

Научная статья
УДК 78.03
DOI: 10.26086/NK.2025.79.4.005

Владимир Михайлович Цендровский и школа И. В. Способина

Маклыгин Александр Львович

Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского, Москва, Россия

E-mail: dmaklygin@yandex.ru,

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1643-4597>

Аннотация. В статье внимание фокусируется на двух выдающихся деятелях российского теоретического музыкознания и педагогики — Игоре Владимировиче Способине и его ученике Владимире Михайловиче Цендровском. Рассматриваются основные принципы научной и дидактической школы Способина, заложившего наряду с Московской консерваторией основы музыкально-теоретического образования в первые годы существования Горьковской консерватории. Акцентируется внимание на московской научной линии от Танеева через Конюса к Способину. Как продолжение этой мощной музыковедческой традиции объектом исследования становится фигура Цендровского, более шестидесяти лет формировавшего образ теории музыки и, в частности, гармонии в Нижегородской консерватории. Особое внимание уделяется тем принципам и чертам способинской школы, которые эффективно и плодотворно отразились в научно-педагогической доктрине Цендровского.

Ключевые слова: И. В. Способин, В. М. Цендровский, Нижегородская (Горьковская) консерватория, научная и педагогическая школа, музыкальная педагогика, теория музыки, гармония

Для цитирования: Маклыгин А. Л. Владимир Михайлович Цендровский и школа И. В. Способина // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2025. № 4(79). С. 23–28. <http://doi.org/10.26086/NK.2025.79.4.005>

Original article

Vladimir Mikhailovich Tsendrovsky and I. V. Sposobin's school

Maklygin Alexander L.

Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia

E-mail: dmaklygin@yandex.ru,

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1643-4597>

Abstract. The article focuses on two outstanding figures of Russian theoretical musicology and pedagogy — Igor Vladimirovich Sposobin and his student Vladimir Mikhailovich Tsendrovsky. The article examines the main principles of the scientific and didactic school of Sposobin, who, along with the Moscow Conservatory, laid the foundations of musical and theoretical education in the first years of the Gorky Conservatory. The focus is on the Moscow scientific line from Taneyev through Konyus to Sposobin. As a continuation of this powerful musicological tradition, the object of the study is the figure of Tsendrovsky, who for more than sixty years formed the image of music theory and, in particular, harmony at the Nizhny Novgorod Conservatory. Particular attention is paid to those principles and features of the Sposobin school that were effectively and fruitfully reflected in the scientific and pedagogical doctrine of Tsendrovsky.

Keywords: I. V. Sposobin, V. M. Tsendrovsky, Nizhny Novgorod (Gorky) Conservatoire, scientific and pedagogical school, music pedagogy, music theory, harmony

For citation: Maklygin A. L. Vladimir Mikhailovich Tsendrovsky and I. V. Sposobin's school. Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education. 2025; 4(79); 23–28 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2025.79.4.005>

«Всю жизнь преподаю гармонию,
но понимаю, что на самом деле
говорю о жизни: законы те же» [1].

«Я выпускник его школы, то естественно,
в этом русле и продолжал развиваться.
У нас было полное совпадение взглядов»
(Цендровский) [7, с. 60].

Текущий 2025 год в истории Нижегородской консерватории, а шире, и российского теоретического музыкознания ознаменовался проведением Первых (!) Международных Цендровских чтений, приуроченных к столетию выдающегося педагога и ученого¹. Вклад Владимира Михайловича Цендровского (1924–2012) в становление и развитие Горьковской консерватории общеизвестен. Это действительно ключевая фигура музыкально-теоретической истории консерватории на протяжении многих десятилетий, обусловленная не только его протяженным должностным статусом (с 1974 по 2012 год он возглавлял кафедру теории музыки консерватории), но и высочайшим профессиональным и человеческим авторитетом, центром сильного музыковедческого притяжения!

Разумеется, личность Цендровского уже была объектом научного внимания коллег и учеников. Среди них — отдельная «юбилейная» монография, изданная в 2004 году к 80-летию профессора [2]. Имеющиеся публикации достаточно рельефно представляют масштаб главы нижегородского теоретической школы. Среди возможных параметров рассмотрения личности Цендровского представляется привлекательным взгляд на его деятельность через традиции той школы, воспитанником которой он являлся: это школа выдающегося теоретика советского периода отечественной музыкальной науки Игоря Владимировича Способина (1900–1954). Подчеркнем: именно «теоретика советского периода», а не «советского теоретика», поскольку склад его мышления и установки далеко не во всем органично «корреспондировали» с принятыми «лозунгами» того времени.

Неудивительно, что среди музыковедческого сообщества именно Способин был избран как воплощение «тлетворного формализма» — этой жестокой идеологической «дубинки» сталинского времени. Фактически политической критике были подвергнуты «Бригадный» учебник гармонии и учебник по музыкальной форме, ставшие по существу основополагающими руководствами в области отечественной музыкальной теории второй половины XX века.

Естественно, судьба «формалиста» в 1940-е годы не могла быть стабильной: по существу, репрессивные меры коснулись и Способина². Но именно резкое «сгущение туч» над головой ученого в Московской консерватории привело к счастливому для открытой в 1946 году Горьковской консерватории появлению авторитетного музыковеда в стенах нового вуза! Без сомнения, «способинское семилетие» (1947–1954) сыграло *уникальную роль* в становление музыковедческого образования в молодой консерватории.

Эффективной и созидательной работе «Воеводы» (так уважительно называли Способина студенты) благоприятствовал романтический дух рождающего вуза, практически недостижимость болезненных столичных «антиформалистических волн», широкие учебные возможности для реализации музыкально-теоретических установок. Примечательный факт: Способин вел в Горьковской консерватории все (!) теоретические дисциплины (кроме сольфеджио), что создавало *цельность* представляемой для студентов картины теории и истории музыкального мышления, содержательную *согласованность* между основными дисциплинами триады, включавшей полифонию — гармонию — анализ музыкальных произведений.

Помимо такого универсального подхода Способин, без сомнения, с большей открытостью и смелостью апробировал многие свои идеи именно в Горьком. Например, Цендровский пишет о рельефном показе принадлежащей Способину системы родства тональностей (три степени родства: диатоническая — мажоро-минорная — хроматическая) в курсе гармонии уже в первый год работы в консерватории в 1947 году [3, с. 35]. В московском же курсе гармонии, отраженном (на основании студенческих конспектов 1952–53 гг., собранных и изданных Ю. Холоповым в 1969 году в виде «Лекций по гармонии»), тема родства дается в гибком соотношении с системами Римского-Корсакова, Катуара, Яворского [4, с. 39–44]. Да и в переизданиях Бригадного учебника по гармонии Способин и его коллеги усилили опору на систему родства тональностей Римского-Корсакова.

Без сомнения, «горьковские версии» теоретической триады курсов, прочитанных Способиным, представляются интересным материалом с точки зрения понимания вариативности путей складывания учебных концепций фундаментальных дисциплин музыковедческого цикла.

Видимо, в контексте триады курсов следует сказать и о выдающемся триумвирате последователей Способина в Горьком. Аркадий Александрович Нестеров, закончивший Московскую консерваторию в 1948 году по классу В. Я. Шебалина, сразу же был выделен Способиным как перспективно ключевой педагог в теоретическом образовании новой консерватории. Неудивительно, что именно ему была передана эстафета по курсу полифонии, таким образом обозначив статус этой дисциплины как «вотчины» композиторов в консерваториях³. Именно Нестерову было передано и заведование кафедрой теории музыки.

Одним из трех основных последователей Способина стал его ученик 1953 года выпуска Олег Владимирович Соколов (1929–2012), подхвативший из рук учителя курс Анализа музыкальных произведений⁴.

И, наконец, главный музыкально-теоретический наследник Способина в Горьковской консерватории — Владимир Михайлович Цендровский. Основанием для статуса «главный» является тот факт, что он «подхватил» курс гармонии, который в иерархии дисциплин Способина занимал ведущее место. Это отражено в его научных и учебных публикациях. Да и в многочисленных высказываниях он всячески подчеркивал главенствующую роль гармонии⁵. Это отмечал и Цендровский: «По существу, нет ни одного раздела теории музыки, где бы так или иначе не проявились его взгляды. Но главной областью научной деятельности Способина всегда была гармония» [3, с. 10–11].

Цендровский стал фактически первым музыковедом-выпускником Способина в Горьковской консерватории (1951), завершив учебу дипломной работой «Увертюры и вступления к операм П. И. Чайковского». Научные разработки по данному материалу сыграли в последующем основополагающую роль при создании кандидатской диссертации «Увертюры и вступления к операм Н. А. Римского-Корсакова» (научный руководитель В. А. Цуккерман), защищенной в 1971 году. Так что установки Способина явно просматриваются и в диссертационном исследовании Цендровского⁶.

Искренняя любовь и большое почтение к памяти Учителя, устойчивое сохранение его научных традиций и заповедей в своей педагогической работе сохранялось у Цендровского на протяжении всей его жизни. Наглядно это выразилось в развернутой программной статье, которой открывается (после краткого вступления Д. Д. Шостаковича) сборник статей и материалов, посвященных Способину (1967). В ней благодарный ученик достаточно обстоятельно и развернуто показывает панораму гармонических установок своего учителя.

Генетические линии школы Способина идут от создателя московской музыкально-теоретической

школы С.И.Танеева и непосредственно проходят через его ученика Г.Э.Конюса⁷. На первый взгляд может показаться странным, что преемственные «нити» к своего рода «пан-гармонисту» Способину идут от главного русского полифониста (Танеева) и адепта абсолютных симметрий в форме (Конюса). Очевидна разнонаправленность интересов выдающихся ученых. Однако это не совсем так! Танеев разработку теории контрапункта трактовал как проблему решения вопроса новых музыкальных форм в связи с надвигающейся лавиной реформирования звуковысотного материала музыки. Автор теории метротектонизма фактически тоже искал абсолютную идею упорядоченности музыкального времени, высшего числового алгоритма отстроенной формы. В теории Конюса четко выражен приоритет рационально-логического подхода, конструктивизм, глубокая выверенность и графическая наглядность результатов анализа, опора на числовую пропорциональность и строгую симметричную архитектуру в трактовке музыкальной формы⁸.

И для Способина гармония как центральная теоретическая дисциплина воспринималась как основа формы. Это четко обозначил его ученик Холопов: «... одна из ценнейших сторон теоретических взглядов Способина на гармонию — ясное осознание ее служебной роли по отношению к форме» [4, с. 8].

Школа Способина — это достаточно широкий и богатый комплекс научных, педагогических и творческих характеристик.

Несмотря на безостановочные упреки в формализме познавательный учебный мир Способина был насыщен живой образностью, убедительной музыкальной иллюстративностью. Это было высочайшее мастерство, когда при показе расхожего гармонического приема профессор демонстрировал богатую образную фантазию и «железную логику», раскрывая его удивительную *музыкальную выразительность* и феноменальность. Цендровский по этому поводу писал: «А ведь он-то как раз был более всех далек от формализма. Музыкант до мозга костей» [2, с. 55].

В обучении Способина отсутствовал схоластический показ материала. Коренной принцип — *практическая направленность* теории как таковой. По воспоминаниям Цендровского, даже обычная гармоническая задача трактовалась как важный творческий акт, как «обогащение мелодии с помощью гармонии» [2, с. 57]⁹. Эта черта отмечалась Холоповым: один из сущностных принципов школы Способина «состоит в том, что практическая направленность теории понимается прежде всего как непосредственное служение ее практике композиции» [4, с. 8]¹⁰. Эту черту метода учителя отмечала его выпускница 1951 года И.А.Барсова: «Он обладал композиторским типом мышления. И все музыковедческие дисциплины, — и гармония, и fuga, и форма, — мыс-

лились им как разные стороны единой теории композиции, то есть, искусства сочинять музыку» [7, с.41–42]. Фактически лозунгом стала дидактическая реплика Способина «Знать значит уметь».

Особый знак способинского мышления — высокая культура в отборе и оперировании *терминологией*, опора на апробированный временем понятийный аппарат. Один из соавторов Бригадного учебника И. Дубовский вспоминал о жарких дискуссиях по поводу применения того или иного термина, где решающее слово почти всегда было за Способиным [3, с. 240–245]¹¹. Неудивительно, что список авторов учебника в первом издании (1934, 1935) открывается именно этим именем вопреки алфавитному принципу.

Способин ввел в отечественной теории гармонии принцип *историзма*. В первую очередь, это отразилось в его «Лекциях по курсу гармонии», где дается весьма развернутый исторический раздел. Ученый также сделал исторически обусловленный шаг в сторону *модальной* гармонии, сняв, казалось бы, непреодолимое господство тональной системы. Не оперируя самим термином «модальность», Способин поставил вопрос о *ладо-звукорядной гармонии*, идея которой абрисно просматривается в русской музыкальной теории XIX века (Ю.К.Арнольд, В.И.Петр, Д.Аллеманов, отчасти В.Одоевский). Он установил паритет вертикали и горизонтали в науке о гармонии, привлек внимание к «горизонтально-мелодическим ладам».

Расширив границы гармонии как объекта науки и педагогики, вместе с тем в своих историко-эстетических установках Способин оказался музыкантом своего времени. В отборе материала для учебного освоения принципиально доминировал *классико-романтический* критерий. Преимущественно это была русская музыка XIX века. По отношению к современной музыке в круг интересов входили Мясковский, Шапорин, Прокофьев¹². Вне поля внимания — Шостакович. Красноречивый пример из своей студенческой жизни приводит Холопов, который в 1953 году предложил Способину как руководителю дипломной работы отразить в ней творчество ряда композиторов XX века: «Игорь Владимирович отверг Малера, Штрауса, Рegera и неодобрительно отозвался о гармонии некоторых других современных композиторов» [6, с. 220]. Заметим: неприятие со стороны профессора вызвали вовсе не самые радикальные композиторы своего времени. В свете таких взглядов критический выпад в сторону Шенберга в учебнике музыкальной формы (1947) был обусловлен не только идеологическими «указками» позднесталинской эпохи, но и возможно личными взглядами Способина.

Лекции и учебники Способина — это конспективность мышления, отсутствие «раздуваний тек-

ста», предельная конкретизация в подаче системно уложенного материала. Впрочем, в устном формате коммуникации, в частности на лекциях, профессор открывался во всем богатстве своего *ораторского* мастерства, демонстрируя блеск живого комментирования и остроумия. Слушавший его лекции Холопов писал, что Способин «не любил «книжного языка» [3, с. 6]. Чего стоит ироничное определение, данное своему ремеслу: «Музыковедение — мрачная наука, но в ней работают веселые люди, т.е., достаточно веселые люди для столь мрачной науки» (Цит. по: [6, с. 192]).

Без сомнения, приведенные (разумеется, далеко не все) способинские черты профессионального мышления и поведения можно усмотреть в его учениках¹³. В том числе и в деятельности Цендровского.

Как и в профессиональной жизни учителя, баланс науки и педагогики у Цендровского оказался резко в пользу учебной самореализации. Показателем является хотя бы такой факт: количество выполненных в его классе дипломных работ превышает количество собственных публикаций профессора в шесть (!) раз! По существу, именно дипломные работы (и три кандидатские диссертации) стали основной областью научного самовыражения Цендровского.

Тематика его научных работ (порядка двух десятков) связана, в основном, с музыкой *русских классиков*. Они же составляли базовый корпус курса гармонии. Музыка XX века была представлена творчеством относительно традиционной «части» советских композиторов, так или иначе сохранявшим верность тональным принципам гармонического мышления (С. Прокофьев, Г. Свиридов, Г. Галынин). В этой же тематической плоскости находятся почти все сто двадцать дипломных работ, где контрастом выделяются нескольких работ о Д. Шостаковиче, Б. Бриттене, К. Орфе, Б. Тищенко. И в этом ракурсе нельзя не заметить тему последней дипломной работы, посвященной «Реквиему» А. Шнитке.

Наблюдается связь между Способиным и Цендровским в плане выбора излюбленных тем в спецкурсах гармонии: теория модуляции и отклонения, субсистемность, родство тональностей, многоликий мир тональной функциональности, фоническое богатство аккордов. Именно на этих вопросах фокусирует внимание Цендровский при описании гармонической концепции Способина в монографическом сборнике 1967 года [3].

Разумеется, в педагогической доктрине Цендровского рельефно проявляются отмеченные выше черты способинской школы. Это четкая выверенность и терминологическая аккуратность в изложении материала, богатая музыкальная иллюстративность, опора на классико-романтический период истории музыки.

Из музыки XX века предпочтение отдается горячо любимому Г. Свиридову. Цендровский не считал Свиридова революционером («абсолютно нового — того, чего бы не было раньше, — здесь очень мало» [2, с. 75]), но видел в его творчестве «удивительное обновление и освежение, я бы даже сказал, осовременивание прежнего музыкального языка. А вот сама технология этого осовременивания — и есть своеобразная творческая тайна, в которую я пытался вникнуть», писал Цендровский [2, с. 75]. Величие фигуры Свиридова в отечественной музыке XX века выражается в его противостоянии авангарду, причем противостоянии по-своему, «по-мужички», «по-крестьянски» [2, с. 79]. В данной апологии Цендровский как бы портретно сам авторизуется через музыку любимого композитора.

Установками Цендровского на современную музыку (сходную с позицией его учителя) объясняется, возможно, и тот факт, что его статьи показательно *отсутствуют* во многих «брендовых» сборниках Нижегородской консерватории, посвященных музыке XX века. Среди них: двухтомник «Искусство XX века: уходящая эпоха?» (1997), «Искусство XX века: парадоксы смеховой культуры» (2001)¹⁴.

Отдельно в плане теоретической преемственности между учителем и учеником можно остановиться на таком педагогическом приеме, который можно было бы назвать «*гармоническим фокусом*». Суть их заключалась в том, что с целью учебной иллюстрации аккордово-функциональной вариативности педагог демонстрировал разные логические трансформации одного и того же гармонического феномена (отдельного аккорда или оборота). Известны манипуляции Способина с обычным «доминантсептаккордом», когда, добавляя определенные ладовые краски, он превращал его в «русский доминантсептаккорд». Интересный пример гармонического «жонглирования» Способина приводит Холопов под названием «условная тоника»: педагогом на фортепиано брался резко диссонантный аккорд, а затем следовал каскад таких же жестких диссонантных вертикалей с обязательным возвращением к исходному, который в таком контексте воспринимался уже как некая опора, как своего рода «тоника» [3, с. 130].

Цендровский «фокусничал» по части функциональной релятивности аккордов. Один из них: известно, что сам по себе отдельно взятый аккорд может трактоваться только структурно, а два аккорда — это уже отношение, факт функциональности. Соединялись два аккорда — *C-dur* и *F-dur*, вызывавшие предельную функциональную ясность: *T* и *S*. Но, этот оборот, утверждал профессор, можно трактовать и как *D-T* в тональности *F-dur*. Для этого требовалось немного: достаточно было Цендровскому торжествуя «вынуть из-за пазухи» трезву-

чие *G-dur*, которое подобно катализатору вызывало смену, казалось бы, однозначных функциональных трактовок двух первых аккордов...

Значение Цендровского в истории Нижегородской консерватории, безусловно, велико и долговременно. Это лаконично и броско выразил Э.Б.Фертельмейстер: «Цендровский был всегда. И всегда будет» [2, с. 6]. Добавим: и должен быть! Поскольку он есть олицетворение одной важной функции в цеховом развитии профессии — функции разумного консерватизма, выражение той системной ортодоксии, без которой не может быть движения вперед, инновационности, созидательного традиционализма с его иммунной страховкой общего дела от необоснованного радикализма. Цендровский не был ретроградом. В потоке хлынувшего новаторства мог распознать рациональные и исторически закономерные тенденции. Разве не в его несколько консервативной, но созидательной политике можно усмотреть, что в 1970–80-е годы именно в Горьковской консерватории происходит определенный прорыв в теоретическом исследовании современной музыки? И происходило это при активном участии учеников Цендровского (В. Н. Сырова, В. М. Федорова и др.)¹⁵.

Разумеется, в отстаивании своих позиций профессор показывал огромный интеллект и характер, вовсе не принимая на веру подчас модные концепции внешне прогрессистского порядка. Он был принципиален и верен своим установкам! Слова, сказанные в адрес любимого композитора — Свиридова, вполне применимы к самому Цендровскому: «У Свиридова дорога как “утюг”, выбрал ее и вел до конца» [9, с. 76].

В связи с Цендровским хочется еще раз подчеркнуть важную роль в развитии науки и практики своего рода традиционализма как корректора подчеркнутого радикализма в музыке. Историю отечественной музыкальной культуры прошлого невозможно понять без тех позиций, которые олицетворяли Антон Григорьевич Рубинштейн и Александр Сергеевич Фаминцын, Николай Иванович Заремба и Юрий Карлович Арнольд, Степан Васильевич Смоленский и Сергей Александрович Рачинский. В этой длительной исторической традиции вел свой, без сомнения, созидательный труд профессор Владимир Михайлович Цендровский, оставив своим ученикам сложный и богатый сплав профессиональных принципов и заветов, называемых Традицией.

Статья поступила в редакцию 15.09.2025; одобрена после рецензирования 10.10.2025; принята к публикации 13.10.2025.

The article was submitted 15.09.2025; approved after reviewing 10.10.2025; accepted for publication 13.10.2025.

Примечания

¹ Симптоматично то, что эти февральские чтения были обозначены «как научно-методические», отражавшие главную профессиональную установку Цендровского, где наука о музыке находилась в тесной связи с учебными реалиями времени и трактовалась как важное условие для обновления содержания обучения. Данные векторы четко отразились в названии чтений: «Инновационные методики в преподавании теоретических дисциплин на разных ступенях музыкального образования».

² Именно в 1947 году он вынужденно «сложил» полномочия декана факультета, а через год и заведующего кафедрой теории музыки МГК.

³ К примеру, такая же тенденция «композиторского ведения» курса полифонии имела место в Казанской консерватории, где более двух десятков лет этот предмет вел Г. И. Литинский, а затем его ученики-композиторы (Л. З. Любовский, М. З. Яруллин, Б. Н. Трубин).

⁴ Воздействие Способина на Соколова выразилось в большей степени на научной деятельности. После завершения учебы в консерватории (дипломная работа писалась под руководством М. С. Пекелиса) он продолжил обучение у В. А. Цуккермана (как и Цендровский) и кандидатскую диссертацию написал в самом ближайшем тематическом родстве со своим старшим горьковским коллегой: «Лейтмотивная система в операх Н. А. Римского-Корсакова» (1966). Более двадцати лет Соколов возглавлял кафедру истории музыки в своей консерватории.

⁵ Впоследствии такая «гармониецентристская установка» еще более рельефно будет отражена в концепции выдающегося ученика Способина Ю. Н. Холопова.

⁶ Этого не скрывал и сам Цендровский: «Каждый, кто учился у Способина, испытал на себе благотворное влияние его идей» [3, с. 48].

⁷ Можно предположить, что от Танеева идут две музыкально-теоретические традиции. Одна представлена линией Конюса и Способина, другая — Б. Л. Яворского и Цуккермана. Для *первой* характерна склонность к строгому, в чем-то рационалистическому подходу в трактовке объекта исследования. Не случайно Конюс в своих аналитических действиях опирается исключительно на число и его время-измерительную функцию. Строгая выверенность материала отличает учебники Способина с его особым тезисным стилем изложения материала. Показательны критические выпады противников «формалиста» Способина, в которых главным упреком называется игнорирование образно-выразительной специфики анализируемой музыки.

Для *второй* танеевской линии (Яворский — Цуккерман) оказалось более характерной социокультурная и образно-выразительная составляющая при анализе музыки. Ярким подтверждением стал разработанный в 1930-е годы при непосредственном участии Цуккермана т. н. «целостный анализ». Именно с позиций этого «передового» по тем временам метода музыкального познания велась критика Способина и Бригадного учебника в формализме, в отсутствии образно-художественного параметра в объяснении гармонического материала.

Разницу двух обозначенных музыкально-теоретических подходов почувствовал на себе и Цендровский. Отбор темы для кандидатской диссертации был осуществлен еще при Способине (оперные увертюры Римского-Корсакова). Но непосредственно работа над диссертацией (в связи с кончиной Способина в 1954 года) проходила под руководством ученика Яворского Цуккермана. Иначе говоря, представителя смежной научной линии. И надо заметить, что Цендровский это хорошо почувствовал: «Способин и Цуккерман были **очень**

разные (выделено нами. — АМ) по своей натуре. Оба великопленные музыканты, у каждого свой круг интересов. Игорь Владимирович в большей степени — теоретик-грамматик. Его особенно интересовали проблемы гармонического языка. У Цуккермана же круг интересов, при всем разнообразии, склонялся к гуманитарному... А его выходы в муз. эстетику?» [2, с. 71].

⁸ Альтернативная линия, идущая от Танеева через Яворского, выражена рядом отличающихся признаков. Среди них можно указать на примечательную критику теории ладового ритма со стороны И. Рыжкина, который отмечал «крайнюю несистематичность» и «запутанный стиль изложения» теории [5, с. 105–205]. Ничего подобного не могло прозвучать в адрес стиля научного мышления Конюса...

⁹ В такой установке явно просматривался подход Римского-Корсакова относительно гармонизации народных песен («сырого материала», по сравнению композитора), которые благодаря вводимому многоголосию получали благородный музыкальный вид.

¹⁰ Данный параметр изучения гармонии И. Старостин считает одним из характерных признаков московской школы преподавания: «Обучение музыковедов, а порой и исполнителей, в русле «композиторской методики» стало, к настоящему моменту, одной из стойких тенденций преподавания гармонии в Московской консерватории. Важнейший показатель этой методики — ее историко-стилистическая ориентация» [6, с. 129].

¹¹ Такое жесткое терминологическое поведение Способина можно сравнить с прямо противоположной тактикой в этом вопросе представителя другой танеевской линии этого времени — Яворского, который фактически создал по-своему уникальную понятийную систему в теории ладового ритма.

¹² Конюс также критически относился к современной ему музыке.

¹³ Рассматривая продолжение способинских традиций в отечественном музыкознании, можно выделить две линии их протекции. Одна из них связана с принципиальным сохранением заветов учителя, трактовкой гармонии как прежде всего тональной системы. Эта тенденция четко выражена в научной и педагогической деятельности В. Беркова и С. Григорьева. Второе направление представляет Ю. Холопов с его широкой трактовкой гармонии, разработкой новых подходов в освоении данной дисциплины, генетически заложенных во многом в установках Способина.

¹⁴ Подобная позиция по отношению к современной музыке, конечно, вполне объяснима во многом известной закрытостью западных композиторских поисков в музыкальном пространстве 1940–1960-х годов — временем профессионального становления и развития молодого Цендровского. Другая тактика отличает его учеников, открывавших мир «пробившегося» авангарда в последующие десятилетия. Этот детерминизм исторических эпох в оценке новой музыки красноречиво отразил К. Дальхауз: «... кружок приверженцев Шумана был при жизни композитора не большим, чем столетием позже группа, видевшая своего вождя в Шенберге» [8, с. 82].

¹⁵ К числу ярких свидетельств этой научной стратегии вуза можно назвать уникальный по тем временам сборник, выпущенный Горьковской консерваторией: Проблемы музыки XX века. Горький, 1977.

Список источников

1. Сиднева Т. Б. Московская и Нижегородская консерватории: веки музыковедческого диалога // Московская консерватория в прошлом, настоящем и будущем. М.: МГК, 2018. с. 43.
2. Владимир Михайлович Цендровский. Музыкант. Педа-

гог. Ученый. К 80-летию со дня рождения: Приветствия. Статьи. Материалы / сост. В. Н. Сыров. Н. Новгород: ННГК, 2004. 360 с.

3. И. В. Способин. Музыкант. Педагог. Ученый / под общ. ред. В. Беркова. М.: Музыка, 1967. 88 с.
4. Способин И. В. Лекции по курсу гармонии. М.: Музыка, 1969. 243 с.
5. Рыжкин И. Я. Теория ладового ритма (Б. Яворский) // Очерки по истории теоретического музыкознания. Т. 2. М.: Музгиз, 1939. С. 105–205.
6. Старостин И. С. Московская школа преподавания гармонии. Проблемы истории и методики. Дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2013. 281 с.
7. Барсова И. А. Игорь Владимирович Способин // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2017. № 4 (46). С. 41–43.
8. Дальхауз К. Избранные труды по истории и теории музыки. СПб: Издательство им. Н. И. Новикова, 2019. 423 с.
9. Сыров В. Н. Владимир Михайлович Цендровский вспоминает... // Музыкальное образование и наука. 2016. № 2 (5). С. 3–8.

Информация об авторе

Маклыгин А. Л. — доктор искусствоведения, профессор

References

1. Sidneva, T. B. (2018), "Moscow and Nizhny Novgorod Conservatories: Milestones in Musicological Dialogue", *Moskovskaya konservatoriya v proshlom, nastoyashchem i budushchem* [Moscow Conservatory in the Past, Present, and Future], MGK, Moscow, Russia.
2. Syrov, V. N. (ed.) (2004), *Vladimir Mikhailovich Tsendrovskiy. Muzykant. Pedagog. Uchenyy. K 80-letiyu so dnya rozhdeniya: Privetstviya. Stat'i. Materialy* [Vladimir Mikhailovich Tsendrovsky. Musician. Teacher. Scientist. On the 80th Anniversary of His Birth: Greetings. Articles. Materials], NNGK, Nizhny Novgorod, Russia.
3. Berkov, V. (ed.) (1967), *I. V. Sposobin. Muzykant. Pedagog. Uchenyy* [I. V. Sposobin. Musician. Teacher. Scientist], Muzyka, Moscow, USSR.
4. Sposobin, I. V. (1969), *Leksii po kursu garmonii* [Lectures on the Course of Harmony], Muzyka, Moscow, USSR.
5. Ryzhkin, I. Y. (1939), "Theory of modal rhythm (B. Yavorsky)", *Ocherki po isto-rii teoreticheskogo muzykoznaniiya* [Essays on the history of theoretical musicology], no. 2, Muzgiz, Moscow, USSR, pp. 105–205.
6. Starostin, I. S. (2013), "Moscow school of teaching harmony. Problems of history and methodology", Dissertation of the Candidate of Sciences, musical art, Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia.
7. Barsova, I. A. (2017), "Igor Vladimirovich Sposobin", *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of high musical education], vol. 4 (46), pp. 41–43.
8. Dahlhaus, K. (2019), *Izbrannye trudy po istorii i teorii muzyki* [Selected works on the history and theory of music], Publishing house im. N. I. Novikova, St. Petersburg, Russia.
9. Syrov, V. N. (2016), "Vladimir Mikhailovich Tsendrovsky remembers...", *Muzykalnoe obrazovanie i nauka* [Musical education and science], vol. 2 (5), pp. 3–8.

Information about the author

Maklygin A. L. — Doctor of Art History, Professor