

П. Б. Рязанов

Сравнение практических учебников гармонии П. Чайковского и Н. Римского-Корсакова

Публикация тезисов доклада выдающегося деятеля русской музыкальной культуры П. Б. Рязанова. Публикуется впервые. Подготовлено к печати Н. П. Рязановой.

Ключевые слова: педагогика музыкальная, учебник гармонии

Peter B. Ryazanov

Comparison of practical textbooks harmony Peter Tchaikovsky and Nikolai Rimsky-Korsakov

The publication of lecture thesis by Petr Ryazanov, outstanding person of Russian musical culture. The text is published for the first time. Preparing to print by Nina P. Ryazanova

Keywords: music education, coursebook on harmony

1. У Чайковского в учебнике подчеркивается **двойственное** значение гармонии (с одной стороны, принцип гармонических явлений, а с другой – принцип полифонии). У Римского-Корсакова основная опора на принцип изучения чисто-гармонических явлений.

2. Римский-Корсаков настаивает на полнотрехзвучии гармонии, Чайковский – на (относительной) самостоятельности значения каждого голоса в аккордовом письме.

3. У Чайковского недостаточно определены области применения гармонического и мелодического соединений трехзвучий, нет указаний на способы этих соединений, хотя автор учебника непрерывно пользуется тем и другим видом соединений в своих нотных примерах.

4. В основе «свободного» ведения голосов у Чайковского принцип **подвижности** крайних голосов гармонии и избегания тесного расположения средних голосов в отношении к басу.

5. Чайковский подчеркивает возможность иных принципов голосоведения, по сравнению с изложенными в учебнике, но только при наличии (специфической) одаренности учащегося. Чайковский не рекомендует хода баса на сексту (предпочтительнее – на терцию) и скачка верхних голосов более чем на кварту. Разрешается скачок баса на малую септиму вверх при условии оставления трех верхних голосов на месте.

6. У Чайковского в учебнике рассматривается педаль (органный пункт) и в средних голосах; у Римского-Корсакова – только в басу.

7. Вопрос о каденциях в учебнике Чайковского поднимается только с XVII главы, в конце раздела гармонизации данной мелодии. В первой части учебника отсутствуют и фригийские, и плагальные каденции.

8. Звукоряд мелодической минорной гаммы Чайковский считает не имеющим значения для учебной работы по курсу гармонии. Чайковский вовсе не рассматривает аккордов мелодического минора (в отличие от Римского-Корсакова, придающего особое значение гармонизации восходящего верхнего тетракорда из мелодической минорной гаммы или модуляции через трезвучие IV ступени «искусственного» минора, т. е. через мажорную субдоминанту минора).

9. Римский-Корсаков избегает в своем учебнике тех форм гармонической связи, которые, так или иначе, получили специальный стилистический оттенок, присущий выработавшейся традиции у русских композиторов гармонизации русских народных мелодий или сочинения в духе русской народной песни и литературной традиции русского музыкального ориентализма, а именно: а) Римский-Корсаков избегает в учебнике образования каденций в натуральном миноре; б) Римский-Корсаков запрещает в учебнике мелодический шаг в любом из голосов гармонии на увеличенную секунду.

10. Система последовательного укрепления в музыкальном сознании обучающегося гармонии функционального значения аккордики, начиная от трех главных ступеней мажорного и минорного лада (T, D, S) и принципов плавности голосоведения в гармонии находится в тесной зависимости и связи от первоначально данного расположения аккордов и мелодического положения отдельных тонов аккорда. Римский-Корсаков почти в каждом параграфе первого раздела учебника – и в практических указаниях и в нотных примерах – делает постоянный упор на преимуществе гармонического соединения (связи общих тонов на месте в одном и том же

Сравнение практических учебников гармонии П. Чайковского и Н. Римского-Корсакова

голосе) в сравнении с так называемым мелодическим соединением смежных аккордов, имеющих общие тоны (1, 2 и 3).

11. Интерес представляет предисловие учебника Чайковского. Учебник Чайковского не приспособлен к самостоятельному изучению гармонии, Римский-Корсакова учебник учитывает возможность самостоятельного обучения.

12. Чайковский называет трезвучия самыми существенными из числа употребляемых аккордов. § 5 – внутренняя связь аккордов главных ступеней, у Римского-Корсакова о том же § 48.

13. У Чайковского объяснение связи T, D, S в родстве гамм, а у Римского-Корсакова родство гамм объясняется принадлежностью их к тонике, к одной тональности и следовательно их внутренней связи.

14. У Чайковского трезвучия II и III ступеней ставятся перед (до) и после V ступени, трезвучие III между V и I ступенями, трезвучие VI ступени между II и IV (вне рассмотрения ранее внутренней связи)?

15. У Чайковского с первых же шагов использование всех ступеней лада. Поэтому, видимо, и даны только задачи на гармонизацию данного баса (иначе непреодолимы затруднения учащихся на первых шагах в выборе аккордов), а гармонизация данной мелодии откладывается к концу. Долгое время, кроме того, отдается предпочтение тесному расположению и гармоническому соединению.

16. В учебнике Чайковского § 11 трактует вопрос о связном голосоведении. У Чайковского совершенно игнорируется, как уже было сказано выше, минорный натуральный лад. Оговаривается специально, что в гармоническом отношении минор «беднее, ограниченнее средствами, чем мажор». (Интересно сопоставить данное замечание с собственной гармонической практикой Чайковского!) Гармонической секвенции в миноре посвящен § 20 учебника Чайковского.

17. Интересные соображения Чайковского в § 23 о квартсектаккорде I ступени на сильном времени (такта) как задержании на V ступени перед I – отсутствует у Римского-Корсакова. (Сопоставить данное замечание с соответствующими соображениями Гуго Римана по этому вопросу.)

18. В учебнике Чайковского выпало, специально систематизированное в учебнике Римского-Корсакова, рассмотрение скачков основных, терцовых и квинтовых тонов.

19. В учебнике Чайковского отсутствует рассмотрение вопроса о перемещении аккордов, о проходящих и вспомогательных квартсектак-

кордах, о гармоническом мажоре и связанных с ним фригийских последований и фригийских кадансов I и II рода.

20. У Чайковского во втором разделе учебника рассмотрение диссоннирующих аккордов. Их четыре: V_7 , V_9 , VII_7 и VII_{7ym} . Все остальное отнесено к группе секвенцаккордов, т. е. аккордов, не выделяемых при прочих равных условиях в самостоятельную группу рассмотрения (в том числе и II_7 и его обращения, столь излюбленный и самим Чайковским, особенно при изложении в миноре).

21. Во втором разделе учебника – более свободное ведение голосов.

22. В § 32 учебника гармонии Чайковского говорится следующее: «Истинная красота гармонии состоит не в том, чтобы аккорды располагались так или иначе, а в том, чтобы голоса не стеснялись ни тем, ни другим способом, вызывали бы свойствами своими то или другое расположение аккорда».

Для Чайковского важно чтобы средние голоса гармонии, сами по себе наиболее неподвижные и зависимые от верхнего голоса, имели возможность проявлять свои свойства, получить самостоятельное значение, свой особый характер. Удвоение голосов в аккорде может быть различным и неожиданным, а поэтому трудно, по мнению Чайковского, придерживаться исключительно широкого или тесного расположения голосов.

23. Чайковский так и не дает понять учащимся, чем они должны руководствоваться в выборе аккордов при гармонизации данной мелодии (см. § 47).

24. Римский-Корсаков и Чайковский отдают предпочтение косвенному и противоположному движению голосов, а не прямому. От прямого возникают и так называемые скрытые квинты и октавы.

25. Оба (и Римский-Корсаков, и Чайковский) предпочитают, как уже было сказано, гармоническое соединение мелодическому (у Чайковского см. § 11). Отрицательная сторона гармонического соединения в тесном расположении (Чайковский § 11). О мелодическом соединении Чайковский § 13 (Противоположное движение голосов во избежание параллелизмов). Отстаивая самостоятельность голосов, Чайковский не забывает о свободе голосов – § 14, и далее о том же – см. § 22.

У Чайковского предпочтение в принципах удвоения – удвоение в аккорде основного тона (у Римского-Корсакова, за малыми исключениями, удвоение основного тона в трезвучии действует как безусловное правило). В учебнике Чайковского о необычных удвоениях в аккор-

де – § 22. Об удвоении основного тона у него же – §10.

25. Римский-Корсаков о свободе и независимости голосов, в частности (и в особенности) средних голосов, ничего не пишет, так как аккорд, в возможном понимании Римского-Корсакова как автора учебника, мыслится лишь как единое целое одновременно сочетанных звуков по вертикали, а Чайковский видит в образованиях аккордового порядка проявление принципа сочетания независимых до известной степени (в мелодическом смысле), самостоятельных голосов. Чайковский тем самым вносит элемент мелодизации, элемент полифонии в учение о гармонии. Но конкретизировать это положение в определенных «правилах» Чайковский тем не менее отказывается (см. § 33). По Корсакову же, то, что не может быть сформулировано в конкретных учебных правилах, не должно преподноситься ученику.

О независимости голосоведения у Чайковского см. в дальнейшем введение *cantus firmus'a* – где гармония трактуется не только в четырехголосном складе, но и в двух-, трех-, пяти- и шестиголосном.

26. Определение модуляции у Чайковского – § 51. Модуляции непосредственные, проходящие и энгармонические. В противоположность Римскому-Корсакову, он начинает с непосредственной модуляции через диссонирующие аккорды, указывающие определенный лад, т. е. через V_7 , безраздельно принадлежащий одному ладу. Установления степеней родства смежных тональностей нет. В примерах модуляций Чайковского отсутствует S нового строя, нет показа всех гармонических функций, нет кадансообразных последовательностей. Образцы модуляций в близкие и отдаленные строи не расчленены, не систематизированы, даны вместе. Проходящая модуляция у Чайковского не является постепенной (Чайковский об этом не

говорит); понятие модуляционного плана отсутствует. Чайковский замечает, что «это зависит от личного вкуса и произвола», и относит порядок модуляционного движения к индивидуальным особенностям художественного замысла.

27. Римский-Корсаков подразделяет модуляцию на переход и отклонение. «Отклонение» состоит в том, что последующий строй слегка затрагивается и снова покидается. Для отклонений особенно хорош по своей краткости и ясности хроматический способ модуляций.

28. У Чайковского: непосредственная модуляция через V_7 (без посредствующего аккорда), через посредствующий аккорд, через V_9 , VII ступени малый вводный, через VII_{7ум}, через сектаккорд уменьшенного трезвучия, через доминантовое трезвучие.

Проходящая модуляция у Чайковского: через побочные лады, через **модулирующие секвенции**, через ряд V_7 и VII₇, по кварто-квинтовому кругу.

Энгармоническая модуляция 1) через VII₇, 2) увеличенное трезвучие и аккорды с увеличенной секстой.

Предпосылкой для модуляции у Римского-Корсакова – так называемое «средство» строев – для постепенной модуляции; ложные последовательности и энгармонизм – для внезапной модуляции.

– см. § 48, 3: При модуляции в ближайшие строи 1) общим аккордом является тоническое трезвучие данного строя; 2) посредством сопоставления тоник обоих строев и прибавлением аккордов нового строя (наименее совершенная); 3) хроматизмом (через показ **D** последующего строя).

– II степень родства – через посредствующий общий строй; в III степени – строи не имеющие ничего общего с первым (фактически сведение всего к ряду модуляций по I степени).

– § 91, 2: О внезапной модуляции.