

# КЛАССИЧЕСКАЯ ГАРМОНИЯ В МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ В КИТАЙСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКЕ

**Б. Р. Иофис, Цю Сяона \***

Московский педагогический государственный университет (МПГУ),  
Москва, Российская Федерация, 119991

**Аннотация.** Статья посвящена проблеме освоения студентами Китайской Народной Республики классической гармонии как базового раздела важнейшей музыкально-теоретической дисциплины. В ней выявляются причины затруднений, возникающих в этом процессе. Они обусловлены особенностями трактовки категории «гармония» в китайском музыковедении. В силу цивилизационных особенностей, отражённых в языке и культурных традициях Китая, эстетический смысл данного понятия рассматривается в отрыве от технологического и учебно-академического, которые имеют приоритетное значение. В цивилизационном аспекте классическая гармония есть порождение европейского мировоззрения и неотделима от профессионального композиторского творчества европейской традиции («опус-музыки»). Культурно-типологические особенности последней далеки от традиционной музыкальной культуры Китая, а во многом даже противопоставлены ей. Приоритет индивидуального начала, высокий уровень творческой свободы в сочетании с персональной ответственностью за результат, связь с институтом христианской церкви мало понятны китайским обучающимся. Затруднения в освоении студентами КНР классической гармонии вызваны не только спецификой ладов тонального типа, европейскими формами многоголосия и аккордовым мышлением, но и неразрывно связанными с ними трёхмерностью художественного пространства и особой функцией мелодии в художественном целом. В интонационном аспекте классическая гармония для студентов КНР является элементом содержания музыкального образования, не связанным непосредственно ни с прошлым, ни с настоящим, ни с будущим родной национальной культуры. Изучение классической гармонии необходимо студентам Китайской Народной



\* Научный руководитель – кандидат педагогических наук, доцент Б. Р. Иофис.

Республики для понимания западной музыкальной традиции как проявления иного этнотипа интонирования в контексте самореализации населяющих великую страну народов в современном мировом культурном пространстве эпохи глобализации.

**Ключевые слова:** классическая гармония, цивилизация, культурно-типологические особенности, музыкально-теоретическое образование, педагогика.

**Благодарности:** Данная статья выполнена в контексте научной работы кафедры методологии и технологий педагогики музыкального образования Института изящных искусств Московского педагогического государственного университета.

**Для цитирования:** *Б. Р. Иофис, Цю Сяона.* Классическая гармония в содержании музыкально-теоретического образования в Китайской Народной Республике // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2019. Т. 7. № 4. С. 44–64. DOI: 10.31862/2309-1428-2019-7-4-44-64

DOI: 10.31862/2309-1428-2019-7-4-44-64

## CLASSICAL HARMONY IN THE MUSIC-THEORETICAL EDUCATION IN THE PEOPLE'S REPUBLIC OF CHINA

**Boris R. Iofis, Qiu Xiaona** \*

Moscow Pedagogical State University (MPGU),  
Moscow, Russian Federation, 119991

45

**Abstract.** The article is devoted to the problem of mastering by students from the People's Republic of China the classical harmony as the basic section of the most important musical-theoretical discipline. It identifies the causes of difficulties appearing in this process. They are related to the peculiarities of the interpretation of the category "harmony" in Chinese musicology. Due to the civilizational features reflected in the language and cultural traditions of China, the aesthetic meaning of this concept is considered in isolation from the technological and educational-academic, which are of priority importance. In the civilizational aspect, classical harmony is a product of the European worldview and is inseparable from the professional composer creativity of the European tradition ("opus music"). The cultural and typological features of the latter are far from the traditional musical culture of China, and in many ways

---

\* Scientific adviser – PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor Boris R. Iofis.

even opposed to it. The priority of the individual principle, the high level of creative freedom combined with personal responsibility for the result, and the connection with the institution of the Christian church are little understood by Chinese students. Difficulties in the development by students of the PRC of classical harmony are caused not only by the specifics of the tonal type mode, European forms of multi voiced texture and chord thinking, but also by the inextricably linked three-dimensionality of the artistic space and the special function of the melody in the artistic whole. In the intonational aspect, classical harmony for students of the PRC is an element of the content of music education, not directly related to the past, present, or future of the native national culture. The study of classical harmony is necessary for Chinese students to understand the Western musical tradition as a manifestation of a different ethnotype of intonation in the context of self-realization of the peoples inhabiting a great country in the modern world cultural space of the era of globalization.

**Keywords:** classical harmony, civilization, cultural and typological features, musical and theoretical education, pedagogy.

**Acknowledgements:** This article was designed in the context of the research for the Department of Methodology and Technology of the Music Education at the Moscow Pedagogical State University (MPGU).

**For citation:** B. R. Iofis, Qiu Xiaona. Classical Harmony in the Music-Theoretical Education in the People's Republic of China. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie = Musical Art and Education*. 2019, vol. 7, no. 4, pp. 44–64 (in Russian). DOI: 10.31862/2309-1428-2019-7-4-44-64

## Введение

Современные подходы к построению учебного курса гармонии определяют его направленность на раскрытие многообразия и специфики звуковысотной организации музыки различных исторических эпох. Тем не менее фундамент этой дисциплины по-прежнему составляют традиционные разделы, сложившиеся в практике её преподавания ещё в XIX веке и обычно называемые в совокупности «классической гармонией». Несмотря на многозначность, данная дефиниция утвердилась в российском

теоретическом музыкознании благодаря фундаментальному исследованию Л. А. Мазеля [1]. В соответствии с его определением, под классической гармонией понимается «двуладовая (мажоро-минорная) функциональная гармоническая система, представленная в наиболее концентрированном виде в творчестве венских классиков, но утвердившаяся уже в конце XVII века <...>, господствовавшая почти безраздельно в европейской профессиональной музыке XVIII и XIX столетий и сохраняющая огромное значение во многих стилях и жанрах современной музыки» [Там же, с. 3].

Исследуя звуковысотную организацию в музыке XVII – начала XVIII веков, М. А. Этингер создал производный термин «раннеклассическая гармония» [2]. Ю. Н. Холопов предпочитает более развёрнутые определения: «классикоромантическая тональная система» [3; 4] или «классическая тонально-функциональная система гармонии», охватывающая эпохи барокко, венского классицизма и романтизма [5].

Во всех отмеченных выше публикациях классическая гармония рассматривается как область музыкально-выразительных средств и как предмет научного познания. Однако слово «классический» имеет и другие объяснения, лишь косвенно связанные с одноимённым стилем или с исторической эпохой – как характеристика образцового явления, доведённого до совершенства, проверенного временем и обладающего непреходящей ценностью. В этом значении данное слово нередко употребляется в педагогике: «классическое образование», «классический университет» и др. Не стала исключением и «классическая гармония» как раздел учебной дисциплины. Именно здесь можно обнаружить сложившиеся в деталях структуру, методическую и дидактическую системы, большой объём учебно-методических материалов, устоявшиеся виды самостоятельной работы обучающихся, эффективность которых была многократно доказана, формы и способы проверки результатов обучения. Для других, более новых разделов характерно преобладание индивидуальных и экспериментальных педагогических решений.

Однако сказанное в полной мере относится только к музыкальному образованию, сформированному на основе европейских ориентиров, в том

числе – российскому. В Китайской Народной Республике этот раздел, обозначаемый в составе соответствующей дисциплины как «базовый», «общий» или «традиционный», к собственно традиционной национальной культуре никакого отношения не имеет, а его освоение встраивается в общий процесс постижения иной («западной») цивилизации. Вполне закономерно, что для преподавания принципиально нового для данной региональной образовательной системы учебного материала были заимствованы не только научная база, но и педагогическая парадигма без учёта интонационного и цивилизационного контекста вхождения музыки европейского типа в культурное пространство Китая.

Со временем стало очевидно, что европейская методическая система, обобщающая более чем трёхсотлетний опыт преподавания вначале генералбаса, а затем классической гармонии в процессе работы со студентами КНР оказалась недостаточно эффективной. На эмпирическом уровне это констатируют как российские, так и китайские педагоги-музыканты [6; 7], но теоретическое исследование проблемы пока не осуществлялось. Цель данной статьи – выявление и анализ причин затруднений, возникающих у студентов КНР в процессе освоения классической гармонии, обусловленных её особым положением в структуре национальной системы музыкально-теоретического образования.

### **Особенности трактовки категории «гармония» в музыковедении и музыкальном образовании КНР**

На современном этапе в музыковедческом аспекте «классическая гар-

мония» рассматривается как частный случай гармонии в целом, являющейся специфическим и важнейшим средством музыкальной выразительности. Как отмечает Ю. Н. Холопов [8], это понятие имеет общекультурное значение, что необходимо учитывать для объяснения его сущности. Если рассмотреть категорию «гармония» только применительно к музыке, то даже здесь, по мнению исследователя, она имеет несколько различных толкований: музыкально-эстетическое (приятная для восприятия слаженность тонов в музыкальном произведении, «благозвучие»), композиционно-техническое (объединение звуков в созвучия и связанное их последование), научное и музыкально-педагогическое (область музыковедения и учебная дисциплина). Также данная категория употребляется в сочетании с другими терминами: «гармония стиля, эпохи, композитора, произведения». Кроме того, иногда слово «гармония» не совсем корректно применяется в качестве синонима понятия «аккорд» [Там же].

48

В качестве основы для дальнейшего изучения заявленной проблемы будет взята предложенная Ю. Н. Холоповым формулировка: «Музыкальная гармония по сути своей есть проекция общего понятия гармонии на область звуковысотных отношений, которая включает наиболее специфичные для музыки (то есть отличающие её от других видов искусств) художественные средства» [Там же, с. 12]. Гармония рассматривается музыковедом «как духовная субстанция музыкального произведения» [Там же, с. 106], «как смысловое, эстетически-содержательное начало музыки» [Там же]. Данное

определение конкретизировано и детализировано в более поздних исследованиях других авторов: «Гармония в музыке как интонационная система есть процесс становления, развёртывания и взаимодействия гармонических структур между собой и с внешнегармоническими факторами» [9, с. 56], где под гармонической структурой понимается «координация и субординация на основе конституируемого в социально-историческом контексте предметного смысла эстетической гармонии особых феноменов сознания, корреляты которых – опосредуемые на психофизиологическом уровне высотные отношения тонов или образованных из них групп» [Там же, с. 55].

Такой подход предопределён многими факторами, в том числе этимологией самого термина. А. Ф. Лосев и В. П. Шестаков отмечают, что первоначально это слово применялось в бытовой речи и имело множество значений [10; 11]. По словам В. П. Шестакова «в античной, и прежде всего гомеровской мифологии гармония выступает то неотделимо от вещей, то отделимо, в качестве определённого физического феномена или морального принципа, то в виде социально-политической или даже космической целесообразности; или же гармония выступает в утилитарном виде, неотличимом от вещей бытового характера или принципов производственно-практической деятельности» [11, с. 20]. Философ указывает на три подхода к пониманию гармонии в истории эстетической мысли – математический, эстетический и художественный.

Для европейской, в том числе и российской, педагогики музыкально-

го образования существенное значение имеет то обстоятельство, что одна единственная категория охватывает широкий круг явлений, как музыкальных, так и внемузыкальных, что само по себе способствует установлению связи между ними в сознании студентов, осваивающих дисциплину под названием «Гармония».

Однако всё сказанное относится только к употреблению слова «гармония» в русском языке, а также в других европейских языках. В китайском языке ситуация несколько иная. Вследствие этого можно говорить лишь о соотносённости, но не о тождественности терминов, используемых для перевода.

В литературе на китайском языке определения гармонии встречаются у некоторых авторов (Ван Руинян [12], Ван Цзинь, Чжан Баохуа, Се Бинюань [13], Ма Тижен [14] и др.), однако, по сути, они раскрывают содержание не самого средства музыкальной выразительности, а связанных с ним учебного курса или отрасли музыкознания. Это предопределено как лингвистическими особенностями, так и глубинными цивилизационными и культурологическими предпосылками.

Иероглиф 和 [hé] («хэ») имеет очень большое количество значений (прилагательные, наречия, глаголы, существительные, соединительный союз и др.), частично совпадающих с древнегреческим словом ἁρμονία. «Хэ» является одной из категорий традиционной китайской философии и культуры. Сравнивая философскую мысль западной цивилизации, происходящей от средиземноморской, и интеллектуальные паттерны неевропейских цивилизаций, Е. А. Торчинов вы-

страивает последние в порядке удалённости от «Запада» следующим образом: арабо-мусульманский (общие библейские и отчасти античные корни), индийский (санскрит – индоевропейский язык) и китайский как максимально далёкий [15]. Исследователь отмечает, что частичные совпадения с китайской философией можно найти только в учениях досократиков, особенно Гераклита, поздних стоиков, натурфилософов Ренессанса, однако эти концепции оказались на периферии европейской культуры.

По мнению А. И. Кобзева, «категории китайской философии суть также категории китайской культуры, и их следует понимать как символы, заведомо предполагающие различные, в том числе и метафорические, и конкретно-научные, и абстрактно-философские, уровни интерпретации» [16, с. 71]. В качестве важнейшего фактора формирования категорий как символов исследователь указывает на «их образование: 1) на основе многосмысленных слов родного языка, а не иноязычных терминологических заимствований <...>, 2) в рамках иероглифической, искусственной знаковой системы – вэньяня, – насквозь проникнутой полисемантизмом, 3) в недрах классификационной культуры, 4) с помощью “коррелятивного (категориального, ассоциативного) мышления” и 5) общепознавательной нумерологической (сяншучжисюэ) методологии» [Там же].

Ряд важнейших для европейской культуры категорий отсутствует в традиционной китайской философской системе (например, «причина» и «следствие»), и, в свою очередь, такие категории, как 道 «дао» (путь, закономерность, теория, логос, метод)



и 氣 «ци» (пневма, дух, энергия, материя), непосредственно связанные с категорией 和 «хэ», не имеют аналогов в западных учениях. В результате русскоязычные эквиваленты китайских категорий представляются собой не более чем во многом условные переводы терминов, а не определения понятий. Это относится и к категории «хэ».

Исследуя данную категорию, А. Г. Юркевич [17] указывает, что она в общем смысле близка к понятию «гомеостаз». Оформление идеи «хэ» как условия космо- и онтогенеза философ относит к V–II векам до н. э. В конфуцианстве сформулировано противопоставление категорий 和 «хэ» как выражения динамического равновесия и 同 «тун» (тождество, подобие, единение), обозначающей сведение разных элементов в статичное единство. Музыка рассматривалась как идеальное воплощение «хэ» и в качестве наиболее эффективного средства её достижения.

Наиболее подробно, по мнению исследователя, категория «хэ» разрабатывается в даосизме, где выявляется её этическая направленность. В этом учении она определена как взаимосоединение 陰 «инь» (отрицательная сила) – 陽 «ян» (положительная сила). В качестве этического идеала предстаёт «Великая (Высшая) гармония» 太和 (тай хэ), которая понимается как «отсутствие потребности во “внешнем” для постижения “Единого” (дао), достижение бессмертия <...> “сердца”, приобщающегося к вечности» [Там же, с. 513].

Ввиду многозначности точный смысл 和 «хэ» можно понять только в сочетаниях его с другими иероглифами. Для обозначения категории

«гармония» в музыкально-теоретическом аспекте он соединяется с 聲 [shēng] «шэн». Данное слово также полисеманлично и может переводиться на другие языки как обозначение разного рода звуков или звучаний. При этом в фонетике китайского языка термин 聲 «шэн» означает «тон».

Сочетание иероглифов 和聲 [héshēng] «хэшэн» имеет ряд значений, сравнимых с русским словом «гармония»: аккорд; консонанс; созвучие, гармония; гармонический; гармонизовать.

Для обозначения «учебного курса гармонии», «теоретического курса гармонии», «учебника гармонии» 和聲 «хэшэн» сочетается с 學 [xué] «сюэ», имеющего значения «учиться, обучаться» (和聲學 [héhēngxué] «хэшэнсюэ»).

Из сказанного выше можно сделать вывод о том, что в силу цивилизационных особенностей, отражённых в языке и культурных традициях, студенты Российской Федерации и КНР по-разному относятся к содержанию учебного курса гармонии. Российские студенты, если это им не объяснил преподаватель, не знают, что Одиссей в эпосе Гомера соединял детали своих кораблей «гармониями» (в значении «гвозди, крепёж»). Но обучающиеся изначально ориентированы на комплекс общекультурных значений данного слова. Поэтому «гармония» понимается ими как дисциплина, задачи освоения которой направлены не только на сугубо учебные или композиционно-технические, но и на художественно-эстетические результаты.

Для студентов КНР на первом плане находятся обыденные значе-

ния иероглифа 和 «хэ», при этом за ним должен следовать какой-либо другой знак, иначе непонятно, что именно нужно «замешивать», «готовить» – тесто или звуки (和麥丐 [hé mài gài] – месить, замешивать тесто, 和聲 [hé shēng] – буквально: «смешивать, соединять звуки»). Конечно, было бы ошибочным абсолютизировать значение этого фактора. Но надо признать существование объективных предпосылок к тому, что студенты КНР могут подходить к содержанию дисциплины «Гармония» исключительно с сугубо технологических или даже узко понимаемых академических учебных позиций. Отмеченную особенность необходимо учитывать при определении педагогических подходов к освоению ими данного учебного курса в целом, в том числе и такого его раздела, как классическая гармония.

### Цивилизационные и культурологические аспекты освоения классической гармонии студентами КНР

Из приведённого выше определения классической гармонии, данного Л. А. Мазелем, следует, что её освоение студентами КНР должно осуществляться в контексте их приобщения к «европейской профессиональной музыке», хронологические рамки которой значительно шире, чем трёхсотлетний временной промежуток.

Данный феномен исследован в культурологическом, цивилизационном и музыковедческом аспектах В. Д. Конен [18] и Т. В. Чередниченко [19]. Позиции авторов сходятся в том, что в современной музыкальной культуре это только один из воз-

можных «музыкально-творческих видов» [18] или «типов музыкального творчества» [19], а исторически сложившиеся термины («европейская музыка», «классическая музыка», и т. п.) в настоящее время представляются недостаточно конкретными и требуют уточнения. Соответственно, предлагаются следующие дефиниции, которые в дальнейшем будут использоваться как синонимы: «**профессиональное композиторское творчество европейской традиции**» [18] или «**опус-музыка**» [19].

В музыковедении и педагогике музыкального образования КНР нет единства в обозначении этого типа музыкального творчества в исторической ретроспективе. Он исследуется и вводится в содержание музыкального образования под названиями «западная музыка», «зарубежная музыка», «европейская музыка» и др. Более подробно, включая критику каждого из перечисленных вариантов, этот вопрос рассматривает Лю Минхуэй [20].

Специфика данного типа музыкального творчества становится очевидной в сравнении с более древними по происхождению музыкальным фольклором и «канонической импровизацией» [19] («региональными жанрами» [18]). Для фольклора и «региональных жанров» характерна национально-этническая специфичность. Именно вследствие действия последнего фактора великие культурные традиции Китая и Индии, обогатившие «философскую, художественную, гуманитарную в широком смысле слова мысль Европы и всего цивилизованного мира, с точки зрения музыки остаются для Запада terra incognita» [Там же, с. 432].



Напротив, исследователи отмечают уникальность «опус-музыки» как духовного порождения европейской цивилизации, а также универсальность и «наднациональную» силу её воздействия. Профессиональное композиторское творчество европейской традиции (опус-музыка), хотя и открыто для взаимодействия с национально-этническими компонентами, изначально стратегически было направлено на воплощение некой *интернациональной* общеевропейской, а в настоящее время – общечеловеческой картины мира, поэтому оно «живёт всюду, где народ приобщился к уровню современной техники, современной научной мысли» [Там же].

Способность китайских слушателей и профессиональных музыкантов ценить красоту так называемой «западной» музыки очевидна, хотя и не лишена избирательности. Но профессиональное композиторское творчество европейской традиции любимо в Китае прежде всего как источник гедонистических переживаний, в то время как глубина и богатство содержания, новизна композиционных решений, а также высочайший уровень воплощения авторского замысла оказываются менее значимыми факторами. «Китайцы ценят очарование выше, чем саму музыку как таковую», – отмечает Чжан Цзюнь [21, с. 298].

Конкретные причины столь одностороннего отношения можно выявить на основе культурно-типологического подхода к музыкальному искусству, предложенного Л. А. Рапацкой [22]. В соответствии с ним наиболее значимые характеристики профессионального композиторского творчества евро-

пейской традиции (опус-музыки), отмечаемые в музыковедческих исследованиях, по существу могут быть рассмотрены как культурно-типологические особенности данного музыкально-творческого вида:

1) «исключительно индивидуальный характер творчества» [18, с. 434], «единственный тип музыкального творчества, в котором новизна авторского изобретения обретает самодовлеющий статус» [19, с. 117];

2) глубокая связь «с могущественным социальным институтом или движением, выражающим общественную идею» [18, с. 434];

3) историческая «преемственность определённых форм художественного мышления» [Там же];

4) опора на «специфические выразительные средства, прошедшие отбор многих поколений» [Там же];

Очевидно, что по каждой из перечисленных позиций можно обнаружить не только отсутствие совпадений с типологическими особенностями китайской традиционной культуры, но в некоторых аспектах даже противопоставленность по отношению к ней.

Индивидуальный характер творчества, направленный на постоянный поиск нового, отражает такие европейские ценности, как индивидуализм, независимость, свободу, личное достоинство; динамичность, прогресс, перемены вплоть до революционного преобразования основ. Исследуя архетипы восточного сознания, имеющие значение для педагогики музыкального образования, Лю Минхуэй отмечает ориентацию на коллективизм и традиционные образцы поведения, принятие предопределённости человеческой судьбы, её обу-

словленности космическими законами или государством [20].

В процессе освоения опус-музыки в музыкально-теоретическом аспекте обучающиеся постоянно сталкиваются с тем, что так называемые «правила» (за редким исключением) в реальной творческой практике зависят как от стиля эпохи или художественно-эстетического направления в искусстве, так и от индивидуальных авторских устремлений. Существуют так же нормы рекомендательные («лучше – хуже», «допустимо»), предполагающие самостоятельный выбор на основе эстетического чувства, контекстные (возможность некоторых композиционных решений только при конкретном сочетании определённых условий, примером чему могут служить «моцартовские квинты») и, наконец, многочисленные исключения из правил. Но даже самые строгие нормы в реальной творческой практике могут быть нарушены ради достижения особых выразительных эффектов.

Разумеется, за всей этой сложной и многоуровневой системой грамматики скрываются более универсальные логические законы музыкального мышления, музыкального языка и музыкальной речи. Для обучающихся восхождение от конкретных фактов к осознанию закономерностей через теоретическое обобщение само по себе представляет трудоёмкую задачу. Но для российских студентов ситуация релятивности композиционных норм воспринимается как отражение их собственного бытийного контекста, основанного на диалектике свободы выбора и персональной ответственности за его последствия. Китайские студенты привыкли к сле-

дованию чётко и однозначно сформулированным предписаниям, освящённым авторитетом Учителя. Это одна из причин, почему «правила» классической гармонии кажутся им непонятными, лишёнными логики и трудно запоминаемыми.

Универсальность и наднациональный характер опус-музыки как её культурно-типологическая особенность могли сформироваться только при наличии достаточно сильной общественной потребности, обусловленной географическими, историческими и социокультурными причинами, совокупность которых уникальна. Как отмечает В. Д. Конен [18], особую значимую роль здесь сыграл институт христианской церкви. Необходимость воплощать высокое духовное содержание и постоянно искать для этого всё новые композиционные средства, оказывающие воздействие на исторически, социально и этнически обусловленное, постоянно изменяющееся общественное сознание, привела к созданию развитой и сложно организованной системы музыкального языка. Данная система обладает неисчерпаемым потенциалом музыкального воплощения всех аспектов человеческого бытия, но для её освоения, как уже отмечалось, требуются большие усилия и много времени.

Связь композиторского творчества европейской традиции с христианскими корнями не утрачена до сих пор, несмотря на радикально изменившееся положение церкви в современном мире. «Даже, когда в послеренессансную эпоху центр музыкального профессионализма переместился из храма в светскую обстановку, в европейской музыке <...> в пол-

ной мере сохранялся дух приподнятости над повседневностью, стремление к возвышенному, идеализированному восприятию мира, которые впервые определялись в ней под прямым воздействием атмосферы храма», – пишет по этому поводу В. Д. Конен [18, с. 435].

На протяжении многих десятилетий данный аспект в русскоязычных учебниках по истории и теории музыки не акцентировался, поэтому российские студенты, как правило, не обращают на него внимание, но на основе общекультурного контекста интуитивно чувствуют присутствие в совершенно светских по жанру произведениях некоторого «божественного начала» или, как его называет В. В. Медушевский [23], «духовного “я” (“мы”) музыки».

Для студентов КНР эта культурно-типологическая особенность профессионального композиторского творчества европейской традиции по целому ряду причин оказывается вообще за гранью понимания. Рассматривая основные характеристики китайского интеллектуального паттерна, Е. А. Торчинов отмечает, что в основе данной культуры лежат натурализм, витализм и холизм, в ней отсутствуют категории «трансцендентное», а также «дух» и «материя» в их противопоставлении. Для традиционной культуры Китая «идея Бога теистических религий была настолько чужда, что, <...> иезуиты XVII–XVIII вв. даже не могли найти адекватного перевода для самого слова “бог”» [15, с. 54]. В современной Китайской Народной Республике в качестве официальной философской доктрины в учреждениях высшего образования изучается

марксизм (в интерпретации Мао Цзэдуна), что также не способствует формированию у обучающихся представлений о сущности христианства.

Таким образом, одна из важнейших культурно-типологических характеристик профессионального композиторского творчества европейской традиции, находящая отражение в художественном мышлении, в том числе – мышлении гармоническом, остаётся недоступной для понимания студентами КНР в связи с отсутствием специальных педагогических подходов к решению этого вопроса. Но на сегодняшний день данное обстоятельство все ещё находится вне поля зрения как российских, так и китайских педагогов-музыкантов.

В качестве важнейших принципов художественного мышления, на уровне которых проявляются культурно-типологические особенности композиторского творчества европейской традиции в целом, и вне которых невозможно существование профессионализма данного типа, В. Д. Конен указывает полифоническое, тонально-гармоническое, оперное и симфоническое мышление [18]. Как отмечает исследователь, «ни одной “ориентальной” школы они не свойственны» [Там же, с. 438]. Несмотря на то, что тонально-гармоническое мышление утвердилось только в XVII веке, а уже в XX столетии перестало быть единственным и обязательным в профессиональном композиторском творчестве европейской традиции, всё же есть все основания рассматривать его как одну из культурно-типологических особенностей данного музыкально-творческого вида.

Во-первых, оно сформировалось на основе многих предпосылок, на-

капливавшихся в европейской музыке на протяжении предыдущих столетий. Ни зарождение, ни существование классической гармонии было бы невозможно вне специфических форм европейского многоголосия. В рамках процесса их исторического развития следует отметить постепенное формирование приоритета консонанса как основы контрапункта, норм приготовления и разрешения диссонансов, принципа терцовости в организации фактурной вертикали. Необходимо также особо отметить эволюцию каденционных оборотов, непосредственно ведущую к осознанию приоритетного статуса кварто-квинтовых соотношений созвучий среди прочих возможных.

Во-вторых, любой современный композитор удерживает этот тип гармонии в сознании независимо от применяемой им техники. Прежде всего – это непосредственные модификации классической тональности за счёт переосмысления и усложнения образующих её элементов и отношений между ними, или привнесения элементов из архаических и неевропейских культур. Но даже полное отрицание классической тональности (например, в серийной композиции) является своеобразным диалогом с традицией, поскольку необходимо избегать случайных намёков на данную систему гармонии, что невозможно без предварительного глубокого изучения её закономерностей.

Сказанное выше позволяет сделать вывод о том, что освоение классической гармонии является фундаментом для формирования современного гармонического мышления в целом и одним из ключей к освоению

профессионального композиторского творчества европейской традиции.

В рамках данной статьи приоритетным является рассмотрение проблемы «перенастройки» мышления студентов КНР на оперирование структурами, порождёнными иным типом цивилизации. Прежде всего это относится к ладовым структурам. Здесь и далее будет использована классификация ладов, предложенная Ю. Н. Холоповым [8]. Лады в классической гармонии по типу являются тональными. В традиционной китайской музыке представлены исключительно модальные лады (они же преимущественно разрабатываются и в современной музыке композиторов КНР).

Для тональных ладов характерна сильная централизация, обеспеченная соответствующим характером отношений трёх главных трезвучий, при этом изменения звукоряда (например, введение хроматических проходящих и вспомогательных звуков) на структуру в целом никак не влияют. Функция устоя (тоники) реализуется независимо от каких-либо условий и определяется на слух однозначно, создавая эффект предвосхищения конечной точки движения. Для этой ладовой системы характерно наличие таких явлений, как тяготение неустойчивых ступеней не только в тонику, но и в ближайшие устойчивые, дифференцированный неустой (S и D) и вводнотоновость. Как было выявлено Л. А. Мазелем [1], данная система реализуется на основе диалектического единства двух сторон гармонии: взаимодействия аккордов как целостных комплексов и линейно-мелодического взаимодействия составляющих их

тонов при соединении одного аккорда с другим.

В модальных ладах первичен звуко-ряд, функция опорности того или иного тона может проявляться под воздействием разных причин – ритмические акценты, протяжённость, место в форме – и имеет ярко выраженные черты относительности и переменности. Напев может заканчиваться любым тоном, который и будет восприниматься в качестве опорного.

Ещё одним важнейшим отличием классического тонального мышления от модального является оперирование аккордами как структурными единицами. По определению Ю. Н. Холопова «аккорд есть всякое самостоятельное созвучие, построенное по определённому логическому принципу» [8, с. 14], а «созвучие – всякое совместное звучание двух или более тонов» [Там же]. Надо отметить, что ключом к пониманию созвучий является механизм восприятия интервалов. При этом автор сравнивает интервалы с атомами, из которых строится вся гармония подобно Вселенной [Там же]. Но для студентов КНР освоение интервалов связано с затруднениями особого рода.

Как известно, китайский язык относится к тональным, поэтому речевая интонация является фонетическим средством и не участвует в выражении эмоций. Лю Минхуэй [20] указывает, что это характерно и для национальной музыкальной культуры, а также становится препятствием в процессе овладения студентами «интонационным языком» западной музыки. По этой же причине «в системе музыкального образования интервалы изучаются лишь “технически” (ступеневая и тоновая величина и

т. п.), вне связи с их семантической нагрузкой» [Там же, с. 75].

Однако в цитируемом исследовании речь идёт только о мелодических интервалах («волевая кварта», «стонущая секунда» и др.). Наблюдения показывают, что гармонические интервалы запоминаются как мелодические, при определении их на слух студенты поочерёдно поют оба звука, а затем подсчитывают ступени. Таким образом, вне восприятия остаётся фонизм созвучий как одна из важнейших характеристик, определяющих выразительность аккордов, наряду с линейной функциональностью тонов и тональной (ладовой) функциональностью всего комплекса как единого целого.

Среди выразительных средств, определяющих культурно-типологические особенности профессионального композиторского творчества европейской традиции, для данного исследования особое значение имеют отмеченные выше специфические формы европейского многоголосия (полифоническое и гомофонно-гармоническое). В китайской традиционной народной музыке, вопреки сложившимся стереотипам, также встречается многоголосие, хотя не во всех жанрах и не во всех регионах страны. Музыковеды КНР уделяют этому феномену много внимания, однако использовать народное многоголосие как «мостик» к пониманию фактуры в произведениях европейских композиторов XVII – XIX веков было бы ошибкой. На их принципиальные различия указывает Фань Цзуйнь [24].

В профессиональном композиторском творчестве европейской традиции многоголосие основано на со-

вершено иных принципах. Все голоса самостоятельны в том смысле, что каждый ведёт свою мелодическую линию, неприводимую от других. Вместе с тем голоса и в полифоническом, и в гомофонном складе координируются по вертикали на основе соответствующих норм контрапункта. В XVII – XIX веках эти нормы определяются строением аккордов как самостоятельных структурно-логических единиц музыкального мышления. Таким образом, в фактуре представлены горизонталь (линии голосов) и вертикали (аккорды и созвучия).

Кроме того, тематически ведущий голос в силу своей особой смысловой значимости выводится на передний план, что реализуется музыкально-исполнительскими выразительными средствами. В результате пространственный образ, создаваемый в музыке данного типа, обретает и третье измерение – глубину. Говоря об особом рельефе, характерном для фактуры гомофонного склада, Л. А. Мазель отмечает, что «по своему характеру и значению это отчасти аналогично последовательному использованию в живописи перспективы, тщательно разработанной мастерами эпохи Возрождения и создающей ощущение объёмности, глубины» [1, с. 58].

Основой многоголосия в китайской народной музыке является импровизационно-вариационное развитие напева, в результате которого возникает «расщепление» монодии с образованием гетерофонии. Все варианты напева, даже в условиях намечающейся их функциональной дифференциации, координируются через единство лада и звукоряда.

Спонтанно возникающие при этом созвучия являются результативными и не функционируют в этой системе мышления как самостоятельные структурные единицы.

Традиционная китайская культура ориентирована на иное видение художественного пространства. Противопоставляя его трёхмерной концепции в европейском искусстве, Чжан Цзюнь отмечает, что «китайское искусство – это искусство линии» [21, с. 298], и данное определение распространяется исследователем на музыку, живопись и каллиграфию.

Также непонятой китайскими музыковедами и педагогами остаётся глубокая связь фактуры и отмеченного выше церковного происхождения европейской музыки. Показательно, что в «Учебном пособии по применению гармонии» Се Гунчэна, Ма Гоуа, Тун Чжунляна и Чжао Дэйи [25] и «Основах практической гармонии» Ху Сяньяна и Чжао Дэйи [26], в которых ставится задача выведения процесса обучения за рамки традиционных заданий, в частности – посредством овладения разными видами фактуры, собственно хоральная фактура как самостоятельное явление не рассматривается. Есть только раздел «Хоровая фактура», что не одно и то же. Между тем хоральность как носитель семантики «духовного “я” (“мы”) музыки» широко представлена в музыке XVII – XX веков не только явно, но и гораздо чаще в скрытом виде, «просвечиваясь» сквозь оркестровую и фортепианную фактуру (в последнем случае благодаря искусству педализации).

Помимо освоения таких несвойственных традиционной музыке Китая явлений, как полифоническое и



гомофонное многоголосие, фактурная вертикаль, трёхмерность художественного пространства, студенты КНР также сталкиваются и с другими трудностями, обусловленными несовпадением систем музыкально-выразительных средств. Прежде всего, это относится к роли мелодии в художественном целом, и в частности – её соотношению с гармонией.

В. Н. Холопова рассматривает мелодию в многоголосной музыке как «преимущественно главный голос музыкальной ткани, который выражает целостную музыкальную мысль-характер, является основным средоточием интонационности произведения, и на котором свёртываются все функциональные отношения целого (гармонические, метроритмические, фактурные, архитектурные и т. д.)» [27, с. 16].

В соответствии с остроумной формулой, найденной Л. А. Мазелем, «гомофонная мелодия, конечно, королева; но это — английская королева; она царствует, *но не управляет* (курсив наш. – Б. И., Ц. С.)» [1, с. 75]. Роль «управляющего» в классическом стиле, по мнению музыковеда, берёт на себя гармония, открывая тем самым возможность для создания свободно парящей мелодии. В противовес этому Чжан Цзюнь приходит к выводу о том, что «в китайской национальной тысячелетней музыке мелодия – это необходимый элемент, который *управляет практически всем* (курсив наш. – Б. И., Ц. С.)» [21, с. 299].

Вследствие такого представления о мелодии, глубоко укоренённого в менталитете, студенты КНР склонны абсолютизировать её значимость в художественном целом в ущерб дру-

гим средствам музыкальной выразительности. Косвенно об этом свидетельствует свойственная им особая любовь именно к музыке П. Чайковского, творчество которого В. Н. Холопова обозначает как пик мелодийности XIX века [27]. В результате китайские обучающиеся приоритетно воспринимают в произведении процесс мелодического развития, впрочем, так же, как и российские, но в отличие от них не фиксируют внимание ни на свёртывании на мелодию гармонических функциональных отношений, ни на самостоятельной выразительности гармонии.

#### **Интонационный аспект освоения классической гармонии студентами КНР**

Поскольку гармония может рассматриваться как одна из форм музыкальной интонации, её восприятие и понимание зависят от общего интонационного контекста (не только исторического, но и регионального). В соответствии с определением В. Н. Холоповой, интонация в музыке есть «выразительно-смысловое единство, существующее в невербально-звуковом воплощении, функционирующее при участии опыта музыкально-содержательных и немзыкальных ассоциативных представлений» [27, с. 23]. Наблюдения на эмпирическом уровне показывают, что «опыт музыкально-содержательных и немзыкальных ассоциативных представлений» у российских и китайских студентов в значительной мере не совпадает, что предопределяет существенные различия в процессе и результате освоения ими классической гармонии.

Знакомство китайцев с европейской музыкой началось ещё в XIX веке, в последние десятилетия правления династии Цин. В настоящее время студенты КНР имеют возможность слушать и исполнять произведения классико-романтического репертуара. Тем не менее, в составе их опыта эмоционально-ценностного отношения к гармонии как части музыкального целого удельный вес классических систем намного меньше, чем непосредственно связанных с традиционной культурой, которой отводится приоритетное место в содержании китайского музыкального образования. Кроме того, за исключением крупнейших городов (Пекин, Шанхай и др.), инфраструктура концертно-зрелищных мероприятий в КНР ориентирована преимущественно на традиционную и развлекательную музыку.

Китайская композиторская школа сформировалась в XX веке на основе освоения актуальных на тот момент композиционных ресурсов. Если в 20-е – 30-е годы, как отмечает Фань Цзуинь [24], ещё делались попытки гармонизации национального мелоса по законам классической гармонии, то в дальнейшем это было признано бесперспективным ввиду неорганичности данного подхода. В настоящее время эти произведения представляют в большей степени исторический интерес, нежели художественный.

Одна из тенденций европейской «новой музыки», связанная с формированием современного стиля на основе обращения к доклассическим моделям и традиционному фольклору, совпала с творческими устремлениями китайских композиторов, особенно на современном этапе (после

Великой культурной революции). В этом направлении примером стало творчество Б. Бартока, который выработал яркий современный музыкальный язык, опираясь на архаические пласты венгерских песен, где доминирующую роль играет пентатоника.

Таким образом, композиторская школа КНР в настоящее время развивается как национальная ветвь профессионального композиторского творчества европейской традиции за пределами Европы, но классическая гармония если и представлена в нём, то в модифицированном, «неклассическом» виде. То же самое можно сказать и о популярной музыке, в которой современные западные направления обогащаются этническими компонентами, что вписывается в общемировую тренд.

В итоге, основы классической гармонии представляются студентам КНР как **элемент содержания музыкального образования, не связанный непосредственно ни с прошлым, ни с настоящим, ни с будущим родной национальной культуры.** Оправданием необходимости его освоения является процесс глобализации, ведущий к интернационализации музыкальной жизни, формированию в ней конкурентной среды, включающей такие институты, как конкурсы и кастинги. Именно исполнение произведений, относящихся к профессиональному композиторскому творчеству европейской традиции, в силу его отмеченной выше универсальности оказывается мериллом для сравнения мастерства музыкантов-исполнителей разных стран. Кроме того, педагоги-музыканты КНР достаточно ясно представляют, что без освоения классиче-

ской гармонии невозможно познание и современной как базы для формирования и понимания национально-го композиторского стиля.

### Заключение

Главной причиной затруднений в процессе освоения классической гармонии студентами КНР является необходимость постижения ими цивилизационно далёкого европейского этнотипа музыкального интонирования [28].

Народами, историческое развитие которых длительное время протекало за пределами европейского влияния, именно европейская цивилизация воспринималась как источник современной технической и научной мысли, приобщение к которым стало насущно необходимым для определения своего места в мировом пространстве эпохи глобализации. Чтобы от простого потребления технических и научных идей перейти к их производству, потребовалось раздвинуть рамки своей национально-этнической специфичности и осуществить радикальный поворот в сознании на основе всестороннего ос-

воения культурных достижений ранее неизвестной и даже отвергаемой Европы, включая искусство.

В этом контексте значимой является способность нации не только предъявить другим свой традиционный образ мира, но и воспитать деятелей культуры, способных создать средствами искусства **наднациональный, глобальный образ современного мира сквозь призму национального мировоззрения**. Как показывает исторический опыт, последняя задача требует гораздо больше усилий и времени, чем приобщение к научно-техническому прогрессу.

Подводя итоги, можно сделать вывод о том, что специфика освоения классической гармонии студентами КНР как раздела в содержании учебной дисциплины и как феномена инационального (европейского) музыкального мышления определяет необходимость переосмысления зарубежного (в том числе – российского) опыта её преподавания с учётом цивилизационных, культурно-типологических и интонационных особенностей традиционной музыкальной культуры Китая.

### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Мазель Л. А. Проблемы классической гармонии. М.: Музыка, 1972. 616 с.
2. Этингер М. А. Раннеклассическая гармония. М.: Музыка, 1979. 312 с.
3. Холопов Ю. Н. Задания по гармонии: учебное пособие для композиторских отделений музыкальных вузов. М.: Музыка, 1983. 287 с.
4. 霍洛波夫 罗秉康, 高燕生译 和声学教程北京人民音乐出版社 [Холопов. Перевод с русского Ло Бинкан, Гао Яньшэн. Задания по гармонии]. Beijing: People's Music Publishing House, 2008. 372 с. (на китайском языке).
5. Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс: учеб. для спец. курсов консерваторий (музыковед. и композитор. отд-ние): Ч. 1: Гармония эпохи барокко. Гармония эпохи венских классиков. Гармония эпохи романтизма. М.: Композитор, 2005. 465 с.
6. 和声通用教程第一卷 祁光路 主编, 鲁兆璋、杜鹤鸣、和平 副主编, 鲁兆璋、黄明第一卷主编 上海音乐出版社 [Общий учебник гармонии, часть 1. Под редакцией Ци Гуанлу, Лу

- Чжаочжан, Ду Хемин, Хэ Пин, помощник редактора, Лу Чжаочжэнь, Хуан Мин – редактор первой части]. Beijing: Shanghai Music Publishing House, 2016. 251 с. (на китайском языке).
7. 沈一鸣 和声学新编 上海音乐出版社, 上海文艺音像电子出版社 [Шэнь Иминь. Новое учебное пособие по Гармонии]. Shanghai Music Publishing House, Shanghai Literature and Art Audio and Video Publishing House, 2016. 337 с. (на китайском языке).
  8. *Холопов Ю. Н.* Гармония: Теоретический курс. СПб.: Лань, 2003. 540 с.
  9. *Иофис Б. Р.* Содержание дефиниции «гармония» в контексте современного музыкально-теоретического образования // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». 2016. № 3 (15). С. 45–58.
  10. *Лосев А. Ф., Шестаков В. П.* История эстетических категорий. М.: Искусство, 1965. 374 с.
  11. *Шестаков В. П.* Гармония как эстетическая категория: учение о гармонии в истории эстетической мысли. М.: Наука, 1973. 256 с.
  12. 王瑞年 基础和声学 北京人民音乐出版社与上海音乐出版社 [Ван Руинян. Базовый курс гармонии]. Beijing: People's Music Publishing House and Shanghai Music Publishing House, 2016. 473 с. (на китайском языке).
  13. 王进、张宝华、谢秉元编著 和声公共课教程 重庆-西南师范大学出版社 [Ван Цзинь, Чжан Баохуа, Се Бинюань. Лекции по гармонии]. Chongqing: Southwest Normal University Press. 2015. 349 с. (на китайском языке).
  14. 马铁英 基础和声音响建构与应用教程上海音乐出版社与上海文艺音像电子出版社 [Ма Тижен. Базовое руководство по построению и применению созвучий в гармонии]. Shanghai Music Publishing House, Shanghai Literature and Art Audio and Video Publishing House, 2016. 157 с. (на китайском языке).
  15. *Торчинов Е. А.* Пути философии Востока и Запада: Познание запредельного. СПб: Пальмира; М.: Книга по Требованию, 2017. 462 с.
  16. *Кобзев А. И.* Категории и основные понятия китайской философии и культуры // Духовная культура Китая: энциклопедия в 5 т. Т. 1. Философия / ред. М. Л. Титаренко, А. И. Кобзев, А. Е. Лукьянов. М.: Восточная литература. 2006. С. 66–81.
  17. *Юркевич А. Г.* Хэ 1 // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. Т. 1: Философия / ред. тома: М. Л. Титаренко, А. И. Кобзев, А. Е. Лукьянов. М., Восточная литература. 2006. С. 512–513.
  18. *Конен В. Д.* Этюды о зарубежной музыке. 2-е изд., доп. М.: Музыка, 1975. 479 с.
  19. *Чердниченко Т. В.* Музыка в истории культуры: Курс лекций для студентов-немузыкантов, а также для всех, кто интересуется муз. искусством. Вып. 1. Долгопрудный: Аллегро-пресс; М.: Мособлупрполиграфиздат, 1994. 215 с.
  20. *Лю Минхуэй.* Педагогические условия освоения студентами КНР творчества русских композиторов в контексте профессиональной музыкально-исторической подготовки педагога-музыканта: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08. М., 2017. 226 с.
  21. *Чжан Цзюнь.* Китайская народная музыка в контексте подготовки педагогов-музыкантов // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. № 3. 2007. С. 298–301.
  22. *Рапацкая Л. А.* Концептуальные основы содержания курса «История русской музыки» в контексте культурно-типологического подхода к музыкальному искусству // Вестник кафедры ЮНЕСКО Музыкальное искусство и образование. 2018. № 1 (21). С. 78–89.
  23. *Медушевский В. В.* Интонационная форма музыки: Исследование. М.: Композитор, 1993. 262 с.
  24. 樊祖荫 和声研究文集 上海音乐出版社 [Фань Цзуинь. Исследования по гармонии. Сборник статей]. Shanghai Music Publishing House, 2017. 183 с. (на китайском языке).

- 谢功成、马国华、童忠良、赵德义 和声应用教程—《和声学基础教程》续编 北京人民音乐出版社 [Се Гунчэн, Ма Гохуа, Тун Чжунлянь, Чжао Дэйи. Учебное пособие по применению гармонии – продолжение учебного пособия «Основы гармонии»]. Beijing: People's Music Publishing House, 1998. 255 с. (на китайском языке).
26. 胡向阳、赵德义著 和声应用基础 重庆-西南师范大学出版社 [Ху Сяньян, Чжао Дэйи. Основы практической гармонии]. Chongqing: Southwest Normal University Press, 2018. 181 с. (на китайском языке).
27. *Холопова В. Н.* Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. СПб.: Лань, 2002. 368 с.
28. *Чжао Янин, Иофис Б. Р.* Освоение интонационной логики европейской музыки представителями неевропейских народов: к постановке проблемы // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». 2014. № 2 (6). С. 99–105.

*Поступила 31.10.2019; принята к публикации 25.11.2019.*

*Об авторах:*

**Иофис Борис Романович**, исполняющий обязанности заведующего кафедрой теории и истории искусств Института изящных искусств Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Московский педагогический государственный университет» (МПГУ) (улица Малая Пироговская, 1, строение 1, Москва, Российская Федерация, 119991), кандидат педагогических наук, доцент, iofisbr@gmail.com

**Цю Сяона**, аспирант кафедры методологии и технологий педагогики музыкального образования Института изящных искусств Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Московский педагогический государственный университет» (МПГУ) (улица Малая Пироговская, 1, строение 1, Москва, Российская Федерация, 119991), 251150023@qq.com

*Авторами прочитан и одобрен окончательный вариант рукописи.*

## REFERENCES

1. Mazel' L. A. *Problemy klassicheskoy garmonii* [Problems of Classical Harmony]. Moscow: Muzyka Publ., 1972. 616 p. (in Russian).
2. Etinger M. A. *Ranneklassicheskaya garmoniya* [Early Classical Harmony]. Moscow: Muzyka Publ., 1979. 312 p. (in Russian).
3. Holopov Yu. N. *Zadaniya po garmonii* [Harmony Tasks]: a Manual for the Composer Departments of Music Universities. Moscow: Muzyka Publ., 1983. 287 p. (in Russian).
4. 霍洛波夫 罗秉康, 高燕生译 和声学教程北京人民音乐出版社 [Holopov. Luo Bingkang, Gao Yansheng Translation. Harmony Tasks]. Beijing: People's Music Publishing House. 2008. 372 p. (in Chinese)
5. Holopov Yu. N. *Garmoniya*. [Harmony]: Practical Course. Textbook for special courses of conservatories (musicology and composer department. Part 1: Garmoniya epokhi barokko.

- Garmoniya epokhi venskikh klassikov классиков. Garmoniya epokhi romantizma [Harmony of the Baroque Era. Harmony of the Era of Viennese Classics. Harmony of the Era of Romanticism]. Moscow: Kompozitor Publ., 2003. 465 p. (in Russian).
6. 和声通用教程第一卷 祁光路 主编, 鲁兆璋、杜鹤鸣、和平 副主编, 鲁兆璋、黄明第一卷主编 上海音乐出版社 [Harmony General Tutorial. Volume 1. Edited by Qi Guanglu, Lu Zhaozhang, Du Heming, He Ping, Associate Editor, Lu Zhaozhen, Huang Ming, First Volume Editor]. Shanghai Music Publishing House, 2016. 251 p. (in Chinese).
  7. 沈一鸣 和声学新编 上海音乐出版社, 上海文艺音像电子出版社 [Shen Yiming. New Harmony Tutorial]. Shanghai Music Publishing House, Shanghai Literature and Art Audio and Video Publishing House, 2016. 337 p. (in Chinese).
  8. Holopov Yu. N. *Garmoniya* [Harmony]: Theoretical Course. Saint-Petersburg: Lan' Publ., 2003. 540 p. (in Russian).
  9. Iofis B. R. Content of Definition "Harmony" in the Context of Contemporary Musical Theoretical Education. *Vestnik kafedry UNESCO "Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie" = Bulletin of the UNESCO Chair "Musical Arts and Education"*. 2016, no. 3 (15), pp. 45–58 (in Russian).
  10. Losev A. F., Shestakov V. P. *Istoriya esteticheskikh kategorij* [History of Aesthetic Categories]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1965. 374 p. (in Russian).
  11. Shestakov V. P. *Garmoniya kak esteticheskaya kategoriya : Uchenie o garmonii v istorii esteticheskoy mysli* [Harmony as an Aesthetic Category: the Doctrine of Harmony in the History of Aesthetic Thought]. Moscow: Nauka Publ., 1973. 256 p. (in Russian).
  12. 王瑞年 基础和声学 北京人民音乐出版社与上海音乐出版社 [Wang Ruinian. Basic Course on Harmony]. Beijing People's Music Publishing House and Shanghai Music Publishing House. 2016. 473 p. (in Chinese).
  13. 王进、张宝华、谢秉元编著 和声公共课教程 重庆-西南师范大学出版社 [Wang Jin, Zhang Baohua and Xie Bingyuan. Lectures on Harmony]. Chongqing: Southwest Normal University Press. 2015. 349 p. (in Chinese).
  14. 马铁英 基础和声音响建构与应用教程上海音乐出版社与上海文艺音像电子出版社 [Ma Teying. A Basic Guide to the Construction and Use of Chords in Harmony]. Shanghai Music Publishing House, Shanghai Literature and Art Audio and Video Publishing House, 2016. 157 p. (in Chinese).
  15. Torchinov E. A. *Puti filosofii Vostoka i Zapada: Poznanie zapredel'nogo* [The Paths of Philosophy of East and West: the Knowledge of the Transcendent]. Saint-Peterburg: Palmira Publ.; Moscow: Kniga po Trebovaniyu Publ., 2017. 462 p. (in Russian).
  16. Kobzev A. I. Kategorii i osnovnyye ponyatiya kitajskoj filisofii i kultury [Categories and Basic Concepts of Chinese Philosophy and Culture]. In: *Dukhovnaya kul'tura Kitaya* [The Spiritual Culture of China]. Encyclopedia in 5 vol. Vol. 1. Philosophy. Ed. M. L. Titarenko, A. I. Kobzev, A. E. Luk'yanov. Moscow: Vostochnaya literatura Publ., 2006. pp. 66–81 (in Russian).
  17. Yurkevich A. G. Hé (1). In: *Dukhovnaya kul'tura Kitaya* [The Spiritual Culture of China]. Encyclopedia in 5 vol. Vol. 1. Philosophy. Ed. M. L. Titarenko, A. I. Kobzev, A. E. Luk'yanov. Moscow: Vostochnaya literatura Publ., 2006. pp. 512–513 (in Russian).
  18. Konen V. D. *Etudy o zarubezhnoj muzyke* [Studies on Foreign Music]. 2<sup>nd</sup> ed., suppl., Moscow: Muzyka Publ., 1975. 479 p. (in Russian)
  19. Cherednichenko T. V. *Muzyka v istorii kul'tury: Kurs lekcij dlya studentov-nemuzykantov, a takzhe dlya vsekh, kto interesuetsya muz. Iskusstvom* [Music in the History of Culture: A Course of Lectures for Non-musician Students, as Well as for Anyone Interested in Music Art]. Moscow: Mosobluprpoligrafizdat Publ., 1994. Iss. 1. Dolgoprudnyj: Allegro-press Publ. 215 p. (in Russian).



20. Liú Míngguāi. *Pedagogicheskie usloviya osvoeniya studentami KNR tvorchestva russkikh kompozitorov v kontekste professional'noj muzykal'no-istoricheskoy podgotovki pedagoga-muzykanta* [Pedagogical Conditions for Students of the PRC to Master the Work of Russian Composers in the Context of Professional Musical Historical Training of a Teacher-Musician]. PhD dissertation (Pedagogy). Moscow, 2017. 226 p. (in Russian).
21. Zhang Zun. Kitajskaya narodnaya muzyka v kontekste podgotovki pedagogov-muzykantov [Chinese Folk Music in the Context of the Training of Teacher-Musicians]. *Bulletin of KSU named after N. A. Nekrasov*, no. 3, 2007, pp. 298–301 (in Russian).
22. Rapatskaya L. A. Conceptual Basis of the Course Content “History of the Russian Music” in the Context of Cultural and Typological Approach to Musical Art. *Vestnik kafedry UNESCO “Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie” = Bulletin of the UNESCO Chair “Musical Arts and Education”*. 2018, no. 1 (21), pp. 78–89 (in Russian).
23. Medushevskiy V. V. *Intonatsionnaya forma muzyki* [Intonational Form of Music]: Research. Moscow: Kompozitor Publ., 1993. 262 p. (in Russian).
24. 樊祖荫 和声研究文集 上海音乐出版社 [Fan Zuyin. Research on Harmony. Digest]. Shanghai Music Publishing House, 2017. 183 p. (in Chinese).
25. 谢功成、马国华、童忠良、赵德义 和声应用教程—《和声学基础教程》续编 北京人民音乐出版社 [Xie Gongcheng, Ma Guohua, Tong Zhongliang, Zhao Deyi. Tutorial on the Use of Harmony – Continuation of the Tutorial “Fundamentals of Harmony”]. Beijing: People’s Music Publishing House. 1998. 255 p. (in Chinese).
26. 胡向阳、赵德义著 和声应用基础 重庆-西南师范大学出版社 [Hu Xiangyang, Zhao Deyi. Fundamentals of Practical Harmony]. Chongqing: Southwest Normal University Press. 2018. 181 p. (in Chinese).
27. Holopova V. N. *Teoriya muzyki: melodika, ritmika, faktura, tematizm* [Theory of Music: Melody, Rhythm, Texture, Theme]. Saint-Petersburg: Lan’ Publ., 2002. 368 p. (in Russian).
28. Zhao Yaning, Iofis B. R. On the Problem of the Mastering the Intonational Logic of the European Music by the Representatives of Non-European Peoples. *Vestnik kafedry UNESCO “Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie” = Bulletin of the UNESCO Chair “Musical Arts and Education”*. 2014, no. 2 (6), pp. 99–105 (in Russian).

*Submitted 31.10.2019; revised 25.11.2019.*

*About the authors:*

**Boris R. Iofis**, Acting Head of the Department of Theory and History of Art of Institute of Fine Arts at Moscow Pedagogical State University (MPGU) (Malaya Pirogovskaya Street, 1/1, Moscow, Russian Federation, 119991), PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor, iofisbr@gmail.com

**Qiu Xiaona**, Post-graduate Student at the Department of Methodology and Technology of Musical Education Pedagogy, Institute of Fine Arts, Moscow Pedagogical State University (MPGU). (Malaya Pirogovskaya Street, 1/1, Moscow, Russian Federation, 119991), 251150023@qq.com

*The authors have read and approved the final manuscript.*