

Ларош Герман Августович

Музыкально-критические статьи

"Музыкальный листок" 1872-1877 гг

"Музыкальное обозрение" 1885-1889

гг

УДК 82-3
ББК 84-4
Г38

Г38 **Герман Августович Л.**
Музыкально-критические статьи: "Музыкальный листок" 1872-1877 гг "Музыкальное обозрение" 1885-1889 гг / Ларош Герман Августович – М.: Книга по Требованию, 2023. – 161 с.

ISBN 978-5-519-92507-5

ISBN 978-5-519-92507-5

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2023
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2023

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг — не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель — вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания — решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

вѣроятно, не будетъ удивленъ тѣмъ, что я придалъ этимъ соображеніямъ форму гадательную. О томъ, что на очереди въ настоящемъ, нельзя судить вполне достоверно; исторія можетъ рѣшать этотъ вопросъ только относительно прошлаго. Культурное развитіе не повинуетъ сознательной волѣ людей того поколѣнія среди котораго оно совершается; напротивъ, сами люди повинуются закону исторіи и, способствуя прогрессу, дѣйствуютъ безсознательно. Если бы это было иначе, мы могли бы по произволу направлять современную исторію въ ту или другую сторону. Но приглядываясь къ явленіямъ современности, можно до нѣкоторой степени уловить ихъ общій смыслъ, общую тенденцію; и лишь въ этой скромной мѣрѣ рѣшаюсь я утверждать, что для современной русской музыки педагогическая дѣятельность важнѣе, настоятельнѣе, драгоцѣннѣе, нежели творческая, и что поэтому теоретическое изученіе предмета, повидимому, обѣщаетъ самые прочные и существенные плоды. Въ этихъ видахъ нижеслѣдующія мысли о направленіи и характерѣ, наиболѣе желательномъ для такого изученія, надѣюсь, не покажутся излишними.

Давно замѣчено, что общее направленіе знаній XIX вѣка— историческое. Никогда не существовало такого рвенія изучать каждую отрасль человѣческой дѣятельности, каждую сторону общественной жизни въ ея органическомъ развитіи отъ самыхъ раннихъ слѣдовъ, доступныхъ наукѣ, до настоящаго времени.

Въ изученіи прошлаго, свободномъ отъ всякихъ предвзятыхъ воззрѣній, отъ всякаго субъективизма, вѣкъ нашъ видитъ самое надежное средство для разрѣшенія вопросовъ и сомнѣній настоящаго. Направленіе это распространилось и на музыку. Правда, основанія для исторіи этого искусства были положены въ прошломъ столѣтіи; но результаты, добытые почтенными изслѣдователями XVIII вѣка, какъ-то: аббатомъ Гербертомъ, патеромъ Мартини, Бёрнеемъ и Форзелемъ кажутся ничтожными въ сравненіи съ блестящими успѣхами, которыхъ наука эта достигла теперь. Здѣсь совершился процессъ, во многомъ сходный съ тѣмъ, что замѣчается въ исторіи живописи. Увеличеніе знаній имѣетъ и здѣсь и тамъ послѣдствіемъ перемѣну воззрѣній. Прежде, и въ исторіи живописи, и въ исторіи музыки, начало „прекраснаго“ стиля искали

въ недалекомъ прошломъ; въ произведеніямъ среднихъ вѣковъ относились съ высокомѣрымъ пренебреженіемъ, или, лучше сказать, ихъ игнорировали совершенно; огромное число сокровищъ искусства было неизвѣстно не только публикѣ, но даже специалистамъ. По мѣрѣ возвышенія уровня историческаго знанія, изъ мрака временъ начали выплывать грандіозныя и глубокія произведенія вдохновеннаго творчества, идеально-прекрасныя несмотря на простоту техническихъ средствъ и на отсутствіе многихъ эффектовъ, избаловавшихъ эстетическій вкусъ позднѣйшихъ поколѣній.

Я не буду останавливаться на подробностяхъ этого возрожденія старыхъ мастеровъ для знатоковъ и любителей живописи; замѣчу только, что знатоки и любители музыки также приобрѣли, благодаря изслѣдованіямъ исторіи, новую и обширную область художественныхъ произведеній, невѣдомыхъ дотолѣ. Благодаря трудолюбію, критическому такту и эстетическому чутью такихъ дѣятелей, какъ Фетисъ, Кизеветтеръ, Винтерфельдъ, Куссмакеръ, Амбросъ, Беллерманъ, Коммеръ и Проске, музыкальный міръ нашихъ дней узналъ, что въ двухсотлѣтній періодъ отъ 1450—1650 года музыка имѣла не только гениальныхъ композиторовъ, но цѣлую громадную литературу произведеній, стоящихъ на уровнѣ высокой художественности, литературу до того обширную, что нужны были соединенные труды многихъ ученыхъ, чтобы хотя отчасти привести ее въ извѣстность: огромное множество произведеній, по всей вѣроятности замѣчательныхъ, еще лежатъ неразобранными въ архивахъ и будущему предоставлена еще богатая жатва на этомъ полѣ. Въ теченіи этихъ двухсотъ лѣтъ существовала не одна, а множество школъ композиторовъ; смѣняясь и развиваясь одна изъ другой, онѣ представляютъ величественное зрѣлище духовнаго прогресса, соединенія неутомимаго и смиреннаго труда съ вдохновеннымъ и неизсякаемымъ гевіемъ. Конечно, открытіе музыкальныхъ сокровищъ старо-нидерландскихъ школъ, старо-германской, старо-французской, римской, венеціанской, англійской и проч. пока еще сдѣлано для немногихъ; произведенія эти, за самыми рѣдкими и ничтожными исключеніями, не приобрѣли права гражданства на нашихъ концертахъ и весьма многія изъ нихъ извѣстны только тѣмъ

музыкальнымъ историкамъ, которые собственноручно переписывали ихъ, составляя партитуры изъ сохранившихся голосовыхъ партій. Нѣтъ сомнѣнія, что въ будущемъ это отношеніе публики и музыкантовъ къ открытіямъ исторіи музыки измѣнится въ лучшему, и что тогда ощутительнѣе станутъ практическія послѣдствія этихъ открытій. Уже въ настоящее время не можетъ быть никакого спора относительно музыкальнаго достоинства тѣхъ произведеній, которыя вышепоименованные изслѣдователи извлекли изъ забвенія и сдѣлали общедоступными въ новыхъ изданіяхъ. Церковныя и свѣтскіе хоры такихъ композиторовъ, какъ Жоскинъ де-Пре, Климентъ не-папа, Гомбертъ, Виллаартъ, Гудимель, Палестрина, Витторія, оба Габріели, Лука Маренціо, Орlando Лассо,—произведенія классическія, стоящія выше увлеченій моды или капризовъ толпы. Музыкальная публика не только въ Россіи, но и въ самыхъ образованныхъ и музыкальныхъ странахъ Европы, не имѣетъ понятія объ этихъ художникахъ, исключая развѣ Палестрину: но если дѣятельность ихъ неизвѣстна непосредственно, то мы, такъ сказать, повсюду ощущаемъ ее и пользуемся ею изъ вторыхъ рукъ. Сочиненія этихъ художниковъ и ихъ многочисленныхъ и даровитыхъ сподвижниковъ и послѣдователей легли фундаментомъ гармонической (а въ томъ числѣ и нашей современной) музыки. Они изобрѣли большую часть тѣхъ голосовыхъ сочетаній и аккордовыхъ послѣдованій, изъ которыхъ состоитъ обычный лексиконъ, (хотя нельзя отрицать, что каждое изъ послѣдующихъ столѣтій сдѣлало свой значительный вкладъ въ общую сокровищницу). Какъ классики искусства, они создали его языкъ, и что, особенно важно для того предмета, который я здѣсь имѣю въ виду, произведенія ихъ даютъ совершенно исключительныя, превосходныя образцы этого языка, гдѣ величайшая чистота и прозрачность соединяются съ высшимъ мастерствомъ, съ побѣдоносной игрой техническими трудностями. Извѣстно, что въ литературѣ писатели, обладающіе подобными качествами, считаются особенно удобными для чтенія, заучиванія наизусть, анализа и т. п. въ школѣ; извѣстно также, что ихъ неудобно и неблагоразумно было бы замѣнять писателями романтическими или современными: такъ, напр., при основательномъ изученіи французскаго языка фун-

даментомъ служить классики XVII вѣка: Боссюэтъ, Мас-сильонъ, Расинъ и др. Мнѣ кажется, что въ теоретическомъ изученіи музыки должно поступать также. Палестрина и Витторія могутъ служить тѣмъ же относительно гармоніи и голосоведенія, какъ Боссюэтъ и Фенелонъ относительно французскаго слога.

Если мы признали историческое и эстетическое значеніе композиторовъ упомянутой эпохи, то мы не можемъ оспаривать ихъ педагогическое значеніе. Но если мы захотимъ признать и примѣнить послѣднее во всемъ его объемѣ, мы должны будемъ рѣшиться на значительную реформу въ современной музыкальной педагогикѣ. Обученіе теоріи музыки не можетъ довольствоваться простымъ чтеніемъ или анализомъ готовыхъ образцовъ: во всякой основательной школѣ оно, главнымъ образомъ, состоитъ изъ прогрессивно-распределенныхъ задачъ, которыя задаются ученикамъ, и, по представленіи ихъ учениками, поправляются преподавателемъ. Разница между обычнымъ методомъ и тѣмъ, распространенію котораго я бы желалъ способствовать, заключается въ исходной точкѣ для этихъ задачъ, въ подразумѣваемомъ школой образцовомъ стилѣ. Тотъ стиль, къ водворенію и охраненію котораго стремится современная школа, есть по большей части стиль конца XVIII столѣтія (есть, впрочемъ, во многихъ учебникахъ и обороты, свойственные позднѣйшему времени). Я не буду отрицать той гибкости, многосторонности, легкости и пріятности, которыя музыкальный стиль пріобрѣлъ подъ перомъ Гайдна и Моцарта, этихъ ближайшихъ предковъ музыки нашего вѣка; но тотъ, кто слышалъ, или читалъ въ партитурѣ, произведенія старыхъ контрапунктическихъ мастеровъ, знаетъ, что существуютъ красоты иного рода и что такія именно красоты были недоступны Гайдну и Моцарту при ихъ стилѣ: красоты суровыя и цѣломудренныя, прозрачныя, безмятежныя, безподобно выражающія религиозный экстазъ и глубокій миръ вѣрующей души. Классики конца VIII вѣка писали, безспорно, отличнымъ стилемъ и для музыкальнаго юншества стократъ полезнѣе учиться на нихъ, нежели на Шубертъ или Шуманъ, но и Моцартъ съ Гайдномъ и даже, — заходя еще далѣе назадъ, — Гендель съ Бахомъ не представляютъ, по моему, тѣхъ качествъ,

которыя на низшей ступени школы требуются отъ педагогически-примѣнимаго классика. Неточно было бы сказать, что имъ недостаетъ того или другого; скорѣе, наоборотъ, они содержатъ слишкомъ много. Они слишкомъ богаты, гармонія ихъ недостаточно строго ограничена, недостаточно проста. Этого нельзя понять, не будучи знакомымъ со строгимъ стилемъ старой нидерландской или римской школы: не зная ихъ, можно считать, напримѣръ, Генделя верхомъ гармонической трезвости и простоты, тогда какъ историческое изученіе предмета покажетъ, что онъ очень много заимствовалъ изъ оперныхъ сочиненій своихъ предшественниковъ-неаполитанцевъ XVII вѣка; что его религіозныя сочиненія въ сильнѣйшей степени подвержены вліянію того характеристическаго стиля, который образовался, благодаря введенію оперы, и сообразно театральнымъ требованіямъ, и что такимъ образомъ истинной эпической простоты и спокойствія въ музыкѣ слѣдуетъ искать гораздо раньше Генделя. Вотъ эта-то простота и есть тотъ элементъ, на которомъ должно воспитывать музыкальное юношество. Главные недостатки, съ которыми приходится бороться музыкальному педагогу, имѣя дѣло съ учениками,—запутанность въ веденіи голосовъ, хаотическая сложность, болѣзненная изысканность, или нерящество и неясность. Какъ я ниже постараюсь показать, недостатки эти отчасти поддерживаются и развиваются той системой обученія гармоніи, которой слѣдуетъ большинство современныхъ учителей; но нельзя также исключительно винить систему: недостатки эти отчасти коренятся въ самой природѣ юности, съ которой почти неразрывно связаны неясность чувства, необузданность воображенія и, вслѣдствіе этого, незрѣлость внѣшней формы. Какъ бы то ни было, дѣло воспитанія—бороться съ такой неясностью и потому могущественнѣйшими союзниками музыкальнаго воспитанія являются тѣ старые мастера, которые сами были наиболѣе свободны отъ этого недуга, и которые потому представляютъ въ своихъ сочиненіяхъ самый сильный контрастъ съ духомъ юношества. Это вовсе не значитъ, что юношество встрѣтитъ ихъ съ отвращеніемъ; напротивъ, мы склонны любить то, въ чемъ воплощаются элементы, недостающіе нашему собственному „я“, и авторъ

этихъ строкъ нерѣдко имѣлъ случай убѣдиться, что ученики, привыкнувъ къ внѣшностямъ и техническимъ особенностямъ, напримѣръ, Палестрины (на это обыкновенно требуется нѣсколько мѣсяцевъ), начинали относиться къ нему съ живымъ интересомъ и симпатіей. И такъ, не опасаясь насиловать чувство учениковъ, или навязывать имъ то, что имъ антипатично, школа должна прилагать всѣ свои старанія къ тому, чтобы знакомить ихъ съ тѣми превосходными музыкальными образцами, которые въ такомъ громадномъ количествѣ открыты музыкально-историческими изслѣдованіями послѣднихъ десятилѣтій. Простое знакомство ученика съ этой литературой само по себѣ недостаточно для того, чтобы онъ усвоилъ всю педагогическую пользу отъ нея; но оно, тѣмъ не менѣе, желательно.

Гдѣ ученики соединены въ большія группы, какъ, напримѣръ, въ консерваторіяхъ тамъ очень легко преслѣдовать эту цѣль. Сами ученики должны исполнять хоромъ произведенія классической эпохи строгаго стиля, и помимо той пользы, которую подобныя упражненія принесутъ имъ въ отношеніи развитія слуха, интонаціи и т. д., они такимъ образомъ расширятъ свое знакомство съ музыкальной литературой, и именно съ той стороны, гдѣ наименѣе могутъ ожидать посторонней поддержки (со стороны концертныхъ учрежденій и т. д.). Но самая важная задача школы—возбудить и разумно направить самостоятельность ученика. Нужно, чтобы ученики сами писали въ стилѣ тѣхъ композиторовъ, вещи которыхъ они поютъ въ хоровомъ классѣ. Стилъ этотъ извѣстенъ подъ названіемъ контрапунктическаго; и такъ можно формулировать основное требованіе музыкальной педагогики словами: ученики должны научиться владѣть контрапунктическимъ стилемъ. Требованіе это не ново. Контрапунктическое образованіе со временъ Океггема до настоящаго дня считалось необходимой принадлежностью серьезнаго музыканта. Но смыслъ, который соединялся со словомъ „контрапунктискій“, въ теченіи времени измѣнялся, пока, наконецъ, не достигъ совершеннаго искаженія. Каждый профессоръ теоріи музыки, занимающійся въ продолженіи нѣсколькихъ лѣтъ съ однимъ и тѣмъ же ученикомъ, сообщить ему основанія того, что онъ считаетъ

контрапунктомъ; но если вы пожелаете узнать отъ профессоровъ *что* они именно считаютъ контрапунктомъ, вы, быть можетъ, получите столько же различныхъ отвѣтовъ, сколько существуетъ учебниковъ этой отрасли искусства. Этимологически контрапунктъ значить только искусство писать для нѣсколькихъ голосовъ, взятыхъ отдѣльно. Гармоніи же, образуемыя ими въ совокупности, могутъ быть весьма различнаго свойства. Въ изложеніи законовъ контрапункта различными авторами нашего времени можно замѣтить главнымъ образомъ два направленія. Одни дозволяютъ употребленіе всѣхъ аккордовъ, усвоенныхъ новѣйшею музыкой, или ограничиваютъ районъ немногими произвольными правилами. Такимъ образомъ для нихъ „контрапунктъ“ не означаетъ „стиль XVI столѣтія“. Они берутъ это слово въ его буквальный значеніи и примѣняютъ свои школьныя требованія къ успѣхамъ новѣйшей музыки. Другіе же болѣе или менѣе становятся на историческую почву, ограничивая число дозволенныхъ гармоническихъ средствъ и такимъ образомъ приближая школьный контрапунктическій стиль къ тому который былъ въ живомъ употребленіи у старыхъ мастеровъ. Тѣ и другіе имѣютъ ту общую черту, что изложенію контрапункта предпосылаютъ изложеніе „гармоніи“, т. е. системы всѣхъ нынѣ употребительныхъ аккордовъ. Я прошу читателя помнѣть, что въ классахъ теоріи музыки рука объ руку съ теоретическимъ изложеніемъ всегда идетъ практическое упражненіе. Такимъ образомъ, всѣ теоретики нашего времени (за однимъ исключеніемъ, о которомъ буду говорить впослѣдствіи) начинаютъ съ того, что заставляютъ ученика упражняться въ употребленіи аккордовъ, причемъ хотя начинаютъ съ самыхъ простыхъ и древнихъ сочетаній, но весьма скоро переходятъ къ самымъ новымъ и сложнымъ. Лишь послѣ полного обзора употребленія аккордовъ, учитель приступаетъ къ изложенію контрапункта. Если онъ учитъ контрапункту въ новѣйшемъ (или „свободномъ“) стилѣ, то его контрапунктъ изъ тѣхъ же аккордовъ, что и его гармонія. Разница въ томъ, что въ гармоническомъ классѣ ученикъ писалъ всѣ голоса въ одинаковомъ ритмѣ, т. е. такъ, что всѣ одновременно снимаются съ аккорда и идутъ на слѣдующій а въ контрапунктиче-

скомъ его учать писать въ одномъ голосѣ цѣлыя ноты, тогда какъ другой одновременно имѣетъ четверти, восьмыя и пр. Ясно, что ученикъ, образованный по этому методу, остается совершенно чуждъ того стиля, въ которомъ писали классики XVI и XVII столѣтій; и дѣйствительно, въ музыкальной литературѣ неоднократно раздавались голоса, утверждавшіе, что стиль этихъ классиковъ устарѣлъ и лишень всякаго значенія для настоящаго времени. Я не буду здѣсь полемизировать съ этимъ мнѣніемъ. Тѣ, которые вмѣстѣ со мной признаютъ высокія достоинства сочиненій Палестрины и Орландо Лассо, согласятся и въ томъ, что для школы въ высшей степени желательно воспитать въ своихъ питомцахъ, по крайней мѣрѣ въ техническомъ отношеніи, такія же достоинства. Методъ профессора, который и въ гармоническомъ и въ контрапунктическомъ классѣ ограничиваетъ себя кругозоромъ новѣйшаго времени, очевидно, не можетъ достигнуть этой цѣли. Ученики, образовавшіеся у него, сохраняютъ въ письмѣ своемъ слѣды такой односторонности. Не будучи знакомы со способами строить многоголосныя и мелодически-богатыя комбинаціи партій съ помощью немногихъ простѣйшихъ аккордовъ (отличительная черта строгаго стиля), они не имѣютъ той экономіи гармоническихъ средствъ, которая отличаетъ истиннаго художника въ композиціи; многіе обороты гармоніи, бывшіе въ употребленіи у старыхъ мастеровъ, обороты полныя силы и граціи, остаются имъ неизвѣстными: вмѣсто этого они злоупотребляютъ густыми диссонирующими аккордами, свойственными новѣйшему времени, и несмотря на обиліе средствъ, повидимому, находящихся въ ихъ распоряженіи, часто впадаютъ въ утомительное и напыщенное однообразіе. Гораздо большаго сочувствія заслуживаютъ тѣ учителя, которые въ контрапунктѣ стараются идти по стопамъ старыхъ мастеровъ, т. е., говоря техническимъ языкомъ, учать „строгому“ стилю (замѣчу встати, что и у нихъ, за единственнымъ исключеніемъ берлинскаго профессора Генриха Беллермана, строгій стиль, хотя отличается отъ современнаго, но въ то же время многими подробностями отличается и отъ стиля мастеровъ XVI столѣтія: это какая-то фикція, отвлеченный школьный стиль, нарочно придуманный для педагогическаго употребленія).

Сущность „строгаго стиля“ заключается въ томъ, что онъ допускаетъ только большое и малое трезвучіе, секста-аккорды, задержанія и проходящія ноты (послѣднія двѣ формы только въ ограниченной мѣрѣ и при самыхъ стѣснительныхъ условіяхъ), и что въ мелодіи и ритмѣ онъ также ограниченъ извѣстнымъ числомъ интервалловъ и нотныхъ фигуръ, дозволенныхъ къ употребленію. Въ этихъ запрещеніяхъ историческій (напр. палестриновскій) и школьный (напр. керубиніевскій) строгіе стили сходятся; разница, о которой я выше упоминалъ, заключается въ нѣсколькихъ частностяхъ гармоническаго кодекса, въ употребленіи нѣкоторыхъ диссонансовъ, а также въ тональностяхъ (церковные лады, неразрывные контрапунктомъ историческимъ, по большей части оставляются безъ вниманія школьными теоретиками).

Не буду настаивать на положеніи, которое у меня обратилось въ глубокое убѣжденіе, а именно, что только историческій строгій стиль, именно стиль позднѣйшей нидерландской школы (отъ Жоскина до Орландо Лассо) и римской школы (Палестрина, Витторія, Аверіо, Нанини) долженъ быть предметомъ изученія и подражанія въ современной контрапунктической школѣ; не буду говорить: „всѣ правила исключенія, школа дозволяетъ ученику больше или меньше нежели дозволяла себѣ практика Палестрины и др. составляютъ плодъ абстракціи и результатомъ будутъ имѣть лишь сухіе, отвлеченно-правильные, безжизненные контрапункты“. Допущу на время, что разница между школьнымъ и историческимъ контрапунктомъ не такъ существенна, чтобы могла имѣть педагогическое вліяніе. Остается другая погрѣшность метода, именно тотъ порядокъ, въ которомъ онъ знакомитъ ученика съ широкимъ, свободнымъ стилемъ гармоніи и съ тѣсно ограниченнымъ, условнымъ стилемъ контрапункта. Ученикъ сначала познаетъ всѣ аккорды и употребляетъ ихъ въ самыхъ сложныхъ и пестрыхъ сочетаніяхъ; затѣмъ, съ переходомъ въ контрапунктическій классъ, для него наступаетъ великій постъ и его научаютъ довольствоваться лишь простѣйшими аккордами, обращая все вниманіе на мелодическую и ритмическую сторону работы. Невольно возникаетъ вопросъ: отчего же не дѣлаютъ наоборотъ? отчего не начинаютъ съ простѣйшаго гармоническаго матеріала, дабы постепенно пе-

рейти къ болѣе сложному? Отвѣтъ на это можетъ дать исторія музыки и музыкальныхъ теорій въ прошломъ столѣтіи. Благодаря изобрѣтенію такъ называемаго генерал-баса, способа изображать гармонію цифрами и условными знаками, музыканты пріучились смотрѣть на эти цифры, какъ на сущность замѣняемыхъ ими голосовъ. А такъ какъ генерал-басныя цифры даютъ представленіе только о гармоническихкихъ массахъ, но неспособны изображать мелодическую сторону композиціи, движенія и обороты голосовъ, то вся эта сторона дѣла и осталась въ тѣни. Прибавлю, что изученіе генерал-баса долгое время играло первенствующую роль въ теоріи музыки, что многіе даже считали „теорію музыки“ и „генерал-басъ“ выраженіями равносильными, и что поэтому все то, что не могло входить въ генерал-басъ вовсе и не разрабатывалось музыкальными педагогами. Эта односторонность теоріи не осталась безъ замѣтнаго вліянія на практику; очень можетъ быть, что въ ней отчасти мы должны искать причину того грубаго и неряшливаго веденія голосовъ, которымъ такъ часто грѣшатъ новые композиторы. Какъ бы то ни было, но преподаваніе гармоніи отдѣльно отъ контрапункта и ранѣе его объясняется тѣмъ, что теоретики обыкновенно смотрятъ на аккорды какъ на основу музыки. Историческое изученіе предмета освобождаетъ отъ такого ложнаго взгляда. Основой музыки послужили не аккорды, а мелодіи: многоголосная музыка произошла отъ стремленія исполнять двѣ или нѣсколько мелодій одновременно. Я убѣжденъ, что всѣ системы, извращающія этотъ историческій, вполне законномѣрный ходъ развитія искусства и заставляющія ученика усваивать сначала то, что составляетъ достояніе болѣе поздняго времени, а потомъ то, что свойственно болѣе раннему—основаны на субъективныхъ построеніяхъ, нынѣ устарѣвшихъ, и что догматическій произволъ этихъ системъ долженъ отнынѣ быть замѣненъ строго-историческимъ методомъ. Учители гармоніи обыкновенно начинаютъ прямо съ четырехъ-голоснаго письма, но исторія музыки научаетъ насъ, что первоначальнымъ видомъ гармонической музыки была музыка двухъ-голосная, и всѣ основныя законы созвучій несравненно отчетливѣе выступаютъ въ двухголосномъ сочиненіи, нежели въ четырехголосномъ. Изъ всѣхъ извѣстныхъ мнѣ учебниковъ музыкаль-