

А. Д. Дьякова, А. А. Маклыгина

Преподавательская деятельность Генри Кауэлла и его авторский курс «Продвинутая теория музыки»

Аннотация

В статье раскрываются особенности преподавательской деятельности отца американской музыки — Генри Кауэлла. Ему принадлежит более десятка авторских курсов, среди которых ряд лекций посвящён музыке СССР. Благодаря сохранившимся конспектам одной из его учениц можно судить о программе и содержании специализированного курса для композиторов «Продвинутая теория музыки», где Кауэлл прорабатывает с учащимися ряд композиционных техник, в том числе и предлагаемый им «диссонантный контрапункт».

Ключевые слова: Кауэлл, американская педагогика, музыка XX века, теория музыки, диссонантный контрапункт.

А. Д. Dyakova, A. A. Maklygina

Teaching activities of Henry Cowell and his original course “Advanced Music Theory”

Summary

Cowell's contribution to music education is hard to overestimate. This can be seen not only in his global goals, but also in individual specific questions that Cowell set for himself as a composer and teacher: are there new methods for processing musical material? If so, what do they have to do with the old rules of harmony and counterpoint? Which composers and ways in music should be studied?

Addressing in his classes to rather complex musical material for that time (modern composing techniques) Cowell was sincerely interested in the long-term rooting of this material in the minds and musical impressions of the younger generation, in their ability to practically apply all this baggage in their compositions. A. Fong rightly remarked: “there is no greater tribute to Cowell's influence than the fact that the list of composers who have been deeply influenced by him continues to grow”.

Keywords: Cowell, American pedagogy, music of the 20th century, theory of music, dissonant counterpoint.

«В настоящем смысле великий учитель раскрывает себя в искусстве передачи знаний, и это, безусловно, верно... в отношении Кауэлла» [Цит. по: 12. Р. 124]. Эти слова принадлежат одному из учеников Истменской школы музыки, обучавшемуся у Генри Кауэлла (1897–1965) — яркой и самобытной фигуры, которая, во многом, осталась в тени своих более известных учеников (Дж. Кейджа, Л. Харрисона, Дж. Гершвина, В. Усачевского), но имела колоссальное влияние на развитие американского музыкального искусства, как в области композиции (симфонии, балеты, концерты для инструментов с оркестром, квартеты, опера и многое другое), науки¹, пропаганды новой музыки², так и в сфере американского музыкального образования. Последнее осталось почти незамеченным в отечественном музыкознании.

Кауэлл был обладателем двух докторских степеней³, стипендии Гуггенхайма, музыкальной премии Американской академии искусств и литературы, а также руководил «Музыкальным отделом Панамериканского союза» на национальной конференции музыкальных методистов.

По справедливому высказыванию Кайла Гэнна, ныне живущего американского музыковеда, критика и композитора, Кауэлл начал свою деятельность в то время, когда американской музыки, по сути, ещё и не существовало. Именно это и сподвигло Кауэлла «сделаться продюсером, издателем, теоретиком, критиком, этномузыковедом и философом» и, стоит добавить, преподавателем и создателем целого ряда учебных курсов по истории и теории музыки [См.: 21. Р. 154].

Именно он стоял у истоков американской музыки, и именно ему пришлось стать первооткрывателем во многих областях музыкальной науки в США. Благодаря этому Кауэлл сыграл большую роль не только в американской музыке, но и в общей истории мировой музыки.

Преподаванию Кауэлл отдал более тридцати лет жизни. Он читал лекции в самых престижных и всемирно известных вузах: в консерватории Пибоди (1952–1956), Стэнфордском университете (1934), Колумбийском университете (1950–1955), в Новой школе социальных исследований в Нью-Йорке (1930–1952), колледже Миллс в Окленде (1933–1934), Калифорнийском университете (1934), а также в Истменской школе музыки (1962–1963)⁴.

Самым первым местом официальной работы Кауэлла стала Новая школа социальных исследований в Нью-Йорке, где в 1926 году открылась музыкальная кафедра. В 1928 году руководство Школы обратилось к Кауэллу с просьбой прочитать лекции по музыкальным дисциплинам и поинтересовалось, какой программе он будет следовать, если согласится. Молодой и амбициозный композитор, полный желания продвигать музыкальную культуру в массы, ответил весьма самонадеянно. Он заявил, что «создаст программу, которой нет ни в одном другом учебном заведении» [Цит. по: 23. Р. 12]. Такой ответ, судя по всему, удовлетворил руководство школы, и Кауэлл приступил к работе, параллельно разрабатывая собственную программу.

В письме к родителям Кауэлл поделился спектром тем, который он определил для себя в рамках курса. И, надо отметить, многие поставленные им вопросы и проблемы носят весьма фундаментальный характер. Так, из текста письма становится ясно, что он планировал исследовать вместе со студентами:

- «историю американской музыки и то, как она соотносится с тем, что происходит в современности;
- новые тенденции в американской музыке с точки зрения философских, психологических, физических, математических и антропологических аспектов;
- другие музыкальные культуры мира (в частности, восточную);
- первобытную музыку всех народов;
- соотношение всех этих факторов;

• социологическое значение музыки и её место в деятельности народов мира» [Цит. по: 11. Р. 156].

Этот курс назывался «Обзор современной музыки во всём мире» и, что интересно, начинался не с обсуждения вопросов современной американской музыки, а был посвящён русской теме. На тот момент композитор только что вернулся из своей поездки в Советский Союз и был полон впечатлений, причём как положительных, так и весьма противоречивых. Видимо, поездка в СССР настолько вдохновила Кауэлла, что ему хотелось поделиться своими впечатлениями со студентами как можно скорее, ведь после путешествия не прошёл и год. Сильная обеспокоенность Кауэлла этой темой видна даже по названию лекции, в котором он использовал так много «сильных» и «ярких» эпитетов — «парадоксальная» (*paradoxical*), «беспрецедентные» (*unprecedented*), «уникальная» (*unique*). Вероятно, так композитор выражал своё удивление и хотел подчеркнуть непривычность увиденного в Советском Союзе, как для него лично, так и для американцев⁵.

Своё мнение в отношении советских композиторов он высказал в одном из писем, где не принимал, к примеру, творчество Шостаковича, говоря, что его музыка, с одной стороны, обращена назад к романтизму XIX века, а с другой — не лишена «нездоровой тенденции подражания легкомысленной, ультраизвращённой парижской эстетике, выражающейся в соединении банальных аккордов и мелодий с почти абсурдными <...> нестройными звучаниями» [Цит. по: 2. С. 92]. По вкусу Кауэлли пришёлся А. Давиденко, сохранивший «хороший стиль, не идя, при этом назад <...> свободно применяя все музыкальные средства» [Цит. по: 2. С. 92].

Кауэлл посетил и Московскую консерваторию, которую назвал «наиболее значительным музыкальным университетом в мире» [Цит. по: 1. С. 313], особенно его поразили русские студенты, которые совершенно по-иному относились к современной музыке, нежели американские слушатели. «Русские студенты хотели прослушать ещё раз те пьесы, которые были

труднее для понимания; они стремились как можно лучше узнать сочинение путём повторного прослушивания и не желали отпускать пьесу без насколько возможно полного понимания её, возникающего при повторе. А в Америке средний слушатель может уйти с концерта на середине сложного произведения, даже не пытаясь дослушать его до конца» [Цит. по: 1. С. 315–316].

Кауэлл был поистине плодотворен на авторские курсы. Тематика этих курсов часто была схожа с теоретическими трудами композитора, яркими примерами которых могут послужить его статьи «Процесс музыкального творчества» [20] и «Современное музыкальное творчество в образовании» [15]. Переводы этих статей мы сочли необходимым дать в Приложении⁶.

Среди курсов, которые читал Кауэлл, были и специализированные («Современная теория музыки», «Сочинение музыки», «Теория и практика сочетания ритмов»), и курсы для начинающих («Чтение нот», «Введение в музыку»); лекции по этномузыкологии («Музыка народов мира», «Сравнение мировых музыкальных систем»), методике («Принципы обучения»), смежным наукам («Музыка как социальная сила»); он даже поднимал вопросы возможной реализации профессии музыканта («Музыка как искусство и средство к существованию»).

Но поистине излюбленными для Кауэлла были курсы современной музыки, которым он уделял особое внимание. Среди них: «Признание современной музыки», «Современная американская музыка», «Классики XX века», «Значение современной музыки», «Ныне живущие композиторы». Особую преподавательскую черту Кауэлла исследователь его творчества Э. Карвизен видит в упоре на современную американскую музыку [См.: 12. Р. VIII].

Здесь интересен курс под названием «Ныне живущие композиторы», прочитанный в Новой школе в 1948 году. В нём была представлена музыка известных современных американских и европейских композиторов, а сами занятия проводились в жанре мастер-классов. Кауэлл приглашал авторов изучаемых произведений, с

которыми студенты могли обсудить композиционные детали сочинения, проанализировав его прямо на занятии, или в целом обсудить ряд волнующих их музыкальных вопросов. Среди тех, кто встретился с учениками Кауэлла весной 1948 года, были Дж. Кейдж, Э. Варез, П. Крестон, Дж. Авшаломов, Р. Ф. Голдман, О. Люнинг, Д. Мур, Р. Сандерс, В. Томсон, Р. Уорд и Ф. Вигглсворт. Данные лекции проходили как своеобразные творческие встречи, на которые Кауэлл приглашал одного или сразу нескольких композиторов.

Конечно, такой лекционный формат в условиях совершенно нового музыкального материала был самым продуктивным и весьма интересным для самих студентов, получающих образовательный материал из первых уст. При этом Кауэлл просил композиторов демонстрировать наименее известные свои произведения, дабы показать разные грани их творческого метода. Нередко на лекции приглашались композиторы разных стилистических направлений и разных мировоззрений. Кауэлл не боялся идти по пути своеобразной творческой конфронтации, прогнозируя дискуссионный формат таких мастер-классов. «Ему особенно нравилось объединять [на одной лекции. — А. Д., А. М.] композиторов, которые не любили творчество друг друга», — подметил Дж. Сачес, автор монографии о Кауэлле [23. Р. 12].

Кауэлл находился среди первых преподавателей (если не был самым первым), создавших специализированные курсы по изучению музыки современных для того времени композиторов и новейших техник композиционного письма. И именно Кауэлл проложил путь последующим поколениям педагогов, указав на фигуры композиторов, чьи работы будут оставаться актуальными ещё долгое время.

Э. Карвизен убеждён, что «крайне индивидуалистический подход [Кауэлла. — А. Д., А. М.] к музыкальному образованию и особенно к современной американской музыке применим к задачам обучения музыке и в XXI веке. Его идеи вполне могут служить руководством для преподавателей, стремящихся сократить раз-

рыв между публикой, посещающей концерты, и современным композитором» [12. Р. VIII].

В одной из своих статей «Преподавание современного музыкального творчества» (1954) Кауэлл говорит о том, что музыка XX века может создавать немало проблем для тех, кто обучает искусству композиции. Он задаётся целым рядом вопросов, причём некоторые актуально звучат и в наше время:

«Существуют ли актуальные методы для обработки нового музыкального материала?

Если да, то какое отношение они имеют к старым правилам гармонии и контрапункта?

Насколько детальным должен быть подход к музыке?

Какие композиторы и течения в музыке должны изучаться» [15. Р. 11].

Ответить на них он пытается через краткий экскурс по учениям композиции и преподавательской деятельности влиятельных фигур XX века, среди которых А. Шёнберг, Н. Буланже, П. Хиндемит, Дж. Шиллингер, Ч. Айвз. К примеру, в отношении последнего Кауэлл говорит о свободе и опоре на интуицию и вдохновение при работе с музыкальными ресурсами, в то время как «подходы Шиллингера и Шёнберга являются наиболее механизированными» [15. Р. 49].

Главной трудностью в изучении современной музыки Кауэлл называет отсутствие объединяющих скреп в виде единой философии или метода, что приводит к необходимости охвата целого ряда художественных явлений. Композитор высказывает убеждение, что «когда принципы композиции двадцатого века будут окончательно объединены, это свяжет вместе все идеи и методы, которые в настоящее время считаются широко расходящимися» [15. Р. 11]. Цель Кауэлла — найти общие закономерности музыки XX века, выявить единое свойство. Он справедливо отмечает, что необходимая временная дистанция ещё не достигнута, но делает точное предположение: «Одним из объединяющих факторов всех школ современной музыки является то, что они используют свободные диссонансы (“free dissonances”)» [15. Р. 11].

Высказанное в виде предположения о свободных диссонансах в 50-е годы, в отечественном музыкознании было полностью представлено уже в учении Ю. Н. Холопова о трёх «общих основах» гармонии XX века, которые «должно находить в произведениях поразительно непохожих авторов: Прокофьев и Веберн, Щедрин и Штокхаузен, Денисов и Буцко, Берг и Мессиаи, Шостакович и Лигети, Пахмутова и Булез» [10. С. 4]. Свобода диссонанса — один из трёх специфических законов музыки XX века наряду с новым отношением к хроматике и новой системой ладогармонических значений.

Кауэлл приходит к достаточно логическому умозаключению, указывая на необходимость серьёзной теоретической подготовки для понимания практик XX века и уверяя, что «студенту совершенно необходимо знать в деталях, что эти [современные. — А. Д., А. М.] школы отстаивают и как они развились из более старых областей музыкальной науки» [15. Р. 49].

Так, на один из его авторских курсов — «Продвинутая теория музыки»⁷ — допускались только студенты, прошедшие курс элементарной и усложнённой теории музыки. Одной из таких была Дж. Холланд, по конспектам которой можно судить о содержании курса⁸. Весомый уклон в лекционном материале был сделан в сторону новой музыки, а упражнения вполне ориентированы на уровень современного отечественного вузовского образования в рамках таких дисциплин, как гармония, полифония и теория современной композиции.

Ещё в аннотации Кауэлл сразу излагает примерный план работы в рамках курса, где учащимся будет предложено разобрать ряд композиционных техник «с помощью элементарных упражнений на употребление контрапункта в условиях диссонантности, двенадцатитонового ряда, политональности, аккордов, построенных с помощью секунд (кластеров), квартаккордов, полиритмии и других современных материалов» [цит. по: 26. Р. 406]. Также в курсе предполагалось сравнение различных систем музыкальной композиции — Шёнберга, Хиндемита, Шиллингера, Пистона и др.

Первая лекция начиналась с труда самого Кауэлла «Новые ресурсы музыки», который был обязателен к прочтению. Позднее к нему добавлялись и другие, среди которых: «Новая техника композиции» Б. Цина, «Музыка наших дней» Л. С. Саминского, «Энциклопедия гамм и мелодических моделей» Н. Л. Слонимского.

Темы лекций носили преимущественно теоретический характер: альтерированные тоны (*altered tones*), развитие контрапункта (*development of counterpoint*), обертоновые и унтертоновые аккорды (*overtone chords and undertone chords*)⁹, использование интервалов в строгом и «диссонантном» контрапункте (*use of intervals in strict and dissonant counterpoint*) и другие. В музыкальных иллюстрациях была представлена музыка композиторов первой половины прошлого века. Так, на лекции, посвящённой полигармонии, Кауэлл обращался к произведениям Ч. Айвза и У. Риггера, а на занятии, где разбирались квартаккорды (*chords built from perfect fourths*), он демонстрировал музыку Г. Форе, К. Дебюсси, А. Дюпарка, П. Дюка, В. д'Энди, П. Хиндемита и Б. Рассела.

На лекциях Кауэлл оперирует обширным корпусом музыкально-теоретических терминов, часть которых активно используется в обиходе отечественного музыковедения (диссонантная, полиаккордовая и кластерная гармония), другие — не вошли в наш терминологический аппарат, но не менее точно отражают специфику различных музыкально-композиционных явлений.

Один из таких — термин «контраккорд», который соединял в себе техники полигармонии и контрапункта. В данном случае единицей контрапунктического материала являлся не один звук, а целый аккорд. Такой вид полигармонического развития композитор называл контраккордом, или аккордом против аккорда (*“chord against chord”* [17. Р. 32]). По сути, композитор предлагал своеобразное «утолщение» мелодических «нитей», образующих полифоническое письмо. Пример можно найти в труде Кауэлла «Новые ресурсы музыки», где композитор сначала привёл пример контрапункта, в котором

тема проводится одногласно (см. пример 1), а затем показывал его же, но уже в аккордовом варианте (см. пример 2).

1

2

В технике контракордов помимо диссонантности, о которой Кауэлл так много говорил, композитор отмечал особое богатство возможных аккордовых структур, которые могли меняться при дальнейших проведениях контрапункта. В этом виделась особая ресурсность техники и возможность искать всё новые и новые звучания.

Ещё одно понятие — «диссонантный контрапункт» (*dissonant counterpoint*), под которым он подразумевал полифонические принципы письма в условиях диссонантного музыкального материала¹⁰. В конспекте это описано как «применение контрапункта к иным интервалам, чем ранее, с сохранением обычных мелодических принципов» [Цит. по: 25. Р. 295]. В лекции по этой теме Кауэлл употребляет и слово «атональная» (*atonal*), говоря о том, какое направление приобретает гармония в XX веке. Иногда даже педагог называет строгий контрапункт

«консонатным» (*consonant counterpoint*), противопоставляя его «диссонантному».

Композитор особенно подчёркивал необходимость овладения учащимися полифоническим письмом и уделял, судя по всему, немало часов именно диссонантному контрапункту. Такой подход вполне оправдан, так как, по замечанию Ю. Холопова, «становление новой музыки произвело заметный поворот в сторону полифонического мышления» [9. С. 51].

Согласно записям Холланд, композитор начинал со строгого контрапункта (*strict counterpoint*), иллюстрируя его работами Палестрины и Лассо. Далее переходил к свободному контрапункту (*free counterpoint*) и к музыке Генделя и Баха. Следующий ряд композиторов стоял уже на пороге XX века и работал с тем самым диссонантным контрапунктом.

Говоря о современной музыке, Кауэлл утверждал, что «большинство примеров этой музыки отражает, как правило, медленный и стабильный рост и развитие старых практик» [15. Р. 11], поэтому изучение основ контрапункта было очень важной частью его лекций. Также на занятиях Кауэлл акцентировал своё внимание на том, что принципы контрапункта не менялись от Баха до Шёнберга, и утверждал, что зачатки современного вида контрапункта находятся ещё в творчестве Баха, и сам Кауэлл определял И. С. Баха как «исторический пример композитора, который использовал диссонансирующие сложные звучания в своих контрапунктических работах» [Цит. по: 26. Р. 413].

Кауэлл разделял диссонансы на две интервальные группы. В первую группу входили большая септима, малая секунда, малая нона и увеличенная кварта. Эти диссонансы, по правилам композитора, можно было употреблять в письме практически без ограничений. Вторая же группа состояла из малой септимы, большой секунды и большой ноты, и эти интервалы нужно было использовать с осторожностью.

Опять же, несколькими десятилетиями позже примерно такое же своеобразное разделение по типам диссонансов будет сделано Холоповым, где интервалы первой группы, в частности

большая септима и малая секунда, будут названы «острыми», а интервалы второй группы, малая септима и большая секунда, — «мягкими» [См.: 7. С. 20]. Возможно, именно с такой «мягкостью» была связана осторожность Кауэлла в отношении диссонансов второй группы, способствующих смягчению искомого остродиссонантного звучания.

В отношении многоголосного письма правила смягчались лишь в случае средних голосов, где консонанс был возможен, но строго при диссонантном звучании крайних голосов. А вот контурное двухголосие требовало, по Кауэлли, соблюдения правила тотальной диссонантности. Любой отход от правила отмечался им прямо в тетради учащегося. Не спасал даже формат записи. Кауэлл предостерегал: «Будьте осторожны со звуком: некоторые диссонансы только выглядят как диссонансы, но звучат очень созвучно» [Цит. по: 26. Р. 415]. Так, в приведённом примере (см. пример 3) студентка Холланд записала большую сексту в виде уменьшенной

октавы, что сразу было выделено Кауэллом предупреждающей заметкой с восклицательным знаком — «консонанс! В крайних голосах».

То же касалось и аккордов. «Недружественными» считались все, построенные по терциям: «избегать знакомых аккордов» [Цит. по: 25. Р. 299], — повторял композитор.

Практические задания выполнялись на каждом уроке, в том числе и гармонизация мелодии (знакомые в отечественной практике задачи по гармонии). К примеру, в рамках темы «диссонантная гармония» предлагалось гармонизовать басовую линию несколькими способами. Для начала — «создать общепринятую гармонию» (*make a conventional harmony*) для пяти голосов. Далее «добавить в неё хроматические проходящие звуки» (*put in chromatic passing tones*). Особенное внимание уделялось вводному тону — педагог подчеркнул, что нужно стараться не разрешать его. Варианты решения задачи Холланд представлены в примерах 4 и 5.

3

C.F. * consonance!

in the outer voices

4

Вариант 1

5

Вариант 2

Вызывает интерес в данном случае сразу несколько нюансов. Сперва предлагаемый Кауэллом сам бас (который, повторим, надо гармонизовать в «общепринятой гармонии»), далёкий от классических примеров-задач нашей практики. И дело не в отсутствии какой-либо периодичности, а в замысловатом движении басовой линии, которая, по сути, заставляет учащегося мыслить в рамках хроматической тональности, т. е. гармонизовать, ориентируясь на позднеромантическую гармонию, что и сделала Холланд, используя функции атакт и медиант и усложнив звучание эллиптическими оборотами. Более того, само звучание задачи близко к образцам балладно-джазовой гармонии с её порой непредсказуемыми гармоническими ходами и обилием септаккордов. «Общепринятость» такой гармонии (тем более ещё и пятиголосной), конечно, сильно отличается от «общепринятой» в отечественной практике, где под этим определением скорее будет понята более строгая гармонизация, выдержанная в рамках классической тонально-функциональной системы.

Второй вариант интересен тем, что помимо явной свободы голосоведения учащимся разрешалось изменять условия задачи, сам бас. Но, несмотря на это, всё оставалось в рамках «общепринятой гармонии». А вот третий вариант решения (см. пример 6) как раз предполагал оттачивание диссонантных созвучий. Разрешалось: использование септим, нон, ундецим и терцдецим «с необычными диезами и бемолями без привязки к тональности» [Цит. по: 25. Р. 158].

Интересно, что в данном задании Кауэлл обращал внимание студентов на голосоведение,

которое должно было быть плавным и с осторожным использованием скачков, с чем Холланд, конечно, справилась. Вместе с тем в предыдущих решениях внимание на голосоведение, как видится, оставалось на периферии. Первый вариант решения мог бы вызвать много вопросов у адептов «правильного» голосоведения в силу, к примеру, «ушедшей» вверх септимы во втором такте (в альте) и переченья в третьем.

На экзаменационные испытания студенты «продвинутого курса» приносили восемь отрывков, демонстрирующих:

1. Атональность;
2. Политональность;
3. Полигармонию;
4. «Диссонантный контрапункт»;
5. Контракорд (counter-chord);
6. Мелодию на заранее заданный метр;
7. Гармонию на заранее заданный ритм;
8. Аккорды, основанные на: а) квартях; б) терциях; в) секундах.

Интересной особенностью Кауэлла при проверке заданий было то, что он никогда не проверял партитуры за инструментом. «Фортепиано просто загромождает комнату», — говорил композитор [Цит. по: 12. Р. 130]. Он читал работы за партой исключительно с помощью внутреннего слуха, сидя рядом со студентами. С. Федр, один из учеников Кауэлла по композиции, вспоминал, что его педагог иногда произносил такую фразу: «Мне кажется, что вы не в полной мере понимаете, как это будет звучать на самом деле» [Цит. по: 12. Р. 34]. Студенты понимали, что композитор действительно отчётливо слышит музыку с помощью внутреннего слуха. Особенно их удивляло это умение в отношении

6

оркестровых работ. Позднее Федер узнал от жены композитора, что довольно долгое время, ещё до преподавания, Кауэлл думал, что все музыканты могут лишь взглянуть в партитуру и сразу услышать её звучание.

Кауэлл стал вдохновителем для нескольких поколений композиторов. Самым известным его учеником был Джон Кейдж. Именно Кауэлл натолкнул Кейджа на многие музыкальные эксперименты и, по сути, «был единственным настоящим учителем Кейджа, а также его первым импресарио, первым издателем и первым пропагандистом» [3. С. 84].

Лу Харрисон — американский композитор, ученик Кауэлла, называл его самым важным человеком, повлиявшим на его жизнь [См.: 12. Р. 102]. Также среди его учеников — Дж. Гершвин, Ф. Вигглсворт, Д. Хиггинс, Б. Бакарак, В. Усачевский и другие.

С. Федер, обучавшийся у Кауэлла в консерватории Пибоди в 1952 году, также отмечал, что в общении педагог был очень приятным человеком: «Он никогда не был напыщенным, всегда был уважительным, всегда старался быть полезным; всегда относился так, как если бы вы были его коллегой» [Цит. по: 12. Р. 81]. Последнее особенно удивляло Федеру, так как в то время преподаватели всегда «держали дистанцию» со студентами как при общении на лекциях, так и встречая их вне стен вуза. Кауэлл же мог, встретив своего подопечного на концерте в Нью-Йорке, с беззаботным дружелюбием провести всю обратную поездку в Балтимор на соседних креслах со своими учениками. Ещё одной впечатлившей Федеру особенностью преподавания Кауэлла стало то, что педагог был очень гибким в подходе к разным студентам: «Чем бы ученик ни интересовался, он [Кауэлл. — А. Д., А. М.] всегда помогал ему развиваться» [Цит. по: 12. Р. 113].

По словам Отто Люнинга, Кауэлл никогда не хотел выращивать свою «Школу» музыкальной композиции, а скорее побуждал композиторов искать их независимость: «Приветствуйте, исследуйте и расследуйте всё, новое или старое, что встречаете на своём пути, затем постройте

свою собственную музыку на том, что ваш внутренний мир был способен принять и вернуть вам обратно» [Цит. по: 12. Р. 1].

Вклад Кауэлла в вопросы музыкального образования сложно переоценить. Это видно не только по его глобальным целям, но и по отдельным конкретным вопросам, которые Кауэлл ставил перед собой как педагог, по той энергии и ресурсам, которые он отдавал студентам, по тому, каким неравнодушным человеком он был по отношению к музыкальному искусству, к будущему искусства, в особенности национального американского. Обращаясь на своих занятиях к довольно сложному музыкальному материалу для того времени — современным техникам письма, Кауэлл был искренне заинтересован в долгосрочном укоренении этого материала в умах и музыкальных впечатлениях молодого поколения, в их способности практически применять весь этот багаж в своих сочинениях. По верному замечанию А. Фонга, «нет большей дани влиянию Кауэлла, чем тот факт, что список композиторов, на которых он глубоко повлиял, продолжает расти» [22. Р. 42]. Ощутимым его влияние остаётся и в музыкальной науке: труд «Новые ресурсы музыки» до сих пор остаётся энциклопедией кластерной, ритмической и полигармонической техник.

Один из выпускников его класса говорил, что «ученикам Кауэлла чрезвычайно повезло. После обучения они уходили с благоговением перед музыкой как искусством, с глубоким осознанием трудности, а также вознаграждения за её написание» [Цит. по: 12. Р. 124].

Примечания

- ¹ Его перу принадлежит целый ряд статей о современной музыке, а также известный труд «Новые ресурсы музыки» [17], где впервые был введён термин «кластер». Он же является первым биографом Чарльза Айвза.
- ² Кауэлл был членом «Лиги композиторов» (1923), «Панамериканской ассоциации композиторов» (1928), а также «Рабочей музыкальной лиги» (1931) и «Клуба Пьера Дегейтера» (1931), впоследствии преобразованных в «Американскую музыкальную лигу» (1936). Также Кауэлл основал издательство *New Music Edition* (1925), поддерживающее молодых композиторов-экспериментаторов, среди которых М. Бэббитт, Дж. Кейдж, А. Копланд, М. Фельдман, К. Макфи, Ч. Айвз и многие другие.
- ³ Уилмингтонский колледж — 1953 год, Монмутский колледж — 1963 год.
- ⁴ Так как данные о местах работы Кауэлла разнятся, материалы взяты из приложения к диссертации Э. Карвизена «Генри Кауэлл: композитор и педагог» [12].
- ⁵ Об этом свидетельствует даже и название лекции: «Парадоксальная музыкальная ситуация в России. Беспрецедентные музыкальные организации, существующие в России, и их уникальная работа. Музыкальный консерватизм в России как следствие коммунистических идеалов» (*The Paradoxical Musical Situation in Russia. Unprecedented musical organizations existing in Russia and their unique work. Musical conservatism in Russia as a result of following communist ideals*).
- ⁶ Перевод сделан А. Дьяковой.
- ⁷ Курс был впервые прочитан в 1949 году в Новой школе в Нью-Йорке и затем неоднократно повторялся в этом вузе. Курс был рассчитан на один семестр, занятия проходили по средам с 14:00 до 15:40 в течение пятнадцати недель и стоили 17.50 \$.
- ⁸ Насколько ценными были эти занятия для Холланд, говорит тот факт, что спустя более двадцати лет, в 1976 году, когда супруга Кауэлла собирала материалы учеников композитора, лекции Холланд оказались в полной сохранности.
- ⁹ Определение *undertone* ещё может переводиться как «полутон». Но само противопоставление *overtone* и *undertone* скорее

относит к Римановским «обертонам» и «унтертонам». А для обозначения «полутона» Кауэлл использовал *semitone*.

- ¹⁰ Если следовать классификации, принятой в теории современной композиции в отношении полифонии на уровне широко трактованного музыкального материала, то такой вид контрапункта представляет собой высотную полифонию [См.: 7. С. 196], т. е. полифонию, основным параметром которой является звуковысотный фактор. Определение самого Кауэлла видится даже более конкретным и своего рода удобным, так как указывается на определённый тип музыкального материала — диссонантный.

Список литературы

References

1. *Дубинец Е. А.* Made in USA: Музыка — это всё, что звучит вокруг. М.: Композитор, 2006. 419 с.
Dubinets E. A. Made in USA: Muzyka — eto vse, chto zvuchit vokrug [Made in USA: Music is Everything that Sounds Around]. Moscow, Kompozitor, 2006, 419 p. (In Russ.)
2. *Кауэлл Г.* О новой музыке // Советская музыка. 1936. № 10. С. 92–94.
Kauell G. O novoj muzyke [About new music]. *Sovetskaya muzyka*. 1936, no. 10, pp. 92–94. (In Russ.)
3. *Манулкина О. Б.* Джон Кейдж и история американской музыки // Научный вестник Московской консерватории. 2013. № 2. С. 83–97.
Manulkina O. B. Dzhon Kejdzh i istorija amerikanskoj muzyki [John Cage and American Music History]. *The Journal of Moscow Conservatory*. 2013, no. 2, pp. 83–97. (In Russ.)
4. *Манулкина О. Б.* От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2010. 826 с.
Manulkina O. B. Ot Aivza do Adamsa: amerikanskaya muzyka XX veka [From Ives to Adams: american music of the XX century]. Saint Petersburg, Izdatel'stvo Ivana Limbakha, 2010, 826 p. (In Russ.)
5. Музыкальная культура США XX века: учебное пособие / Ред. М. В. Переверзева, М. А. Сапонов, С. Ю. Сигида. М.: МГК, 2007. 480 с.
Muzykal'naya kul'tura SShA XX veka: uchebnoye posobie dlya pedagogov i studentov vuzov [Musical Culture of the USA in the XX Century: A Learning Guide]. Ed. M. V. Pereverzeva. Moscow, Moskovskaya konservatoriya, 2007, 480 p. (In Russ.)
6. *Сигида С. Ю.* Генри Кауэлл — учитель Джона Кейджа // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения: научные труды МГК. Сб. 46 / Ред. Ю. Н. Холопов, В. С. Ценова, М. В. Переверзева. М.: МГК, 2004. С. 96–110.
Sigida S. Yu. Genri Kaujell — uchitel' Dzhona Kejdzha [Henry Cowell — John Cage's teacher]. *Dzhon Keidzh. K 90-letiyu so dnya rozhdeniya: nauchnye trudy MGK*. Iss. 46. Ed. Ju. N. Holopov, V. S. Tsenova, M. V. Pereverzeva. Moscow, Moskovskaya konservatoriya, 2004, pp. 96–110. (In Russ.)
7. Теория современной композиции: учебное пособие / Отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2007. 616 с.
Teoriya sovremennoy kompozitsii [Theory of Contemporary Composition]. Ed. V. S. Tsenova. Moscow, Muzyka, 2007, 616 p. (In Russ.)
8. *Холопов Ю. Н.* Гармония: Теоретический курс. СПб.: Лань, 2003. 543 с.
Kholopov Yu. N. Garmoniya: Teoreticheskii kurs [Harmony: Theoretical Course]. Saint Petersburg, Lan', 2003, 543 p. (In Russ.)
9. *Холопов Ю. Н.* Очерки современной гармонии. М.: Музыка, 1974. 289 с.
Kholopov Yu. N. Ocherki sovremennoi garmonii [Essays on Modern Harmony]. Moscow, Muzyka, 1974, 289 p. (In Russ.)
10. *Холопов Ю. Н.* Гармония: Практический курс. В 2 ч. Ч. 2: Гармония XX века. М.: Композитор, 2005. 624 с.
Kholopov Yu. N. Garmoniya: Prakticheskii kurs [Harmony: Practical Course]. In 2 Vol. Vol. 2: Garmoniya XX veka. Moscow, Kompozitor, 2005, 624 p. (In Russ.)
11. *Bick S.* In the Tradition of Dissent: Music at the New School for Social Research // *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 66. 2013. № 1. P. 129–190.
Bick S. In the Tradition of Dissent: Music at the New School for Social Research. *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 66, 2013, no. 1, pp. 129–190.
12. *Carwithen E.* Henry Cowell: Composer and Educator. PhD thesis. Florida: University of Florida, 1991. 233 p.
Carwithen E. Henry Cowell: Composer and Educator. PhD thesis. Florida, University of Florida, 1991, 233 p.
13. *Cowell H.* A Musician's Experiences in Russia // *Churchman*. 1930. April 26. P. 10–11.
Cowell H. A Musician's Experiences in Russia. *Churchman*. 1930, April 26, pp. 10–11.
14. *Cowell H.* Conservative Music in Radical Russia // *The New Republic*. 1929. August 14. P. 339–341.
Cowell H. Conservative Music in Radical Russia. *The New Republic*. 1929, August 14, pp. 339–341.
15. *Cowell H.* Contemporary Musical Creation in Education // *Etude*. 1954. Vol. 72. № 9. September 11. P. 11, 49.

- Cowell H.* Contemporary Musical Creation in Education. *Etude*. 1954, Vol. 72, no. 9, September 11, pp. 11, 49.
16. *Cowell H.* Music in Soviet Russia // *The Russian Review*. 1942. Vol. 1. № 2. P. 74–79.
Cowell H. Music in Soviet Russia. *The Russian Review*. 1942, Vol. 1, no. 2, pp. 74–79.
17. *Cowell H.* New Musical Resources / Ed. D. Nicholls. 3rd ed. New York: Cambridge University Press, 1996. 177 p.
Cowell H. New Musical Resources. Ed. D. Nicholls. 3rd ed. New York, Cambridge University Press, 1996, 177 p.
18. *Cowell H.* Playing Concerts in Moscow // *Musical Courier*. 1931. May 23. P. 6, 30–31.
Cowell H. Playing Concerts in Moscow. *Musical Courier*. 1931, May 23, pp. 6, 30–31.
19. *Cowell H.* Soviet music published here // *New Masses*. 1934. November 20. P. 28.
Cowell H. Soviet music published here. *New Masses*. 1934, November 20, p. 28.
20. *Cowell H.* The Process of Musical Creation // *The American Journal of Psychology*. 1926. Vol. 37. № 2. P. 233–236.
Cowell H. The Process of Musical Creation. *The American Journal of Psychology*. 1926, Vol. 37, no. 2, pp. 233–236.
21. *Essential Cowell: Selected Writings on Music* / Ed. D. Higgins. Kingston, New York: Documentext, 2001. 347 p.
Essential Cowell: Selected Writings on Music. Ed. D. Higgins. Kingston, New York, Documentext, 2001, 347 p.
22. *Fong A.* Henry Cowell and Experimental Music // *Other Minds*. California: Portola Valley & San Francisco. November 12–13. 2009. P. 42–43.
Fong A. Henry Cowell and Experimental Music. *Other Minds*. California, Portola Valley & San Francisco, November 12–13, 2009, pp. 42–43.
23. *Sachs J.* Henry Cowell // *Other Minds*. California: Portola Valley & San Francisco. November 12–13. 2009. P. 9–15.
Sachs J. Henry Cowell. *Other Minds*. California, Portola Valley & San Francisco, November 12–13, 2009, pp. 9–15.
24. *Sachs J.* Henry Cowell: A Man Made of Music. New York: Oxford University Press, 2012. 600 p.
Sachs J. Henry Cowell: A Man Made of Music. New York, Oxford University Press, 2012, 600 p.
25. *Spilker J.* “Substituting a new order”: Dissonant Counterpoint, Henry Cowell, and the Network of Ultra-Modern Composers. PhD thesis. Florida: The Florida State University College of Music, 2010. 378 p.
Spilker J. “Substituting a new order”: Dissonant Counterpoint, Henry Cowell, and the Network of Ultra-Modern Composers. PhD thesis. Florida, The Florida State University College of Music, 2010, 378 p.
26. *Spilker J.* The Curious Afterlife of Dissonant Counterpoint: Jeanette B. Holland Class Notes from Henry Cowell’s 1951 Advanced Music Theory Course // *American Music*. 2012. Vol. 30. № 4. P. 405–425.
Spilker J. The Curious Afterlife of Dissonant Counterpoint: Jeanette B. Holland Class Notes from Henry Cowell’s 1951 Advanced Music Theory Course. *American Music*. 2012, Vol. 30, no. 4, pp. 405–425.

Приложение 1

**Перевод статьи Г. Кауэлла
«Процесс музыкального творчества»**

Для далёких от музыки людей есть много более загадочных вещей, чем процесс музыкального творчества. Однако редко проходит и несколько дней, когда кто-то не спрашивает о процессе моей работы. Обычно люди задают вопрос: «К Вам просто приходит вдохновение или Вы придерживаетесь определённых правил?»

Популярное заблуждение заключается в том, что во время процесса творчества произведение импровизируется или исполняется на инструменте, для которого оно создаётся. А что если композитор пишет музыку, сидя за столом, не прибегая к помощи инструмента? Он использует какую-то готовую формулу или же творит исключительно в уме. Я часто задумывался о том, как композитор, полагаясь на импровизацию, рассчитывает написать оркестровое произведение, когда он может, в лучшем случае, играть только на одном инструменте, а в симфоническом оркестре их больше ста!

Это заблуждение, несомненно, возникло из-за недооценки того факта, что самый совершенный инструмент в мире — это разум композитора. Каждый оттенок звука и красота нюансов, каждая гармония и дисгармония или любое количество одновременно звучащих мелодий могут быть услышаны по желанию композитора; он может слышать не только звук одного или нескольких инструментов, но и почти бесконечное число звуков, которые пока не могут быть воспроизведены на каком-либо инструменте.

У каждого композитора, конечно же, свои особые умственные процессы и методы работы, но я верю, что для того, чтобы всерьёз заниматься этим, у него должен быть такой ум, который способен мыслить точно так же с точки зрения звука, как поэт может мыслить словами.

В связи с этим нужно различать композитора и исполнителя, который иногда сочиняет. Именно композитор — несомненная редкость, в то время как почти все профессиональные исполнители время от времени пишут пьесы, некоторые из которых довольно очаровательны. Однако есть большая разница в качестве работы композитора и исполнителя. В отношении последних я никогда не видел того типа ума, который я описал выше, хотя в некоторой степени он имеется у многих хороших исполнителей.

Кажется сомнительным, что композитор может обладать таким умом без строгого процесса обуче-

ния. Я приведу в качестве примера мой собственный путь; некоторые другие композиторы отмечали схожие этапы своего прогресса.

В детстве мне приходилось использовать свой разум как музыкальный инструмент, потому что с восьми до четырнадцати лет это была единственная возможность услышать музыку. Я не мог посещать столько концертов, сколько хотел, дабы удовлетворить свою жажду музыки. Из-за этого у меня сформировалась привычка специально повторять произведения, которые я когда-то слышал и которые мне полюбили. Так, я стал проигрывать их в голове всякий раз, когда мне этого хотелось. Сначала произведения были очень несовершенными. Я мог только услышать мелодию и ухватиться за простую гармонию, и мне приходилось прикладывать большие усилия, чтобы услышать правильное качество звука. Я пытался, например, услышать звук скрипки, но, как только переставал прилагать усилия, он превращался во что-то неопределённое.

Как только я начал заниматься самообразованием, у меня порой возникали любопытные ощущения, когда в моих мыслях неожиданно проносились великолепные звуки — оригинальные мелодии и полновзвучные гармонии, которые возникали спонтанно, а также невообразимые тембры, которые я раньше никогда не слышал и не представлял. Сначала я не имел ни малейшего контроля над тем, что играло в моей голове в такие моменты; я не мог создавать эту музыку по своему желанию и при этом не мог удерживать материал в голове, чтобы записать его. Возможно, эти ощущения и представляют собой то, что известно как «вдохновение».

Полагаю, если бы я позволил этому «вдохновению» существовать самостоятельно и оставался пассивным, то его возникновение так и осталось бы случайным, а я был бы одним из тех, кто всегда «ждёт вдохновения». Но эти ощущения меня очень заинтересовали, я постоянно стремился получить какой-то контроль над ними. В конце концов я обнаружил, что с помощью почти сверхчеловеческих усилий смог вызвать одно из них сознательно. Я практиковался, пока не научился с лёгкостью воспроизводить их. Всего этого не было, пока я не начал осуществлять контроль над музыкальным материалом. Сначала я мог контролировать только один или два звука во время музыкального потока, который длился около получаса. Затем я был готов, благодаря постоянным тренировкам, воспроизводить все мелодии, гармонии и тембры, которые желал, без изменения природы их звучания. Я практиковался, направляя мысль в каналы звуков нескольких инструментов за раз, пока не смог вызвать эти звуки по своему желанию.

Как только у меня стало получаться контролировать, какие звуки я должен слышать и включать их по своему желанию, я стал записывать мелодию, повторяя её, пока она полностью не осядет в моей памяти. Я никогда не пытался записать музыку, пока мысленно не повторил её столько раз, сколько было необходимо. Это нужно для того, чтобы не забыть её звучание, пока я записываю другой фрагмент.

Я никогда не забуду разочарование, которое испытал, когда впервые записал композицию и сыграл её. Может ли так случиться, что совершенно великолепно звучащая тема в моей голове оказалась весьма посредственным набором звуков?

Я тщательно всё репетировал; да, это была та же самая гармония и мелодия, но большая часть этого удивительного богатства звучания оказалась потеряна из-за игры на несовершенном инструменте, которыми являются все инструменты. С тех пор я смирился с тем фактом, что ни один исполнитель не может играть так же идеально, как разум композитора; что ни один другой инструмент не является настолько богатым и красивым и что даже при наилучшем исполнении могут быть реализованы только около десяти процентов музыкальных идей.

Теперь я могу создавать поток музыкальных звуков по своему желанию и контролировать, какими они будут. Поэтому могу работать в любое время, и музыкальный поток будет продолжаться бесконечно, пока я при желании не отключу его. Этот поток не бродит хаотично, а сосредотачивается на теме-зародыше, которая впоследствии расширяется. Обычно я выжидаю несколько месяцев, прежде чем тема приобретает свой окончательный вид. Из-за того, что я заранее уделяю столько внимания поиску наилучшей формы, пытаюсь мысленно придумать начальную идею всеми возможными способами, я редко меняю свои записи после написания композиции.

Могу добавить, что такая запись не сводится к тому, чтобы «заталкивать» определённые звуки в неприступную форму; «грубость» формы имеет тенденцию неосознанно исчезать по мере накопления профессиональных навыков. Опыт нахождения в муках музыкального творчества является весьма эмоциональным; его схожесть с интеллектуальным в том, что благодаря ему человек способен управлять метеорами звука (“meteors of sound”), которые проносятся через разум подобно вулканическому огню в его красоте и изобилии и которые никто не сможет вообразить, кроме тех, кто их слышал.

Пристальное наблюдение с моей стороны не смогло выявить, насколько точна связь (если таковая имеется) между моими музыкальными творениями и опытом, который им предшествовал. Я только

могу сказать, что музыкальные идеи, пронизывающие мой разум, представляются точным отражением моих эмоций или моментов, которые я вспоминаю по памяти.

Приложение 2

Перевод статьи Г. Кауэлла «Современная музыкальная композиция в образовании»

Музыка, написанная в XX веке, представляет проблему для преподавателей, особенно для преподавателей по композиции. Насколько детальным должен быть подход к музыке? Какие композиторы и течения в музыке должны изучаться? Существуют ли актуальные методы для обработки нового музыкального материала? Если да, то какое отношение они имеют к старым правилам гармонии и контрапункта?

Очевидно, что нельзя пройти мимо этих проблем или отнестись к ним поверхностно. Студенты всего мира, изучающие композицию и теорию, интересуются новейшими композиционными концепциями, поэтому в ходе обучения преподаватель должен тщательно исследовать материал и придерживаться непредвзятого мнения.

В своё время считалось, что «современная» музыка, по большому счёту, хаотична и нарушает правила гармонии и контрапункта. Теперь же очевидно, что вся современная музыка представляет собой упорядоченный музыкальный процесс. Как правило, большинство примеров этой музыки отражает медленный и стабильный рост и развитие устоявшихся практик. Удивительно мало случаев, когда новые способы используются просто в знак протеста против старых правил.

К сожалению, из-за трудностей в изучении вся современная музыка не объединена в единую философию или технику; следовательно, необходимо изучить несколько философских точек зрения и методов. Поскольку ещё слишком рано определять, является ли какая-либо одна система «правильной», а другая «неправильной», все те системы, которые оказали большое и серьёзное влияние, должны быть непредвзято изучены и фактически сопоставлены. Я твёрдо убеждён, что когда принципы композиции двадцатого века будут окончательно объединены, это свяжет вместе все идеи и методы, которые в настоящее время считаются широко расходящимися.

Одним из объединяющих факторов всех школ современной музыки является то, что они используют свободные диссонансы больше, чем раньше. Различия же школ состоит в том, что они используют диссонансы по-разному.

Некоторые стремятся подчеркнуть особое качество каждого диссонанса; другие считают, что различия между диссонансом и консонансом были преувеличены и что нужно создать один общий подход к обоим классам аккордов и интервалов.

Представители одной школы считают, что весь музыкальный материал должен подчиняться «двенадцатитоновому ряду». Эта техника была разработана очень тщательно и может быть изучена в соответствии с принципами Арнольда Шёнберга, Антона Веберна и Альбана Берга. Во Франции это Лейбовиц и Булез, а в Америке — Кшенек и Риггер.

Представитель другой школы, в частности российский-американский композитор-теоретик Джозеф Шиллингер, считал, что композиция — это точная математическая наука. Его «Системе музыкальной композиции» с энтузиазмом следовали Джордж Гершвин, Каунт Бейси и другие представители популярной музыки. С точки зрения бродвейских и голливудских аранжировщиков, это была самая успешная организация музыкальных материалов. Из других источников известно, что всё это вызывало лишь недовольства; однако в большинстве случаев те, кто жаловались, практически ничего не знали о данной системе.

Хиндемит разработал своё обучение по способам адаптации уже известных принципов гармонической функции к диссонансам, а также адаптации консонансов и полифонического материала к новому мелодическому письму [new melodic writing]. Теоретические книги Хиндемита излагают правила, помогающие студенту справляться с техническими аспектами собственного стиля Хиндемита.

Надя Буланже, соратница Стравинского и преподавательница ведущих американцев, таких как Ко-

плант, Харрис, Пистон и других, обучает своих студентов не только контрапункту, который опирается на систему модальных ладов, но она также говорит и о церковных ладах, которые могут быть применены сейчас с точки зрения традиционной композиции. Контрапункт в условиях диссонантного музыкального материала подразумевает применение к диссонансу тех же правил, которые применялись к консонансам в контрапункте XVI века. Этот вид контрапункта был широко употребим и преподавался в таких отдалённых друг от друга местах, как Калифорнийский университет, Берлинская высшая школа музыки (Хиндемит) и Вена (Берг). Контрапункт в условиях диссонантного музыкального материала — это строгий контрапункт; однако свободный современный контрапункт основан на новейших гармонических функциях и охватывает как консонансы, так и диссонансы. Оба этих метода можно рассматривать как помощь в композиционной технике, но не как системы композиции.

Бела Барток не писал о методах, но изучение его музыки показывает применение классической формы к новым методам, основанным на богатом разнообразии ладов, используемых в народной музыке Юго-Восточной Европы.

В книге Шёнберга о гармонии говорится о причинах, лежащих в основе постепенного изменения гармонических практик. Книга Волтера Поршня на ту же тему акцентирует внимание на анализе нескольких разнообразных новых работ. «Предсонатное эссе» [“Essays Before Sonata”] Чарльза Айвза посвящено расширению основ философии музыки и отстаивает полную свободу в средствах, но при условии, что эти средства достигают нужной цели.

Если подходы Шиллингера и Шёнберга являются наиболее механизированными из известных систем обращения с новыми музыкальными ресурсами, то, несомненно, подход Айвза следует рассматривать как наиболее свободный, опирающийся на интуицию и вдохновение и используемый в целях трансцендентальной философии.

Сам Шиллингер согласился с тем, что для того, чтобы работать по его системе, желательно иметь хорошее специальное образование; однако некоторые из его нынешних сторонников пытаются рекламировать эту систему как наиболее доступную из всех.

Представители всех других систем в полной мере осознают, что хорошая теоретическая подготовка необходима как основа для понимания практик XX века. Единственное различие во мнениях заключается в том, следует ли модернизировать старые правила при изложении предмета студенту или необходимо сохранить их в более консервативной форме.

Лично я поддерживаю последнюю позицию. Мне кажется, если студент хочет понять историю музыкальной теории, он должен иметь полное представление о гармонии и контрапункте в их самом строгом проявлении. Только тогда он сможет понять произошедшие изменения.

Независимо от того, положительно или отрицательно те или иные люди реагируют на различные современные школы, для студента совершенно необходимо знать в деталях, что эти школы отстаивают и как они развивались из более старых областей музыкальной науки.

Об авторах

Дьякова Анна Дмитриевна — музыковед, студентка факультета дополнительного профессионального образования Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова по специальности «Переводчик в сфере профессиональной коммуникации».

Россия, Казань.
kramick@mail.ru

Маклыгина Анна Александровна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова
Россия, Казань.
maklygina.anna@gmail.com

About authors

Dyakova Anna Dmitrievna — musicologist, student of the Faculty of Supplementary Education of the Kazan State Conservatory named after N. G. Zhiganov, specialty “Translator in professional communication”.

Russia, Kazan.
kramick@mail.ru.

Maklygina Anna Aleksandrovna — Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Music Theory of the Kazan State Conservatory named after N. G. Zhiganov.
Russia, Kazan.
maklygina.anna@gmail.com