

Акопян Л. О.

## ПО СЛЕДАМ ШЕНКЕРА: РЕДУКЦИОНИЗМ

### ON THE TRACES OF SCHENKER: REDUCTIONISM

**Аннотация.** Взлет популярности музыкально-теоретической доктрины Г. Шенкера во 2-й половине XX века был в значительной степени обусловлен ее идейной близостью к генеративному синтаксису Н. Хомского. В статье рассматриваются тенденции музыкальной науки, продолжающие линию этих двух доктрин; особое внимание уделено труду Ф. Лердаля и Р. Джэкендоффа «Генеративная теория тональной музыки» (1983).

**Abstract.** The rise of popularity of Heinrich Schenker's theoretical doctrine in the 2<sup>nd</sup> half of the 20<sup>th</sup> century was largely conditioned by its ideological closeness to the generative syntax by Noam Chomsky. The article discusses the trends in musicology continuing these two doctrines; a special attention is paid to the treatise by F. Lerdahl and R. Jackendoff *A Generative Theory of Tonal Music* (1983).

**Ключевые слова:** Г. Шенкер, Н. Хомский, Д. Эпстайн, Grundgestalt, Ю. Нармур, Ф. Лердаль и Р. Джэкендофф, генеративная теория тональной музыки, редукция, правила грамматической корректности, преференционные правила, Б. Гаспаров.

**Key Words:** H. Schenker, N. Chomsky, D. Epstein, *Grundgestalt* (fundamental configuration), E. Narmour, F. Lerdahl and R. Jackendoff, generative theory of tonal music, reduction, well-formedness rules, preference rules, B. Gasparov.

...Торжество голого метода над познанием было полным и исключительным, – все науки говорили о своем методе откровеннее, охотнее, более одушевленно, нежели о прямой своей деятельности. <...> Наиболее типична философия: <...> она предпочитала ограничиваться «введением в философию», вводила и вводила без конца, куда-то заводила и бросала. И все науки вместе шарили по беззвездному небу <...> своими методологическими щупальцами, не встречая сопротивления в мягкой отвлеченной пустоте.

О. Мандельштам

Музыкально-теоретическая доктрина Генриха Шенкера, подробно рассмотренная в статье Н. О. Власовой, обладает бесспорными, можно сказать вневременными достоинствами. Не менее очевидна и ее историческая ограниченность. Анализ по Шенкеру – игра с весьма строгими правилами, действующими только в приложении к музыке конкретного исторического периода. Конечно, современные приверженцы шенкерианского анализа не станут, по примеру своего патрона, объявлять всякую музыку без четко выявляемой первичной структуры I–V–I (Шенкер именовал ее также «священным треугольником») противоречащей естественным законам искусства. Но попытки адаптировать аналитическую

технику Шенкера к музыке, созданной до Баха и после Вагнера с Брамсом, выглядят либо натянутыми, либо не слишком необходимыми: в лучшем случае они могут дополнительно иллюстрировать соображения, суть которых в целом ясна и без поддержки шенкерских диаграмм<sup>1</sup>.

Как бы то ни было, Шенкер при жизни пользовался весьма солидным авторитетом. Вильгельм Фуртвенглер считал его одним из своих наставников (возможно, своим неповторимым мастерством ведения длительной драматургической линии и склонностью к подчеркиванию басов знаменитый дирижер по меньшей мере отчасти обязан непосредственному влиянию венского теоретика). На склоне жизни Шенкера появилось развернутое введение в его методологию, написанное одним из его учеников<sup>2</sup>. В те же годы адепты шенкерской теории основали «Шенкерские институты» в Гамбурге (1931) и Вене (1935). Развитие шенкерства в Германии и Австрии прекратилось с переходом этих стран под власть нацистов<sup>3</sup>, но ученики Шенкера, эмигрировавшие в США, продолжили его дело в этой стране<sup>4</sup>. Время для настоящего шенкерского «бума» созрело к середине и особенно к концу 1950-х годов, когда появилась известная статья А. Форте<sup>5</sup>. Библиография работ, имеющих более или менее непосредственное отношение к Шенкеру и его идеям, ко второй половине 1980-х выросла до весьма внушительного объема<sup>6</sup>, и поток соответствующей литературы, судя по всему, не иссякает<sup>7</sup>.

Посмертный взлет популярности доктрины Шенкера, несомненно, был не в последнюю очередь обусловлен ее духовной близостью к совершенно иной доктрине, возникшей спустя несколько десятилетий в рамках одной из смежных наук. Речь идет о так называемом генеративном синтаксисе знаменитого

<sup>1</sup> Ряд таких попыток предпринят в классическом труде ученика Шенкера: *Salzer F. Structural Hearing. Tonal Coherence in Music*. New York, Dover, 1962 (в двух томах). Среди недавних опытов – квази-шенкерский анализ отрывка из Шостаковича: *Фэннинг Д. Лейтмотив в «Леди Макбет Мценского уезда» // Д. Д. Шостакович. Сборник статей к 90-летию со дня рождения*. Санкт-Петербург, Композитор, 1996. С. 106–108. Всесторонне разбирая Восьмой струнный квартет Шостаковича, этот же автор неоднократно прибегает к шенкерской редукции в качестве полезного, но далеко не главного аналитического инструмента: *Fanning D. Shostakovich: String Quartet No. 8*. Aldershot, Ashgate, 2004. В труде ведущего отечественного специалиста по шенкерскому анализу этот подход, с развернутыми комментариями, применен к «Сказке» Метнера, прелюдиям Шостаковича и прелюдиям Дебюсси: *Плотников Б. Очерки и этюды по методологии музыкального анализа*. Красноярск, 2002. С. 176–249.

<sup>2</sup> *Jonas O. Das Wesen des musikalischen Kunstwerks. Eine Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers*. Wien, Universal Edition, 1934.

<sup>3</sup> Попутно заметим, что доктрина Шенкера не была особенно востребована в странах немецкого языка и после войны. Более того, в лице влиятельнейшего немецкого музыковеда Карла Дальхауза она нашла одного из своих самых строгих критиков. См.: *Dahlhaus C. Im Namen Schenkers // Die Musikforschung*, 36, 1983; *Schwab-Felisch O. Zur Rezeption der Schichtenlehre Heinrich Schenkers in der deutschsprachigen Musikwissenschaft nach 1945 // Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, 2005, 2.

<sup>4</sup> Впрочем, автором первых солидных шенкерских публикаций в США был представитель совсем иной школы – ученик Эрнеста Блоха и Шёнберга, известный композитор Роджер Сешнс (1896–1985): *Sessions R. Heinrich Schenker's Contribution // Modern Music* 12, 4 (1935); Id. *Escape by Theory (Review of Der Freie Satz by Heinrich Schenker) // Modern Music* 15, 3 (1938).

<sup>5</sup> *Forte A. Schenker's Conception of Musical Structure // Journal of Music Theory*, 3 (1959), 1. Впоследствии этот же автор принял участие в написании известного учебного пособия: *Forte A, Gilbert S. E. Introduction to Schenkerian Analysis*. New York, Norton, 1982.

<sup>6</sup> См.: *Beach D. A Schenker Bibliography // Journal of Music Theory*, 13 (1969), 1; Id. *A Schenker Bibliography: 1969–1979 // Journal of Music Theory*, 23 (1979), 2; Id. *The Current State of Schenkerian Research // Acta Musicologica*, 57 (1985), 2; *Schenker Studies*, ed. by H. Siegel. Cambridge, Cambridge University Press, 1990; *Cadwallader A., ed. Trends in Schenkerian Research*. New York, Schirmer, 1990.

<sup>7</sup> Ср.: *Плотников Б. Монолог о практике содержательного анализа*. Красноярск, 2005. С. 15–16. Здесь, с опорой на библиографический указатель Б. Эйотта (*Ayotte B. Heinrich Schenker: A Guide to Research*. New York, 2004), показана динамика роста шенкерской литературы по десятилетиям с 1930-х по 1990-е. См. также: *Berry D. C. A Topical Guide to Schenkerian Literature. An Annotated Bibliography with Indices*. Hillsdale, Pendragon, 2004.

лингвиста Ноама Хомского<sup>8</sup>. Позволим себе предположить, что если бы шенкеризм – в сущности довольно громоздкая концепция с весьма ограниченным потенциалом к обновлению – так полно и неожиданно не резонировало с учением Хомского, его эпистемологическая привлекательность уже успела бы сойти на нет<sup>9</sup>.

Доктрина Хомского возникла как реакция на ограниченность ортодоксального (соссюрианского) структурализма. Последний, не имея в своем распоряжении категорий, отражающих процесс порождения языковых структур из онтологически первичных конфигураций, оказался способен в лучшем случае описывать мелкие, чисто поверхностные подсистемы языка (наиболее успешно – фонологические). С другой стороны, синтаксис – то есть тот раздел лингвистики, который занимается самыми крупными, разнообразными, интересными, глубоко эшелонированными языковыми структурами, – всегда оставался на периферии сферы его внимания<sup>10</sup>. Вкратце изложим зерно лингвистической доктрины Хомского. В основе предложения лежит так называемая глубинная структура – своего рода абстрактная идея этого предложения. Процесс вывода (генерации) из глубинной структуры реального предложения – поверхностной структуры – обозначается термином «трансформация». Если поверхностная структура достаточно сложна, трансформация протекает в несколько этапов: сначала генерируются простые высказывания, которые, как подразумевается, составляют данную поверхностную структуру, а затем эти высказывания объединяются в целое более высокого порядка. Число правил, регулирующих переход от глубинной структуры к простым высказываниям и объединение последних в более сложные синтаксические целостности, является конечным – при том, что количество возможных в языке поверхностных структур беспредельно.

В реальной жизни и на родном языке процесс трансформации осуществляется мгновенно и бессознательно. Однако Хомский всячески подчеркивает, что этот процесс, даже в рамках обыденной речи, носит принципиально творческий характер. В своих последних пределах генеративная лингвистика мыслит себя наукой о том, как абстрактная идея языковой структуры интенционально (творчески) преобразуется в конкретный акт употребления языка. В этом, как и в объединении анализа и синтеза в рамках единой процедуры, проявляется несомненный параллелизм хомскианского и шенкеризанского подходов. Еще одна важная параллель заключается в том, что в обоих случаях реконструкция процесса трансформации (в терминах теории Шенкера – процесса *Auskomponierung*) осмысленна лишь постольку, поскольку она сохраняет грамматичность (или правильное голосоведение) при переходе с одного уровня глубины на другой. И, наконец, главное, что объединяет оба подхода, – идея фундаментального структурообразующего начала. У Шенкера это *Ursatz*, у Хомского – глубинная структура.

<sup>8</sup> основополагающая работа: *Хомский Н.* Синтаксические структуры // Новое в лингвистике, 2. М., Изд-во иностранной литературы, 1962 (оригинал вышел в 1957 году). Важнейшие более поздние труды, переведенные на русский язык: он же. Аспекты теории синтаксиса. М., Изд-во МГУ, 1972; он же. Язык и мышление. М., Изд-во МГУ, 1972.

<sup>9</sup> Об идейной близости шенкеризма и хомскианства начали писать уже после Зальцера (*Salzer F.* *Structural Hearing*, op. cit.) и упомянутой статьи Форте (*Forste A.* *Schenker's Conception...*, op. cit.). По-видимому, одним из первых на нее указал влиятельный в США композитор и теоретик Милтон Бэббитт: *Babbitt M.* *The Structure and Function of Musical Theory* // *College Music Symposium*, 5 (1965). P. 59–60. Вообще говоря, роль Бэббитта как инициатора и гуру шенкеризанского – и, шире, методологически «прогрессивного», устремленного к максимальному наукообразию – движения в американском музыковедении заслуживает специального анализа, но здесь мы не имеем возможности этим заниматься. См. также: *Baroni M.* *The Concept of Musical Grammar* // *Music Analysis*, 2 (1983). P. 184; *Delègue C.* *Les fondements de la musique tonale. Une perspective analytique post-schenkerienne.* Paris, J. Clattès, 1984. P. 51–52.

<sup>10</sup> Ср.: *Хомский Н.* Язык и мышление. С. 30–31.

Музыкально-теоретическая литература 1960–80-х годов, прежде всего американская, изобилует работами, основное содержание которых сводится к подтверждению справедливости этой идеи с использованием терминов и приемов, так или иначе восходящих к шенкерианству, но со специфическим «хомскианским» акцентом. Труды, где генеративно-синтаксическая методология трансплантирована в сферу музыки в более или менее чистом виде, по понятным причинам немногочисленны<sup>11</sup>, но опыты редукции в шенкерианском духе, комментируемые с использованием элементов генеративистской фразеологии, многочисленны и разнообразны<sup>12</sup>. Иногда в дополнение к шенкеревскому *Ursatz* выдвигаются и другие категории, также обозначающие некий фундаментальный структурообразующий момент. Одна из таких категорий – «основная конфигурация» (*Grundgestalt*). Именно этим термином Арнольд Шенберг обозначал на занятиях с учениками идеализированную «основу музыкального произведения (не обязательно додекафонного – Л. А.), его первую творческую мысль, из которой выводится все остальное»<sup>13</sup>.

На объединении идей *Ursatz* и *Grundgestalt* основана концепция небезынересной книги американского теоретика и дирижера, представителя бэббитовской школы Дэвида Эпстейна<sup>14</sup>. Этот автор исходит из вполне обоснованной неудовлетворенности тем, что шенкеревский *Ursatz* наделен донельзя обобщенным статусом и никак не соотносится с многообразием мотивно-тематических, ритмических и прочих «поверхностно-структурных» отношений, представлен-

<sup>11</sup> Немногие известные мне исключения относятся в основном к сфере этномузыковедения. См. в частности: *Herndon M. Le modèle transformationnel en linguistique: ses implications pour l'étude de la musique // Semiotica*, 15 (1975), 1; *Cooper R. Abstract Structure and the Indian Raga System // Ethnomusicology*, 21 (1977), 1. Представляется, что более творческий подход к генеративистской методологии продемонстрирован в работе: *Boilès Ch. Les chants instrumentaux des Tehuacas: un exemple de transmission musicale de significations, dans: Musique en jeu*, 12 // Paris, Seuil, 1973. Ср. также достаточно примитивный, основанный на буквальном понимании хомскианства набросок генеративной грамматики тональной музыки: *Keiler A. R. Bernstein's The Unanswered Question and the Problem of Musical Competence // The Musical Quarterly*, 64 (1978), 2. P. 212 ff; *Id. Two Views of Musical Semiotics // The Sign in Music and Literature*, ed. by W. Steiner. Austin, University of Texas Press, 1981.

<sup>12</sup> Характерный образец: *Deliège C.*, *op. cit.* – первый труд шенкерианского направления на французском языке. Впрочем, следует отметить, что этот труд не богат интересными прозрениями. Вдобавок в своей наиболее оригинальной по авторскому замыслу части – разделе о дифференциации функций элементов, составляющих поверхностную структуру, – он почему-то никак не связан с остальными частями, последовательно генеративистскими по фразеологии. Предлагаемый в этой части метод анализа поверхностной структуры музыки по трем функциям, условно обозначаемым как «затакт» [«арсис»], «акцент» [«тесис»] и «окончание» [«каталексис»], не вносит ничего существенно нового по сравнению с трехчленной схемой «нарастание»–«спад»–«стасис», выдвинутой в: *Berry W. Structural Functions in Music*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1976. Похожая в некоторых отношениях методика более разнообразно и интересно разработана в работе: *Арановский М. Синтаксическая структура мелодии*. М., Музыка, 1991. С. 111 и след. В ряде трудов «шенкерианского» направления делаются попытки продолжить дело, начатое Зальцером (*Salzer F. Structural Hearing, op. cit.*), и выйти за пределы тональной музыки XVIII–XIX веков: *Wintle Ch. Analysis and Performance: Webern's Concerto op. 24/II // Music Analysis*, 1 (1982), 1; статьи в сборнике: *Aspects of Schenkerian Theory*, ed. by D. Beach. New Haven & London, Yale University Press, 1983.

<sup>13</sup> *Rufer J. Composition With Twelve Notes*. London, Barrie & Rockliff, 1954. P. VIII. Суть категории *Grundgestalt* раскрывается Руфером на примере из сонаты Бетховена: *Ibid.* P. 183 ff.

<sup>14</sup> *Epstein D. Beyond Orpheus. Studies in Musical Structure*, 2<sup>nd</sup> ed. Oxford–New York, Oxford University Press, 1987 (1-е издание – 1979). О родственных связях между этими двумя идеями (в их отношении к идее более общего порядка – гетевскому «урфеномену») – см. также значительно более раннюю работу: *Barford Ph. Urphänomenon, Ursatz and Grundgestalt // The Music Review*, 28 (1967), 3. Здесь, между прочим, выдвигается оригинальная, но спорная идея о том, что шенберговский *Grundgestalt* – это плод синтеза исконно германского стремления связывать многообразие явлений с некоторой единой фундаментальной идеей и иудаистской тенденции воспринимать пространственно-временной универсум как «функциональную божественную гармонию».

ных в любом отдельно взятом музыкальном произведении<sup>15</sup>. В соответствии с изначально принятой и не подлежащей обсуждению редуционистской установкой Эпстейн полагает, что это многообразие также должно непременно восходить к какому-то Ur- (или Grund-, что в данном случае одно и то же) началу. Последнее существует параллельно Ursatz'у и независимо от него; Эпстейн отождествляет его с шенберговским Grundgestalt'ом. Последний термин достаточно свободно расшифровывается как конфигурация «музыкальных элементов, значимая для формы и структуры произведения и проявляющаяся на его протяжении в различных внешних обличьях и на различных структурных уровнях. Во всех своих проявлениях она сохраняет некоторые внутренне присущие ей признаки, однако последние варьируются и маскируются с помощью разного рода украшений, развивающих моментов, вставок и/или сокращений, инверсий, увеличений и уменьшений, прочих композиционных приемов». При этом понятие «элемент» так и остается неуточненным; автор специально указывает на возможность его сколь угодно широкого толкования<sup>16</sup>.

Материал, с которым работает Эпстейн, – инструментальная музыка немецко-австрийской классико-романтической традиции. В ряду отношений, составляющих Grundgestalt, он для разных случаев выделяет отношения в сфере звуковысотности, ритма, артикуляции, громкостной динамики, мотивной работы, и все это в самых разнообразных комбинациях. В некоторых случаях результаты кажутся весьма убедительными: например, для всех частей Струнного квинтета C-dur Шуберта в качестве одного из важнейших компонентов основной конфигурации выявляется хроматический сдвиг в мелодии и гармонии<sup>17</sup>; интересно демонстрируется глубинное единство тематического материала (на первый взгляд столь гетерогенного) в первой части «Героической симфонии»<sup>18</sup>. В некоторых моментах эпстейновское представление об основной конфигурации отчасти соприкасается с тем, что в работах Л. А. Мазеля обозначается как «художественное открытие»; во всяком случае такие мазелевские тексты, как анализ Менуэта из Сонаты D-dur Бетховена (где «художественное открытие» пьесы – в сущности, ее Grundgestalt – формулируется как сопоставление двух типов синкоп, реализующее более глубокое сопоставление скерцозного и напевно-лирического начал)<sup>19</sup>, перекликаются с очень многим в работе Эпстейна. К числу недостатков книги следует отнести не столько неформальный характер редуционистских процедур, направленных на выявление основных конфигураций (хотя, строго говоря, это обстоятельство должно воспринимать как серьезный дефект), сколько некритическое отношение к самой категории Grundgestalt: последняя выказывает тенденцию к превращению в некую статическую данность, заслоняющую не менее важные в своем роде динамические аспекты музыкального целого<sup>20</sup>.

<sup>15</sup> Вообще говоря, продолжателями шенкеровского учения, до Эпстейна и независимо от него, было предпринято немало попыток преодолеть ее важнейший имманентный дефект и возвысить тематизм и ритм до уровня материй, «интересных» для шенкериянского анализа. Показательны хотя бы следующие работы: *Komar A. J. Theory of Suspensions. A Study of Metrical and Pitch Relations in Tonal Music.* Princeton, Princeton University Press, 1971 (теория задержаний с шенкериянским «акцентом»); *Yeston M. The Stratification of Musical Rhythm.* New Haven & London, Yale University Press, 1976; *Burkhart Ch. Schenker's 'Motivic Parallelisms' // Journal of Music Theory,* 22 (1978), 2; *Rothstein W. Phrase Rhythm in Tonal Music.* New York, Schirmer, 1989.

<sup>16</sup> *Epstein D., op. cit.* P. 19–20.

<sup>17</sup> *Ibid.* P. 45–47.

<sup>18</sup> *Ibid.* P. 111–136.

<sup>19</sup> Мазель Л. Два этюда о Бетховене. 1. О менуэте из Седьмой сонаты // Советская музыка, 1970, 12.

<sup>20</sup> В этой связи поучительна вышедшая еще до первого издания книги Эпстейна работа знаменитого немецкого ученого: *Dahlhaus C. Some Models of Unity in Musical Form // Journal of Music Theory,* 19 (1975), 1. В ней выражено критическое отношение к настойчивым попыткам многих современных теоретиков докопаться до фундаментальной «диастематической субстанции», обеспечивающей, так сказать, абсолютное «Ur»-единство музыкального целого. Аналогич-

\* \* \*

Редукционистские методологии, группирующиеся вокруг шенкериянской традиции и нацеленные прежде всего на обнаружение *Ursatz* или других аналогичных фундаментальных структур, нашли последовательного критика в лице Юджина Нармура, чей полемический труд<sup>21</sup> вызвал в свое время бурные отклики. Популярность доктрины австрийского теоретика объясняется в этой работе всего лишь «неудовлетворенностью вводящими в заблуждение результатами старых описательных процедур – примитивизмом цифрового отображения гармонических функций, безжизненностью символического отображения формы с помощью букв и арифметики (АВА, 4+4), тривиальными результатами анализа мелодических «кульминаций» в соответствии с криволинейными графиками и т. д.»<sup>22</sup> По отношению к шенкериянству все это, конечно, не вполне справедливо: ведь исторической альтернативой ему была (и остается) вовсе не примитивная школьная теория, а принципиально иные, но также вполне достойные и жизнеспособные научные концепции. Успех шенкериянства объясняется реальной, исторически обусловленной общественной потребностью в таком, и именно таком видении музыки, а вовсе не одними только соображениями «от противного», как это пытается представить Нармур. Но оставим в сторону проблему исторической справедливости и займемся существом претензий, предъявляемых Нармуром шенкериянскому направлению.

Важнейшую из них можно кратко сформулировать примерно следующим образом: шенкериянство – это «недостаточная» (*defective*) научная система того же ряда, что и гегельянство в историософии, гештальтизм в психологии, ламаркизм в эволюционной теории и, конечно же, хомскианство в лингвистике. По Нармуру, перечисленные системы научного мышления, при всех различиях между ними, основаны на идее некоего мистифицированного – ибо в принципе не поддающегося опровержению – абсолюта, который трактуется как источник и детерминант всех частных явлений. Создателей этих систем объединяет «философская вера» (открыто выраженная и Шенкером в его основополагающем труде *Der Freie Satz*) в то, что все сложное и дифференцированное в своих последних пределах восходит к самым простым принципам<sup>23</sup>.

По-видимому, упрек Нармура, действительно, справедлив по отношению к некоторым из перечисленных научных доктрин, равно как и ко многим другим широко известным концепциям (хотя бы таким, как фрейдизм и марксизм). Более того, он справедлив и по отношению к текстам самого Шенкера, который безусловно мистифицировал свой *Ursatz*, объявив этот «священный треугольник» абсолютно незыблемой, укорененной в биологии человека, основой музыкальности. Тем не менее трудно отрицать, что *Ursatz* – это нечто большее, чем плод редукционистского рвения отдельно взятого австрийского теоретика. Мысль о том, что для тональной музыки структура I–V–I служит неким пер-

---

ную направленность имеет высказывание В. Лютославского (с резко критической ссылкой на упомянутую выше работу Й. Руфера): «Принцип выведения всего [музыкального] материала из одного элемента считаю неверным, даже вредным, ибо он дает однобокое представление о сущности музыкального искусства и противоречит законам восприятия»: Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. Статьи. Воспоминания. М., Тантра, 1995. С. 110. Это кажущееся нежелание признать диалектичность и фундаментальность глубинного объединяющего начала – в музыке самого Лютославского всегда ощущаемого очень сильно – явно содержит элемент осознанной полемики с «grundgestaltistischer» модой в современной мысли о музыке.

<sup>21</sup> *Narmour E. Beyond Schenkerism. The Need for Alternatives in Music Analysis. Chicago & London, The University of Chicago Press, 1980.*

<sup>22</sup> *Ibid.* P. 1.

<sup>23</sup> *Ibid.* P. 12. В русском переводе Б. Т. Плотникова: «Мое учение показывает, что искусство музыки гораздо проще, чем может показаться по сегодняшнему преподаванию. И тот факт, что простота не лежит на поверхности, не делает музыку менее простой. Каждая поверхность, взятая сама по себе, обязательно вводит в заблуждение и всегда сложна»: *Шенкер Г. Свободное письмо. Том 1: текст. Красноярск, 2003. С. 11.*

вичным ядром, и любая тональная пьеса может трактоваться как ее пролонгация, вполне согласуется с нашим представлением о тональной музыке и, скорее всего, не вызовет протеста у теоретиков большинства направлений, в том числе не имеющих ничего общего с шенкеризмом.

Как бы то ни было, в некоторых отношениях критика Нармура вполне убедительна. Так, в качестве существенного недостатка шенкеризма он вполне резонно отмечает нежелание признавать за относительно менее глубинными структурными слоями (Schichten) способность оказывать хотя бы минимальное воздействие на относительно более глубокие слои: по Шенкеру, только «глубина» (целое) может детерминировать «поверхность» (частности), тогда как возможность обратной связи никак не оговаривается. Соответственно, ни одно (тональное) музыкальное произведение, по Шенкеру, не может быть оригинальным настолько, чтобы внести коррективы в изначально заданное представление о «заднем плане» тональной музыки как таковой<sup>24</sup>. Шенкерский анализ, по Нармуру, всего лишь информирует нас о некоторой обобщенной стилистической норме. Присущая этой методологии тенденция к нивелировке всего многообразия реальных случаев и ее принципиальная неисторичность уравнивают ее с теми неэффективными «школьными» концепциями, в борьбе с которыми она будто бы зародилась, и побуждают к поиску более сильной альтернативы.

Эту альтернативу Нармур находит в трудах своего учителя, видного теоретика Леонарда Б. Мейера. Речь идет о методе, известном как модель «подразумеваемое–реализованное» (implication–realization model)<sup>25</sup>. Термином «подразумеваемое» (implicative) сам Мейер обозначает отношение такого рода, когда, исходя из «совокупности признаков, характеризующих некоторое [музыкальное] событие – мотив, фразу и др., – удается сделать обоснованный вывод о <...> том, каким образом данное событие может быть продолжено и, возможно, доведено до конца»<sup>26</sup>. Иными словами, «подразумеваемые отношения» составляют некоторое виртуальное множество, из которого в рамках конкретного произведения реализуется лишь небольшая часть, тогда как нереализованные «импликации» составляют исторически обусловленный ассоциативный фон, обогащающий наше восприятие музыки. В рамках аналитической модели «подразумеваемое–реализованное» осуществляется то, чего Нармуру не хватает в шенкеризме: обнаружение обратной связи, благодаря которой диктат целого над частностями, будучи уравновешен давлением «импликаций» на восприятие целого, утрачивает свой абсолютный характер. Развивая идею Мейера, Нармур постулирует необходимость в одновременной разработке двух одинаково важных и как бы движущихся друг навстречу другу объяснительных систем: теории «частных (подразумеваемых) смыслов» и теории «целостного (реализованного) смысла»<sup>27</sup>. Теория Шенкера, согласно этой интерпретации, односторонне ориентирована на реализованный смысл, не учитывает подразумеваемых смыслов; именно в этом кроется ее глубинный, неискоренимый дефект<sup>28</sup>.

<sup>24</sup> См.: *Narmour E*, op. cit. P. 41.

<sup>25</sup> См.: *Ibid.* P. 122 ff.

<sup>26</sup> *Meyer L. B.* Explaining Music. Berkeley etc., University of California Press, 1973. P. 110.

<sup>27</sup> Термин «смысл» в данном контексте следует понимать безотносительно к внешней семантике музыкального «события» (будь то мотив, фраза, период, более или менее обширное законченное построение или целое произведение); речь идет об имманентной характеристике события, определяющей его структурные функции.

<sup>28</sup> Впоследствии Нармур реализовал свое видение модели «подразумеваемое–реализованное» в работах по анализу структуры мелодии. Нам доступна только одна (относительно ранняя) из них – объемистый труд, посвященный проблемам классификации и восприятия простейших мелодических конфигураций: *Narmour E.* The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures. The Implication–Realization Model. Chicago & London, The University of Chicago Press, 1990. Поскольку речь идет всего лишь о начальном этапе целой исследовательской программы, мы воздержимся от того, чтобы трактовать одномерный, абсолютно поверхностный эмпиризм данного труда (в котором трудно усмотреть что-либо помимо наброска «теории частностей») как свойство соответствующего аналитического подхода в целом.

Многие моменты нармуровской критики Шенкера и шенкерианства достаточно остры, поэтому его работа стала предметом серьезной дискуссии<sup>29</sup>. Возражения его оппонентов-постшенкерианцев носят во многом «партийный» характер, и мы не будем на них останавливаться. Вместо этого сформулируем одно сомнение от собственного имени. Стремясь преодолеть заложенную в шенкерианстве (равно как и в любых более или менее «грундгештальтистских» концепциях) тенденцию мыслить музыкальное время главным образом в терминах пространственных метафор, модель «подразумеваемое–реализованное» специально акцентирует представление о времени музыкального произведения как о процессе, движущемся от «до» к «после» (с возможными отсылками назад, от «после» к «до», то есть от «реализации» к имевшим место ближе к началу произведения частным «импликациям»). Конечно, оба представления о музыкальном времени – условно говоря, синхронистическое и диахронистическое – соответствуют нашему опыту и в своем роде вполне «законны». Адекватный подход должен, по идее, сочетать оба представления, выдвигая на первый план то или иное из них в соответствии с имманентными качествами анализируемого объекта (а если мы стремимся к высокой точности и тонкости анализа – то и с характером «событий», имеющих место в каждый данный момент развертывания музыкального целого). Но значительная часть тональной музыки XVIII–XIX веков по своей имманентной природе предполагает скорее примат синхронистической установки (или, выражаясь в более привычных для нас терминах – примат целостной, откристиализовавшейся «формы» над устремленным из прошлого в будущее, не всегда предсказуемым «процессом»). Поэтому в применении к ней нармуровская альтернатива выглядит отнюдь не сильнее той идеологии, которую она призвана вытеснить.

\* \* \*

Обратимся к работе, претендующей на особенно масштабные обобщения в рамках постшенкерианства. Это «Генеративная теория тональной музыки», авторы которой – сотрудники Массачусетского технологического института (МТИ), композитор и теоретик Фред Лердаль и лингвист, ученик Хомского Рэй Джэкендофф<sup>30</sup>. Задачу теории музыки авторы видят в формальном описании музыкальных интуиций некоего идеализированного слушателя. Под «интуициями» понимается не осознаваемое (в основном) знание, благодаря которому слушателю удается организовать воспринимаемые музыкальные звучания в связные целостные модели (гештальты)<sup>31</sup>. В формулировке своей задачи авторы следуют

<sup>29</sup> См., в частности, две большие рецензии в *Perspectives of New Music*, 17 (1978), 1: Keiler A. R. *The Empiricist Illusion. Narmour's Beyond Schenkerism; Martin H. [Review on] Beyond Schenkerism by E. Narmour.*

<sup>30</sup> Lerdahl F., Jackendoff R. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, Mass., & London, The MIT Press, 1983. Этой книге предшествовал ряд предварительных публикаций, в том числе: Lerdahl F., Jackendoff R. *Toward a Formal Theory of Tonal Music // Journal of Music Theory*, 21 (1977), 1; Jackendoff R., Lerdahl F. *Generative Music Theory and Its Relation to Psychology // Journal of Music Theory*, 25 (1981), 1; Lerdahl F., Jackendoff R. *On the Theory of Grouping and Meter // The Musical Quarterly*, 67 (1981), 4 (заметим в скобках, что между окончательным текстом книги и некоторыми из этих предварительных публикаций обнаруживаются немалые концептуальные расхождения). См. также: Lerdahl F. *Théorie générative de la musique et composition musicale // Quoi? Quand? Comment? – Paris, Ch. Bourgeois, 1985*, где некоторые предпосылки и выводы теории распространяются на область современного музыкального творчества. Успех книги побудил авторов развить и уточнить ее положения в ряде еще более поздних публикаций.

<sup>31</sup> Хотя авторы не вдаются в тонкости психологии восприятия, можно не сомневаться, что они имеют в виду не простое восприятие музыкальных звучаний и эмоционально окрашенную первичную реакцию на них (эти сюжеты, обросшие богатой литературой, соотносятся с теорией музыки лишь косвенно), а более сложный и инстинктивно-творческий, синтезирующий и интегрирующий психологический механизм, который, исходя из элементов воспринимаемого объективного содержания и основываясь на приобретенном интуитивном знании, спонтанно

за Хомским, чья генеративная грамматика в конечном счете устремлена к описанию лингвистических интуиций идеализированного носителя языка. Интуиции эти, по Хомскому, являются необходимым условием для осуществления творческого акта употребления языка; аналогично, интуиции идеализированного слушателя тональной музыки являются необходимой (хотя и недостаточной) предпосылкой акта создания «правильного» музыкального текста соответствующей традиции. Можно сказать, что обе генеративные теории – как лингвистическая, так и, вслед за ней, музыковедческая, – нацелены на формальное описание некоторых глубинных, не до конца осознаваемых реалий психической жизни человека. Формализм описания выражает позитивно-научное, тогда как психологизм видения задачи – гуманитарное, собственно человеческое измерение данной научной парадигмы. Достоинство теории Лердаля–Джэкендоффа заключается прежде всего в том, что оба эти начала трактуются в ней с одинаковым вниманием и приводятся к синтезу.

Преимущественная связь генеративной теории Лердаля–Джэкендоффа с генеративным синтаксисом Хомского проявляется в том, что эта теория также строится как своего рода грамматика – конечный набор правил, связывающих глубинные, более или менее абстрактные уровни структуры музыкального текста с конкретным, непосредственно наблюдаемым «поверхностным» слоем. Доктрина Лердаля–Джэкендоффа относится только к тем измерениям тональной музыки, за которыми признается иерархическая организация, а именно к отношениям тонов по высоте и длительности. Другие измерения – тембр, динамика, мотивно-тематическое развитие – изначально объявляются неиерархичными и поэтому выводятся за скобки теории.

Центральный термин теории – звуковысотное событие (pitch event) – обозначает любое сочетание тонов в вертикальной плоскости. Правила грамматики «звуковысотных событий» распределяются по четырем разрядам соответственно четырем отчетливо различающимся сферам (domains) анализа. Гештальт конкретного музыкального целого определяется по суммарному результату всех четырех анализов. Две из четырех сфер охватывают отношения длительности. Это:

а) анализ группировок (grouping analysis): членение целого на формально отграниченные друг от друга временные отрезки – ритмические группировки – и объединение группировок низших иерархических уровней в группировки более высоких и, в конечном счете, высших иерархических уровней. На выходе анализ группировок должен формально подтвердить интуицию, согласно которой музыкальное произведение представляет собой иерархию ритмически релевантных единиц (мотивов, фраз, периодов и т. п.).

б) метрический анализ (metrical analysis): определение иерархии событий согласно тому, какое место они занимают на шкале метрической силы/слабости; при этом метр рассматривается как фактор, действенный на уровне не только мелких (объемом в такт и меньше) группировок, но и группировок большего объема. Метрический анализ выражает интуицию, согласно которой развитие происходящих в произведении событий связано с размеренным чередованием сильных и слабых долей на иерархически различных уровнях структуры целого.

---

строит целостные конфигурации, «впитываемые» нашим совокупным психическим опытом. Этот механизм служит предметом изучения так называемой когнитивной психологии (психологии познания), активно развиваемой именно в стенах МТИ; на страницах своей книги Лердаль и Джэкендофф неоднократно апеллируют к ее постулатам. Значительно раньше различие между двумя типами восприятия было замечено и описано представителями австро-немецкой школы гештальтпсихологии. В немецкой терминологии первый, простой тип восприятия обозначается словом *Wahrnehmung*, тогда как второй, составной – словом *Auffassung*; см.: *Jaspers K. Allgemeine Psychopathologie*, 9 Aufl. Berlin usw., Springer-Verlag, 1973. S. 142–144.

Две другие сферы анализа охватывают звуковысотные отношения:

в) связь между отношениями длительности и высоты устанавливается на этапе редукции временных отрезков (*time-span reduction*): выявления иерархической значимости отдельных событий в рамках ритмических группировок, с возможным учетом их положения на шкале метрически сильных и слабых долей. Этот тип редукции выражает интуицию, согласно которой любой временной отрезок музыкального целого (не ниже определенного иерархического уровня) включает некое *главное* событие, «главенство» которого каким-то образом отражено в его звуковысотных и ритмических характеристиках. Остальные происходящие на данном отрезке события не просто предшествуют главному или следуют за ним, но и прямо или опосредованно *подчинены* ему. После многоступенчатой формализованной редукции временных отрезков (то есть последовательного снятия всех подчиненных событий на всех – снизу доверху – уровнях членения на группировки) в рамках целостной, законченной тональной пьесы в качестве главного события выявляется тоника последнего автентического каданса. Ей непосредственно подчинены еще два события: начальная тоническая гармония пьесы («структурное начало») и доминанта последнего автентического каданса. Ход V–I в кадансе авторы называют «структурным концом» пьесы. События, имеющие место между структурным началом и структурным концом, подчинены главному событию лишь опосредованно. Таким образом, на выходе редукции временных отрезков в масштабах целостной пьесы получается все тот же шенкерианский «священный треугольник», где первое I – это структурное (но не обязательно фактическое) начало, тогда как заключительный ход V–I – структурный (не обязательно фактический) конец. Свои, локальные структурные начала и концы есть и у различных по иерархической значимости разделов пьесы, обнаруживаемых в результате анализа группировок. В основе редукции временных отрезков лежит, по существу, «диахронистическое» представление о музыкальном времени.

г) принципиально иной тип редукции обозначается как редукция пролонгаций (*prolongational reduction*). Речь идет об определении иерархического ранга отдельных «звуковысотных событий» в аспекте гармонических и мелодических напряжений и релаксаций, связности и развития, но, в общем случае, безотносительно к членению пьесы на группировки (временные отрезки). Редукция пролонгаций преодолевает границы формально выявленных ритмических группировок и, таким образом, устанавливает более богатые внутритекстовые связи. Она выражает, по существу, то же интуитивное представление, что и редукция по шенкерианским рецептам: сегментация музыкального целого на временные отрезки дает относительно внешний, поверхностный «срез» музыкального времени, тогда как в своих глубинных основах музыкальное время мыслимо как некое целостное, внутренне структурированное, как бы синхронное пространство. Редукция пролонгаций, будучи осуществлена в применении к целостной законченной тональной пьесе, также выявляет «священный треугольник», но теперь он интерпретируется по-иному: заключительное I есть точка абсолютного покоя, первое I – ее левосторонняя пролонгация, обеспечивающая глобальную связность целого, а кадансовое V – другая левосторонняя пролонгация, символизирующая напряжение и развитие.

Для каждой из четырех сфер анализа предлагаются правила двух типов: «правила грамматической корректности» (*well-formedness rules*) и «правила предпочтения» («преференционные правила», *preference rules*). Первые, не знающие исключений, служат для фильтрации принципиально невозможных структурных описаний. Вторые, не имеющие аналогов в генеративном синтаксисе Хомского, отражают те «предпочтения», которые идеализированный слушатель тональной музыки отдает одним «гештальтам» перед другими. Можно сказать, что введение в оборот «преференционных правил» также призвано отразить

некую важную музыкальную интуицию: слушателю тональной музыки присуще неосознанное ощущение обобщенной стилистической нормы, на фоне которой он оценивает конкретные события как отвечающие или противоречащие «предпочтениям», диктуемым этой нормой. При прочих равных условиях предпочтение оказывается психологически относительно «комфортным» гештальтам, то есть таким конфигурациям, которым присущи симметрия, регулярное членение, внутренняя уравновешенность.

Чтобы пояснить отличие правил грамматической корректности от преференционных правил, приведем по одному такому правилу для анализа группировок. Правило первого типа: «любое последование смежных звуковысотных событий может составить [ритмическую] группировку; и группировка может представлять собой только последование смежных звуковысотных событий». На основании этого правила фильтруется такая принципиально невозможная для тональной музыки конфигурация, как ритмическая группировка, содержащая несмежные события (то есть события, между которыми вклиниваются другие события, не принадлежащие данной группировке). Правило второго типа: «[начиная с некоторого уровня сегментации и выше] нежелательны группировки, состоящие только из одного события» – но такие группировки, тем не менее, теоретически возможны и встречаются в литературе: ср. *des* и *cis* фортиссимо в тактах, соответственно, 372–373 и 374–375 финала Восьмой симфонии Бетховена или, скажем, однозвучный «лейтмотив» рожка ночного сторожа в конце второго акта «Майстерзингеров» Вагнера.

Цитировать здесь другие правила анализа группировок, равно как и правила метрического анализа, едва ли необходимо. Правила эти достаточно многочисленны и сформулированы довольно изоциренно, но в целом их набор построен так, чтобы основанная на них сегментация отвечала нашим интуитивным ожиданиям, и посему может быть принят практически без возражений. Более того, почти каждому из нас так или иначе приходилось формулировать правила аналогичного рода для собственных нужд. Чтобы не утяжелять изложение без особой нужды, приведем лишь один короткий образец анализа группировок и метрического анализа, осуществленных согласно предлагаемому Лердалем и Джэкендоффом алгоритму; см. нотный пример 1 – начало хора из «Страстей по Матфею» (одного из излюбленных авторами «подопытных» текстов). Анализ группировок отображен здесь в виде «скобок», а метрический анализ – в виде точек внизу нотного текста. Оба анализа стратифицированы (то есть представлены в виде многоуровневых конфигураций), что наглядно отражает иерархический характер отношений в пределах обеих сфер. Группировки на каждом уровне сегментации (кроме низшего) включают по целому числу группировок более низких уровней: таково требование одного из правил грамматической корректности. Относительная метрическая сила каждого звуковысотного события выражается числом точек, выстроившихся под этим событием в вертикальный ряд. Полученные конфигурации в основном кажутся естественными до тривиальности.

*Нотный пример 1*

С точки зрения Лердаля и Джэкендоффа сферы анализа группировок и метрического анализа имеют отношение лишь к членению текста, но не к установлению внутритекстовых связей и оценке их относительной значимости. Проблема связности текста не играет особой роли и в третьей сфере анализа, на этапе редукции временных отрезков. Преференционные правила для этой сферы сформулированы авторами не всегда удачно; часто за основу берутся вещественные характеристики событий, что скорее нежелательно<sup>32</sup>. Так, согласно одному из правил, из возможных «кандидатур» на роль главного события предпочтительнее более «консонантное» событие; согласно другому правилу, предпочтение следует оказывать событию с более высоким положением мелодического голоса и более низким положением басового голоса. Правила, сформулированные таким образом, не внушают большого доверия. Как бы то ни было, при определении главного события временного промежутка трезвучие обычно предпочитается септаккорду, основной вид аккорда – его обращению, тоника – доминанте, доминанта – субдоминанте и т. п.

Графически редукция временных отрезков отображается в виде перевернутого кроной вниз дерева, относительно магистральные ветви которого направлены к главным событиям группировок, тогда как отходящие от них ответвления – к подчиненным событиям. Правила грамматической корректности гласят, что ветви деревьев ни при каких обстоятельствах не могут перекрещиваться и сходиться в одной точке, и что из одного «узла» не может отходить свыше двух ветвей. Чем более извилист путь от данного события по ветвям дерева к его вершине (то есть чем больше «узлов» дерева встречается на этом пути), тем выше степень его подчиненности (в шенкерских терминах – тем ближе оно к «переднему плану» структуры) и, соответственно, тем скорее оно подлежит редукции. Что касается самого главного события целостного фрагмента музыки («структурного конца»), то оно связывается с вершиной дерева прямой линией. Иначе говоря, редукцию можно представить как процедуру постепенного – снизу вверх – «отрубания» ветвей перевернутого дерева, продолжающуюся до тех пор, пока не останутся одни только самые длинные «сучья», а в конечном счете – один только «ствол». Дерево редукции временных промежутков для того же отрывка из хора Баха показано в нотном примере 2.

Нотный пример 2



<sup>32</sup> Строго говоря, с точки зрения методологической чистоты апелляция не к абстрактно-функциональным параметрам событий, а к материальному, вещественному аспекту звучащей музыки должна считаться ошибкой. Ср. программное высказывание одного из виднейших представителей школы упомянутого выше М. Бэббитта: «Звуки <...> не являются частью музыки <...> так же, как краски, пигменты, холст не суть части картины, вещество бронзы – не часть скульптуры, а страницы и буквы – не части стихотворения»: Boretz B. Nelson Goodman's *Languages of Art* from a Musical Point of View // *Perspectives on Contemporary Music Theory*. New York, Norton, 1972. P. 34. Полемицировать с этой максимой бессмысленно, так как она представляет собой неотъемлемую часть символа веры, цементирующего всю постшенкерскую идеологию.

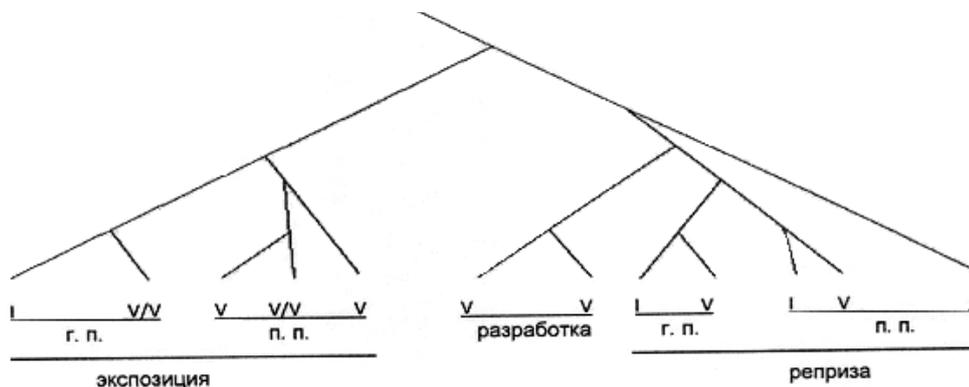
Критически оценивая это дерево, мы усматриваем в нем кое-какие не вполне убедительные частности<sup>33</sup>. Например, в качестве тональности первого предложения «по умолчанию» принимается D-dur (об этом свидетельствует прямая линия, связывающая вершину дерева с затактовым событием, которое тем самым выдвигается на роль структурного начала, первого из главных событий всей этой группировки высокого иерархического уровня). Но прочтение того же фрагмента в лидийском G-dur и, соответственно, смещение структурного начала на первую долю первого такта явно выглядит адекватнее (ср. дерево редукции в примере 3: геометрия этого дерева ясно отражает то обстоятельство, что затактовое событие, оставаясь фактическим началом пьесы, перестает выполнять функцию ее структурного начала).

Нотный пример 3



Как видим, редукция временных промежутков допускает разные толкования (читатель книги может убедиться в том, что, хотя авторы осмотрительно ограничивают свой иллюстративный материал сравнительно простыми случаями<sup>34</sup>, им то и дело приходится выпутываться из весьма двусмысленных положений, и далеко не всегда они в этом преуспевают). Есть все основания полагать, что работа по формализации анализа могла бы быть продолжена и доведена до значительно более высокой степени совершенства. Безусловно убедительных результатов авторам удастся достичь разве что при максимально дистанцированном взгляде на музыкальное целое. Так, картина, полученная при членении на крупные группировки целостной канонической сонатной формы, а затем и при построении для нее дерева редукции временных промежутков (схема 1), не должна вызывать особых возражений:

Схема 1



<sup>33</sup> На некоторые из них обращено внимание в рецензии: *Peel J., Slawson W.* [Review on:] *F. Lerdahl and R. Jackendoff. A Generative Theory... etc.* // *Journal of Music Theory*, 28 (1984), 2.

<sup>34</sup> Для иллюстрации различных положений книги, помимо хора Баха, привлекаются хорал «Святой Антоний» и начало главной партии Симфонии №104 Гайдна, тема вариаций из фортепианной Сонаты A-dur Моцарта, начало первой части его же Симфонии g-moll, начало Первой симфонии и «тема радости» из Девятой симфонии Бетховена, Прелюдия A-dur Шопена, немногие другие отрывки.

Удачей авторов следует признать идею сопоставления двух видов редукции и разработку принципов редукции пролонгаций. Между двумя соотнесенными друг с другом событиями, по Лердалю–Джэкендоффу, могут существовать отношения трех типов:

а) сильная пролонгация – когда события тождественны;

б) слабая пролонгация – когда события принадлежат одной и той же гармонической функции, но различаются по тем или иным второстепенным признакам (басу, мелодическому тону и т. п.); «слабо пролонгирующее» событие вносит незначительный момент гармонического и/или мелодического «напряжения» (tension) по сравнению с предшествующим ему или следующим за ним «пролонгируемым» событием;

в) прогрессия – когда события принадлежат различным гармоническим функциям; при соотнесении событий, составляющих прогрессию, момент напряжения/релаксации выражен относительно сильно.

В основе редукции пролонгаций лежит членение текста на особого рода «регионы» – участки, на протяжении которых имеет место либо прогрессирующее напряжение, либо прогрессирующая релаксация. Этим редукция пролонгаций отличается от редукции временных промежутков, зависимой от членения текста на ритмические группировки. В противоположность редукции временных промежутков редукция пролонгаций осуществляется в нисходящем порядке (дедуктивно): вначале выделяются регионы крупного масштаба, затем по результатам первоначальной редукции вычленяются регионы меньшего масштаба и т. п. Редукция пролонгаций изображается в виде дерева, построение которого подчиняется тем же правилам корректности, что и дерево редукции временных промежутков. Как и на дереве редукции временных промежутков, так и на дереве редукции пролонгаций магистральные ветви указывают на иерархически более значимые события (в случае редукции пролонгаций – на пункты относительной релаксации), тогда как ответвления от них – на события меньшей значимости (пункты относительного напряжения).

Авторы дают понять, что важное для редукции пролонгаций противопоставление напряжения и релаксации не синонимично противопоставлению устойчивости и неустойчивости, с которой приходится иметь дело в связи с редукцией временных промежутков: первое относится скорее к характеристике процессов, тогда как второе – к характеристике отдельных событий. В то же время между этими парами противопоставлений существует несомненное родство, поэтому деревья для обоих типов редукции часто совпадают в крупных или мелких деталях. Интуитивно ощущаемая идеализированным слушателем стилистическая норма предполагает высокую меру конгруэнтности обеих редукций (или, как выражаются наши авторы, их «совпадения по фазе»: совпадения в ключевых пунктах при возможных различиях на уровне деталей). Психологически это воспринимается как размеренность, ровность, «правильность» движения. С другой стороны, неконгруэнтные конфигурации воспринимаются как сложные, многогранные и пластичные. В примерах 4 и 5 приведен наш опыт редукции пролонгаций в применении к уже знакомому нам фрагменту из Баха, прочитанному, соответственно, в G-dur и D-dur. Поскольку отрывок не завершен (в переводе на язык данной теории можно было бы выразиться примерно так: поскольку его структурный конец не совпадает с точкой абсолютной релаксации), магистральная ветвь дерева в нашем примере переходит в пунктирную линию, которая намекает на дальнейшее воссоединение с главной, но оставшейся за пределами примера ветвью, направленной к завершающему кадансу всей пьесы. Согласно введенной авторами системе обозначений, «узлы» дерева изображаются в виде незакрашенных или покрашенных кружков в зависимости от того, соответствуют ли они сильным или слабым пролонгациям.

## Нотный пример 4

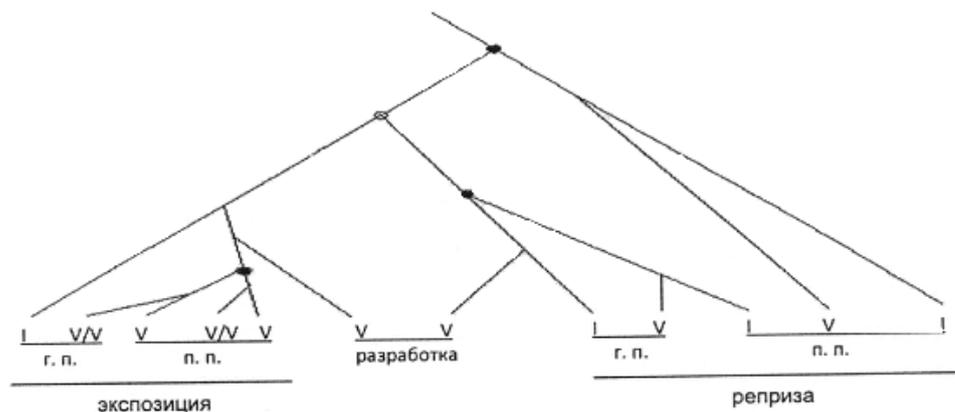


## Нотный пример 5



Более красноречивая иллюстрация различия между редукцией временных промежутков и редукцией пролонгаций показана на схеме 2. Это типичное дерево, отражающее редукцию пролонгаций внутри идеализированной канонической сонатной формы (то есть конфигурации, отличающейся высокой мерой сложности и пластичности). Сопоставление обоих «сонатных» деревьев (то есть наших схем 1 и 2) показывает, что каждый вид редукции односторонне отражает отдельные важные особенности сонатной формы. Редукция временных промежутков подчеркивает расчлененность формы на отчетливо дифференцированные разделы, внутри каждого из которых по-своему осуществляется целенаправленное движение от локального начала к локальному концу; и все эти парциальные движения, складываясь, образуют поток, устремленный от глобального начала к глобальному концу. Редукция пролонгаций, преодолевая локальные границы и отмечая более дистанцированные связи, высвечивает суть формы как комплексной гомеостатической системы. Лишь функциональная сумма двух взаимодополняющих редукций может считаться эквивалентом по-настоящему адекватного, «стереоскопического» взгляда на воображаемый обобщенный сонатный гештальт.

Схема 2



\* \* \*

Труд Лердаля и Джэкендоффа интересен множеством самых разнообразных деталей – таких, как экскурсы в смежные области, любопытные, часто неожиданные наблюдения, противоречивые, недостаточно продуманные и спорные моменты, а также моменты, вызывающие откровенное несогласие. Хотя он заслуживает более пристального внимания, мы не будем разбирать его подробнее, ибо у нас уже есть основания для некоторых существенных выводов. В концепции Лердаля–Джэкендоффа, как в фокусе, сошлись два кардинальных недостатка постшенкерянского редукционизма. Это:

а) Значительный объем явно непродуктивной работы, направленной на перевод в красивые и изоцирено формализованные термины таких понятий и категорий, которыми музыковедение иного типа – развивающееся в фарватере традиционных течений, не озабоченное проблемой собственной безупречности, свободно допускающее всякого рода методологическую «эклетику» – давно уже оперирует свободно и легко, не тратя усилий на объяснение вещей, изначально ясных любому мало-мальски мыслящему читателю. По меньшей мере в тех частях книги Лердаля–Джэкендоффа, которые касаются анализа группировок и метрического анализа (а во многом и в разделе о редукции временных промежутков), количество текста, вызывающего сожаление о напрасно затраченных усилиях, на наш взгляд, явно выходит за разумные пределы<sup>35</sup>.

б) Очевидное пренебрежение историзмом. Понятно, что Шенкер, будучи сыном своей эпохи и убежденным консерватором, мог воспринимать всю тональную музыку недифференцированно, как единый и единственно сообразный человеческой природе комплекс: ведь любые стилистические колебания внутри этого комплекса нейтрализовались для него самим фактом существования противоположного, враждебного, античеловеческого полюса в виде атональной музыки. Но когда современные исследователи на протяжении крупного, широко задуманного труда ни малейшим намеком не дают читателю понять, что им не чуждо осознание непохожести одних тональных композиторов на других (каковая непохожесть, безусловно, может быть частично формализована в терминах преференционных правил), это выглядит по меньшей мере странно.

В подтексте теории легко читается следующая идея: участок человеческого сознания, отвечающий за творческое восприятие музыки, не особенно нуждается в стимулах, чреватых нарушением психологического равновесия, способных удивить, поразить, вызвать новые, необычные переживания. Нет нужды говорить, что история музыки свидетельствует об обратном. Значительная часть музыки, созданной по меньшей мере со времени итальянских мадригалистов-новаторов XVI века, рассчитана на то, чтобы волновать, потрясать, щекотать

<sup>35</sup> Попутно упомянем еще несколько работ, опирающихся на редукционистскую идеологию и страдающих различными проявлениями того же недостатка. Весьма характерна ситуация, когда традиционные термины, пусть изначально не получившие вполне строгого определения, но зато понятные любому специалисту, заменяются терминами, определенными по всем правилам аксиоматики и формальной логики, но заведомо обреченными на одноразовое использование; ср. хотя бы изящную дефиницию терминов «одновременность» (simultaneity) и «арпеджо», призванных заменить более привычный «аккорд» (chord): *Boretz B. Meta-Variations: Studies in the Foundations of Musical Thought (I) // Perspectives of New Music, 8, (1969), 1. P. 16–17.* Далее, стремление некоторых авторов к последовательной дедукции приводит к не вполне корректным выводам относительно не желающих «подчиняться» объектов; см. хотя бы: *Rahn J. A Theory for All Music: Problems and Solutions in the Analysis of Non-Western Forms. Toronto etc., University of Toronto Press, 1983* (здесь под одну и ту же дедуктивную гребенку стригутся объекты – преимущественно образцы этнографической музыки, – явно гетерогенные во всех возможных отношениях). Иные приверженцы метатеоретических рассуждений готовы пересмотреть ab ovo многие фундаментальные и устоявшиеся категории науки; помимо обеих упомянутых, в данном отношении показательны хотя бы следующие работы: *Westergaard P. An Introduction to Tonal Theory. New York, Norton, 1975*; *Fuller R. A Structuralist Approach to the Diatonic Scale // Journal of Music Theory, 19 (1975), 2*; *Benjamin W. Pitch-Class Counterpoint in Tonal Music // Music Theory. Special Topics. New York etc., Academic Press, 1981.*

нервы – иными словами, породить явный психологический дискомфорт или, выражаясь современной терминологией, когнитивный диссонанс<sup>36</sup>. Из доктрины Лердаля и Джэкендоффа следует, что подобная музыка, в каком бы стиле она ни была написана, противоречит «преференционным правилам» и, значит, обречена на более или менее маргинальное существование. С точки зрения ученых из МТИ (и в этом они, если вдуматься, мало отличаются от Шенкера и его более непосредственных последователей) корректно построенное музыкальное целое предстает аналогом детской сказки с возможными напряженными, драматическими, даже пугающими перипетиями – когнитивными диссонансами, – которые, тем не менее, в конечном счете приводят к «когнитивно консонирующему» итогу. Едва ли непредвзятый музыковед или слушатель легко согласится с тем, что музыка, не соответствующая этой модели, в той или иной степени «некорректна» или отклоняется от нормы.

Впрочем, принципиальное (или, во всяком случае, трудно искоренимое) пренебрежение «неудобными» для теории реалиями истории музыки нельзя считать недостатком, характерным именно для шенкерянского и постшенкерянского редуционизма. Теория Римана, традиционно преобладающая в нашей (и немецкой) системе музыкального образования, во многих отношениях антагонистична доктрине Шенкера, но столь же внеисторична. Римановская система трех функций – такой же не поддающийся опровержению абсолют, что и шенкерский «священный треугольник». Методологически ценной, хотя и не получившей развития, альтернативой восходящей к Риману школьной теории гармонии явились опыты музыковеда и лингвиста Б. М. Гаспарова по переосмыслению ее основополагающих принципов. Работы Гаспарова носят ярко выраженный редуционистский характер, методологически и терминологически соприкасаются с работами Хомского, но не содержат прямых апелляций к Шенкеру. Поскольку работы эти относительно легко доступны<sup>37</sup>, мы не станем их подробно реферировать и обратим внимание лишь на моменты, свидетельствующие об их принадлежности к постшенкерянской научной парадигме и о преимуществах более дифференцированного отношения к тональной музыке разных эпох и стилей.

Предметом анализа в обеих статьях Гаспарова выступает гармония раннего Бетховена. Автор с самого начала обращает внимание на неисторичность традиционных представлений о гармонической функциональности и подчеркивает, что в рамках других феноменов истории музыки (например, в творчестве Бетховена среднего и позднего периодов) функциональные соотношения могут выглядеть существенно иначе. Затем он выдвигает алгоритм классификации аккордов (в терминологии Гаспарова – «гармонических сегментов») согласно их дистрибуции, то есть сочетаемости с другими аккордами. Все множество аккордов распределяется по функциональным классам только и исключительно на основании дистрибуционных характеристик.

<sup>36</sup> Этот термин, введенный Леонардом Фестингером, указывает на расхождение субъективного опыта с восприятием реальной ситуации. Для разрешения когнитивного диссонанса субъект должен в той или иной степени скорректировать свою систему восприятий. См. классическую работу: *Фестингер Л.* Теория когнитивного диссонанса. СПб., Речь, 2000 (оригинал опубликован в 1957).

<sup>37</sup> *Гаспаров Б.* Некоторые вопросы структурного анализа музыкального языка // Труды по знаковым системам, 4 (Уч. зап. ТГУ, вып. 236), Тарту, 1969 (с небольшими изменениями и под заглавием «О некоторых принципах структурного анализа музыки» воспроизведено в: *Проблемы музыкального мышления.* М., Музыка, 1974). Он же: К проблеме изоморфизма уровней музыкального языка (на материале гармонии венского классицизма) // Труды по знаковым системам, 7 (Уч. зап. ТГУ, вып. 365), Тарту, 1975. Развернутый и заинтересованный отклик на первую статью содержится в книге: *Мазель Л.* Проблемы классической гармонии. М., Музыка, 1972. С. 8–11.

В первой статье конструируется гармоническая «грамматика» для относительно законченных отрывков, выдержанных в одной тональности (без отклонений и модуляций). На первом шаге выявляются гармонические сегменты двух видов: имеющие открытую дистрибуцию, то есть разнообразно сочетающиеся с другими сегментами, и имеющие закрытую дистрибуцию, то есть находящиеся в жесткой связи с теми или иными из числа сегментов первого вида. Для материала, с которым имеет дело Гаспаров, сегменты второго вида – это аккорды с задержаниями, проходящие и т. п., по строгим правилам сменяемые сегментами первого вида – функционально самостоятельными аккордами. Далее все сегменты второго вида редуцируются (свертываются), а для сегментов первого вида определяются их дистрибуционные характеристики. Выясняется, что в системе гармонического языка раннего Бетховена все множество сегментов с открытой дистрибуцией подразделяется на пять функциональных классов, условно обозначенных как I, IV, V, V/V и VI. На следующих этапах, исходя из полученных дистрибуционных характеристик функциональных классов, демонстрируются связывающие их отношения иерархического господства/подчинения; тем самым определяется дальнейший порядок редукции («снизу вверх» по иерархической шкале). В конечном счете единственным не редуцируемым в принципе сочетанием оказывается последование V-I, которое и признается основной конфигурацией – «ядерной структурой» (по существу, Grundgestalt'ом) – данного музыкального языка. То, что левый угол шенкеровского «священного треугольника» (то есть первое I) остается за пределами гаспаровской «ядерной структуры», вполне логично, ибо в паре I-V у Бетховена I всегда занимает подчиненное положение и, следовательно, подлежит редукции.

Полученная на выходе анализа модель представляет собой совокупность правил сочетаемости и взаимной зависимости сегментов, принадлежащих разным функциональным классам. Эта совокупность необходима и достаточна для того, чтобы на ее основе можно было автоматически генерировать однотональные гармонические последования, «правильные» с точки зрения языка раннего Бетховена. Практически более существенный результат анализа состоит в том, что благодаря ему удалось скорректировать представление о классической гармонии как системе трех, и именно трех, фундаментальных функций. В данной интерпретации функций оказалось пять: две главные (входящие в состав «ядерной структуры») и три второстепенные. V/V и VI оказались возведены в ранг самостоятельных функциональных классов, не идентичных функции IV, хотя по своим дистрибуционным характеристикам отчасти перекрывающихся с ней. Еще раз подчеркнем: полученные выводы, строго говоря, касаются только гармонии раннего Бетховена. Для других гармонических языков картина (число и иерархия функциональных классов, их дистрибуционные характеристики) может выглядеть по-иному.

На втором этапе описания гармонического языка раннего Бетховена анализируются отношения между тональностями внутри идеализированного завершенного текста. Текст алгоритмически членится на «тональные сегменты» – отрывки, состоящие из гармонических сегментов одной тональности. Затем, согласно принципам, уже опробованным на уровне гармонических сегментов, исследуются сочетаемость и взаимная зависимость тональных сегментов. Итог анализа – система родства тональностей, отличающаяся от общепринятой «школьной» системы тем, что она отражает не взаимоотношения извлеченных из реальной музыки звукорядов и аккордов, а поведение тональных сегментов в рамках музыкального целого, которое развивается по собственным, имманентным законам. В ряде моментов эта система значительно лучше соответствует нашим интуициям, нежели традиционная. Например, принято считать, что параллельные мажор и минор, отличающиеся от данной тональности на два ключевых знака, находятся по отношению к ней в равной степени родства:

так, D-dur и h-moll равно родственны по отношению к C-dur. Далее, согласно многим руководствам (включая известный «бригадный» учебник), одноименные тональности находятся в сравнительно отдаленном родстве друг с другом. Но тот, кто практически соприкасался с гармонией классицизма, скорее всего согласится, что h-moll ощущается как тональность явно более далекая от C-dur, нежели D-dur, а одноименные тональности воспринимаются как близкородственные. Дистрибуционный анализ Гаспарова, будучи успешно работающим инструментом для выявления объективной иерархии сегментов в рамках целостного текста, полностью подтверждает эти интуиции. Полученные результаты и на этом уровне касаются только раннего Бетховена. Уже у Бетховена среднего периода система родства тональностей должна была бы выглядеть существенно по-иному. Так, с точки зрения раннего периода [C-dur] и [E-dur] – тональности относительно отдаленного родства; между тем в произведениях среднего периода [E-dur] – если судить по его дистрибуционным характеристикам – часто выступает в функции близкого родственника тональности [C-dur] (см. хотя бы такие общеизвестные примеры, как экспозиция первой части «Вальдштейновской сонаты» или начало Четвертого фортепианного концерта).

Будучи гуманитарием широкого профиля, Б. Гаспаров воздержался от продолжения работы в направлении, заданном этими двумя статьями. Его идеи никем не были подхвачены. С одной стороны, это может вызвать сожаление, с другой – шансы их плодотворного развития более чем неясны. Если бы статьи Гаспарова положили начало научной школе, ее адепты занимались бы преимущественно расширением спектра текстов, подвергаемых систематической редукции с применением одного и того же набора алгоритмов. В конечном счете деятельность этой школы непременно приобрела бы черты индустрии, ориентированной, выражаясь языком экономической науки, не столько на потребителя (в данном случае – не столько на имманентную потребность музыкальной науки в обогащении своего идейного багажа ради более широкого и разностороннего осмысления феноменов музыкального творчества), сколько на производителя (иными словами, на воспроизводство теоретических продуктов, скроенных согласно конкретным методологическим установкам, и на эксплуатацию все более и более широкого круга музыкальных текстов ради решения этой задачи). Собственно, именно такой индустрией и является ныне та область теории музыки, которую обобщенно и не вполне точно можно назвать «постшенкеризмом». Она живо напоминает картину позитивистской науки, обрисованную Мандельштамом в очерке «Девятнадцатый век», отрывок из которого вынесен в эпиграф к настоящей статье<sup>38</sup>: достаточно подставить на место философии теорию [тональной] музыки, чтобы сходство стало почти абсолютным. Возможно, то же относится к любым гуманитарным дисциплинам, стремящимся с помощью формализованных методов редуцировать человеческое творчество до «исходных структур» и их «пролонгаций» – иначе говоря, к методологиям, одно-сторонне ориентированным на универсалии в ущерб «акциденциям», то есть непредсказуемым, иррациональным, внесистемным моментам, определяющим личностную специфику творчества. Впрочем, данный вопрос выходит за рамки нашей темы и заслуживает отдельного обсуждения.

<sup>38</sup> Цитируется по изданию: Мандельштам О. Сочинения в двух томах. Том 2. М., Художественная литература, 1990. С. 196.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Арановский М.* Ситаксическая структура мелодии. М.: Музыка, 1991.
- Гаспаров Б.* Некоторые вопросы структурного анализа музыкального языка // Труды по знаковым системам, 4 (Уч. зап. ТГУ, вып. 236). Тарту, 1969.
- Гаспаров Б.* К проблеме изоморфизма уровней музыкального языка (на материале гармонии венского классицизма) // Труды по знаковым системам, 7 (Уч. зап. ТГУ, вып. 365). Тарту, 1975.
- Мазель Л.* Два этюда о Бетховене. 1. О менюэте из Седьмой сонаты // Советская музыка, 1970, № 12.
- Мазель Л.* Проблемы классической гармонии. М.: Музыка, 1972.
- Мандельштам О.* Сочинения в двух томах. Том 2. М.: Художественная литература, 1990.
- Плотников Б.* Очерки и этюды по методологии музыкального анализа. Красноярск, 2002.
- Плотников Б.* Монолог о практике содержательного анализа. Красноярск, 2005.
- Фестингер Л.* Теория когнитивного диссонанса. СПб.: Речь, 2000.
- Фэннинг Д.* Лейтмотив в «Леди Макбет Мценского уезда» // Д.Д. Шостакович. Сборник статей к 90-летию со дня рождения. Санкт-Петербург: Композитор, 1996.
- Хомский Н.* Синтаксические структуры // Новое в лингвистике, 2. М.: Изд-во иностранной литературы, 1962.
- Хомский Н.* Аспекты теории синтаксиса. М.: Изд-во МГУ, 1972.
- Хомский Н.* Язык и мышление. М.: Изд-во МГУ, 1972.
- Шенкер Г.* Свободное письмо. Том 1: текст. Перевод Б.Т. Плотникова. Красноярск, 2003.
- Aspects of Schenkerian Theory, ed. by D. Beach. New Haven & London: Yale University Press, 1983.
- Ayotte B.* Heinrich Schenker: A Guide to Research. New York, 2004.
- Babbitt M.* The Structure and Function of Musical Theory // College Music Symposium, 5 (1965).
- Barford Ph.* Urphänomenon, Ursatz and Grundgestalt // The Music Review, 28 (1967), 3.
- Baroni M.* The Concept of Musical Grammar // Music Analysis, 2 (1983).
- Beach D.* A Schenker Bibliography // Journal of Music Theory, 13 (1969), 1.
- Beach D.* A Schenker. Bibliography: 1969–1979 // Journal of Music Theory, 23 (1979), 2.
- Beach D.* The Current State of Schenkerian Research // Acta Musicologica, 57 (1985), 2.
- Benjamin W.* Pitch-Class Counterpoint in Tonal Music // Music Theory. Special Topics. New York etc.: Academic Press, 1981.
- Berry D.C.* A Topical Guide to Schenkerian Literature. An Annotated Bibliography with Indices. Hillsdale: Pendragon, 2004.
- Berry W.* Structural Functions in Music. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1976.
- Boilès Ch.* Les chants instrumentaux des Tepehuas: un exemple de transmission musicale de significations // Musique en jeu, 12. Paris: Seuil, 1973.
- Boretz B.* Meta-Variations: Studies in the Foundations of Musical Thought (I) // Perspectives of New Music, 8, (1969), 1.
- Boretz B.* Nelson Goodman's Languages of Art from a Musical Point of View // Perspectives on Contemporary Music Theory. New York: Norton, 1972.
- Burkhardt Ch.* Schenker's 'Motivic Parallelisms' // Journal of Music Theory, 22 (1978), 2.
- Cooper R.* Abstract Structure and the Indian Raga System // Ethnomusicology, 21 (1977), 1.
- Dahlhaus C.* Some Models of Unity in Musical Form // Journal of Music Theory, 19 (1975), 1.
- Dahlhaus C.* Im Namen Schenkers // Die Musikforschung, 36, 1983.
- Deliège C.* Les fondements de la musique tonale. Une perspective analytique post-schenkerienne. Paris: J. Clattès, 1984.
- Epstein D.* Beyond Orpheus. Studies in Musical Structure, 2<sup>nd</sup> ed. Oxford and New York: Oxford University Press, 1987.
- Forte A, Gilbert S.E.* Introduction to Schenkerian Analysis. New York: Norton, 1982.
- Forte A.* Schenker's Conception of Musical Structure // Journal of Music Theory, 3 (1959), 1.
- Fuller R.* A Structuralist Approach to the Diatonic Scale // Journal of Music Theory, 19 (1975), 2.
- Herndon M.* Le modèle transformationnel en linguistique: ses implications pour l'étude de la musique // Semiotica, 15 (1975), 1.
- Jackendoff R., Lerdahl F.* Generative Music Theory and Its Relation to Psychology // Journal of Music Theory, 25 (1981), 1.
- Jaspers K.* Allgemeine Psychopathologie, 9 Aufl. Berlin usw., Springer-Verlag, 1973.
- Jonas O.* Das Wesen des musikalischen Kunstwerks. Eine Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers.

Wien, Universal Edition, 1934.

*Keiler A.R.* The Empiricist Illusion. Narmour's Beyond Schenkerism // Perspectives of New Music, 17 (1978).

*Keiler A.R.* Bernstein's The Unanswered Question and the Problem of Musical Competence // The Musical Quarterly, 64 (1978).

*Keiler A.R.* Two Views of Musical Semiotics // The Sign in Music and Literature, ed. by W. Steiner. Austin: University of Texas Press, 1981.

*Komar A.J.* Theory of Suspensions. A Study of Metrical and Pitch Relations in Tonal Music. Princeton: Princeton University Press, 1971.

*Lerdahl F.* Théorie générative de la musique et composition musicale // Quoi? Quand? Comment? Paris: Ch. Bourgois, 1985.

*Lerdahl F., Jackendoff R.* Toward a Formal Theory of Tonal Music // Journal of Music Theory, 21 (1977), 1.

*Lerdahl F., Jackendoff R.* On the Theory of Grouping and Meter // The Musical Quarterly, 67 (1981), 4.

*Lerdahl F., Jackendoff R.* A Generative Theory of Tonal Music. Cambridge, Mass., & London: The MIT Press, 1983.

*Martin H.* Beyond Schenkerism by E. Narmour // Perspectives of New Music, 17 (1978).

*Meyer L.B.* Explaining Music. Berkeley etc., University of California Press, 1973.

*Narmour E.* Beyond Schenkerism. The Need for Alternatives in Music Analysis. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1980.

*Narmour E.* The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures. The Implication–Realization Model. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1990.

*Peel J., Slawson W.* [Review on:] F. Lerdahl and R. Jackendoff. A Generative Theory... etc. // Journal of Music Theory, 28 (1984), 2.

*Rahn J.* A Theory for All Music: Problems and Solutions in the Analysis of Non-Western Forms. Toronto etc.: University of Toronto Press, 1983.

*Rothstein W.* Phrase Rhythm in Tonal Music. New York: Schirmer, 1989.

*Rufer J.* Composition With Twelve Notes. London: Barrie & Rockliff, 1954.

Schenker Studies, ed. by H. Siegel. Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

*Schwab-Felisch O.* Zur Rezeption der Schichtenlehre Heinrich Schenkers in der deutschsprachigen Musikwissenschaft nach 1945 // Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie, 2005.

*Sessions R.* Heinrich Schenker's Contribution // Modern Music 12, 4 (1935).

*Sessions R.* Escape by Theory (Review of Der Freie Satz by Heinrich Schenker) // Modern Music 15, 3 (1938).

Trends in Schenkerian Research. Ed. by A. Cadwallader. New York, Schirmer, 1990.

*Westergaard P.* An Introduction to Tonal Theory. New York: Norton, 1975.

*Wintle Ch.* Analysis and Performance: Webern's Concerto op. 24/II // Music Analysis, 1 (1982), 1.

*Yeston M.* The Stratification of Musical Rhythm. New Haven & London: Yale University Press, 1976.