

ДИДАКТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА УЧЕБНОГО КУРСА ГАРМОНИИ XX ВЕКА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ВИНСЕНТА ПЕРСИКЕТТИ

Б. Р. Иофис,

Московский педагогический государственный университет (МПГУ),
Москва, Российская Федерация, 119435

Аннотация. В статье рассматривается дидактическая система учебного курса гармонии XX века, представленная в учебнике американского композитора, пианиста и педагога В. Персикетти «Гармония XX века: творческие аспекты и практика» в контексте традиций англоязычного теоретического музыкознания. Рассматриваются структура издания, его жанр и предназначение, методологическая основа и терминологическая система. Отмечается косвенное влияние книги В. Персикетти на формирование дидактической системы преподавания гармонии (в том числе современной) в российской системе высшего музыкального образования. В результате анализа и сравнения с появившимися значительно позднее трудами отечественных авторов выявляются внутренние противоречия дидактической системы, представленной в учебнике, и формулируются актуальные задачи по формированию современного учебного курса гармонии: достижение оптимального баланса между теоретической и практической составляющими, упорядочивание и универсализация терминологии. Также в статье отмечается, что рассматриваемая проблема выходит за рамки региональных систем музыкально-теоретического образования и имеет интернациональный характер.

Ключевые слова: В. Персикетти, гармония, гармония XX века, музыкальное образование, музыкально-теоретическое образование, дидактическая система.

Благодарность: Данная статья выполнена в контексте научной работы кафедры теории и истории искусств Института изящных искусств Московского педагогического государственного университета.

Для цитирования: *Иофис Б. Р.* Дидактическая система учебного курса гармонии XX века в интерпретации Винсента Персикетти // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2021. Т. 9. № 4. С. 86–102. DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-4-86-102.

© Иофис Б. Р., 2021



Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International License
The content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

THE DIDACTIC SYSTEM OF THE XX CENTURY HARMONY TRAINING COURSE IN THE INTERPRETATION OF VINCENT PERSICHETTI

Boris R. Iofis,Moscow Pedagogical State University (MPGU),
Moscow, Russian Federation, 119435

Abstract. The article discusses the didactic system of the 20th century harmony curriculum presented in the textbook of the American composer, pianist and educator V. Persichetti “Twentieth-Century Harmony: Creative Aspects and Practice” in the context of the traditions of British-American theoretical musicology. The structure of the publication, its genre and purpose, methodological basis and terminological system are considered. The indirect influence of V. Persichetti’s book on the formation of the didactic system of teaching harmony (including the modern one) in the Russian system of higher musical education is noted. As a result of the analysis and comparison with the works of domestic authors that appeared much later, the internal contradictions of the didactic system presented in the textbook are revealed, and urgent tasks are formulated for the formation of a modern training course in harmony: achieving an optimal balance between theoretical and practical components, ordering and universalizing terminology. It is also noted in the article that the problem under consideration goes beyond the regional systems of music-theoretical education and has an international character.

Keywords: V. Persichetti, harmony, harmony of the XX century, music education, music theoretical education, didactic system.

Acknowledgements: This article was designed in the context of the research for the Department of Theory and History of Arts at the Moscow Pedagogical State University (MPGU).

For citation: Iofis B. R. The Didactic System of the XX Century Harmony Training Course in the Interpretation of Vincent Persichetti. *Muzykal’noe iskusstvo i obrazovanie = Musical Art and Education*. 2021, vol. 9, no. 4, pp. 86–102 (in Russian). DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-4-86-102.

Введение

Винсент Персикетти (Vincent Ludwig Persichetti, 1915–1987) – известный американский композитор и пианист, значительную часть своей жизни посвятивший

педагогике музыкального образования. Свой опыт преподавания композиции и музыкально-теоретических дисциплин в Джульярдской школе он обобщил в учебнике “Twentieth-Century Harmony: Creative Aspects and Practice” («Гармония

XX века: творческие аспекты и практика») [1], изданном в 1961 году.

На русский язык учебник не переведён, но упоминается Л. А. Мазелем [2], Т. С. Баршадской [3], Н. С. Гуляницкой [4] и некоторыми другими музыковедами как источник *теоретических* сведений об отдельных явлениях современной гармонии. Надо отметить, что только в более раннем диссертационном исследовании Н. С. Гуляницкой [5] книга В. Персикетти непосредственно становится предметом изучения, наряду с другими англо-американскими изданиями по этой тематике. Однако именно в музыкально-теоретическом аспекте «Гармонию XX века» на сегодняшний день вряд ли можно рассматривать как актуальный источник.

Во-первых, автор охватывает технику музыкальной композиции только первой половины столетия, которая за последующие 60 лет после выхода книги в свет значительно обогатилась и трансформировалась. Во-вторых, и в российском, и в зарубежном музыкознании к XXI веку сформировались новые подходы к осмыслению, как самой категории гармонии, так и отдельных её феноменов. Наконец, в-третьих, уже из названия учебника следует, что это не *теоретический*, а *практический* курс.

В настоящее время интерес представляет именно та сторона издания, которая пока остаётся вообще почти не исследованной – заложенная в нём дидактическая система преподавания «новой гармонии». И дело здесь вовсе не в оригинальности или какой-то особой её ценности для российской педагогики музыкального образования.

Проблема педагогических подходов к преподаванию современной гармонии приобрела актуальность в СССР не тогда, когда учебник В. Персикетти появился и активно осваивался в консерваториях и

университетах англоязычных, а затем и других стран (в 2009 году он был издан даже на китайском языке [6]), а значительно позже. В силу ряда причин идеологического характера этот феномен, с аподиктической очевидностью уже реализованный в художественной практике, в 60–70-е годы в отечественных учебных заведениях с трудом пробивался в содержание музыкально-теоретических дисциплин, как трава сквозь асфальт, и только в последней четверти XX века в результате значительных усилий педагогического сообщества и при поддержке выдающихся творческих личностей постепенно занимает подобающее место.

С другой стороны, в XXI веке, когда драматизм былых дискуссий воспринимается как атрибут безвозвратно ушедшей эпохи, сместились и акценты в осмыслении «вечной темы» отставания содержания образования от творческой практики и актуальных достижений науки. На новом этапе, по мнению Е. Б. Трёмбовельского [7], кристаллизуется концепция, характеризующаяся переносом внимания с «проблем современной гармонии» на «современные проблемы гармонии», что далеко не одно и то же. Такой подход к содержанию учебной дисциплины, позволяющий преодолеть её дробление на локально-исторические объекты и восстановить целостное представление о художественном феномене на основе последних достижений музыкознания, созвучен тренду на формирование интегративных курсов, отмеченному в ряде исследований [8; 9].

Благодаря имеющейся сейчас временной дистанции можно более объективно рассмотреть дидактическую систему В. Персикетти через соотнесение её с отечественными подходами. Здесь, безусловно, в полный рост встаёт проблема «трудностей перевода». Она выходит за

рамки лингвистики, поскольку связана с различиями в трактовке и употреблении одинаковых или близких понятий разными национальными школами музыковедения. Во многих случаях найти эквивалент для иноязычного термина оказывается затруднительно не потому, что в русском языке он отсутствует, а потому, что в обоих языках их несколько, или они слишком полисемантически и контекстно-зависимы, чтобы осуществить адекватный выбор. Таким образом, анализ изданного в середине прошлого века учебника позволяет выявить нерешённые вопросы современного музыкально-теоретического образования, и не только отечественного.

Некоторые особенности англо-американских концепций гармонии

Очевидно, что и в своей педагогической деятельности, и в созданном на основе накопленного опыта учебнике В. Персикетти опирается на традиции англоязычного музыкознания, которые далеко не во всём совпадают с континентальными европейскими. Нетрудно заметить, что наиболее значительные концепции в области учения о гармонии появились в странах, имеющих композиторские школы мирового уровня. Это можно объяснить тем, что именно система профессиональной подготовки музыкантов для данного типа деятельности генерирует потребность в поиске теоретических основ формирования техники музыкальной композиции, и в то же время интенсивный творческий процесс становится источником эмпирического материала в объёмах, достаточных для научного обобщения.

Начиная с эпохи Просвещения, все западноевропейские концепции гармонии так или иначе находятся в диалоге с французской школой теоретического

музыкознания, прежде всего с учением Ж. Ф. Рамо [10]. Философско-мировоззренческий натурализм того времени нашёл отражение в акустицизме – стремлении объяснять закономерности музыкального языка, исходя из строения обертонового ряда (подробнее этот вопрос раскрыт в коллективной монографии «Музыкально-теоретические системы» [11]). В конце XIX века идейный центр музыковедения перемещается в Германию, где утверждается и получает мировое признание функциональная теория Г. Римана [12]. К этому времени в немецкоязычной традиции вырабатывается своя терминологическая система, а те положения, которые сохранили преемственность с французской теорией, наполняются новым содержанием.

В силу исторических обстоятельств политического характера в Англии в XVII веке установилось господство пуританской морали и сложились неблагоприятные условия для развития национальной композиторской школы. Общеизвестен факт, что после смерти Г. Пёрсела на протяжении двух столетий Соединённое Королевство не дало миру ни одного знаменитого композиторского имени. То же самое можно сказать и о теоретическом музыкознании, в то время как в области исторического имелись несомненные достижения.

Вместе с тем Британские острова оказались весьма привлекательными для выходцев из других стран, получивших на континенте признание, но не всегда материальный достаток. Иностранные авторы внесли определённый вклад в создание учебных материалов по теории музыки, однако это были преимущественно пособия «школьного» типа. Немаловажным обстоятельством стало то, что специальная терминология переводилась на английский (нередко на основе калькирования) с разных языков: французского,

немецкого, итальянского, а процесс ассимиляции полученного в результате «микста» проходил на фоне повседневного эмпирического общения музыкантов-практиков, далёкого от задач сугубо научного осмысления художественных феноменов. Всё это неизбежно вело к формированию полисемии профессиональной лексики.

Только в конце XIX века англоязычная теория музыки (включая и учение о гармонии) обрела европейскую известность благодаря трудам Э. Праута, переведённым на другие языки, в том числе русский. В частности, его перу принадлежит фундаментальный труд с многочисленными приложениями (сборниками задач и ключами к ним) «Гармония: её теория и практика» [13]. Методологически эта книга близка исследованиям Х. Римана, сторонником идей которого являлся британский музыковед.

В истории музыкально-теоретических систем функциональная концепция гармонии Х. Римана рассматривается как развитие идей Ж. Ф. Рамо на качественно новом уровне [11]. Отсюда и соединение акустизма и эмпиризма как основа музыкально-теоретических воззрений, характерная для Э. Праута и англоязычных концепций гармонии уже в XX веке, особенно в США, где эта тенденция со временем только усиливалась. Не случайно И. Ханнанов характеризует генерацию теоретиков конца XX – начала XXI века как воспитанных «в духе воинствующего американского позитивизма 1960-х» [14, с. 144].

Американская «теория и практика» гармонии формировалась как составная часть британской, хотя по причине многонациональности самого государства немало взяла и у других традиций. Если не считать созданного «для упрощения» обучения совершенно умозрительного, искусственно надуманного и трудно

воспринимаемого из-за большого размера трактата Дж. Клаузера [15], оригинальные труды американских авторов появляются только в XX веке.

Именно на это столетие приходится ренессанс английской композиторской школы и становление американской. Неудивительно, что большинство пишущих по-английски музыковедов, за редким исключением (например, Р. Ф. Голдман [16]), уделяют повышенное внимание современной гармонии: Дж. Яссер [17], Р. Рети [18], У. Дануэлл [19], Д. Митчелл [20], и другие. Эта особенность проявляется и в учебных пособиях Т. Бенджамина, М. Хорвита и Р. Нельсона [21], М. Карнера [22], У. Пистона [23], Э. Сигмейстера [24], которые пользуются большой популярностью и неоднократно переиздавались. В этом ряду стоит и книга В. Персикетти.

Общая характеристика книги В. Персикетти

Учебник В. Персикетти состоит из Предисловия и тринадцати глав, каждая из которых делится на несколько параграфов. Все главы заканчиваются перечнем музыкальных произведений, которые студенты должны проанализировать, и набором письменных заданий в соответствии с освоенным теоретическим материалом и предписанными параметрами, определяющими содержание творческих проектов обучающихся (сочинение музыкальных эскизов). Сами предписания весьма лаконичны и в большинстве случаев касаются только гармонии (например – обязательность использования определённых аккордов, ладов, приёмов голосоведения и др.). Нельзя не отметить, что задания, выполняемые на фортепиано, в том числе импровизационные, отсутствуют.

Содержание и последовательность разделов явно указывают на традиции,

идущие от немецкой теории и Э. Праута. В первой главе даётся классификация интервалов как основы гармонии и рассматриваются их свойства. Здесь же говорится о влиянии на восприятие интервалов закономерностей натурального звукоряда и различных фактурных средств.

Во второй главе изложены сведения о многообразии ладозвукорядных структур, возможных в современной музыке: диатоника, «синтетические» образования (в том числе «лады ограниченной транспозиции»), пентатоника и гексатоника, полная хроматика. Следует отметить значительно большую, чем в российских изданиях, репрезентативность ладовых структур этно-музыкального происхождения.

Главы с третьей по восьмую (т. е. почти половина книги) посвящены различным типам аккордов: терцового, квартового и секундового строения, включающим от трёх до двенадцати звуков; с добавленными и заменными тонами; полиаккордам, составленным из двух и более трезвучий, а также из нетрезвучных групп; полиинтервальным моноаккордам, в том числе построенным на основе принципа зеркальной симметрии.

В девятой главе рассматривается логика построения аккордовых последовательностей: гармонические обороты, связь между аккордами, работа с диссонансами, линеаризм, каденционные средства.

Тема десятой главы – развёртывание гармонии во времени, организация этого процесса и влияние на него таких факторов, как ритм, нюансировка, агогика, паузы, остинатность.

Проблемы фактурных условий реализации гармонии затрагиваются в одиннадцатой главе: мелодическая фигурация, варьирование, имитации, органнй пункт, «унисонное письмо». Сюда же включён и параграф об альтерации, что нельзя признать вполне последовательным.

В соответствии с общей логикой «от частного – к общему» автор только в двенадцатой главе поднимается на макроуровень и излагает свою точку зрения на централизованные и ацентричные гармонические структуры, затрагивая проблемы тональности, модальности, модуляции, политональности, атональности и серийной гармонии, а в последней, тринадцатой, гармония предстаёт как часть художественного целого в связи с комбинированием фактурных приёмов, тематизмом и формообразованием (отдельные аспекты этих проблем неоднократно затрагиваются автором и в предыдущих разделах).

В отличие от учебников У. Пистона [23] и Э. Сигмейстера [24], В. Персикетти ограничивает набор дидактических единиц исключительно гармонией XX века. При этом по умолчанию предполагается, что студентами уже освоен курс классической гармонии, и им известны определения фундаментальных для данной области музыковедения категорий, которые в книге специально не рассматриваются (за исключением отдельных замечаний, не претендующих на точность и глубину), но неоднократно появляются в тексте.

Название однозначно указывает, что рассматриваемая книга является учебником. По традиции, сложившейся в англоязычной музыковедческой литературе, присутствие на титульных листах слов “Harmony” («Гармония»), “Harmony and...” («Гармония и...»), “Practice” («Практика, упражнения») в большинстве случаев предполагает предназначенность для образовательных целей. Подтверждается учебная направленность издания и наличием заданий для самостоятельной работы студентов. Кроме того, название книги указывает на жанр «практического курса». Но анализ структуры и содержания позволяет сделать вывод о том, что замысел

автора был более многоплановым и в какой-то мере амбициозным.

Находясь в русле сформированной Э. Праутом и воспринятой в англоязычной традиции парадигмы учебного курса, В. Персикетти, безусловно, стремился объединить в своей книге “Theory” («теорию») и “Practice” («практику»). Более того, несмотря на отсутствие в заголовке слова “Theory”, собственно теоретический материал количественно занимает господствующие позиции, а практические задания, содержащие только весьма лаконичный «заказ» без конкретных указаний на способы его выполнения, воспринимаются, как приложение к нему.

Вероятно, автор сам чувствовал неполноту реализации своих намерений в отношении “Practice” и всякий раз выходит из затруднительных ситуаций, делая упор на “Creative Aspects” («творческие аспекты»): “Successful projection will depend upon the contextual and formal conditions that prevail, and upon the skill and the soul of the composer” [1, с. 13]. («Успешность проектирования будет зависеть от преобладающих условий контекста и формы, а также от мастерства и души композитора»). Здесь и далее перевод мой – Б. И.).

Отсутствие критической рефлексии в отношении жанровой определённости учебника (теоретический или практический курс?) отразилось и на некоторых особенностях изложения учебного материала. Исследуя проблемы логики, немецкий философ Э. Гуссерль [25] ещё в начале XX столетия дифференцировал теоретическое, нормативное и техническое учения. Как отмечает основатель феноменологической школы, *теоретическими* суждениями конституируется содержание руководящего предиката («хороший», «плохой» и т. п.). Они указывают на то, что *есть* и определяют

связь вещей по существу (в силу их внутренней закономерности).

Нормативное учение отвечает на вопрос: что *должно* быть, хотя может и не быть, а при известных условиях даже вообще не может быть. В нормативном суждении выражены необходимые или достаточные условия для обладания предикатом ценности, оно определяет вещь в связи с основной мерой (ценностью). *Техническое* (или *практическое*) учение – особый случай – расширение нормативной дисциплины, в котором достижение соответствия основной норме становится целью. В связи с этим меняется и постановка вопроса: что *следует* сделать, чтобы вещь соответствовала основной мере?

На основе данной методологической установки можно выявить некоторые противоречия в книге В. Персикетти. С одной стороны, для выполнения практических заданий ученику необходимо знать, что *должно* получиться в результате, и как ему для этого *следует* действовать; с другой – в тексте преобладают формы глагола “to be” (*быть, являться, существовать*), а не “must” (*должен* [делать]) или “should” (*следует* [делать]).

Нетрудно заметить, что автор «Гармонии XX века» ориентируется на конкретную категорию студентов, и это во многом определяет его дидактическую систему. Прежде всего, это обучающиеся по специальности «композиция». Только они могут без лишних вопросов на основе скупой сформулированного задания сочинить творческий проект. Во-вторых, это *североамериканские* студенты.

В США отсутствует привычная для России трёхступенчатая система музыкального образования. Поэтому даже освоение профессии композитора по большому счёту начинается только в университете (консерватории). В зависимости от степени мотивации у данной

категории обучающихся знания самой музыки к этому моменту могут быть весьма обширными, хотя и без глубокого её осмысления, но музыкально-теоретические представления не выходят за рамки любительского уровня.

По этой причине, как отмечает И. Ханнанов, «американским теоретикам часто приходится разяснять на пальцах и себе, и своим адептам концепции, которые в старой Европе уже давно принимаются как должное» [14, с. 144]. Именно такие «разьяснения на пальцах» неоднократно встречаются на страницах книги В. Персикетти. В результате отсутствие определений ряда фундаментальных категорий сочетается с пространными и даже избыточными комментариями по поводу явлений элементарного уровня. По сути, дидактические единицы высшего музыкального образования подменяются «школьным» знанием.

Однако в коммуникативной системе «адресант – адресат», заложенной в учебнике В. Персикетти, есть нечто такое, что неизбежно ускользает из поля зрения российского читателя. Книга написана *американским композитором для американских композиторов*. Вероятно, уровень понимания особенностей восприятия и менталитета данной целевой аудитории в этом издании достаточно высок, иначе оно не стало бы востребованным в музыкальном образовании на протяжении длительного времени, и уж конечно бы не переиздавалось.

Но если абстрагироваться от национальной и профессиональной специфичности, на первый план выходят вопросы, актуальные для музыкально-теоретического образования в целом, ответить на которые и в XXI веке представляется весьма затруднительным. Как должен строиться современный курс гармонии? Каким образом и в каких пропорциях

в этом курсе должны быть представлены теоретическая и практическая составляющие? В российской педагогике музыкального образования можно найти разные решения этих проблем.

Из числа наиболее авторитетных отечественных изданий, имеющих статус учебных пособий и при этом полностью или преимущественно направленных на освоение гармонии XX века во всём её многообразии, можно назвать книги Т. С. Бершадской [3], Н. С. Гуляницкой [4], Ю. Н. Холопова [26], Д. И. Шульгина [27]. Две последние имеют подзаголовок «Теоретический курс», остальные являются таковыми по сути.

При всех различиях в методологии (в некоторых случаях весьма существенных), перечисленные книги имеют оглавления очень схожие (по крайней мере, внешне) с учебником В. Персикетти, позиционируемым автором как *практический курс*. В них присутствуют разделы, посвящённые интервалам и аккордам, ладам и звукорядам, тональности, модальности, атональности, серийности, соотношению гармонии и фактуры, гармонии и формы. Масштабы, содержание и порядок следования этих разделов у каждого автора индивидуален, но общий структурный принцип един.

В связи с этим вполне правомерен вопрос о возможности проекции такой структуры курса на образовательный процесс, включающий не только теоретическую, но и практическую подготовку, не только освоение знаний, но и формирование умений, овладение способами деятельности. В телеологическом аспекте это особенно значимо для музыкально-теоретического образования.

Показательно, что в рассматриваемых изданиях вообще отсутствуют какие-либо практические задания, за исключением книги Н. С. Гуляницкой, которая

в конце каждой главы даёт методические рекомендации по гармоническому анализу и перечень музыкальной литературы, но направлены они опять же на организацию музыкально-теоретической деятельности обучающихся, а не на их практическую (творческую) подготовку. Очевидно, что теоретическая и практическая составляющие курса при таком подходе существуют как бы в разных мирах без обязательности соблюдения принципов целостности и единства: на лекциях учебный материал излагается в соответствии с логикой построения научного знания; на практических занятиях, которые для музыковедов и композиторов в российских консерваториях проходят в форме индивидуальных занятий, решаются другие задачи («по усмотрению преподавателя»).

Что касается «современных практических курсов гармонии» для высшего музыкального образования, созданных и опубликованных отечественными авторами, можно указать только учебные пособия Ю. Н. Холопова [28; 29]. Даже беглого взгляда достаточно, чтобы заметить полное несовпадение структуры и дидактических систем его теоретического и практического курсов.

В интерпретации курса гармонии для уровня высшего образования в качестве цели определяется музыкально-логическое обоснование движения к современности. Её достижение становится возможным на основе разработанного инновационного педагогического метода «интонационного прохождения через эпохи» [28, с. 9]. Данный метод применяется в связке с методом воссочинения.

Несмотря на обозначенный в названии жанр, Ю. Н. Холопов, подобно В. Персикетти, соединяет в одном издании теоретический и практический курсы, но у него они равнозначны и по объёму, и по уровню методической

разработанности. Теоретический материал представлен концентрически: одна и та же проблема рассматривается несколько раз в разном контексте, первоначально на обобщённом уровне, затем более детализировано. Задания охватывают все три вида деятельности на занятиях по гармонии: анализ музыкальных текстов, письменные работы, упражнения на фортепиано. Каждое из них сопровождается очень подробными и развёрнутыми пояснениями в соответствии с требованиями, предъявляемыми к техническому (практическому) учению как расширению нормативного.

И всё же нельзя не признать, что в структуре данного учебного пособия присутствует некоторая неравномерность в распределении теоретического материала и практических заданий по отдельным разделам, чего не было в изданных значительно раньше «Заданиях по гармонии», предназначенных для обучения студентов-композиторов [30]. В этом издании достижение баланса стало возможным благодаря лаконичности изложения теоретического материала, объём и глубина которого минимально необходимы и достаточны только для практического курса. Можно утверждать, что задача оптимизации дидактической системы современного курса гармонии (включающего и курс современной гармонии) по-прежнему остаётся актуальной, хотя пути её решения уже намечены.

Методологическая основа и терминологическая система учебника В. Персикетти

По существу, методологическая основа теоретических положений учебника сводится к дедуктивному выведению и индуктивному обобщению. В качестве «аксиом» выступают естественно-акустические закономерности (натуральный

звукоряд) и общепринятые взгляды, не ставшие предметом критической рефлексии. Эмпирические факты В. Персикетти берёт из собственного композиторского опыта (все музыкальные иллюстрации в тексте сочинены им самим). Этот опыт подсказывает, что так называемые объективные, обоснованные на естественнонаучном уровне закономерности во многих случаях перестают проявляться под воздействием субъективных факторов.

С другой стороны, индукция, за исключением отдельных случаев, не бывает полной, и выведенные из неё эмпирические закономерности часто опровергаются новыми фактами. В результате уверенное «есть» вытесняется уклончивым «может быть». В целом, теоретическая система книги строится на описании большого количества явлений, относящихся к области гармонии, без каких-либо попыток проникновения в их сущность.

Сказанное выше объясняет, почему среди обилия весьма интересных замечаний частного характера весьма туманными остаются музыкально-теоретические воззрения автора. В первую очередь, неясно, какой смысл вкладывается в само понятие гармонии, поскольку её определение отсутствует. Для сравнения можно отметить, что во всех теоретических курсах гармонии российских авторов первый раздел посвящён раскрытию содержания этой категории [3; 4; 26; 27].

Если судить по структуре работы, а также по отдельным высказываниям вроде следующего: “Harmonic creativity depends upon the relation of chord to chord in a particular context” [1, с. 11] («Гармоническая изобретательность зависит от отношения аккорда к аккорду в конкретном контексте»), – можно прийти к выводу, что содержание данной категории сводится к традиционным представлениям об аккордах и их соединениях. Неудивительно, что

аккордике посвящена большая часть книги. Но на самом деле автор мыслит шире, и некоторые описанные им явления не укладываются в прокрустово ложе общепринятых представлений.

Как уже отмечалось, в «Гармонии XX века» отсутствуют объяснения базовых категорий, необходимых для раскрытия содержания учебной дисциплины, поскольку они, вероятно, уже освоены ранее в курсе классической гармонии. Но нельзя не учитывать, что именно музыкальная практика Новейшего времени заставляет по-новому осмыслить многие устоявшиеся понятия, например «тональность», «лад», «звукоряд», а также искать объяснения для таких феноменов, как «модальность», «политональность» и др. В книге В. Персикетти эти и многие другие термины недостаточно разграничены и не отличаются однозначностью применения.

На современном этапе, когда в российском музыковедении уже сформирована своя терминологическая система, необходимая для описания «новой музыки», актуальным является вопрос её соотнесения с англоязычной специальной лексикой, без чего невозможно международное сотрудничество в области музыкальной культуры и образования. Безусловно, что и российское, и англо-американское теоретическое музыкознание имеют общие греко-латинские и итало-франко-немецкие корни. Но нельзя не учитывать различия, обусловленные цивилизационными и культурологическими факторами.

Российская профессиональная музыкальная традиция намного старше североамериканской и по древности сравнима с британской, но, в отличие от последней, все этапы её развития отличались непрерывностью и преемственностью. Западно-европейская терминология, заимствованная через переводы, наложилась на традиционные музыкально-теоретические

представления, сформированные системой музыкального образования православной ориентации [31]. В качестве примера национальной специфичности можно привести категорию «лад», настолько ёмкую семантически, что ни один иноязычный термин не покрывает полностью её содержание.

Если терминологию, употребляемую в книге В. Персикетти, анализировать в аспекте её соотношения с русскоязычной, то условно можно выделить несколько групп. В первую попадают слова, имеющие в двух языках общеевропейские корни. Их соответствие однозначно, если, конечно, не осуществлять буквальный перевод, используя лексику на уровне обыденного сознания.

Вторую группу образуют термины, которые допускают несколько сходных по смыслу вариантов перевода, или не имеют соответствующих устоявшихся лексических эквивалентов в русском языке; тем не менее, их значение достаточно ясно и может быть недвусмысленно передано фразами описательного характера, структура которых относительно стабильна. В качестве примера можно указать на термины “Chordal melody” или “Parallel harmony”, которые целесообразно переводить как «ленточное голосоведение».

Третья группа образована понятиями, имеющими точные аналогии в русском языке, но требующими при переводе комментариев, поскольку соответствующие лексемы выступают носителями различной семантики. Кроме того, смысл некоторых понятий в обоих языках отличается двойственностью или «текучестью».

Например, перевод термина “Alteration” осложняется несовпадением понятия «альтерация» в трактовках московской и петербургской (ленинградской) школ. У В. Персикетти оно имеет следующие значения:

а) “chromatic alteration” – любое хроматическое изменение тона в аккорде, можно перевести или как «хроматизм», или как «хроматическая альтерация»;

б) “common alteration” – хроматика, возникающая в отклонениях и мажорно-минорной системе, в переводе соответствует тем же понятиям, что и “chromatic alteration”.

В отечественной теории понятия «альтерация» и, соответственно, «ладовая альтерация» обозначают хроматическое изменение неустойчивой ступени лада, усиливающее её тяготение в устойчивую, но этот аспект у В. Персикетти вообще не рассматривается. “Alteration” мыслится им исключительно как средство, изменяющее структуру аккорда (“altered chords”). Последняя в XX веке отличается высокой степенью плюралистичности, что делает вне ладового контекста умоглядным разделением на альтерированные и неальтерированные вертикали.

Четвёртую группу образует комплекс понятий “tonality”, “modality”, “key”, “scale”, “mode” и производные от них “atonality”, “polytonality”, “polymodality”, “key centers”. Трудности перевода связаны с тем, что в отечественном музыковедении нет однозначного понимания и достаточно ясного разграничения похожих терминов «тональность», «модальность», «лад», «звукоряд» и т. д.

В общих чертах можно сказать, что “tonality” у В. Персикетти – система гармонии, имеющая центр, и в этом смысле она отчасти сближается с русскоязычной категорией «лад»; “atonality” позиционируется как её противоположность. “Key” совпадает с понятием «тональность» в узком смысле: абсолютная высота лада, центральный тон системы, тоника как I ступень лада. Этот термин отражает исторически обусловленную «клавирность» мышления англоговорящих

музыкантов (влияние школы вирджиналистов XVI–XVII веков), он обозначает одновременно и ключ, и клавишу: тональность определяется по ключевым знакам (“key signatures”) и исполняется как гамма от определённой клавиши. В некоторых случаях “tonality” и “key” оказываются синонимами: “tonality or key center feeling...” [1, с. 250] («тональность или чувство центрального тона»); в других превалирует различие по смыслу: “At one extreme of the concept of key is tonality, the other extreme is atonality” [Там же, с. 251]. («Одна крайность концепции центрального тона – это тональность, другая крайность – атональность».)

Признаком политональности в этой концепции становится наличие двух или более центральных тонов в одновременности: “Polytonal writing is a procedure in which two or more keys are combined simultaneously” [Там же, с. 255]. («Политональное письмо – это процедура, в которой две или более тональности, т. е. системы с разными центрами объединяются одновременно».)

“Tonality” и “modality” В. Персикетти сопоставляет как систему, имеющую центральный тон, с которым соотносятся остальные, и способ, которым это соотношение осуществляется: “A central tone to which other tones are related can establish tonality and the manner in which these other tones are placed around the central tone produces modality” [Там же, с. 31]. («Центральный тон, с которым соотношены другие тоны, может установить тональность, а способ, которым эти другие тоны расположены вокруг центрального, создаёт модальность».) Отсутствие коррелятивности этих категорий распространяется и на их производные: “When the same mode occurs simultaneously on different tonal centers, the passage is polytonal and modal, but not polymodal. When different modes

occur on different tonal centers at the same time the passage is both polymodal and polytonal” [Там же, с. 39]. («Когда один и тот же лад развёртывается симультанно от разных тональных центров, фрагмент является политональным и модальным, но не полимодальным. Когда разные ладовые структуры развёртываются от разных тональных центров в одно и то же время, фрагмент является как полимодальным, так и политональным».)

Наиболее противоречиво у В. Персикетти употребление терминов “scale” и “mode”. Принято переводить эти слова как «звукоряд» или «гамма» (в зависимости от контекста) и «лад», «ладовое наклонение». В “Twentieth-Century Harmony” они представлены, как общее и частное: “mode” выступает в качестве конкретной формы существования “scale”, его «модальной версией»: “The first modal version of any scale begins on the tonic, the second on the supertonic of that scale, etc.” [Там же, с. 44]. («Первая модальная версия любого звукоряда начинается с тоники, вторая – с супертоники (II ступени) этого звукоряда и т. д.».) Фактически речь идёт о формировании разных ладовых структур на основе одного звукоряда посредством переноса опоры на другой его тон, который и будет восприниматься как новая тоника. В. Персикетти мыслит здесь нумерацию ступеней в рамках релятивной системы (тоника – «до», супертоника – «ре» и т. д.). Можно также заметить, что некоторые из “scales” (дважды гармонические, венгерские, неаполитанские, корейские, японские и др.) по контексту являются одновременно и “mode”, ладами, поскольку в любой иной «версии» утрачивают свою сущность. Нет в книге и разграничения между тональными ладами классической музыки и модальными в средневековой и современной. Наоборот, он даже полагает

тождественными ионийский лад мажорному, а эолийский – минорному, что не соответствует современным научным представлениям.

По мнению Т. С. Бершадской, диффузность и недостаточная точность музыкально-теоретической терминологии объясняется тем, что она по-прежнему остаётся «наследницей мажорно-минорной системы» [32]. Данный вывод сделан относительно отечественной профессиональной лексики, но анализ книги В. Персикетти показывает, что проблема имеет интернациональный характер.

Заключение

Очевидным достоинством книги В. Персикетти является то, что автор сумел охватить огромный эмпирический материал, в то время ещё новый и малоизученный, и изложил его достаточно ясно и системно. Он продемонстрировал взгляд композитора-практика на проблемы гармонии, и не его вина, что уровень развития науки не позволил выйти за рамки возможностей, обусловленных методами музыковедческого исследования того времени.

Ещё одно достижение автора заключается в том, что он предлагает новую концепцию учебного курса гармонии. Традиционный курс, который в России

осваивается, как правило, на уровне среднего профессионального образования, базируется на научных представлениях о гармонии, сформированных в эпоху господства классико-романтической тональной системы. Частные закономерности этой конкретной системы представляются как всеобщие, но зато каждая тема курса, даже самая малоперспективная для творческого самовыражения обучающихся, позволяет осваивать учебный материал практически через анализ, письменные задания и упражнения на фортепиано. В. Персикетти сделал попытку выйти на такой же уровень единства теоретического и практического компонентов дидактической системы, но на неклассическом материале.

Несмотря на то что книга не издавалась на русском языке, она косвенно повлияла на российскую педагогику музыкального образования (особенно это заметно в учебном пособии Н. С. Гуляницкой [4]). Но опыт В. Персикетти интересен и в других аспектах: во-первых, он доказывает невозможность создания полноценного современного курса гармонии на исторически ограниченном материале, пусть даже самом новом, во-вторых, в контексте продолжающегося поиска оптимальной дидактической системы учебной дисциплины он служит своеобразным зеркалом для российского музыкально-теоретического образования.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Persichetti V.* Twentieth-Century Harmony: Creative Aspects and Practice. London, Faber, 1961. 287 p.
2. *Мазель Л. А.* Проблемы классической гармонии. М.: Музыка, 1972. 616 с.
3. *Бершадская Т. С.* Лекции по гармонии. 3-е изд. СПб.: Композитор, 2005. 268 с.
4. *Гуляницкая Н. С.* Введение в современную гармонию: учеб. пособие для муз. вузов. М.: Музыка, 1984. 256 с.
5. *Гуляницкая Н. С.* Современное учение о гармонии: теоретические концепции англо-американских учебных курсов: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 1975. 182 с.
6. 文森特·佩尔茜凯蒂 二十世纪和声黄大同, 杜亚维 译 上海音乐出版社 [В. Персикетти. Гармония XX века. Перевод с английского Хуан Датун, Ду Явей. Шанхай: издательство Шанхайская Музыка]. 2009. 278 с.

7. *Трембовельский Е. Б.* Чему учить студентов? Современные проблемы гармонии: дискуссии и решения // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 1. С. 191–198.
8. *Иофис Б. Р. М. И.* Ройтерштейн: научная деятельность и авторская модель музыкально-теоретической подготовки учителя музыки // Вестник кафедры ЮНЕСКО Музыкальное искусство и образование. 2015. № 4 (12). С. 80–91.
9. *Одиноква И. Н.* Акустические принципы дифференциации консонанса и диссонанса как одна из стержневых линий в учебной дисциплине «Основы музыкально-теоретических знаний» // Вестник кафедры ЮНЕСКО Музыкальное искусство и образование. 2016. № 3 (15). С. 59–65.
10. *Rameau J.-Ph.* Traité de l'harmonie route a ses principes naturels. De L'imprimerie De Jean-Baptiste-Christophe Ballard, Paris, 1722. 415 p.
11. *Холопов Ю. Н., Кириллина Л. В., Кюрегян Т. С., Лыжов Г. И., Поспелова Р. Л., Ценова В. С.* Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М.: Композитор, 2006. 632 с.
12. *Риман Х.* Упрощённая гармония, или Учение о тональных функциях аккордов. Пер. с нем. с примеч. Ю. Энгеля. Москва; Лейпциг: П. Юргенсон, ценз. 1901 (Москва). 286 с.
13. *Prout E.* Harmony: Its Theory and Practice. London, Augener & Co, 1903. 342 p.
14. *Ханнанов И.* Дмитри Тимощко. Геометрия музыки. Гармония и контрапункт в расширенной общей практике. Нью-Йорк: Изд-во Оксфордского университета, 2011 // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 2. С. 143–144.
15. *Klauser J.* The Septonate and the Centralization of the Tonal System. A New View of the Fundamental Relations of Tones and a Simplification of the Theory and Practice of Music. Milwaukee, Rohlfing, 1890. 274 p.
16. *Goldman R. F.* Harmony in Western Music. London, Barrie & Rackliff, 1965. 242 p.
17. *Yasser J.* A Theory of Evolving Tonality. New-York, American Library of Musicology. 1932. 381 p.
18. *Reti R.* Tonality – Atonality – Pantonality. A Study of Some Trends in Twentieth Century Music. London, Barrie and Rockliff, 1958. 166 p.
19. *Dunwell W.* The Evolution of Twentieth-Century Harmony. London, Novello, 1960. 240 p.
20. *Mitchell D.* The Language of Modern Music. London, Faber, 1963. 140 p.
21. *Benjamin T., Horvit M., Nelson R.* Techniques and Materials of Tonal Music with Introduction to Twentieth-Century Techniques. Boston, Houghton Mifflin, 1986. 280 p.
22. *Carner M.* A Study of Twentieth-Century Harmony. A Treatise and Guide for the Student-Composer of Today. Vol. 2. Contemporary Harmony. London, Williams, 1942. 85 p.
23. *Piston W.* Harmony: Fifth Edition. New York; London, W. W. Norton, 1987. 575 p.
24. *Siegmeyer E.* Harmony and Melody: 2 vol. Belmont (Calif.), Schirmer Books; 474th edition. Vol.1. The Diatonic Stile. 1965. 474 p. Vol. 2. Modulation; Chromatic and Modern Stiles. 1966. 440 p.
25. *Гуссерль Э.* Логические исследования. Т. 1: Прологомены к чистой логике / пер. с нем. Э. А. Бернштейн; под ред. С. Л. Франка; новая ред. Р. А. Громова. М: Акад. проект, 2011. 253 с.
26. *Холопов Ю. Н.* Гармония: теоретический курс. СПб.: Лань, 2003. 544 с.
27. *Шульгин Д. И.* Теоретический курс современной гармонии: Современная гармония. Теоретический и практический курсы: учебное пособие. М.: Директ-Медиа, 2014. 820 с.
28. *Холопов Ю. Н.* Гармония. Практический курс: учеб. для спец. курсов консерваторий (музыковед. и композитор. отд.). Ч. 1: Гармония эпохи барокко. Гармония эпохи венских класси-ков. Гармония эпохи романтизма. М.: Композитор, 2003. 465 [6] с.

29. Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс: учеб. для спец. курсов консерваторий (музыковед. и композитор. отд.). Ч. 2: Гармония XX века. М.: Композитор, 2003. 613 с.
30. Холопов Ю. Н. Задания по гармонии: Учеб. пособие для студентов комп. отд-ний муз. вузов / предисл. авт. М.: Музыка, 1983. 287 с.
31. Николаева Е. В. Музыкальное образование в России: историко-теоретический и педагогический аспекты. Монография. М.: Ритм, 2009. 408 с.
32. Бершадская Т. С. Современная терминология как наследница мажорно-минорной системы // Opera musicologica. 2015. № 1 (23). С. 5–16.

Поступила 01.11.2021; принята к публикации 10.12.2021.

Об авторе:

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, 119435), кандидат педагогических наук, доцент, iofisbr@gmail.com

Автором прочитан и одобрен окончательный вариант рукописи.

REFERENCES

1. Persichetti V. *Twentieth-Century Harmony: Creative Aspects and Practice*. London, Faber, 1961. 287 p.
2. Mazel L. A. *Problemy klassicheskoy garmonii* [Problems of Classical Harmony]. Moscow: Muzyka Publ., 1972. 616 p. (in Russian).
3. Bershadskaya T. S. *Leksii po garmonii* [Lectures on Harmony], 3rd ed., Saint-Petersburg: Kompozitor Publ., 2005, 268 p. (in Russian).
4. Gulyanitskaya N. S. *Vvedenie v sovremennuju garmoniju* [Introduction to Modern Harmony]. Moscow: Muzyka Publ., 1984, 256 p. (in Russian).
5. Guljanickaja N. S. *Sovremennoe uchenie o garmonii: teoreticheskie kontseptsii anglo-amerikanskikh uchebnykh kursov* [Contemporary Doctrine of Harmony: Theoretical Concepts of British-American Curriculum]. PhD Thesis (Art History). Moscow, 1975. 182 p. (in Russian).
6. 文森特·佩尔茜凯蒂 二十世纪和声 [] 黄大同, 杜亚维 译 上海音乐出版社 [Vincent Persichetti. *Twentieth-Century Harmony*. Huang Datong, Du Yawei Translation. Shanghai Music Publishing House]. 2009. 278 p. (in Chinese).
7. Trembovsky E. B. *Chemu učit' studentov? Sovremennye problemy garmonii: diskussii i reshenija* [What to Teach Students? Modern Problems of Harmony: Discussions and Solutions]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Problems of Musical Science]. 2010, no. 1, pp. 191–198 (in Russian).
8. Iofis B. R. M. I. Roytershteyn: Scientific Activities and Author's Model of Musical-Theoretical Training of Music Teacher. *Vestnik Kafedry UNESCO "Muzykal'noe iskusstvo i Obrazovanie" = Bulletin of the UNESCO Chair "Musical Arts and Education"*. 2015, no. 4(12), pp. 80–91 (in Russian).
9. Odinokova I. N. Acoustic Principles of Differentiation of Consonance and Dissonance as one of Core Lines in Discipline "Foundations of the Musical-Theoretical Knowledge". *Vestnik Kafedry*

- UNESCO *Muzykal'noe Iskusstvo i Obrazovanie* = *Bulletin of the UNESCO Chair "Musical Arts and Education"*. 2016, no. 3(15), pp. 59–65 (in Russian).
10. Rameau J.-Ph. *Traité de l'harmonie route a ses principes naturels*. De L'imprimerie De Jean-Baptiste-Christophe Ballard, Paris, 1722. 415 p.
 11. Kholopov Yu. N., Kirillina L. V., Kyuregyan T. S., Lyzhov G. I., Pospelova R. L., Tsenova V. S. *Muzykal'no-teoreticheskie sistemy* [Musical-Theoretical Systems]. A Textbook for Historical-Theoretical and Composer Departments of Musical Universities. Moscow: Kompozitor Publ., 2006. 632 p. (in Russian).
 12. Riemann H. *Uproshchyonnaya garmoniya, ili Uchenie o tonal'nykh funktsiyakh akkordov* [Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Functionen der Harmonie]. Translation from German and notes by Yu. Engel. Moscow, Leipzig: Music Publisher P. I. Jurgenson, 1901. 286 p. (in Russian).
 13. Prout E. *Harmony: Its Theory and Practice*. London, Augener & Co, 1903. 266 p.
 14. Hannanov I. Dmitri Timoshko. *Geometrija muzyki. Garmonija i kontrapunkt v rasshirenoj obshhej praktike* [Dmitri Tymoczko. A Geometry of Music. Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice]. Oxford University Press, New York, 2011. 450, with schemes, figures and musical examples. *Problemy muzykal'noj nauki* [Problems of Musical Science]. 2011, no. 2, pp. 143–144 (in Russian).
 15. Klauser J. *The Septonate and the Centralization of the Tonal System. A New View of the Fundamental Relations of Tones and a Simplification of the Theory and Practice of Music*. Milwaukee, Rohlfing, 1890. 274 p.
 16. Goldman R. F. *Harmony in Western Music*. London, Barrie & Rackliff, 1965. 242 p.
 17. Yasser J. *A Theory of Evolving Tonality*. New-York, American Library of musicology. 1932. 381 p.
 18. Reti R. *Tonality – Atonality – Pantonality. A Study of Some Trends in Twentieth Century Music*. London, Barrie and Rockliff, 1958. 166 p.
 19. Dunwell W. *The Evolution of 20th-century Harmony*. London, Novello, 1960. 240 p.
 20. Mitchell D. *The Language of Modern Music*. London, Faber, 1963. 140 p.
 21. Benjamin T., Horvit M., Nelson R. *Techniques and Materials of Tonal Music with Introduction to Twentieth Century Techniques*. 3rd ed. Boston, Houghton Mifflin, 1986. 280 p.
 22. Carner M. *A Study of Twentieth-Century Harmony. A Treatise and Guide for the Student-Composer of Today*. Vol. 2. Contemporary Harmony. London, Williams, 1942. 85 p.
 23. Piston W. *Harmony: Fifth Edition*. New York; London, W. W. Norton, 1987. 575 p.
 24. Siegmeister E. *Harmony and Melody: 2 vol.* Belmont (Calif.), Schirmer Books; Vol. 1. The Diatonic Stile. 1965. 474 p. Vol. 2. *Modulation; Chromatic and Modern Stiles*. 1966. 440 p.
 25. Husserl E. *Logicheskie issledovanija. T. 1: Prolegomeny k chistoj logike* [Logische Untersuchungen. Bd. 1. Prolegomena zur reinen Logik]. Translation from German by E. A. Bernstein; ed. S. L. Frank; new ed. R. A. Gromov. Moscow: Akademicheskij Proekt Publ., 2011. 253 p. (in Russian).
 26. Kholopov Yu. N. *Garmonija: teoreticheskij kurs* [Harmony: Theoretical Course] Saint-Petersburg: Lan' Publ. 2003. 544 p. (in Russian).
 27. Shulgin D. I. *Teoreticheskij kurs sovremennoj garmonii: Sovremennaja garmonija. Teoreticheskij i prakticheskij kursy: uchebnoe posobie* [Theoretical Course of Modern Harmony: Modern Harmony. Theoretical and Practical Courses: Textbook]. Moscow: Direkt-Media Publ., 2014. 820 p. (in Russian).
 28. Kholopov Yu. N. *Garmonija. Prakticheskij kurs: Ucheb. dlja spec. kursov konservatorij (muzykoved. i kompozitor. otd-nie). Ch. 1: Garmonija jepohi barokko. Garmonija jepohi venskih*

- klassikov. Garmonija jepohi romantizma* [Harmony. Practical Course. Part 1: Harmony of the Baroque Era. Harmony of the Era of the Viennese Classics. Harmony of the Era of Romanticism]. Moscow: Kompozitor Publ., 2003. 465 p. (in Russian).
29. Kholopov Yu. N. *Garmonija. Prakticheskij kurs: Ucheb. dlja spec. kursov konservatorij (muzykoved. i kompozitor. otd-nie). Ch. 2: Garmonija XX veka* [Harmony. Practical Course. Part 2: Twentieth Century Harmony]. Moscow: Kompozitor Publ., 2003. 613 p. (in Russian).
30. Kholopov Yu. N. *Zadanija po garmonii: Ucheb. posobie dlja studentov komp. otd-nij muz. vuzov* [Harmony Quests: Textbook] Preface by the author. Moscow: Muzyka Publ., 1983. 287 p. (in Russian).
31. Nikolaeva E. V. *Muzykal'noe obrazovanie v Rossii: istoriko-teoreticheskij i pedagogicheskij aspekty* [Musical Education in Russia: Historical, Theoretical and Pedagogical Aspects]. Monograph. Moscow: Ritm Publ., 2009. 408 p. (in Russian).
32. Bershadsckaja T. S. *Sovremennaja terminologija kak naslednica mazhorno-minornoj sistemy* [Modern Terminology as the Heir to the Major-Minor System]. *Opera musicologica*. 2015, no. 1 (23), pp. 5–16 (in Russian).

Submitted 01.11.2021; revised 10.12.2021.

About the authors:

Boris R. Iofis, Acting Head of the Department of Theory and History of Arts, Institute of Fine Arts, Moscow Pedagogical State University (MPGU) (Malaya Pirogovskaya Street, 1/1, Moscow, Russian Federation, 119435), PhD in Pedagogical Sciences, iofisbr@gmail.com

The author has read and approved the final manuscript.