



Филип Юэлл (Philip Ewell)

ПОЧЕМУ АМЕРИКАНЦЫ ТАК ЛЮБЯТ ШЕНКЕРА (А РИМАНА ЕЩЕ БОЛЬШЕ)¹

Уже более 60 лет самым распространенным методом анализа функционально-тональной музыки в Соединенных Штатах Америки является анализ по системе Генриха Шенкера, до сих пор развивающийся там и применяющийся не только по отношению к классическим произведениям, но и к популярным композициям, например, The Beatles или Tori Amos (см.: [22], [30] и [48]). По многим причинам теория Шенкера гораздо менее употребительна в России. Широко известные националистические взгляды ученого, по всей видимости, играют свою роль в низкой популярности шенкерианы в России и в странах бывшего Советского Союза. Идеи Хуго Римана, напротив, оказывают колоссальное воздействие на российскую музыкальную теорию.

Одновременно складывается впечатление, что Римана мало учат в Штатах и что американцы считают его идеи менее содержательными, чем шенкеровские. В данной статье рассматриваются тео-

¹ Автор выражает благодарность Левону Акопяну за полезные замечания и комментарии к статье. Этот материал послужил основой для доклада на Втором конгрессе Общества теории музыки в Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского в 2015 году и открытой лекции в Российской академии музыки им. Гнесиных в ноябре 2017 года. Данная работа посвящается памяти Юрия Николаевича Холопова.

Теория музыки

рии обоих ученых и их развитие в России и Америке. Ее цель – показать, что у Шенкера больше поклонников в России, чем обычно думают, и что в Америке в настоящее время Риман, в целом, более популярен, чем Шенкер, за одним исключением.

I.

Генрих Шенкер (1868–1935) родился в австро-венгерском городе Вишневич (ныне это село в Тереховлянском районе Тернопольской области на Украине). Он переехал в Вену, чтобы поступить на юридический факультет университета, который окончил в 1888 году. Параллельно с учебой в университете Шенкер начал обучаться гармонии у Антона Брукнера в Венской консерватории. Стоит отметить, что Брукнер учился у Симона Зехтера, который был сторонником «теории ступеней» (Stufentheorie). Будучи отличным пианистом и концертмейстером, Шенкер редактировал сочинения Генделя, Баха и Бетховена, основываясь на эскизах и автографах. Кроме Брукнера и Зехтера [55], на Шенкера оказали сильное влияние И.Й. Фукс [31], К.Ф.Э. Бах [19] и И.Ф. Кирбергер [38].

Шенкер считал, что современные ему композиторы заблуждались, и что музыка того времени потеряла чувство мелодии. Зная, что такие мастера, как Гайдн, Моцарт и Бетховен использовали в качестве учебника «Gradus ad Parnassum» Йозефа Фукса, Шенкер решил переработать фуксово учение о контрапункте и сделал его частью своей глобальной теории музыки.

Важно отметить, что Шенкер не один отвергал творчество композиторов конца XIX – начала XX века. «Новый контрапункт, – писал Сергей Танеев, – основывается не на церковных ладах, а на современной мажорно-минорной тональной системе... Заступившая место церковных ладов, наша тональная система теперь в свою очередь пере-

Теория музыки

рождается в новую систему, которая стремится к уничтожению тональности и замене диатонической основы гармонии хроматической, а разрушение тональности ведет к разложению музыкальной формы» [12, 9]. Так что Танеев, как и Шенкер, также обратился к контрапункту, чтобы обновить основы музыки. Но, в отличие от Шенкера, Танеев не стремился создать всеобъемлющую теорию.

Теория Шенкера нашла свое полное выражение в его главной работе «*Neue musikalische Theorien und Phantasien*» («Новые музыкальные теории и фантазии»), изданной в трех томах: «*Harmonielehre*» («Учение о гармонии») [60], «*Kontrapunkt*» («Контрапункт») [61] и «*Der freie Satz*» («Свободное письмо») [57]. Концептуально работа начинается с контрапункта, в котором Шенкер добавляет свои идеи к методу Фукса. В «*Harmonielehre*» Шенкер уточняет концепцию «*Stufen*» (ступеней) – которые он считал трезвучиями с одним из основных тонов данной гаммы – и ее взаимодействие с принципами тональности и контрапункта. «*Der freie Satz*» – это, в основном, синтез первых двух книг. Другие значимые публикации Шенкера включают идеи «*Neue musikalische Theorien und Phantasien*», но не ограничиваются этим (см.: [56], [58], и [59]).

Шенкер не любил гармонические теории Жана-Филиппа Рамо и его «Трактат о гармонии» (1722). Чисто «вертикальный» подход Рамо раздражал Шенкера. В статье «Рамо или Бетховен?» Шенкер цитировал Карла Филиппа Эммануэля Баха и его письмо Кирнбергеру: «Можно сказать публично, что мои принципы и принципы моего покойного отца прямо противоположны теории Рамо» [цит. по: 62, 1]. После этой цитаты Шенкер добавил: «Все труды по истории музыки обращают внимание на “Трактат о гармонии” Рамо 1722 года и хвалят его как крупнейшую работу в сфере теории музыки... Однако ни один историк – или теоретик в этом отношении – не понимает, что даже

Теория музыки

пока были живы Бах и Гендель, и до того, как родились Моцарт и Бетховен, семена смерти музыкальной теории (и, косвенно, музыкальной композиции) уже были посеяны этим трактатом»² [там же].

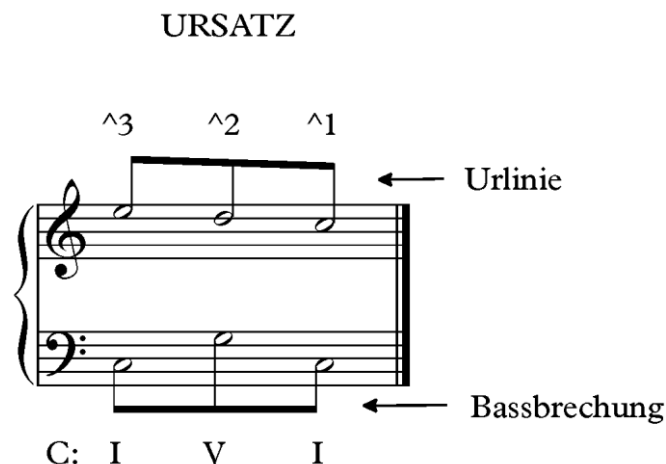
Так что Шенкер принял решение создать новую теорию музыки. Важно отметить, что он не стремился объяснить всю музыку, прошедшую и настоящую, как хотел, например, Б. Яворский в своей «Теории ладового ритма». Шенкеру было важно объяснить ценную на его взгляд музыку мастеров прошлого, которые, за исключением Шопена, все были из немецкоговорящих стран³. Шенкер верил, что в любом внутренне правильно построенном произведении существует единая фундаментальная структура, которую он называл «Ursatz» (см. рисунок 1). Ursatz состоит из двух мелодических линий: нисходящей линии сопрано, «Urlinie», и басовой линии с последовательностью тоника–доминанта–тоника, «Bassbrechung». «Ursatz», «Urlinie» и «Bassbrechung» по-русски, соответственно, – «первоструктура», «перволиния» или «пралиния» и «басовое арпеджио» (в переводе Юрия Холопова). В конечном итоге в самом глубоком слое структуры Шенкер признал всего одну гармонию – тонику, из которой происходят все остальные аккорды. Стоит отметить, что теория Шенкера – это теория *голосоведения*, то есть синтез мелодии и гармонии, а не теория функций, как у Римана.

² Перевод мой – Ф.Ю.

³ Более подробно о шенкеровских немецко-национальных взглядах можно прочитать в «Приложении 4» (Appendix 4) перевода «Der freie Satz» на английский Е. Остером. См.: [57, 158–162].

Теория музыки

Рисунок 1. Шенкерова первоструктура или «Ursatz»



Имя Генриха Шенкера можно найти в русскоязычной литературе, изданной уже при его жизни. В 1931 году М. Иванов-Борецкий, как редактор перевода «Les théories harmoniques» Л. Шевалье, упомянул австрийского теоретика в связи с понятием расширения «границ лада», а именно с тоникализацией [17, 152]. Тем не менее, в советский период Шенкер и его идеи почти не были известны вплоть до 1970-х годов, когда изучением его теории занялся Ю. Холопов. В России первая его статья о Шенкере вышла в свет в 1979 году [15]. Однако еще в 1971-м Холопов начал работу над книгой, посвященной австрийскому ученому. «Музыкально-теоретическая система Хайнриха Шенкера» [14] была впервые издана в 1978 году в Болгарии, а в России – только в 2006-м из-за трудностей публикации в советский период. Существует также хороший обзор шенкеровской теории в «Музыкально-теоретических системах» Холопова [16, 330–353].

Следующий по значимости шенкерианец в России – это сибирский музыковед Борис Плотников. Его главная работа – перевод «Der freie Satz» Шенкера на русский («Свободное письмо» [18]). Кроме этого труда, Плотников переписывался с американскими коллегами, выступал на научных конференциях с материалами о Шенкере и опубли-

Теория музыки

ковал еще несколько работ о нем⁴. Самая свежая, глубокая и значимая работа о Шенкере на русском языке принадлежит Елене Лагутиной. В первом томе ее диссертации содержится комплексный обзор жизни и профессиональной деятельности ученого, рассматривается его теория на раннем этапе развития, а во втором представлен перевод «*Harmonielehre*» [8]. Юрий Захаров отлично суммирует всю историю работ о Шенкере в русскоязычной литературе в статье «Теории Г. Шенкера в России» и высказывает собственное мнение о том, как следует относиться к австрийскому ученому: «Теория Шенкера, его аналитические методы (но, конечно, не его философское мировоззрение) должны стать для нас родными. Мы должны *присвоить их*, а не воспринять как некий чужеродный объект. Должны относиться к ней не как к схоластическому порождению немецкого или еврейского ума и не как к догме, в которой нельзя нарушить ни одного положения, а как к органичному, ответственному природе самой музыки исследовательскому методу, который можно использовать сколь угодно гибко, дополнять и трансформировать» [4; курсив автора]. Остальные русскоязычные источники о Шенкере отражены в библиографии этой статьи (см.: [1], [3], [5] и [11]).

Чрезвычайно интересна история развития теории Шенкера в Америке после его смерти. Есть, конечно, ирония в том, что его идеи так широко распространились в Соединенных Штатах – стране, которую Шенкер ненавидел, и на английском языке, который он считал почти недостойным человека⁵. Знаменитый американский шенкериа-

⁴ Я лично переписывался с Борисом Трифионовичем в начале 2000-х. Речь шла о совместной работе над переводом «Гармонии» Холопова на английский, которую я также обсуждал с Юрием Николаевичем. К сожалению, этот проект не был реализован.

⁵ Шенкер считал, что американский «принцип избирательного большинства» не сходился с верой в «аристократический характер искусства» [21, 101]. Что касается

нец Карл Шахтер передал слова Шенкера о национальностях: «Немцы выше всех остальных национальностей. Другие европейцы, хотя ниже немцев, тем не менее, выше американцев» [21, 101]⁶. Отмечу, что его теории никогда бы не упрочились в США, если бы не было нацизма, Второй мировой войны и, вследствие этого, эмиграции многих европейцев в Америку. Шенкер, который был евреем, умер в 1935 году, или, как Юрий Холопов однажды сказал мне, когда я у него учился в 1999–2000 годах, «Шенкер умер вовремя!». Третий рейх запретил распространение работ Шенкера в Германии, и поэтому его теории и по сей день не очень там развиты. Приведу список самых важных ранних шенкерианцев, которые эмигрировали в Америку и/или работали там, с учебными заведениями, где они преподавали:

- Hans Weisse (1892–1940); Mannes College of Music (New York City); Columbia University (New York City); иммигрировал 1931 году⁷.
- Oswald Jonas (1897–1978); Roosevelt University (Chicago); University of California, Riverside; иммигрировал 1938 году.
- Ernst Oster (1908–1977; ученик предыдущего); Mannes, and New England Conservatory (Boston); иммигрировал 1939 году.
- Felix Salzer (1904–1986); Mannes, and Queens College of the City University of New York; иммигрировал 1940 году.
- Carl Schachter (р. 1928; ученик предыдущего); Mannes, Queens College, Julliard School of Music (New York); родился в США⁸.

Через этих ключевых педагогов и их студентов шенкериана нашла свой новый дом в Америке. Благодаря им и другим авторам были переведены на английский язык почти все шенкеровские рабо-

языка, Шенкер назвал английский «крысиным» (verlottert) и «самым низким языком» (die letzte der Sprachen) [там же].

⁶ «The Germans are ranked above all other nationalities. Other Europeans, inferior as they are to Germans, are nonetheless superior to Americans».

⁷ Более подробно о Вейссе см.: [20].

⁸ Я сам учился у Шахтера.

Теория музыки

ты, написаны важнейшие статьи и книги о нем и его трудах, основаны журналы, посвященные идеям Шенкера, организованы научные конференции, где можно было свободно обсуждать его технику, наконец, началось преподавание теории музыки на основе его идей.

Также стоит охарактеризовать общее состояние теории музыки в Америке в 1940-е годы, когда ученики Шенкера начали активно пропагандировать его метод музыкального анализа. На тот момент самым популярным учебником гармонии была «Гармония» (Harmony) Уолтера Пистона [49], гарвардского композитора, который жил и учился во Франции с 1924 по 1926 год. Из-за этого французского периода данный учебник носит отпечаток школы гармонии Рамо. Можно сказать, что учение гармонии в Америке в то время было слабо развито по сравнению с Россией. Поэтому в Соединенных Штатах вновь приехавшие австрийские теоретики нашли плодородную почву для работы⁹.

Многие американские ученые, однако, оспаривают теорию Шенкера. В своей монографии «Harmonic Function in Chromatic Music» йельский теоретик Дэниэл Харрисон пишет: «Мне кажется, что современные аналитические подходы, исходящие из Шенкера, например, неправильны в их структуре по существу, потому что они часто не дают точного представления о гармонии и новаторстве в музыке конца XIX века. Для меня это признак того, что теория, на которой основан анализ, теория, которая стимулирует и регулирует анализ, может быть только туманной и бесполезной применительно к этой музыке» [35, ix]¹⁰. Уже в 1990-е годы американцы начали уставать

⁹ Более подробно об истории шенкерианы в Америке см.: [20], [21] и [54].

¹⁰ Перевод мой – Ф.Ю. «It seems to me that contemporary analytical approaches, stemming from Schenker for example, are essentially incorrect in their structure insofar as they often don't give an accurate representation of harmonies and innovation in music of the late 19th century. For me this is a sign that the theory on which the analysis is

от шенкеровских идей – они нашли свежие и интересные концепции в работах Римана.

II.

Хуго Риман (1849–1919) был одним из самых влиятельных мыслителей своего времени и одним из основателей современного музыкознания. Разрабатывая новую теорию, Риман заимствовал слово «функция» из математики. Он хотел найти другой способ, отличный от теории ступеней, чтобы анализировать тональную музыку – так родилась функциональная теория. Карл Дальхауз хорошо анализирует разницу между ступенной и функциональной теориями в своей статье «Гармония» для «Оксфордской музыкальной энциклопедии» («Oxford Music Online», бывший «New Grove Dictionary of Music and Musicians»), ведущего англоязычного музыкального справочного издания: «Так называемая теория “Stufen”, или ступеней, приписывает гамме особую значимость. Эта теория определяет, что семь аккордовых ступеней соединяются в тональность, поскольку они формируют специфическую гамму. Теория считает последовательность квинт (I–IV–VII–III–VI–II–V–I), которая проходит через все ступени гаммы, парадигмой исчерпывающего осуществления тональности... В отличие от теории ступеней, функциональная теория Римана исходит из каденции «тоника–субдоминанта–доминанта–тоника», чтобы учреждать тональность, и выводит гамму с помощью анализа трех основных аккордов (C–E–G, F–A–C, G–B–D = C–D–E–F–G–A–B–C). Аккорды и их отношения друг к другу – это данности; а гамма выступает их следствием» [27, ч. 4]¹¹. Так что все ступенные теории опираются на гам-

based – the theory that stimulates and governs the analysis – can only be confusing and unhelpful regarding this music».

¹¹ Перевод мой – Ф.Ю. «What is known as the theory of “Stufen”, or degrees, ascribes intrinsic importance to the scale. It asserts that seven chord degrees coalesce into a key

Теория музыки

мы, а функциональные теории на T, S и D аккорды. Стоит отметить, что в «Практическом учебнике гармонии» Н. Римского-Корсакова (1885) тоже были следы функционализма. И Риман сам брал много материала отовсюду, в особенности от Артура фон Эттингена (Arthur von Oettingen) и Отакара Хостинского (Otakar Hostinský).

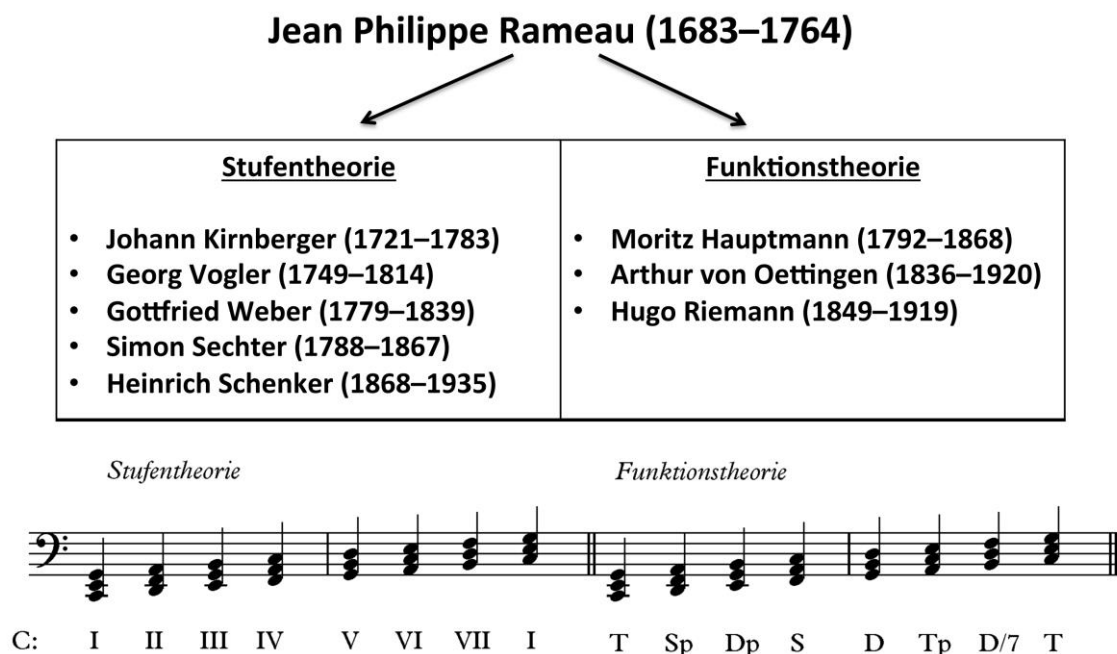
На рисунке 2 представлены значительные деятели – сторонники обеих теорий и самые основные различия в идентификации аккордов. Инициатором теории функций в России является Григорий Катуар, который по совету Чайковского поехал в Берлин в 1885 году, чтобы учиться игре на фортепиано и теории музыки. Его «Теоретический курс гармонии» [6] 1924 года был первым учебником в России, базирующимся на принципах римановской концепции. Два студента Катуара, Иосиф Дубовский и Сергей Евсеев совместно с Игорем Спобиным написали самый важный учебник в Советском Союзе – «Учебник гармонии» (1937), который также основывается на идеях теорий Римана и до сих пор используется в России. Кроме того, двадцатидвухлетний Болеслав Яворский, чье влияние на теорию музыки в России трудно переоценить, перевел «Systematische Modulationslehre als Grundlage der musikalischen Formenlehre» Римана [51] на русский. Так что можно сказать, что воздействие Римана дошло до России также и через Яворского.

by virtue of the fact that they form a unique scale. It sees the sequence of 5ths (I–IV–VII–III–VI–II–V–I), which passes through all the degrees of the scale, as a paradigm of the comprehensive realization of a key.... In contrast to the theory of Stufen, Riemann's theory of function starts from the tonic–subdominant–dominant–tonic cadence in order to establish the key, and deduces the scale by analysing the three principal chords (C–E–G, F–A–C, G–B–D = C–D–E–F–G–A–B–C). The chords and their relationships to each other are taken as given; the scale results from them».

Теория музыки

Рисунок 2. Теории ступеней и функций

II: Хуго Риман (1849–1919), *Stufentheorie* и *Funktionstheorie*
(«Теория ступеней» и «теория функций»)



Примечательно, что не все музыковеды в СССР были в восторге от теорий Римана. Борис Асафьев, «отец советского музыковедения», предпочитал Яворского Риману: «Из теоретиков глубокий анализ “тритонности” и раскрытие значения этой интонационной сферы в современной музыке дал русский музыкант-мыслитель Б.Л. Яворский. Наоборот, рабски подчинившая себе умы многих теоретиков римановская система “функциональной гармонии” закрепощает слух и сознание композиторов своей консервативной механической “предустановленностью”. Эта система является печальным наследием так называемого “генерал-баса”, цифрованного баса, т.е. учения о гармонии, рождавшегося из практики органного и клавирного сопровождения, своего рода аккомпаниаторства» [2, 243–244]. Часто говорят, что Асафьев – основатель ленинградской школы теории музыки. На мой взгляд, более точно сказать, что основателем этой школы является Яворский,

несмотря на то, что его связи с северной столицей слабее, чем у Асафьева. Также можно отметить, что ленинградская школа возникла, отчасти, как результат реакции на воздействие теории римановской функциональности. Это уже отдельная и наверняка плодотворная тема исследования.

История римановского учения в Америке довольно сильно отличается от российской версии. В первой половине XX века некие музыкальные концепции Римана были частично приняты в Штатах, но уже в 1960-е годы Шенкер полностью заменил Римана. Влияние учеников Шенкера было колоссальным, и в результате гармонические теории Римана во второй половине XX века игнорировались, пока не вышли работы Дэвида Льюина в 1980-е годы ([41], [42] и [43]). Он, среди других, инициировал в Америке новую школу гармонического анализа, которая называется «Neo-Riemannian Theory», т.е. ново-римановская теория, и которая возникла как реакция на преобладающую шенкеровскую систему¹². Ново-римановская теория, являющаяся подсистемой более широкой «теории трансформаций», рассматривает трансформации трезвучий через замену некоторых нот любого данного аккорда. Рисунок 3 показывает три самые основные римановские трансформации в ново-римановской теории: Quintwechelschritt («P», т.е. «Parallel»), Leittonwechelschritt («L», т.е. «Leittonwechsel») и Terzwechelschritt («R», т.е. «Relative»). Риман изложил эти идеи в «Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre» [50], а не в «Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde» [52], где объяснена теория функций. В примере мы видим «обмены» (Wechsel) нот. Например, от «C+» (C-dur) до «C-» (c-moll) одна

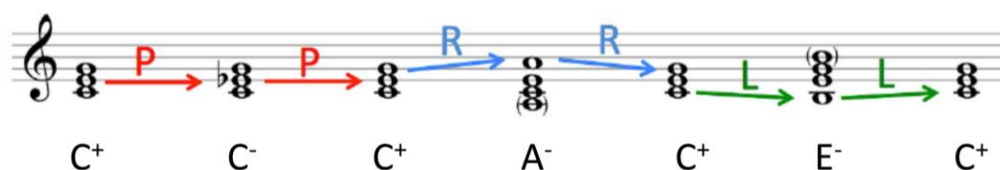
¹² Некоторые ранние критические труды, посвященные ново-римановской теории, представлены в библиографии статьи (см.: [24], [25], [26], [32], [33], [37] [39], [40] и [46]).

Теория музыки

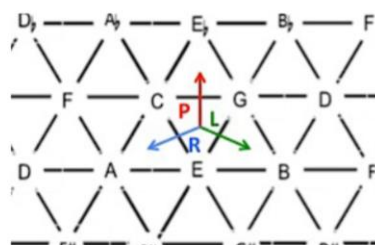
нота превращается или «обменивается»: в данном случае, *e* становится *es*. В этой трансформации квинта остается, отсюда ее название – «Quintwechelschritt». На рисунке также хорошо видно, как двигаются голоса: в идеале, этого движения должно быть как можно меньше, что называется «экономией голосоведения» (*voice-leading parsimony*). Так что с «L» и «P» один голос двигается на полтона, а с «R» один голос двигается на тон.

Рисунок 3. Самые основные римановские трансформации

- *Quintwechelschritt* (“P” >>> “Parallel”)
- *Leittonwechelschritt* (“L” >>> “Leittonwechsel”)
- *Terzwechelschritt* (“R” >>> “Relative”)



P, L, и R в *Tonnetz*
(Звуковая сеть)



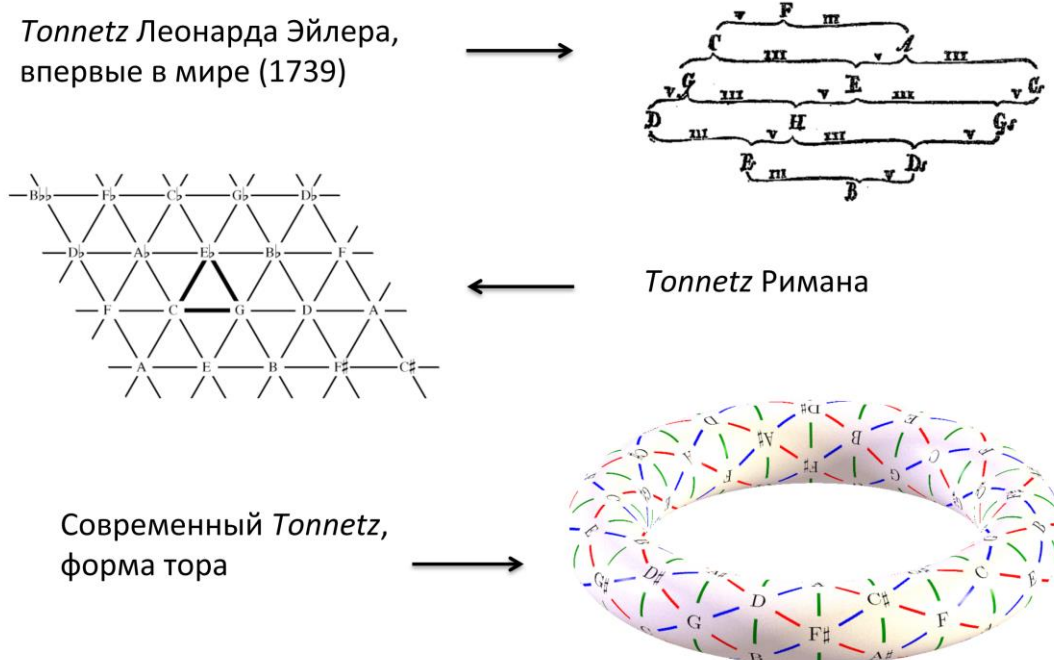
На рисунке 3 также продемонстрирована «Tonnetz» («звуковая сеть»), которую Риман заимствовал у Хостинского [36]. По горизонтали идут квинты, а по диагоналям терции, и каждый треугольник означает либо мажорное, либо минорное трезвучие. На рисунке 4 показаны три разных сети. Верхняя из них – самая первая звуковая сеть в мире, изобретенная в 1739 году швейцарским математиком Леонардом Эйлером, который долго жил и умер в России [29, 147]. В ней нет римановских функций, а есть римские цифры и немецкие ноты. По-

Теория музыки

следняя сеть организована в форме тора. До XX века никто не мыслил в равномерной темперации. Поэтому все звуковые сети были двумерными или плоскостными. Но если все ноты в двенадцатитоновой системе равноценны, то можно тянуть сеть в любом направлении до бесконечности. Если есть сеть в форме квадрата, то ее можно тянуть, чтобы противоположные линии встретились, и получился бы цилиндр. Потом можно было бы взять цилиндр и сгибать его, чтобы получился тор. Таким образом, сеть теоретически никогда не кончается. Впервые в мире торообразная сеть была представлена в диссертации Стивена Лубина «Techniques for the Analysis of Development in Middle-Period Beethoven» [44, 61]¹³.

Рисунок 4. Звуковые сети

Другие звуковые сети (*Tonnetze*)



¹³ Более подробно о трехмерных звуковых сетях см.: [32].

Теория музыки

Наряду с другими учеными, Льюин добавил три фундаментальных трансформации к ново-римановской теории: N («Nebenverwandt», R–L–P, в данном порядке), S («Slide», L–P–R, в данном порядке) и H («Hexatonic», L–P–L, в данном порядке). Рисунок 5 показывает трансформацию Льюина «Slide». От C-dur'ного трезвучия цикл пройдет через L–P–R, останавливаясь на e-moll, E-dur и cis-moll. Если взять первый и последний аккорды, получится «Slide». Я упоминаю именно эту трансформацию, так как известен подобный советский прецедент, но намного более ранний. За 30 лет до Льюина Л. Мазель писал об «однотерцовом отношении» в гармонии (см.: [9] и [10])¹⁴. Льюин же впервые представил это явление как последовательность особых римановских трансформаций.

Рисунок 5. «Slide» (S) трансформация Льюина

L P R Slide (S)

C+ → E- → E+ → C#- C+ → C#-

О преимуществах ново-римановского анализа Ричард Кон пишет: «Основная находка ново-римановской теории заключается в том, что соотношения между гармоническими структурами двенадцатитонового хроматического поля носят непосредственный характер, безотносительно к тональным центрам, принадлежащим функциональной и ступенной теориям. Связь ново-римановской теории с Риманом осуществляется не через его влиятельную теорию функций, а через

¹⁴ Но по меньшей мере три автора обсуждали этот однотерцовый (die Terzgleiche) феномен и до Мазеля: З. Карг-Элерт, Ф. Ройтер и А. Шенберг. См.: [7, 4].

Теория музыки

систему “Schritte” (транспозиций трезвучий) и “Wechsel” (замен мажорных трезвучий на минорные), о которой Риман писал в “Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre” (1880) и которую впервые ввел Arthur von Oettingen в 1866 году» [27, ч. 5]¹⁵. Иными словами, Кон говорит, что ново-римановская теория преодолела зависимость от функциональной тональности. Начиная уже с Шуберта («Ganymed» op. 19 № 3, D. 544, 1817) произведения тональной музыки могли начинаться и завершаться в разных тональностях – ни функциональная, ни ступенная теория не могла бы справиться с этим.

* * *

Ильдар Ханнанов и в устной (на конференциях) и в письменной форме часто критикует американскую теорию музыки: «Все они [американские коллеги], за редким исключением, опираются на доктрину Шенкера; термин “гармония” воспринимается ими как досадное недоразумение, а его место в истории музыки определяется как поворот в неверном направлении. Под гармонией большинство американских теоретиков и их последователей в Западной Европе сегодня понимают “ложные” теоретические концепции Рамо и Римана; гармония в таком представлении сводится к последовательности аккордов, обозначенных римскими цифрами, которые, в свою очередь, повсеместно принимают за тональные функции. О том, что это грубейшая ошибка, время от времени пишут критики шенкеризма, но их возражения не могут поколебать веру большинства в шенкеровскую догму <...> По

¹⁵ Перевод мой – Ф.Ю. «The fundamental insight of neo-Riemannian theory is that the relationships of the harmonic structures of 12-note chromaticism are direct, unmediated by the tonal centres inherent to both functional and Stufen theories. The connection to Riemann is not through his influential theory of harmonic functions but rather to his development, in *Skizze einer neue Methode der Harmonielehre* (1880), of the system of Schritte (triadic transpositions) and Wechsel (exchanges of major for minor triads) first introduced by von Oettingen in 1866».

мнению большинства американских теоретиков, только Шенкер смог увидеть горизонтальное измерение тональной музыки и дать ему строго-научное определение. При этом все ассоциирующие свои идеи с функциональной гармонией Рамо и Римана попадают под огонь критики» [13, 89–90]. Эти высказывания действительно радикальные! Самое любопытное, однако, что Ханнанов практически не ссылается ни на одного американца и ни на один американский источник¹⁶. Логично возникает вопрос – кто эти американцы и где я могу прочесть об их странных точках зрения? Могу предложить ответ: американских теоретиков, которых Ханнанов имеет в виду, не существует. Редакторы «Оксфордской музыкальной энциклопедии», наверно, со мной согласились бы, поскольку они пригласили двух американцев, Брайана Хайера (Brian Hyer) и Ричарда Кона (Richard Cohn) дописать и переделать статью «Гармония» для энциклопедии, изначально написанную К. Дальхаузом ([27])¹⁷. Почему Ильдар Дамирович дает такую неполную и, пожалуй, искаженную картину американской теории музыки, остается загадкой, но без конкретных ссылок на рецензируемые источники и публикации трудно принять его критику всерьез.

Откладывая в сторону доктрины, догмы, досадные недоразумения, неверные направления, ложные концепции, грубейшие ошибки и критические огни, я скромно предполагаю, что Хайер и Кон или Дэниэл Харрисон в этом отношении – не «редкие исключения», а норма среди американских теоретиков в плане того, как они воспринимают концепцию гармонии в истории музыки, от древнегреческих положений до сегодняшних, и как они понимают роль Шенкера и Ри-

¹⁶ Есть лишь одна ссылка – на австрийского теоретика и шенкеровского студента Освальда Йонаса.

¹⁷ Примечательно, когда надо было дописать и переделать статью «Гармония» В. Беркова для однотомного «Музыкального энциклопедического словаря» (1991), редакторы Советской энциклопедии обратились к Ю. Холопову – такой же титанической фигуре в нашей сфере, как и Дальхауз.

Теория музыки

мана (а также Рамо). Я сам американец, – родился и вырос в Штатах – и я бы хотел надеяться, что я такой же. Конечно, в Америке, как и в России, осознают, что и Риман и Шенкер были важнейшими фигурами в истории теоретических учений, со всеми их недостатками и преимуществами. Что более важно, они всего лишь два теоретика. Надо признаться, что есть не одна теория ступеней и не одна теория функций, их по несколько – и тех и других. Некоторые ученые предложили гибриды двух систем (как, например, Фети). Я уже ссылался на многочисленные американские источники о Римане – могу добавить четыре относительно свежие статьи, среди многих других, о Рамо, которые вышли в главнейших американских журналах – «The Journal of Music Theory», «Music Theory Spectrum» и «The Journal of the American Musicological Society» ([28], [34], [45], и [47]). Насколько я знаю, трое из четырех авторов – американцы. Иначе говоря, исследование о Рамо в Соединенных Штатах также процветает.

В своем полезном обзоре шенкерианы в России Захаров пишет: «Попытки применить эту теорию к анализу монодии, музыке эпохи Возрождения, написанной в модальной гармонической системе, а также додекафонной и “атональной” музыки предпринимались, однако в полной мере успешными их назвать нельзя» [4]. Я могу согласиться с этим, но только отчасти. В данной цитате подразумевается, что шенкерский анализ хорошо подходит к тональной музыке, но это не всегда так. Есть фундаментальные проблемы, к примеру, с произведениями, которые начинаются и заканчиваются в двух разных тональностях. Я уже упомянул Шуберта, но под конец XIX века это стало нормой, не поддающейся объяснению в рамках шенкерской системы.

Теория музыки

В конце концов, нужно заметить, что сравнение Шенкера с Риманом – это не игра с нулевым исходом. Их теории могут совершенно спокойно сосуществовать вместе, если принять во внимание, что у них разные цели. Шенкеру, которому казалось, что музыка умерла со смертью Брамса – по его словам, «последнего из немецких мастеров»¹⁸, – было трудно понять сложно-хроматическую музыку конца XIX века с помощью своей системы анализа. Вспоминается американская поговорка: «если единственный инструмент у тебя в ящике молоток, тогда все твои проблемы становятся гвоздями»! То есть шенкеровская система недостаточно гибка, чтобы гармонически анализировать музыку рубежа веков. Шенкер не предлагал свой метод для анализа Вагнера, Римского-Корсакова, Листа или Чайковского. Он просто думал, что они сочиняли плохую музыку, так что их анализировать не надо. Я сам, конечно, с этим не согласен, но это не значит, что я не могу брать у Шенкера интересные идеи. Основной проблемой Римана была вера в гармонический дуализм, идея, что минорное трезвучие – это отражение мажорного, только вниз, от вибрирующего тона. Увы, такого отражения нет, в чем Риман даже признался в конце жизни. Если брать шире, то его отношение к басу как второстепенному голосу тоже проблематично.

Я начал свою статью с замечания о том, что в Америке Риман более популярен, чем Шенкер, но с одним исключением: американские учебники гармонии в большинстве своем основаны на теориях Шенкера, до той или иной степени. Но эта ситуация тоже меняется, и появляются новые издания – например, «Harmony in Context» М. Ройг-Франколи [53] и «Concise Introduction to Tonal Harmony»

¹⁸ Шенкер написал это на странице посвящения своей монографии «Beethovens neunte Sinfonie»: «Dem Andenken des letzten Meisters deutscher Tonkunst Brahms» (Памяти последнего мастера немецкой музыки, Иоганнеса Брамса).

Теория музыки

Й. Страуса и П. Бурстина [23], которые адаптируют некие гармонические концепции Римана. Стоит также отметить, что одна из последних работ покойного Б. Плотникова, «Монолог о практике содержательного анализа» [11], была учебником гармонии и формы, основанным на идеях Шенкера. Так что американские труды начинают брать у Римана, а русские – у Шенкера.

Шенкера часто обвиняют в том, что в первоструктуре нет субдоминанты. Но этот взгляд близорукий – в самом дальнем плане Шенкер убрал и доминанту тоже. Иными словами, тоника, и тоника одна, – это единственная истинная гармония в мышлении Шенкера. Все остальные гармонии и аккорды исчезают, и остается только тоника, настоящий генератор всех других тонов и всей красоты в любом произведении. Безусловно, если говорить об анализе аккордов и их функций, то теория Римана гораздо интереснее и полезнее, особенно в применении к хроматической музыке. Как заметил Дальхауз, все теории функций прежде всего интересуются классификациями аккордов. Но теория Шенкера – это не теория функций аккордов, а скорее теория *голосоведения* и, как таковую, сравнивать ее с теориями функций не логично. В конце концов, нужно отметить, что оба теоретика, Шенкер и Рима́н, были, время от времени, как правы, так и неправы, как и полагается любому изобретателю крупномасштабной теории. При этом они оба навсегда обогатили музыкальный анализ своими идеями.

Теория музыки

ЛИТЕРАТУРА

1. *Акопян Л.О.* По следам Шенкера: Редукционизм [Электронный ресурс] // Искусство музыки. Теория и история. № 6 (2012). С. 104–124. URL: <http://imti.sias.ru/upload/iblock/087/akopyan.pdf>.
2. *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. В 2-х т. 2-ое изд. Л.: Музыка, 1947 [1971]. Т. 2.
3. *Власова Н.О.* Генрих Шенкер и его аналитическая теория [Электронный ресурс] // Искусство музыки. Теория и история. № 6 (2012). С. 86–102. URL: <http://imti.sias.ru/upload/iblock/bc8/vlasova.pdf>.
4. *Захаров Ю.К.* Теория Г. Шенкера в России [Электронный ресурс] // Человек и культура. 2016. № 2. С. 91–101. URL: http://enotabene.ru/ca/article_19008.html.
5. *Захаров Ю.К.* Дополнение к Шенкеру: линейно-гармонический анализ двух песен Р. Шумана // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 2(52). Ч. 1. С. 78–86.
6. *Катуар Г.Л.* Теоретический курс гармонии. М.: Государственное Издательство музыкальный сектор, 1924.
7. *Климентова Л.С.* Однотерцовые отношения в гармонии. Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Нижний Новгород, 2014.
8. *Лагутина Е.В.* Генрих Шенкер и его «Учение о гармонии». Дис. ... канд. искусствоведения. В 2-х т. М., 2014.
9. *Мазель Л.А.* О расширении понятия одноименной тональности // Советская музыка. 1957. № 2. С. 141–145.
10. *Мазель Л.А.* К дискуссии о современной гармонии // Советская музыка. 1962. № 5. С. 52–61.
11. *Плотников Б.Т.* Монолог о практике содержательного ана-

Теория музыки

лиза: уч. пособие для муз. вузов. Красноярск: КГАМиТ, 2005.

12. *Танеев С.И.* Подвижной контрапункт строгого письма. М.: Юргенсон, 1909 [1959].

13. *Ханнанов И.Д.* Теория гармонии Ю.Н. Холопова в сравнении с современными американскими представлениями о тональной музыке // Музыкальные миры Юрия Николаевича Холопова / Сб. статей. М.: МГК, 2016. С. 88–95.

14. *Холопов Ю.Н.* Музыкально-теоретическая система Хайнриха Шенкера. М.: Композитор, 2006.

15. *Холопов Ю.Н.* Музыкально-эстетические взгляды Х. Шенкера // Эстетические очерки. Вып. 5. М.: Музыка, 1979. С. 234–253.

16. *Холопов Ю.Н., Кириллина Л.В. и др.* Музыкально-теоретические системы: учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов муз. вузов. М.: Композитор, 2006.

17. *Шевалье Л.* История учений о гармонии / Пер. с франц. Потаповой и В. Таранущенко. Под ред. М.В. Иванова-Борецкого. М.: Гос. муз. изд-во, 1931 (1932).

18. *Шенкер Г.* Свободное письмо. Новые музыкальные теории и фантазии III / Пер. Б.Т. Плотникова. Красноярск, 2003. В 2-х т.

19. *Bach C.P.E.* Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Berlin, 1753.

20. *Berry D.* Hans Weisse and the Dawn of American Schenkerism // The Journal of Musicology. 2003. No. 20/1. P. 104–156.

21. *Berry D.* Schenkerian Theory in the United States // Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie. 2005. No. 2/2–3. S. 101–137.

22. *Burns L.* Analytic Methodologies for Rock Music: Harmonic and Voice-Leading Strategies in Tori Amos's «Crucify» // Expression in

Pop-Rock Music: Critical and Analytical Essays, revised second edition. Ed. by Walter Everett. New York: Routledge, 2008. P. 213–246.

23. *Burstein P., Straus J.* Concise Introduction to Tonal Harmony. New York: W.W. Norton & Company, 2015.

24. *Cohn R.* Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and Historical Perspective // *Journal of Music Theory*. 1998. Vol. 42. P. 167–180.

25. *Cohn R.* Maximally Smooth Cycles, Hexatonic Systems, and the Analysis of Late-Romantic Triadic Progressions // *Music Analysis*. 1996. No. 15. P. 9–40.

26. *Cohn R.* Neo-Riemannian Operations, Parsimonious Trichords, and Their Tonnetz Representations // *Journal of Music Theory*. 1997. No. 41. P. 1–66.

27. *Dahlhaus C., Anderson J.* a.o. Harmony [Electronic resource] // Oxford Music Online. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/>.

28. *Dill C.* Rameau's Imaginary Monsters: Knowledge, Theory, and Chromaticism in «Hippolyte et Aricie» // *Journal of the American Musicological Society*. 2002. Vol. 55, No. 3. P. 433–476.

29. *Euler L.* Tentamen novae theoriae musicae ex certissimis harmoniae principiis dilucide expositae. Saint Petersburg, 1739.

30. *Everett W.* Voice Leading and Harmony as Expressive Devices in Early Music of the Beatles: She Loves You // *College Music Symposium*. 1992. No. 32. P. 19–37.

31. *Fux J.J.* Gradus ad Parnassum. Vienna: Johann Peter van Ghelen, 1725.

32. *Gollin E.* Some Aspects of Three-dimensional Tonnetze // *Journal of Music Theory*. 1998. Vol. 42. P. 195–206.

33. *Gollin E., Harrison D.* The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories. Oxford: Oxford University Press, 2011.

Теория музыки

34. *Gosman A.* Rameau and Zarlino: Polemics in the «*Traité de l'harmonie*» // *Music Theory Spectrum*. 2000. Vol. 22, No. 1. P. 44–59.
35. *Harrison D.* *Harmonic Function in Chromatic Music*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994.
36. *Hostinsky O.* *Die Lehre von den musikalischen Klängen*. Prague: H. Dominicus, 1879.
37. *Hyer B.* *Tonal Intuitions in «Tristan and Isolde»*. Ph.D. dissertation, Yale University, 1989.
38. *Kirnberger J.* *Die Kunst des reinen Satzes*. Berlin und Königsberg: G.J. Decker und G.L. Hartung, 1774.
39. *Klumpenhouwer H.* *Remarks on American Neo-Riemannian Theory* // *Tijdschrift voor Muziektheorie*. 2000. No. 5/3. P. 155–169.
40. *Klumpenhouwer H.* *Some Remarks on the Use of Riemann Transformations* // *Music Theory Online*. 1994. No. 0/9.
41. *Lewin D.* *A Formal Theory of Generalized Tonal Functions* // *Journal of Music Theory*. 1982. No. 26. P. 23–60.
42. *Lewin D.* *Generalized Musical Intervals and Transformations*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1987.
43. *Lewin D.* *Some Notes on Analyzing Wagner: The Ring and Parsifal* // *19th-Century Music*. 1992. No. 16. P. 49–58.
44. *Lubin S.* *Techniques for the Analysis of Development in Middle-Period Beethoven*. Ph.D. dissertation, New York University, 1974.
45. *Martin N.* *Rameau's Changing Views on Supposition and Suspension* // *Journal of Music Theory*. 2012. Vol. 56. No. 2. P. 121–167.
46. *McCreeless P.* *An Evolutionary Perspective on Semitone Relations in the Nineteenth Century* // *The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality*, edited by William Kinderman and Harald Krebs. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1996. P. 87–113.

Теория музыки

47. *Montagnier J.-P.* Heavenly Dissonances: The Cadential Six-Four Chord in French Grand Motets and Rameau's Theory of the Accord par Supposition // *Journal of Music Theory*. 2003. Vol. 47. No. 2. P. 305–323.
48. *Nobile D.* Voice Leading in Early Beatles Songs // *Music Theory Online*. 2011. No. 17/3.
49. *Piston W.* *Harmony*. New York: W.W. Norton & Company, 1941.
50. *Riemann H.* *Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre*. Leipzig, 1880.
51. *Riemann H.* *Systematische Modulationslehre als Grundlage der musikalischen Formenlehre*. Hamburg, 1887.
52. *Riemann H.* *Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde*. London and New York, 1893.
53. *Roig-Francoli M.* *Harmony in Context*. Second Edition. New York: McGraw Hill, 2011.
54. *Rothstein W.* The Americanization of Heinrich Schenker // *In Theory Only*. 1986. No. 9/1. P. 5–17.
55. *Sechter S.* *Die Grundsätze der musikalischen Komposition*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1853–54.
56. *Schenker H.* *Das Meisterwerk in der Musik*. Munich, 1925.
57. *Schenker H.* *Der freie Satz (Free Composition)*. Trans. E. Oster. New York: Longman Inc., 1979.
58. *Schenker H.* *Der Tonwille*. Vienna, 1921–4.
59. *Schenker H.* *Fünf Urlinie-Tafeln*. Vienna, 1932.
60. *Schenker H.* *Harmonielehre*. Stuttgart, 1906.
61. *Schenker H.* *Kontrapunkt: Cantus firmus und zweistimmiger Satz*. Vienna, 1910; и *Drei- und mehrstimmiger Satz, Übergänge zum freien Satz*. Vienna, 1922.

Теория музыки

62. *Schenker H.* Rameau oder Beethoven? // Das Meisterwerk in der Musik. Vol. 3, 1930. S. 9–24.

BIBLIOGRAPHY

1. *Akopyan L.O.* Po sledam SHenker: Redukcionizm [EHlektronnyj resurs] // Iskusstvo muzyki. Teoriya i istoriya. № 6 (2012). S. 104–124. URL: <http://imti.sias.ru/upload/iblock/o87/akopyan.pdf>.

2. *Asaf'ev B.V.* Muzykal'naya forma kak process. V 2-h t. 2-oe izd. L.: Muzyka, 1947 [1971]. T. 2.

3. *Vlasova N.O.* Genrih SHenker i ego analiticheskaya teoriya [EHlektronnyj resurs] // Iskusstvo muzyki. Teoriya i istoriya. № 6 (2012). S. 86–102. URL: <http://imti.sias.ru/upload/iblock/bc8/vlasova.pdf>.

4. *Zaharov YU.K.* Teoriya G. SHenker v Rossii [EHlektronnyj resurs] // CHelovek i kul'tura. 2016. № 2. S. 91–101. URL: http://enotabene.ru/ca/article_19008.html.

5. *Zaharov YU.K.* Dopolnenie k SHenkeru: linearno-garmonicheskij analiz dvuh pesen R. SHumana // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. 2015. № 2(52). CH. 1. C. 78–86.

6. *Katuar G.L.* Teoreticheskij kurs garmonii. M.: Gosudarstvennoe Izdatel'stvo muzykal'nyj sektor, 1924.

7. *Klimentova L.S.* Odnotercovye otnosheniya v garmonii. Dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02. Nizhnij Novgorod, 2014.

8. *Lagutina E.V.* Genrih SHenker i ego «Uchenie o garmonii». Dis. ... kand. iskusstvovedeniya. V 2-h t. M., 2014.

9. *Mazel' L.A.* O rasshirenii ponyatiya odnoimennoj tonal'nosti // Sovetskaya muzyka. 1957. № 2. S. 141–145.

Теория музыки

10. *Mazel' L.A.* K diskussii o sovremennoj garmonii // Sovetskaya muzyka. 1962. № 5. S. 52–61.
11. *Plotnikov B.T.* Monolog o praktike sodержatel'nogo analiza: uch. posobie dlya muz. vuzov. Krasnoyarsk: KGAMiT, 2005.
12. *Taneev S.I.* Podvizhnoj kontrapunkt strogogo pis'ma. M.: YUrgenson, 1909 [1959].
13. *Hannanov I.D.* Teoriya garmonii YU.N. Holopova v sravnenii s sovremennymi amerikanskimi predstavleniyami o tonal'noj muzyke // Muzykal'nye miry YUriya Nikolaevicha Holopova / Sb. statej. M.: MGK, 2016. S. 88–95.
14. *Holopov YU.N.* Muzykal'no-teoreticheskaya sistema Hajnriha SHenker. M.: Kompozitor, 2006.
15. *Holopov YU.N.* Muzykal'no-ehsteticheskie vzglyady H. SHenker // EHsteticheskie ocherki. Vyp. 5. M.: Muzyka, 1979. S. 234–253.
16. *Holopov YU.N., Kirillina L.V.* i dr. Muzykal'no-teoreticheskie sistemy: uchebnik dlya istoriko-teoreticheskikh i kompozitorskih fakul'tetov muz. vuzov. M.: Kompozitor, 2006.
17. *SHeval'e L.* Istoriya uchenij o garmonii / Per. s franc. Potapovoj i V. Taranushchenko. Pod red. M.V. Ivanova-Boreckogo. M.: Gos. muz. izdvo, 1931 (1932).
18. *SHenker G.* Svobodnoe pis'mo. Novye muzykal'nye teorii i fantazii III / Per. B.T. Plotnikova. Krasnoyarsk, 2003. V 2-h t.
19. *Bach C.P.E.* Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Berlin, 1753.
20. *Berry D.* Hans Weisse and the Dawn of American Schenkerism // The Journal of Musicology. 2003. No. 20/1. P. 104–156.
21. *Berry D.* Schenkerian Theory in the United States // Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie. 2005. No. 2/2–3. S. 101–137.

Теория музыки

22. *Burns L.* Analytic Methodologies for Rock Music: Harmonic and Voice-Leading Strategies in Tori Amos's «Crucify» // *Expression in Pop-Rock Music: Critical and Analytical Essays*, revised second edition. Ed. by Walter Everett. New York: Routledge, 2008. P. 213–246.

23. *Burstein P., Straus J.* Concise Introduction to Tonal Harmony. New York: W.W. Norton & Company, 2015.

24. *Cohn R.* Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and Historical Perspective // *Journal of Music Theory*. 1998. Vol. 42. P. 167–180.

25. *Cohn R.* Maximally Smooth Cycles, Hexatonic Systems, and the Analysis of Late-Romantic Triadic Progressions // *Music Analysis*. 1996. No. 15. P. 9–40.

26. *Cohn R.* Neo-Riemannian Operations, Parsimonious Trichords, and Their Tonnetz Representations // *Journal of Music Theory*. 1997. No. 41. P. 1–66.

27. *Dahlhaus C., Anderson J.* a.o. Harmony [Electronic resource] // *Oxford Music Online*. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/>

28. *Dill C.* Rameau's Imaginary Monsters: Knowledge, Theory, and Chromaticism in «Hippolyte et Aricie» // *Journal of the American Musicological Society*. 2002. Vol. 55, No. 3. P. 433–476.

29. *Euler L.* Tentamen novae theoriae musicae ex certissimis harmoniae principiis dilucide expositae. Saint Petersburg, 1739.

30. *Everett W.* Voice Leading and Harmony as Expressive Devices in Early Music of the Beatles: She Loves You // *College Music Symposium*. 1992. No. 32. P. 19–37.

31. *Fux J.J.* Gradus ad Parnassum. Vienna: Johann Peter van Ghelen, 1725.

32. *Gollin E.* Some Aspects of Three-dimensional Tonnetze // *Journal of Music Theory*. 1998. Vol. 42. P. 195–206.

Теория музыки

33. *Gollin E., Harrison D.* The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories. Oxford: Oxford University Press, 2011.
34. *Gosman A.* Rameau and Zarlino: Polemics in the «Traité de l'harmonie» // Music Theory Spectrum. 2000. Vol. 22, No. 1. P. 44–59.
35. *Harrison D.* Harmonic Function in Chromatic Music. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994.
36. *Hostinsky O.* Die Lehre von den musikalischen Klängen. Prague: H. Dominicus, 1879.
37. *Hyer B.* Tonal Intuitions in «Tristan and Isolde». Ph.D. dissertation, Yale University, 1989.
38. *Kirnberger J.* Die Kunst des reinen Satzes. Berlin und Königsberg: G.J. Decker und G.L. Hartung, 1774.
39. *Klumpenhouwer H.* Remarks on American Neo-Riemannian Theory // Tijdschrift voor Muziektheorie. 2000. No. 5/3. P. 155–169.
40. *Klumpenhouwer H.* Some Remarks on the Use of Riemann Transformations // Music Theory Online. 1994. No. 0/9.
41. *Lewin D.* A Formal Theory of Generalized Tonal Functions // Journal of Music Theory. 1982. No. 26. P. 23–60.
42. *Lewin D.* Generalized Musical Intervals and Transformations. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1987.
43. *Lewin D.* Some Notes on Analyzing Wagner: The Ring and Parsifal // 19th-Century Music. 1992. No. 16. P. 49–58.
44. *Lubin S.* Techniques for the Analysis of Development in Middle-Period Beethoven. Ph.D. dissertation, New York University, 1974.
45. *Martin N.* Rameau's Changing Views on Supposition and Suspension // Journal of Music Theory. 2012. Vol. 56. No. 2. P. 121–167.
46. *McCreless P.* An Evolutionary Perspective on Semitone Relations in the Nineteenth Century // The Second Practice of Nineteenth-

Теория музыки

Century Tonality, edited by William Kinderman and Harald Krebs. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1996. P. 87–113.

47. *Montagnier J.-P.* Heavenly Dissonances: The Cadential Six-Four Chord in French Grand Motets and Rameau's Theory of the Accord par Supposition // *Journal of Music Theory*. 2003. Vol. 47. No. 2. P. 305–323.

48. *Nobile D.* Voice Leading in Early Beatles Songs // *Music Theory Online*. 2011. No. 17/3.

49. *Piston W.* Harmony. New York: W.W. Norton & Company, 1941.

50. *Riemann H.* Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre. Leipzig, 1880.

51. *Riemann H.* Systematische Modulationslehre als Grundlage der musikalischen Formenlehre. Hamburg, 1887.

52. *Riemann H.* Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde. London and New York, 1893.

53. *Roig-Francoli M.* Harmony in Context. Second Edition. New York: McGraw Hill, 2011.

54. *Rothstein W.* The Americanization of Heinrich Schenker // *In Theory Only*. 1986. No. 9/1. P. 5–17.

55. *Sechter S.* Die Grundsätze der musikalischen Komposition. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1853–54.

56. *Schenker H.* Das Meisterwerk in der Musik. Munich, 1925.

57. *Schenker H.* Der freie Satz (Free Composition). Trans. E. Oster. New York: Longman Inc., 1979.

58. *Schenker H.* Der Tonwille. Vienna, 1921–4.

59. *Schenker H.* Fünf Urfurien-Tafeln. Vienna, 1932.

60. *Schenker H.* Harmonielehre. Stuttgart, 1906.

Теория музыки

61. *Schenker H.* Kontrapunkt: Cantus firmus und zweistimmiger Satz. Vienna, 1910; и Drei- und mehrstimmiger Satz, Übergänge zum freien Satz. Vienna, 1922.

62. *Schenker H.* Rameau oder Beethoven? // Das Meisterwerk in der Musik. Vol. 3, 1930. S. 9–24.

