

**Григорий 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» [35, 14] 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 стиля говорят о нем как о почерке, семейной печати, указывающей на общую природу тех или иных художественных явлений. Обладая незаменимым качеством невербальной заразительности, интуитивной внятности, позволяющей усваивать нечто весьма сложное как в каком-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<sup>1</sup>, 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.

---

*Лыжов Григорий Иванович* — кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Неслучайно 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 академические стены<sup>2</sup> и сегодня определяет внутреннюю структуру этого учебного заведения. Наибольший, если так можно выразиться, процент акций принадлежит здесь академическому исполнительству с традиционным классико-романтическим репертуаром от середины 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 ФИСИИ<sup>3</sup> исполняют пьесы Мендельсона, и китайскую цитру цинь, на которой учат играть в Центре музыкальных культур мира. А совсем неподалеку — рядом с Центром русской 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, который как будто расщеплен на множество тембровых атомов, отчего рождается совершенно особая звуковысотная структура, которой словно бы и нет самой по себе, настолько она растворена в темброво-артикуляционных нюансах.

Очевидно, что в условиях современного многополярного интонационного мира 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, поэтому 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, где стилевые

<sup>1</sup> 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» [23, 20]. Ю. Н. Холопов: «Стиль есть некоторое единообразие в вещах как проявление порождающей их сущности» [42, 72–73].

<sup>2</sup> За ними остается огромный пласт, обозначенный Г. Бесселером как U-Musik — Umgangmusik, музыка обихода; мы не будем сколько-нибудь останавливаться на сложной проблеме ее внутренних градаций; см. об этом в кн.: [23, 84].

<sup>3</sup> 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.

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 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 останавливаться на самом начале этого пути, связанном на рубеже XVIII–XIX веков с первой (в некоторых отношениях, в том числе, в гармоническом) замечательной попыткой охарактеризовать русский мелос, осуществленной Н. А. Львовым в предисловии к сборнику И. Прача [16]. Не будем специально останавливаться и на такой значительной фигуре, как Г. А. Ларош, чьи статьи (в частности, «Исторический метод преподавания теории музыки» [14]), 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 формирующих принципов музыкальной композиции [33, 5]. Можно упомянуть о том, что в первом русском учебнике гармонии есть раздел, в названии которого фигурирует интересующий нас термин: «Строгий стиль гармонии» [51, 129]<sup>4</sup>.

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. Начало им положила книга «Гармония Глинки» В. О. Беркова [1], недавнего ассистента И. В. Способина. От этой работы, которую автор мыслил как вклад «в познание стиля русской музыки» [1, 3] протянулась целая ветвь вплоть до работы А. Н. Мясоедова «О гармонии русской музыки» [21]<sup>5</sup>. Труды ученика Беркова М. А. Этингера [52; 53] открыли, с одной стороны, серию отечественных монографических исследований гармонии западных композиторов, а с другой — систематическое изучение доклассической гармонии<sup>6</sup>.

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

<sup>4</sup> Выражение «строгий стиль гармонии» вошло впоследствии в название книги прот. В. Металлова [20].

<sup>5</sup> Данное направление представляют, помимо созданного в Институте им. Гнесиных коллективного труда «Очерки по истории гармонии в русской и советской музыке» [25], работы Н. Н. Синьковской [27], Е. Б. Трёмбовельского [34] и др.

<sup>6</sup> См. труды В. О. Беркова [2], Ю. Н. Холопова [37; 38, 50], З. И. Глядешкиной [6], И. К. Кузнецова [13], Л. В. Кириллиной [12].

лекционную систему преподавания теоретических дисциплин, именно Способин сформировал теоретический лекционный курс (см. об этом в: [29]). В его конце несколько занятий выделялось 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 взглядов<sup>7</sup>.

С 1960-х годов в отечественном музыкознании начинается собственно научная разработка проблемы эволюции гармонии: появляются работы Ю. Н. Холопова: статья «Об эволюции европейской тональной системы» [46] (авторская датировка — 1965), раздел монографии «Очерки современной гармонии» под названием «Эволюция европейской тональной системы в XIX–XX веках» [48, 20–24] (авторская датировка — 1966). Проблеме эволюции посвящаются разделы трудов Л. А. Мазеля [17, 411–611] и Т. С. Бершадской [4].

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» [46], с пособия для композиторов «Задания по гармонии», написанного в середине 1970-х [45]<sup>8</sup>, и кончая последними публикациями, идея эволюции гармонии красной нитью проходит через все труды ученого. Он создал стилевой курс гармонии, который и сейчас в целом сохраняется в Московской консерватории.

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

Можно определенно утверждать, что за последние два десятилетия идея стилового 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 [30; также 31; 32].

1996. Девуцкий В. Э. (Воронеж). Стилистический курс гармонии [8].

1996. Холопов Ю. Н. (Москва). Гармонический анализ. Ч. 1. Гармония старых стилей [39].

<sup>7</sup> Так, заключительный исторический раздел есть и в программе вузовского спецкурса, составленной С. С. Григорьевым [7] — в свое время также ассистентом Способина, читавшим после него курс гармонии в Московской консерватории. Есть такой раздел и в программе петербургских педагогов Т. С. Бершадской и Е. В. Титовой [3]. Аналогичной структуры придерживается Ю. Н. Холопов в последней своей программе спецкурса гармонии [44]. 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.

<sup>8</sup> 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: [15].

2001. Холопов Ю. Н. (Москва). Гармонический анализ. Ч. 2. Гармония XX века [40].
2001. Слонимская Р. Н. (Санкт-Петербург). Анализ гармонических стилей [28].
2003. Холопов Ю. Н. (Москва). Гармония. Практический курс. Ч. 1–2 [43].
2003. Катунян М. И. (Москва). Гармония. Программа дисциплины. Специальность: фортепиано, оркестровые струнные инструменты [11].
2003. Назайкинская О. Е. (Москва). Гармония. Программа дисциплины. Специальность: оркестровые духовые и ударные инструменты [22].
2003. Николаева Е. А. (Москва). Гармония. Программа для исполнительских факультетов музыкальных вузов [24].
2004. Сизова Е. Р. (Челябинск). Гармонические стили в музыке доклассического периода [26].
2004. Денисов А. В. (Санкт-Петербург). Гармония классического стиля [9].
2006. Ментюков А. П. (Новосибирск). Очерки истории гармонических стилей. Ч. 1. От Хукбальда до Скарлатти [18].
2008. Вишневская Л. А. (Саратов). Гармония в стилях [5].
2008. Ментюков А. П. (Новосибирск). Очерки истории гармонических стилей. Ч. 2. Западноевропейская классика XVIII–XIX вв. [19].
2009. Холопов Ю. Н. (Москва). Гармонический анализ. Ч. 3. Гемитоника [41].
2009. Дьячкова Л. С. (Москва). Гармония в западно-европейской музыке (IX — начало XX века) [10].

Хотя упомянутые здесь работы объединены принадлежностью идее стилового курса гармонии, однако они заметно различаются как с точки зрения своих адресатов, так, соответственно, и 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 «стилевые гармонические модели» (от Хукбальда (!) до Гуго Вольфа), а пособие Вишневской 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, однако степень разработанности 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 стилового 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. Мессиана<sup>9</sup>, «История гармонии и контрапункта» Ю. Хоминьского, идеи эволюции тональности в *Harmonielehre Шёнберга, развитые в записанных и изданных лекциях А. Веберна «Путь к новой музыке»* и незаписанных — его ученика Ф. Гершковича. 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 Способина<sup>10</sup>.

Цели и принципы стилевого курса были сформулированы Ю. Н. Холоповым в докладе «Современные задачи. О музыкально-теоретическом образовании композиторов»<sup>11</sup> [49]. В нем предлагалось перевести традиционные курсы гармонии, контрапункта и формы на основания историзма и утверждалось, что процесс «моделирования линий исторической эволюции музыки <...> впредь должен составлять основной стержень структуры музыкально-теоретического цикла» [49, 72]. 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 процессе занятий 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» ([там же]; 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» [там же].

<sup>9</sup> Ю. Н. Холопов заимствовал два задания из этого пособия, представляющего собой ряд снабженных минимальным комментарием сочиненных Мессианом пьес в разных стилях — от Монтеверди до Дебюсси.

<sup>10</sup> Некоторые примеры на те или иные теоретические темы из области позднеромантической гармонии, которые давал Способин, стали в холоповском курсе хрестоматийными.

<sup>11</sup> Доклад прочитан в 1978 году, опубликован в 1982.

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 столетия<sup>12</sup>. Материал должен излагаться по стилям: венско-классический, 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». 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» [49, 73].

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» [49, 74]. 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)» [там же].

5. 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» [там же]. Обретение модуляцией ее естественной музыкальной формы есть одно из проявлений тенденций к целостности, к слиянию дисциплин.

6. 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» [там же].

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.

<sup>12</sup> То есть XX века.

Обратимся теперь к плану холоповского спецкурса, который был сохранен и дополнен В. С. Ценовой<sup>13</sup>. В Приложении II (с. 32) помещен его фрагмент, представляющий период тональной и модальной гармонии XX века (проходится в III семестре). Если мы сравним его с тем, как тот же исторический период представлен в учебной вузовской программе по гармонии 1974 года ([7]; см. Приложение I, с. 32), то убедимся, что перед нами две разных науки: более ранняя судит о новой гармонии в рамках тональной классико-романтической парадигмы, новая 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.

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 (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, а самая настоящая *теория гармонии*, но только новая, вбирающая в себя категорию эволюции как необходимый внутренний компонент.

В заключение — несколько слов о перспективах 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 коррективов 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»<sup>14</sup>.

#### Использованная литература

1. Берков В. О. Гармония Глинки. М.–Л.: Музгиз, 1948. 254 с.
2. Берков В. О. О гармонии Бетховена. На пути к будущему // Бетховен: сб. статей. Вып. I. М.: Музыка, 1971. С. 298–332.
3. Бершадская Т. С., Титова Е. В. Гармония: программа для музыкальных вузов по специальности 051400 «Музыковедение». Образцы заданий для практических работ. СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория, 2004. 56 с.

<sup>13</sup> В настоящее время с некоторыми различиями в индивидуальной трактовке конкретных педагогов он господствует в Московской консерватории.

<sup>14</sup> На встрече в Рахманиновском зале Московской консерватории в 2001 году.

4. *Бершадская Т.* Лекции по гармонии. Л.: Музыка, 1978. 200 с.
5. *Вишневецкая Л. А.* Гармония в стилях. Теория. Практика: учебное пособие. Саратов, 2008. 99 с.
6. *Глядешкина З. И.* Гармония в музыке венских классиков. Лекция по курсу «Гармония» для студентов музыкальных вузов. М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. 84 с.
7. *Григорьев С. С.* Гармония: программа-конспект курса для историко-теоретических факультетов музыкальных вузов. М., 1974. 95 с.
8. *Девуцкий В. Э.* Стилистический курс гармонии. Воронеж: Воронежский государственный университет, 1994. 340 с.
9. *Денисов А. В.* Гармония классического стиля: учебное пособие для музыкальных училищ и вузов. СПб.: Композитор, 2004. 200 с.
10. *Дьячкова Л. С.* Гармония в западно-европейской музыке (IX — начало XX века): учебное пособие. М., 2009. 232 с.
11. *Катунян М. И.* Гармония: программа дисциплины по специальности «Фортепиано». М., 2003. 60 с.
12. *Кириллина Л. В.* Гармония / Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. В 3 ч. Ч. 2: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. М.: Композитор, 2007. С. 11–60.
13. *Кузнецов И. К.* О взаимодействии принципов контрапункта и гармонии в музыке Палестрины и Лассо // Русская книга о Палестрине: К 400-летию со дня смерти / Научные труды МГК им. П. И. Чайковского. Сборник 33. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2002. С. 70–85.
14. *Ларош Г. А.* Исторический метод преподавания теории музыки // Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей. В 2 т. Т. 1. М.: Типо-литография т-ва И. Н. Кушнерев и К., 1913. С. 260–279.
15. *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. статей / ред.-сост. Т. С. Кюрегян. М.: Музиздат, 2008. С. 164–191.
16. *Львов Н. А.* О русском народном пении // [Н. Львов] Собрание народных русских песен с их голосами. На музыку положил И. Прач. СПб., 1790; М.: Музгиз, 1955. XII, 350 с.
17. *Мазель Л. А.* Проблемы классической гармонии. М.: Музыка, 1972. 616 с.
18. *Ментюков А. П.* Очерки истории гармонических стилей: учеб. пособие по курсу «Гармония». В 2 ч. Ч. 1. От Хуквальда до Скарлатти. Новосибирск: НГК (академия) им. М. И. Глинки, 2006. 254 с.
19. *Ментюков А. П.* Очерки истории гармонических стилей: учеб. пособие по курсу «Гармония». В 2 ч. Ч. 2. Западноевропейская классика XVIII–XIX вв. Новосибирск: НГК (академия) им. М. И. Глинки, 2008.
20. *Металлов В. М.* Строгий стиль гармонии. Опыт изложения оснований строгого и строго-церковного стиля гармонии. М.: Юргенсон, 1897. 110 с.
21. *Мясоедов А. Н.* О гармонии русской музыки (корни национальной специфики). Исследование. М.: Прест, 1998. 142 с.
22. *Назайкинская О. Е.* Гармония: программа дисциплины по специальности «Оркестровые, духовые и ударные инструменты». М., 2003. 32 с.
23. *Назайкинский Е. В.* Стиль и жанр в музыке. М.: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
24. *Николаева Е. А.* Гармония: программа дисциплины по специальности «Инструментальное исполнительство». М., 2003. 25 с.
25. **Очерки по истории гармонии в русской и советской музыке: в 3 вып. Вып. 1 / отв. за выпуск Л. С. Дьячкова.** М.: Музыка, 1985; Вып. 2 / отв. за выпуск Т. Лейе. М.: Музыка, 1985; Вып. 3 / отв. за выпуск Ю. Рагс. М.: Музыка, 1989. 80 с., 70 с., 78 с.
26. *Сизова Е. Р.* Гармонические стили в музыке доклассического периода: учеб. пособие для муз. училищ и колледжей. Челябинск: ЧИМ, 2004. 160 с.
27. *Синьковская Н. Н.* О гармонии П. И. Чайковского. М.: Музыка, 1983. 78 с.

28. *Слонимская Р. Н.* Анализ гармонических стилей: тезисы лекций и конспект обзора гармонических стилей. СПб.: Композитор, 2001. 70 с.
29. *Старостин И. С.* Преподавание теоретических дисциплин в Московской консерватории // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 1. С. 135–176.
30. *Сыров В. Н.* К построению курса истории гармонии // Оптимизация учебного процесса. Тезисы научно-методической конференции. Н. Новгород, 1992.
31. *Сыров В. Н.* Стилизация в курсе гармонии // Тезисы всероссийской научно-методической конференции. Самара, 1992.
32. *Сыров В. Н.* Формирование тонально-гармонической системы в западноевропейской музыке. Лекции по истории гармонии. Горький, 1989.
33. *Танеев С. И.* Подвижной контрапункт строгого письма. М.: Музгиз, 1959. 384 с.
34. *Трембовельский Е. Б.* Стиль Мусоргского. Лад, гармония, склад. М.: Композитор, 1999. 392 с.
35. *Тюлин Ю. Н.* Учение о гармонии. 3-е изд. испр. и доп. М., 1966. 324 с.
36. Учебное пособие по курсу гармонии для студентов теоретико-композиторского факультета. Нижний Новгород, 2003. 59 с.
37. *Холопов Ю. Н.* Категории тональности и лада в музыке Палестрины // Русская книга о Палестрине: К 400-летию со дня смерти / Научные труды МГК им. П. И. Чайковского. Сборник 33. М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2002. С. 54–70.
38. *Холопов Ю. Н.* О гармонии Г. Шютца // Генрих Шютц: сб. статей / Сост. Т. Н. Дубравская. М.: Музыка, 1985. С. 133–177.
39. *Холопов Ю. Н.* Гармонический анализ. В 3 ч. Ч. 1: Гармония старых стилей. М.: Музыка, 1996. 96 с.
40. *Холопов Ю. Н.* Гармонический анализ. В 3 ч. Ч. 2: Гармония XX века. М.: Музыка, 2001. 193 с.
41. *Холопов Ю. Н.* Гармонический анализ. В 3 ч. Ч. 3: Гемитоника. М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2009. 196 с.
42. *Холопов Ю. Н.* Введение в музыкальную форму. М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. 432 с.
43. *Холопов Ю. Н.* Гармония. Практический курс: учебник для специальных курсов консерваторий (музыковедческое и композиторское отделения). В 2 ч. Ч. 1: Гармония эпохи барокко. Гармония эпохи венских классиков. Гармония эпохи романтизма. Ч. 2: Гармония XX века. М.: Композитор, 2003. 472 с.; 624 с.
44. *Холопов Ю. Н.* Гармония: программа-конспект специального курса для историко-теоретических факультетов музыкальных вузов. М., 2005. 120 с.
45. *Холопов Ю. Н.* Задания по гармонии: учебное пособие для студентов композиторских отделений музыкальных вузов. М.: Музыка, 1983. 288 с.
46. *Холопов Ю. Н.* О гармонии. М.: Сов. композитор, 1961. 120 с.
47. *Холопов Ю. Н.* Об эволюции европейской тональной системы // Проблемы лада: сб. статей / Сост. К. И. Южак. М.: Музыка, 1972. С. 35–76.
48. *Холопов Ю. Н.* Очерки современной гармонии. М.: Музыка, 1974. 287 с.
49. *Холопов Ю. Н.* Современные задачи. О музыкально-теоретическом образовании композиторов // Советская музыка. 1982. № 2. С. 72–77.
50. *Холопов Ю. Н.* Современные черты гармонии Прокофьева. М.: Музыка, 1967. 453 с.
51. *Чайковский П. И.* Руководство к практическому изучению гармонии. С-Пб., 1897.
52. *Этингер М. А.* Гармония И. С. Баха. М.: Музгиз, 1963. 109 с.
53. *Этингер М. А.* Раннеклассическая гармония. М.: Музыка, 1979. 310 с.

### Приложение I

С. С. Григорьев. Гармония. Программа — конспект курса. Тема VI. Гармония в музыке XX века [7, 56–59; выписаны только заголовки и ключевые слова].

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, 3 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 Мессиана.
13. Техника центрального созвучия.
14. Система гармонии XX века и общие принципы гармонического анализа.