

Наталья Юрьевна Плотникова
n_y_plotnikova@mail.ru

Доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания

Natalia Yu. Plotnikova
n_y_plotnikova@mail.ru

Dr. Habil. in Art Studies, Docent, Professor of Theory Department of Moscow P. I. Tchaikovsky State Conservatory, Leading Researcher of State Institute of Art Studies

Имитационные формы в духовной музыке П. И. Чайковского

Аннотация

Статья посвящена исследованию имитационной полифонии в циклах П. И. Чайковского «Литургия святого Иоанна Златоуста», «Всенощное бдение», «Девять духовно-музыкальных сочинений». Композитор широко применял различные полифонические формы: простые и двойные имитации, бесконечные каноны и канонические секвенции, фугато, причем удельный вес полифонии в последнем цикле возрастает. Опираясь на традиции классического русского хорового концерта, Чайковский стремился уйти от школьных норм, допускал интонационные изменения в рисpostaх, значительную свободу в интервалах имитации в фигурованных построениях. Яркой особенностью фактуры Чайковского является тесное взаимодействие полимелодического и имитационного изложения.

Ключевые слова

П. И. Чайковский, духовная музыка, «Литургия святого Иоанна Златоуста», «Всенощное бдение», «Девять духовно-музыкальных сочинений», имитационные формы, полифония

Для цитирования

Плотникова Н. Ю. Имитационные формы в духовной музыке П. И. Чайковского // Журнал Общества теории музыки. Выпуск 4 (декабрь 2025). С. 47–62.
<https://doi.org/10.26176/otmroo.2025.52.4.005>.

Imitative forms in the sacred music of P. I. Tchaikovsky

Abstract

This article explores imitative polyphony in Pyotr Tchaikovsky's cycles "The Liturgy of St. John Chrysostom", "All-Night Vigil", and "Nine Sacred Musical Works". The composer made extensive use of various polyphonic forms: simple and double imitations, endless canons and canonic sequences, and fugato, with the proportion of polyphony increasing in the final cycle. Drawing on the traditions of the classical Russian choral concerto, Tchaikovsky sought to break from the school norms, allowing for intonation changes in rispostas and considerable freedom in the intervals of imitation in

fugal constructions. A striking feature of Tchaikovsky's texture is the close interaction of polymelodic and imitative presentation.

Keywords

P. I. Tchaikovsky, sacred music, "Liturgy of St. John Chrysostom", "All-Night Vigil", "Nine Sacred Pieces", imitative forms, polyphony

For citation

Plotnikova, Natal'ya Yu. 2025. "Imitative forms in the sacred music of P. I. Tchaikovsky." Zhurnal Obshchestva teorii muzyki / Journal of the Music Theory Society no. 4 (December), 47–62. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/otmroo.2025.52.4.005>.

Духовные сочинения Петра Ильича Чайковского имели огромное значение в истории русского церковного пения. Два крупных цикла — «Литургия святого Иоанна Златоуста» соч. 41 (1878), «Всенощное бдение» соч. 52 (1882), а также «Девять духовно-музыкальных сочинений» (1884–1885) и «Ангел вопияше» (1887) ознаменовали новый этап поисков национального стиля, самобытных средств музыкальной выразительности. Композитор хорошо знал современный церковно-певческий репертуар, но относился к нему весьма критически. Его не удовлетворяла не только «претяжая слашавость» музыки Д. С. Бортнянского, но и «чрезмерная сухость и первобытная грубость гармонии» в переложениях Н. М. Потулова [9, 188]. Он неоднократно высказывался против слабой в художественном смысле музыки, «столь жалкой в отношении изобретательности, столь мало соответствующей духу православной церкви и народно-русскому стилю, столь неумелой в техническом соотношении, столь однообразной, монотонной, банальной и скучной» [8, 262].

Противовесом монотонности, сухости и плохой технике могла служить детально разработанная фактура, в том числе и полифоническая. Цель настоящей статьи — выявить и проанализировать основные формы имитационной полифонии в духовной музыке П. И. Чайковского, определить их роль в стилистике циклов и отдельных песнопений.

Появление и развитие имитационных форм в отечественной музыке тесно связано с жанром концерта. В середине XVII века, когда в русском богослужебном пении еще господствовала монодия, в партесном концерте начался процесс усвоения норм западноевропейской полифонии. Имитационные формы явились важным стилистическим признаком партесного письма с его яркими пространственными эффектами, антифонными сопоставлениями больших хоровых масс. Показательно, что автор трактата «Мусикийская грамматика» Николай Дилецкий использует термин «концерт» и для определения жанра партесного сочинения, и для характеристики принципа имитационного изложения¹. Василий Титов, которого современники называли «царственным мастером, всех премудrostию своею превосшедшим», великолепно владел имитационно-канонической техникой в сочинениях как с камерным, трех- или четырехголосным составом, так и в многохоровых композициях на 12, 16 и 24 голоса².

¹См. об этом: [4, 4].

²См. об этом: [3, 92].

В русском хоровом концерте эпохи классицизма, традиции которого сохранялись до середины XIX века, на первый план выдвигается фугированное начало, в партесном концерте только зарождавшееся. Так, А. А. Алябьев считал фугу обязательным элементом духовного концерта. В письме А. Н. Верстовскому о его «Обедне» («Литургии») он подчеркнул: «Она мне нравится, но жаль, что ты начал одно allegro концерта фугой и не кончил оной, церковная музыка оное требует» [цит. по: 5, 22]. В сочинениях М. С. Березовского, Д. С. Бортнянского и других композиторов той эпохи фуга нередко имеет завершающую функцию. В. В. Протопопов отметил: «Финальная фуга подготавливается целой серией имитационных построений, фугато и т. д. Создается своего рода устремление к финальной фуге, логически обобщающей накопившийся имитационный материал» [6, 49].

В духовной музыке П. И. Чайковского имитации, каноны и фугато являются жанровыми признаками концерта. Контрастируя с гомофонным (преимущественно аккордовым) изложением или полимелодическим письмом, они образуют важную составную часть фактуры Чайковского.

В «Литургии св. Иоанна Златоуста» имитационные эпизоды встречаются в пяти песнопениях. В «Милость мира» (№ 9) и «Тебе поем» (№ 10) они представлены краткими эпизодами, а в «Херувимской песне» (№ 6), «Достойно есть» (№ 11) и причастном стихе «Хвалите Господа с небес» (№ 14) более развиты и имеют существенное значение в композиции.

В песнопении «Милость мира» за сдержаным началом следует раздел с текстом «Свят», отмеченный ремаркой «скоро», и в третьем такте стремительный восходящий порыв реализуется в трехголосной имитации с текстом «Исполнь небо и земля», раскрывая образ широкого пространства. Фугированный компонент здесь отсутствует, трехголосная имитация в приму дополнена неточной инверсией второй риспости.

В «Тебе поем» в т. 26–30 («и молим Ти ся») состояние сосредоточенной молитвы передается двухголосной имитацией между тенорами и сопрано, близкой бесконечному канону I разряда, с неточным воспроизведением начального интервала (Пример 1). Ю. В. Келдыш отмечал особую выразительность этого приема: «Тонкую лирическую миниатюру представляет собой краткое песнопение “Тебе поем”, в котором особенно выделяется заключительное построение с имитационно повторяющимся скорбным оборотом нисходящей квинты или кварты» [1, 238–239].

Пример 1. П. И. Чайковский. «Литургия святого Иоанна Златоуста». «Тебе поем» (такты 26–30)

В «Херувимской песне» три первых куплета содержат имитационные построения в начальных построениях, а в «Яко да Царя» они уже занимают половину раздела. Вырастающие из благоговейной тишины начальные интонации «Херувимской» складываются в трехголосную имитацию темо-ответного типа ($h^1-e^1-e^2$), но строгость этого фугато словно растворяется в мягкости фактуры с использованием педального тона на квинте e-moll и дублировке крайних голосов в дециму в т. 3 (Пример 2). Данное построение повторяется в третьем куплете, образуя не вполне типичную для «Херувимской» трехчастную репризность. Нельзя не вспомнить весьма сходное фактурное решение в начале шестиголосной «Херувимской» М. И. Глинки, где трехголосная имитация разворачивается на фоне педали в трех верхних голосах, а терцовый интервал имитации у вторых теноров — первых и вторых басов (c^1-a-F) дополняется удвоением в дециму у первых дискантов.

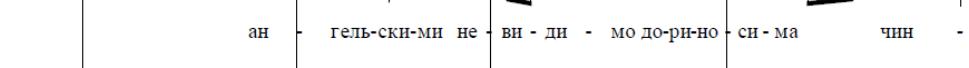
Медленно

Пример 2. П. И. Чайковский. «Литургия святого Иоанна Златоуста». «Херувимская песнь» (такты 1–4)

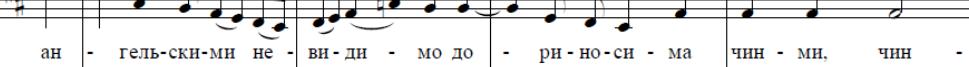
Во втором разделе использован антифонный прием («И Животворящей Тройце», т. 22–29), сопоставление верхних и нижних голосов усилено отсутствием противосложений. «Яко да Царя» открывается свободной имитацией: проведения темы от I и III ступени H-dur в крайних голосах обрамляют многоголосное целое (Пример 3).

Пример 3. П. И. Чайковский. «Литургия святого Иоанна Златоуста». «Херувимская песнь» (такты 71–75)

Затем следует имитационное построение с краткой пропой — нисходящим ходом в объеме квинты, имеющей всякий раз иное продолжение по типу мелодического прорастания. Это quasi-фугато начинается квартовым соотношением голосов (*cis-fis*), четвертое проведение от *fis* поддерживает фугированную реперкуссию, но третье проведение от e^1 (септимы доминантового септаккорда в H-dur) ее нарушает (Пример 4).

C. 
 ан гель-ски-ми не ви - ди - мо до-ри-но си - ма чин - ми,

A. 
 ан - гель-ски-ми не - ви - ди - мо до - ри - но - си - ма чин - ми, чин - ми,

T. 
 8
 ан - гель-ски-ми не - ви - ди - мо до - ри - но - си - ма чин - ми,

B. 
 ан - гель-ски-ми не - ви[димо]

Пример 4. П. И. Чайковский. «Литургия святого Иоанна Златоуста». «Херувимская песнь» (такты 77–82)

«Достойно есть» — единственное песнопение в «Литургии», имеющее метрический контраст (3/2—4/4), его разделы отличаются и полифонической техникой. Двойная простая имитация в октаву открывает этот номер, постепенно охватывая хоровой диапазон (Пример 5), а далее преобладает антифонный принцип — двойные имитации без противосложений (с текстом «Присноблаженную», «и Пренепорочную», т. 11–15) напоминают о втором разделе «Херувимской».

Медленно *p*

С.

Дос - той - но есть, дос - той - но есть, я - ко во - ис - тин-ну

А.

p

Т.

p

Б.

Дос - той - но есть, я - ко во - ис - тин-ну

Пример 5. П. И. Чайковский. «Литургия святого Иоанна Златоуста». «Достойно есть» (такты 1–7)

В разделе «Честнейшую херувим» господствуют свободные имитации, отдаленно напоминающие нисходящую каноническую секвенцию II разряда (Пример 6).

17

C. Чест - ней - шу - ю хе - ру - вим, чест - ней - шу - ю хе - ру -
A. Чест - ней - шу - ю хе - ру - вим, чест - ней - шу - ю хе - ру -
T. Чест - ней - шу - ю, чест - ней - шу - ю хе - ру -
Б. Чест - ней - шу - ю.
чест - ней - шу -

22

вим и слав - - - ней - шу - ю
вим и слав - ней - шу - ю
вим и слав - ней - шу - ю
ю и слав - ней - шу - ю, слав - ней - шу - ю

Пример 6. П. И. Чайковский. «Литургия святого Иоанна Златоуста». «Достойно есть» (такты 17–25)

Первые тоны вступления голосов ($d^2-h^2-d^1-e$) лишь вначале указывают на основную тональность G-dur (при этом два верхних голоса фактически соотносятся как удвоение в терцию), затем подчиняются тональному движению в h-moll ($cis^2-ais^1-cis^1-d$), а в последней группе из 4-х проведений ($h-h^1-e^1-e^2$, «и славнейшую»), ориентированной на параллельную тональность, ощущается преобладание мажорных красок D-dur и A-dur.

В последнем построении, как и в окончании «Тебе поем», звучит неточный бесконечный канон, однако здесь светлый торжественный характер молитвы раскрыт через восходящую интонацию кварты и квинты, а мягкость достигается секстовым удвоением. Каждый раздел этого песнопения, за исключением аккордового «без истления Бога Слова рождшую» (т. 26–38), решен полифонически, что позволяет охарактеризовать данную форму как близкую мотетной.

Наиболее развита имитационная полифония в Причастном стихе «Хвалите Господа с небес», в разделе «Аллилуйя», т. 32–85 (Пример 7).

Пример 7. П. И. Чайковский. «Литургия святого Иоанна Златоуста». «Причастный стих» (такты 32–45)

В начале дана полная четырехголосная фугированная экспозиция с ломанным порядком вступления голосов (А–С–Б–Т). Тема состоит из двух элементов: с нисходящим ходом в объеме сексты, который затем секвентно повторяется на терцию ниже, и восходящей секвенции из трех терций. Противосложение не удерживается, тема всякий раз получает новое продолжение.

Следующий раздел (т. 45–48) играет роль интермедии: между крайними голосами на материале интонационного варианта второго элемента темы помещена неточная каноническая секвенция I разряда, нисходящая по терциям. Нисходящим интонациям основной темы противопоставляется далее гаммообразно восходящий мотив (т. 48–53, Б–А–Т), риспосты которого мягко выводятся из удвоений.

Последний раздел «Аллилуйя» (т. 57–85) имеет репризно-кодовую функцию, его устойчивость подкрепляется тоническими органными пунктами. Он включает в себя еще два подраздела. На фоне первого (т. 57–61) у сопрано и теноров звучит форма, вновь напоминающая бесконечный канон, но, как и в предыдущих примерах, с изменениями в риспосте (неполная инверсия). Далее с т. 69 все голоса (С–Т–А–Б) охвачены простыми имитациями гаммообразно нисходящего мотива, который отражает одну из ранее звучавших пропост в инверсии и увеличении.

Это «Аллилуйя» можно считать торжественным завершением всего цикла. Не создавая развернутую фугу, Чайковский пишет фугато и ряд полифонических эпизодов, подчеркивающих концертность изложения. Выбор песнопения закономерен: по старинной традиции именно причастный стих представлял собой концерт. Свободная трактовка фугированного принципа отчасти навеяна стилем знаменитого предшественника Екатерининской эпохи, не случайно В. В. Протопопов отмечал: «Какую бы фугу Бортнянского мы ни взяли, любая нетрадиционна и в том или ином отношении отходит от привычных норм» [6, 49].

В цикле «Всенощное бдение» внимание композитора было сосредоточено на поиске средств обработки церковных распевов. Чайковский писал С. И. Танееву об особенностях своей трактовки первоисточников: «С мелодиями Обихода я обращался довольно свободно, немножко а la Бортнянский, т. е. нимало не стеснялся укладыванием их в какой-либо ритм, иногда отступал, изменял, а местами вовсе оставлял и давал волю собственным измышлениям» [10, 186]. При этом он подчеркивал, что «контрапунктического элемента вовсе нет или почти вовсе нет» [там же]. Верно последнее, так как там, где композитор уклонялся от точного следования напеву, в основном и возникало имитационное изложение.

Вопрос о контрапунктической обработке мелодий затронут композитором не случайно именно в переписке с С. И. Танеевым, который отстаивал необходимость применения строгого контрапункта к церковным распевам [7, 5–6]. Танеев, вслед за В. Ф. Одоевским и Г. А. Ларошем, исходил из идеи родства, неких общих оснований между древнерусской монодией и григорианским хоралом и считал, что с контрапунктического способа обработки «начинается истинное искусство, богатство и бесконечное разнообразие форм, простор для художественной мысли. <...> Войдя в эту область, наша музыка, подобно западноевропейской, может дойти до высшей ступени развития и выработать ей принадлежащий в будущем стиль» [11, 75].

Чайковский считал выводы Танеева неубедительными, отрицал саму возможность использования приемов строгого стиля современными композиторами и подчеркивал антиисторизм взглядов Танеева: «Ведь чтобы писать так, как Палестрина, и достигнуть того, чего он достигнул, нужно быть человеком его века, нужно носить в сердце теплую наивную веру, нужно забыть весь яд, которым отравлена большая музыка нашего времени! Невозможно это!» [10, 203]. Чайковский отвергал и стремление к самостоятельности стиля на основе

заемствованных приемов, развивающих к тому же «сходные» основания. По его мнению, «ничего нет бесплоднее, как исканье оригинальности и самостоятельности. Гениальные творцы никогда об этом не помышляют. Они ищут красоты, а уж какая она, оригинальная или заемствованная, это оказывается потом» [10, 203]. Воплощением эстетических взглядов Чайковского в сфере духовной музыки стало создававшееся в это время «Всенощное бдение».

The musical score consists of four staves, each representing a vocal part: D (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The music is in common time. Measure 27 begins with a forte dynamic. The lyrics are: 'Дос - то - ин е - си во вся вре - ме - на, дос -'. Measures 28-30 show the continuation of the melody with different harmonic progressions. Measure 31 begins with a forte dynamic. The lyrics are: 'Дос - то - ин е - си во вся вре - ме -'. Measures 32-35 continue the vocal parts with their respective lyrics: 'то - ин е - си во вся вре - ме - на пет бы - ти', 'на, дос - то - ин, дос - то - ин е - си пет бы - ти', and 'си, дос - то - ин е - си пет бы - ти'.

Пример 8. П. И. Чайковский. «Всенощное бдение». «Свете тихий» (такты 27–35)

Крайние разделы трехчастной формы «Свете тихий» (№ 5), где изумительная красота звучания напоминает перезон колоколов, основаны на многослойной дублировке напева. (К этому воспроизведению живой традиции «ненотного пения» Чайковский вновь вернется в «Херувимской песне» № 3 из «Девяти духовно-музыкальных сочинений».) Середина представляет собой небольшое имитационное построение разработочного характера (Пример 8). Она вносит контраст оживленным движением, так как исходная попевка киевского распева в объеме малой терции получает новое продолжение — восходящий ход восьмыми в пределах квинты в противосложении. Кроме того, риспости дают сильное расширение начального хода темы от терции до сексты у альтов и октавы у басов, сохраняется лишь восходящее движение и ямбический ритм.

Обычно подобные разделы называются фугато, но в данном случае такое определение будет неточным. Благодаря изменению начального интервала темы сохраняется фугированная реперкуссия начальных тонов (d^1-a-A), но фактически квартово-квинтовое соотношение голосов

здесь отсутствует: тенора имитируют тему дискантов в октаву, а интервал имитации между тенорами и басами — секста. Кроме того, начальное двухголосие тоже нарушает строгость изложения, но вместе с тем у альтов появляется гаммообразный мотив в пределах квинты, который имитируется у сопрано, таким образом, возникает некое подобие двойной имитации.

В свободных имитациях Чайковский использует и инверсию, исходящую обращение гаммообразного хода. В целом фугато содержит две группы проведений темы: в d-moll и в C-dur. В нем достигается динамическая кульминация произведения, соответствующая торжественным словам церковного текста: «Достоин еси во вся времена петь быти гласы преподобными». В репризном разделе следует возвращение к прежнему умиротворенному состоянию. М. А. Лисицын считал, что это фугато «может служить превосходным образцом контрапунктической разработки древней церковной мелодии, тем более что она здесь сохранена целиком» [2, 1207].

Во «Всенощном бдении» Чайковский более активно использует канонические секвенции, преимущественно восходящие, как средство развития и усиления эмоционального подъема. Приведем несколько примеров.

В песнопении «Воскресение Христово видевше» (№ 11-а) постоянное многоголосие без пауз вначале «разрежается» антифонным сопоставлением («Ты бо еси Бог наш»), подобным второму куплету «Херувимской» из «Литургии». А затем гармонический склад оживляется канонической секвенцией в крайних голосах («Се бо прииде Крестом радость всему миру») с удвоением пропости в терцию, которое затем еще усиливается контрапунктом альтов и превращается в движение параллельными секстаккордами.

Первоисточник знаменного распева короткого молитвословия «Свят Господь Бог наш» (№ 14) заключает в себе всего 8 нот. Вслед за гармонизацией мелодии и ее точного повторения Чайковский с т. 5 отходит от цитирования и прибегает к имитационному изложению, в том числе в виде канонической секвенции с удвоением и пропости в дециму (A+B) и риспости в сексту (C+T). Это построение (т. 5–8) является масштабным суммированием, выполняет функцию развития и заключения (каденции).

В песнопении «Хвалите имя Господне» (№ 8) припев «Аллилуиа» (Пример 9) также вносит контраст в аккордово-гармоническое изложение стихов псалма: антифонные переклички женской и мужской групп хора реализованы с помощью канонической секвенции I разряда, восходящей по квартам (два звена), с удвоениями пропости и риспости (в таких случаях возникают 4 индекса, в том числе редкие, в данном случае –21, –19, –17, –15).

Пример 9. П. И. Чайковский. «Всенощное бдение». «Хвалите имя Господне» (такты 11–14)

В основе рефrena лежит исходящий мелодический ход в пределах квинты, заимствованный из распева. Заключительное «Аллилуия» состоит из двух разделов. Первый начинается как фугато с двухголосной темой, сочиненной Чайковским (Пример 10), причем в момент ответа интервальное соотношение двух пропост меняется (такты 68–69 и 70–71, $Iv = -2$).

Д. А. Т. Б.

f

Ал - ли - дуи-а, ал - ли -
f Ал - ли - ду - и - а, ал - ли -
[Его.] Ал - ли - ду - и - а, ал - ли - ду - и - а, ал - ли -
[Его.] Ал - ли - ду - и - а, ал - ли - ду - и - а, ал - ли -
лу - и - а, ал - ли - ду - и - а, ал - ли[луиа],
лу - и - а, ал - ли - ду - и - а, ал - ли[луиа],
а, ал - ли - ду - и - а, ал - ли[луиа],
лу - и - а, ал - ли - ду - и - а, ал - ли[луиа],

Пример 10. П. И. Чайковский. «Всенощное бдение». «Хвалите имя Господне» (такты 68–74)

Тоны вступлений темы верхнего голоса указывают на h-moll (*h-fis*¹), а тоны вступления нижнего голоса вследствие указанной перестановки — *g* и *fis*¹ (тема нижнего голоса начинается восходящим движением от *d*, но в ответе этот элемент отсутствует). Однако в целом эта имитационная группа звучит устойчиво благодаря опоре на тонику D-dur. Дальнейшее изложение весьма свободно и насыщено полимелодическим движением голосов, в нем преобладают восходящие мотивы; а в заключении песнопения вновь звучат канонические секвенции на нисходящем мотиве «Аллилуя».

Таким образом, во «Всенощном бдении» имитационная техника является редким фактурным приемом, используется достаточно свободно и служит проявлению концертного начала, контрастируя господствующему в этом произведении принципу обработки напевов.

В цикле П. И. Чайковского «Девять духовно-музыкальных песнопений» полифонические формы использованы широко. В каждом песнопении Чайковский обращается к какому-либо имитационному приему, что в целом свидетельствует о повышении роли полифонии в его последнем цикле. Рассмотрим конкретные приемы в каждом из песнопений.

В «Херувимской песне» № 1 после первой строки, воплощенной средствами полимелодического склада, во второй возникают имитации (т. 9–10). Любопытно, что к одноголосной пропoste даются сразу две риспосты: одна в прямом движении у тенора, с ритмическим варьированием, а другая в инверсии у баса, дублируемая альтами. В результате, возникает трехголосный комплекс, отвечающий на начальную мелодию у дикантов. Далее этот имитационный блок повторяется квинтой выше (т. 11–12), реализуя идею темо-ответного построения, а затем второй мотив с текстом «тайно» проводится по всем голосам в свободном тональном и интонационном планах, способствуя единству музыкальной ткани. В первой части «Херувимской» первый куплет повторен трижды, с изменением подтекстовки.

В завершающем разделе «Аллилуия» возникает каноническая секвенция II разряда, восходящая по терциям, но ее начальное звено представляет собой бесконечный канон I разряда в октавном контрапункте (т. 67–68) по типу Stimmtausch (нем. «обмен голосов»). Краткость расстояния и простота пропосты вызывают ассоциации со старинными жанрами и приемами партесного стиля (Пример 11).

Пример 11. П. И. Чайковский. «Девять духовно-музыкальных сочинений». «Херувимская песнь № 1» (такты 67–70)

Тонкая полифоническая работа представлена во второй «Херувимской песне» цикла. Имитация начального мотива оживляет четырехголосную ткань, хотя вступление риспосты у теноров не отделено цезурой (т. 1–3), продолжает изложение тройная перестановка голосов (т. 5–6). Как и в первой «Херувимской песне», куплет значительно расширен (24 такта), и во второй половине полифония проявлена более интенсивно. Двойная имитация в октаву построена по принципу антифона, а слово «образующе» излагается с помощью неточной имитации между дикантами и тенорами (т. 16–19). Ткань усложняется благодаря различным удвоениям и использованию инверсии мотивов.

В первом куплете «Херувимской песни» № 3 также сплетены воедино гармонические и

полифонические приемы, но при этом полифония выступает в роли главного фактора, скрепляющего целое. Мотив с текстом «Иже херувимы» проводится у первых сопрано, басов и теноров от главных ступеней лада (I–V–IV), формируя экспозицию. А раздел «тайно образующе» опирается на каноническую секвенцию в двух нижних голосах, восходящую по секундам (IV=−7).

На динамизации этого приема основан заключительный раздел «Херувимской» с текстом «Аллилуиа» (Пример 12), где Чайковский написал двойную каноническую секвенцию I разряда, восходящую по секундам, в контрапункте децимы (т. 73–77, IV=−9). В такте 79 шаг секвенции меняется на терцовый, и секвенция становится однотемной, так как восходящий контрапункт восьмьми исчезает.

Пример 12. П. И. Чайковский. «Девять духовно-музыкальных сочинений». «Херувимская песнь № 3» (такты 73–76)

В обработке обиходного напева в «Тебе поем» (№ 4) Чайковский прибегает к двойной имитации в нижнюю октаву в самом начале песнопения, а затем в т. 5–6 создает полифоническую вариацию, добавляя к риспосте у тенора мотив, сходный со вторым. Таким образом, возникает еще одна имитация, в сексту, между альтами и тенорами, что позволяет преодолеть антифонность и объединить три голоса в один пласт.

Во втором разделе песнопения с ремаркой «Протяжно» простая точная имитация между сопрано и басами дополняется неточной (ритмической) у альтов и теноров в терцию. Чайковский словно вуалирует формальный имитационный принцип, стремясь к большей естественности изложения.

В «Достойно есть» (№ 5) на словах «Присноблаженную и Пренепорочную», воспевающих Богородицу, композитор обращается к приему бесконечного канона I разряда в контрапункте октавы (т. 8–11, IV=−14). Переклички между сопрано и тенорами дополняются остинато баса. Аналогичное построение (с небольшими ритмическими изменениями) появляется с текстом «Тя величаем» (т. 31–34).

В первом разделе песнопения «Отче наш» (№ 6) простые имитации выстраиваются в восходящие цепи (т. 26–29), а со словами «Хлеб наш насущный даждь нам днесъ» возникает четырехголосная имитация (у теноров и альтов — каноническая, из двух отделов). Примечательно сходство тонального плана: по квинтам вверх в первом разделе (d—a—e¹—h¹) и по квартам во втором (хотя восходящий характер нарушается ломанным порядком имитации):

Т–А–Д–Б, e^1 – a^1 – d^2 – g). В т. 38–39 кратковременно возникает прием, напоминающий стариинные пропорциональные каноны эпохи Возрождения, когда тенор вступает с целой ноты, двукратным увеличением пропорты в сопрано, хотя далее этот принцип не выдерживается.

В «Блажени яже избрал», причастном стихе на заупокойной литургии (№ 7), полифония вновь, как и в причастном стихе из «Литургии святого Иоанна Златоуста», появляется в заключительном разделе «Аллилуиа». Свободное quasi-фугато со вступлением голосов f^1 – c^1 – g – c^2 (А–Т–Б–С) переходит в бесконечный канон II разряда в крайних голосах, который здесь имеет кульминационную роль, исполняется *fortissimo*.

В великолепном трио «Да исправится молитва моя» (№ 8) имитационные приемы использованы свободно и естественно, они словно инкрустированы в этот ансамбль мелодических линий. Уже в первых тактах сопрано и альт переплетаются, мотив звучит одновременно и в восходящем, и в нисходящем движении, крупными длительностями и в уменьшении. Распев на слове «воздеяние» (т. 9–11) тоже пластично распределен между голосами (С. 2–С. 1–А) в свободном интервальном соотношении (g^1 – c^2 – a^1).

В куплетно-вариационной форме «Ныне силы небесныя» (№ 9) Чайковский прибегает к тому же приему, что и в «Херувимских»: при повторении текста после начального построения, более ориентированного на гомофонное изложение, следует имитационная структура. Здесь это четырехголосная имитация с варьированием первой риспости и реперкуссией, охватывающей не только тоны основного G-dur, но и тонику параллели (d^1 – g – d^2 – e/E): так проявляется влияние параллельно-переменного лада.

Итак, в духовно-музыкальных сочинениях Чайковский применяет различные имитационные формы: имитации, простые и двойные (антифонного характера), бесконечные каноны I и II разряда, канонические секвенции, в том числе с различными удвоениями, фугато. Эти полифонические формы позволяют объединить развернутые построения единым тематическим содержанием, поэтому нередко вводятся в завершающие разделы песнопений, особенно в виде фугато. Канонические секвенции композитор использует как действенное средство развития, а бесконечные каноны скорее выполняют функцию торможения, замедления движения.

Чайковский работает в свободном стиле, опираясь на традиции классического хорового концерта, но его тематизм постепенно приобретает более строгий характер, связанный с церковными распевами.

Для техники Чайковского характерна свободная трактовка интервалов имитации в фугированных построениях. Традиционные квартово-квинтовые соотношения зачастую не выдерживаются, используются другие тоны вступления, соответствующие неустойчивому гармоническому контексту или вводящие устои параллельно-переменного лада. В этой свободе имитационных построений заметно стремление композитора уйти от школьных норм, не ограничивать ими творческую фантазию. Характерной особенностью техники также является интонационное варьирование пропорты при повторении — замена данного интервала на близкий, сокращение или расширение начальной интонации.

Удельный вес полифонии в последнем цикле «Девять духовно-музыкальных сочинений» возрастает, что показал анализ всех песнопений. Важное значение для хоровой фактуры имеет сближение полимелодического и собственно имитационного склада, и в целом это свидетельствует об огромном значении фактурных решений в духовной музыке П. И. Чайковского.

Литература

1. *Келдыш Ю. В.* П. И. Чайковский // История русской музыки в десяти томах. Т. 8: 70–80-е годы XIX века. Часть вторая. М.: Музыка, 1994. С. 89–245.
2. *Лисицын М. А.* Чайковский как духовный композитор // Русская музыкальная газета. 1897. № 9. Стб. 1199–1214.
3. *Плотникова Н. Ю.* О канонической технике Василия Титова // Журнал Общества теории музыки. 2013. № 3. С. 92–107.
4. *Плотникова Н. Ю.* Полифония Василия Титова: учебное пособие по полифонии для студентов музыкальных вузов. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. 128 с.
5. *Плотникова Н. Ю.* «Эта музыка навсегда в памяти» // *Она же. Русская духовная музыка XIX — начала XX века*. М.: [б.и.], 2007. С. 16–23.
6. *Протопопов В. В.* Полифония в русской музыке / История полифонии. Вып. 5. М.: Музыка, 1987. 319 с.
7. *Танеев С. И.* Собрание духовных песнопений для хора без сопровождения. Сост., вступ. статья и comment. Н. Ю. Плотниковой. М.: Фонд развития музыкальной культуры «Живоносный Источник», 2010. 84 с.
8. *Чайковский П. И.* Четвертая неделя концертного сезона // Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. II / подгот. В. В. Яковлевым. М.: Государственное музыкальное издательство, 1953. С. 257–262.
9. *Чайковский П. И.* Четвертая неделя концертов // Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. II / подгот. В. В. Яковлевым. М.: Государственное музыкальное издательство, 1953. С. 185–188
10. *Чайковский П. И.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. X: Письма (1881) / подгот. Н. Н. Синьковской и И. Г. Соколинской. М.: Государственное музыкальное издательство, 1966. 359 с.
11. *Чайковский П. И., Танеев С. И.* Письма / Сост. и ред. В. А. Жданов. М.: Госкультпросвещиздат, 1951. 557 с.

References

1. Keldysh, Yuriy V. P. I. Chaykovskiy [P. I. Tchaikovsky]. In *Istoriya russkoy muzyki v desyati tomakh* [History of Russian Music in 10 Volumes]. Vol. 8, 89–245. Moscow: Muzyka. (In Russian).
2. Lisitsyn, Mikhail A. 1897. “Chaykovskiy kak dukhovnyy kompozitor [Tchaikovsky as a Spiritual Composer].” *Russkaya musykal’naya gazeta* [Russian Music Journal] 9, 1199–1214. (In Russian).
3. Plotnikova, Natal’ya Yu. 2013. “O kanonicheskoy tekhnike Vasiliya Titova [On the Technique of Canon in Vassily Titov’s Oeuvre].” *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [The Journal of Russian Society for Theory of Music], no. 3, 92–107. (In Russian).
4. Plotnikova, Natal’ya Yu. 2013. *Vasily Titov’s Polyphony: A Textbook on Polyphony for Music Students*. Moscow: Moscow Conservatory Scientific Publishing Center. (In Russian).
5. Plotnikova, Natal’ya Yu. 2007. “Eta muzyka navsegda v pamyati” [‘This Music Will Stay in My Memory’].” In: *Ibid.: Russkaya dukhovnaya muzyka XIX — nachala XX veka* [Russian Sacred Music of the 19th — Early 20th Centuries]. Moscow: (In Russian).
6. Protopopov, Vladimir V. 1987. *Polifoniya v russkoy muzyke* [Polyphony in Russian Music]. In: *Istoriya polifonii* [History of Polyphony], vol. 5. Moscow, Muzyka. (In Russian).
7. Taneyev, Sergey I. 2010. *Sobranie dukhovnykh pesnopeniy dlya khora bez soprovozhdeniya* [Collection of Sacred Chants for Choir without Accompaniment], edited by Natal’ya Yu. Plotnikova. Moscow, Fond razvitiya muzykal’noy kul’tury “Zhivonosnyy Istochnik” [Foundation for the Development of Musical Culture “Life-Giving Spring”].
8. Tchaikovsky, Pyotr I. 1953. “Chetvertaya nedelya kontsertnogo sezona [Fourth Week of the Concert Season].” In Idem. *Polnoe sobranie sochineniy. Literaturnye proizvedeniya i perepiska* [Complete Works. Literary Works and Correspondence], vol. II, prepared by Vasiliy V. Yakovlev, 257–262. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal’noe izdatel’stvo. (In Russian).
9. Tchaikovsky, Pyotr I. 1953. “Chetvertaya nedelya kontsertov [Fourth Week of Concerts].” In Idem. *Polnoe sobranie sochineniy. Literaturnye proizvedeniya i perepiska* [Complete Works. Literary Works and Correspondence], vol. II, prepared by Vasiliy V. Yakovlev, 185–188. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal’noe izdatel’stvo. (In Russian).
10. Tchaikovsky, Pyotr I. 1970. *Polnoe sobranie sochineniy. Literaturnye proizvedeniya i perepiska* [Complete Works. Literary Works and Correspondence], vol. 10: Letters (1881), prepared by Nataliya N. Sin’kovskaya and Irina G. Sokolinskaya. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal’noe izdatel’stvo. (In Russian).
11. Tchaikovsky, Pyotr I., Taneyev, Sergey I. 1951. *Pis’má* [Letters], edited by Vladimir A. Zhdanov. Moscow: Goskul’tprosvetizdat. (In Russian).