котором они обыкновенно играют) указывать каждую долю такта неудобно: взмахи руки бывают тогда так быстры, что исполнителям трудно разобраться в них. Кроме того, такие стремительно-быстрые движения затрудняют свободное и естественное течение ритма, делая его тяжелым и неповоротливым.

Поэтому дирижеры указывают обыкновенно не отдельные доли такта, а целые такты.

Например, скерцо из Второй симфонии Бетховена:

63.

дирижируют движениями, указанными сверху, и не снизу, т. е. считают каждый такт, а не каждую четверть.

То же можно делать и в церковных напевах. Например:

64.

Гос - по - ди воз - звах к Те - бе у - слы - ши мя

Вместо семи четвертей первого такта указывают только три группы; вместо четырех четвертей последнего такта — только две.

или

65. 

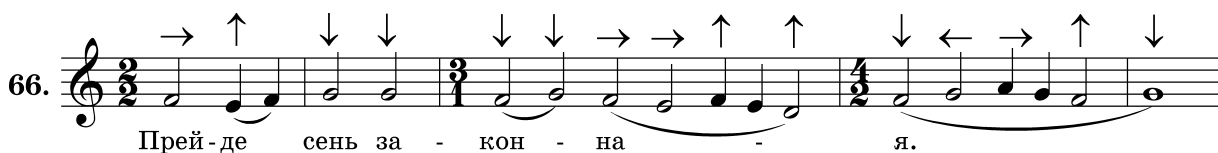
Да свя - тится Имя Твое да при - и - дет Царст - ви - е Тво - е...

Третья и четвертая четверти первого такта указываются одним движением вверх, последний пятичетвертной такт — двумя неравномерными движениями: две первые четверти — вниз; три последние — вверх.

Такой прием дирижирования помогает регенту быть экономным в движениях и в то же время указывать хору самое существенное в ритме текста, отчего гибкость и естественность выпевания последнего только выиграют. При малейшем колебании хора регент может перейти на время к подробным указаниям, а по окончании надобности в них — снова к общим.

Точно так же можно дирижировать и песнопениями, в которых нет речитативов, но которые написаны в несимметричном размере. Таковы догматики, задостойники знаменного распева и т. п.

Например:

66. 

Прей - де сень за - кон - на - я.

### 3. РАЗУЧИВАНИЕ ПЕСНОПЕНИЙ С ХОРОМ

Обычно практикующийся порядок разучивания песнопений примерно таков. Сперва регент (или помощник регента) разучивает отдельно с каждым голосом его партию. Разучивание идет под скрипку<sup>43</sup>, а часто и просто «с голоса», т. е. регент поет или играет мелодию партии, а певчие механически, иной раз такт за тактом, зазубривают ее.

Подготовив отдельные голоса (чаще всего только дисканты и альты), переходят к общей спевке, и там сплошь и рядом можно наблюдать следующую картину. Начинается пение. Нетвердо, с ошибками в ритме, интонации, гармониях доходят до трудного места. Хор остановился, разошелся. «Сначала!» — распоряжается регент. Хор послушно возвращается к началу и снова, быть может, с самыми незначительными улучшениями, поет уже раз пропетое. Так повторяется до тех пор, пока хор как-то с разбега, случайно не преодолет трудность. За ней наступает очередь другой.

Иногда регент пытается помочь — «накричит» какому-нибудь голосу неудачнее ему место. Но такая попытка редко достигает цели: регент раздраженно «выкрикивает» (а не поет спокойно) нужный мелодический ход. Певчие теряются от грозного окрика, не понимают, в чем их ошибка и не могут исправить ее, ибо не слышат спокойного, толкового указания.

На такое разучивание, носящее все черты «натаскивания», непроизводительно тратится много времени, устает хор, устает и раздражается регент. Часто пьеса оставляется как трудная, неинтересная, некрасивая, ибо ее красота, ее внутренний

смысл не показаны хору и остались им не замеченными. И наконец, от бесчисленных, неясных по цели повторений она просто-напросто надоедает.

Если же, кое-как преодолев трудности, хор и справится с ней, то все же не будет свободного пения, сознательного истолкования и ясно почувствуется напряженность, механичность исполнения.

А между тем работа разучивания может быть очень облегчена, если регент: а) отделит одну от другой разные ее фазы и в каждый данный момент сосредоточит на той или иной из фаз все внимание певцов; б) внесет в работу некоторые приемы, уясняющие суть разучиваемого и ускоряющие его усвоение.

**Разучивание партий.** Неумение большинства певчих читать более или менее свободно ноты «с листа»<sup>44</sup> побуждает начать разучивание пьесы с ее прохождения по голосам, с каждым голосом отдельно.

Начиная занятия, регент предлагает певцам прослушать пьесу, к разучиванию которой приступают, для чего играет ее (на фортепиано или фисгармонии<sup>45</sup>) так, как она должна будет потом прозвучать в хоре, т. е. в надлежащем темпе, с нужными оттенками и т. д. Это предварительное проигрывание пьесы нужно для того, чтобы ознакомить певцов с ней, как с единым целым.

То, что певчие когда-нибудь слышали (например, в исполнении другого хора) или о чем они имеют хотя бы самое общее представление, разучивается гораздо быстрее и легче.

После ознакомления с пьесой голос поет свою партию, которую регент подыгрывает на инструменте. При сопровождении на фортепиано или фисгармонии тихонько играют все (или только некоторые) голоса и выделяется партия того, с которым идет разучивание.

Это первое пропевание является черновым, предварительным. Его цель — дать певцам самое общее представление об их партии.

Поэтому желательно пропеть ее по возможности всю, без остановок, игнорируя мелкие погрешности.

Когда вся партия (или ее крупная, самостоятельная часть) пропета начерно, регент переходит к подробному разучиванию ее отдельных мелодических ходов, так или иначе затруднивших певцов. Эта работа пойдет быстрее, если регент поможет певцам, подыгрывая в нужных случаях партии других голосов.

Взятые отдельно, такие ходы малоразвитыми певцами интонируются крайне неустойчиво и с большим трудом. Если же певец слышит сопровождающие какой-либо ход аккорды, он поет его свободнее, увереннее. Бесплезно, например, хроматические ходы у альта и дисканта в «...отложим попечение» (из Херувимской № 7 Бортнянского) разучивать так:



Всякий хроматический ход представляет собой диссонанс, стремящийся, как и всякий диссонанс, к разрешению. Поэтому при разучивании нужно довести его до этого разрешения, т. е. следует петь так:





Аккорды, сопровождающие эти хроматизмы, как бы подсказывают, куда и как они разрешаются. Следовательно, регенту нужно подыграть эти аккорды либо так, как они изложены у Бортнянского, либо в упрощенном виде, примерно так:

69.

или со скрипкой:

70.

Эти ходы (в том виде, как указано в примерах) сперва поются с названием нот, а затем уже и со словами *отложим* (альты) и *печенье* (дисканты).

Трудные интервалы исполняются легко, если певец одновременно слышит аккорды, в состав которых они входят, и, если интервалы диссонансные, их разрешение.

Например:

71.

Кроме аккордов существенную помощь оказывает пропевание (частями или целиком) гаммы, в которой написан затрудняющий певца ход, подыгрывание партии другого голоса и т. п.

Всех приемов подобного рода предусмотреть, разумеется, нельзя. Сведущего регента, знающего гармонию и хорошо изучившего пьесу, не затруднит их отыскание.

Выучив трудные места, поют всю партию (или ее крупную часть) сначала, со счетов, с отчетливым произношением слов.

Регент указывает, где нужно брать дыхание, как исполнить ту или иную фразу (фразировку), намечает оттенки (только наиболее крупные!).

Излишне добиваться усвоения мелочей и подробностей партии. Они могут быть понятны (и тогда без труда усвоятся) только при общем исполнении всем хором, когда певец слышит всю пьесу, а не отдельные, ничего ему не говорящие ее партии.

**Общая спевка.** Общую спевку тоже следует начать с проигрывания хору разучиваемой пьесы. Певцы следят за проигрыванием по хорошо знакомым партиям и могут, следовательно, лучше уяснить и общее содержание пьесы, и роль каждого голоса в ней.

После проигрывания пьеса пропеваается в общем, так сказать, «сыром» виде — до конца, без остановок. Во время пения регент отмечает (для себя) отдельные места, исполнение которых он считает неудовлетворительным. Окончив пение, регент начинает учить и «чистить» отмеченное. Для этого поется не вся пьеса сначала, а только эти отдельные, отмеченные им места.

В каждом из них, смотря по мере надобности, пропеваается сперва фраза того голоса, из-за которого, по мнению регента, это место не удалось. Затем к этому голосу, если это нужно, прибавляются другие голоса, имеющие для данного места существенное значение. Дальше всю фразу пропеваает весь хор.

Как на самый простой пример, укажу на одно место в сочинении Архангельского «К Богородице прилежно»<sup>\*46</sup>. Оно часто затрудняет хор.

72.

Не отврати Твоя рабы тщи, Тя бо и т. д.

... тщи. Тя бо...

Выучить его можно примерно так: сперва пропевают свои партии дискант и альт. Чтобы выяснить гармонию, регент сопровождает пение их таким, например, аккомпанементом:

73.

Д.  
А.

... тщи. Тя бо...

Сопровожд.

Дальше поется партия баса, затем к нему присоединяются дискант и альт. Потом поют бас и тенор, и, наконец, весь хор пропеваает сперва фразу ...тщи, Тя бо..., а потом все предложение *Не отврати Твоя рабы тщи, Тя бо...* и далее до конца.

Затрудняющие певцов аккорды выделяются и пропеваются по голосам. Если аккорд диссонирующий, то сперва поется его консонирующая часть, а потом прибавляется голос, поющий диссонирующую ноту аккорда. Например:

74.

Тай - но...

(Херувимская № 7 Боршнянского)

\* Беру эту пьесу как очень распространенную и всем известную.

Первый аккорд первого такта поют дисканты, альты и теноры, потом к ним присоединяется бас.

75.

или в примере:

76.

(«Вечери Твоя тайныя»  
П. Г. Чеснокова)

Сперва поют первый и второй теноры и второй бас, затем с ними вместе первый бас:

77.

Иной аккорд бывает лучше пропеть по частям, сперва одной парой голосов, затем другой.

Например:

78.

(Там же)

Аккорд может быть выучен следующим образом: сперва поют второй тенор и первый и второй басы, потом первый тенор и первый и второй басы, затем все четыре голоса:

79.

Диссонирующие аккорды нужно петь непременно с их разрешениями.

Точно так же выделяются, где это нужно, и пропеваются отдельно и последовательно два-три и больше аккордов, если их пение затрудняет хор.

Выучив так отдельные места, поют всю пьесу сначала. Этим делается как бы сводка всей работы, отдельные части входят в состав целого. Несомненно, на этот раз пьеса пойдет глаже, будет что-то «выходить». Это заинтересовывает хор, ибо он видит, что его работа дает некоторые результаты. Пьесу повторяют еще раз. Теперь при всякой ошибке хор должен быть немедленно остановлен и ошибка исправлена спокойным, кратким и точным указанием.

Сладив пьесу начерно, выяснив подробности, регент начинает отделять пьесу: указывает темп, оттенки как общие (у всего хора), так и частные (в отдельных голосах).

За внешней отделкой идет выяснение внутреннего содержания пьесы. Выделяются, где нужно, отдельные голоса, делаются указания относительно верной фразировки, выразительности исполнения. В случае надобности снова останавливаются на отдельных местах.

Наконец, добившись безукоризненной интонации, отчетливой дикции, ясной и живой передачи, регент заканчивает разучивание. Пьеса должна быть спета свободно, легко. Не должно быть и намека на трудную работу разучивания.

В одну спевку всего сделать, конечно, нельзя, да и не следует, ибо внимание хора, нужное для сложной работы, скоро утомляется, если оно долго приковано к чему-либо одному.

Выполнив более или менее законченную часть работы в одной пьесе, остальное откладывают на другие спевки, и переходят к другому. Текущей работы у хора всегда достаточно.

**Использование инструментов.** При занятиях с хором трудно, я бы сказал, даже невозможно обойтись без помощи музыкального инструмента.

Прежде всего в нем нуждается сам регент. Ту пьесу, которую он предполагает разучить с хором, для него обязательно знать во всех мелочах и подробностях. Ее гармоническая сторона, ход и развитие мыслей, настроение, стиль, хоровые эффекты — все это должно быть ясно для регента.

Продумать пьесу лучше всего можно за инструментом, спокойно, подробно и, быть может, не один раз проигрывая ее целиком и частями, доискиваясь верного ее толкования. Иначе всю эту трудную работу придется проделывать на спевке, проделывать наспех, поверхностно, утомляя хор, сбивая его противоречивыми требованиями.

Опасения, что такое «умное» знание пьесы не оставит места вдохновению, не должны тревожить регента. Вдохновение капризно и может без следа улетучиться или направить исполнителя по ложному пути при первом препятствии даже внешнего, технического характера. И наоборот, ясное и подробное представление о пьесе, освобождая внимание от забот обо всем внешнем в ней, дает простор проявлениям творчества.

Уяснение заранее продуманного плана исполнения поставит каждую частность на свое место как при разучивании пьесы с отдельными партиями, так и со всем хором.

О том, как нужен и полезен инструмент хору, нетрудно заключить из сказанного о порядке разучивания пьесы.

Требованиям, предъявляемым в данном случае к инструменту, меньше всего отвечает наиболее, к сожалению, распространенный в хорах инструмент — скрипка.

Пользоваться только ей вынуждает необходимость, отсутствие средств, неустойчивость существования многих наших хоров. Прекрасный сам по себе инструмент, пригодный (в хороших руках) для передачи самых тонких интонаций, самых интимных настроений и переживаний, в хоре он может быть использован, и то лишь отчасти, только для разучивания партий. На нем отлично можно, например, указать певцу его погрешность в интонации. Но можно ли быть уверенным, что певец не забудет этого чисто механического указания, если ему не показаны при этом и партии других голосов, сообразуясь с которыми, он должен интонировать и свою?

Фисгармония (и однородные с ней по типу инструменты) имеет некоторое преимущество перед скрипкой, так как на ней можно играть аккорды, следовательно, показать гармонию. Но звуки ее слишком слабы (в хоре ее не слышно), недостаточно ярки и напряжены. Наиболее пригодным инструментом представляется рояль (пианино). Его резко очерченные, ясно (благодаря стуку молоточков) ограниченные один от другого, сравнительно короткие звуки только показывают певцу высоту звука, и певец должен уже сам внести в интонацию нужные поправки, позаботиться о том, чтобы звук был красив, ровен, полон, имел бы нужный характер. Приблизительно, намеком рояль может показать и оттенок, опять-таки требуя от певца самостоятельности для его исполнения. Фразировка (в общих чертах), ритм и даже некоторые хоровые эффекты могут быть указаны на нем с достаточной определенностью. Регент за роялем имеет больше свободы в движениях, нежели за скрипкой (заняты обе руки) или за фисгармонией (например, нужно сидя накачивать воздух мехами). Можно стоя одной рукой брать отдельные звуки и неполные аккорды, поддерживать ритм, а другой дирижировать.

Роль инструмента при занятиях с хором чисто вспомогательная. Имея это в виду, регент должен воздержаться от неумеренного его использования. Инструмент нужен (и это необходимо подчеркнуть особенно настойчиво) только в предварительных стадиях разучивания пьесы, чтобы, например: 1) при прохождении партии показать певцу, как она звучит, помочь ему уяснить какой-либо трудный ход в ней; 2) при пропевании пьесы всем хором поддержать колеблющуюся интонацию, восстановить хромающий ритм, ясно очертить гармонию. Чем больше осваивается хор с пьесой, тем реже нужно обращаться за помощью к инструменту. Когда разучиваемое идет более или менее твердо, инструмент уже нужен только для того, чтобы, например, показать на нем вступление голосов, время от времени поддерживать неуверенно поющую партию, или, наконец, остановив хор, показать, как нужно исполнить какое-либо отдельное место. Как только пьеса слажена, инструмент должен замолчать. При окончательной отделке пьесы не должна звучать одновременно и в хоре, и на инструменте. Хор поет в естественном строе, инструмент (кроме скрипки) звучит в искусственном, темперированном.

Помимо того, злоупотребление поддержкой инструмента лишает хор уверенности в себе, устраняет необходимость рассчитывать только на свои силы, приучает певцов искать опоры не в других партиях, не в самом хоре, а в инструменте.

Следствием этого являются неустойчивость интонации и ритма, вялость и небрежность исполнения.

Было бы ошибкой предположить, что содержанием этого руководства исчерпываются все сведения, прямо или косвенно относящиеся к дирижированию.

Изложенное надо рассматривать только как попытку сделать свод необходимых элементарных правил и положений, являющихся азбукой, неизбежными первыми шагами в технике сложного и живого дела управления хором. Отправляясь от них,

беря их за исходный пункт, регенту легче ориентироваться в многообразных — технического характера — случаях капризной регентской практики.

Помимо техники, в деле дирижирования огромное значение имеет элемент художественного, индивидуального творчества дирижера. Техника — только средство для его проявления. Но вопросы художественного дирижирования уже не укладываются в рамки руководства по управлению хором. За их разрешением нужно обратиться к живым примерам крупных художников-дирижеров да к внимательному изучению церковно-певческой литературы.

Инициативе регента, уровню его музыкального образования и талантливости должно быть предоставлено разрешение и другого насущного вопроса — о репертуаре хора. Здесь, в этой области, кажется невозможной даже попытка сделать какие-либо руководящие указания, так все в ней неустойчиво, разнообразно, так многое зависит от обстоятельств, среды, материальных и художественных средств хора и регента.

А его разрешение (помимо настоятельной практической надобности в нем) таит в себе ряд прекрасных возможностей. Так, например, наши хоры (даже образцовые!) ни разу, кажется, не ставили себе привлекательнейшей задачи — провести какое-либо богослужение как одно стройное целое, где ни одно песнопение не противоречило бы другому и общему впечатлению ни характером, ни стилем; где каждое из них всей мощью церковного искусства подчеркивало бы нужные моменты высокого подъема религиозного воодушевления. Большинство наших служб так прекрасны, стройны, целы! Возьмите, например, Пасхальную заутреню. Какое это сплошное, мощное *crescendo*, начиная от торжественно-таинственной первой стихир («Воскресение Твое, Христе Спасе») и кончая потрясающими аккордами христианской вселюбви, всепрощения — последнюю из стихир Пасхи («...и друг друга обьемем...») и вдохновенным словом Иоанна Златоуста! Полны глубокого содержания службы Страстной, Рождества Христова, Вознесения, Казанской, святым и т. д. В каждой своя идея, свои особенности, свой колорит, которые могут быть проявлены и подчеркнуты соответствующим подбором музыкальных произведений. Как, например, характерен «Задостойник в Неделю Ваий» Кастальского для весеннего детски наивного в этом празднике!

Не разрешать подобного рода вопросы (равно как и многие вопросы техники дирижирования), не поучать, а пробудить мысль и творчество тех, кто отдает себя живому делу управления хором, указать, в каком направлении нужно искать решения их и было моей целью.



## КОММЕНТАРИИ

1. В современной терминологии партия верхних женских голосов называется *сопрано*. Термин *дискант* используется только для обозначения верхних голосов (мальчиков) в составе детско-юношеского хора. Термин *дискант* для обозначения женских голосов указывает на исторически позднее введение женских голосов на клирос. До начала XX в. церковные хоры составлялись исключительно из мужских или мужских и детских (мальчики) голосов, за исключением хоров в женских монастырях. Женские голоса были введены в состав смешанного хора П. Г. Чесноковым, современником автора, очевидно позднее публикации статей Н. М. Ковина. Поэтому данный материал наглядно отражает исторический момент смены состава голосов в смешанном хоре с детских на женские. Несмотря на то, что автор пишет о своих наблюдениях, опираясь на состав смешанного хора из мальчиков и мужчин, все его утверждения верны и применимы и для смешанного хора с женскими голосами.

2. Такой состав получил название *неполный смешанный хор*.

3. Термин *монастырский* в современной практике имеет иное значение — хор, поющий в монастыре. Указанный состав хора, так же как и предыдущий, будет называться *неполным смешанным хором*.

4. Термин *большой хор* в современной практике не используется. Он идентичен современному термину *правый клирос* — хор, состоящий из профессиональных певцов. Термином *малый хор* автор обозначает *левый клирос* — хор, состоящий из певчих-любителей.

5. Под *партией Д* в нотных примерах следует понимать партию сопрано, *С* — смотри комментарий 1.

6. Женский и детский хор состоят из двух сопрано и двух альтов, хор мальчиков состоит из двух дискантов и двух альтов.

7. Упражнения для развития голоса хорового певца смотрите в части II нашего издания.

8. Для женского состава хора: в партию первых сопрано подбираются легкие лирические, лирико-колоратурные и колоратурные голоса, в партию вторых сопрано — лирико-драматические и драматические голоса.

9. Следует отметить, что для использования приема *цепного дыхания*, часто применяемого при исполнении богослужебных песнопений, в состав каждой партии должны входить минимум три певца.

10. Наличие партии октавистов в современных хорах — большая редкость, что, конечно, сужает круг возможных для исполнения произведений. В начале XX в. басы-октависты были более распространены.

11. Строй хора бывает *мелодическим*, подразумевающим чистоту интонирования каждой хоровой партии, и *гармонически-вертикальным*, подразумевающим чистоту интонирования хором «вертикали» — аккорда, в едином звучании.

12. Рассматривается понятие динамического ансамбля — слитность голосов по силе звучания. Приводится пример искусственного достижения динамического ансамбля.

13. Раскрывается понятие частного хорового ансамбля — ансамбля внутри одной хоровой партии. Необходимым условием является слитность голосов по тембру и силе, использование единой певческой манеры воспроизведения звука.

14. Раскрывается понятие общего хорового ансамбля — общего ансамбля всего хора. Он достигается совокупностью частных ансамблей: ритмического, темпового, динамического, темпового и др.

15. Имеется ввиду строй струн у скрипки. Отметим, что в современной практике *ля* первой октавы равен 440 Гц, отсюда и значение остальных звуков повышается: *соль* малой октавы равен 196 Гц, *ре* первой октавы равен 293,66 Гц, *ми* второй октавы равен 659,26 Гц.

16. Раскрывается понятие дикционного ансамбля.

17. Ритм (см. соответствующую главу части III нашего издания). Раскрывается понятие ритмического ансамбля в хоре.

18. Раскрывается понятие гармонического строя и гармонического хорового ансамбля.

19. Упражнения для развития указанных певческих навыков смотри в части II нашего издания.

20. Акустика (от *греч.* ζκούω (акуо) — слышу) — наука о звуке, изучающая физическую природу звука и проблемы, связанные с его возникновением, распространением, восприятием и воздействием.

21. Под «простым» пением понимается пение на глас, а также знаменный распев. Для византийского распева данное утверждение также верно.

22. Для развития данных навыков можно использовать упражнения, представленные в части II нашей книги.

23. Приводимые ниже примеры задания тональности применимы при использовании виолочкового камертона С (воспроизводящего звук *до* второй октавы), более распространенного в начале XX в., чем камертон в строе А (воспроизводящий звук *ля* первой октавы) и в строе В (воспроизводящий звук *си-бемоль* первой октавы). В современной практике наиболее распространенным является камертон в строе А.

24. Камертón (от *нем.* Kammerton — комнатный звук) — инструмент для фиксации и воспроизведения эталонной высоты звука, которая также называется словом *камертон*. Современный настроенный инструмент камертон издает звук *ля* первой октавы частотой 440 Гц. Виолочковый камертон изобретен в 1711 г. в Англии придворным трубачом Джоном Шором. Камертон Шора воспроизводил звук *ля* первой октавы, равный 417 Гу.

В России с конца XVIII в. до 1885 г. применялся так называемый петербургский камертон:  $a_1 = 436$  Гц (впервые был измерен работавшим в Петербурге итальянским композитором и дирижером Дж. Сарти). В 1885 г. на Международной конференции в Вене в качестве эталона был признан *нормальный тон* (от *нем.* Normalton), а именно  $a_1 = 435$  Гц.

Ныне для исполнения академической музыки, написанной с середины XIX в. по сей день, принят стандарт  $a_1 = 440$  Гц, который был установлен на лондонской конференции по стандартизации (ISA) в 1939 г.

25. Для настройки по камертону А это будут трезвучия: 1) *ля-мажор*; 2) *ля-минор*; 3) *фа-диез-минор*; 4) *фа-мажор*; 5) *ре-мажор*; 6) *ре-минор* соответственно.

26. Данная тональность по камертону А строится, начиная с терцового тона *фа* или же шагом на полтона вниз от *ля*, получаем квинтовый тон *ля-бемоль* и достраиваем трезвучие в нисходящем движении до тоника.

27. Квинтовый тон *си* находится подъемом на тон вверх от звука камертона А, затем трезвучие достраивается до тоника в нисходящем движении.

28. Верхняя тоника находится подъемом на полтона вверх от звука камертона А, затем в нисходящем движении по звукам развернутого трезвучия достраиваются остальные устойчивые ступени тонического трезвучия.

29. При настройке по камертону А таких усложненных построений не требуется. Любую тональность, не включающую в себя тон *ля* как одну из ступеней тонического трезвучия, можно построить ходом на тон или полутон от звука камертона вниз или вверх (как указано, например, в комментариях 27 и 28), что при небольшой тренировке не составляет особого труда. Видимо, поэтому именно использование камертона в строе А наиболее распространено в современной хоровой практике. Но поскольку камертон С также применяется на практике, представленные автором сведения не теряют своей актуальности, практической и исторической ценности.

30. Подробнее о таких тональностях смотрите в части I нашего издания.

31. Паргесное пение (от *позднелат.* partes — партии (многоголосного музыкального сочинения), *голосá*) — род русской церковной и концертной музыки, многоголосное хоровое пение. Родина паргесного пения — Италия, в Россию пришло через униатскую Польшу и Украину во второй половине XVI в., распространялось и поддерживалось патриархом Никоном, постепенно



вытесняя собой традиционное русское знаменное (одногласное) церковное пение. Введение в повсеместный обиход партесного пения — одна из многочисленных причин старообрядческого раскола в Русской Православной Церкви.

Используя этот термин, автор имеет в виду композиторские, авторские многоголосные сочинения в противовес гласовым напевам.

32. «Простое», обычное пение — пение на глас, гласовым напевом.

33. Имеются в виду сборники *погласиц* (кратких мелодических строк) в знаменном распеве для распевания возгласов и чтений. Для каждого вида чтений («Евангелие», «Апостол», «Псалтирь» и др.) существовали свои погласицы. Напевы их были более речитативны и просты, чем напевы основных песнопений, но благодаря использованию погласиц вся служба (а не только те песнопения, что поет хор) пелась единым, монолитным комплексом. В знаменной службе не было нужды в задавании и перезадавании тона. Целого ряда озвученных автором проблем и задач просто не существовало. С появлением партесного (многоголосного, гармонического) пения добиваться единства и монолитности службы стало гораздо сложнее.

34. Раскрывается понятие *ауфтакта*.

35. *Основное* движение указывает на сильную долю такта.

36. Подробнее о понятиях *размер*, *темп* и различных видах *дирижерских сеток* смотрите в части I нашего издания.

37. Херувимская № 7 «Царская» Бортнянского (см. приложение).

38. Херувимская № 6 Бортнянского (см. приложение).

39. «Милость Мира» сербского напева в обработке Кастаньского (см. приложение).

40. «Хвалите Господа с небес» (причастен) Гречанинова. Литургия, ор. 13 (см. приложение).

41. «Свете тихий» Гречанинова, ор. 23 № 2 (см. приложение).

42. Утверждения, высказанные в этой главе, применимы как для дирижирования пением на глас (что автор и понимает в данном случае под *обычным распевом*), так и для дирижирования знаменным и византийским распевами.

43. В начале XX в. более доступным инструментом была скрипка, поэтому она и использовалась на спевках при разучивании партий с хором. О плюсах и минусах такого метода работы с хором сам автор скажет чуть позже. В современной практике скрипка на хоровых спевках не используется. Для удобного разучивания партий применяется фортепиано.

44. Чтение нот «с листа» — исполнение по нотам незнакомого, ранее не разученного произведения. Навык, который нарабатывается практикой и приходит с опытом. Необходим для любого певчего, желающего петь на *правом клиросе*, не говоря уже о регенте. Умение «*читать с листа*» — один из показателей профессионализма музыканта.

45. Фисгармония, или гармонийум (от *древнегр.* φῦσα — кузнечный мех и *древнегр.* ῥμονία — гармония) — язычковый клавишно-пневматический духовой музыкальный инструмент. Изобретен в 10-е гг. XIX в. В середине XIX в. решающий вклад в усовершенствование инструмента внес французский мастер Александр Франсуа Дебен. Со второй половины XIX в. фисгармония получила широкое распространение во всей Европе.

Фисгармония была популярна среди немецких поселенцев на территории Российской империи, очевидно через Германию этот инструмент пришел и в Россию. Внешне сходный с современным фортепиано.

46. Архангельский «К Богородице прилежно» (см. приложение).



## СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ И ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Мясоедов, А. Н.* Гармония : учебник для регентов. — М. : Изд-во ПСТГУ, 2009.
2. *Вахромеев, В. А.* Элементарная теория музыки. — М. : Музыка. — 2007.
3. *Тюлин, Ю. Н.* Учение о гармонии. — М. : Музыка. — 1966.
4. *Холопов, Ю. Н.* Гармония. Практический курс. — М. : Композитор, 2003.
5. *Чесноков, П. Г.* Хор и управление им : учеб. пособие. — СПб. : Планета Музыки, 2015.
6. *Танеев, С. А.* Подвижный контрапункт строгого письма. — М. : Нотопечатня П. Юргенсона, 1909.
7. *Маркези, М.* Десять уроков пения. — СПб. : Планета Музыки, 2015.
8. *Королева, Т. И.* Регентское мастерство : учеб. пособие / Т. И. Королева, В. Ю. Перелешина. — М. : Изд-во ПСТГУ, 2008.
9. *Сикур, П. И.* Церковное пение. Подготовка дирижеров и регентов к работе с хором. — М. : Русский хронограф, 2012.
10. *Дмитриевский, Г. А.* Хороведение и управление хором. — СПб. : Лань, 2007.
11. *Пеллегрини-Челони, А.-М.* Грамматика, или Правила прекрасного пения : учеб.-мет. пособие. — СПб. : Планета Музыки, 2015.
12. *Дмитриев, Л.* Основы вокальной методики. — М. : Музыка. — 1968.
13. *Никольский, А. В.* Голос и слух хорового певца. — М. : Изд-во ПСТГУ, 1998.



# ПРИЛОЖЕНИЯ



## Приложение № 1

**Медленно** *pp*

И - же же - ру - ви - мы тай -

*pp*

И - же, и - же

*pp*

же - ру - ви - мы тай -

*pp*

И - же

**Adagio** *pp*

*f* *p* *pp*

- но, тай - но об - ра - зу - ю - ще

*f* *p* *pp*

- но, тай - но об - ра - зу - ю - ще

*f* *p* *pp*

- но, тай - но об - ра - зу - ю - ще

*f* *p* *pp*

- но, тай - но об - ра - зу - ю - ще

*p*

и Жи-во-тво - ря - щей Трой-це Три-свя - ту - ю

*pp* *p*

и Жи-во-тво - ря - щей Трой-це

*pp* *p*

и Жи-во-тво - ря - щей Трой-це

*pp* *p*

и Жи-во-тво - ря - щей Трой-це

Три-свя - ту - ю

*pp* *p*

и Жи-во-тво - ря - щей Трой-це

*f* *p* *pp*

песнь при-пе - ва - ю - ще,

*f* *p* *pp*

песнь при - пе - ва - ю - ще,

*f* *p* *pp*

песнь при-пе - ва - ю - ще,

*f* *p* *pp*

песнь при - пе - ва - ю - ще,

*f* *p* *pp*

песнь при - пе - ва - ю - ще,

*p* *pp* *p* *p*  
 вся - ко - е ны - не жи - тей - ско - е от - ло -  
 вся - ко - е ны - не жи - тей - ско - е  
 вся - ко - е ны - не жи - тей - ско - е  
 от - ло -

*p* *p* *p* *p*  
 жим по - пе - че -  
 от - ло - жим по - пе - че -  
 жим по - пе - че

ни е. А - минь.

ни е. А - минь.

**Величественно**

Я - ко да Ца - ря всех по - ды - мем, по - ды - мем, ан - гель - ски -

Я - ко да Ца - ря всех по - ды - мем, по - ды - мем,

**Allegro maestoso**

ми не - ви - ди - мо до - ри - но - си - ма чин - ми. Ал - ли -

*f*

*f*

*f*

*f*

Ал - ли -

*f*

*f*

лу - иа, ал - ли - лу - иа, ал - ли - лу - иа.

*p*  $\triangleleft$  *f* *ff*

*p*  $\triangleleft$  *f* *ff*

*p*  $\triangleleft$  *f* *ff*

*p*  $\triangleleft$  *f* *ff*

лу - иа, ал - ли - лу - иа, ал - ли - лу - иа.

*p*  $\triangleleft$  *f* *ff*



## Приложение № 2

**Медленно**

*p*

И - же хе - ру - ви - мы

*p*

И - же хе - ру - ви - мы

*p*

И - же хе - ру - ви - мы

*p*

И - же хе - ру - ви - мы

**Adagio**

*p*

И - же хе - ру - ви - мы

*p*

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

*p*

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

*p*

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

*p*

Музыкальный фрагмент с нотами и текстом. Включает четыре голоса (два сопрано, два тенора/баритона) и фортепиано. Динамика *p*. Текст: ще и Жи-во-тво-ря-щей.

Музыкальный фрагмент с нотами и текстом. Включает четыре голоса (два сопрано, два тенора/баритона) и фортепиано. Динамика *p*. Текст: Трой-це Три-свя-ту-ю песнь при-пе-ва-.

*p* ю - ще, *p* вся - ко - е ны - не жи -  
*p* вся - ко - е  
*p* ю - ще, *p* вся - ко - е ны - не жи -  
*p* вся - ко - е

*p* тей - ско - е от - ло - жим по - пе - че -  
*p* тей - ско - е от - ло - жим по - пе - че -  
*p* ны - не жи - тей - ско - е

*mf* *p* *p*  
 ни - е. А - минь.  
*mf* *p* *p*  
 ни - е. А - минь.  
*mf* *p* *p*

*f*  
 Я - ко да Ца - ря всех по - ды - мем, по -  
*f* *f*  
 Я - ко да Ца - ря всех по - ды - мем,  
*f* *f*  
 да Ца - ря всех по - ды - мем, по -  
*f*  
 Я - ко

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальных партий и фортепиано. Включает ноты, ритмические знаки и динамические обозначения.

*ff* ды - - - мем, *p* ан - гель - ски -

*ff* ды - - - мем, *p*

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальных партий и фортепиано. Включает ноты, ритмические знаки и динамические обозначения.

*mf* ми не - ви - ди - мо до - ри - но - си - ма,

*mf* до - ри - но - си -

*mf* до - ри - но - си -

*mf* до - - - ри -

но - си - ма чин - ми. *f*  
ма чин - ми. Ал - ли - *f*  
ма чин - ми. Ал - ли - *f*  
но - си - ма чин - ми.

The first system consists of four vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are in a soprano, alto, and tenor/bass arrangement. The piano accompaniment is in the right and left hands. The lyrics are: "но - си - ма чин - ми. ма чин - ми. Ал - ли - ма чин - ми. Ал - ли - но - си - ма чин - ми." Dynamic markings include *f* (forte) for the vocal parts.

*f* Ал - ли - лу - иа, *ff* ал - ли - лу - иа, ал - ли - лу - иа.  
лу - иа, ал - ли - лу - иа, ал - ли - лу - иа. *ff*  
Ал - ли - лу - иа, ал - ли - лу - иа, ал - ли - лу - иа. *f* *ff*  
Ал - ли - лу - иа, ал - ли - лу - иа, ал - ли - лу - иа. *f* *ff*

The second system continues the vocal and piano parts. The lyrics are: "Ал - ли - лу - иа, ал - ли - лу - иа, ал - ли - лу - иа. лу - иа, ал - ли - лу - иа, ал - ли - лу - иа. Ал - ли - лу - иа, ал - ли - лу - иа, ал - ли - лу - иа. Ал - ли - лу - иа, ал - ли - лу - иа, ал - ли - лу - иа." Dynamic markings include *f* (forte) and *ff* (fortissimo) for both vocal and piano parts.

## Приложение № 3

### Милость мира

Сербского напева

А. Д. Кастальский

*Умеренно*  
*mf*

С. Ми - лость ми - ра, жер - тву хва - ле - ни - я.

А. Ми - лость ми - ра, жер - тву хва - ле - ни - я.

Т. Ми - лость ми - ра, жер - тву хва - ле - ни - я.

Б. Ми - лость ми - ра, жер - тву хва - ле - ни - я.

*f*

И со ду - хом тво - им. И - ма - мы ко Гос - по -

И со ду - хом тво - им. И - ма - мы ко Гос - по -

И со ду - хом тво - им. И - ма - мы ко Гос - по -

И со ду - хом тво - им. И - ма - мы ко Гос - по -

*p*

ду. Дос - той - но и пра - вед - но есть по - кла -

ду. Дос - той - но и пра - вед - но есть по - кла -

ду. Дос - той - но и пра - вед - но есть по - кла -

ду. Дос - той - но и пра - вед - но есть по - кла -

ня - ти - ся От - цу и Сы - ну, и Свя -

ня - ти - ся От - цу и Сы - ну, и Свя -

ня - ти - ся От - цу и Сы - ну, и Свя -

то - му Ду - ху, Тро - и - це е - ди - но - суц -

то - му Ду - ху, Тро - и - це е - ди - но - суц -

то - му Ду - ху, Тро - и - це е - ди - но - суц -

ней и не - раз - дель - - - - ней. Свят, Свят,

ней и не - раз - дель - - - - ней. Свят, Свят,

ней и не - раз - дель - - - - ней. Свят, Свят,



Свят, Гос-подь Са-ва-оф, ис-полнь не-бо и зем-ля сла-вы

Свят, Гос-подь Са-ва-оф, ис-полнь не-бо и зем-ля сла-вы

ис-полнь не-бо и зем-ля сла-вы

*mf*

Тво-е-я: о-сан-на в выш-них, бла-го-сло-вен гря-

Тво-е-я: о-сан-на в выш-них, бла-го-сло-вен гря-

Тво-е-я: о-сан-на в выш-них, бла-го-сло-вен гря-

*p* *f*

дый во и-мя Гос-под-не: о-сан-на в выш-них.

дый во и-мя Гос-под-не: о-сан-на в выш-них.

дый во и-мя Гос-под-не: о-сан-на в выш-них.

*f* **замедляя**

Музыкальный фрагмент с четырьмя станами. Динамика *p* (пиано) в начале и *mf* (мезо-форте) в конце. Текст: А - минь. А - минь. А - минь. А - минь.

Медленно

Музыкальный фрагмент с четырьмя станами. Динамика *p* (пиано). Текст: минь, а - минь. Те - бе по - ем, Те - минь, а - минь. Те - бе по - ем, Те - минь, а - минь. Те - бе по - ем, Те - минь, а - минь. Те - бе по - ем, Те -

Музыкальный фрагмент с четырьмя станами. Динамика *p* (пиано). Текст: бе бла - го - сло - вим, Те - бе бла - го - да - бе бла - го - сло - вим, Те - бе бла - го - да - бе бла - го - сло - вим, Те - бе бла - го - да - Те - бе бла - го - сло - вим, Те - бе бла - го - да -

рим, Гос - по - ди, Гос - по - ди, и мо -  
 бе бла - го - да - рим, Гос - по - ди, Гос - по - ди, и  
 бе бла - го - да - рим, Гос - по - ди, Гос - по - ди, и  
 го - да - рим, Гос - по - ди,

- лим - ти - ся, Бо - же наш, Бо - же  
 мо - лим - ти - ся, Бо - же наш, Бо - же  
 мо - лим - ти - ся, Бо - же наш, Бо - же  
 Бо - же

наш, и мо - лим - ти - ся, Бо - же наш.  
 наш, и мо - лим - ти - ся, Бо - же наш.  
 наш, и мо - лим - ти - ся, Бо - же наш.  
 наш, Бо - же наш.

## Приложение № 4

### Хвалите Господа с небес

#### Причастен

Торжественно. Звучно. Светло (♩ = 80)

**C. A.**  
Хва - ли - те Гос - по - да с не - бес, хва -

**Т. Б.**  
Хва - ли - те Гос - по - да с не -

ли - те Е - го в выш - них, хва -

бес, хва - ли - те, хва - ли - те Гос - по - да с не -

ли - те Гос - по - да с не - бес, хва - ли -

бес, хва - ли - те Е - го в выш -

те. Хва - ли - те Гос - по - да с не - бес, хва -

них.

ли - те Е - го в выш - них,

ли - те, хва - ли - те, хва - ли - те, хва -

хва - ли - те

ли - те, хва - ли - те, хва - ли - те, хва -

хва - ли - те Е -

Гос - по - да с не - бес, хва - ли - те, хва -

ли - те, хва - ли - те, хва - ли - те Гос - по - да с не -

го в выш - них, хва - ли - те

ли - те, хва - ли - те, хва -

бес, хва - ли - те Е - го

ли - те Гос - по - да с не - бес, хва -

в выш - них. Ал - ли - луй

ли - те. Ал - ли - луй - и - я, ал - ли -



Музыкальный фрагмент в нотной записи. Верхний стеллаж (голос) содержит ноты с русскими буквами: "и - я, ал - ли - луй". Нижний стеллаж (фортепиано) содержит аккорды и мелодические линии. Динамик *f* (форте) обозначен в начале системы.

и - я, ал - ли - луй

луй - и - я, ал - ли - луй



Музыкальный фрагмент в нотной записи. Верхний стеллаж (голос) содержит ноты с русскими буквами: "и - я, ал - ли - луй - и - я,". Нижний стеллаж (фортепиано) содержит аккорды и мелодические линии. Динамик *f* (форте) обозначен в начале системы.

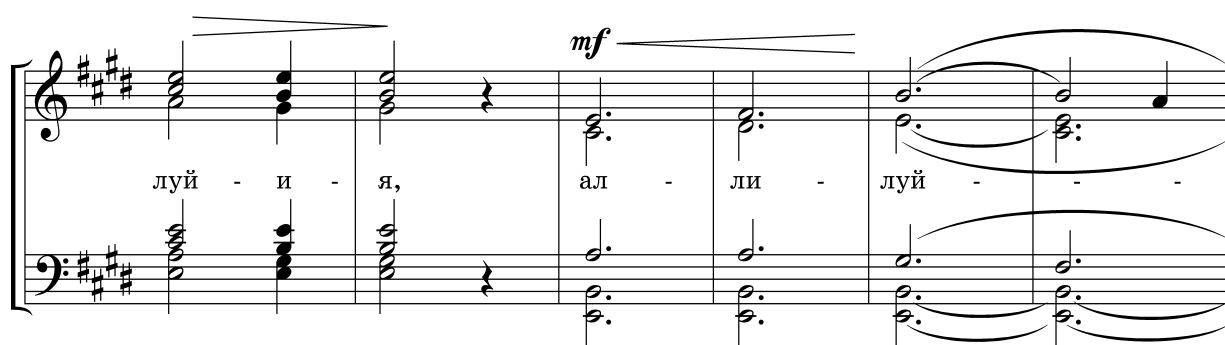
и - я, ал - ли - луй - и - я,

луй - и - я,



Музыкальный фрагмент в нотной записи. Верхний стеллаж (голос) содержит ноты с русскими буквами: "ал - ли - луй - и - я, ал - ли -". Нижний стеллаж (фортепиано) содержит аккорды и мелодические линии. Динамик *ff* (форте-форте) обозначен в начале системы.

ал - ли - луй - и - я, ал - ли -



Музыкальный фрагмент в нотной записи. Верхний стеллаж (голос) содержит ноты с русскими буквами: "луй - и - я, ал - ли - луй". Нижний стеллаж (фортепиано) содержит аккорды и мелодические линии. Динамик *mf* (мезо-форте) обозначен в начале системы.

луй - и - я, ал - ли - луй



Музыкальный фрагмент в нотной записи. Верхний стеллаж (голос) содержит ноты с русскими буквами: "и - я,". Нижний стеллаж (фортепиано) содержит аккорды и мелодические линии. Динамик *p* (пиано) обозначен в начале системы.

и - я,

## Приложение № 5

### Свете тихий

А. Гречанинов  
Ор. 23, № 2

*Andante molto sostenuto*

*p* *cresc. poco*

Д.

А.

Т.

Б.

Ф.-п.

*Andante molto sostenuto*

*p* *cresc. poco*

*a poco* *mf*

бес - на - го Свя - та - го бла - жен - на - го И - и -

*a poco* *mf*

су - се Хри - сте! при - шед - ше на за - пад

солн - ца, ви - дев - ше Свет ве - чер - ний, по -



*mf dolce*

по - ем От - ца, Сы - на и Свя - та - го

*em* *mf*

*em* *mf dolce*

По -

*mf*

по - ем

*dolce*

*mf*

*pp*

Ду - ха, От - ца, Сы - на

*pp*

и Свя - та - го

ем От - ца Сы - на и Свя - та - го Ду - ха,

*rit.*

*rit.*

*p* *ff* a tempo, ma pochissimo più sost.

*p* *ff*

Ду - ха, по - ем От - ца, Сы - на и Свя - та - го

*p*

*p*

a tempo, ma pochissimo più sost.

*ff*

Detailed description: This system contains the first two systems of a musical score. It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The first system includes dynamic markings *p* and *ff*, and a tempo instruction 'a tempo, ma pochissimo più sost.'. The lyrics 'Ду - ха, по - ем От - ца, Сы - на и Свя - та - го' are written under the vocal staves. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

rit. *Molto misterioso*

Ду - ха Бо - га.

*ppp*

*Molto misterioso*

*ppp*

Detailed description: This system contains the second and third systems of the musical score. It features four vocal staves and a piano accompaniment. The key signature remains three flats and the time signature is 3/4. The second system includes a 'rit.' (ritardando) marking and the tempo instruction '*Molto misterioso*'. The lyrics 'Ду - ха Бо - га.' are written under the vocal staves. The piano accompaniment continues with sustained chords and moving lines. The third system includes the dynamic marking '*ppp*' (pianississimo) and the tempo instruction '*Molto misterioso*'.



Quasi allegro

вся вре-ме-на, до - сто - ин е - си во вся вре-ме-на  
 вся вре-ме-на, до - сто - ин пет бы - ти  
 вся вре-ме-на, до - сто - ин е - си во вся вре-ме-на  
 ин, до - сто - ин е - си во вся вре-ме-на

Quasi allegro

гла - сы пре-по - доб - ны-ми пет бы-ти гла-сы пре-по -  
 гла - сы

fff rit.

**Moderato assai**

*p* жи - вот да - яй, *cresc. e molto rit.*

Сы - не Бо - жий жи - вот да - яй, тем же мир Тя

доб - ны - ми, жи - вот да - яй,

Сы - не Бо - жий жи - вот да - яй, тем же мир Тя

Бас I

Бас II

тем же мир Тя

**Moderato assai**

*p* *cresc. e molto rit.*

**Темпо I** *mf dolce marcato* *p*

сла - вит, тем же мир Тя

Сы - не Бо - жий жи - вот да - яй, тем же мир Тя

сла - вит, тем же мир Тя

Бас I *mf dolce marcato* *marcato*

Бас II Сы - не Бо - жий жи - вот да - яй, тем же мир Тя

сла - вит, Тя

**Темпо I** *mf*

*p* *ff rit.* **a tempo**

сла - вит, тем же мир Тя сла - вит тем же мир Тя

*p* *p* *ff*

сла - вит, тем же мир Тя сла - вит тем же мир Тя

Бас I *p* *p* *ff*

Бас II

сла - вит, тем же мир Тя сла - вит **a tempo**

*rit.* *mf a tempo* *rit.*

сла - вит, сла - вит.

*mf*

*mf marcato*

сла - вит, тем же мир Тя сла - вит.

*mf*

## Приложение № 6

### К Богородице прилежно

А. Архангельский

**Умеренно**  
*p*

К Бо - го - ро - ди - це при - леж - но ны - не при - те - цем

греш - ни - и и сми - рен - ни - и и при - па -

дем. В по - ка - я - ни - и зо - ву - ще из глу - би -

ны ду - ши. Вла - ды - чи - це, по - мо - зи на

ны ми - ло - сер - до - вав - ши, по - тщи - ся, по - ги - ба - ем, по -

тщи-ся по - ги - ба - ем, по - тщи - ся по - ги - ба -

ем, по - ги - ба - ем. От мно - жес-тва пре - гре - ше - ний От

мно - жес-тва пре - гре - ше - ний, от мно - жес-тва пре - гре - ше -

ний. Не от - вра - ти тво - я ра - бы тщи,  
Не от - вра - ти

Тя бо е - ди - ну на - де - жду и - ма - мы.





## СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ.....	5
------------------	---

### ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

#### КУРС ТЕОРИИ ХОРОВОГО ЦЕРКОВНОГО ПЕНИЯ В ПРИМЕРАХ И ОБРАЗЦАХ

ПРЕДИСЛОВИЕ.....	8
ОТДЕЛ ПЕРВЫЙ.....	10
Изображение звуков .....	10
Название звуков .....	11
Октавы .....	11
Ключи .....	12
Размер .....	13
Такт .....	15
Обозначение размера .....	15
Счет .....	16
Несимметричный размер .....	17
Устройство такта .....	18
Синкопа .....	18
Точка .....	19
Лига .....	19
Фермата .....	20
Паузы .....	20
Триоли .....	21
Темп и его обозначения .....	21
Оттенки силы звука .....	22
ОТДЕЛ ВТОРОЙ.....	24
Тон и полутон .....	24
Знаки изменения .....	25
Гаммы .....	26
Ступени гаммы .....	26
Мажорная гамма .....	27
Минорная гамма .....	28
Интервалы мажорной гаммы .....	28

Построение мажорных гамм . . . . .	32
Минорные гаммы . . . . .	40
<b>ОТДЕЛ ТРЕТИЙ . . . . .</b>	<b>45</b>
Консонансы и диссонансы . . . . .	45
Аккорды и случайные сочетания . . . . .	47
Трезвучие . . . . .	47
Септаккорд . . . . .	51
О расположении голосов в аккордах . . . . .	53
Мелодическое положение аккордов . . . . .	55
Партитура . . . . .	55
Определение тона . . . . .	57
Каденции, или заключения . . . . .	58
Голосоведение <sup>21</sup> . . . . .	60
Проходящие и вспомогательные ноты . . . . .	62
Хроматические проходящие и вспомогательные ноты . . . . .	64
<b>ОТДЕЛ ЧЕТВЕРТЫЙ . . . . .</b>	<b>66</b>
Группировка аккордов строя . . . . .	66
Сочетание I–V ступеней . . . . .	67
Сочетание I–IV, I–V ступеней . . . . .	67
Половинная каденция . . . . .	68
Сложное распространенное заключение . . . . .	68
Сочетание IV–V–I ступеней . . . . .	68
Замена главных аккордов побочными . . . . .	69
Сочетание V–VI ступеней . . . . .	69
I и II ступени . . . . .	70
Модуляция . . . . .	70
Задержание . . . . .	75
Диссонирующие проходящие и вспомогательные ноты . . . . .	77
Педадь . . . . .	77
Полифоническая музыка . . . . .	78
Подражания . . . . .	79
Фуга . . . . .	81
Предложения . . . . .	81
<b>КОММЕНТАРИИ . . . . .</b>	<b>111</b>

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

**ПОДГОТОВКА ГОЛОСА И СЛУХА ХОРОВЫХ ПЕВЦОВ**

ПРЕДИСЛОВИЕ . . . . .	120
<b>ОТДЕЛ ПЕРВЫЙ . . . . .</b>	<b>121</b>
<b>ОТДЕЛ ВТОРОЙ . . . . .</b>	<b>125</b>
<b>ОТДЕЛ ТРЕТИЙ . . . . .</b>	<b>127</b>
Подготовительные упражнения к пению мажорных гамм . . . . .	127
Подготовительные упражнения к пению минорных гамм . . . . .	128
<b>ОТДЕЛ ЧЕТВЕРТЫЙ . . . . .</b>	<b>130</b>
<b>КОММЕНТАРИИ . . . . .</b>	<b>136</b>

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

**УПРАВЛЕНИЕ ЦЕРКОВНЫМ ХОРОМ**

ПРЕДИСЛОВИЕ .....	138
УПРАВЛЕНИЕ ЦЕРКОВНЫМ ХОРОМ .....	140
Виды хора .....	140
Объемы голосов .....	141
Численное взаимоотношение голосов в хоре .....	142
Исполнительская техника певцов .....	146
РЕГЕНТ И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ В ХОРЕ .....	151
1. Задавание тона .....	152
Связь между предыдущей и последующей тональностями .....	157
2. Указание размера .....	160
Дирижирование несимметричными размерами и обычным распевом .....	166
3. Разучивание песнопений с хором .....	171
КОММЕНТАРИИ .....	179
СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ И ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ .....	182
ПРИЛОЖЕНИЯ .....	183

*Николай Михайлович КОВИН*

•  
**КУРС ТЕОРИИ ХОРОВОГО ЦЕРКОВНОГО ПЕНИЯ**  
•  
**ПОДГОТОВКА ГОЛОСА И СЛУХА ХОРОВЫХ ПЕВЦОВ**  
•  
**УПРАВЛЕНИЕ ЦЕРКОВНЫМ ХОРОМ**  
•

*Учебное пособие*

Под редакцией Н. Свиридовой

*Nikolay Mikhailovich KOVIN*

•  
**THE COURSE OF THE THEORY OF CHORAL CHURCH SINGING**  
•  
**TRAINING OF VOICE AND EAR OF CHORAL SINGERS**  
•  
**THE CONDUCTING A CHURCH CHOIR**  
•

*Textbook*

Edited by N. Sviridova

**12+**

Ответственный редактор *С. Малахов*  
Нотографик *А. Андреев*  
Корректор *И. Вильман*

ЛР № 065466 от 21.10.97  
Гигиенический сертификат 78.01.10.953.П.1028  
от 14.04.2016 г., выдан ЦГСЭН в СПб

**Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»**  
[www.m-planet.ru](http://www.m-planet.ru); [planmuz@lanbook.ru](mailto:planmuz@lanbook.ru)  
196105, Санкт-Петербург, пр. Ю. Гагарина, д. 1, лит. А.  
Тел./факс: (812) 336-25-09, 412-92-72

**Издательство «ЛАНЬ»**  
[lan@lanbook.ru](mailto:lan@lanbook.ru); [www.lanbook.com](http://www.lanbook.com)  
196105, Санкт-Петербург, пр. Ю. Гагарина, д. 1, лит. А.  
Тел./факс: (812) 336-25-09, 412-92-72.  
Бесплатный звонок по России: 8-800-700-40-71

**Книги Издательства «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»**  
можно приобрести в оптовых книоторговых организациях:  
**САНКТ-ПЕТЕРБУРГ. ООО «Лань-Трейд».** 192029, Санкт-Петербург,  
ул. Крупской, 13, тел./факс: (812) 412-54-93,  
тел.: (812) 412-85-78, (812) 412-14-45, 412-85-82, 412-85-91;  
[trade@lanbook.ru](mailto:trade@lanbook.ru); [www.lanpbl.spb.ru/price.htm](http://www.lanpbl.spb.ru/price.htm)  
**МОСКВА. ООО «Лань-Пресс».** 109263, Москва, 7-я ул. Текстильщиков, 6/19,  
тел.: (499) 178-65-85; [lanpress@lanbook.ru](mailto:lanpress@lanbook.ru)  
**КРАСНОДАР. ООО «Лань-Юг»**  
350901, Краснодар, ул. Жлобы, 1/1, тел.: (861) 274-10-35;  
[lankrd98@mail.ru](mailto:lankrd98@mail.ru)

Подписано в печать 25.08.16.  
Бумага офсетная. Гарнитура Обыкновенная новая.  
Формат 60×90 1/8. Печать офсетная.  
Усл. п. л. 27. Тираж 100 экз.

Отпечатано в полном соответствии с качеством  
предоставленного оригинал-макета.  
в ПАО «Т8 Издательские Технологии».  
109316, г. Москва, Волгоградский пр., д. 42, к. 5.