

*На правах рукописи*

**Старостин Иван Сергеевич**

**Московская школа преподавания гармонии.  
Вопросы истории и методики**

**Специальность 17.00.02 музыкальное искусство**

Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Москва  
2013

Работа выполнена в ФГБОУ ВПО «Московская государственная консерватория (университет) имени П. И. Чайковского».

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор  
**Кюрегян Татьяна Суменовна**

Официальные оппоненты: **Маклыгин Александр Львович**  
доктор искусствоведения, профессор,  
Казанская государственная консерватория  
(академия) имени Н. Г. Жиганова, профессор

**Соколова Ольга Николаевна**  
кандидат искусствоведения, доцент,  
Православный Свято-Тихоновский  
гуманитарный университет,  
заместитель декана  
Факультета церковного пения

Ведущая организация: ФГБОУ ВПО  
Нижегородская государственная  
консерватория (академия)  
имени М. И. Глинки

Защита состоится 30 мая 2013 года, в 18.00 часов на заседании диссертационного совета Д 210.009.01, ФГБОУ ВПО «Московская государственная консерватория (университет) имени П. И. Чайковского» по адресу: 125009, Москва, ул. Б. Никитская, д. 13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Автореферат разослан \_\_\_\_\_ марта 2013 года

Ученый секретарь диссертационного совета  
кандидат искусствоведения М. В. Переверзева

## I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Московская школа преподавания гармонии, у истоков которой стояли крупнейшие композиторы, сама по себе представляет выдающийся феномен отечественной музыкальной культуры, достойный исследовательского внимания.

*Актуальность темы* представленной диссертации обусловлена несколькими факторами. Во-первых, в настоящее время проблемы профессионального музыкального образования переосмысливаются в соответствии с изменяющимися социокультурными условиями, а решение инновационных задач в образовательной сфере невозможно без досконального знания научно-методического опыта предшественников. Во-вторых, русская система профессионального обучения музыкантов, будучи одной из ветвей общеевропейской образовательной системы, с течением времени выработала собственные научные и методические принципы. На протяжении советской эпохи музыкально-теоретическая педагогика во многом сохраняла и преумножала достижения дооктябрьского периода. Более того, московская научно-методическая школа, наряду с Санкт-Петербургской (Ленинградской), на протяжении полутора столетий аккумулировала и творчески преломила многовековой опыт европейского музыкального знания. Названные обстоятельства служат весомым импульсом к тщательному исследованию научных и методических основ московской традиции музыкально-теоретического образования.

В наши дни «Московская школа преподавания гармонии» как явление историко-географическое может пониматься достаточно широко: генетически к ней относится целый ряд средних и высших музыкальных учебных заведений столицы. Однако в данной работе тема трактуется конкретнее: понятие «московской школы» здесь непосредственно определяется педагогической традицией Московской консерватории.

**Предметом исследования** в настоящей диссертации являются научно-теоретические и методические принципы преподавания на специальных курсах гармонии в Московской консерватории и средних специальных учебных заведений, исторически с ней связанных – в Центральной музыкальной школе и Академическом музыкальном колледже при Московской консерватории. Научная и методическая составляющие рассматриваются в их эволюции, начиная от 60-х годов XIX века и до настоящего времени. Научно-теоретическая традиция Московской консерватории представлена двояко: с одной стороны, прослеживаются основные линии научной и педагогической преемственности, с другой – акцентируются достижения конкретных музыкальных ученых и педагогов.

В качестве главного **объекта исследования** выступает корпус учебных пособий и учебно-научных изданий, созданных представителями Московской школы гармонии. Также привлекаются документальные источники: воспоминания, письма, дневники, интервью, методические материалы, студенческие письменные работы. В связи с проблемой становления русской музыкально-теоретической терминологии в круг изучаемых текстов вводятся труды иностранных, преимущественно немецких, ученых, оказавших непосредственное воздействие на формирование русской системы музыкально-научных понятий и терминов.

Главная **методологическая основа** исследования – теория гармонии и формы, разрабатываемая в разные исторические периоды видными представителями музыкально-теоретической школы Московской консерватории. Другим ориентиром явилась методология исследования истории музыкальной науки, реализованная в курсе музыкально-теоретических систем. В поле зрения автора также находятся принципы, лежащие в основе консерваторского курса методики преподавания гармонии. Кроме того, образовательные процессы освещаются во взаимосвязи с социальными и культурными факторами.

**Цель работы** – выявить основные тенденции отечественной науки о гармонии, проследить их отражение в учебных пособиях, исследовать главные методические установки в деятельности видных педагогов-теоретиков Московской консерватории и на этой основе сформулировать основополагающие методические принципы московской школы преподавания гармонии.

Для достижения поставленной цели необходимо решить несколько *задач*, а именно:

1. Проследить эволюцию научных представлений о гармонии к моменту открытия первых русских консерваторий и выявить генезис отечественных гармонических учений.

2. Обозначить основные вехи на пути формирования системы русских музыкально-теоретических терминов, касающихся гармонии.

3. Определить круг компонентов, присущих тональности – той высотной организации, на базе которой, главным образом, ведется обучение гармонии.

4. Рассмотреть отечественные концепции, касающиеся важнейших компонентов тональной гармонии; выявить их преемственные связи.

5. Уяснить соотношение исследовательской и учебно-практической направленности востребованных учебных пособий.

6. Собрать и суммировать основные сведения о методике преподавания гармонии в Московской консерватории за время ее существования; рассмотреть методику преподавания на специальных курсах гармонии.

7. Проследить взаимосвязи научных разработок и методических новаций в сфере гармонии.

8. Представить серию «творческих портретов» выдающихся консерваторских специалистов в области гармонии и обозначить линии педагогической преемственности.

**Научная новизна** заключается в следующем: настоящая диссертация представляет собой первый опыт комплексного исследования московской школы гармонии, совмещающего три аспекта: исторический, научно-теоретический и методический. Каждый из названных аспектов уже затрагивался в отечественной литературе, но их углубление и последовательное совмещение открывает новые перспективы. Такой подход позволяет усмотреть множественные связи между художественной практикой, ее теоретическим осмыслением и адаптацией к задачам музыкального образования. В работе прослеживается педагогическая «родословная» важнейших научно-методических направлений, в русле которых велись спецкурсы гармонии в Московской консерватории.

#### ***Практическая ценность работы***

Представленная диссертация затрагивает широкий спектр проблем, касающихся целого ряда учебных дисциплин, как то: гармония, музыкальная форма, музыкально-теоретические системы, методика преподавания гармонии, наконец, широко понятая история русской музыки. В соответствии с этим, материал диссертации может быть использован в соответствующих вузовских курсах. Работа также может быть полезна для педагогов-практиков среднего звена.

**Структура работы** такова: основной текст диссертации состоит из введения, двух частей – научной и методической направленности – и заключения. В Приложении представлены учебные работы И.А.Барсовой, выполненные под руководством И.В.Способина. Список литературы включает 234 наименования.

**Апробация работы** состоялась на заседании кафедры теории музыки Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского 11 мая 2012 года. Полученный в процессе работы научно-методический опыт используется автором в преподавании специального курса гармонии в Академическом музыкальном колледже при Московской консерватории.

## II. ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во *Введении* определяются границы предмета исследования, рассматриваются формы взаимосвязи музыкальной науки и методики преподавания музыкально-теоретических дисциплин, систематизируются основные компоненты гармонии; характеризуются источники, привлеченные в работе.

Исследование методики преподавания предполагает рассмотрение двух аспектов: предмета и методов обучения. *Предметом* курса гармонии является массив музыки, созданной в эпоху Нового времени. Основополагающие для нее компоненты таковы: 1) высотная система в ее звуковысотном истолковании; в основном – тональность; 2) аккорд (важнейший представитель тональности); 3) функциональная система; 4) круг терминов и обозначений; 5) соотношение гармонии и формы. Структура *методики* складывается из таких составляющих, как: 1) профессиональная компетенция преподавателя; 2) организация учебного процесса; 3) виды работы; 4) формы подачи материала; 5) учебные пособия.

В первой части диссертации – *Основные тенденции отечественной науки о гармонии и их отражение в учебных пособиях и методических изданиях* – прослеживается эволюция русской науки о гармонии с момента открытия первых российских консерваторий и до начала XXI столетия. Рассматриваются, преимущественно, те концепции, которые преломлялись в учебных курсах и фиксировались в учебных пособиях. Помимо научно-методических изданий, привлекаются исследования по истории музыкального образования и музыкально-теоретической мысли в России, как то: труды А.А.Степанова, А.Н.Мясоедова, Л.Б.Бобылева, Д.Г.Ломтева, Н.А.Мироновой, И.А.Пресняковой и других авторов.

Наука о гармонии и методика ее преподавания в России оттачивались от немецкой традиции: в XIX веке на русский язык переводились, прежде всего, немецкие пособия. Ряд принятых ныне терминов (например, «трезвучие», «вводный тон», «отклонение», «прерванный каданс») вошел в употребление в

первой половине XIX века, благодаря переводам трудов И.Л.Фукса, выполненных М.Д.Резвым и Ю.К.Арнольдом.

Наибольшую трудность для переводчиков представлял немецкий термин «Tonart», формально указывающий на [модальный] лад, но по сути, уже обозначавший тональность. А.С.Фаминцын, переведивший Учебник гармонии Э.Ф.Э.Рихтера и Всеобщий учебник музыки А.Б.Маркса, перевел Tonart как «строй». Термин «тональность», соответствующий немецкому «Tonalität», наряду со «строем» (Tonart) используется Ю.Д.Энгелем в русском переводе «Систематического учения о модуляции» Г.Римана.

В первых русских учебниках гармонии понятие **тональности** не имеет окончательной терминологической фиксации. В «Руководстве к практическому изучению гармонии» П.И.Чайковского (1871) в сходном значении упоминаются «строй», «лад», «тональность» и «гамма». Сущностью высотной системы Чайковский считает сочетание трезвучий главных ступеней (тональный фактор), но основой функциональной системы полагает звукоряд (модальный фактор). В дальнейшем те же идеи развивает А.С.Аренский. Н.А.Римский-Корсаков в Учебнике гармонии (1884) отдает предпочтение термину «строй» и приоритету аккордовой триады TSD, но основой функциональности также считает звукоряд.

Для Танеева понятие и термин «тональность» приобретают первостепенное значение, о чем можно судить по вступлению к «Подвижному контрапункту строгого письма» (1909). Тональность, по Танееву, есть система, объединяющая ряд созвучий вокруг тонического аккорда; тональная система мыслится как конструктивная основа строения классических автономно музыкальных форм. Первичной опорой тональности Танеев считал диатонический звукоряд, но полагал, что круг аккордов, принадлежащих тональности, может разрастаться в соответствии с потребностями художественной практики.

В послеоктябрьский период заметное влияние приобрели две концепции тональности: Г.Л.Катуара и Б.Л.Яворского. Катуар в «Теоретическом курсе



гармонии» (1924–1925), пользуется терминами «тональность», «тональная система», реже – «строй». В функциональной трактовке тональности и в системе обозначений (T, S, D) он следует Риману. Катуар учитывает историческую изменчивость высотной системы: на основе квинтового круга он получает сначала «семитонную диатоническую систему» классической тональности, затем «мажоро-минорную десятитонную систему» романтической музыки, и наконец, «хроматическую систему», состоящую из 17 тонов (число 17 возникает вследствие энгармонически равных вариантов отдаленных от центра ступеней)<sup>1</sup>.

Изменения в трактовках понятий «тональности» и «лада» связаны с концепцией «ладового ритма» Яворского, популярной в 20-е годы XX в. «Лад», по Яворскому, есть носитель функциональной логики, средоточие диалектической пары «устой – неустой». «Тональности» отводится роль «высотного положения лада». «Ладотональность» означает функциональную систему, расположенную на определенной высоте.

Воздействие идей Яворского ощущается в двухтомном «Практическом курсе гармонии» (1934–1935), созданном «бригадой» теоретиков Московской консерватории под руководством И.В.Способина, а затем – в их же Учебнике гармонии (1937–1938 гг). «Лад» трактуется в «Практическом курсе гармонии» как носитель функциональной иерархии, а «тональность» указывает на его высотное положение. Идущее от Яворского понимание лада как средоточия функциональности сохраняется в «Учении о гармонии» (1937) и «Кратком теоретическом курсе гармонии» (1960) Ю.Н.Тюлина, в Учебнике гармонии А.Н.Мясоедова (1980), «Теоретическом курсе гармонии» С.С.Григорьева (1981).

Всесторонняя разработка понятий «лада» и «тональности» предпринята Ю.Н.Холоповым в книге «Гармония. Теоретический курс» (1988). Он разделяет общее понятие «лада» на две исторические линии: 1) модальные лады,

---

<sup>1</sup> Вслед за Катуаром идею квинтового расширения тональной системы и 17-ступенной высотной организации разрабатывает А.С.Оголевец в «Основах гармонического языка» (1941).

делающие упор на звукоряд, и 2) тональные лады, акцентирующие тяготение к центральному тону или созвучию. Важнейший критерий **тональности** (по Холопову) – главенство основного тона и наличие разветвленной системы подчиненных функций. Для **лада** с его опорой на звукоряд главенство основного тона необязательно.

Таким образом, осмысление категории тональности прошло в отечественной науке несколько этапов: 1. Ассимиляция русской наукой иностранных понятий и терминов: Tonart (нем. «лад», в переводе Фаминцына «строй»), mode (фр. «лад»), tonalité (фр. «тональность»). 2. Последовательное использование термина «тональность» в значении функционально дифференцированной высотной системы с центром в виде аккорда. 3. Частичное слияние понятий «лада» и «тональности»: приоритет «лада» как носителя функциональной логики. 4. Уточнение, разграничение и дальнейшая разработка понятий «лад» и «тональность» в соответствии с художественными реалиями XX века.

Понятие **аккорда** в русской (и западноевропейской) науке о гармонии связано с категориями «трезвучия» и «кон/диссонанса». Чайковский понимает аккорд еще в традициях генерал-баса: как сочетание тонов и как сочетание интервалов. Позже подобная трактовка аккорда встречается в «Учении об аккордах, их построении и разрешении» М.М.Ипполитова-Иванова (1897). Римский-Корсаков отказывается от интервального истолкования аккорда и больше внимание уделяет проблеме его обращений. Катуар, развивая идеи Римана, рассматривает аккорд как акустически обоснованное сочетание тонов и на этом основании подчеркивает приоритет трезвучия.

Способин и его соавторы в трактовке аккорда следуют Риману и Катуару. Феномен диссонантности осмысливается ими с исторических позиций: подчеркивается мелодическое происхождение аккордовых диссонансов. Проблема кон/диссонантности в «Практическом курсе гармонии» рассматривается в ее связи с природой тональной функциональности.

С обновлением аккордики в музыке XX века, изменились и теоретические определения аккорда. В «Кратком теоретическом курсе гармонии» Ю.Н.Тюлина (1960) аккордом называется созвучие, являющееся «представителем ладовой системы». Близкие позиции занимают С.С.Григорьев (1981), Т.С.Бершадская (1978), Н.С.Гуляницкая (1984). Универсальное определение аккорда дает Холопов: «аккорд есть всякое самостоятельное созвучие (независимо от его интервальной структуры), построенное по определенному логическому принципу» (1988). Он также уточняет значения понятий «созвучие» («всякое совместное звучание двух или более тонов»), «сочетание» (комплекс с неаккордовыми тонами), «вертикаль» (любой «срез» многоголосной ткани).

Таким образом, в эволюции понятия «аккорда» в русской музыкально-теоретической науке можно выделить четыре этапа: 1. Констатация количественного состава аккорда и его терцового строения; 2. Акустическое обоснование терцовой структуры; 3. Признание типологической значимости аккорда для конкретной высотной системы; 4. Утверждение приоритета исторически обоснованного логического принципа построения аккорда.

Понятие **гармонической функции** вошло в научный обиход после появления «Упрощенной гармонии» Римана (1893), хотя триада TSD упоминалась теоретиками, начиная со времен Рамо. В первых русских руководствах главенство трезвучий T, S и D объяснялось полнотой составленного их тонами звукоряда (Чайковский), либо просто констатировалось (Римский-Корсаков). Представление о тональной функциональности (пока не закрепленное терминологически) сочеталось со ступенной системой обозначений, восходящей к генерал-басу.

Катуар, опиравшийся на учение Римана, тем не менее, избрал двойственную, функционально-ступенную систему обозначений. Вслед за Чайковским он разрабатывал теорию функциональных групп, выстраивая систему из трезвучий T, S и D со своими, отстоящими на терции вверх и вниз, функциональными спутниками.

Трактовка функциональности в концепции Яворского обобщенна: он оперирует понятиями «устой», «неустой», «опора». Эти категории впоследствии оказались востребованы при изучении современной и доклассической музыки. Индивидуализированное толкование им традиционных терминов (например, доминантой Яворский называет «шестиполутоновое соотношение», тоникой – его разрешение) не прижилось.

Авторы «Практического курса» трактуют функциональность в традициях Римана и Катуара, однако, называют тональные функции «ладовыми» (по Яворскому). Ими подробно рассматривается качественное различие неустойчивости S и D, излагается теория функциональных групп. В разделе об истории гармонии упоминаются восходящие к Рамо и утвержденные Риманом аккордовые диссонансы ( $D^7$ ,  $S^6$ ).

Способин разработал теорию *субсистем*, родственную концепции переменных функций Тюлина (1937). Функции он разделяет на «основные» (соотношения тоники с остальными созвучиями) и «местные» (отношения звуков опорного нетонического аккорда со своим окружением). Тюлин делит функции на «основные» и «переменные». Эффект «переменной» функциональности фиксируется в связи с отношениями T и S, где тоника временно берет на себя функцию доминанты по отношению к акустически более весомой субдоминанте. Модель отношений в триаде TSD («ладовом центре») распространяется на все структурно аналогичные ячейки лада, составляющие «ладовую периферию». Учение Тюлина Григорьев дополняет тезисом о шкале интенсивности переменных функций.

Функциональные концепции Бершадской и Мясоедова основываются на стилистических особенностях русской певческой культуры с ее диатонической модальной природой: Бершадская предлагает дифференцировать понятия более весомого «устоя» и сравнительно легкой «опоры»; Мясоедов акцентирует различие функциональной логики мажора и минора.

По концепции Холопова, понятие функции вневременно, но его конкретное наполнение исторически изменчиво. Холоповым предложена

следующая типология гармонических функций: 1. Модальные функции, характерные для моодических высотных систем; 2. Функции, действующие преимущественно в условиях тональности (собственно тональные, линейные, колористические); 3. Прочие системные функции (например, функции элементов серийной, сонорной, новоодальной организации). В теории Холопова утвердилось понятие «центрального элемента» системы и закрепились логическая модель «элементы – их связи – система», актуальная для любого типа высотной организации.

Теория тональных функций Холопова вырастает в целостное учение о тональности. Функциональный состав тональности определяет ее *состояние* (рыхлая, инверсионная, колеблющаяся и т.д.). Холоповская теория состояний тональности в концентрированной форме фиксирует изменения, которые накапливаются в структуре позднеромантической тональности и ведут к новациям XX века.

Можно заключить, что в отечественной музыкальной теории прослеживается несколько этапов эволюции теории тональных функций: 1. Понимание функций как названий главных ступеней лада; 2. Осознание тональной функциональности как внутреннего свойства тональной гармонии; 3. Закрепление функциональной концепции как важнейшей методологической установки; 4. Кардинальное обновление теории функций; дифференциация понятия функции и ее структурного проявления.

К проблематике **гармонии и формы** относятся несколько вопросов: гармоническое оформление каденций, предложений и периодов, техника выполнения модуляций, гармоническая структура более развитых форм – песенных, рондо (по системе Маркса), сонатной.

В первых русских учебниках гармонии содержится минимум сведений из области формы: Чайковский, Аренский, Римский-Корсаков, Ипполитов-Иванов ограничиваются систематикой каденций и гармоническим строением предложения. Рассмотрение более масштабных структур составляет содержание руководств по форме, в частности, «Руководства к изучению форм

инструментальной и вокальной музыки» Аренского (1894). Позже такое размежевание проблематики обнаруживается у Катуара, автора не только «Теоретического курса гармонии», но и «Музыкальной формы» (издана посмертно в 1934).

Модуляция в большинстве учебников гармонии рассматривается с точки зрения ее практического выполнения. Чайковский, Аренский и Ипполитов-Иванов стоят на позициях эмпирического подхода к построению модуляций; Римский-Корсаков регламентирует выполнение модуляций в соответствии с разработанной им системой тонального родства.

В письмах Танеева, его дневниках и вступлении к «Подвижному контрапункту строгого письма» (1909) содержится целостная концепция гармонии и формы. Гармония, по Танееву, есть главный фактор исторической эволюции музыкальных форм; гармонический замысел обеспечивает совершенство формы; показателем знания гармонии является умение практически воспроизводить законченные структуры. Танеев разработал учение о модуляции применительно к архитектонике масштабных форм, ввел понятие «объединяющей тональности».

Идеи Танеева нашли отражение в бригадном «Практическом курсе гармонии»: явления гармонии здесь постоянно связываются с проблемами формы и помещаются в историко-стилистический контекст. Разделы о форме есть и в Учебнике гармонии Л.М.Рудольфа (1937), ученика Ипполитова-Иванова, а также – в «Курсе гармонии» И.И.Дубовского (1940). В послевоенный период вопросы формы были снова вынесены за пределы гармонической проблематики.

С другой стороны, к гармонии постоянно обращена «Музыкальная форма» Способина (1945): в связи с различными функциями частей в ней выделяются три типа гармонического изложения – экспозиционный, срединный (с его разновидностями) и заключительный, а также дается подробная систематика гармонических приемов, характерных для функционально различных частей формы.

Холопов продолжает линию на сближение в теории гармонии и формы: он возвращает в научный обиход принятую в русской дореволюционной науке категорию хода и систему форм рондо; упорядочивает классификацию каденций, систематизирует типы гармонического изложения. Теория модуляции излагается Холоповым исключительно в связи с формой: он разделяет малую (внутритемную) и большую (межтему) модуляции. Кардинальное обновление гармонии, происходящее в музыке XX века, способствует, по Холопову, формированию новых закономерностей формообразования, что составляет особую сферу музыкального знания.

Этапы разработки проблем гармонии и формы в отечественных учебных изданиях, в общем плане, таковы: 1. Сосредоточенность на явлениях «мелкого плана», размежевание проблематики гармонии и формы; 2. Осознание гармонии как сущностной основы формы; 3. Обратное движение: выведение проблематики формы из сферы гармонии и отнесение ее к сфере «анализа музыкальных произведений»; 4. Возвращение к концепции единства гармонии и формы на новом уровне музыкально-теоретического знания; «прорастание» друг в друга смежных дисциплин: гармонии, формы, контрапункта.

Таким образом, в полуторавековой истории развития отечественной науки о гармонии выделяются четыре крупных этапа:

1) становление русской науки о гармонии, начавшееся на рубеже XVIII–XIX веков и приходящееся, главным образом, на последнюю треть XIX столетия;

2) период обобщения накопленного опыта и зарождения на его основе новых крупных концепций, частично относящийся к эпохе русского Серебряного века, а также первому послеоктябрьскому десятилетию;

3) формирование научно-методических основ преподавания гармонии в социокультурных условиях советской России 1930-х годов и дальнейшее использование выработанных принципов на протяжении нескольких десятилетий;

4) обобщение современных достижений отечественной и зарубежной науки о гармонии с последующей разработкой новой методологии исследования и преподавания гармонии, – этот этап начался в 1970-е годы и продолжается до настоящего времени.

Во второй части диссертации – *«Ведущие направления методики преподавания гармонии в Московской консерватории»* – формулируются основные методические принципы музыкально-теоретической школы Московской консерватории; рассматриваются индивидуальные формы их преломления в педагогической практике крупных педагогов-теоретиков, прослеживается эволюция педагогических традиций.

Методические основы преподавания гармонии в России формировались примерно в те же исторические сроки, что и научные воззрения в области гармонии, и тоже были исходно ориентированы на зарубежный опыт. Иностранцы умело «запустили механизм» учебного процесса в Петербургской консерватории, после чего дальнейшее становление музыкального образования в России приобрело свои индивидуальные черты. К преподаванию были привлечены русские музыканты исключительного дарования: братья Рубинштейны, Чайковский, Ларош, Римский-Корсаков, позже – Танеев, Аренский, Лядов. Полагая своим главным ремеслом композицию, они неформально отнеслись к преподавательским обязанностям, что быстро дало ощутимые результаты.

Базовые принципы обучения в русских консерваториях определились с самого начала. Это: **индивидуальный подход** к воспитанию музыканта (в том числе композитора), **практическая направленность** процесса обучения и его **многопрофильность**. Все названные принципы были заимствованы из западноевропейского педагогического опыта, но оказались «помножены» на личностные качества русских профессоров.

Основоположником московской гармонической школы был Чайковский – автор первого русского учебника гармонии. Главной задачей педагога-



теоретика Чайковский считал воспитание художественного вкуса учеников. В основе гармонии, по его мнению, лежит голосоведение, которым невозможно овладеть без значительных усилий. Чайковский считал композиторские навыки необходимыми для любого музыканта, он побуждал учеников к выполнению множества письменных заданий и обязательной проверке написанного за фортепиано. Чайковский преподавал в консерватории недолго, однако ему довелось воспитать такого выдающегося музыканта и педагога, как Танеев, – а ему Московская консерватория обязана своей музыкально-теоретической школой.

Обучение теоретическим дисциплинам в классе Танеева носило характер постоянного *практического музицирования*: знание теории предполагало умение воспользоваться им при сочинении музыки. Овладение основами композиции было *многопрофильным*: проблемы гармонии, формы, контрапункта постоянно соприкасались (так же, как они соприкасаются в художественной практике). По убеждению Танеева, композиторского мастерства нельзя достичь без тщательной технической работы, поэтому его требования к выполнению заданий были высокими, а сами задания весьма объемными. Кроме того, Танеев старался раскрыть *индивидуальность* ученика, понять его творческие устремления, развить музыкальную интуицию.

Танеев строил обучение на основе *исторической изменчивости принципов композиции* (то, что мы сегодня называем историзмом): по его убеждению, ученик должен сам научиться воспроизводить музыку разных исторических стилей, а не только знать ее.

В преподавании гармонии (в консерватории он вел ее с 1878 по 1882 гг.) Танеев руководствовался учебником Чайковского (а в дальнейшем и сборником задач Аренского). В 1889 году Танеевым и Конюсом составлена программа по гармонии, ориентированная на учебник Чайковского. Программа построена по концентрическому принципу: в ней предусмотрено неоднократное возвращение к одним и тем же темам на разном уровне сложности – на первом году

изучается круг основополагающих средств классической гармонии, а на втором осваиваются более сложные и редкие компоненты гармонического языка.

Танеев оказал влияние на всех, кто занимался у него в классах гармонии, формы, контрапункта. Среди них немало крупных композиторов, ученых, исполнителей, определивших развитие русской музыкальной культуры в XX веке: Рахманинов, Скрябин, Метнер, Гольденвейзер, Игумнов, Яворский, Л.Сабанев. Среди учеников и последователей Танеева были талантливые музыканты, чья плодотворная педагогическая деятельность потеснила в нашем восприятии их композиторское наследие. В этой связи можно вспомнить Аренского, Г.Конюса, Р.М.Глиэра.

Аренский преподавал в Московской консерватории гармонию, контрапункт (с 1882 по 1895 гг.). Будучи учеником Римского-Корсакова и Ю.И.Иогансена, он, однако, вел гармонию по методике Чайковского. Аренский принадлежал к роду «педагогов-артистов»: он с легкостью играл наизусть любую сонату Бетховена, разъясняя ее форму; мгновенно сочинял условия задач и полифонические темы; был импульсивен в общении. В работах учеников он изыскивал ростки творческой самостоятельности и предпочитал давать советы не столько технического, сколько художественного плана.

Конюс преподавал в Московской консерватории, в общей сложности, около двадцати лет. Известный более всего как изобретатель теории метротектонизма, он имел репутацию авторитетного педагога-теоретика, продолжателя традиции Чайковского. Педагогическая манера Конюса отличалась аскетизмом: он бывал полностью сосредоточен на технических вопросах, делал точные и конкретные замечания, настаивал на безупречном выполнении объемных и сложных заданий. Нехватка пособий по теоретическим дисциплинам побудила Конюса к созданию в 1890-е годы руководств по элементарной теории, гармонии, контрапункту, инструментровке.

Глиэр прожил долгую жизнь и воспитал множество учеников<sup>2</sup>. Он преподавал разные теоретические дисциплины, но основой композиторского мастерства считал гармонию и имел обыкновение устраивать внеплановые проверки навыков гармонизации, предлагая в качестве данного голоса мелодии Шопена, Рахманинова, Глазунова. Будучи учеником Танеева, Аренского и Конюса, Глиэр активно применял и учебник Римского-Корсакова. Таким образом, он ввел в педагогическую практику важную новацию – использование *разных по методике учебных пособий и стилистически неродственных условий для гармонизации*. Впоследствии этим же путем пойдет ученик Глиэра Способин.

Глиэр способствовал тому, чтобы в русской педагогике сохранялась традиция, идущая от Чайковского. В настоящее время ее сторонником является А.Н.Мясоедов, научно-методический «внук» Глиэра (он обучался гармонии у В.А.Таранущенко) Методику Мясоедова отличают две главные установки: широкое внедрение в учебную практику басовых задач и использование сразу всех диатонических трезвучий. Помимо сборника задач (1967) и Учебника гармонии (1980), Мясоедову принадлежит специализированный учебник гармонии для регентов (2002), ставший базовым пособием в системе церковно-певческого образования.

Начало педагогической деятельности Способина пришлось на период, ознаменованный реформированием системы образования и интенсивным развитием музыкальной науки. К началу 1930-х годов назрела необходимость соединить отечественную традицию преподавания гармонии с достижениями современной музыкально-теоретической мысли. Решению этой задачи способствовали упоминавшийся выше двухтомный «Практический курс гармонии», а также лекционный курс гармонии Способина (издан в 1969 г.).

---

<sup>2</sup> Среди них: С.С.Прокофьев, Н.Я.Мясковский, А.И.Хачатурян, А.Н.Александров, Л.К.Книппер, А.А.Давиденко, И.В.Способин, Г.И.Литинский, В.А.Таранущенко, Л.Н.Ревуцкий.

Способин, обучавшийся у Глиэра, Катуара и Конюса, воспитал свыше полусотни учеников<sup>3</sup>. Его педагогические принципы определялись композиторским типом мышления: на первом месте стояла *практическая направленность* преподавания. По его убеждению, музыковедческое и композиторское образование должно быть методически тождественно или очень близко; среди заданий по гармонии значительное место занимали творческие формы работы.

Способин уделял большое внимание *методической проработанности* заданий: все они снабжались пояснениями (наиболее подробно рассматривался порядок сочинения двухтемной прелюдии). На практических занятиях Способин часто давал ученикам разные задания, в зависимости от методической необходимости и индивидуальных особенностей учащихся. Одним из основных способинских принципов было обучение на художественных образцах: в классе приводились и с легкостью исполнялись учителем наизусть примеры из самой разной литературы, но предпочтение отдавалось русской музыке.

В традициях Танеева, Способин практиковал *комплексный* подход к преподаванию гармонии: в поле его зрения были вопросы построения формы, контрапунктических навыков голосоведения, проблемы стилистической специфики. Он обращался к сборнику задач Аренского, Бригадному учебнику, вводил сочиненный им новый методический материал.

К старшему поколению учеников Способина принадлежали В.О.Берков и С.С.Григорьев. Они видели свою основную задачу в том, чтобы сохранить методическое наследие своего учителя, и оба посвятили жизнь педагогике. Берков внес большой вклад в становление системы заочного теоретического образования, а из класса Григорьева вышло немало методистов и педагогов среднего звена.

---

<sup>3</sup> Среди них есть ученые (Берков, О.Е.Сахалтуева, Ванслов, Барсова, Холопов), педагоги и методисты (В.С.Слетов, Л.П.Фокина, Д.А.Блум, А.П.Агажанов, А.А.Степанов, Т.Ф.Мюллер, С.С.Григорьев, Б.К.Алексеев, Н.Н.Синьковская, В.Н.Зелинский, Е.Д.Грибкова), музыкально-общественные деятели (П.И.Апостолов, Ю.С.Саульский).

Новаторское прочтение московской традиции преподавания гармонии связано с именем Холопова. Научное исследование и преподавание в его деятельности тесно соприкасаются: обновление методики, как правило, следовало за научными новациями.

Принципиальной установкой Холопова в науке и педагогике была близость художественной практике: важнейшей педагогической задачей он считал воспитание *музыкальности* ученика, развитие у него навыков интонационного познания музыки. Холопов высоко ценил педагогический опыт Способина и развивал его главный принцип – *практическую направленность* преподавания. На всех этапах обучения гармонии холоповские задания по гармонии были *методически проработаны*: подробные руководства страховали учеников от ошибочного или поверхностного их выполнения. Одной из главных целей Холопова было возможно более раннее приближение методического материала к живой музыке: он с самого начала вводил в употребление кадансовые обороты, учил строить завершенную форму, придавал упражнениям за фортепиано разнообразную жанровую окраску, предлагал мелодии для гармонизации в различных стилях классико-романтической музыки.

Холопов считал нужным обучать будущих музыковедов *основам музыкальной науки*: руководил отбором литературы, разъяснял правила построения научной работы, акцентировал необходимость аналитической базы. Он рекомендовал, по возможности, обращаться к оригинальной научной литературе той эпохи, в которую была создана изучаемая музыка: это помогает глубже проникнуть в специфику композиторского мышления и избежать терминологических неточностей.

Генеральной идеей методики Холопова был *историзм*. На всех этапах обучения изучалась не «гармония вообще», но гармония определенного исторического стиля. На уровне среднего звена стилистические различия проникали, прежде всего, в анализ; на вузовском уровне – определяли все

формы работы. Конечная цель спецкурса гармонии Холопова – обучить практическому воссозданию любой высотной структуры.

По глубокому убеждению Холопова, курс гармонии должен доходить до современности в той же мере, как это было при Чайковском и Танееве. С этой целью второй год из его двухгодичного вузовского спецкурса гармонии был полностью посвящен гармонии XX века.

Холопов придавал большое значение *индивидуальному подходу* к каждому ученику: стремился развить сильные стороны его дарования, подсказывал пути преодоления трудностей, следил за творческой судьбой своих выпускников.

Педагогическое наследие Холопова известно пока не полностью: издание подготовленных им учебных пособий продолжается. Однако несомненно, что его преподавательский опыт будет привлекать внимание последующих поколений.

В *Заключении* подводятся основные итоги проведенного исследования. В истории преподавания гармонии в Московской консерватории выделяются несколько этапов, которые в той или иной мере согласуются с основными вехами становления и развития отечественной науки о гармонии (хронологические границы периодов условны).

1. Для начального периода характерны ориентация на организационный и учебный опыт западноевропейских консерваторий; выявление ключевых принципов композиторского образования: практической направленности, индивидуального подхода и многопрофильности. Большой вклад в дело теоретического образования внес Чайковский, заложивший основы методики преподавания гармонии в Московской консерватории.

2. Второй период («танеевский») длился с конца 1870-х годов до 1905 г. Для него характерны несколько тенденций. Во-первых, преподавание теоретических дисциплин упорядочилось: были разработаны программы и созданы учебные пособия по всем предметам, был достигнут баланс практического и научного компонентов теоретического образования. Во-

вторых, утвердилась намеченная еще Чайковским (заимствованная от Маркса) тенденция сближения теории музыки с практикой музыкальной композиции. На этом же этапе в целом сформировался корпус практических заданий по гармонии, который, с некоторыми изменениями, просуществовал до наших дней.

3. Следующие четверть века – это время вызревания и апробирования научных концепций Яворского, Катуара, Конюса, Асафьева. Однако практическое обучение гармонии велось в соответствии с прежде установленными методами, сколько-нибудь заметных новых учебных пособий не создавалось.

4. Формирование системы преподавания гармонии в советской России связано, прежде всего, с именем Способина и созданием принципиально нового учебного пособия – «Практического курса гармонии», адресованного как учащимся, так и педагогам. В этом издании Способину и его коллегам удалось соединить практическую основу предмета гармонии с современным уровнем ее научного осмысления. Те же качества отличали и лекционный курс гармонии Способина.

5. Последний этап эволюции методики преподавания гармонии определяется во многом введением в 1980 году спецкурса гармонии Холопова. Этот курс был ориентирован на реальные композиторские стили при значительном расширении исторических границ (от барокко и ранее до сего дня) и глубокой научной подоплеке. И с научной, и с учебно-практической точки зрения методика Холопова при всей своей новизне восходит к традициям – как зарубежным, так и отечественным.

Знаменательно, что все основные методические принципы преподавания гармонии в школе Московской консерватории – практическая направленность, многопрофильность, индивидуальный подход – остались, фактически, неизменными. Это закономерно, если учесть, что педагогика, в отличие от науки, является не чередой открытий, но скорее, повторением пути, который учитель проходит каждый раз с новыми учениками. Однако это повторение неизменно сопровождается обогащением научного содержания предмета. Можно с уверенностью утверждать, что сохранность методических принципов, сочетаемых с обновленным содержанием, свидетельствует об их жизнеспособности.



## Публикации по теме диссертации

1. *Старостин И.* Еще один труд «бригады» // *Музыковедение*. 2010. № 6. С. 45–50. (0,5 п. л.)
2. *Старостин И.* К истории преподавания музыкально-теоретических дисциплин в Московской консерватории // *Научный вестник Московской консерватории*. 2010. № 1. С. 44–56. (0,8 п. л.)
3. *Старостин И.* Юрий Николаевич Холопов: новаторское прочтение педагогических традиций // *Musiqi Dünyasi*. 2010. № 1–2. С. 41–45. (0,5 п. л.)
4. *Старостин И.* Танеев–учитель // *Научный вестник Московской консерватории*. 2011. № 4. С. 177–187. (0,5 п. л.)
5. *Старостин И.* Ю.Н.Холопов – преподаватель теоретических дисциплин в среднем звене // *Холопов Ю.* Задачи по гармонии / сост. Т.Кюрегян, И.Старостин. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. С. 4–11 (0,75 п. л.)
6. *Старостин И.* Проблема, не утратившая актуальности // *Научный вестник Московской консерватории*. 2012. № 1. С. 206–208 (0,25 п. л.)
7. *Старостин И.* Публикация, предисловие, комментарии:  
*Холопов Ю.* Музыка и школа на пороге нового века (1999) // *Научный вестник Московской консерватории*. 2012. № 1. С. 208–214. (0,1 п. л.)  
*Холопов Ю.* Как начинать гармонический анализ? // *Научный вестник Московской консерватории*. 2012. № 2. С. 167–175. (0,1 п. л.)  
*Холопов Ю.* Зачем Прокофьев написал «Классическую симфонию»? // *Научный вестник Московской консерватории*. 2012. № 3. С. 207–216. (0,1 п. л.)