

Е.Е. Полоцкая,  
УГК им. М.П. Мусоргского,  
г. Екатеринбург

## **О ПРИЧИНАХ СОЗДАНИЯ, ОСОБЕННОСТЯХ И СУДЬБЕ «КРАТКОГО УЧЕБНИКА ГАРМОНИИ» П. И. ЧАЙКОВСКОГО**

Заявленная тема, на взгляд автора, может заинтересовать музыковедов, по крайней мере, в двух взаимосвязанных позициях. Первая, которая могла бы привлечь особое внимание: «Краткий учебник гармонии, приспособленный к чтению духовно-музыкальных сочинений в России»<sup>1</sup> является уникальным случаем *учебника для православных регентов, излагающего основы европейской гармонии*. Вторая: в основе заявленной темы лежат эпизоды из жизни Дмитрия Васильевича Разумовского и Петра Ильича Чайковского, которые еще не были предметом специального исследования, а, кроме того, что они представляют интерес для истории отечественной культуры, именно их рассмотрение могло бы объяснить первую позицию. Поэтому начнем со второй.

В 1864 году при Московском Публичном (Румянцевском) музее было основано Общество Древнерусского искусства (ОДРИ). Среди основателей Общества видим В.Ф. Одоевского – директора Румянцевского музея и человека, чье имя неразрывно связано в истории с делом преобразования церковно-певческого искусства. Он отвечал в ОДРИ за музыкальные вопросы, он же предлагал для вступления в Общество такие кандидатуры как протоиерей Д.В. Разумовский, церковно-музыкальный деятель Н.М. Потулов, выдающийся художественный критик В.В. Стасов, композитор и вокальный педагог В.Н. Кашперов, талантливый музыкант-самоучка, дирижер, автор духовно-музыкальных композиций и критических статей о современном состоянии церковной музыки П.М. Воротников. В 1870 году, в связи с учреждением Комиссии для исправления нотных книг богослужебного пения, которую возглавил Разумовский, в ОДРИ были приняты профессора Московской консерватории Г.А. Ларош и Н.Д. Кашкин. В 1874 году членом ОДРИ стал и П.И. Чайковский. Это произошло при следующих обстоятельствах.

Весной 1874 года обер-прокурор Св. Синода граф Д.А. Толстой обратился в ОДРИ с письмом, в котором он просил, в дополнение к учебнику Н.М. Потулова «Руководство к практическому изучению древнего богослужебного пения Православной Российской Церкви» (1872), рекомендовать какое-либо руководство по гармонии для духовных училищ, «которое “знакомило бы с основными началами музыки вообще”». На это Общество в лице Разумовского отвечало, что лучшим учебником такого рода является «Краткий учебник гармонии, приспособленный к чтению духовно-

---

<sup>1</sup> Далее «Краткий учебник гармонии».

музыкальных сочинений в России”, составленный П.И. Чайковским <...>. На том же заседании Чайковский был избран в члены Общества как “знаток истории русской музыки”<sup>2</sup> [11, с. 100–101].

В документах по делу «Краткого учебника гармонии» фигурирует и еще одно заседание, на этот раз состоявшееся уже в Учебном комитете Св. Синода 26 июня 1875 года. На нем Д.В. Разумовский снова представлял «Краткий учебник гармонии», уже печатавшийся к этому времени в издательстве П. Юргенсона. По всей вероятности, именно для этого доклада 12 января 1875 года Петр Ильич отправил Дмитрию Васильевичу письмо с приложением к нему оглавления своего учебника (См.: [15, с. 390–392]).

Дальнейшая история «Краткого учебника гармонии» такова. Как следует из журнала Учебного комитета при Св. Синоде, на заседании 1 апреля 1881 года «П. Юргенсон представил на рассмотрение Учебного комитета изданное им сочинение профессора Московской консерватории П. Чайковского “Краткий учебник гармонии, приспособленный к чтению духовно-музыкальных сочинений в России” (Москва, 1875), и просит рекомендовать означенное сочинение в качестве руководства при изучении музыки в духовных семинариях и училищах»<sup>3</sup>. За характеристикой данного учебника снова обратились к Д.В. Разумовскому, который дал высокую оценку труду композитора, сказав, в частности, что «Краткий учебник гармонии» «может служить важным облегчением при изучении духовно-музыкальных сочинений в духовных училищах и семинариях, руководством при определении достоинства переложений и необходимою принадлежностью семинарских библиотек для пособия преподавателям церковного пения в средних духовно-музыкальных заведениях»<sup>4</sup>. В результате, 6 апреля 1881 года, по предложению синодального обер-прокурора, «Краткий учебник гармонии» П.И. Чайковского был одобрен в качестве учебного пособия для изучения церковного пения в духовных семинариях и училищах<sup>5</sup>.

Возникает вопрос: почему такое решение было принято только через шесть лет после издания Юргенсоном учебника Чайковского? Приведем версию В.В. Протопопова. По предположению исследователя, дело заключается в том, что Петр Ильич, широко иллюстрируя гармонические правила музыкальными примерами из творчества Бортнянского, Львова и Галуппи, при всем том «нисколько не скрывает его критического отношения

---

<sup>2</sup> Относительно точной даты, на каком заседании обсуждался этот вопрос, источники расходятся. По разным данным, заседание состоялось либо 16-го [15, с. 392], либо 22-го мая [11, с. 100] 1874 года. Неясно также, когда учебник составлен Петром Ильичом. «“Краткий учебник гармонии, приспособленный к чтению духовно-музыкальных сочинений в России”, – читаем в комментариях к указанному письму Чайковского к Разумовскому, – написан Чайковским во второй половине 1874 г.» [15, с. 392]. Однако из изложенной выше цитаты следует, что к моменту представления Разумовским Чайковского в качестве автора учебника и кандидата в члены ОДРИ этот учебник уже был составлен.

<sup>3</sup> ГДМЧ, а<sup>12</sup>, №№ 162–163, л. 1.

<sup>4</sup> Там же, л. 5.

<sup>5</sup> Там же, л. 7.

к большинству из них <...>. Возможно, что потому-то церковное начальство долгое время не разрешало учебник Чайковского к употреблению в духовно-учебных заведениях <...>» [14, с. XVIII]. Это мнение ученого, на наш взгляд, следует воспринимать именно как версию, поскольку пока не найдены какие-либо документы, где говорилось бы о запрещении (или, мягче, о не рекомендации) к использованию данного теоретического труда. Да и критическая оценка Чайковским духовно-музыкальных сочинений, высказанная им в предисловии к «Краткому учебнику гармонии», отнюдь не указывает ни на личности, ни на конкретные произведения, тем более те, образцы которых выбраны автором в качестве нотных примеров к правилам.

В связи с 1881 годом, как годом одобрения Синодом учебника Чайковского, возникает иной вопрос: почему этот учебник так с 1875 года и не переиздавался, в то время как «Руководство к практическому изучению гармонии»<sup>6</sup> Петра Ильича, на основе которого был составлен «Краткий учебник гармонии», выдержало пять прижизненных изданий? На этот вопрос прямого ответа нет, хотя тоже есть версии, к изложению которых мы вернемся после того, как рассмотрим важнейшие причины возникновения «Краткого учебника гармонии» Чайковского и его особенности.

Прежде чем обратиться к анализу исторических причин, как причин объективных, укажем на те субъективные мотивы, которыми, несомненно, должен был руководствоваться Разумовский, обращаясь к Чайковскому с предложением о создании учебника гармонии для хоровых учителей и регентов. Прежде всего, это личные и коллегиальные отношения. Будучи оба людьми, привлекавшими к себе своими исключительными душевными качествами, они явно должны были испытывать друг к другу душевное расположение. Знали и ценили они друг друга и как коллеги. Наверняка Разумовский успел познакомиться с «Руководством» Чайковского, изданным в 1872 году, и ему не пришлось выбирать, к кому обратиться за помощью в вопросе профессионального обучения гармонии церковно-музыкальных деятелей: к Иосифу Гунке, например, известному работой «Краткое руководство к изучению гармонии, приспособленное к самоучению» (Петербург, 1852), или к Петру Ильичу Чайковскому. Других специальных трудов по гармонии на русском языке в то время не существовало, а пользоваться в церковно-педагогической практике православного пения европейскими трудами было бы странно. Известно также, что и Петр Ильич, правда, уже после создания своего «Краткого учебника гармонии», обращался за советом к Дмитрию Васильевичу, в частности, при работе над «Всенощным бдением» в 1881 году<sup>7</sup>.

Подводя итог личным мотивам взаимодействия двух выдающихся деятелей своей эпохи, укажем и на факт искреннего переживания Петром Ильичом смерти Дмитрия Васильевича, последовавшей 2 января 1889 года: «Богу известно, –

---

<sup>6</sup> Далее «Руководство».

<sup>7</sup> См. письмо П.И. Чайковского к С.И. Танееву от 5 августа 1881 г. [16, с.187]; письмо Д.В. Разумовского к П.И. Чайковскому от 24 января 1881 г. [18, с. 274–275].

писал он А.И. Зилоти через два дня после кончины Разумовского, – что я очень любил Д[митрия] В[асильевича]» [17, с. 13], и П.И. Юргенсону: «Хороший был человек, и утрата его очень печальна!» [Там же, с. 14.].

А теперь обратимся к причинам, указывающим на ту *высшую предопределенность исторических событий*, которая становится видна лишь по прошествии достаточно большого времени и благодаря которой мы можем более точно определить историческое место и значимость того или иного явления или события художественной культуры.

Рассматривая состояние церковно-певческого дела в России 60–70-х годов XIX столетия, мы наблюдаем эклектическую картину как в исполнительской практике, так и в сочинении духовной музыки. С одной стороны, четко просматривается тенденция возвращения церковной музыки к национальным истокам, прежде всего, в деятельности ОДРИ и его преемника – Общества любителей церковного пения (ОЛЦП). В исполнительстве практикуется восстановление унисонного пения, в поисках национального стиля ведутся творческие изыскания с применением правил «строгого стиля гармонии», продолжается борьба с доминантсептаккордом, как наиболее чуждым национальному церковному стилю элементом.

С другой стороны, все так же прочно, как и на рубеже XVIII–XIX веков, стоит на своих позициях концертный «западно-итальянский» хоровой стиль. Произведения Бортнянского, Веделя, Березовского, Дегтярева, а также армии их менее талантливых, совсем неталантливых и, главное, далеко не всегда образованных подражателей сопровождают церковные службы и формируют представления о православном церковном пении у массы прихожан.

Понимая, что столь прочные традиции церковного пения разом не изменить, деятели национального певческого возрождения или уповают на пришествие гения, или пытаются найти какое-либо согласие между привычным слуху функционально-гармоническим звучанием песнопений и древним напевом, долженствующим руководить гармоническим движением. Весьма показательны в этом смысле следующие высказывания. Н.М. Потулов: «Я не думаю, чтобы в настоящее время можно было возвратиться к древним греческим ладам, к которым относится наше древнее пение. Ухо наше так привыкло к известным сочетаниям звуков и музыкальным эффектам, что петь в строгом греческом ладе было бы, по мнению моему, то же, что говорить по-русски языком отдаленных столетий. Думаю также, что вряд ли возможно следовать за великими художниками западной церковной музыки, не исказив значения нашего пения. Но вместе с тем я убежден, что при богослужении нашем потребно пение иного характера, иного строя, чем то, какое слышим в наших церквах. При таких убеждениях и взгляде моем на древнее и существующее церковное гармоническое пение наше, я осмелился взяться за труд не с тем, чтобы преобразовать пение наше – этот удел может достаться только какому-нибудь вдохновенному таланту, гению, – но с тем, чтобы вызвать хотя суждения об этом важном и многолюбимом мною предмете» (Цит. по: [7, с. 128]). П.И. Чайковский: «Нужен мессия, который одним ударом уничтожил

бы все старье и пошел бы по новому пути; а новый путь заключается в возвращении к седой старине и в сообщении древних напевов в соответствующей гармонизации. Как должно гармонизовать древние напевы, не решил еще никто, но есть люди, как, напр., Разумовский, Римский-Корсаков, Азеев, которые знают и понимают, что нужно русской церковной музыке, но все это глас вопиющего в пустыне» (Цит. по: [4, с. 17]). Не претендуя на роль этого гения или мессии, Петр Ильич уточняет свою функцию в этом процессе: «Я только хотел быть переходной ступенью от пошлого итальянского стиля, введенного Бортнянским, к тому стилю, который введет будущий мессия» [Там же, с. 18].

Рассматривая церковную эклектику 1860–70-х годов, мы отчетливо видим, что восстановительная тенденция в церковной музыке явно уступала традиции так называемого итальянского стиля в прочности своих позиций. Первая носила пока еще, до воцарения Нового направления в русской духовной музыке, экспериментальный характер и не могла похвастаться устойчивым успехом. Принцип Одоевского и Разумовского, состоявший в том, что «древней мелодии должна соответствовать древняя гармония», не находил все же достойного практического подтверждения: даже гармонизации Потулова, «основанные на точном сохранении напева, строгой диатонике и абсолютно консонантной трезвучной аккордике, оказались мало жизнеспособными» [11, с. 126].

Что же касается европеизированного церковного пения, то его распространение по России было повсеместным. «Зайдите в любую сельскую церковь самого отдаленного уголка России, – писал в предисловии к первому изданию своего «Всенощного бдения» Чайковский, – и здесь вы услышите с клироса голоса причетника с канонархом, поющие исковерканные обрывки самых возмутительно пошлых европейских гармонических форм» [18, с. 273].

Но как бы ни возмущались подобным положением дел передовые музыканты, они не могли охватить внутренним взором историческую перспективу происходящего хотя бы в силу того, что были современниками событий. Мы же сейчас, с позиции временной отдаленности, должны понимать, что стиль Бортнянского был не прихотью распущенного и малообразованного россиянина середины XIX столетия, а той необходимой стадией развития национального искусства, которая называется «русский классицизм». «Понятие “русский классицизм” – скорее из области общего искусствознания – не был популярным в музыковедении», – отмечает сегодня Н.С. Гуляницкая [2, с. 73]. Между тем, этот стиль с достаточной полнотой и цельностью проявил себя фактически во всей жанровой системе русской музыки конца XVIII – первых десятилетий XIX века. Не прошел он и мимо духовно-музыкального творчества. Более того, именно в этой сфере, как наиболее консервативной, по сравнению с темпом эволюции светской музыки, русский классицизм сохранился дольше, дошел до интересующего нас периода, и «именно в нем наблюдались характерные явления, сохранившие свою силу в течение последующего времени (вплоть до сегодняшнего дня!)» [Там же, с. 74]. В чем же эта сила? «Понятие

“классицизм”, вошедшее в употребление в конце XIX в. и развитое в XX в., <...> аккумулирует такие черты, как ясность, четкость и строгое подчинение правилам» [Там же, с. 73]. Таким образом, следует признать, что сам канон классицизма, формировавшийся в течение 2-й половины XVIII столетия, утвердившийся к 60-м годам XIX века в России как тип музыкального мышления и представляющий собой хорошо сложившуюся рациональную систему средств выразительности, более отвечал требованиям и стройности, и строгости, и, в некоторых образцах, даже молитвенности пения, нежели экспериментальные духовно-музыкальные сочинения и, тем более, нежели наступавший в светской музыке романтизм. Из всего этого следовало, что ориентированный на классицизм стиль церковных произведений и был самым востребованным и устраивающим большинство православного населения России. В данной ситуации музыкантам, ратовавшим за национальность в певческом искусстве, оставалось лишь одно возможное действие: поднять общий профессиональный уровень гармонизаторов, дать им возможность профессионального выбора гармонических средств и предоставить научное обоснование своих позиций на основе этого общего, базового профессионализма. Это действие явилось бы одновременно и противодействием непрофессионализму, и, как ни парадоксально, – путем к национальным истокам церковно-певческого творчества. Безусловно, этот профессиональный выбор должен был базироваться на фундаменте классической гармонии. А «Руководство» П.И. Чайковского, на основе которого сложился его «Краткий учебник гармонии» для регентов, и было тем необходимым учебником классической гармонии на русском языке.

Пусть не покажется странным выбор такого яркого русского романтика как Чайковский именно классицистской гармонии в качестве предмета своего учебника. Действительно, «романтизм есть стремление к абсолютной свободе и неповторимости» [3, с. 15]. Однако именно в силу этого «важнейшие аспекты романтической поэтики (гармония, техника композиции) оказываются действенными только на фоне общих принципов классического искусства Нового времени, которые выступают, таким образом, в роли обязательного фундамента искусства романтизма и входят в его сущность» [Там же, с. 15]. Кроме того, в 60–70-е годы XIX века не настало еще время для осмысления в учебной литературе музыкальной системы романтизма, как развивающегося явления. Это осмысление произойдет уже в XX столетии.

Теперь же попробуем обосновать идею о том, что классическая система гармонии в условиях русской церковно-певческой практики изучаемого периода явилась некоей стартовой площадкой на пути возвращения церковного пения к национальным истокам. Тут, *на предложении Разумовского Чайковскому сомкнулись две линии, которые история сближала на протяжении более чем полувека.* Одну следует вести со стороны европейского теоретического музыкознания; другая линия – это уже названная выше восстановительная тенденция в русском православном церковно-певческом искусстве.

Эволюция европейского теоретического музыкознания на протяжении XVIII–XIX веков может быть представлена как процесс постепенного преобразования просветительского типа научной рациональности в тип рациональности эпохи романтизма. Исходным пунктом просветительской рациональности становится материальный мир, окружающий человека. В науке человек действует, прежде всего, как *исследователь* этого мира. А это значит, что в музыкальной теории исследователь интересуется, в первую очередь, естественными физико-акустическими основаниями музыки, то есть действует в рамках господствующего в то время механистического материализма.

В основе рациональности науки XIX века и, в конечном итоге, романтизма мы видим собственно человека. Однако, в отличие от человека Просвещения, – это не столько исследователь внешнего мира, сколько *объект самопознания и предмет исследования*. В результате, теории гармонии XIX столетия характеризуются поисками истины первоначально в психофизиологическом и, на рубеже XIX–XX столетий, психологическом направлениях, порождая типичные для своего времени антропоцентристские концепции.

Рассматривая первый музыкально-теоретический учебник Петра Ильича по шкале научных приоритетов двух веков «физика : психофизиология : психология», мы приходим к выводу, что «Руководство» Чайковского стало первым в истории отечественного теоретического музыкознания трудом, объясняющим основы гармонии с позиции музыкальной физиологии.

Напомним, что «музыкальная физиология рассматривает то, как воздействует созвучие на воспринимающий аппарат нервной системы человека» [13, с. 19]. Сравним теперь данное определение Ю.Н. Холопова с концептуальным положением учебника гармонии Чайковского, в разных вариантах и по разным поводам неоднократно формулируемым на страницах «Руководства»: «Желательно <...>, чтобы ученик искал подтверждения многочисленных правил в собственном чувстве <...> Верный музыкальный инстинкт сейчас же подскажет ему, что правила эти почерпнуты *из требований его же слуха*» [14, с. 14]. Каковы же эти требования? Чайковский убежден, что это – требования *консонантности и мелодизма*, основанные, во-первых, на факторе слуховой организации человека в соответствии с объективными физико-акустическими законами, во-вторых, на природной потребности человека в пении, интонировании, вокализации.

С понятием «консонанс» у композитора ассоциируется представление об абсолютной красоте, принявшей в гармонии форму консонирующего трезвучия. Сущность его как объективного, физиологически обусловленного слухового абсолюта заключается в свойстве удовлетворять сугубо физиологической потребности слуха в простоте, спокойствии и красоте звучания как такового: «<...> Диссонансирующие аккорды не должны переполнять гармонию <...> Истинное богатство ее составляют трезвучия <...>; в гармонии, <...> где начинающий ищет абсолютных, а не

относительных красот, накопление сильно диссонирующих сочетаний, ничем не мотивированное, вредит впечатлению целого» [Там же, с. 66–67].

Понятие «мелодизм» также имеет статус психофизиологической объективности. Но, думается, было бы далеко не достаточно объяснять только этим приверженность Чайковского мелодизму как определяющему фактору гармонического развития. Обратимся к музыке Петра Ильича и увидим, что в его сочинениях мелодизм безусловен и прост! Гениальная простота для Чайковского находила себя в некоем высшем ощущении прекрасного, в высшей ясности, воплощенной, прежде всего, в мелодической естественности его сочинений. Отсюда – преобладающий диатонизм его мелодики в духе *антропологической простоты* из семи нот, которым композитор прочил миллионы лет жизни в музыке.

Думается, именно в репрезентации Чайковским мелодии и гармонии как психофизиологических оснований музыки, а также в органичности и неразрывности их связи – историческая и теоретическая ценность его «Руководства». Думается также, что Д.В. Разумовский сумел разглядеть эту ценность труда Чайковского и во многом потому обратился к нему с предложением о создании учебника для регентов и хоровых учителей на основе «Руководства». Ведь Разумовский, вслед за своим старшим современником Одоевским, видел путь спасения церковно-певческого дела России в создании духовно-музыкальных сочинений, которые подчинялись бы «естественным свойствам человеческого голоса и слуха и неизменяемым законам самого звука» [8, с. 124]. По убеждению Разумовского, способность «сознавать гармонические законы» есть природное свойство человека, и потому даже необученные певцы «сами составляют правильные совершенные созвучия <...>. Эти созвучия, разумеется, просты и наиболее вразумительны для слуха, как, например, звуки в интервалах октавы, квинты, терции или сексты. Такое явление, наблюдаемое ныне и основанное на самой природе человеческого организма, несомненно совершалось и в древности» [Там же, с. 124]. Сравнив приведенные слова Д.В. Разумовского со следующим высказыванием В.Ф. Одоевского, увидим, что в основе чаяний радетелей исконно национального церковного пения в России лежало то же убеждение в необходимости его опоры на психофизиологические основания: «Его гармонизация наших исконных напевов, – писал Одоевский о гармонизациях Н.М. Потулова, – вполне правильная *по существующим для музыки общим естественным законам*» [7, с. 127]. Сравнив же взгляды Одоевского и Разумовского на существо гармонических явлений со взглядами Чайковского на тот же предмет, мы увидим, что они совпадают.

Таковыми представляются причины появления в истории отечественного теоретического музыкознания «Краткого учебника гармонии, приспособленного к чтению духовно-музыкальных сочинений в России» П. И. Чайковского.

Обратим внимание на слова в заглавии: *приспособленный к чтению*. Они чрезвычайно важны для понимания концепции учебника. Во-первых, *приспособленный*, то есть переделанный из чего-то, ранее существовавшего,



но имевшего другое назначение. «Руководство» именно таково – оно написано для студентов Московской консерватории, изучающих цикл теоретических дисциплин, среди которых так называемая *обязательная гармония* – курс фундаментальный. Во-вторых, к чтению, что указывает на аналитический, а не практический ракурс изложения материала<sup>8</sup>. Потому в «Кратком учебнике гармонии» нет гармонических задач, в отличие от многочисленных задач в «Руководстве», зато есть примеры из так называемой *живой* музыки Д.С. Бортнянского, А.Ф. Львова, Б. Галуппи и из обиходных многоголосных песнопений. Более всего примеров из Бортнянского (11 фрагментов из 18-ти нотных иллюстраций). Сразу возникает вопрос: почему Петр Ильич иллюстрирует приводимые им правила музыкой композитора, чье творчество считает далеко не образцом в художественном отношении? Ведь небезызвестны же его высказывания о Бортнянском такого типа: «Бортнянский был человек небездарный и знаток хора, – но крайне бедный изобретением, однообразный до тошноты, манерный, пошловатый, а главное, до такой степени далекий от понимания настоящих потребностей нашей церковной музыки!» [16, с. 187]. Впрочем, именно в первой части приведенной цитаты можно усмотреть и ответ на поставленный вопрос. Дополним его еще одним высказыванием композитора: «Техника Бортнянского – детская, рутинная, но тем не менее это единственный из композиторов, у которого она была» (Цит. по: [4, с. 17]). Иными словами, выбор иллюстраций из творчества русского классициста Бортнянского к краткому изложению правил гармонии классицизма же обусловлен в данном случае, прежде всего, технической потребностью.

Таким образом, цель, поставленная автором в «Кратком учебнике гармонии», довольно скромна: учебник не учит ни гармонизации древних напевов, ни тем более технике сочинения духовной музыки. Он лишь способствует, по словам самого Петра Ильича, «распространению в массах теоретических сведений о музыке» [14, с. 164] и тем самым «открывает возможность правильной <...> оценки» духовно-музыкальных произведений [4, с. 13]<sup>9</sup>.

Со всем этим, безусловно, надо согласиться. Однако же Петр Ильич прописывает в предисловии и мысль, к которой следует отнестись критически: «Предлагаемый очерк гармонии, – пишет автор, – есть не более как сокращение моего Учебника гармонии, написанного для теоретического курса Московской консерватории» [14, с. 164]. На наш взгляд, это, скорее всего, несознательное умаление некоторых достоинств учебника. Он не просто сокращен по сравнению с «Руководством» – он отличается, во-первых, более точными формулировками; во-вторых, и это главное,

---

<sup>8</sup> На этот в свое время указал А.А. Степанов. См.: [12, с. 101–102].

<sup>9</sup> Вспомним, что почти теми же словами характеризовал востребованность учебника Чайковского и Д.В. Разумовский в Св. Синоде, что, впрочем, декларировано и самим автором в том же предисловии.

очевидной направленностью на нового адресата – хорового учителя или регента.

С точки зрения теоретического музыкознания было бы интересно сравнить все расхождения в «Руководстве» и «Кратком учебнике»: они свидетельствуют об усовершенствовании теоретического аппарата композитора. Однако, в рамках сообщения, остановимся лишь на двух показательных примерах. Один касается определения Чайковским понятия «каденция». В «Руководстве» определение каденции встречается не однажды, и всякий раз автор указывает исключительно на автентический ее вариант: «Каденция есть последование трезвучий на доминанте и тонике, замыкающее сочинение» [14, с. 24] или «Основной доминантаккорд с разрешением его в основное трезвучие составляет форму, называемую каденцией» [Там же, с. 66]. О плагальной каденции Чайковский упоминает лишь в последнем абзаце последней главы «Руководства», при этом состав каденции не уточняется: «Кроме того, существует еще известная нам каденция церковная, называемая также плагальной» [Там же, с. 162].

По прошествии трех лет в «Кратком учебнике гармонии» Петр Ильич даст уже иное, более универсальное определение каденции: «Каденция есть заключительное последование двух аккордов, имеющих свойство определять и утверждать гармонию в данной тональности» [Там же, с. 211]. Знакомить учащихся с видами каденции он, разумеется, начнет с каденции автентической. Что же касается заключительного плагального оборота, то автор, исходя в том числе и из гармонической специфики православной церковной музыки, уже сообщит о его составе: «Кроме того существует еще каденция церковная (плагальная), состоящая из последования субдоминанты и тоники» [Там же, с. 212]. Изменится во втором труде Чайковского и определение распространенной каденции. Если в «Руководстве» распространенная каденция определяется, без каких-либо претензий на обобщение, через «четыре аккорда; из них последние два составляют каденцию в собственном смысле <...>. Первые же два аккорда должны быть тоникою и субдоминантою» [Там же, с. 67], то в «Кратком учебнике» Петр Ильич увидит ее едва ли не с шенкеровской позиции «первоструктуры»: «Распространенная каденция есть усовершенствованная заключительная форма, представляющая в сжатом виде всю гармоническую систему лада» [Там же, с. 212].

Другой пример связан с исключением из «Краткого учебника гармонии» главы, которая в «Руководстве» называется «Строгий стиль гармонии».

Можно было бы предположить какие-либо логические пересечения между главами «Строгий стиль гармонии» в «Руководстве» и «Гармония трех-, двух-, и многоголосная» в «Кратком учебнике гармонии». Однако их нет. В «Руководстве», по сути, изложены правила строгого стиля, на которых основывалась практика сочинения в эпоху Возрождения. Необходимость ознакомления с такой практикой объясняется автором тем, что «она особенно полезна будет теперь, как отрезвление от болезненно

страстных, удалившихся от естественности, искусственно сложившихся гармоний, изученных в предыдущих главах» [Там же, с. 138]. Что же касается учебника для регентов, то Петр Ильич, вероятно, не видел надобности в подобной главе по той причине, что никогда не рассматривал композиторскую технику Возрождения образцом для создания духовно-музыкальных сочинений православной традиции во второй половине XIX столетия. Таким образом, содержанием главы «Гармония трех-, двух-, и многоголосная» стала демонстрация наиболее типичных для церковно-певческой практики русского классицизма образцов из творчества Бортнянского.

Теперь, вслед за композитором, обратимся к адресату «Краткого учебника гармонии». Первое к нему обращение содержится в предисловии. В главе II автор аргументирует необходимость работы с четырехголосным изложением аккорда тоже целенаправленно: «Так как мы имеем в виду приложение общих гармонических законов к русскому церковному пению, то будем держаться сначала исключительно четырехголосного сложения, которое преимущественно встречается в сочинениях Бортнянского, Львова и других мастеров» [Там же, с. 172].

Наиболее же декларативное обращение к предполагаемому адресату содержится во второй части «Краткого учебника», в разделе «Случайные гармонические формы». В «Руководстве» случайным гармоническим формам, как-то: задержания, предъём, проходящие и вспомогательные ноты, аккорды с увеличенной квинтой и с увеличенной секстой, – уделено существенное место по той причине, что они являются важнейшими средствами выразительности для музыки светской, в частности, инструментальной. В «Кратком учебнике гармонии» сведения об указанных гармонических формах носят лишь ознакомительный характер. Причем, Петр Ильич не просто ограничивается беглой информацией по этим вопросам, но и приводит следующую аргументацию: «Все эти аккорды, весьма пригодные для музыкального воспроизведения болезненно страстных ощущений человеческого сердца<sup>10</sup>, весьма мало гармонируют с духом твердой веры и упования на Бога, которыми должно быть проникнуто пение в православном храме. Вследствие этой непригодности к церковной музыке, как рассматриваемые в этой главе аккорды, так и аккорды с увеличенной секстой, о которых будет говорено в следующей главе, – весьма редко встречаются у наших лучших духовно-музыкальных композиторов. Поэтому мы сделаем только их поверхностный очерк, не вдаваясь в подробности» [Там же, с. 208].

Необходимо, однако, указать на тот факт, что при всех расхождениях между учебниками и при смене адресата *концептуально учебники*

---

<sup>10</sup> Сравним со словами Н. М. Потулова, который, излагая принципы своих духовно-музыкальных композиций, писал: «Я <...> избегал страстных музыкальных аккордов, порождаемых малыми седьмыми нотами, действующих на нервы и, по моему мнению, мало приличных там, где человек ищет благоговеющего, молитвенного настроения» (Цит. по: 4, с. 128).

*Чайковского не разошлись*. Все так же, как в «Руководстве», на первом месте в правилах голосоведения стоит требование мелодизма, так же Петр Ильич оправдывает возможные отступления от правил авторским творческим произволом, так же убеждает ученика в ограниченных возможностях музыкальной теории в сравнении с практикой и все так же уповает на музыкальный талант ученика, как единственный истинный критерий художественности сочинения.

Важнейший же, момент, которым, на наш взгляд, может быть объяснено существо уникальности европейского учебника гармонии Чайковского для православных регентов, заключается в том, что, как и «Руководство», так и «Краткий учебник гармонии» базируются на *ступенной теории гармонии* европейского происхождения. Ступенная теория, как известно, предшествует функциональной теории гармонии, основоположником которой в Европе считается Гуго Риман (1890-е годы). Чайковский же, будучи представителем своего времени, избрав за структурный и содержательный образец для своих учебников «Учебник гармонии» последователя ступенной теории Э.Ф. Рихтера<sup>11</sup> и заявляя в предисловии к «Руководству», что «всего менее имел в виду внести в музыкальную науку новую систему, новые взгляды» [14, с. 3], попросту не мог стоять ни на каких иных позициях.

Напомним, что в основе ступенной теории лежит закон выводимости из обертонового ряда основного звука как мажорного трезвучия, так и мажорной гаммы. В результате, начиная с Рамо, мажорная гамма в трудах теоретиков рассматривается как звукорядный стереотип звуковысотной организации музыки в целом<sup>12</sup>. Гамма становится и отправным пунктом изучения гармонии как учебного предмета. Видим это, в частности, и в «Учебнике гармонии» Рихтера. Так, первая глава I-го Отдела, имеющая название «Трезвучия мажорной гаммы» (NB!), содержит следующее принципиальное положение: «Как диатоническая гамма составляет содержание строя (Tonart) и служит основой мелодическим рядам или последовательностям, так и трезвучия, основанные на различных ступенях гаммы, составляют существенную часть гармонического содержания такого мелодического ряда» [10, с. 10]. Вслед за Рихтером, и Петр Ильич в части I, отделе I, главе первой своего «Руководства» демонстрирует трезвучия на всех ступенях мажорной гаммы.

К сожалению, с советских времен в отечественном теоретическом музыкознании бытует мнение, что «"всеступенная" система» (как определял ее А.Мясоедов) и «Руководства», и «Краткого учебника гармонии» суть следствие неких попыток Чайковского приблизить изложение европейской гармонии к потребностям русских композиторов в национально-ориентированной теории гармонии. «Широкое использование всех ступеней

---

<sup>11</sup> В России вышел в свет в переводе А.С. Фаминцына в 1868 году.

<sup>12</sup> «Ступенная теория исходит из тональности-гаммы, – пишет Т.С. Кюрегян, – <...> Музыкально ступенная теория выглядит следующим образом: согласно номерам ступеней гаммы выстраиваются диатонические трезвучия; аналогично и септаккорды; нижние звуки аккордов в основном виде всегда представляют основные тоны» [5, с. 324].

лада основывается у Чайковского на типичной для русской музыки ладовой переменности» [6, с. 5], – читаем в брошюре А.Н. Мясоедова «Традиции Чайковского в преподавании гармонии» (1972). При этом Мясоедов указывает на тот факт, что сам Чайковский о подобной связи не пишет<sup>13</sup>. «Для русской музыки с ее традициями многокрасочной трактовки лада и развитой функциональной переменности (связанной с ролью параллельно-переменных ладов в народном творчестве) система Чайковского была органически близка» [1, с. 3], – пишет уже в 2006 году Е.А. Абызова в своем учебнике гармонии. Такая трактовка обосновывается, на наш взгляд, во-первых, своего рода политическими мотивами псевдо-патриотического характера, во-вторых, внеконтекстным анализом теоретических положений трудов Чайковского. Разумеется, в отечественном музыкознании оба учебника композитора были первыми, излагающими положения ступенной теории гармонии, но в системе европейского музыкознания представляли собой типичный продукт своей эпохи и не преследовали никаких иных целей, кроме изложения основ классической европейской гармонии для формирования достаточного уровня теоретической подготовки к той или иной профессиональной музыкальной деятельности. И вероятнее всего, преследование именно этой скромной цели (и не более) и стало причиной того, что учебник гармонии Чайковского для регентов оказался востребованным не в полной мере. Попробуем в этом всесторонне разобраться.

«Краткий учебник гармонии» был написан П.И. Чайковским в 1874 году, то есть еще до создания им и Литургии св. Иоанна Златоуста, и Всенощного бдения, и Девяти духовно-музыкальных сочинений, в период активной деятельности ОДРИ. Одобрение учебнику было дано в 1881 году, то есть тогда, когда эстафету Одоевского по изучению основ древнерусского певческого искусства приняло на себя ОЛЦП, когда почвенный подход к церковному певческому искусству был совершенно очевиден, и тогда уже, когда и сам Петр Ильич, благодаря своей работе над крупными духовно-музыкальными сочинениями и редактурой концертов Бортнянского (июнь – октябрь 1881), более углубился в проблему преобразования церковно-певческого искусства. Возможно, в начале 1880-х годов он написал бы несколько иной учебник, нежели созданный в 1874 году. Но, как известно, история не любит сослагательного наклонения. Обращаясь к деятельности ОЛЦП, нельзя не согласиться со следующей симптоматичной сентенцией Ю. Мельгунова: «<...> нам нужно прежде всего учиться. Но где и у кого?

За неимением лучшего критерия для оценки достоинств музыкальных произведений приходится руководствоваться взглядами, принятыми русскими консерваториями. Но необходимо иметь в виду, что все существующие учебники гармонии и строгого стиля, а также господствующие исторические сведения о гаммах далеко не достаточны для

---

<sup>13</sup> «Нигде не говоря прямо о том, что использование всех ступеней как нельзя лучше согласуется с гармонией русской музыки вообще и с собственным творчеством в частности <...>» [6, с. 5].

объяснения всех явлений, встречающихся в музыке народной и церковной» [11, с. 214].

Действительно, если убрать из «Краткого учебника гармонии» специфические примеры из духовно-музыкальной литературы, то, по сути, этот учебник может служить пособием по изучению классической гармонии всеми желающими музыкантами, независимо от их специализации. Неслучайно композитор писал этот труд в надежде на «распространение в массах теоретических сведений о музыке»; неслучайно он был убежден, что никто еще не решил, «как должно гармонизовать древние напевы». Быть может, в отсутствии прямых методических приемов, которые указывали бы, каким техническим путем следовало возвращаться «к седой старине», и кроется причина не востребоваемости «Краткого учебника гармонии»?

Так или иначе, в «Кратком учебнике гармонии» Петра Ильича был репрезентирован еще один вариант поисков «“пути к себе” <...> с помощью западного опыта» [9, с. 413.], известный в русской церковно-певческой истории XIX века со времен М.И. Глинки, изучавшего полифонию строгого стиля у Зигфрида Дена с целью применения ее законов в области национального духовно-музыкального творчества. Но Чайковский был, так сказать, невольным представителем этого течения: композитор отнюдь не ратовал за использование правил строгого стиля при создании православных духовно-музыкальных сочинений, как настаивали на этом Одоевский, Ларош и Танеев. Он просто живо откликнулся на просьбу Разумовского, как «на потребу дня», тем, что уже имел в руках, т.е. классическим «Руководством к практическому изучению гармонии», созданным по подобию «Учебника гармонии» Рихтера и «приспособленным» через три года «к чтению духовно-музыкальных сочинений в России».

В результате, получается, что учебник Чайковского для регентов появился слишком рано, чтобы оправдать надежды Разумовского. Но, во всяком случае, можно сказать, что «Краткий учебник гармонии», как и предшествовавшее ему «Руководство», появились не слишком поздно, чтобы нести в те самые массы профессионализм классического типа.

Сравнивая судьбы двух теоретических трудов П.И. Чайковского, мы видим, что судьба «Руководства» оказалась счастливее судьбы «Краткого учебника гармонии». Тем не менее, этот учебник несомненно занимает свою и только свою нишу в истории отечественного теоретического музыкознания. И не только своей уникальностью (с формулирования которой мы начали эту статью): – выполнив свою скромную миссию в церковно-певческом деле, «Краткий учебник гармонии» стал первым учебником гармонии для хоровых дирижеров и первым аналитическим курсом гармонии для специальных музыкальных учебных заведений.

## Сокращения

ГДМЧ – Государственный Дом-музей П. И. Чайковского в Клину  
ед. хр. – единица хранения

л. – лист

оп. – опись

РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства

## Использованная литература

1. **Абызова Е.Н.** Гармония [Текст] : учебник / Е.Н. Абызова. – М. : Музыка, 2007. – 383 с.
2. **Гуляницкая Н.С.** Русская музыка : становление тональной системы. XI–XX вв. [Текст] : Исследование / Н.С. Гуляницкая. – М. : Прогресс-Традиция, 2005. – 384 с.
3. **Зенкин К.** Зенкин К. Романтизм как историко-культурный переворот [Текст] / К. Зенкин // Музыка в пространстве культуры : избр. ст. / К. Жабинский, К. Зенкин. – Ростов н/Д : МП «Книга», 2001. – Вып. 1. – С. 8–28.
4. **Марценко Н.Ф.** П.И. Чайковский в нашей церковной музыке [Текст] : муз.-крит. очерк / Н.Ф. Марценко. – Одесса : Издание Одесских регентских курсов, 1913. – 30 с.
5. **Музыкально-теоретические системы** [Текст] : учебник для ист.-теорет. и композиторских фак. муз. вузов / Ю. Холопов, Л. Кириллина, Т. Кюрегян [и др.] ; [отв. ред. В.С. Ценова]. – М. : ИД «Композитор», 2006. – 632 с.
6. **Мясоедов А.Н.** Традиции Чайковского в преподавании гармонии [Текст] / А. Мясоедов. – М. : Музыка, 1972. – 80 с.
7. **Разумовский Д.В.** Николай Михайлович Потулов и его труды по разработке древнецерковного русского пения [Текст] / Д.В. Разумовский // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. III. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861–1918) / Гос. ин-т искусствознания ; Гос. центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки ; Сост. А. А. Наумов, М. П. Рахманова. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – С.127–136.
8. **Разумовский Д.В.** Церковно-русское пение (фрагменты) [Текст] / Д.В. Разумовский // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. III. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861–1918) / Гос. ин-т искусствознания ; Гос. центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки ; Сост. А. А. Наумов, М. П. Рахманова. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – С. 116–126.

9. **Рахманова М.П.** Новое направление в духовной музыке : исторические тенденции и художественные процессы [Текст] / М.П. Рахманова // История русской музыки : в 10 т. – М. : Музыка, 2004. – Т. 10Б. 1890–1917-е годы. – С. 392–456.
10. **Рихтер Э.** Учебник гармонии. Практическое руководство к ее изучению [Текст] / Э. Рихтер ; пер. А. Фаминцына. – Изд. 2-е. – СПб. : Изд. Карла Риккера, 1876. – 207 с.
11. **Русская** духовная музыка в документах и материалах. Т. III. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861–1918) [Текст] / Гос. ин-т искусствознания ; Гос. центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки ; Сост. А. А. Наумов, М. П. Рахманова ; Вступит. ст., подгот. текста и коммент. М. П. Рахмановой ; Поместный Собор Русской православной церкви 1917–1918 гг. / Вступит. ст., подгот. текста и коммент. С. Г. Зверевой. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – 904 с., ил., вклейка после с. 448. – (Язык. Семиотика. Культура.).
12. **Степанов А.А.** Методика преподавания гармонии [Текст] / А.А. Степанов. – М. : Музыка, 1984. – 135 с.
13. **Холопов Ю.Н.** Гармония : Теоретический курс [Текст] / Ю.Н. Холопов. – СПб. [и др.] : Лань, 2003. – 540 с.
14. **Чайковский П.И.** Полное собрание сочинений [Текст] : Литературные произведения и переписка. Т. III-а : [Руководство к практическому изучению гармонии ; Краткий учебник гармонии] [Текст] / П. Чайковский ; Подгот. Вл. Протопоповым. – М. : Музгиз, 1957. – XXVI, 256 с.
15. **Чайковский П.И.** Полное собрание сочинений [Текст] : Литературные произведения и переписка. Т. V : [Письма] / П. Чайковский ; Подгот. Е.Д. Гершовским [и др.]. – М. : Музгиз, 1959. – XI, 518 с.
16. **Чайковский П.И.** Полное собрание сочинений [Текст] : Литературные произведения и переписка. Т. X : [Письма. 1881 г.] / Подгот. Н. Н. Синьковской и И. Г. Соколинской. – М. : Музыка, 1966. – 359 с.
17. **Чайковский П.И.** Полное собрание сочинений [Текст] : Литературные произведения и переписка. Т. XV-а : [Письма. 1889] / Подгот. К.Ю. Давыдовой и Г.И. Лабутиной. – М. : Музыка, 1976. – 296 с.
18. **Чайковский П.И.** Полное собрание сочинений. Т. 63 : [Сочинения для хора] / Подгот. Л.З. Корабельниковой и М.П. Рахмановой. – М. : Музыка, 1990. – 279 с.