

Г.И. Лыжов

«МОСТ К СОВРЕМЕННОСТИ»

О стилевом курсе гармонии

Едва ли не самое существенное из того, что произошло в последние полвека с отечественной теорией музыки и с наукой о гармонии, в частности, — это ее *историзация* и как следствие — естественное в такой ситуации повышение внимания к категории гармонического стиля. Историзация, первые импульсы которой возникли примерно столетие назад, имела несколько следствий, весьма ощутимо перестраивающих профиль науки, а в последние десятилетия и учебной дисциплины. К ним относится мысль об *относительности* как эстетических представлений о гармонически приемлемом, так и конкретно-технических правил и норм, которые меняются от эпохи к эпохе или от автора к автору, или даже от сочинения к сочинению, если говорить о музыке XX века.

В начале «Учения о гармонии» Ю.Н. Тюлина почти без объяснений вводится понятие «гармонического ощущения»¹ как чего-то такого, что интуитивно ясно и потому может быть основой дальнейших построений. *Гармонический стиль* в условиях многократно усложнившейся интонационной картины современной музыкальной жизни играет в чем-то похожую роль. Известные определения музыкального стиля² говорят о нем как о почерке, фамильной печати, указывающей на общую природу тех или иных художественных явлений. Обладая незаменимым качеством невербальной заразительности, интуитивной внятности, позволяющей усваивать нечто весьма сложное как в ка-

¹ Тюлин Ю.Н. Учение о гармонии. Изд. 3-е, испр. и доп. М., 1966. С. 14.

² Е.В. Назайкинский: «Музыкальный стиль — отличительное качество музыкальных творений, входящих в ту или иную конкретную генетическую общность <...> которое позволяет непосредственно ощущать, узнавать, определять их генезис». (Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студентов вузов. М., 2003. С. 20). Ю.Н. Холопов: «Стиль есть некоторое единообразие в вещах как проявление порождающей их сущности». (Холопов Ю.Н. Введение в музыкальную форму. М., 2006. С. 72–73).

ком-то смысле единое и простое, феномен стиля выполняет очень важную роль своего рода якоря, сдерживающего поток исторически текучего, ведь, несмотря на всякий раз меняющееся конкретное содержание, сама по себе категория стиля и, в частности, гармонического стиля, как таковая неизменна и поэтому способна воплощать представление о незыблемых основах гармонии. Именно в связи с этим опора на категорию стиля неизбежна в ситуации расширившегося интонационного мира.

Не случайно такая перестройка в теории гармонии совпала с эпохой возникновения полистилистики и интенсивного композиторского и слушательского интереса к внеевропейской музыке. Для эпохи XX века — вавилонской башни европейской культуры Нового времени — размежевание художественных языков стало коренным фактом и даже в какой-то мере залогом ее дальнейшего существования и развития. Принципиальная многослойность современной музыкальной жизни отражается в структуре общественных музыкальных институтов, в том числе и учебных заведений. Московская консерватория — не исключение; стилевая разноголосица проникла и в эти стены, корректируя внутреннюю структуру одного из старейших музыкальных вузов страны³. Наибольший, если так можно выразиться, процент акций принадлежит здесь академическому исполнительству с традиционным барочно-классико-романтическим репертуаром от начала XVIII до середины XX веков (большинство исполнительских кафедр). Однако стоит пройтись по Рахманиновскому корпусу, чтобы в нескольких шагах друг от друга услышать эраровский рояль, на котором студенты ФИСИИ⁴ исполняют пьесы Мендельсона, и китайскую цитру цинь, на которой учат играть в Центре музыкальных культур мира. А совсем неподалеку — рядом с Центром древнерусской церковной музыки, где можно выучиться петь по крюкам, — находится Центр современной музыки под руководством В.Г. Тарнопольского, сохраняющий верность неконформистскому духу музыкального авангарда первой и второй половины XX века; здесь культивируется создание и исполнение музыки, предполагающей совершенно особое отношение к звуку — он словно бы расщеплен на множество тембровых атомов; отсюда — и совер-

³ Вне консерватории остаются пласты музыкального творчества неакадемической традиции, которые в сознании большинства немусыкантов ассоциируются с «современной музыкой»: джаз, рок, поп, так называемая эстрадная музыка.

⁴ Созданный А.Б. Любимовым Факультет исторического и современного исполнительского искусства, где, в частности, развивается традиция аутентичного исполнения старинной музыки, разработана специфика исторического инструментализма — примерно до первой трети XIX века включительно.

шенно особая звуковысотная структура, которой будто бы и нет самой по себе, настолько она растворена в темброво-артикуляционных нюансах.

Очевидно, что в условиях многополярного интонационного мира, в котором мы живем, учение о гармонии должно было проделать тот путь, который оно проделало, в результате чего мы фактически получили совершенно новую по составу идей и методологии науку о гармонии, где категория гармонического стиля является одной из ключевых. Показатель законченности учения — возможность перевести его в дидактическую плоскость, что и было сделано, так что к настоящему времени стилевой курс гармонии является повседневной реальностью. Примерно до середины 1970-х — начала 1980-х годов теория и методология учения о гармонии во многом диктовались внешними общественно-идеологическими обстоятельствами. Историко-культурный горизонт ограничивался, в основном, классико-романтическим, а также стилизованным песенным народно-национальным репертуаром, так что основные категории гармонии по умолчанию мыслились как существующие в рамках этого репертуара, в котором стилевые противоречия не вставали остро, а слишком старая или слишком новая музыка не занимали существенного места. Таким образом, основные категории гармонии мыслились как незыблемые — как тональность вообще, лад вообще, аккорд вообще, в то время как они фактически рассматривались в рамках классико-романтического стиля. В новом курсе то, другое и третье берется в конкретном историко-стилевом варианте, и только такая множественность источников наблюдения и позволяет, в конце концов, составить истинное представление о тональности, ладе и аккорде «вообще».

Историко-стилевая ориентация в отечественной теории гармонии складывалась постепенно. С одной стороны, импульсом для нее выступала рефлексия над национальным музыкальным характером, желание выработать профессиональный язык, пригодный для описания его особенностей, с другой — ее стимулировало изучение истории музыки и его развитие в рамках отечественного музыкознания. Мы не будем сейчас говорить о самом начале этого пути, связанном на рубеже XVIII–XIX веков с первой (в некоторых отношениях, в частности, в гармоническом) замечательной попыткой охарактеризовать русский мелос, осуществленной Н.А. Львовым в предисловии к сборнику И. Прача⁵ в 1790 году. Не будем специально останавливаться и на такой значитель-

⁵ *Львов Н.А.* О русском народном пении // *Собрание народных русских песен с их голосами на музыку* положил Иван Прач / под ред. и со вступ. ст. В. М. Беляева. М., 1955. С. 38–43.

ной фигуре, как Г.А. Ларош, чьи статьи (в частности, «Исторический метод преподавания теории музыки»⁶), как известно, повлияли на С.И. Танеева, высказавшего, видимо, впервые в отечественной литературе в предисловии к «Подвижному контрапункту строгого письма» мысль об исторической локальности принципа тональности и об исторической смене формулирующих принципов музыкальной композиции⁷. Можно упомянуть и о том, что в первом русском учебнике гармонии, написанном в консерваторские времена, есть раздел, в названии которого фигурирует интересующий нас термин: «Строгий стиль гармонии»⁸.

В целом, можно обозначить три линии отечественной мысли о музыке, развивающих «стилевое русло»:

- 1) историко-монографическую;
- 2) учебно-методическую;
- 3) научно-теоретическую.

К первой из них относятся монографические исследования гармонического стиля. Первой отечественной работой такого рода стала книга «Гармония Глинки» В.О. Беркова⁹, в свое время ученика и ассистента И.В. Способина. От этой работы, которую автор мыслил как вклад «в познание стиля русской музыки»¹⁰, протянулась целая ветвь вплоть до работы А.Н. Мясоедова «О гармонии русской музыки»¹¹. Труды ученика Беркова М.А. Этингера¹² открыли, с одной стороны, серию отечественных мо-

⁶ Ларош Г.А. Исторический метод преподавания теории музыки // Собрание музыкально-критических статей: в 2 т. М., 1913. Т. 1. С. 260–279.

⁷ Танеев С.И. Подвижной контрапункт строгого письма / под. ред. С.С. Богатырева. М., 1959. С. 5.

⁸ Чайковский П.И. Руководство к практическому изучению гармонии: учебник, сост. профессором Моск. консерватории П. Чайковским. Изд. 6-е. М., 1897. С. 129. Выражение «строгий стиль гармонии» вошло впоследствии в название книги прот. В. Металлова. См.: Строгий стиль гармонии: Опыт изложения оснований строгого и строгоцерковного стиля гармонии / сост. свящ. В.М. Металлов. М., 1897.

⁹ Берков В.О. Гармония Глинки. М.; Л., 1948.

¹⁰ Там же. С. 3.

¹¹ Мясоедов А.Н. О гармонии русской музыки: Корни национальной специфики: исслед. М., 1998. Данное направление представляют, помимо созданного в Институте им. Гнесиных коллективного труда «Очерки по истории гармонии в русской и советской музыке», работы Н.Н. Синьковской «О гармонии П.И. Чайковского» (М., 1983), Е.Б. Трёмбевельского «Стиль Мусоргского: Лад. Гармония. Склад» (М., 1999) и др.

¹² Этингер М.А. Гармония И.С. Баха. М., 1963. С. 53.

нографических исследований гармонии западных композиторов, а с другой — систематическое изучение доклассической гармонии¹³.

Появлению в учебно-методической практике тем, посвященных истории гармонии, положил начало И.В. Способин. Когда в 1930-е годы в Московской консерватории по инициативе Л.А. Мазеля был осуществлен переход на лекционную систему преподавания теоретических дисциплин, именно Способин сформировал теоретический лекционный курс гармонии¹⁴. В его конце несколько занятий выделялись для обзора исторического развития гармонии. Эта структура нашла свое отражение и в составленной Способиным части программы по гармонии, где на изучение истории гармонии отводится 13 часов в заключительном III семестре. Эта структура — в начале теоретический курс, а в конце исторический экскурс — стала устойчивой и так или иначе отражена в учебных программах разных лет, составленных учеными и педагогами иногда диаметрально противоположных взглядов¹⁵.

С 1960-х годов в отечественном музыкознании начинается собственно научная разработка проблемы эволюции гармонии: появляются работы Ю.Н. Холопова: статья

¹³ См. труды В.О. Беркова «О гармонии Бетховена: На пути к будущему» (Бетховен: сб. ст.: в 2 вып. М., 1971. Вып. 1. С. 298–332), Ю.Н. Холопова «Категории тональности и лада в музыке Палестрины» (Русская книга о Палестрине: к 400-летию со дня смерти. М., 2002. С. 54–70), «О гармонии Г. Шютца» (Генрих Шютц: сб. ст. М., 1985. С. 133–177), «Современные черты гармонии Прокофьева» (М., 1967), З.И. Глядешкиной «Гармония в музыке венских классиков: Лекция по курсу «Гармония» для студентов музыкальных вузов» (М., 1998), И.К. Кузнецова «О взаимодействии принципов контрапункта и гармонии в музыке Палестрины и Лассо» (Русская книга о Палестрине: к 400-летию со дня смерти. М., 2002. С. 70–85), Л.В. Кириллиной «Гармония» (Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века: в 3 ч. / Л.В. Кириллина. М., 2007. Ч. 2: Музыкальный язык и принципы композиции. С. 11–60).

¹⁴ См. об этом: *Старостин И.С.* Преподавание теоретических дисциплин в Московской консерватории // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 1. С. 135–176.

¹⁵ Так, заключительный исторический раздел есть и в программе вузовского спецкурса, составленной С.С. Григорьевым (Гармония: Программа-конспект курса для историко-теоретических факультетов музыкальных вузов / сост. С.С. Григорьев. М., 1974), в свое время также ассистентом Способина, читавшим после него курс гармонии в Московской консерватории. Есть он и в программе петербургских педагогов Т.С. Бершадской и Е. В. Титовой (Гармония: программа для музыкальных вузов по специальности 051400 «Музыковедение»: образцы заданий для практических работ / Т.С. Бершадская, Е.В. Титова. Изд. 3-е. СПб., 2008). Аналогичной структуры придерживается и Ю.Н. Холопов в последней своей программе спецкурса гармонии (Гармония: программа-конспект специального курса для историко-теоретических факультетов музыкальных вузов / Ю.Н. Холопов; ред. В.С. Ценова. М., 2005). Впрочем, Ю.Н. Холопов предлагает и альтернативный четырехсеместровый вариант, где стилевая проблематика курса еще более подчеркнута, ибо равномерно распределена по семестрам; именно в таком варианте курс вел сам Холопов в Московской консерватории.

«Об эволюции европейской тональной системы» (авторская датировка — 1965)¹⁶, раздел монографии «Очерки современной гармонии» под названием «Эволюция европейской тональной системы в XIX–XX веках» (авторская датировка — 1966)¹⁷. Проблеме эволюции посвящаются разделы трудов Л.А. Мазеля¹⁸ и Т.С. Бершадской¹⁹.

Однако можно утверждать, что именно в научном творчестве Ю.Н. Холопова тема эволюции гармонии разработана наиболее масштабно и равномерно распределяется между собственно научными трудами и учебно-методическими пособиями. Начиная со своей первой брошюры «О гармонии»²⁰, с пособия для композиторов «Задания по гармонии», написанного в середине 1970-х²¹, и кончая последними публикациями, идея эволюции гармонии красной нитью проходит через все труды ученого. Он создал стилевый курс гармонии, который и сейчас в целом сохраняется в Московской консерватории.

Ниже мы уделим еще внимание холоповскому курсу, а пока зададимся вопросом, какова судьба стилевого курса гармонии сегодня?

Можно определенно утверждать, что за последние два десятилетия идея стилевого курса гармонии нашла приверженцев в большинстве ведущих музыкальных вузов России, среди них — Л.С. Дьячкова (РАМ им. Гнесиных), Л.А. Федотова (Казанская консерватория), Е.Г. Окунева (Петрозаводская консерватория), Л.А. Вишневская (Саратовская консерватория). Заголовки следующих публикаций говорят сами за себя:

1992. Сыров В.Н. (Нижний Новгород). К построению курса истории гармонии.

1994. Девуцкий В.Э. (Воронеж). Стилистический курс гармонии.

1996. Холопов Ю.Н. (Москва). Гармонический анализ. Ч. 1. Гармония старых стилей.

¹⁶ Холопов Ю.Н. Об эволюции европейской тональной системы // Проблемы лада. М., 1972. С. 35–76.

¹⁷ Холопов Ю.Н. Очерки современной гармонии: исслед. М., 1974. С. 20–24.

¹⁸ Мазель Л.А. Проблемы классической гармонии: теор. исслед. М., 1972. С. 411–611.

¹⁹ Бершадская Т. Лекции по гармонии. Л., 1978.

²⁰ Холопов Ю.Н. О гармонии. М., 1961.

²¹ См.: Холопов Ю.Н. Задания по гармонии: учеб. пособие для историко-теоретико-композиторских факультетов муз. вузов. М., 1983. Время написания указано согласно авторской датировке, публикация состоялась только в 1983 году. Подробнее о хронологии работ, о «научной родословной» и об эволюции некоторых взглядов ученого см. в статье: Лыжов Г.И. К звуковысотной структуре музыки. Хроника трудов Ю.Н. Холопова о гармонии // Идеи Ю.Н. Холопова в XXI веке: к 75-летию со дня рождения: сб. ст. / ред.-сост. Т.С. Кюрегян. М., 2008. С. 164–191.

2001. Холопов Ю.Н. (Москва). Гармонический анализ. Ч. 2. Гармония XX века.
2001. Слонимская Р.Н. (Санкт-Петербург). Анализ гармонических стилей.
2003. Холопов Ю.Н. (Москва). Гармония. Практический курс. Ч. 1–2.
2003. Катунян М.И. (Москва). Гармония. Программа дисциплины. Специальность: фортепиано, оркестровые струнные инструменты.
2003. Назайкинская О.Е. (Москва). Гармония. Программа дисциплины. Специальность: оркестровые духовые и ударные инструменты.
2003. Николаева Е.А. (Москва). Гармония. Программа для исполнительских факультетов музыкальных вузов.
2004. Сизова Е.Р. (Челябинск). Гармонические стили в музыке доклассического периода.
2004. Денисов А.В. (Санкт-Петербург). Гармония классического стиля.
2006. Ментюков А.П. (Новосибирск). Очерки истории гармонических стилей. Ч. 1. От Гукбальда до Д. Скарлатти.
2008. Вишневская Л.А. (Саратов). Гармония в стилях. Теория. Практика.
2008. Ментюков А.П. (Новосибирск). Очерки истории гармонических стилей. В 2 ч. Ч. 2. Западноевропейская классика XVIII–XIX веков.
2009. Холопов Ю.Н. (Москва). Гармонический анализ. В 3 ч. Ч. 3. Гемитоника.
2009. Дьячкова Л.С. (Москва). Гармония в западноевропейской музыке (IX — начало XX века).

Хотя упомянутые здесь работы объединены принадлежностью идее стилового курса гармонии, они заметно различаются как с точки зрения своих адресатов, так, соответственно, с точки зрения жанра и методологии. Например, брошюру Р.Н. Слонимской, монографию А.П. Ментюкова, пособие Л.А. Вишневской объединяет монографический принцип организации материала: объектом изучения является в них авторский гармонический стиль конкретного композитора. Отсюда эволюция гармонии предстает у этих авторов как ряд персонифицированных ступеней. Если тезисы Слонимской созданы в расчете на студентов института культуры, в том числе и гуманитариев-немузыкантов, то Ментюков и Вишневская адресуют свои работы студентам-теоретикам; при этом двухтомная монография Ментюкова представляет собой чрезвычайно обширный по историческому диапазону ряд очерков, характеризующих «стиле-

вые гармонические модели» (от Гукбальда (!) до Гуго Вольфа), а пособие Вишневецкой в большей степени ориентировано на занятия практической гармонией в тех или иных стиливых манерах, содержит образцы задач и решений. Сугубо практический учебник Денисова, как и «Стилистический курс» Девуцкого, адресованы учащимся среднего звена; при этом степень разработки практических заданий в них различна. Первое пособие — стилистически более детализированное, чем это часто бывает в среднем звене, и посвященное классическому тональному языку, — не занимается проблемой эволюции или перехода от стиля к стилю, в то время как такой переход подразумевается в пособии Девуцкого, впрочем, без последовательно проведенного хронологического принципа.

Даже беглый и частичный обзор позволяет понять, что педагогу, читающему стилевой курс, предстоит сегодня делать выбор из того опыта, с которым знакомит его новейшая научная и методическая литература. Выбор этот обусловлен целями, которые стоят перед педагогом.

Посмотрим, как формулировал эти цели Ю.Н. Холопов на рубеже 1970–1980-х годов. В отличие от сегодняшнего дня, тогда педагогу практически не на что было опереться, кроме зарубежного опыта: имеются в виду, в частности, «20 уроков гармонии» О. Мессиа²², «История гармонии и контрапункта» Ю. Хоминьского, идеи эволюции тональности в *Harmonielehre* А. Шёнберга, развитые в записанных и изданных лекциях А. Веберна «Путь к новой музыке» и незаписанных — его ученика Ф. Гершковича. И все же этого было недостаточно, и новый — стилевой — учебный курс гармонии был создан Холоповым заново, хотя и с оглядкой на перечисленные здесь источники и пройденный им самим консерваторский курс Способина²³.

Цели и принципы стилевого курса были сформулированы Ю.Н. Холоповым в докладе «Современные задачи. О музыкально-теоретическом образовании композиторов»²⁴. В нем предлагалось перевести традиционные курсы гармонии, контрапункта и формы на основания историзма, и утверждалось, что процесс «моделирования линий

²² Ю.Н. Холопов заимствовал два задания из этого пособия, представляющего собой ряд снабженных минимальным комментарием пьес, сочиненных Мессиа^{ном} в разных стилях — от Монтеверди до Дебюсси.

²³ Некоторые примеры на те или иные теоретические темы из области позднеромантической гармонии, которые давал Способин, стали в холоповском курсе хрестоматийными.

²⁴ Доклад прочитан в 1978 году, опубликован в 1982. См.: *Холопов Ю.Н. Современные задачи. О музыкально-теоретическом образовании композиторов // Советская музыка. 1982. № 2. С. 72–77.*

исторической эволюции музыки <...> впредь должен составлять основной стержень структуры музыкально-теоретического цикла»²⁵. В этой же статье были обоснованы ключевые положения, принципы и цели нового научно-образовательного проекта, который, как показывает сегодняшняя ситуация, был далее вполне реализован его автором — Ю.Н. Холоповым. Позволим себе более или менее пространные выписки:

1. Построить курс гармонии, отражающий ее эволюцию, — требование современного музыкального мышления.

Интересно, что оправдание этой идеи и обоснование структуры учебной дисциплины делается не по внешнему критерию — историзма ради историзма и даже не ради необходимости привести содержание курса в соответствие с современной музыкальной ситуацией и научить студента ориентироваться в разнообразии гармонических языков, но на основе глубоких наблюдений над процессом воспитания музыканта в принципе. В качестве важнейшей цели обучения называется приобретение учащимся культуры музыкального мышления как таковой, что вырабатывается в занятиях классической композицией в среднем звене (речь в статье идет, прежде всего, о теоретическом воспитании композиторов). «Действенной эта культура мышления оказывается в том случае, когда музыкально-теоретическое обучение в согласии с естественным восходящим развитием индивидуального сознания молодого музыканта *последовательно проходит те же стадии развития, которые исторически прошло само музыкальное искусство* <...> Тем самым цикл теоретических дисциплин как бы моделирует историю музыки, представляя различные этапы закономерными звеньями логически строго мотивированного развертывания музыки как единого целого»²⁶ (здесь и далее в цитатах курсив мой. — Г. Л.).

2. Стилевой курс гармонии — «мост к современности».

«Восходящая направленность в последовании тем музыкально-теоретических курсов обеспечивает переход к нашей современности: как *сама музыкальная история, традиция музыкальной культуры закономерно привели музыку к ее нынешней ситуации*, так и применение верного метода музыкально-теоретической науки к мышлению сегодняшнего дня»²⁷.

²⁵ Там же. С. 72.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же.

3. Курс гармонии высшего звена должен принципиально отличаться от предшествующего. «Вузовский же курс должен не только углубить знание классико-романтической гармонии и (хотя бы немного) осветить гармонию XVI-XVII веков, но главным образом основательно и разносторонне охватить основные явления музыки нашего столетия²⁸. Материал должен излагаться по стилям: венскоклассический, романтический (вместе с примыкающим к нему стилевым пластом русской гармонии XIX века), переходный к новой гармонии XX века (поздний Лист, поздний Римский-Корсаков, средний период Скрябина, Вольф, Рeger), гармонические нормы Дебюсси — Равеля, Скрябина, Мясковского, Прокофьева и других представителей музыки XX века. Из-за методической неразработанности поздних гармонических стилей возникает нежелательный разрыв между усвоенным в среднем звене уровнем гармонических средств и тем современным стилем, в котором пишет свои сочинения композитор — студент вуза»²⁹. Разрыв в умениях и желаниях композитора — беда, которой должно помочь правильное и последовательное воспитание слуха: «А этого-то последовательного “подъема” слуха школьная гармония как раз и не обеспечивает, предоставляя студентам выбирать из гармонических техник прошлого века, кто во что горазд. “Мост” к современности остается недостроенным»³⁰.

4. Слияние дисциплин. Методическое решение курса.

«Необходимость отражения в учебном курсе гармонии реальной музыкальной действительности XX века вызывает к жизни одну важнейшую методическую особенность, которая на первый взгляд кажется неожиданной и сама по себе не связанной с “мостом” традиции» — *слияние дисциплин*, то есть «тенденцию к объединению в некую новую целостность традиционно разъединенных музыкально-теоретических курсов гармонии, полифонии, формы»³¹. Это связано с методической необходимостью изменить характер заданий: с Дебюсси гармонизация мелодии становится невозможной. Центр тяжести смещается с гармонизации данного голоса на «сочинение и воссочинение как методы изучения гармонии (разумеется, не только у композиторов)»³².

²⁸ То есть XX века.

²⁹ Там же. С. 73.

³⁰ Там же.

³¹ Там же. С. 74.

³² Там же.

4. Познавать гармонию практически — в естественной для нее среде музыкальных форм. Принцип заданий по игре: стиль заданного начала определяет стиль пьесы.

«Необходимо использовать для изучения модуляции те самые формы, в которых это явление применяется в живой музыке, — форма бар, простые двух- и трехчастные, сложную трехчастную с эпизодом (так называемое малое рондо), связующую партию»³³. Обретение модуляцией ее естественной музыкальной формы есть одно из проявлений тенденций к целостности, к слиянию дисциплин.

5. Гармонический анализ — поиск правил к действию, а не только лишь информации к сведению.

«В процессе изменения методики изменяется и функция гармонического анализа: он становится “образцом для подражания”, моделью для выполнения письменных работ»³⁴.

Даже способный студент, который может рассказать о строении простой трехчастной формы или пятичастного рондо, сыграть ее в скромной фактуре не может. Отсутствуют навык представлять форму как некую гармоническую конструкцию и умение выполнять ее во времени.

Обратимся теперь к плану холоповского спецкурса, который был сохранен и дополнен В.С. Ценовой³⁵. В Приложении II помещен его фрагмент, представляющий период тональной и модальной гармонии XX века (изучается в III семестре). Если мы сравним его с тем, как тот же исторический период представлен в учебной вузовской программе по гармонии 1974 года³⁶ (См. Приложение I), то убедимся, что перед нами две разных науки: более ранняя судит о новой гармонии в рамках тональной классико-романтической парадигмы, новая же выдвигает ряд понятий, являющихся результатом наблюдений и обобщений именно гармонии XX века.

Заметим, что холоповский курс слагается из теории эпохальных стилей гармонии, а на стилях конкретных композиторов останавливается лишь в отдельных случаях. Однако они представлены в еженедельных аналитических заданиях и упражнениях по игре.

³³ Там же.

³⁴ Там же.

³⁵ В настоящее время с некоторыми различиями в индивидуальной трактовке конкретных педагогов он господствует в Московской консерватории.

³⁶ См.: Гармония: Программа-конспект курса для историко-теоретических факультетов музыкальных вузов / сост. С.С. Григорьев.

В помещенном в Приложении II фрагменте мы найдем лекционные темы разных типов:

- общие проблемы теории гармонии;
- теория гармонического стиля конкретной эпохи;
- гармония и форма;
- монографические темы (гармонический стиль отдельного композитора).

Не случайно преобладают вторые: они являются самым важным, ибо фокусируют черты гармонического мышления конкретной эпохи в теоретических понятиях.

Содержание курса убеждает в том, что перед нами не просто очерки истории гармонии, но самая настоящая *теория гармонии*, но только новая, вбирающая в себя категорию эволюции как необходимый внутренний компонент.

Кратко остановимся на двух публикациях последних лет, посвященных проблемам вузовского преподавания гармонии.

Рассказывая о собственной концепции стилового курса гармонии, основанного на особом внимании к «пограничным» эпохам, в которые каждый раз по-разному сталкиваются тональный и модальный принципы гармонии, профессор В.Н. Сыров скептически высказывается о перспективности полного устройства курса гармонии как исторического, настаивая на необходимости посвятить первые два семестра базовым теоретическим понятиям. «Известные же попытки капитального реформирования курса и превращения его целиком в курс исторический, — пишет он, — вызывают большие сомнения, так как подобное чревато утратой исходных базисных ориентиров и терминов. Такие категории, как «гармония», «лад», «тональность», «функциональность», «консонанс и диссонанс», «вертикаль и горизонталь», «диатоника и хроматика», — все они растворяются в процессе рассмотрения эволюционного развития гармонии»³⁷. На это есть два возражения. Первое — усвоение базисных теоретических понятий не может происходить в стилевом вакууме, оно происходит по традиции на базе классико-романтической гармонии, когда вопросы стиля присутствуют как бы на заднем плане. Это происходит в среднем звене, и так, нам кажется, и должно быть. (Если полученное на этапе сред-

³⁷ Сыров В.Н. История гармонии как современный учебный курс // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Н. Новгород, 2004. Вып. 6. С. 304.

него звена образование почему-либо не дает тех результатов, которых мы от него ждем, корректировать нужно его, а не вузовский этап). Второе возражение — безусловно, без повторения базисных понятий теории гармонии обойтись в вузе невозможно. Но найти для них место возможно и необходимо в рамках стилового курса. Вполне естественно, если стилистически ориентированные лекционные темы будут перемежаться с общетеоретическими. Так, с освещения понятий гармонии, консонанса и диссонанса естественно начать курс; рассмотрением понятия каденции, ее истории и функции в форме предварить изучение баховских хоралов; понятию тональности и теории функций посвятить занятие при переходе от гармонии барокко к классическому стилю; диатонику и хроматику, включив ее в рамки более общей темы «род интервальных систем», приурочить к переходу к романтическому стилю, куда включить также и отдельные занятия на тему «аккорд» и «лад». Только все эти теоретические понятия проходятся на ограниченном историческом материале, поэтому к каким-то из них придется даже возвращаться, скажем, «в XX веке». Более того, Приложение II может отчасти свидетельствовать о том, что в основе холмоповского исторического курса гармонии лежит как бы пятикратно повторенный теоретический курс — 1) барокко, 2) классицизм, 3) романтизм, 4) тональная и модальная гармония XX века, 5) гемитоника, — но в совершенно особенной конфигурации базовых, именно теоретических, тем, которая задается их востребованностью и необходимым ракурсом в плане изучения стиля конкретной эпохи. Однако, разумеется, все это возможно, только в виде повторения, то есть при условии, что в среднем звене основа теоретических знаний по гармонии уже заложена.

Обращает на себя внимание также статья Е.Б. Трёмбовельского³⁸, в которой автор затрагивает широкий круг проблем гармонии не только как учебной дисциплины, но и как науки, полагая, что сердцевиной вузовского курса гармонии и должно быть глубокое усвоение учащимися базисных научно-теоретических понятий, причем без упрощенной адаптированной подачи, а значит в полноте авторитетных мнений, доставшихся в профессиональное наследство и нередко «перечащих» друг другу³⁹. Корпус таких базисных понятий в аспекте проблемы их дефиниций и смысловых взаимоотношений обсуждается в статье названного автора (гармония, лад, тональность, модальность, фак-

³⁸ Трёмбовельский Е.Б. Чему учить студентов? Современные проблемы гармонии: дискуссии и решения // Проблемы музыкальной науки. 2010. №1 (6). С. 191–198.

³⁹ Позволим себе высказать предположение, что эта задача — сама по себе, безусловно, важная — не для всякого студента может оказаться посильной, и должна быть, скорее, отнесена к аспирантскому уровню.

тура, роды интервальных систем, диатоника, хроматика, функция, фактура, политональность и полиопорность). При этом, несмотря на то, что данная модель курса не построена по историко-хронологическому принципу, «освещение любой конкретной темы, посвященной одному из такого рода слагаемых, предполагает специально отведенное время на ее изучение не только в обобщенно-теоретическом (логическом), но и в историческо-стилевом разрезе»⁴⁰. Е.Б. Трёмбовельский подчеркивает, что не следует отождествлять принцип историзма и принцип хронологического порядка. Курс, построенный на основе последнего, «...часто называют стилистическим, хотя таковым не может не быть и любой другой полноценный курс»⁴¹. В принципе, с этим, а также с тем, что «истинно теоретический анализ явлений предполагает их рассмотрение сквозь призму исторической типологии и эволюции»⁴², можно только согласиться. К тому же высказывания Е.Б. Трёмбовельского свидетельствуют о том, насколько глубоко принцип историзма вошел вглубь гармонии как дисциплины, так что, даже отвлекаясь от идеи имитировать в курсе ход эволюции гармонического мышления, она не может обойтись без усвоения результатов осмысления этой эволюции, но только в другой форме. Плодотворность выбора той или иной формы (историко-хронологической или теоретически-проблемной) представляется зависящей от конкретных условий и личных склонностей педагога. Однако хотелось бы заметить, что у стилового курса в его хронологической версии есть некоторое артистическое преимущество: он представляет собой своего рода двухгодичный учебно-педагогический перформанс, в котором участвуют и педагог, и учащиеся, переживая, примеривая на себя многовековую эволюцию слуха, гармонического мышления во взаимодополняющих формах — и теоретического освоения, и живого музицирования в предлагаемых обстоятельствах того или иного стиля — через творческие задания.

⁴⁰ Там же. С. 192. Например, при освоении понятия модальности сначала идут темы общетеоретические («Ладовые основы музыки», «Модальные принципы ладовой организации»), а затем эпохально-стилевые («Старомодальная гармония Средневековья и Возрождения» и «Новомодальные явления в послеклассической и современной музыке»).

⁴¹ Там же. С. 191.

⁴² Там же. С. 192.

В заключение — несколько слов о перспективах стилевого курса и его нынешних проблемах. За прошедшие десятилетия оказалось, что композиторский язык снова опередил теорию: гармония спектральной школы, новые сонорные явления ждут освоения и интеграции в учебный курс; тут, видимо, не обойтись без применения в процессе обучения новых компьютерных технологий. С другой стороны, углубленное изучение музыки европейского барокко и Ренессанса, древнего церковного пения, внеевропейского музицирования требует внесения корректив в вузовское преподавание общей теории лада, в осознание необходимости ее более глубокого взаимодействия с освещением в курсе проблем строя. Говоря о перспективах в целом, можно вспомнить ответ С.А. Губайдулиной на обращенный к ней вопрос о том, «что делать сегодня молодым композиторам»: «Мое поколение пожадничало, захватив новые земли, пришло время возделывать их»⁴³.

⁴³ На встрече в Рахманиновском зале Московской консерватории в 2001 году.

Приложение I

С.С. Григорьев. Гармония. Программа-конспект курса.

Тема VI. Гармония в музыке XX века⁴⁴

Прогрессивное искусство. Явление авангардизма. Вертикаль (созвучие и аккорд). Доминантовая группа. Группа субдоминант. Каденции. Медианты. Явления внутритональной хроматики. Органные пункты. Простые и составные ладовые структуры. Фактура. Модуляция. Голосоведение.

Приложение II

План лекций на специальном курсе гармонии в Московской консерватории (2008)

II курс, III семестр

Гармония XX века

(Тональная, модальная техники, полигармония, техника центрального созвучия)

1. Гармония XX века: периодизация, общие основы.
2. Аккордика XX века: понятие аккорда, типология созвучий.
3. Хроматическая тональная система: функции, знаковая система.
4. Теория основного тона аккорда П. Хиндемита.
5. Параметры тональной композиции XX века. Сонантность. Тоникальность.
6. Джазовая гармония. Нотация, лад, аккордика, блок-аккорды, музыкальные формы.
7. Диссонантная тональность. Гармоническая система позднего Скрябина.
8. Полигармония: понятие, систематика, генезис. Полиаккордика.
9. Тональность полигармонического типа и полиладовость; полиустой. Полимодальность. Политональность.
10. Линейность в гармонии. Полифоническая гармония.
11. Лады Шостаковича.
12. Модальность XX века. Лады Мессиаана.
13. Техника центрального созвучия.
14. Система гармонии XX века и общие принципы гармонического анализа.

⁴⁴ Выписаны только заголовки и ключевые слова. См.: Гармония: Программа-конспект курса для историко-теоретических факультетов музыкальных вузов / сост. С.С. Григорьев. С. 56–59.