

— П. И. Чайковский —

РУКОВОДСТВО
К ПРАКТИЧЕСКОМУ
ИЗУЧЕНИЮ
ГАРМОНИИ



- Ч 15 Чайковский П. И.** Руководство к практическому изучению гармонии : учебное пособие / П. И. Чайковский. — 7-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2023. — 168 с. : ноты. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-507-46149-3 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-4495-2376-1 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

ISMN 979-0-66005-100-9 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Авторство книги принадлежит человеку, который был не только величайшим русским композитором, дирижером и общественным деятелем, но и педагогом, тем, кто в Московской консерватории заложил основы профессионального отношения к теоретическим предметам и создал серьезные традиции в изучении этих дисциплин. Пример тому – данный труд, в котором П. И. Чайковский обобщил масштабный пласт материалов, накопленных за время своей педагогической деятельности.

Учебное пособие снабжено подробными методическими рекомендациями, образцами, схемами и практическими заданиями по каждому разделу.

Издание адресовано студентам, аспирантам и педагогам средних специальных и высших учебных заведений, а также всем интересующимся трудами выдающегося русского композитора.

УДК 78
ББК 85.31

- Ч 15 Tchaikovsky P. I.** Guide to the practical study of harmony : textbook / P. I. Tchaikovsky. — 7th edition, ster. — Saint-Petersburg : Lan : THE PLANET OF MUSIC, 2023. — 168 pages : notes. — Text : direct.

P. I. Tchaikovsky was not only a great Russian composer, conductor and public man, but also a pedagogue who created the basis of professional attitude towards theoretical disciplines and traditions in learning these disciplines in the Moscow Conservatory. In this book P. I. Tchaikovsky summarized all the materials accumulated throughout his pedagogical experience.

Every part of the textbook presents detailed methodical recommendations, examples, schemes and practical tasks.

The textbook is intended for students, post-graduates and teachers of secondary special schools and universities, and also all interested in P. I. Tchaikovsky's publications.

У Ч Е Н И Е О Г А Р М О Н И И

1. Сочетания музыкальных звуков бывают dvojкие: 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.

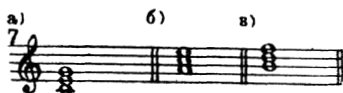
Часть I

2. Единовременные сочетания из трех, четырех или пяти звуков, расположенных на расстоянии терции друг от друга, — называются аккордами¹. Самые существенные из них суть трезвучия (*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.

¹ 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).

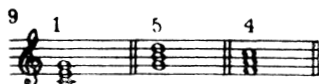
Глава первая

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:

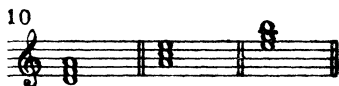


Эти аккорды, составляющие сущность гармонии мажорного строя, носят названия тех ступеней, на которых они построены. Трезвучие на первой ступени называется *тоническим*; тре-

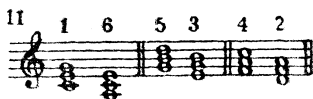
звучие на пятой — доминантовым; а трезвучие на четвертой ступени — субдоминантовым.

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 тетракордов) 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 консолирующие 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 *c* 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**:

$$\begin{array}{ccc}
 C \longleftrightarrow \begin{cases} G \\ F \\ a \\ e \end{cases} & G \longleftrightarrow \begin{cases} C \\ e \\ d \end{cases} & F \longleftrightarrow \begin{cases} C \\ d \\ a \end{cases} \\
 a \longleftrightarrow \begin{cases} C \\ F \\ e \\ d \end{cases} & e \longleftrightarrow \begin{cases} G \\ C \\ a \end{cases} & d \longleftrightarrow \begin{cases} F \\ G \\ a \end{cases}
 \end{array}$$

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.

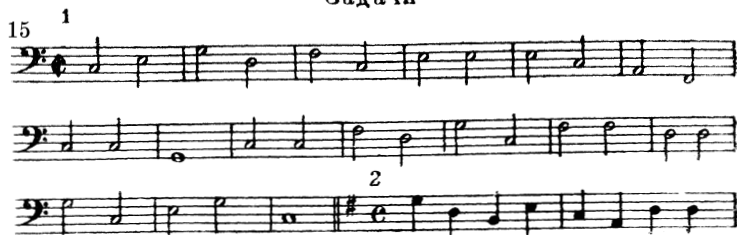
чиями. Какие положения изберем мы для этих сочетаний? Очевидно те, которые дают возможность общий тон или оба общие тона (если их два) оставить в тех же голосах. Следовательно трезвучие *G* мы употребим в положении терции, трезвучие *F* в положении квинты, *a* в положении терции и *e* в положении квинты:



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-басу².

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 удовлетворяющие³ наше чувство. Это объясняется целью музыки — выражать разнообразные настроения души, не всегда изливающиеся в формах мягких, ласкающих ухо. Вот почему гармония допу-

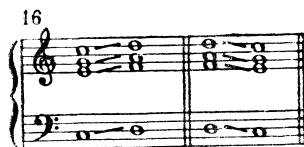
¹ В рукописи в этом такте: соль, ре, ми, ми, что, по-видимому, ошибочно, так как секундовые отношения аккордов будут объяснены в следующей главе. В последнем прижизненном издании: соль, до, ми, ми. — *Ред.*

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

³ 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.

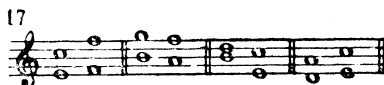
13. Для того, чтобы по возможности сплавить два лишенные внешней связи аккорда, не следует ли избирать такие положения, которые бы давали возможность вести голоса мелодически плавно? Не следует ли, избегая скачков, вести все голоса в ближайшие интервалы, на секунду вверх или вниз, например так:



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

Они бывают трех следующих родов:

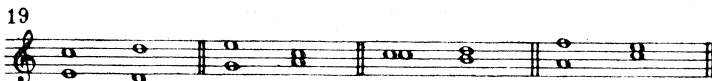
1) Прямое движение (*motus rectus*), когда два голоса идут в одном направлении, оба вверх или оба вниз, например:



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-

нии, но берут при этом те же интерваллы: например, оба идут на секунду или на кварту вверх или вниз:



Из числа этих параллелизмов иные отличаются чрезвычайной мягкостью, а потому допускаются наравне со всеми остальными движениями, другие же потому ли, что оскорбляют требования слуха, или противоречат условиям самостоятельного хода голосов, запрещаются. Сюда относятся ходы голосов параллельными квинтами и октавами:

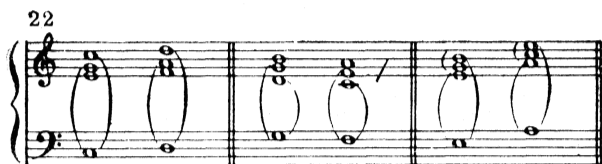


Примечание. Для того, чтобы уяснить себе причину запрещения октав, вспомним, что здесь дело идет не о тех гармонических массах, которые встречаются в фортепианной или оркестровой музыке, а о самостоятельном четырехголосии, не допускающем повторений и удвоений. Прибавим еще, что если ученик задается вопросом: одни ли только параллелизмы квинт и октав запрещаются и в какой мере возможны параллелизмы, например, диссонирующих интерваллов,— то пусть он не смущается. Мы имеем под рукою пока лишь такие звуковые сочетания, где подобные случаи немислимы.

Итак, скажем, раз навсегда, что школа запрещает ходы голосов параллельными квинтами и октавами.

Теперь мы можем ответить на вопрос, предложенный в начале настоящего параграфа.

Соединяя два трезвучия, не имеющие внешней связи, нельзя вести все голоса на секунду вверх или на секунду вниз, так как подобное последование даст запрещенные параллельные ходы квинтами и октавами:



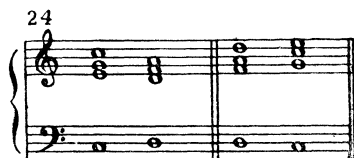
Чтобы избежать этих ошибок, мы должны обратиться к противоположному движению, не делая однако ж по возможности прыжков. Мы не исправим ошибки, если поведем вместо секунды на септиму в противоположном движении: не говоря уже

о том, что в таком случае квинты и октавы все же останутся квинтами и октавами:



мы получим до крайности некрасивый в мелодическом отношении скачок нижнего голоса на септиму.

Напротив, мы оставим басу мелодическое движение его на секунду вверх или секунду вниз, верхние же три голоса поведем в противоположном направлении в ближайшие интервалы аккорда:



Теперь мы имеем возможность употреблять в пределах мажорного тона все его консонирующие трезвучия и во всех положениях. Кроме разрешения нижеследующих задач опять советуем, дабы освоиться с изложенным в этой главе правилом, написать в различных тонах всякого рода несвязные сочетания трезвучий, а кроме того упражнять себя за инструментом, играя все дозволенные гармонические последования и притом в различных тонах.

Задачи





Глава четвертая

УКЛОНЕНИЯ ОТ ПРАВИЛ СОЧЕТАНИЯ СВЯЗНЫХ АККОРДОВ

14. Подчинившись правилу об оставлении общего тона в том же голосе, мы получили гармонию стройную, плавную, связную; но безусловное исполнение правила необходимо настолько, насколько оно не стесняет нас в достижении нашей главной цели — всестороннего развития свободы голосов. Мы будем постепенно приближаться к этой цели, мало-помалу освобождаясь от предохраняющих начинающего гармонизатора правил. Уже теперь мы можем встретить надобность отступить от вышеупомянутых правил, если заметим, что ход голосов от того выиграет. Так, например, мы уже заметили раньше, что верхняя группа голосов не должна вращаться в высоких регистрах; если мы находим, что в данном случае уклонение от правила дало бы нам возможность вывести эти голоса из этого неестественного расположения, — то уклонимся от правила, соблюдая однако же всякие предосторожности.

Эти предосторожности состоят в следующем:

1) Как бы ни были близки по внутренней или внешней связи два трезвучия, они не могут быть взяты оба в одном и том же положении; неизбежным следствием было бы запрещенное последование квинт и октав, например:



2) Верхний голос не должен делать скачков более, чем на кварту:



3) Бас и верхние голоса, в случае отступления от правила, должны идти в противоположном движении, иначе произойдут некрасивые последования скрытых квинт или скрытых октав.

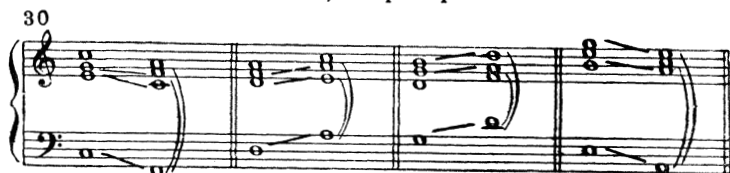
Кроме параллельных квинт и октав, называемых явными, существуют еще квинты и октавы скрытые, образующиеся при следовании двух голосов к квинте или октаве в прямом движении¹:



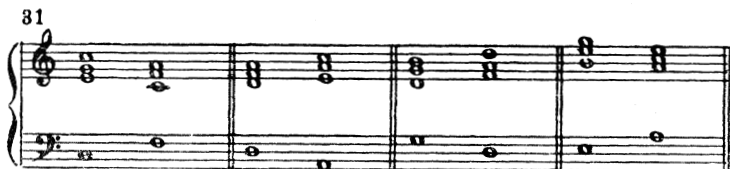
Эти скрытые последования вовсе не производят неприятного впечатления, если есть между аккордами общий тон, оставленный в том же голосе, например:



Если же правило внешней связи нарушено, то скрытые квинты и октавы весьма заметны, например:



Те же сочетания делаются возможны и красивы, если есть противоположное движение, предохраняющее от скрытых последований:



¹ Первоначальный зачеркнутый вариант этого абзаца в рукописи: «В противоположность параллельным квинтам и октавам, называемым явными, существуют еще так называемые последования скрытых квинт и октав, состоящие в том, что при прямом движении голосов последний из них есть квинта или октава». — Ред.

СОДЕРЖАНИЕ

От издательства	3
От составителя	5
Введение. Учение об интервалах	7

УЧЕНИЕ О ГАРМОНИИ

Часть I

Отдел первый.

Консонирующие аккорды. Трезвучия	12
---	-----------

Глава первая.

Трезвучия мажорной гаммы	12
--------------------------------	----

Глава вторая.

Сочетание трезвучий мажорного лада	14
--	----

Глава третья.

Сочетание трезвучий, не имеющих внешней связи	17
---	----

Глава четвертая.

Уклонения от правил сочетания связанных аккордов	21
--	----

Глава пятая.

Гармонические секвенции	24
-------------------------------	----

Глава шестая.

Гармония минорного лада	26
-------------------------------	----

Глава седьмая.

Широкое расположение аккордов	30
-------------------------------------	----

Глава 8.

Обращения трезвучий	31
---------------------------	----

Глава девятая.

Обращения уменьшенных и увеличенных трезвучий	36
--	----

Отдел второй.

Диссонирующие гармонии: септаккорды и нонаккорды	39
---	-----------

Глава десятая.

Доминантаккорд	39
----------------------	----

Глава одиннадцатая.

Свободное ведение голосов	45
---------------------------------	----

<i>Глава двенадцатая.</i>	
Нонаккорд	47
<i>Глава тринадцатая.</i>	
Малый и уменьшенный септаккорды	49
<i>Глава четырнадцатая.</i>	
О сочетании между собою диссонирующих гармоний, разрешающихся в тоническое трезвучие	52
<i>Глава пятнадцатая.</i>	
Секвенцаккорды	56
<i>Глава шестнадцатая.</i>	
Секвенцаккорды в миноре	62
<i>Глава семнадцатая.</i>	
Гармонизация данных мелодий	65
Отдел третий.	
Модуляция	75
<i>Глава восемнадцатая.</i>	
Непосредственная модуляция	76
<i>Глава девятнадцатая.</i>	
Модуляция проходящая	83
<i>Глава двадцатая.</i>	
Гармонизация мелодий с модкляциями	87
<i>Глава двадцать первая.</i>	
Энгармонизм уменьшенного септаккорда	90
<i>Глава двадцать вторая.</i>	
Педадь (органный пункт)	92

Часть II

Случайные гармонические формы

Отдел первый	98
<i>Глава двадцать третья.</i>	
Задержания	98
<i>Глава двадцать четвертая.</i>	
Предъем	109
<i>Глава двадцать пятая.</i>	
Проходящие ноты	112
<i>Глава двадцать шестая.</i>	
Аккорды с увеличенной квинтой	120

<i>Глава двадцать седьмая.</i>	
Аккорды с увеличенной секстой	127
<i>Глава двадцать восьмая.</i>	
Вспомогательные ноты	132
Отдел второй.	
Мелодическое развитие голосов	140
<i>Глава двадцать девятая.</i>	
Строгий стиль гармонии	140
<i>Глава тридцатая.</i>	
Дальнейшее развитие голосоведения	152
<i>Глава тридцать первая.</i>	
Гармоническая фигурация	157
<i>Глава тридцать вторая.</i>	
Свободные прелюдии	161
<i>Глава тридцать третья.</i>	
Уклонение от гармонических законов	162
<i>Глава тридцать четвертая.</i>	
Каденции	164