

## О Т И З Д А Т Е Л Ь С Т В А

П. И. Чайковскому, приглашенному во вновь открытую Московскую консерваторию для преподавания теоретических дисциплин с 1866 г. (на этом посту он проработал 12 лет), принадлежит честь создания первого русского учебника гармонии. Безусловно, потребность московских музыкантов в своем учебном пособии была велика, и молодой профессор по классу композиции проникся настроениями, царившими в учебной среде, чутко улавливал пожелания музыкантов. В 1872 г. он выпускает у П. И. Юргенсона «Руководство к практическому изучению гармонии» (сам учебник создан композитором годом ранее). Методический опыт П. И. Чайковского оказался удачным и этот учебник выдержал несколько изданий в дореволюционной России. По просьбе протоиерея и профессора Московской консерватории Д. В. Разумовского композитор перерабатывает свое «Руководство...» в «Краткий учебник гармонии, приспособленный к чтению духовно-музыкальных сочинений в России», который был издан уже в 1874 г. Это учебное пособие, нацеленное на подготовку специалистов в области русской духовной музыки, отличается замечательной методической зрелостью и в концепции, и в своем воплощении.

Петербургские достижения отражены в более позднем «Практическом учебнике гармонии» Н. А. Римского-Корсакова, вышедшем в 1886 г. и выдержавшем затем более десяти изданий. Именно этот труд снискал себе наибольшую популярность в российской учебной практике. Прежде всего, работа Н. А. Римского-Корсакова относится к новому этапу развития теории модуляционного движения. Автор разрабатывает развитую систему родства тональностей, с определенной иерархией соотношений, и к тому же охватывающую различные способы модуляции. Чайковский решает эти проблемы иначе, классифицируя типы модуляций, что, безусловно, подготавливает теорию Н. А. Римского-Корсакова. П. И. Чайковский разделяет их

на непосредственные и проходящие, выделяет особый тип модуляции через энгармонизм уменьшенного аккорда.

Учение о гармонии в «Руководстве...» П. И. Чайковского состоит из двух основных частей. Во введении сжато излагается учение об интервалах. В первой части представляются трезвучия, затем септаккорды в мажоре и миноре, рассматриваются правила их сочетания, дается понятие о гармонических секвенциях, разъясняются особенности плавного голосоведения при соединении аккордов, в том числе в условиях модуляции и при опоре на органнй пункт (педадь). Вторая часть имеет два отдела. В первом из них основное внимание уделено «мелодическому движению голосов, не изменяющему сущность гармонии» (Чайковский), здесь подробнейшим образом обсуждается голосоведение с введением задержаний, предъёмов, проходящих и вспомогательных звуков, комплексов, образующихся на органнх пунктах (педалях). По мнению автора, задержания, проходящие и вспомогательные ноты «способствуют мелодической красоте голосов». Содержание второго отдела связано с историей гармонии. П. И. Чайковский уделяет внимание как «строгому стилю» (т. е. гармонии эпохи Возрождения), так и свободному движению гармонических комплексов, а также гармонической фигурации, кроме того, автор намечает направление по изучению каденционных оборотов, но эту линию он в дальнейшем не стал развивать.

Интересно, что Чайковский считает: «Строгий стиль не более как отличная школа для начинающих», а сочинять можно даже с нарушением строгих правил, если достигается красивое звучание. Историческое движение голосоведения от строгого стиля к свободному положено и в основу метода преподавания гармонии. Большое значение П. И. Чайковский придает анализу «хороших сочинений (например, сонат Бетховена)», т. е. опора на живую практику была заложена в русской теоретической школе с самого ее начала.

Учебное пособие П. И. Чайковского содержит множество задач и заданий по гармонии. С 1 по 16 главу в конце каждого раздела помещаются задачи на гармонизацию баса (нередко с цифровкой). Начиная с главы 17, которая названа «Гармонизация данных мелодий», предлагаются задачи другого типа, т. е. помещается мелодическая линия, требующая присоединения ниже лежащих голосов (автор предлагает выполнять даже гармонизации *Cantus firmus*). Кроме того, ряд заданий связаны с игрой модуляций, с оговоренными условиями их прохождения.

При близком знакомстве с «Руководством...» П. И. Чайковский предстает методистом, владеющим полным арсеналом приемов объяснения сложного материала. Его учебник отражает устремления современных ему музыкантов в понимании движущих сил в развитии такой основополагающей теоретической дисциплины, которой и является гармония.

*М. Р. Черная,  
доктор искусствоведения, профессор*

## ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Приступая к составлению предлагаемого руководства, я всего менее имел в виду внести в музыкальную науку новую систему, новые взгляды. Убедившись в том, что при развивающейся в публике музыкальности потребность в учебниках делается с каждым днем настоятельнее, я решился по мере сил способствовать удовлетворению этой потребности.

Любители теоретических изысканий и музыкально-философских умствований не найдут в моей книге пищи для своей любознательности; я льщу себя надеждой, что учащееся поколение обретет в ней пособника на пути практического изучения техники искусства. Она не углубляется в сущность и причину музыкально-гармонических явлений, не тщится открыть принцип, связующий в научное единство правила, обуславливающие гармоническую красоту, но излагает в возможной последовательности выведенные путем эмпирическим указанием для начинающих музыкантов, ищущих руководителя в своих попытках к сочинению. От этого я и не решаюсь свой скромный, специально педагогический труд назвать громким именем теории. Если и несомненно то, что музыкальная наука, постепенно совершенствуясь, найдет наконец ключ к теоретическому разъяснению гармонических таинств, то да позволено будет усомниться в том, что ознакомление с существующими в настоящее время, построенными на песке, теориями гармонии может принести существенную пользу учащимся. Ничто так не сбивает с толку начинающего, ничто так не ослабляет в нем энергию и рьяность к изучению музыки, как пространные, громкие, многословные, хотя, быть может, и остроумные разглагольствования о гармонии, встречаемые в некоторых учебниках и расточаемые некоторыми учителями.

Итак повторяю, руководство мое не прибавляет ни единой йоты к сокровищнице музыкальных теорий; я знаю, что в богатой музыкально-педагогической литературе оно прошло бы явлением незамеченным. Но на Руси, имеющей едва ли не одно только хорошее передовое сочинение по этой части\*, смею думать, что мой труд, преследующий в деле музыки серьезные практические цели, имеет некоторые данные быть трудом полезным; он вызван очевидною необходимостью в учебниках.

*П. Чайковский*

Низы, 2-ое августа 1871 г.

---

\* Я говорю об Учебнике гармонии Рихтера.

## ВВЕДЕНИЕ

### УЧЕНИЕ ОБ ИНТЕРВАЛАХ

Хотя предполагается, что приступающий к изучению искусства музыкального сочинения достаточно подготовлен к тому обстоятельным знанием элементарного отдела музыкальной науки, мы считаем, однако же, не бесполезным предпослать нашему руководству краткое изложение учения об интервалах, так как шаткие об этом предмете сведения могут препятствовать успешному изучению гармонии.

Под интервалом разумеется отношение, образуемое между двумя звуками по высоте. В каждом интервале звук, лежащий ниже, называется основным. Наименования интервалов соответствуют латинскому обозначению отношения, образуемого между верхним звуком и основным:



Вследствие повышения и понижения одного из двух звуков, составляющих интервал, он не изменяется, но расстояние между обоими звуками увеличивается или уменьшается. Для точнейшего определения этих изменений интервалов существуют второстепенные их подразделения. Одна группа интервалов (секунда, терция, секста и септима) подразделяется на большие, малые, увеличенные и уменьшенные; другая группа (прима, октава, квинта и кварта)—на чистые, увеличенные и уменьшенные.

Малые интервалы на полтона меньше больших; увеличенные на полтона больше больших и чистых; уменьшенные на полтона меньше малых и чистых. Все, построенные на первой ступени мажорной гаммы, интервалы суть большие и чистые.

Дабы они могли служить нам нормой при измерении всех вообще интервалов, посмотрим, сколько в каждом из них тонов.

В большой секунде — целый тон; в большой терции — два тона; в чистой кварте — два с половиной тона; в чистой квинте — три с половиной; в большой сексте — четыре с половиной; в большой септимере — пять с половиной; в чистой октаве — шесть тонов. Чистая прима измерению не подлежит.

Теперь, зная подразделения интервалов на роды и виды, а также средства измерения их, мы имеем полную возможность с безусловной точностью определить каждое отношение каждых двух звуков.

Для наглядного уяснения всего вышеизложенного, напишем таблицу всех интервалов, строящихся на ноте С:

2      большие    чистые    малые    увеличенные    уменьшенные

Примы

Секунды

Терции

Кварты

Квинты

Сексты

Септимы

Октавы

Таким образом, изменение большого или чистого интервала в малый, увеличенный или уменьшенный производится, как показано в этой таблице, через повышение или понижение верхнего звука; точно также, оставив верхний звук без изменения, можно

\* Буквой У мы обозначаем употребительные в гармонии интервалы.

поступить и с основным звуком, повышая его для получения меньших интервалов и понижая для больших, например:



Интервалы, переходящие за пределы октавы, представляют повторения отношений, образуемых интервалами в пределах октавы. Одна нота имеет в гармонии самостоятельное значение:



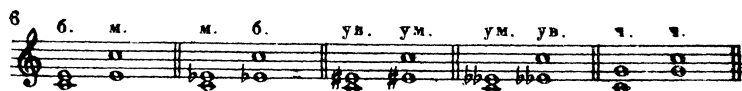
Обращение интервалов происходит чрез перенесение верхнего звука на октаву вниз, или нижнего на октаву вверх. При этом получаются отношения, выражающиеся следующими рядами цифр:

|   |   |   |   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
| 8 | 7 | 6 | 5 | 4 | 3 | 2 | 1 |

Прима в обращении дает октаву; секунда — септиму; терция — сексту; кварта — квинту; квинта — кварту; секста — терцию; септима — секунду; октава — приму:



При этом большие интервалы дают в обращении малые; малые — большие; увеличенные — уменьшенные; уменьшенные — увеличенные; чистые дают чистые же, например:



Интервалы по впечатлению, которое они производят, делятся на к о н с о н а н с ы, выражающие собою покой, удовлетворяющие сами себя, и д и с с о н а н с ы, представляющие элемент д в и ж е н и я, требующие опоры в следующем за ним интервале. К консонансам принадлежат: чистые примы, октавы и квинты, а также терции и сексты, большие и малые. Из них чистая прима, октава и квинта суть консонансы с о в е р ш е н н ы е; большая и малая сексты и терции — консонансы н е с о в е р ш е н н ы е. Секунды, септимы и все увеличенные и уменьшенные интервалы принадлежат к диссонансам. Чистая кварта есть нечто среднее между консонансом и диссонансом; однако же она ближе подходит к последним.



## УЧЕНИЕ О ГАРМОНИИ

1. Сочетания музыкальных звуков бывают двойные: такие, в которых звуки следуют один за другим, и такие, в которых они слышатся одновременно. Сочетания первого рода называются мелодией; сочетания второго рода — гармонией. Из совокупного содействия этих двух основных элементов, с присоединением к ним элемента ритмического, распределяющего те и другие сочетания по отношению ко времени, получается материал музыкального искусства. Предметом настоящего руководства будут сочетания одновременно слышимых музыкальных звуков, то есть гармония.

### Часть I

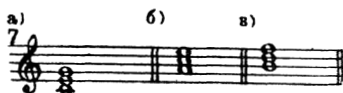
2. Единовременные сочетания из трех, четырех или пяти звуков, расположенных на расстоянии терции друг от друга, — называются аккордами<sup>1</sup>. Самые существенные из них суть те, которые состоят из трех звуков, а потому и называются трезвучиями (*Dreiklang*, *accord parfait*). Состоя из консонирующих интервалов (терции и квинты), они производят на музыкальное чувство впечатление покоя, в противоположность четырехзвучным и пятизвучным аккордам, которые дают диссонирующие интервалы, а потому, не находя в самих себе удовлетворения, ищут опоры в консонирующем аккорде, то есть требуют разрешения в трезвучие.

---

<sup>1</sup> В рукописи эта фраза первоначально была написана так: «Гармонические сочетания, в коих имеется более двух звуков, называются аккордами». — *Ред.*

## КОНСОНИРУЮЩИЕ АККОРДЫ. ТРЕЗВУЧИЯ

3. Итак, трезвучие состоит из трех терцеобразно расположенных звуков, например:



Нижний звук называется основным тоном или *примой*; лежащий непосредственно над ним — *терцией*, и наконец верхний — *квинтой*.

Трезвучия различаются друг от друга смотря по тому, из каких именно терций и квинт они образованы. Трезвучие, имеющее большую терцию и чистую квинту, называется *большим* или *мажорным* (а); трезвучие с малой терцией и чистой же квинтой — *малым* или *минорным* (б); трезвучие же с малой терцией и уменьшенной квинтой есть *уменьшенное* (в).

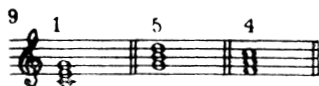
### Глава первая

#### ТРЕЗВУЧИЯ МАЖОРНОЙ ГАММЫ

4. Если мы возьмем диатоническую мажорную гамму и будем строить на каждой ее ступени трезвучие, то получим следующий ряд аккордов:



Большие трезвучия мы встречаем на 1-й, 4-й и 5-й ступенях гаммы:

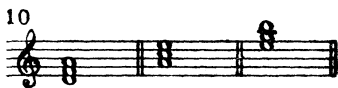


Эти аккорды, составляющие сущность гармонии мажорного строя, носят названия тех ступеней, на которых они построены. Трезвучие на первой ступени называется *тоническим*; тре-

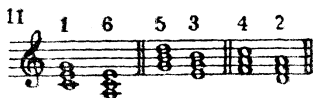
звучие на пятой — доминантовым; а трезвучие на четвертой ступени — субдоминантовым.

5. Мы сказали, что большие трезвучия составляют сущность гармонии мажорного лада. Действительно, заключая в себе все диатонические ступени гаммы, и находясь в глубокой внутренней связи между собой, они вполне определяют свою тональность и уже сами по себе достаточны для гармонического сопровождения каждой мелодии, не выходящей из пределов данного мажорного лада. Связующее их внутреннее родство объяснится очень легко, если мы вспомним родство тех гамм, которых они служат представителями. Трезвучия на 5-й и 4-й ступенях, участвуя в гармонии данного лада в качестве доминантового и субдоминантового трезвучий, суть в то же время тонические трезвучия двух ближайших по квинтовому кругу ладов. Итак: внутренняя связь трех больших трезвучий мажорного лада есть отражение родства (по общности тетрахордов) трех рядом лежащих по квинтовому кругу ладов.

6. Малые трезвучия в мажорном ладу мы находим на 2-й, 3-й и 6-й ступенях гаммы. Малая терция минорного трезвучия сообщает этому аккорду характер относительной слабости, мягкости, так что трезвучия этого рода, по значению, которое они имеют в гармонии, не могут стать наряду с мажорными трезвучиями; они существуют как бы для того, чтобы служить прекрасным контрастом к силе и мощи последних. Взаимная связь их так же близка, как и связь мажорных трезвучий, так как и они представляют собою три смежных в квинтовом круге лада:



Что касается родства их с большими трезвучиями, то в нем мы видим отражение параллельного родства ладов, так как аккорды первой и шестой, пятой и третьей, четвертой и второй ступени отстоят от другого на расстоянии малой терции:



Таким образом всю массу мажорных и минорных трезвучий мажорного лада мы можем разделить на три группы, по два трезвучия в каждой; тоническую из трезвучий на 1-й и 6-й ступенях, доминантовую, из трезвучий на 5-й и 3-й, и субдоминантовую, из трезвучий на 4-й и 2-й ступенях.

7. Что касается трезвучия на 7-й ступени, уменьшенного, то по своему диссонирующему характеру оно резко отличается от остальных шести трезвучий и мы обратимся к подробному его рассмотрению позднее, когда будут вполне усвоены сочетания больших и малых трезвучий между собою.

## Глава вторая

### СОЧЕТАНИЕ ТРЕЗВУЧИЙ МАЖОРНОГО ЛАДА

8. Аккорды располагаются или по массам с многочисленными повторениями одних и тех же интервалов, как это бывает в сочинениях для оркестра и для фортепиано, или же распределяются на небольшое число самостоятельных голосов. Чаще всего встречается четырехголосное сложение гармонии, как самое нормальное, соответствующее разделению человеческих голосов на сопрано, альт, тенор и бас. Мы будем держаться при изучении гармонии именно этого способа разложения гармонии по голосам: верхним голосом будет сопрано, нижним бас — оба эти голоса вместе определяются наименованием крайних голосов; из средних голосов ближайший к сопрано будет альт, а непосредственно к нему прилегающий по направлению от баса вверх — тенор.

9. Приступив к применению выше рассмотренных аккордов, мы в течение некоторого времени в басу будем ставить исключительно основной тон аккорда. В верхнем голосе будет находиться один из трех тонов, составляющих трезвучие: основной, терция или квинта, а для двух средних голосов возьмем по направлению от сопрано вниз два ближайших интервала трезвучия. Таким образом, взяв из пределов тона C-dur тоническое трезвучие, мы расположим его на четыре голоса по одному из следующих способов:



Эти три различные виды одного и того же трезвучия называются положениями аккорда. Смотря по тому, который из интервалов трезвучия лежит в верхнем голосе, положения эти называются: первое — положением основного тона или положением октавы; второе — положением терции, а третье — положением квинты.

10. Рассмотрев три различные положения трезвучия, мы находим, что в каждом из них основной тон употреблен два раза, терция же и квинта по одному разу. Всегда ли так бывает? При свободном голосоведении гармонизатор волен удвоить любой из тонов трезвучия, но на настоящей точке, будучи принуждены придвигать по правилу § 9 средние голоса к верхнему, мы на первое время лишены свободы. Впрочем, удвоение основного тона будет всегда наиболее употребительным; это зависит от самой природы\* трезвучия.

11. Мы говорили выше (§ 6) о внутреннем родстве, связующем консонирующие трезвучия мажорного лада. Кроме этого внутреннего родства имеется между ними еще чисто внешняя связь, выражающаяся общими тонами. Так например: трезвучие *c, e, g* имеет общий тон с трезвучием *g, h, d* посредством тона *g*, а с трезвучием *f, a, c* — посредством тона *c*. Вообще каждое трезвучие, построенное на одной из ступеней гаммы, соединено общностью одного или двух тонов своих со всеми остальными, кроме тех двух, основные тоны коих лежат в гамме рядом. Итак, трезвучие *c* не имеет связи с *h* и *d*, трезвучие *d* с *c* и *e* и т. д.

Нижеследующая таблица представляет отношение трезвучий между собою по внешней связи\*\*:

$$\begin{array}{lll}
 C \longleftrightarrow \begin{Bmatrix} G \\ F \\ a \\ e \end{Bmatrix} & G \longleftrightarrow \begin{Bmatrix} C \\ e \\ d \end{Bmatrix} & F \longleftrightarrow \begin{Bmatrix} C \\ d \\ a \end{Bmatrix} \\
 a \longleftrightarrow \begin{Bmatrix} C \\ F \\ e \\ d \end{Bmatrix} & e \longleftrightarrow \begin{Bmatrix} G \\ C \\ a \end{Bmatrix} & d \longleftrightarrow \begin{Bmatrix} F \\ G \\ a \end{Bmatrix}
 \end{array}$$

Для того, чтобы сочетание двух трезвучий было правильно или, что то же самое, удовлетворяло бы вполне требованиям музыкального слуха, нужно, чтобы общий тон оставался на месте, в том же голосе. Точное исполнение этого правила сообщает гармонии текучесть, плавность и единство; с другой стороны, оно предохраняет начинающего от множества грубых ошибок, предотвратить которые он иначе и не может. Возьмем, например, трезвучие *C* в положении октавы и будем поочередно соединять его с другими связными по общности тонов трезву-

\* Подтверждением предпочтительного удвоения тона служит так называемая натуральная гамма, дающая на три основных тона две квинты и одну терцию.

\*\* Мы выражаем мажорные трезвучия большими, а минорные — малыми буквами.

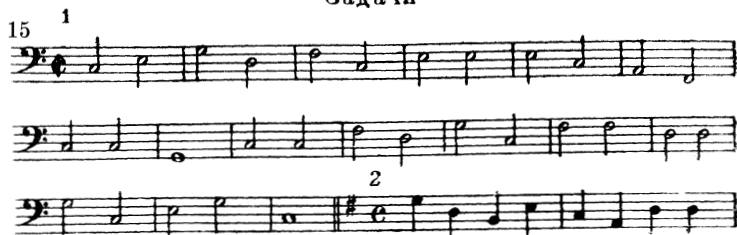
чиями. Какие положения изберем мы для этих сочетаний? Очевидно те, которые дают возможность общий тон или оба общих тона (если их два) оставить в тех же голосах. Следовательно трезвучие *G* мы употребим в положении терции, трезвучие *F* в положении квинты, *a* в положении терции и *e* в положении квинты:



Таким образом ход и расположение верхних трех голосов обуславливается общим тоном. Что касается баса, то он может идти и вверх и вниз; но если приходится выбирать между скачком на терцию и скачком на сексту, то первый во всех отношениях предпочтителен \*:



### Задачи



\* Так как это руководство преследует чисто практические цели, то мы не будем беспрестанно вдаваться в объяснения тех или других предлагаемых в нем советов. Желательно однако было бы, чтобы ученик искал подтверждения многочисленных правил в собственном чувстве. Для этого ему должно за инструментом испытывать основательность преподаваемых ему правил. Верный музыкальный инстинкт сейчас же подскажет ему, что правила эти почерпнуты из требований его же слуха.



*Примечание I.* Кроме исполнения этой задачи, требующей от ученика, чтобы к готовому басу он приписал верхние три голоса, следует еще, чтобы он написал себе целую таблицу всевозможных сочетаний каждого трезвучия, и в каждом положении со всеми остальными. Для этого ему стоит только продолжать систематически строение тех сочетаний, которые уже начаты в настоящем параграфе для трезвучия С в положении октавы. Пусть не ужаснется начинающий тем, что с первого же урока ему придется написать в пределах одного тона 120 аккордов. Во-первых, задача эта чисто механического свойства, а во-вторых, нужно, чтобы всесторонним разъяснением наипервейших начал предмета учащийся сразу рассеял свой суеверный страх к так называемой теории или, как часто называется наука наша, к Генерал-басу<sup>2</sup>.

*Примечание II.* При гармонизации басов избегать вести верхние голоса высоко. Для этого не следует начинать с высокого положения тонического трезвучия.

## Глава третья

### СОЧЕТАНИЕ ТРЕЗВУЧИЙ, НЕ ИМЕЮЩИХ ВНЕШНЕЙ СВЯЗИ

12. В предыдущей главе было говорено о красоте связанных, соединенных общими тонами гармоний; это абсолютное совершенство аккордовых сочетаний не исключает однако возможности вводить в гармонию сочетания, хотя и менее плавные, но в данном случае самою своею грубостью, резкостью удовлетворяющие<sup>3</sup> наше чувство. Это объясняется целью музыки — выражать разнообразные настроения души, не всегда изливающиеся в формах мягких, ласкающих ухо. Вот почему гармония допу-

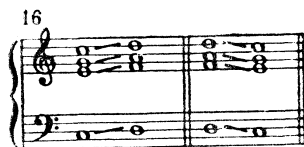
<sup>1</sup> В рукописи в этом такте: соль, ре, ми, ми, что, по-видимому, ошибочно, так как секундовые отношения аккордов будут объяснены в следующей главе. В последнем прижизненном издании: соль, до, ми, ми. — *Ред.*

<sup>2</sup> В рукописи зачеркнуто такое окончание фразы: «... который он [Генерал-бас. — *Ред.*] непосвященным внушает». — *Ред.*

<sup>3</sup> В рукописи вместо «удовлетворяющие» первоначально было: «производящие приятное впечатление на...» — *Ред.*

скает сочетания аккордов, лишенных внешней связи, хотя и соединенных тем внутренним родством, о котором мы говорили в § 5.

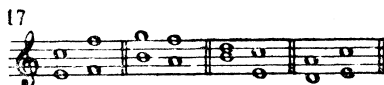
13. Для того, чтобы по возможности сплавить два лишенные внешней связи аккорда, не следует ли избирать такие положения, которые бы давали возможность вести голоса мелодически плавно? Не следует ли, избегая скачков, вести все голоса в ближайшие интервалы, на секунду вверх или вниз, например так:



Но прежде чем ответить на этот вопрос, посмотрим какие вообще бывают движения голосов?

Они бывают трех следующих родов:

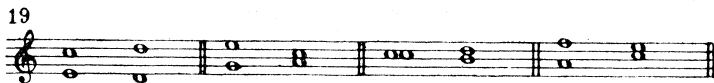
1) Прямое движение (*motus rectus*), когда два голоса идут в одном направлении, оба вверх или оба вниз, например:



2) Косвенное движение (*motus obliquus*), когда один голос движется, а другой стоит на месте, например:



3) Противоположное движение (*motus contrarius*), когда один голос идет вверх, а другой вниз, например:



Все эти различные движения встречаются и допускаются при последовании всякого рода гармоний. Однако же в прямом движении следует различать так называемые движения параллельные, когда голоса идут не только в одном направле-



Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)