

**КАЗАНСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ
КОММУНИКАЦИИ**

Кафедра теории искусств и мировой художественной культуры

И.Д.Ханнанов, Д.Ф.Хайрутдинова

Современные проблемы музыкального искусства и науки

Конспект лекций



Казань – 2014

Направление подготовки: 073000.68 «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство» (профиль Музыкально-культурные коммуникации) (магистратура, 2 курс, очное обучение)

Учебный план: Музыкально-культурные коммуникации, очное, 2013г.

Дисциплина: Б.2 «Современные проблемы музыкального искусства и науки» (магистратура, 2 курс, очное обучение), форма контроля: экзамен.

Количество часов: 126 часов (в т.ч. лекции – 28 ч., практические занятия – 14 ч., самостоятельная работа – 84 ч.)

Аннотация: Представление общей картины современного музыкального искусства и науки, наиболее значимых достижений западно-европейского и американского теоретического музыковедения.

Темы:

1. Введение. Проблема гармонии в современной американской теории музыки
2. Трансформативная теория Дэвида Люина, Нео-Римановская теория Ричарда Кона, Аккордовые Геометрии Дмитри Тимошко.
3. Проблема музыкальной формы: теория формальных функций Шенберга-Раца-Каплина.
4. Диалогическая теория сонатной формы Уоррена Дарси и Джеймса Хепокоски.
5. Проблемы современной западной музыкальной семиотики: экзистенциальная семиотика Ээро Тараста.
6. Теория музыкального нарратива Роберта Хаттена, теория топиков Леонарда Ратнера и Кофи Агаву.
7. Профессиональный письменный английский язык. Сочинение абстракта для заявки на конференции на английском языке.
8. Оформление послужного списка (curriculum vitae) и письма (cover letter). Правила и стандарты профессиональной электронной переписки на английском языке.

9. Теория музыкальных эмоций: концепция эмоций Патрика Джаслина и Джона Слободы.
10. Концепция музыкальной метафоры Майкла Спицера, теория ожидания Леонарда Мейера и Дэвида Хьюрона.
11. Основы когнитивного музыковедения: генеративная теория Лерда-ла-Джакендоффа.
12. Когнитивные аспекты музыкального тона, аккорда и тональности Кароль Крумхансл.
13. Проблемы композиции: теория партименто Роберта Гьердингена и Джорджио Сангвинетти.
14. Анализ музыкальных произведений с применением изученных методов.

Ключевые слова: современная теория музыки, музыкальная форма, когнитивное музыкознание, теория композиции, музыкальная семиотика.

Дата начала эксплуатации: 26 сентября 2014

Авторы:

Ханнанов Ильдар Дамирович, Ph.D, профессор теории музыки Института (Консерватории) Пибоди Университета Джонса Хопкинса (г.Балтимор, Мериленд, США), e-mail: drkhannanov@gmail.com.

Хайрутдинова Дилия Флюоровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории искусств и мировой художественной культуры Института филологии и межкультурной коммуникации КФУ, тел. 89053174421, e-mail:

khairutdinovadf@mail.ru.

Адрес (URL) электронного курса в системе электронного обучения КФУ:
<http://bars.kfu.ru/course/view.php?id=1793>

Содержание

1.	Тема 1. Введение. Проблема гармонии в современной американской теории музыки.....	10
1.1	Аннотация.....	10
1.2	Ключевые слова.....	10
1.3	Методические рекомендации по изучению темы.....	10
1.4	Рекомендуемые информационные ресурсы.....	10
1.5	Список сокращений.....	11
1.6	Глоссарий.....	11
1.7	Вопросы для изучения по теме.....	11
1.8	Теоретический материал по теме.....	11
1.9	Вопросы и задания для контроля знаний по теме.....	15
2.	Тема 2. Трансформативная теория Дэвида Люина, Нео-Римановская теория Ричарда Кона, Аккордовые Геометрии Дмитри Тимошко	15
1.1	Аннотация.....	15
1.2	Ключевые слова.....	16
1.3	Методические рекомендации по изучению темы.....	16
1.4	Рекомендуемые информационные ресурсы.....	16
1.5	Список сокращений.....	17
1.6	Глоссарий.....	17
1.7	Вопросы для изучения по теме.....	18
1.8	Теоретический материал по теме.....	18
1.9	Вопросы и задания для контроля знаний по теме.....	24
3.	Тема 3. Проблема музыкальной формы: теория формальных функций Шенберга-Раца-Каплина.....	24
1.1	Аннотация.....	24
1.2	Ключевые слова.....	24
1.3	Методические рекомендации по изучению темы.....	25

1.4	Рекомендуемые информационные ресурсы.....	25
1.5	Список сокращений.....	25
1.6	Глоссарий.....	25
1.7	Вопросы для изучения по теме.....	26
1.8	Теоретический материал по теме.....	26
1.9	Вопросы и задания для контроля знаний по теме.....	31
4.	Тема 4. Диалогическая теория сонатной формы Уоррена Дарси и Джеймса Хепокоски.....	32
1.1	Аннотация.....	32
1.2	Ключевые слова.....	32
1.3	Методические рекомендации по изучению темы.....	32
1.4	Рекомендуемые информационные ресурсы.....	33
1.5	Список сокращений.....	33
1.6	Глоссарий.....	34
1.7	Вопросы для изучения по теме.....	34
1.8	Теоретический материал по теме.....	34
1.9	Вопросы и задания для контроля знаний по теме.....	37
5.	Тема 5. Проблемы современной западной музыкальной семиотики: экзистенциальная семиотика Ээро Тараста	38
1.1	Аннотация.....	38
1.2	Ключевые слова.....	38
1.3	Методические рекомендации по изучению темы.....	38
1.4	Рекомендуемые информационные ресурсы.....	38
1.5	Список сокращений.....	39
1.6	Глоссарий.....	39
1.7	Вопросы для изучения по теме.....	40
1.8	Теоретический материал по теме.....	40
1.9	Вопросы и задания для контроля знаний по теме.....	46

6.	Тема 6. Теория музыкального нарратива Роберта Хаттена, теория топики Леонарда Ратнера и Кофи Агаву.....	46
1.1	Аннотация.....	46
1.2	Ключевые слова.....	46
1.3	Методические рекомендации по изучению темы.....	46
1.4	Рекомендуемые информационные ресурсы.....	47
1.5	Список сокращений.....	47
1.6	Глоссарий.....	47
1.7	Вопросы для изучения по теме.....	48
1.8	Теоретический материал по теме.....	48
1.9	Вопросы и задания для контроля знаний по теме.....	52
7.	Тема 7. Профессиональный письменный английский язык. Сочинение абстракта для заявки на конференции на английском языке	52
1.1	Аннотация.....	52
1.2	Ключевые слова.....	52
1.3	Методические рекомендации по изучению темы.....	53
1.4	Рекомендуемые информационные ресурсы.....	53
1.5	Список сокращений.....	53
1.6	Глоссарий.....	53
1.7	Вопросы для изучения по теме.....	54
1.8	Теоретический материал по теме.....	54
1.9	Вопросы и задания для контроля знаний по теме.....	58
8.	Тема 8. Оформление послужного списка (curriculum vitae) и письма (cover letter). Правила и стандарты профессиональной электронной переписки на английском языке	58
1.1	Аннотация.....	58
1.2	Ключевые слова.....	58
1.3	Методические рекомендации по изучению темы.....	58

1.4	Рекомендуемые информационные ресурсы.....	59
1.5	Список сокращений.....	59
1.6	Глоссарий.....	59
1.7	Вопросы для изучения по теме.....	60
1.8	Теоретический материал по теме.....	60
1.9	Вопросы и задания для контроля знаний по теме.....	60
9.	Тема 9. Теория музыкальных эмоций: концепция эмоций Патрика Джаслина и Джона Слободы.....	60
1.1	Аннотация.....	60
1.2	Ключевые слова.....	60
1.3	Методические рекомендации по изучению темы.....	61
1.4	Рекомендуемые информационные ресурсы.....	61
1.5	Список сокращений.....	61
1.6	Глоссарий.....	62
1.7	Вопросы для изучения по теме.....	62
1.8	Теоретический материал по теме.....	62
1.9	Вопросы и задания для контроля знаний по теме.....	64
10.	Тема 10. Концепция музыкальной метафоры Майкла Спицера, теория ожидания Леонарда Мейера и Дэвида Хюрона.....	65
1.1	Аннотация.....	65
1.2	Ключевые слова.....	65
1.3	Методические рекомендации по изучению темы.....	65
1.4	Рекомендуемые информационные ресурсы.....	66
1.5	Список сокращений.....	66
1.6	Глоссарий.....	66
1.7	Вопросы для изучения по теме.....	66
1.8	Теоретический материал по теме.....	67
1.9	Вопросы и задания для контроля знаний по теме.....	68

11.	Тема 11. Основы когнитивного музыковедения: генеративная теория Лерда-ла-Джакендоффа.....	68
1.1	Аннотация.....	68
1.2	Ключевые слова.....	69
1.3	Методические рекомендации по изучению темы.....	69
1.4	Рекомендуемые информационные ресурсы.....	69
1.5	Список сокращений.....	69
1.6	Глоссарий.....	70
1.7	Вопросы для изучения по теме.....	70
1.8	Теоретический материал по теме.....	70
1.9	Вопросы и задания для контроля знаний по теме.....	72
12.	Тема 12. Когнитивные аспекты музыкального тона, аккорда и тональности Кароль Крумхансл.....	72
1.1	Аннотация.....	72
1.2	Ключевые слова.....	73
1.3	Методические рекомендации по изучению темы.....	73
1.4	Рекомендуемые информационные ресурсы.....	73
1.5	Список сокращений.....	73
1.6	Глоссарий.....	74
1.7	Вопросы для изучения по теме.....	74
1.8	Теоретический материал по теме.....	74
1.9	Вопросы и задания для контроля знаний по теме.....	75
13.	Тема 13. Проблемы композиции: теория партименто Роберта Гьердингена и Джорджио Сангвинетти	76
1.1	Аннотация.....	76
1.2	Ключевые слова.....	76
1.3	Методические рекомендации по изучению темы.....	76
1.4	Рекомендуемые информационные ресурсы.....	77

1.5	Список сокращений.....	77
1.6	Глоссарий.....	77
1.7	Вопросы для изучения по теме.....	77
1.8	Теоретический материал по теме.....	77
1.9	Вопросы и задания для контроля знаний по теме.....	79
14.	Тема 14. Анализ музыкальных произведений с применением изученных методов.....	79
1.1	Аннотация.....	79
1.2	Ключевые слова.....	79
1.3	Методические рекомендации по изучению темы.....	79
1.4	Рекомендуемые информационные ресурсы.....	80
1.5	Список сокращений.....	80
1.6	Глоссарий.....	80
1.7	Вопросы для изучения по теме.....	80
1.8	Теоретический материал по теме.....	81
1.9	Вопросы и задания для контроля знаний по теме.....	81
1.1	Общий список сокращений.....	81
1.2	Общий глоссарий.....	82
1.3	Общий перечень информационных ресурсов.....	85
1.4	Вопросы и задания для итогового контроля.....	88

Тема 1. Введение. Проблема гармонии в современной американской теории музыки

1.1 Аннотация

Лекция Введение ставит важнейшие вопросы взаимоотношений российской, западно-европейской и американской традиции после Великой Отечественной Войны, в частности, вопросы понимания принципов гармонии и формы.

1.2 Ключевые слова

Гармония, Шенкеровский анализ, теория функций, ступенная теория, гармония и геополитика, американская теория музыки, история теории музыки

1.3 Методические рекомендации по изучению темы

Тема содержит лекционную часть; в разделе «Лекция» раскрыто ее основное содержание;

После каждого тематического раздела лекции следуют вопросы для самоконтроля;

Вспомогательные материалы для освоения содержания лекции представлены в списке литературы по теме;

В разделе Форум по теме лекции представлена возможность для обсуждения интересных фактов, дополняющих содержание лекции, оставить комментарий по учебно-методическому сопровождению лекции, задать преподавателю возникшие вопросы в ходе работы над лекцией вопросы.

1.4 Рекомендуемые информационные ресурсы

Шенкеровский анализ - <http://www.schenkerguide.com/>

David Damschroeder. Thinking About Harmony: Perspectives from the Eighteenth and Nineteenth Centuries (Cambridge University Press, 2008).

Daniel Harrison. Harmonic Function in Chromatic Music: A Renewed Dualist Theory and an Account of Its Precedents. (Chicago University Press, 2010).

History of Art - <http://oyc.yale.edu/history-art>

Music - <http://oyc.yale.edu/music>

Robert Wason. Viennese Harmonic Theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg. 1-64; 121-143. К следующему семинару прочитать и приготовить краткие выступления (2 минуты) с тезисами (одна страница).

1.5Список сокращений

Гарм. – Гармония

1.6Глоссарий

Шенкеровский анализ – графический анализ линейных связей в музыкальном произведении, основанный на определении иерархических отношений музыкальных элементов. Так, в каждой паре тонов мелодии один является структурным, а другой – подчиненным.

Ступенная теория – теория гармонии, созданная теоретиками венской традиции, от Фоглера до Зехтера. Предполагает равноправное использование трезвучий на всех ступенях гаммы (отсюда – ступенная теория). Единственным структурным принципом соотношения аккордов является квинтовый ход – нисходящая квинтовая последовательность баса.

1.7Вопросы для изучения по теме

Общая картина современного музыкального искусства и науки. Обзор основного круга проблем содержания курса.

1.8Теоретический материал по теме

Современное состояние западной научной традиции во многом определяется отношением к концепции гармонии. В течение последних пяти десятилетий американская теория музыки эволюционировала несколько раз.

Этот процесс происходил независимо от развития теории гармонии в СССР и в России и остался за пределами отечественных исследований. Именно в отношении к концепции гармонии проявляется наиболее яркий контраст и несовместимость современной западной и российской теорий музыки.

В результате нескольких критических пересмотров западные теоретики пришли к необходимости отказаться от концепции гармонии в ее классическом европейском представлении (от Царлино к Рамо и Риману).

Главный постулат: основой звуковысотной временной структуры тональной музыки является не *тонально-гармоническая функция аккорда* а контрапунктическое разворачивание мелодических линий, образующих *голосоведение*.

Это противопоставление—кардинальное. За идеей тонально-гармонической функции стоит тысячелетняя традиция объяснения гармонии законами природы и математическими закономерностями. Эта традиция идет от Пифагора. Новую западную доктрину ввел Хайнрих Шенкер в 1910-20х. По существу, она является крупнейшей ревизионистской революцией в теории музыки.

Шенкер апеллировал к традиции контрапункта, которая, безусловно является фундаментальной и предшествующей традиции гармонии хорального типа 18-19 веков. Шенкер также опирался на опыт традиции фигурированного баса, который во многом противостоял новой концепции гармонии Рамо. Также, Шенкер выделял локальную венскую школу гармонии и противопоставлял ее французской и немецкой (лейпцигской) школам. В венской традиции (Фоглер, Зехтер, Брукнер) вместо трех функций принимались все семь ступеней как равнозначные. Однако, необходимо отметить, что аргументы Шенкера можно опровергнуть. Во-первых, контрапункт не старше гармонии: гармония в широком смысле—концепция 5 века до нашей эры. Во-вторых, фигурированный бас не представлял единой стройной теоретической концепции (каковой была теория гармонии Рамо) а был серией разрозненных

практик, которая, кстати, была полностью вытеснена новой гармонией. Что касается венской традиции *Stufenlehre*, то она не представляла полноценной теоретической концепций. В немецком языке для таких традиций используется термин *Lehre* (учение), тогда как для научной теории применяется термин *Theorie*. Именно так обозначается научная теория гармонии Римана, *Funktionstheorie*.

Несомненно, в развитии теории музыки до и после Великой Отечественной Войны свою роль сыграли и геополитические факторы. То, что подтолкнуло Шенкера к полной (и часто—огульной) критике классической европейской теории музыки можно охарактеризовать как первичный реваншизм 20 века. Шенкер не мог удержаться от политических рассуждений ни в одном из своих текстов. Его симпатии безраздельно принадлежали немецкой культуре, которая, по его мысли, незаслуженно пострадала в Первой Мировой Войне. После Второй Мировой Войны, американские теоретики (Форт и Бэббитт) оказались на волне вторичного реваншизма—ответа молодой американской культуры своему западно-европейскому конкуренту в момент его слабости. Бэббитт в своей книге Слова о Музыке обозначает «старую европейскую традицию» как *handed down theory* и *received theory*. Все это происходило в конце 1950х, когда в Германии маятник вкусов качнулся в сторону, противоположную от нацистского увлечения традиционной теоретической педагогикой (*Tonsatz*) в сторону абстрактной философской *Musikwissenschaft*. А возникшая реакция молодых немецких теоретиков (*Federhoffer, Holtmeyer, Polt*) на абстрактный и эклектичный дискурс Адорно и Дальхауза привели современное немецкое музыковедение в объятия своего заокеанского партнера.

В концептуальном плане в обеих традициях (классической-европейской, по терминологии Ю. Н. Холопова и в современной западно-европейской шенкерианской) присутствует и структура вертикали (аккорд, трезвучие) и голосоведение. Кардинально различаются лишь роли этих двух важнейших

аспектов музыкальной ткани. В тонально-функциональной традиции смыслообразующим элементом является функция аккорда (то, что аккорд «делает» в последовательности), а голосоведение является следствием функциональной конкатенации. В шенкеровской традиции, напротив, основным несущим элементом структуры является украшение интервальной и трезвучной структуры, контрапунктическое развертывание линий, интервальных диапазонов. В основе шенкеровской традиции лежит принцип украшений (орнамента). Эти глубинные архетипические интуиции Шенкера, к сожалению, не отрефлексированы в шенкеровской теории и ожидают своего исследователя. Для Шенкера музыка построена на украшении (линейном развитии, основанном на работе с неаккордовыми звуками). В каком-то смысле, Шенкер опирается на принципы, на которых строится множество неевропейских культур (орнамент, кантиляция). Шенкер часто неверно представляется как немецкий теоретик: ни этническое происхождение, ни место рождения (Западная Украина) Шенкера не подтверждают этого определения.

Научная теория гармонии, возникшая в древней Греции, бережно перенесенная в европейскую традицию Августином и Боэцием, пронесенная через Средние Века и Возрождение великими теоретиками прошлого, и получившая высшее воплощение в картезианском теоретизировании Рамо и в гегельянском представлении Римана, не всегда пользовалась популярностью на Западе. Особенно интересна судьба новой теории Рамо. Ни в 18 веке, ни в начале 19, во французской традиции, в педагогической традиции консерватории, она не получила широкого применения. Вплоть до Фетиса (1830е) ее отрицали французские педагоги. В Германии при жизни Рамо было несколько его сторонников (например, Marburg), но в целом, Рамо воспринимался как враг национальной традиции, что привело к некоторому отставанию немецкой интерпретации гармонии в 18 веке. Но в середине 19 века, в интересном и неожиданном резонансе с гегелевской философией, интерес к

функциональному пониманию гармонии возродился. Хауптман, фон Оттенген и Риман возродили традицию научной теории гармонии. Она и попала в Россию в то время и задержалась до наших дней. На ее основе были воспитаны великие русские композиторы и исполнители. Если существует барьер в понимании музыки на Западе и в России, он является, во-многом, различием в подходах к гармонии.

Необходимо отметить, что слышание тонально-гармонической функции аккорда на высоком артистическом уровне недоступно нетренированным музыкантам. Функциональное слышание можно быть привито только в процессе изучения абсолютного сольфеджио в раннем возрасте (до консерватории). Шенкеровский графический анализ можно освоить в любом возрасте. Таким образом, взаимное непонимание в теории музыки имеет и такой, пропедевтический аспект.

1.9 Вопросы и задания для контроля знаний по теме

- 1) Каково Ваше отношение к пересмотру главного структурного принципа гармонии в современной западной теории музыки?
- 2) Как Вы могли бы объяснить принцип действия тонально-гармонической функции, на своем опыте восприятия и исполнения?
- 3) Как соотносятся венская теория ступеней, генералбасс и теория тонально-гармонических функций?
- 4) В чем различие учений Шенкера и Холопова?
- 5) Когда и где, кроме России, была применена теория тонально-гармонических функций?

Тема 2. Трансформативная теория Дэвида Люина, Нео-Римановская теория Ричарда Кона, Аккордовые Геометрии Дмитри Тимошко

1.1 Аннотация

Лекция 2 знакомит студентов с трудами Дэвида Люина, Ричарда Кона и Дмитри Тимошко, с концепциями трансформативной теории гармонии, парсимониального голосоведения, тональной сети Тоннец и нефункционального голосоведения в позднеромантической гармонии. Также, лекция предлагает материалы по геометрии голосоведения Дмитри Тимошко.

1.2 Ключевые слова

Дэвид Люин, Ричард Кон, Дмитри Тимошко, трансформативная теория музыки, голосоведение, теория групп, нео-Римановская теория, акордовые геометрии, Тоннец, парсимония, PLR-отношения, нефункциональная центричность звуковысот

1.3 Методические рекомендации по изучению темы

Тема содержит лекционную часть; в разделе «Лекция» раскрыто ее основное содержание;

После каждого тематического раздела лекции следуют вопросы для самоконтроля;

Вспомогательные материалы для освоения содержания лекции представлены в списке литературы по теме;

В разделе Форум по теме лекции представлена возможность для обсуждения интересных фактов, дополняющих содержание лекции, оставить комментарий по учебно-методическому сопровождению лекции, задать преподавателю возникшие вопросы в ходе работы над лекцией вопросы.

1.4 Рекомендуемые информационные ресурсы

Неоримановская теория Р.Кона -

http://repmus.ircam.fr/_media/mamux/documents/cohn-nr-1998.pdf

Д.Тимошко Аккордовые геометрии -

<http://dmitri.mycpanel.princeton.edu/ChordGeometries.html>

David Lewin. Generalized Musical Intervals and Transformations. Сс. 1-30.

Richard Cohn. «Introduction into Neo-Riemannian Theory: a Survey and Historical Perspective». Journal of Music Theory. No. 42, 1998.

Dmitry Tymoczko. A Geometry of Music. Сс. 1-114 и 226-304

1.5 Список сокращений

Гарм. – Гармония

Ан.ф. – Анализ формы

1.6 Глоссарий

Трансформативная теория музыки – концепция гармонии и голосоведения, построенная на основе математической теории групп. (Группа – любой математический объект, обладающий симметрией и способный перемещаться в пространстве).

Тоннец – сеть интервальных отношений тонов, трезвучий или тональностей. Примеры Тоннец – кварто-квинтовый круг, система родства тональностей, и т.д. У Римана – сеть, объединяющая квинтовые и терцовые отношения тонов и трезвучий.

Нео-Римановская теория – теория голосоведения, берущая за основу поздние труды Римана, а именно, его концепцию обмена соседних тонов в аккорде и его идею Тоннец.

PLR отношения – отношения одноименных (parallel), вводнотоновых (leading tone) и параллельных (relative) обменов в соответствующих трезвучиях.

Парсимония – экономия движения голосов, залог хорошего голосоведения. В нео-Римановской теории – движения голосов на малую и большую секунду.

Аккордовые геометрии – геометрические представления голосоведения в различных пространствах, таких как циклическое одномерное, диадное

(двуотное) двумерное, трехмерное, на листе Мебиуса, и т.д. Введено в теорию Дмитри Тимошко.

1.7 Вопросы для изучения по теме

Современные концепции музыковедения.

1.8 Теоретический материал по теме

За время существования Американского Общества Теории Музыки (с 1977) была создана новая область теории музыки. Ее основатель, профессор Гарвардского университета Дэвид Люин (David Lewin), был математиком (summa cum laude и Ph.D. in mathematics from Harvard University), композитором и теоретиком. Его главный труд—Обобщенные Музыкальные Интервалы и Трансформации—заложил фундамент для широкой области исследований гармонии с позиции математики (теории групп) и геометрии. Его ученики и последователи, Ричард Кон (Richard Cohn) и Дмитри Тимошко (Dmitri Tymoczko) развили идеи Люина и предложили новые ответвления трансформативной теории, нео-Римановскую концепцию (Кон) и аккордовую геометрию (Тимошко). Для начального ознакомления с теорией Ричарда Кона я рекомендую статью Cohn, Richard. «Introduction into Neo-Riemannian Theory: a Survey and Historical Perspective». *Journal of Music Theory*. No. 42, опубликованную в 1998 году, а также недавно вышедшую книгу *Audacious Euphony. Chromatic Harmony and the Triad's Second Nature*. Теоретические аспекты аккордовых геометрий Дмитри Тимошко изложены в его книге *A Geometry of Tonal Music*.

Для любого человека, знакомого с математической теорией групп и с кристаллографией, отношения звуков, интервалов и аккордов в пространстве партитуры покажутся знакомыми. Атомы кристаллов образуют геометрии, очень схожие с пространственным соотношением тонов аккордов. Термины традиционной теории музыки, описывающие эти отношения, такие как

транспозиция (transposition), обращение аккорда (inversion), перемещение (interval skip), изменение расположения (change of chord spacing), обмен голосов (voice exchange)—могут быть выражены математическим языком. Такова главная стратегия Дэвида Люина в его вышеупомянутой книге.

Первая глава книги посвящена прояснению математических терминов. Так, понятие функции (обсужденное в моей первой лекции) Люин сводит к формуле $y = f(x)$, знакомой всем по школьному курсу математики, но не применяемой в теории музыки. Y представляет значение функции f по аргументу x . Музыкальный интервал в концепции Люина представлен как *функция*. Функция есть трансформация, определяющая интервал.

Другие аспекты музыкальной ткани, такие как тембр, ритм и временные отрезки (time spans) также описываются как трансформации.

NB1. Люин сразу же обходит сложность традиционной номенклатуры интервалов, в которой отсутствует категория ноля. Так, конечно, «две терции не должны образовывать квинту» (с. 17).

NB2. Люин осторожно вводит математическую терминологию и всегда отсылает к интуиции музыканта (intuit). Он заявляет, что природные свойства звука, такие как натуральный обертоновый звукоряд, не могут заменить ощущений и интуиций, укорененных в культуре (Люин выступает против трактовки музыкальных структур как *res extensae* по Декарту и Рамо). Этот вопрос, кстати, открыт для дискуссии.

NB3. Следуя предыдущему постулату, Люин предлагает различать *мелодическое* пространство гаммы (gamut) с его поступенным делением и *гармоническое* пространством, в котором единицами являются квинты (отношения доминанты к тонике). Так Люин приходит к идее гармонического пространства, в котором тона располагаются по квинтам. Это не что иное, как **Tonnetz**, термин Римана, букв. «тональная сеть» [гиперссылка на **2File1Tonnetz**] (у Римана дан впервые в *Grosse Kompositionslehre*, Vol.1, Berlin 1902, S. 279). В этом Люин опирается на

учение Римана и вступает в оппозицию к шенкеровской доктрине, представленной в моей Лекции 1. Однако, Люин не принимает (и, вероятно, не понимает) роли тонально-гармонической функции как ее представляли Рамо и Риман.

Тоннец напоминает шахматную доску; квинтовые отношения даны по горизонтали, подписные индексы у каждого тона определяют медиантные (терцовые) отношения по вертикали, или *положение* тона в порядке пространства. “We can conceptualize the intervals of modular harmonic space as characteristic “moves” on a game board (2File1Tonnetz). For example, in going from C_0 to $F\#_1$, we move 2 squares to the right and 1 square up. The number-pair (2, 1), which is the interval $(C_0, F\#_1)$, can thereby be conceptualized as a label for this particular form of “knight’s move” on the game board [ход конем вправо и вверх], i.e. the knight’s move east by northeast” (21).

Всевозможные трансформации и движения на карте (шахматной доске) образуют группы (см. теорию групп!). “All examples in this chapter so far have certain structural features in common. Foremost among these is our intuition in each case of a group, explicitly or implicitly defined, within which the intervals lie” (25). Так, мы интуитивно представляем способы композиции интервала (прибавлением значения, прибавлением значения через мод 12, умножением, умножением мод в степенях от 2, последованием движений на шахматной доске, и т.д.). Мы также представляем, что для любых точек r , s и t в музыкальном пространстве, интервал от r к s в композиции с интервалом s - t дает интервал r - t . Мы также интуитивно представляем, что композиция интервалов *ассоциативна*: $i(jk)=(ij)k$. We intuit an identity interval e [самоидентичный интервал, унисон], that composes with any interval j to yield $j:e_j = je = j$. We intuit an identity interval e , that composes with any interval j , to yield $j:ej = je = e$. Indeed, we intuit that each object s of the space lies the identity interval from itself: $\text{int}(s,s) = e$.

We intuit that each interval has an “inverse interval” in the sense of measurement, distance or motion: i^{-1} measures, extends, or moves in the reverse from i . We intuit that this intuitive inverse is also a group inverse: $i^{-1}i = ii^{-1} = e$. Indeed, we intuit that if i is the interval from s to t , then i^{-1} is the interval from t to s .

Из этих предпосылок Люин производит свой главный тезис:

“A Generalized Intervals System (GIS) is an ordered triple $(S, IVLS, int)$, where S , the space of GIS, is a family of elements, the IVLS, the group of intervals for the GIS, is a mathematical group, and int is a function mapping $S \times S$ onto IVLS.

Обобщенная Система Интервалов (GIS) представляет упорядоченную триаду $(S, IVLS, int)$, где S является пространством GIS и семейством элементов, IVLS является группой интервалов для GIS и *математической группой*, а int является функцией отображения пространства $S \times S$ на IVLS” (26).

Функция int описывает трансформации типа транспозиции, инверсии и инверсию с сохранением интервала (interval preserving function).

По-существу, теория Люина представляет прямое применение *математической теории групп* к категориям теории музыки, таким как интервал и звуковое пространство.

Нео-Римановская концепция Ричарда Кона опирается на трансформативную теорию и на труды позднего Римана, такие как Эскиз Нового Метода Гармонии (Skizze Einer Neuen Methode Der Harmonielehre).

Американский теоретик использует ту часть позднего учения Римана, в котором Риман, в добавление к его функциональной концепции, раскрыл возможности плавного соединения трезвучий и других терцовых структур в контексте поздне-Романтической гармонии. В частности, Риман обсуждает категорию обмена соседними звуками (Tonwechslel) в двух аккордах в гармонической последовательности, в частности, обмен тонического звука с

вводным тоном (Leittonwechsel). Так, $I^{5/3}$ и I^7 принадлежат одной функции, тонической. Это хорошо знают музыканты джаза и поп-музыки.

В американской нео-Римановской теории, *аспект сохранения функции отброшен*, а главное внимание уделено плавному соединению аккордов, так называемой «парсимонии голосоведения» (parsimony of voice leading). Ричард Кон в своей книге настаивает, что у трезвучия есть и «другая природа», кроме представления тональных функций TSDT. Эта функция чисто линейная, связанная с геометрией и экономией движения голосов в четырехголосной фактуре. Главным фактором экономии (парсимонии) является ограничение хорошего голосоведения одним ходом на секунду (малую или большую) между каждой парой аккордов. Таковы соединения одноименных трезвучий:

($I^{5/3}$ и $i^{5/3}$), англ. parallel triads, P relationship;

соединение тонического сектаккорда с трезвучием третьей ступени путем обмена вводного тона на тонический звук ($i6$ и $iii5/3$) нем. Leittonwechsel, L relationship;

соединение тонического трезвучия с его параллелью (В АНГЛИЙСКОМ параллельными называются одноименные трезвучия, а параллельные называются релятивными!), как в $i^{5/3}$ и VI^6 .

В сетке Tonnetz, приведенной выше в данной лекции, P, L и R представлены как направления, образованные отображениями треугольников:

$$\begin{array}{c} Db - Ab - Eb - Bb - F \\ Bb - F - C - G - D \\ D - A - E - B - F\# \end{array}$$

Так, вертикальное отображение треугольника C-Eb-G вниз на C-E-G дает P-relation. По аналогии, отображение в Северо-Восточном направлении (и в Юго-Западном) дает R-relation. Отображение в Северо-Западном или в Юго-Восточном дает L-relation.

Возможны максимально-плавные соединения трезвучий. Так, $C^{5/3} \text{—} c^{5/3} \text{—} Ab^6 \text{—} g\#^6 \text{—} E^{6/4} \text{—} e^{6/4} \text{—} C^{5/3}$. Таков максимально-плавный цикл, т. наз. гексатоновый цикл. Очевидно, что таких циклов в тональном пространстве четыре (поскольку цикл состоит из больших терций и существует четыре уровня транспозиции этой структуры). Неоримановская теория называет их по сторона света, Северный, Южный, Западный и Восточный. Они напоминают бензольные кольца и, вероятно, отображают прото-структуры жизни.

NB. Если многократно проигрывать эти циклы и прислушиваться к их квази-функциональному рисунку, то можно обнаружить сходство с последованием трех функций S-T-D. Три жеста по два аккорда звучат так же— образуют тот же интуитивно-схватываемый облик «путешествия» (прогрессии) по тональной системе. Поэтому, совсем не обязательно соглашаться с тезисом Ричарда Кона о «нефункциональной центричности высот» в неоримановском пространстве. Трезвучия вполне могут сохранять тональную функцию, в новом, трансформированном виде.

Дальнейшим развитием идей трансформативной теории музыки являются труды профессора Принстонского Университета Дмитри Тимошко. Его достижением является компьютеризация процессов графического отображения голосоведения и расширения номенклатуры трансформаций. Его программное обеспечение ChordGeometries позволяет представить примеры голосоведения в двух-, трех- и четырехмерном измерениях. Один весьма интересный вариант представляет отображение оптимального голосоведения на листе Мебиуса. Интервальное пространство Тимошко «склеил» по краям, что дало множественные геометрические представления о тональном континууме как тороидальном, конусовидном, и т. д. Его статью об аккордовых геометриях опубликовал престижный научный журнал Science. Вместе с Тимошко работает целая группа исследователей. В частности, професор, доктор экономических наук, Райчел Холл занимается статистическими исследованиями «экономии» черехголосия.

Заключение. Начиная с Дэвида Люина, американская теория музыки приобрела новое, ранее не исследованное направление. Соединение аккордов, мелодический план гармонической последовательности, изучается в этом направлении с чисто-математической точки зрения. В теории музыки математика применялась с самого начала, но в таком виде она используется впервые.

1.9 Вопросы и задания для контроля знаний по теме

- 1) Что такое ГРУППА в математической теории групп?
- 2) Как отличается понимание функции у Люина и в российской теоретической традиции?
- 3) Что такое Tonnetz?
- 4) Назовите три вида трансформаций, предложенных Дэвидом Люиным взамен традиционных терминов обращение, перемещение, транспозиция, и т.д.
- 5) Как Нео-Римановская теория рассматривает голосоведение и чем эта теория отличается от концепции гармонии Римана?

Тема 3. Проблема музыкальной формы: теория формальных функций Шенберга-Раца-Каплина

1.1 Аннотация

Лекция 3 знакомит студентов с теорией формальных функций Уильяма Каплина, с его идеей формы предложения и гибридной формы. В лекции сравнивается данная теория с российским аналогом.

1.2 Ключевые слова

Уильям Каплин, теория формальных функций Шенберга-Раца-Каплина, главная идея, Grundgestalt, форма предложения, внутритематические функции

1.3 Методические рекомендации по изучению темы

Тема содержит лекционную часть; в разделе «Лекция» раскрыто ее основное содержание;

После каждого тематического раздела лекции следуют вопросы для самоконтроля;

Для практического освоения содержания лекции необходимо выполнить интерактивное задание;

Вспомогательные материалы для освоения содержания лекции представлены в списке литературы по теме;

В разделе Форум по теме лекции представлена возможность для обсуждения интересных фактов, дополняющих содержание лекции, оставить комментарий по учебно-методическому сопровождению лекции, задать преподавателю возникшие вопросы в ходе работы над лекцией вопросы.

1.4 Рекомендуемые информационные ресурсы

Каплин Основные функции в рамках периода и предложения - <http://bars.kfu.ru/file.php/1793/Caplin1.pdf>

Caplin, William. Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven. New York: Oxford University Press, 1998. Сс. 1-100.

Khannanov, Ildar. «Revisiting Russian Music Theory: Victor Bobrovsky's 'Functional Foundations of Musical Form' (1978)». Theoria, Vol. 16, 2009.

1.5 Список сокращений

Гарм. – Гармония

Ан.ф. – Анализ формы

1.6 Глоссарий

Формальная функция – функция, роль, части музыкальной формы.

Satzform, Форма предложения – структура, эквивалентная по длине и масштабу периоду, но имеющая отличный от него синтаксис, $2+2+(1+1+)+2$ (по количеству тактов).

Grundgestalt, basic idea – главная идея, двутактовое построение в начале темы.

Внутритематические функции – функции элементов темы. Эстратематические функции – функции тем в крупное (например, сонатной) форме.

Гибридная форма – начало как в периоде, вторая фраза – как в предложении.

1.7 Вопросы для изучения по теме

Теория формальных функций. Основные термины. Межкультурные взаимосвязи.

1.8 Теоретический материал по теме

В теории музыки как и в других науках бывали случаи открытий, сделанных независимо в разных национальных традициях. Известно, например, об открытии дифференциального исчисления Чебышевым в России и Дирихле во Франции, не-Евклидовой геометрии Лобачевским в России и Бернгардом Риманом в Германии, концепции превращения аналоговой информации в дискретную Котельниковым в России и Шэнноном в Ирландии (кстати, в большинстве случаев российские ученые были первыми!). К такого рода событиям принадлежит открытие и применение теории формальных функций в России и на Западе. Концепция функций частей музыкальной формы зародилась в России в учении Игоря Способина. Он работал над этой идеей до войны и во време блокады Ленинграда. (Кстати, все знают о подвижническом труде композитора в блокадном городе, но одновременно с Шостаковичем, в нескольких кварталах от него, трудился над своей книгой Музыкальная Форма

и теоретик Способин). После Способина функции частей формы рассматривали и Тюлин, и Скребков, и многие другие. В трудах Виктора Бобровского в 1970е теория функций частей формы получила дальнейшее развитие. Как известно, теория функций, шесть главных функций и пять типов изложения, преподаются во многих консерваториях и являются неременным требованием к студенческим работам по анализу музыкального произведения.

В США о теории функций частей формы ничего не знали до 1998 года, когда вышла в свет диссертация Уильяма Каплина Caplin, William. *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*. New York: Oxford University Press, 1998. В 1980х вышла книга Уоллеса Берри Wallace Berry, *Structural Functions in Music* (Dover, 1987), но она представляла функции в музыке весьма специфично. В любом случае, этот трактат нельзя отнести к теории музыкальной формы.

Каплин, ученик Леонарда Мейера, взял за основу своей диссертации учение Шенберга (его трактат Основы музыкальной композиции) и книгу ученика Шенберга Ирвина Раца Введение в теорию музыкальной формы. Этот ход—использование европейской концепции—был очень необычным для американской теории 1990х, в которой царил дух исключительности и превосходства над европейской традицией. Шенбергом занимались несколько специалистов, таких как Карпентер и Северин Нефф, но его популярность значительно уступала Шенкеру и Форту.

При сравнении теории функций Шенберга-Раца-Каплина с отечественной традицией Способина-Бобровского бросаются в глаза коренные отличия, которые свидетельствуют о независимости открытия этого феномена в России и на Западе. Главное функциональное различие, которое делает Шенберг в своей книге (кстати, опубликованной в США на английском впервые в 1975м году)—плотная и рыхлая фактура, в применении к отношению главной и побочной тем. Также, Шенберг употребляет термин *Grundgestalt*, который Каплин перевел на английский как *basic idea*. Шенберг еще отмечал

возможность ликвидации тематической характеристичности в проходных и развивающих секциях формы. Каплин использует для ее обозначения термин *liquidation*. Это—аналог наших «общих форм движения».

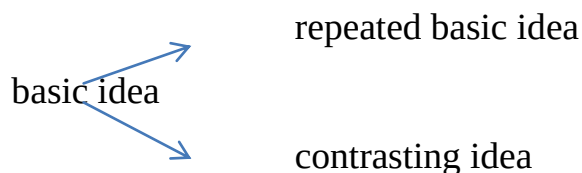
Каплин предлагает модель функционального устройства периода. Период, по его мнению, делится на четыре функции. Также делится на четыре функциональных элемента и форма предложения (*Satzform*).

Такова теоретическая основа функциональной структуры по Каплину. В русской традиции функции, как известно, отмечают более крупные разделы формы, такие как темы в сонатном аллегро и части в сложных формах (введение, экспозиция, разработка, середина, реприза, кода). В английском языке используется различие на интратематические [внутритематические] структуры (*intrathematic structures*) и эстратематические структуры (*extrathematic*). В этом отношении, русская теория функций формы прилагается в основном к эстратематическим структурам, а американская—к интратематическим.

Американской концепции не хватает разброса междисциплинарных ссылок. Так, у Бобровского формальные функции связаны и с триадой *initium-motus-terminus* Асафьева, и с теорией драматургии, и с риторической диспозицией. Валентина Холопова в статье О прототипах функций музыкальной формы обобщила множество источников русской концепции. С другой стороны, американская идея формальных функций очень детализирована и предназначена для скупулёзного анализа мельчайших составляющих. Также, она основана на очень прагматичном подходе к музыке. Она объясняет то, как можно писать музыку, начиная с двутактового тематического образования, главной идеи (далее, сокр. г.и.).

Теория Каплина не прескриптивна и дедуктивна, а эмпирична и описательна (по словам ее создателя (с. 5)). Впрочем, из его описаний можно сделать далеко идущие выводы. Так, например, начав произведение с двутактовой главной идеи, композитора классического располагает небольшо

им выбором дальнейших ходов. Этот двутакт можно либо повторить, либо написать новый, контрастный. У этой развилки начинается различие на две стратегии в сочинении темы: стратегия периода и стратегия предложения.



Очевидно, что если мы пойдем по пути повторения главной идеи, то после этого шага нужно делать что-то еще. Повторить главную идею еще раз невозможно, так как это нарушает логику синтаксиса (как в музыке, так и в естественном языке). Поэтому, пойдя по пути повторения главной идеи нам придется ввести новый жест, фрагментацию главной идеи, после чего уже вводить что-либо новое нельзя, нужно сворачивать тему введя каденционную группу. Так получается форма предложения (Satzform по Шенбергу):

b.i.	b.i.rep.	fragm.	cad.
2	2	1+1	2

Эта форма кажется была наиболее приемлемой для Бетховена раннего периода. Многие его сонаты, включая первую часть фортепианной сонаты ор. 2, №1, начинаются с тем в форме предложения. Российскому студенту эта форма знакома по терминам «большое предложение», «период единой структуры», и «период в форме предложения». Также, основой этой формы является метрическая структура дробления с замыканием (2 – 2 – (1+1) – 2), представленная в учебнике Анализ музыкальных произведений Мазеля и Цуккермана. Бетховен ее ценил, несомненно, за то, что она не имеет деления в середине и позволяет выразить одну мысль в одном динамичном жесте. Ведь именно такое новшество ввели в искусства Ленц и Гердер, а Бетховен писал свои темы в едином порыве формы предложения после образования движения Strum und Drang.

Необходимо добавить, что повторение главной идеи может быть точным, а также варьированным двумя способами: проведением главной идеи в тональности доминанты (таким образом создается бетховенская антиномия и антифональная фактура), или повторением главной идеи в транспозиции на интервалы тонического трезвучия. Другими словами, мотив можно начать с тоники, а повторить с терции тонического трезвучия. Безусловно, в классической музыке существует и множество других способов варьированного повторения. Шенберг использовал специальный термин для свободного внетрического варьирования, *developing variation*. Конечно, главное, чтобы из-за варьирования не терялся главный структурный принцип формы предложения.

Впрочем, у композитора есть и другой выбор. Можно, вместо повторения главной идеи ввести контрастную идею. Здесь уровень контраста регулируется очень тонко (в классической музыке нельзя написать совершенно новые два такта после представленной главной идеи), но существуют принципы производного контраста (*derived contrast*), способы «обратной связи» второго элемента с первым, посредством скрытого использования вторичных субмотивов. Эта работа в немецкой терминологии получила название *motivische Arbeit*, а в трудах советских теоретиков часто писали о технике мотивного вычленения.

Таким образом, в наше новой форме два сегмента по два такта, и второй образует определенную степень контраста с первым. Его мы назовем контрастирующей идеей (к. и., англ. *c.i.*). Теперь мы можем повторить главную идею. Ее введение после контрастирующей будет очень логичным и синтаксически оправданным. А после этого жеста, опять же, нам ничего не остается как перейти к каденции:

b.i.	c.i. //	b.i.rep.	cad.
2	2	2	2

Перед нами не что иное, как форма периода. Конечно, было бы очень трудно предположить, что Каплин ввел в обращение форму периода (ее открыл Хайнрих Кох в конце XVIII века). Но—что обращает на себя внимание в подходе Каплина—он не подает форму периода как некий факт, а представляет стратегию, которой возможно следовали композиторы в ее создании. Вообще, теория Шенберга-Каца-Каплина ориентирована на практику композиции. В России тоже существует традиция композиторского анализа, с упрощенной методологией и главной задачей—объяснить, как нечто написано после того, что уже существует. Как написать следующий такт, как развить форму из мотива, и т.д. Такой анализ обладает преимуществами непосредственности, интуитивности и дескриптивности.

Работая с блоками (которые Каплин называет *grouping structures*), опираясь на три типа гармонических последовательностей (по Каплину это пролонгационные, секвенционные и каденционные последовательности), можно представить множество вариантов компоновки. Так, Каплин вводит гибридную форму (*hybrid form*), у которой первые четыре такта от периода, а вторые—от формы предложения. Например, *b.i. – c.i. – fragm. – cad.*

Книга Каплина построена не по формам, а по функциям. Поэтому, функции середины посвящена глава, в которой рассматриваются середины и средние части многих форм.

Каплин в последнее время пытается соединить шенберговскую теорию формальных функций с шенкеровской идеей линейных последовательностей крупного плана. Одним из тезисов Каплина в этом отношении является то, что в экспозиции сонатной формы есть только одна настоящая каденция. Вопросу о сущности каденций в форме посвящена деятельность Каплина последних 10 лет.

1.9 Вопросы и задания для контроля знаний по теме

- 1) Что такое формальная функция?
- 2) Чем внутритематические функции отличаются от экстратематических?

3) Из каких функций строится период и как эта структура отличается от формы предложения?

Тема 4. Диалогическая теория сонатной формы

Уоррена Дарси и Джеймса Хепокоски

1.1 Аннотация

В лекции 4 рассматривается новая теория сонатной формы Хепокоски и Дарси, риторический аспект, диалогический характер классической формы, связь теории Хепокоского с концепциями русских формалистов.

1.2 Ключевые слова

Джеймс Хепокоски, диалогическая теория сонатной формы, деформация в форме, медиальная цезура, риторический аспект сонатной формы, основная траектория экспозиции, основная траектория сонаты. Диалогический характер классической формы, связь теории Хепокоского с концепциями русских формалистов.

1.3 Методические рекомендации по изучению темы

Тема содержит лекционную часть; в разделе «Лекция» раскрыто ее основное содержание;

После каждого тематического раздела лекции следуют вопросы для самоконтроля;

Для практического освоения содержания лекции необходимо выполнить интерактивное задание;

Вспомогательные материалы для освоения содержания лекции представлены в списке литературы по теме;

В разделе Форум по теме лекции представлена возможность для обсуждения интересных фактов, дополняющих содержание лекции, оставить

комментарий по учебно-методическому сопровождению лекции, задать преподавателю возникшие вопросы в ходе работы над лекцией вопросы.

1.4Рекомендуемые информационные ресурсы

Warren Darcy and James Hepokoski. Elements of sonata theory. Norms, types, and Deformations in the late-eighteenth-century sonata (Oxford 2010). Сс. 1-64 и 603-621.

Cultures - <http://www.open.edu/openlearn/history-the-arts/culture/music/cultures/content-section-0>

Ildar Khannanov “To the Question of Deformation in a Sonata Allegro: Tchaikovsky’s Romeo and Juliet.” The 6th European Music Analysis Conference and the 7th Annual Meeting of the German Society for Music Theory. University of Freiburg, Germany. October 2007.

History of Art - <http://oyc.yale.edu/history-art>

Music - <http://oyc.yale.edu/music>

Philosophy - <http://oyc.yale.edu/philosophy>

1.5Список сокращений

Гарм. – Гармония

Ан.ф. – Анализ формы

Сон.ф. – Сонатная форма

ГП – главная партия

СП – связующая партия

ПП – побочная партия

ЗП – заключительная партия

1.6 Глоссарий

Деформация – художественный прием, позволяющий композитору отстраниться от тривиальных интерпретаций (формы и содержания) и держать слушателя постоянно-заинтересованным.

Медиальная цезура – остановка перед побочной партией, имеющая риторический смысл.

EET & EST – основная траектория развития, в экспозиции и во всей сонате. Предполагает взаимодействие гармонических, контрапунктических, а также, семантических и риторических аспектов.

1.7 Вопросы для изучения по теме

Диалогическая теория сонатной формы. Основные понятия. Межкультурные взаимосвязи.

1.8 Теоретический материал по теме

Еще один пример интересной параллели между русской и американской традициями—новая теория сонатной формы Уоррена Дарси и Джеймса Хепокоски. Книга *Elements of sonata theory. Norms, types, and Deformations in the late-eighteenth-century sonata* (Oxford 2010). Где еще в американской теории музыки можно встретить ссылки на Бахтина, Тынянова, Якобсона и Шкловского?

Книга вышла совсем недавно, но уже, наряду с трудом Каплина стала учебником формы для большинства университетов и консерваторий США. Идея, вкратце, заключается в том, что ранее, на протяжении нескольких десятилетий, в американской теории главенствовало несколько подходов к классической форме (шенкеровский, производный от английской традиции Дональда Тovej, шенбергианский, и т.д.), но каждый из них фокусировался на одном аспекте за счет множества других. Так, например, и Тovej, и Мейер, и Каплин, отрицали значение тематического устройства формы. Это может

показаться странным русскому музыковеду, так как в отечественной традиции то, что соната строится по темам (главная, побочная, связующая, и заключительная) представляется непреложным фактом. В американской традиции весь XX век превалировало устойчивое неприятие такого принципа (он считался поверхностным). Для объяснения глубинных процессов развития в сонате американские теоретики обращались к гармонии в ее специфическом понимании—к голосоведению и контрапунктической работе. По Шенкеру, основой сонатной формы является развитие (unfolding) протолинии (Urlinie), с прерыванием в месте большого каданса перед разработкой (interruption). Такие подходы интересны своими необычными трактовками, часто ревизионистскими (восстановление традиции континуо, обращение к практике партименто, и т.д.), но они не учитывают европейскую идею сонатной формы. Прежде всего, во многих формалистских теориях в США нет связи между областью означаемых и областью означающих. Музыка представляется как организованный шум (organized noise) и как само-референтное явление (self-referential—по Бэббитту). Любые попытки изучения семантики и риторики сонатной формы высмеивались американскими теоретиками как поверхностные и основанные на повседневном восприятии музыки. Эту тенденцию изменили Дарси и Хепокоски в своем монументальном труде.

По Дарси и Хепокоскому, сонатная форма является продуктом как тонально-гармонического развития, так и тематического и риторического. Этот второй план формы, ее риторическая диспозиция, часто работает против формально-технического, вызывая аномалии, которые Дарси и Хепокоски называют «деформациями».

Идея деформации заимствована авторами книги у русских формалистов.

Deformation: Sonata Teory views compositions as individualized dialogues with an intricate system of norms and standard options. We seek to illuminate the expressive, dramatic, and contextual meanings of single compositions, in part by inquiring how the compositional choices presented in

the individual work confirm, extend, or override those options as we move from phrase to phrase (614).

Для того, чтобы читатель не ассоциировал термин «деформация» с чем-то негативным, авторы приводят историю его применения и свои источники цитирования:

Some derive from the early twentieth-century formalism—“transrational language,” “deautomatization,” “deformation,” “deliberately difficult form”... and others—are merely negations corresponding to various indices of practical, communicative language (Mikhail Bakhtin, 1928) (critical of Russian formalism) []

Dynamic form is not generated by means of combination or merger (the often used concept of “correspondence”), but by means of interaction, and, consequently, the pushing forward of one group of factors at the expense of another. In so doing, the advanced factor deforms the subordinate ones. The sensation of form is always the sensation of flow... (Yuri Tynianov, 1924) (620).

Авторы приводят причину выбора такой стратегии:

To some extent, we discovered earl on that we have to overcome our own patterns of habituation in analysis and understanding “in order [to adapt the words of Viktor Shklovsky] to return sensation to our limbs, in order to make us feel the objects, to make a stone feel stony (Shlovsky, Theory of Prose, 1929) (12).

Практически, сонатная форма представляет идеи деформации, ротации, и риторической диспозиции в нескольких ключевых моментах. Во-первых, Дарси и Хепокоски вводят термин «медиа́льная цезу́ра». Это очень яркий момент в конце связующей партии, перед вступление побочной темы. Обычно он обыгрывается как пролонгированная органным пунктом остановка на двойной доминанте (например, яркая медиа́льная цезура есть в Сонате до мажор, оп. 545, Моцарта). Роль этой цезуры—риторическая и деформативная. Она

останавливает плавное развертывание тонально-гармонической структуры. Такая цезура сравнима с рекомендацией Квинтилиана ораторам—поднять руку в середине речи для привлечения внимания слушателей к следующему сегменту. Другими словами, медиальная цезура представляет чисто риторический прием, параллельный формально-техническим аспектам развития экспозиции сонатной формы. Каплин оспаривает роль этой цезуры; в его концепции медиальная цезура не имеет функции.

В целом, диалогическое развитие в экспозиции представляет некую траекторию, нарративную линию. Ее авторы называют Essential Expositional Trajectory (см файл **4file1**, стр 17). Обращает внимание то, что авторы описывают ее как пуск, нагнетание энергии, и основное экспозиционное закрытие (Essential Expository Closure). Эти термины выходят за рамки традиционной терминологии теории формы. Развитие в сонате в целом описывает Essential Sonata Trajectory (см файл **4file1**).

Авторы предлагают новые терминологические сокращения, P, Tr, S, C, для четырех тем в экспозиции и множество других (см **4file2**). Они выделяют пять типов сонатной формы, в зависимости от степени деформации.

1.9 Вопросы и задания для контроля знаний по теме

- 1) На что, кроме гармонии и контрапункта, опираются в своей новой теории сонатной формы Дарси и Хепокоски?
- 2) Какие идеи Дарси и Хепокоски заимствовали у русских формалистов (Шкловского, Жирмунского, Тынянова)?
- 3) Где в сонатной форме находится Медиальная Цезура?
- 4) Как в новой теории сонатной формы воплощена идея диалогического сознания Михаила Бахтина? Вопрос для форума
- 5) Что означает сокращение Tr?

Тема 5. Проблемы современной западной музыкальной семиотики: экзистенциальная семиотика Ээро Тарasti

1.1 Аннотация

Лекция 5 вводит в концептуальную систему современной западной музыкальной семиотики, рассматривает основные термины и демонстрирует возможности применения ее в анализе музыкального произведения.

1.2 Ключевые слова

Ээро Тарasti, Альгирдас Греймас, семиотический квадрат, нарративная функция, модальности, актант, актер, агент, экзистенциальная семиотика, ретроактивная антиципация

1.3 Методические рекомендации по изучению темы

Тема содержит лекционную часть; в разделе «Лекция» раскрыто ее основное содержание;

После каждого тематического раздела лекции следуют вопросы для самоконтроля;

Для практического освоения содержания лекции необходимо выполнить интерактивное задание;

Вспомогательные материалы для освоения содержания лекции представлены в списке литературы по теме;

В разделе Форум по теме лекции представлена возможность для обсуждения интересных фактов, дополняющих содержание лекции, оставить комментарий по учебно-методическому сопровождению лекции, задать преподавателю возникшие вопросы в ходе работы над лекцией вопросы.

1.4 Рекомендуемые информационные ресурсы

Ретроактивная антиципация Жака Лакана документ -

http://bars.kfu.ru/file.php/1793/No5_-_lekcija_5.pdf

Семиотический квадрат в музыкедокумент - http://bars.kfu.ru/file.php/1793/No2_-_lekcija_5.pdf

Семиотический квадрат Греймасадокумент - http://bars.kfu.ru/file.php/1793/No1-lekcija_5.pdf

Eero Tarasti, A Theory of Musical Semiotics (Indiana UP, 1994), pp. 1-52.

Eero Tarasti, Existential Semiotics (IUP 2000)

Raymond Monelle, The Musical Topic: Hunt, Military, Pastoral (IUP, 2006)

Raymond Monelle, The Sense of Music: Semiotic Essays (Princeton UP, 2000).

Hatten, Robert, Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation (IUP, 1994).

Hatten, Robert, Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Haydn, Beethoven (IUP 2004)

Michael Spitzer. Metaphor and Musical Thought (Chicago UP, 2004)

Greimas, Algirdas. Su sens. Paris, (Du Seuil, 1971)

1.5Список сокращений

СПМИН – Современные проблемы музыкального искусства и науки

Гарм. – Гармония

1.6Глоссарий

Семиотика – наука о знаках и значениях

Семиотический треугольник – три аспекта знака, икона, индекс и символ, по Чарльзу Пирсу.

Семиотический квадрат – четыре полюса нюансов и модальностей любого высказывания, по Альгирдасу Греймасу.

Актант, актер, агент – категории субъекта высказывания в тексте, в том числе, и в музыкальном тексте.

Экзистенциальная семиотика Ээро Тараста – особая интерпретации науки о знаках, в которой знаки рождаются, живут, умирают, а не остаются вечными

и неизменными. Этим разновидностям знаков соответствуют такие слова, как признак, присказка, иносказание, постзнак, и т.д.

1.7 Вопросы для изучения по теме

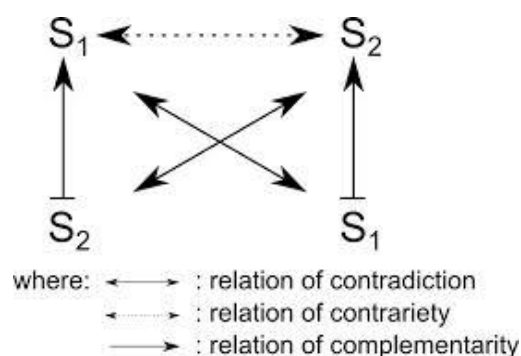
Система современной западной музыкальной семиотики. Основные термины и понятия. Возможности применения в музыке.

1.8 Теоретический материал по теме

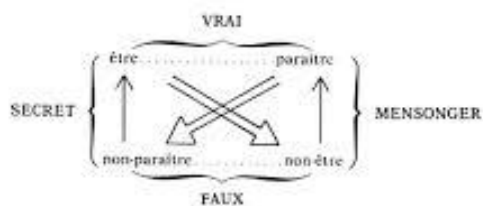
Еще одно направление, развивающееся большими темпами сегодня на Западе—теория музыкальной семиотики. И опять, можно вспомнить, что в Советском Союзе, в 1920е и 1930е была популярна тема музыкальной семантики (о ней, например, писали Роман Ильич Грубер и Исая Браудо, а определение ей дал Борис Владимирович Асафьев). Вообще, термин музыкальная семантика попал в российский музыковедческий лексикон при невыясненных обстоятельствах (на этот момент указала в своем недавнем докладе на Первом Конгрессе по Теории Музыки в Петербурге Валентина Николаевна Холопоа). Но, что интересно, Асафьевское понимание области значений музыкального языка стало основой современной западной семиотики. Об этом признался Ээро Тараста—один из ее основоположников—в своем интервью, данном автору и напечатанном в журнале Музыкальная Академия. Другой важный источник, из которого зародилась современная музыкальная семиотика—труды Альгирдаса Греймаса и его Парижская школа семиотики. В настоящее время функционирует большое сообщество музыковедов, объединенных Международным Конгрессом по Музыкальному Означению (ICMS), который проводится каждые четыре года в крупнейших культурных центрах Европы. Необходимо отметить, что проект музыкальной семиотики—чисто европейский, хотя в нем принимают участие и видные американские исследователи. Лидеры этого сообщества: Др. Ээро Тараста, профессор Хельсинкского университета, Джино Стефани, профессор Римского

университета и официальный музыковед Ватикана, Майкл Спицер, долгое время бывший профессором университета Холлоуэй и ныне преподающий в университете Ливерпуля, также—президент британского Общества музыкального анализа, Раймон Монелл, профессор университета Эдинбурга, редактор журнала *Musical Quarterly* (умер в 2010м году), Роберт Хаттен, профессор университета Индианы, Мечислав Томашевский, профессор Янгеллонского университета в Кракове, Николя Меюс, профессор Сорбонны. Таким образом, сообщество музыковедов-семиотиков состоит из видных ученых со всего мира.

В основе современной музыкальной семиотики лежит концепция дискурса (фр. *discours*) и его нарративной функции (*function narrative*), представленных набором модальностей и аспектов, сопутствующих вербальному выражению. В системе Греймаса каждое высказывание—*énoncé*—содержит, помимо базового информативного сообщения, еще и по-крайней мере четыре модальности. Важно не то, что сказано, а как сказано. В любом высказывании есть аспекты знания, воли, бытия, и возможности (*savoir, vouloir, être, avoir*). Любое высказывание находится в перекрестье этих четырех полярностей:

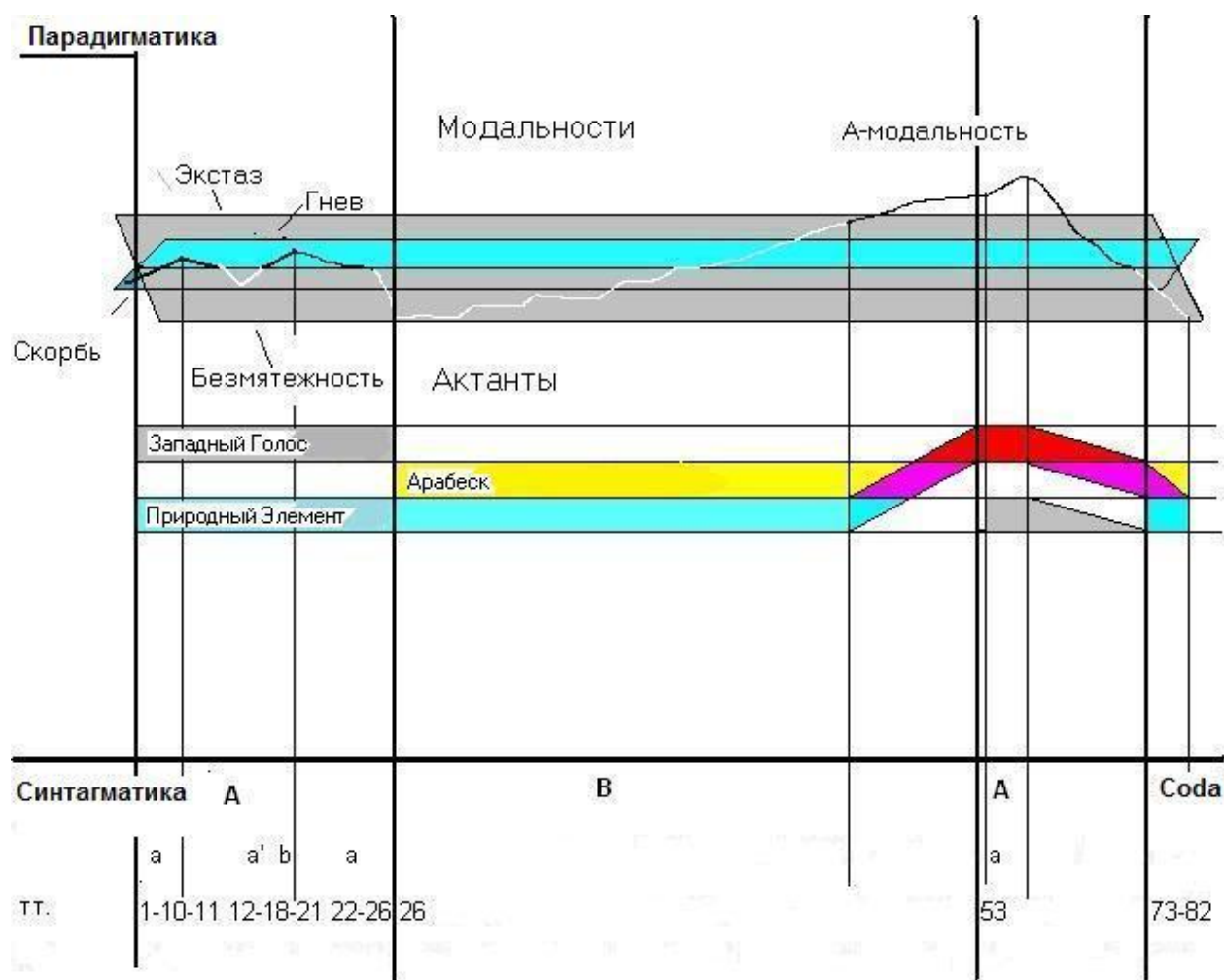


Например:



Как известно, существует и другая национальная традиция семиотики, семиотика Чарльза Пирса. Она опирается на триаду *icon*, *index*, *symbol* и строится на совершенно иных предпосылках. Таким образом, различают две семиотики: семиотику треугольника и семиотику квадрата.

Как можно примерить квадрат Греймаса в анализе музыки? Квадрат указывает на превербитум—невербальные аспекты коммуникации—и, как таковой, оказывается очень подходящим для анализа музыки—невербального искусства *par excellence*. Так, вместо вербализуемых модальностей можно использовать эмоциональные состояния в их взаимодействии. Эмоции бывают позитивные и негативные; и те, и другие, могут быть сильными или слабыми, *i.e.*, стеническими и астеническими. Тогда музыкальный нарратив можно представить как линию—нить Ариадны—бегущую по пространству, очерченному четырьмя модальностями. Для этого Автор предлагает использовать трехмерную графику, где два крайних значения одного состояния противопоставлены двум крайним значениям противоположного эмоционального состояния и представлены в виде двух перекрещивающихся плоскостей. Так, в Этюде-Картина С. В. Рахманинова *es moll* op. 39, в обрамляющих частях выражена шкала эмоций от сумрачности до гнева, а в средней части—от блаженства до экстаза. Линия нарратива пробегает через пространство, образуемое двумя перекрещивающимися плоскостями:



На данной схеме, пространство разделено на два поля: парадигматику (описывающую семиотические аспекты музыки) и синтагматическую (синхронно представляющую грамматические и композиционные аспекты, изучаемые традиционными дисциплинами, такими, как гармония, форма и учение о метре и ритме).

В дополнение к схеме модальностей, Автор предлагает и график взаимодействия актантов (actant). В современной музыкальной семиотике, вслед за семиотикой литературного текста, используются категории, выражающие присутствие субъекта в повествовании. Как и в литературном тексте, в музыке иногда явно чувствуется присутствие субъекта (голоса автора, теленых характеристик, и т.д.). Например, тема в музыке, кроме композиционно-грамматической, играет и роль создания образа субъекта во всей его целостности и со всем соответствующим антуражем. Так, в Лунной сонате мы

осязаем и видим внутренним зрением человека, погруженного в тяжелые и трагические раздумья. Это—персонаж, действующее лицо музыкальной драмы.

Однако, в классической форме, сразу после экспозиции темы идут общие формы движения или, другими словами, ликвидация тематической характеристичности (по Шенбергу). Здесь наш субъект уходит на второй план и задача композитора—на время скрыть его от наших внутренних глаз.

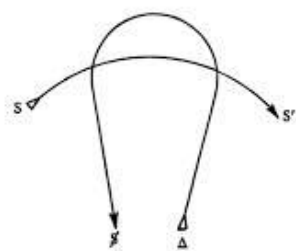
Эта тонкая регулировка присутствия субъекта в тексте была исследована Дэвидом Лидовым и представлена в диссертации и в книгах Роберта Хаттена (Robert Hatten) как «шесть степеней выделенности актанта» (six degrees of markedness of the actant). Действительно, композиторы используют это дополнительное средство выразительности, часто, очень эффективно. Музыкальная ткань может явить нам человека во всей его зримости и осязаемости, но может также увлечь нас в абстрактные рисунки готического орнамента, или арабеска, в полную негацию субъективности.

В музыкальной семиотике используются градации и функциональные варианты субъективности. Так, музыкальная тема может представлять *актант* (в той, или иной мере его выраженности). Актантом могут быть и силы природы (см. третий актант на моей схеме, Природный элемент, волны). Часто, действующее лицо в музыке представляет не свои состояния, а передает чьи-то. В таком случае, можно говорить об *агенте*. В других случаях, музыка представляет субъект так отчетливо, что его можно назвать *актером*. Он функционирует ни как актант и ни как агент, а как актер в театре.

Как видно из вышеприведенного материала, семиотика Греймаса—живая, антропоморфная, и открывающая широкие возможности для художественного анализа (в отличие от Пирсовской триады). Ээро Тараста пошел по этому пути далее и открыл новую область—экзистенциальную семиотику (см. Tarasti, *Existential Semiotics*). Опираясь на философские размышления Гуссерля, Мерло-Понти, а также Кьеркегора, Ницше, Сартра и Камю, Тараста пришел к выводу, что знак не является раз и навсегда

установленной данностью. Напротив, знаки рождаются, переживают расцвет и увядают. Можно говорить о pre-sign, co-sign, и post-sign. В русском языке представлено большое богатство этих нюансов значений самого знака. Так, есть знак, а есть—признак. Есть сказка—а есть и присказка.

Музыкальный знак—даже если согласиться с тем, что музыка есть язык—не выдерживает такого же к себе отношения, как знаки, скажем, научного метаязыка. Музыкальные знаки очень расплывчаты, обладают тонким и хрупким механизмом сигнификации. Их референция не представляет прямых линий и четкой зависимости означаемых от означающих. Даже темпоральный аспект структуры музыкального знака двойственен. На этот феномен может пролить свет схема ретроактивной антиципации Жака Лакана, в которой, означаемое, интуитивно воспринимаемое как источник знака, само, уже до факта сигнификации, представляет знаковый продукт предшествующих актов языка:



Опираясь на идеи Тарасты, итальянский музыковед Джино Стефани и его супруга Стефания Гверра-Лиси развили концепцию пренатальной сигнификации и означения в глобальной системе языка. Они исследуют знаки в той же терминологии, что и науки о человеке в целом, и медицина, в частности.

Изучению структуры музыкальной метафоры и, вытекающему из него исследованию структуры и динамики музыкальных эмоций, посвящены работы Майкла Спицера. Он организовал общество Музыка и Эмоции и провел несколько международных конференций на эту тему. В его разработках семиотика органично взаимодействует с данными психологии. В этой сфере

работают и Джон Слобода из университета Киля, и Ирен Дельеж, главный редактор престижного журнала Musica scientia, выпускаемого Европейским обществом когнитивного музыковедения (ESCOM).

1.9 Вопросы и задания для контроля знаний по теме

- 1) Что такое семиотический квадрат и что такое семиотический треугольник?
- 2) Как можно применить квадрат и его модальности к музыке?
- 3) Что такое актант и что в музыке его выражает?
- 4) Чем отличаются друг от друга актант, агент и актор?
- 5) Что такое экзистенциальная семиотика и ретроактивная антиципация?
- 6) Кто изучает семиотику эмоций и музыкальные метафоры?

Тема 6. Теория музыкального нарратива Роберта Хаттена, теория топиков Леонарда Ратнера и Кофи Агаву

1.1 Аннотация

Лекция 6 представляет систему анализа Леонарда Ратнера и его ученика Кофи Агаву, топический метод, таблицу из 28 топиков и их применение в анализе сонат Моцарта.

1.2 Ключевые слова

Леонард Ратнер, музыкальные топики, Кофи Агаву, интонация и топик, средства выразительности в классическом стиле

1.3 Методические рекомендации по изучению темы

Тема содержит лекционную часть; в разделе «Лекция» раскрыто ее основное содержание;

После каждого тематического раздела лекции следуют вопросы для самоконтроля;

Для практического освоения содержания лекции необходимо выполнить интерактивное задание;

Вспомогательные материалы для освоения содержания лекции представлены в списке литературы по теме;

В разделе Форум по теме лекции представлена возможность для обсуждения интересных фактов, дополняющих содержание лекции, оставить комментарий по учебно-методическому сопровождению лекции, задать преподавателю возникшие вопросы в ходе работы над лекцией вопросы.

1.4Рекомендуемые информационные ресурсы

History of Art - <http://oyc.yale.edu/history-art>

Kofi Agawu, Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music (Princeton, 1991 and 2014), pp. 27-51

Leonard Ratner, Classic Music, Form and Style (Schirmer, 1980)

Music - <http://oyc.yale.edu/music>

1.5Список сокращений

СПМИН – Современные проблемы музыкального искусства и науки

Гарм. – Гармония

1.6Глоссарий

Нарратив в музыке – повествование.

Топик – часто упоминаемое место в тексте; в музыке – часто-используемые стилистические, жанровые, фактурные и эспрессивные типы музыкального высказывания. Леонард Ратнер создал таблицу из 28ми наиболее часто употребляемых топиков.

1.7 Вопросы для изучения по теме

Топики – система анализа в современном музыковедении. Их практическое применение.

1.8 Теоретический материал по теме

Из общей концепции музыкальной семиотики (и герменевтики) в современном западном музыковедении выделяются хорошо-развитые области, такие как музыкальная нарративистика и теория топиков.

Теория музыкального нарратива в наше время представляет такое широкое поле концепций, что Майкл Кляйн, в ответе Автору на известном форуме теории музыки *smt-talk*, подверг саму попытку еще раз определить, что это такое, сарказму:

Dear Colleagues,

Replying to just a few ideas in this thread:

There has been mention that we cannot speak of musical narrative until we define the word "narrative." Good luck with that. Ildar mentioned that he could think of two kinds of definition for that term, but after spending the last seven years, or so, reading about narrative (outside of music), I can tell you that there are hundreds of definitions of narrative, and there is no one universally accepted definition. To quote the literary critic J. Hillis Miller: ". . . theories of narrative [are] so many and so diverse that it makes the mind ache to think of them all" ("Narrative," p. 67 in *Critical Terms for Literary Study*, 2nd edition). I know of at least two English-language journals devoted to narrative, and every so often they release whole editions devoted to the problem of how to define narrative, and to date, there is no consensus on the term's meaning. I think of it in terms of Wittgenstein's discussion of language games: if you think you've defined "narrative" you're only playing with words.

Then. . . there has been some discussion of a few publications on music and narrative (one by someone named "Kline"). I would like to point out that Byron Almén has published an entire book on the topic: *A Theory of Musical Narrative* (IU

Press). Bryon nicely discusses many of the issues around narrative in the first chapters. Also, as a shameless plug, my dear friend and colleague, Nicholas Reyland, has written several articles on musical narrative, and he has co-edited (with some guy named "Klein") a collection of essays on narrative after 1900 with the catchy title, *Music and Narrative since 1900* (IU Press).

Finally, I would echo Nicolas Meeùs in wondering what some of our colleagues mean by the word "structuralism" (this is rather the same problem that we have with the word "narrative"). Within an important stream of continental thought, "structuralism" has its roots in semiotics, while within America ("land that I love. . .") I find that people often use the term as a synonym for formalism. The two are not the same. Most music analysis is not structuralist in the way that continental philosophy understands that term.

Many thanks.

--Michael

Michael Klein

Chair, Department of Music Studies

Professor of Music Studies

Temple University

Boyer College of Music and Dance

Однако, среди множества определений и описаний музыкального нарратива выделяется концепция Роберта Хаттена (см. предыдущую лекцию). По его идее, нарратив не существует сам по себе, но возникает в музыке в момент нарушения стандартных композиционных схем. Так, на примере из фортепианных сонат Моцарта Хаттен демонстрирует, как в определенные моменты, важные с драматургической точки зрения, Моцарт вводит неожиданные аккорды в стандартные гармонические последовательности. Это привлекает внимание слушателя и создает некий профиль на фоне стандартной схемы. Этот профиль и подтверждает субъективный характер музыкального

высказывания в его направленности на создание музыкального персонажа, актанта.

В такой интерпретации чувствуется влияние теории Греймаса. Ведь именно его модальности и образуют нарративную функцию в тексте, и как эффект присутствия рассказчика, и как само течение и развертывание событий в виде надстройки над стандартным синтаксическим планом. Только аномалии и лицензии (licenses) создают прецедент нарратива в музыке. Кстати, это можно связать и с тезисом о деформациях, который мы уже обсуждали в Лекции 4 в связи с поэтикой Виктора Шкловского и музыкальной теорией Джеймса Хепокоски.

С нарративной функцией связана особенность моцартовской клавирной фактуры: она, в удивительном контрасте с ожидаемым от эпохи Разума, представляет набор очень странных, точно определяемых и четко отделенных друг от друга, сегментов. Так, в первой части сонаты K.332, F dur, сегменты располагаются в следующем порядке:

1-12, 12-22, 22-40, 41-49, и т.д. Эти сегменты иногда совпадают с разделами формы (с разделами композиционной схемы экспозиции), а иногда и не совпадают. Кажется, что они образуют отдельный план выражения в сонате.

Известный американский теоретик Леонард Ратнер, профессор университета Чикаго, был музыкантом-практиком. Он создал метод анализа, который сводился к исполнению и определению значения каждого сегмента, прямо во время исполнения. Его ученик Кофи Агаву вспоминает, что уроки анализа музыки Ратнера сводились к тому, что студент играл сонаты Моцарта, Гайдна или Бетховена, а профессор объявлял название каждого сегмента. В системе Ратнера эти сегменты называются топиками (topics). Этот термин согласуется с классическим понятием *topos* в литературоведении. *Тороі* (др. греч.) означают места, в которых автор пытается привлечь внимание читателя необычным поворотом (*trope*) или аномалией в синтаксисе (*license*). Топик это, по-существу, место в тексте с ярким и общеизвестным смыслом. Топик в

музыке представляет собой семиотический объект с сильной и хорошо-определенной референцией к определенному полю значений. Так, в сонате Моцарта F-dur, сегмент в тактах 1-12 можно охарактеризовать как «поющий стиль» (singing style в терминологии Ratner'a). Это очень хорошо известный тип фактуры, который попал в инструментальную музыку из оперы. Сегмент в тактах 12-22 представляет резкий контраст с первым. Именно так и создается музыкальный нарратив! Кстати, контрастное сопоставление фактур было заимствовано из музыки Бетховена и создателем теории монтажа Сергеем Эйзенштейном (см. его книги *Film Form* и *Film Sense*). Сегмент 12-22 представляет вставной блок военной или охотничьей музыки, по Ратнеру— hunting style. Следующий сегмент представляет еще один резкий поворот. Теперь уже вводится материал, контрастный и первому, и второму сегменту. Он наполнен восходящими пассажами большой энергии. Его характер хорошо известен слушателям классического стиля. Ратнер охарактеризовал его как “Буря и Натиск” (Sturm und Drang). Трудно себе представить более контрастирующий, вернее, уже конфликтующий характер следующего противопоставления: после бури вводится топик, получивший у Ратнера обобщающее название Minuet.

Этот простой и весьма продуктивный метод анализа раскрывает аспект классического музыкального произведения, который не был учтен ни в анализе гармонии, ни в анализе формы. Вообще, в традиционных дисциплинах, в так-называемом формально-композиционном анализе, содержательный аспект чаще всего выводится за скобки. Анализ топиков, которых в таблице Ратнера больше 30, позволяет применить весьма точный метод анализа содержания структурных элементов композиции.

Кофи Агаву в своей книге *Playing with Signs* развил идеи Ратнера и показал, на примере исторического экскурса в предысторию теории топиков, ее фундаментальный характер.

Напрашиваются сравнения с интонационным анализом по Асафьеву, с концепциями музыкальной драматургии Виктора Бобровского, с теорией фабулы и интонации Вячеслава Медушевского, с семантикой Марка Арановского, и с теорией музыкального содержания Валентины Холоповой и Людмилы Казанцевой. Все эти аналогии—корректны. Также работают аналогии между риторическими фигурами (применяемыми в анализе музыки барокко и, в определенном виде, в анализе музыки романтизма) и классическими топики. Существует и различие в их применении.

Возможно, наконец, расширить таблицу топиков в применении к музыке различных стилей и национальных традиций. Так, в музыке Сергея Рахманинова присутствуют топики цветов, колоколов, разлива, и т.д.

1.9 Вопросы и задания для контроля знаний по теме

- 1) Каково Ваше понимание категории музыкального нарратива?
- 2) Почему в сонатах Моцарта музыка разделена на сегменты с ярко-выраженным жанровым, стилевым и фактурным рисунком?
- 3) Что такое музыкальный топик по Ратнеру?
- 4) С какими категориями российской теории музыки можно сравнить топики Ратнера?

Тема 7. Профессиональный письменный английский язык.

Сочинение абстракта для заявки на конференции на английском языке

1.1 Аннотация

Данная тема имеет практический характер. В ней предлагается написать абстракт на английском языке для оформления заявки на конференцию.

1.2 Ключевые слова

Абстракт, научно-практическая конференция, call for papers

1.3 Методические рекомендации по изучению темы

Тема содержит лекционную часть; в разделе «Лекция» раскрыто ее основное содержание;

После каждого тематического раздела лекции следуют вопросы для самоконтроля;

Вспомогательные материалы для освоения содержания лекции представлены в списке литературы по теме;

В разделе Форум по теме лекции представлена возможность для обсуждения интересных фактов, дополняющих содержание лекции, оставить комментарий по учебно-методическому сопровождению лекции, задать преподавателю возникшие вопросы в ходе работы над лекцией вопросы.

1.4 Рекомендуемые информационные ресурсы

Principles of Written English - <https://www.edx.org/course/uc-berkeleyx/uc-berkeleyx-colwri-2-2x-principles-4466#.VFZ6vTSsWhQ>

Voice-leading analysis of music - <http://www.open.edu/openlearn/history-the-arts/culture/music/voice-leading-analysis-music-3-the-background/content-section-0>

Cultures - <http://www.open.edu/openlearn/history-the-arts/culture/music/cultures/content-section-0>

Philosophy - <http://oyc.yale.edu/philosophy>

1.5 Список сокращений

СПМИН – Современные проблемы музыкального искусства и науки

Гарм. – Гармония

Ан.ф. – Анализ формы

1.6 Глоссарий

Call for papers – информационное письмо (*анонс научной конференции, приглашение выступить с докладами*)

Abstract – краткое изложение содержания статьи

Draft Programme – проект программы

Deadlines & important dates – контрольные даты

Publication of the Papers – публикация статей

Conference Venue – место проведения конференции

Draft Abstract Submission – требования к составлению абстракта

Accommodation – размещение

Previous Conferences – предыдущие конференции

1.7 Вопросы для изучения по теме

Написание абстракта для оформления заявки на конференцию. Перевод текста на английский язык.

1.8 Теоретический материал по теме

Правила написания абстракта

Первое предложение должно быть лаконичным описанием содержания всей работы в целом.

Во втором и третьем предложениях должны быть изложены диаметрально противоположные, полярные по смыслу точки зрения на предмет научного исследования. Также здесь может быть дана самостоятельная критическая оценка автора результатов своего исследования, подвергнуты сомнениям основные теоретические положения.

Четвертое предложение является заключительным утверждением, выводом, к которому пришел автор в результате оценки противоречивых суждений на основе убедительной аргументации.

В заключительном предложении должен быть раскрыт в форме красивого и изящного риторического оборота общезначимый с точки зрения духовно-нравственных и морально-этических идеалов смысл исследования.

Примеры абстрактов

Nadezhda Lakomkina

**“Pictures at an Exhibition”: Russian Musical Idea Translated into the
Language of Animation**

abstract

Music of Modest Mussorgsky expresses national musical characteristics in the most profound and creative way—something that earned him the fame of the master of national style. He did not hesitate to use his skills in music of different nationalities. In particular, his piano cycle “Pictures at an Exhibition” offers a series of nationally colored images—both Slavic (“Promenade,” “The Hut of Baba Yaga,” “The Great Gate of Kiev,” “The Ballet of Unhatched Chicks in their Shells,” “Cattle”) and Western-European (“Catacombae,” “Sepulcrum romanum,” “Limoges. Le marché,” “Il vecchio castello”). These powerful images called for implementation in adjacent art forms and their most successful embodiments were realized by the directors of animated film Alexander Alexeyev and Inessa Kovalevskaya. These films by a “Russian Frenchman” and the Soviet director offer a smorgasbord of materials related to interaction of music with both visual row and literary program. The first one is the “self-portrait” based upon the method of revived reminiscences and the second is a blockbuster rendered as a fairy tale; they demonstrate two contrasting approaches to musical animation.

The transmission of aesthetic information from one sign system into another leads to changes in both the initial musical work (its form, the architectonic of the whole and its expressive means) and in the art form that enters in the dialogue with it. The result—the emergent—manifests an entirely new set of qualities (*quale novum*) and produces a new product that features multi-channel spectrum of effects.

The Author considers the ideas, compositional aspects and *dramatis personae* of these films through the prism of intertextual connections of Hartmann’s paintings to Mussorgsky’s music and to Alexeyev’s and Kovalevskaya’s animation. The main focus of the paper is on transformations of artistic time and space that generate new shades of meanings.

In her conceptual framework Author refers to both systemic-synergetic paradigms by Hermann Hagen, Yelena Knyazeva, Vyacheslav Stepin, Raimond Pyotrovsky, Alexander Koblyakov and Ilya Prigozhin and to synaesthetic ideas of Bulat Galejev, Irina Vanechkina and Siglind Bruhn. The theoretical thought of both Russian and Western-European origins helps the Author to analyze these phenomena in their dynamic complexity.

The Octatonic Pitch Collection in Russian Music: A Comparison of Theoretical Views of Russian and Western Theorists

The author considers the appearance and meaning of the term octatonic in North American music theory, namely in the article by Arthur Berger «On problem of pitch in Stravinsky» of 1963, Peter van den Toorn's books on music of Stravinsky, and Richard Taruskin's seminal treatise "Stravinsky and The Russian Traditions." The author is also aware of the recent change in treatment of octatonic, caused by the publication of an article Dmitri Tymoczko in *Music Theory Online*.

In this article the author compares the North American concepts of Berger and Van den Torn with the concept of symmetric modes of Boleslaw Yavorsky. It is obvious that this work was started by Taruskin, but the author offers even broader approach to the subject.

The author examines the manifestation of creativity in the use of octatonic collection in Flute concerto of Tatar composer Rashid Kalimullin. In this case, the departure from traditional modes to octatonic Kalimullin explains as his penchant for minimalism. All the known negative properties octatonic – poor intervallic content and limited transposition--Kalimullin turns into an advantage. The octatonic is permeated by the inclusions of other modes. In particular, he successfully uses the mapping of 3-note elements of pentatonic on 4-note segments of octatonic (for example, Bb-C-Eb onto Bb-C-Db-Eb). Anyways, his music sounds very fresh against

the background of traditional approaches to modality in symphonic music of the Soviet period.

The Semiotics of Flute in the Context of History of Musical Cultures of the East and the West

The article offers a semiotic analysis of the role played by flute in music throughout millennial history in the West and in the East. This study aligns itself with both tradition of organology of Sachs-Hornbostel and most recent achievements in semiotics of Tarasti and Monelle. Indeed, an instrument with such a rich background presents, besides its functional role, multiple references to adjacent art forms and historical events, thus becoming more than just a tool of sound production. Rather, it is a symbol that requires a semiotic approach. The images commonly associated with the flute from the pastoral, the battlefield, the mythological scenes and every-day life—invoke the necessity of application of cultural studies and philosophical investigations. The area of special interest is the delineation of Western and Eastern views on the sounding image of flute. The Author supports herself on associations of flute repertoire with various sources from literature, painting, sculpture, poetry and prose.

Serena Nurimanova

The Aspect of Gender in Tatar Music before 20th Century: The Image of a Woman in a Folk Song

The author reveals salient semantic features of the female character in the vocal music of Kazan Tatars. Using the indigenous terminology, introduced by Ljudmila Shaimukhametova and Rimma Baikieva of Ufa State Academy of Arts—that of the *attributive* and *situative* characteristics of the *hero* in a musical text—the author connects the image of a Tatar woman to the categories of gender theory. (These terms can be also related to Greimasian *actant*). The image under discussion, however, manifests the inner contradiction that may lead to problematizing of the very category

of a Tatar woman in the 19th century and before. Indeed, all social roles were given to men while the songs were either dedicated to female characters or sung by women. Just as Michel Foucault questions the identity of men, women and children at the earlier stages of European history, the Author raises the issue of a Tatar woman as a social and cultural category. In particular, the ornamentation types and performance strategies used in the folk songs manifest the strong presence of a female character in both corporeal and psychological aspects and resist the commonly-accepted concept of the phallogentric society of the 19th-century Tataria.

1.9 Вопросы и задания для контроля знаний по теме

1) Напишите абстракт для научной статьи и переведите его на английский язык.

Тема 8. Оформление послужного списка (*curriculum vitae*) и письма (*cover letter*). Правила и стандарты профессиональной электронной переписки на английском языке

1.1 Аннотация

Изучение основных принципов составления послужного списка (*curriculum vitae*) и письма (*cover letter*) в соответствии с общепринятыми международными правилами оформления. Подготовка данных документов.

1.2 Ключевые слова

Curriculum vitae, *cover letter*, стандарты профессиональной переписки на английском языке

1.3 Методические рекомендации по изучению темы

Тема содержит лекционную часть; в разделе «Лекция» раскрыто ее основное содержание;

После каждого тематического раздела лекции следуют вопросы для самоконтроля;

Вспомогательные материалы для освоения содержания лекции представлены в списке литературы по теме;

В разделе Форум по теме лекции представлена возможность для обсуждения интересных фактов, дополняющих содержание лекции, оставить комментарий по учебно-методическому сопровождению лекции, задать преподавателю возникшие вопросы в ходе работы над лекцией вопросы.

1.4Рекомендуемые информационные ресурсы

Principles of Written English - <https://www.edx.org/course/uc-berkeleyx/uc-berkeleyx-colwri-2-2x-principles-4466#.VFZ6vTSsWhQ>

Voice-leading analysis of music - <http://www.open.edu/openlearn/history-the-arts/culture/music/voice-leading-analysis-music-3-the-background/content-section-0>

Cultures - <http://www.open.edu/openlearn/history-the-arts/culture/music/cultures/content-section-0>

Philosophy - <http://oyc.yale.edu/philosophy>

1.5Список сокращений

Гарм. – Гармония

Ан.ф. – Анализ формы

1.6Глоссарий

Call for papers – информационное письмо (*анонс научной конференции, приглашение выступить с докладами*)

Abstract – краткое изложение содержания статьи

Draft Programme – проект программы

Deadlines & important dates – контрольные даты

Publication of the Papers – публикация статей

Conference Venue – место проведения конференции

Draft Abstract Submission – требования к составлению абстракта

Accommodation – размещение

Previous Conferences – предыдущие конференции

1.7 Вопросы для изучения по теме

Составление послужного списка (curriculum vitae) и письма (cover letter).

1.8 Теоретический материал по теме

Изучение основных принципов составления послужного списка (curriculum vitae) и письма (cover letter) в соответствии с общепринятыми международными правилами оформления. Подготовка данных документов.

1.9 Вопросы и задания для контроля знаний по теме

1) Составьте свой послужной список, напишите отзыв или рецензию.

Переведите эти документы на английский язык.

Тема 9. Теория музыкальных эмоций: концепция эмоций

Патрика Джаслина и Джона Слободы

1.1 Аннотация

Лекция 9 посвящена теме музыки и эмоций, представляет широкую палитру современных исследований эмоций в различных научных центрах западной Европы, конференции и периодические издания по теме. Вводятся базовые понятия и категории современной теории музыкальных эмоций.

1.2 Ключевые слова

Музыка и эмоции, Майкл Спицер, Патрик Джаслин, Джон Слобода, стенические и астенические эмоции, негативные и позитивные, способы передачи эмоций, эмоциональное заражение, возбуждение эмоций, ритмическое

воздействие, contagion, arousal, entrainment, ESCOM, ожидание в музыке, эмоция и жест, биоэлектрография эмоций

1.3 Методические рекомендации по изучению темы

Тема содержит лекционную часть; в разделе «Лекция» раскрыто ее основное содержание;

После каждого тематического раздела лекции следуют вопросы для самоконтроля;

Вспомогательные материалы для освоения содержания лекции представлены в списке литературы по теме;

В разделе Чат по теме лекции представлена возможность для обсуждения интересных фактов, дополняющих содержание лекции, оставить комментарий по учебно-методическому сопровождению лекции, задать преподавателю возникшие вопросы в ходе работы над лекцией вопросы.

1.4 Рекомендуемые информационные ресурсы

Patrick Juslin Seven Ways to Induce Musical Emotions документ -

http://bars.kfu.ru/file.php/1793/86978_3chapter.pdf

Marcel Zentner документ - <http://bars.kfu.ru/file.php/1793/SchererZentner.pdf>

Patrick Juslin. Music and Emotion: Seven Questions, Seven Answers. Эл. Ресурс:

http://www.psyk.uu.se/digitalAssets/86/86978_3chapter.pdf

Журнал Musica scientia

Juslin, Patrick N., & John Sloboda (Eds.). Handbook of music and emotion: Theory, research, applications. New York: Oxford University Press, 2010.

1.5 Список сокращений

Гарм. – Гармония

Ан.ф. – Анализ формы

1.6 Глоссарий

Стенический – сильный, сильно выраженный.

Астенический – слабый, слабо выраженный.

Emovere – лат. изгонять, выдавливать.

1.7 Вопросы для изучения по теме

Музыка и эмоции. Исследования Майкла Спицера, Патрика Джаслина, Джона Слободы.

1.8 Теоретический материал по теме

Эмоции бывают негативные и позитивные, стенические и астенические.

Примеры: мрачное состояние—гнев, безмятежность—экстаз (см. схему Этюда-Картины Ми-бемоль минор, ор. 39, #5 Рахманинова; обрамляющие части и средняя часть). См. Пример 1.

Эмоции в музыке передаются разными способами, важнейшие из которых: а) возбуждение (arousal), б) заражение (contagion) и в) ритмическое воздействие (entrainment). Патрик Джаслин (Patrick Juslin) предлагает семь способов:

Brain Stem Reflex: 'This refers to a process whereby an emotion is induced by music because one or more fundamental acoustical characteristics of the music are taken by the brain stem to signal a potentially important and urgent event. All other things being equal, sounds that are sudden, loud, dissonant, or feature fast temporal patterns induce arousal or feelings of unpleasantness in listeners...Such responses reflect the impact of auditory sensations – music as sound in the most basic sense.'

Rhythmic Entrainment: ^[32] 'This refers to a process whereby an emotion is evoked by a piece of music because a powerful, external rhythm in the music influences some internal bodily rhythm of the listener (e.g. heart rate), such that the latter rhythm adjusts toward and eventually 'locks in' to a common periodicity. The adjusted heart rate can then spread to other components of emotion such as feeling,

through proprioceptive feedback. This may produce an increased level of arousal in the listener.'

Evaluative Conditioning: 'This refers to a process whereby an emotion is induced by a piece of music simply because this stimulus has been paired repeatedly with other positive or negative stimuli. Thus, for instance, a particular piece of music may have occurred repeatedly together in time with a specific event that always made you happy (e.g., meeting your best friend). Over time, through repeated pairings, the music will eventually come to evoke happiness even in the absence of the friendly interaction.'

Emotional Contagion: 'This refers to a process whereby an emotion is induced by a piece of music because the listener perceives the emotional expression of the music, and then “mimics” this expression internally, which by means of either peripheral feedback from muscles, or a more direct activation of the relevant emotional representations in the brain, leads to an induction of the same emotion.'

Visual Imagery: 'This refers to a process whereby an emotion is induced in a listener because he or she conjures up visual images (e.g., of a beautiful landscape) while listening to the music.'

Episodic memory: 'This refers to a process whereby an emotion is induced in a listener because the music evokes a memory of a particular event in the listener's life. This is sometimes referred to as the “Darling, they are playing our tune” phenomenon.^[33]

Musical expectancy: 'This refers to a process whereby an emotion is induced in a listener because a specific feature of the music violates, delays, or confirms the listener's expectations about the continuation of the music.'

За последние пять лет прошло три международных конгресса Музыка и Эмоции (первый был в Даремском университете в 2009м году). Музыкальным эмоциям посвящены исследования нескольких крупнейших научных центров в Европе: а) Кильский университет в Великобритании (Джон Слобода); университет Юпсала в Финляндии (Патрик Джаслин), Женевский центр по

изучению музыкальных эмоций (Марк Центнер), лаборатория исследований музыкальных эмоций Филлипс в Нидерландах, центр по системному изучению эмоций в Белфасте (Ирландия), центр по изучению эмоций и движения в Италии, Европейское Общество по Когнитивному Музыковедению (ESCOM, European Society for Cognitive Musicology), журнал ESCOM Musica Scientia (Париж, глав. Ред. Ирен Дельеж). См. Программу Первого конгресса Музыка и Эмоции (Даремский университет, Великобритания, 2009).

Слово эмоции происходит от лат. *emovere*—изгонять (синоним экзорцизма). Также, в классической латыни этот глагол означает восходить (солнце всходит). В древнегреческом языке понятие эмоции отсутствует, но есть сходный по значению термин, *пате*, используемый Аристотелем в его книге *О душе*. В Европе слово эмоция в современном значении стало появляться в конце эпохи Возрождения во Франции. Оно было заимствовано итальянским драматургом XX века Луиджи Пиранделло из французского языка, после чего оно вошло в психологическую терминологию.

В современном западном музыковедении музыкальными эмоциями занимаются сразу несколько направлений: музыкальная психология (Джон Слобода и Патрик Джаслин), когнитивное и эволюционное музыковедение (Дэвид Хюрон, Лоуренс Збиковски), исследования жестов (Антонио Камурри), системные исследования (Роди Коуел), семиотика, теория музыкального нарратива и метафоры (Роберт Хаттен, Майкл Спицер). Большую роль играют также междисциплинарные исследования (Аннирудх Пател, Чарльз Лим—нейробиологи). Одним из интересных начинаний можно назвать анализ эмоциональных состояний исполнителя во время исполнения. Такой анализ можно проводить с помощью газоразрядной визуализации (метода, производного от фотоэлектрографии Кирлиан).

1.9 Вопросы и задания для контроля знаний по теме

1) Какие бывают эмоции?

- 2) Какими способами передаются эмоции в музыке?
- 3) В каких научных центрах Европы исследуют музыкальные эмоции?
- 4) Какова этимология слова «эмоция»?
- 5) Назовите несколько смежных научных дисциплин и направлений, исследующих эмоции в музыке.

Тема 10. Концепция музыкальной метафоры Майкла Спицера, теория ожидания Леонарда Мейера и Дэвида Хюрона

1.1 Аннотация

Лекция 10 продолжает тему семиотики и эмоций и предлагает аспекты метафоры и экфрасиса—переноса смысла и значения из одного вида искусств в другой.

1.2 Ключевые слова

Метафора в музыке, метафора в теории музыки, экфрасис

1.3 Методические рекомендации по изучению темы

Тема содержит лекционную часть; в разделе «Лекция» раскрыто ее основное содержание;

После каждого тематического раздела лекции следуют вопросы для самоконтроля;

Вспомогательные материалы для освоения содержания лекции представлены в списке литературы по теме;

В разделе Форум по теме лекции представлена возможность для обсуждения интересных фактов, дополняющих содержание лекции, оставить комментарий по учебно-методическому сопровождению лекции, задать преподавателю возникшие вопросы в ходе работы над лекцией вопросы.

1.4 Рекомендуемые информационные ресурсы

Ильдар Д. Ханнанов. «Музыкально-смысловые аспекты в трудах американских и западноевропейских музыковедов 1990-2000х». // Проблемы музыкальной науки. 2008, № 2.

Michael Spitzer. Metaphor and Musical Thought. University of Chicago Press, 2003.
Siglind Bruhn. Some Thoughts towards Musical Ekphrasis. Эл. Ресурс: <http://www-personal.umich.edu/~siglind/ekphr.htm>

David Huron. Sweet Anticipation. Полная версия в pdf предлагаемая автором на его персональной странице: <http://www.musiccog.ohio-state.edu/Huron/>

Проблемы Музыкальной Науки, номер 4 (2009), стр. 183-185. Журнал доступен в полном формате на сайте: ufaart.ru со ссылкой на [https://docviewer.yandex.ru/?url=ya-disk-public%3A%2F%2F2wx8HpDo6eb69WGkjgqlsbT1neBKDxDSWUlkPEAKFjQ%3D&name=2009%201%20\(4\).PDF&c=542d0ab7ae7a&page=183](https://docviewer.yandex.ru/?url=ya-disk-public%3A%2F%2F2wx8HpDo6eb69WGkjgqlsbT1neBKDxDSWUlkPEAKFjQ%3D&name=2009%201%20(4).PDF&c=542d0ab7ae7a&page=183)

1.5 Список сокращений

СПМИН – Современные проблемы музыкального искусства и науки

Гарм. – Гармония

Ан.ф. – Анализ формы

1.6 Глоссарий

Метафора—объединение знака со своим значением по вторичным признакам, например «крылья любви». Дословно, греч. Форос—показывать, мета—после, после того, что видно, за прямым значением слова.

Экфрасис—передача содержания одного вида искусства средствами другого.

1.7 Вопросы для изучения по теме

Семиотика. Эмоции в музыке. Музыкальная метафора и экфрасис.

1.8 Теоретический материал по теме

Майкл Спицер, долгое время занимавший пост Председателя Британского Общества по Музыкальному Анализу, главного редактора журнала *Music Analysis*, и основателя общества *Music and Emotion*, опубликовал книгу *Музыка и Метафора*, в которой коснулся важнейшего аспекта музыкального языка, его способности выражать идеи и чувства посредством метафоры. В своей книге Спицер представляет историю музыкальных учений, связанных с метафорическим высказыванием (это, в первую очередь, европейские герменевтика и риторика) и современное состояние (американская когнитивная наука). Метафора объединяет близкое и телесное с далеким и идеальным (по определению Спицера). Музыкальный язык способен нести метафорические смыслы. Другим примером исследования на эту тему является книга Зиглинд Брюн (Siglind Bruhn) «Музыкальный Экфрасис», в которой она рассматривает аспект выражения содержания одного вида искусств посредством другого. В частности, она анализирует двойной переход из одной среды в другую в известном феномене Ночного Гаспара (музыка Равеля, стихотворение Бертрана по просмотру графики Калло). В дополнение к ее книге, есть и ее размышление о сути экфрасиса на ее персональной странице: <http://www-personal.umich.edu/~siglind/ekphr.htm>

Еще одна ипостась содержательного анализа музыки—теория ожидания и реализации Леонарда Мейера, продолженная его учеником Юджином Нармуром. Эта теория является мощной альтернативой формалистским течения в музыкальном анализе в США. В частности, Мейер противопоставлял свою теорию концепции графического анализа Шенкера. Вместе с идеями Эдуарда Кона (Edward T. Cone) о перформативном аспекте анализа, концепция Мейера представляет большой интерес для исполнителей, так как основывается на психологических механизмах ожидания (expectation) и его реализации (realization). Очень интересными представляются рассуждения Мейера в его

книге «Музыка и Эмоции» о ситуациях нереализованного, или обманутого ожидания, в гармонии в форме.

Мелодический процесс, по Мейеру, состоит не в следовании заранее подготовленным «Правилам контрапункта» (как считал Шенкер), а игре ожидания и его реализации. С этим связано и восприятие тонов мелодии (предслышание), и восприятие тяготения и разрешения в гармонии, и роль каденций и разделов формы.

Дальнейшее развитие идеи ожидания в музыке было реализовано в книге Дэвида Хюрона, одного из родоначальников когнитивного и эволюционного музыковедения в США, профессора университета штата Огайо. Его книга называется «Сладкое предчувствие». Она посвящена когнитивным механизмам предслышания, ожидания, и разрешения. Подробная рецензия на книгу Хюрона опубликована в журнале «Проблемы Музыкальной Науки», номер 4 (2009), стр. 183-185.

1.9 Вопросы и задания для контроля знаний по теме

- 1) Как музыка может нести метафорические смыслы? Что такое экфрасис?
- 2) Как Вы себе представляете идею ожидания-реализации в музыке?
- 3) Какие аспекты ожидания в музыке выделяет Дэвид Хюрон (см. мою статью-обзор в Проблемах музыкальной науки, 2008, № 2)?

Тема 11. Основы когнитивного музыковедения: генеративная теория Лерда-ла-Джакендоффа

1.1 Аннотация

Лекция 11 вводит новую науку о музыке—когнитивное музыковедение, представленное трудами Фреда Лерадала, Дэвида Хюрона и других. В частности, вводятся понятия порождающей грамматики музыки, иерархической древовидной структуры, гиперметрической иерархии, тонального тяготения как когнитивного феномена.

1.2 Ключевые слова

Фред Лердал, порождающая грамматика Хомского, когнитивная наука, когнитивное музыковедение, когнитивные ограничения, эволюционное музыковедение

1.3 Методические рекомендации по изучению темы

Тема содержит лекционную часть; в разделе «Лекция» раскрыто ее основное содержание;

После каждого тематического раздела лекции следуют вопросы для самоконтроля;

Вспомогательные материалы для освоения содержания лекции представлены в списке литературы по теме;

В разделе Форум по теме лекции представлена возможность для обсуждения интересных фактов, дополняющих содержание лекции, оставить комментарий по учебно-методическому сопровождению лекции, задать преподавателю возникшие вопросы в ходе работы над лекцией вопросы.

1.4 Рекомендуемые информационные ресурсы

Fred Lerdahl and Ray Jackendoff. A Generative Theory of Tonal Music. Cambridge, MA: MIT Press, 1983.

Fred Lerdahl. Tonal Pitch Space. New York: Oxford University Press, 2001.

1.5 Список сокращений

Гарм. – Гармония

Ан.ф. – Анализ формы

Сон.ф. – Сонатная форма

1.6 Глоссарий

Когниция – понимание, восприятие действительности.

Иерархия – соотношение элементов по старшинству, в виде нескольких уровней.

Эволюционное музыковедение – история музыки доисторического периода, история музыки, покрывающая миллионы лет эволюции человека, до возникновения культуры и цивилизации.

Гиперметрическая структура – структура сильных и слабых метрических компонентов, превышающая такт.

1.7 Вопросы для изучения по теме

Когнитивное музыковедение, и его основные понятия.

1.8 Теоретический материал по теме

Когниция—восприятие, понимание, помещение в память, и использование информации. Когнитивная психология—новейший этап, пришедший на смену бихейвиористской концепции, основанной на паре «стимул-реакция». Когнитивная наука занимается теми особенностями устройства психики человека, которые позволяют (или затрудняют) ему функционировать в информационной среде. Вопрос о когнитивных ограничениях (cognitive constraints) вызывает необходимость обсуждения и эволюционных процессов, в результате которых человек научился понимать события и явления действительности. Поэтому, родственной наукой когнитивистики является эволюционная психология. За последние 20 лет когнитивные исследования получили широкое распространение и в музыковедении.

Трудно найти более влиятельного музыкального ученого, изменившего представления о музыкальной структуре и ее восприятии, чем Фред Лердал, профессор Колумбийского университета и автор двух книг: «Генеративная

(Порождающая) Теория Тональной Музыки» (*Generative Theory of Tonal Music*) и «Тональное Звуковысотное Пространство» (*Tonal Pitch Space*). Первую из двух он написал в соавторстве с лингвистом Реем Джакендоффом. Эта книга предложила несколько новых идей, которые были усвоены теоретиками в разных областях.

Идея иерархии. В отличие от шенкеровской, идея иерархии в теории Лердала не ограничивается слоями редуцируемой фактуры. Иерархия и арборесцентные структуры (основывающиеся на метафоре древа или каталога) применены Лердалом и Джакендоффом к ритмическим, тональным и формальным структурам музыки. Важной вехой в отношении ритма является выход древовидной иерархической структуры за пределы такта (так называемые гиперметрические структуры). Гиперметрические структуры представляют древовидные редукции временных отрезков—Time Span Reductions, TSRs.

В первой книге, Лердал использовал идею Ноума Хомского о порождающей грамматике—подоснове языка, уходящей в глубину мыслительных архетипов. Таковы правила хорошей оформленности (*well-formedness*). Иерархия и рекурсия (повторение структуры на разных иерархических уровнях) являются основой порождающей музыкальной грамматики.

Лердал разделил метрическую структуру (беззвучную идеальную временную сетку) и группировку длительностей (звучащий, материальный субстрат). В результате, музыкальное произведение стало игрой между идеальной метрической системой и реальным ее наполнением звучаниями (группами звуков, мотивами, темами, гармониями, и т.д.).

В книге «Тональное Звуковысотное Пространство» Лердал продолжил развитие своей теории и сфокусировался на звуковысотном аспекте. Особый интерес для российских музыкантов представляет 4я глава, о тональном

тяготении и притяжении. Лердал рассматривает секвенционное и иерархическое тяготение, а в мелодии находит два других типа тяготения, результат укорененности и ассиметрии. Лердал рассматривает модуляционные пути как стратегии, образующие тональное пространство. Он также предлагает собственный взгляд на концепцию пролонгации, прежде сформулированную Кирнбергером и пересмотренную Шенкером.

1.9 Вопросы и задания для контроля знаний по теме

- 1) Чем занимается когнитивная наука?
- 2) Какую роль в науках, в том числе и в когнитивистике, играют древовидные иерархические структуры?
- 3) Как называется подход к языку Ноама Хомского, который использовали в своей книге Лердал и Джакендофф?
- 4) Чем отличается метр от группировки?
- 5) Как Лердал понимает феномен тонального тяготения?

Тема 12. Когнитивные аспекты музыкального тона, аккорда и тональности Кароль Крумхансл

1.1 Аннотация

Лекция 12 посвящена экспериментальному когнитивному музыковедению, исследованиям восприятия тонов, тональных связей, предпочтений большого количества респондентов в выборе последовательностей тонов мелодии. Приводится ряд работ Кароль Крумхансл, как образец использования методов точных наук в музыковедении.

1.2 Ключевые слова

Кароль Крумхансл, проблема определения тональности, метод апробирования, когнитивные исследования больших групп респондентов, музыковедение как точная наука

1.3 Методические рекомендации по изучению темы

Тема содержит лекционную часть; в разделе «Лекция» раскрыто ее основное содержание;

После каждого тематического раздела лекции следуют вопросы для самоконтроля;

Вспомогательные материалы для освоения содержания лекции представлены в списке литературы по теме;

В разделе Форум по теме лекции представлена возможность для обсуждения интересных фактов, дополняющих содержание лекции, оставить комментарий по учебно-методическому сопровождению лекции, задать преподавателю возникшие вопросы в ходе работы над лекцией вопросы.

1.4 Рекомендуемые информационные ресурсы

“Cognitive Foundations of Musical Pitch by Carol Krumhansl.” Reviewed by David Huron. *Psychology of Music*. Vol. 20, No. 1 (1992).

“Cognitive Foundations of Musical Pitch by Carol Krumhansl.” Reviewed by Robert Gjerdingen. *Music Perception*. Vol. 9, No. 4 (1992).

Carol L. Krumhansl. “Perceiving Tonal Structure in Music.” *American Scientist*. Vol. 73, No. 4. 1985.

Carol L. Krumhansl. *Cognitive Foundations of Musical Pitch*. Oxford: Oxford University Press. 1990.

1.5 Список сокращений

Гарм. – Гармония

1.6 Глоссарий

Метод определения тональности аппробированием—метод случайного поиска (эвристического поиска) наиболее подходящего тона в последовательности тонов.

«Тональная иерархия», по Крумхансль, -- образуемая в экспериментах с тысячами респондентов структура отношений тонов, отличная от теоретических концепций аккорда и лада.

1.7 Вопросы для изучения по теме

Когнитивное музыковедение, восприятие тонов, тональных связей.

1.8 Теоретический материал по теме

Еще одним важным представителем когнитивного музыковедения в США является профессор Корнельского Университета др. Кароль Крумхансль. Ее важнейшая работа—книга «Когнитивные Основы Музыкальных Тонов»—стала учебником по музыкальной когнитивистике. В этой книге Крумхансль подвергает известные процессы определения тонов лада и определения тональности научным экспериментам, проведенным в ее лаборатории с участием сотен музыкантов разной степени профессиональной подготовки. Ее метод получил название «аппробирования тонов». Она предложила участникам эксперимента неполные гаммообразные отрезки, с целью свободного выбора следующего тона. Из большого количества ответов Крумхансль выбрала статистически преобладающие тона. Так, получилось, что в минорном ладу участники эксперимента после тоники предпочли терцию, а затем квинту, а в мажорном ладу, напротив, сначала квинту, а потом терцию.

Крумхансль анализирует базы данных, полученные во время экспериментов, и приходит к выводу о соперничестве интервалов и тонов.

Определение тональности, в реальном психологическом контексте, представляется как баланс между несколькими решениями. Этот баланс образует «тональную иерархию». Определение тональности, по Крумхансль, зависит от множества факторов и представляет «контекстуальную идентификацию». Она отличается для различных групп участников экспериментов и зависит от уровня музыкальной подготовки (компетенции) участника.

Крумхансль в своей книге выходит за рамки европейского канона и посвящает несколько глав анализу восприятия тонов в индийской музыке. Она приходит к обобщениям, выходящим за рамки классико-романтической тональности.

В недавних исследованиях, Крумхансль расширила сферу своих интересов. Сейчас она занимается проблемой определения мелодии (темы, произведения) участниками экспериментов за максимально короткое время.

Крумхансль, из всех когнитивистов (таких как Хьюрон, Пинкер, Лердал) опирается на наиболее точные, научные методы. В ее текстах коэффициенты вероятности определения тонов выражены в точных терминах и представлены в графиках и таблицах. Именно ее работа может приблизить теорию музыки к категории науки в полном смысле этого слова.

1.9 Вопросы и задания для контроля знаний по теме

- 1) Какой метод для изучения способности определять тональность использует Кароль Крумхансль?
- 2) Что такое тональная иерархия в интерпретации Крумхансль?
- 3) Можно ли применять методы Крумхансль для неевропейской музыки?
- 4) Что еще, на Ваш взгляд, можно исследовать в музыке используя когнитивные методы?
- 5) Можно ли назвать когнитивное музыковедение наукой?

Тема 13. Проблемы композиции: теория партименто Роберта Гьердингена и Джорджо Сангвинетти

1.1 Аннотация

Лекция 13 представляет забытый тип теории музыки, возрожденный в трудах Джорджо Сангвинетти и Роберта Гьердингена, практику партименти и сольфеджи, импровизационного метода композиции итальянского барокко, основанного на педагогике нефигурированного баса, мелодических фигур и практических правил *regole* как альтернативы северо-европейским концепциям генерал баса и гармонии.

1.2 Ключевые слова

Джорджо Сангвинетти, Роберта Гьердинген, партименти, сольфеджи, Фенароли, Паизиелло, импровизация, композиция, третий путь в теории музыки, итальянская традиция XVII-XIX века, музыкальная педагогика итальянского барокко, неаполитанская школа инструментальной композиции, болонская школа оперной композиции

1.3 Методические рекомендации по изучению темы

Тема содержит лекционную часть; в разделе «Лекция» раскрыто ее основное содержание;

После каждого тематического раздела лекции следуют вопросы для самоконтроля;

Вспомогательные материалы для освоения содержания лекции представлены в списке литературы по теме;

В разделе Форум по теме лекции представлена возможность для обсуждения интересных фактов, дополняющих содержание лекции, оставить комментарий по учебно-методическому сопровождению лекции, задать преподавателю возникшие вопросы в ходе работы над лекцией вопросы.

1.4Рекомендуемые информационные ресурсы

Веб-сайт “Monuments of Partimenti.”

Giorgio Sanguinetti. The Art of Partimenti.

“The Realization of Partimenti: An Introduction.” *Journal of Music Theory*, vol. 51, No.1. 2007.

1.5Список сокращений

Гарм. – Гармония

Ан.ф. – Анализ формы

1.6Глоссарий

Партименто—короткое упражнение, выраженное в форме нецифрованного баса и мелодии, предназначенное для заучивания и использования в импровизации и в композиции.

Сольфеджи—синоним партименти, может быть как вокальным, так и инструментальным.

Regole возможные правила гармонизации восходящих и нисходящих мелодических фигур в басу и в мелодии.

1.7Вопросы для изучения по теме

Партименти, сольфеджи.

1.8Теоретический материал по теме

Партименти и сольфеджи—короткие упражнения для развития навыков импровизации и композиции—долгое время находились в многочисленных сборниках в библиотеках Европы и не были в центре внимания теоретиков. В США, а вслед за этим, в западную Европу, партименти привез др. Роберт Гьердинген из Северо-Восточного университета (North-Western University).

Главный исследователь и знаток партименти—итальянский теоретик, профессор Римского университета Тор Вергата, Др. Джорджио Сангвинетти. Неаполитанские партименти—для инструментальной музыки; болонские—для оперы, от Маттеи и Метастазियो. Это—два главных источника.

Партименти—фигуры и схемы (schemata), основанные на *нефигурированном баса*. Для сравнения, большинство техник 17-18 века в Германии и в северной Европе основаны на *фигурированном басса* (Generalbass, basso continuo, figured bass).

Партименти, кроме баса, также предполагают мелодические фигуры. Вместе с басом они образуют короткие образцы (буквально, частички—партименти) из которых строится импровизация. Нечто схожее наблюдается в джазе, где исполнитель заучивает блоки (паттерны, брейки, войсинги, и т.д.).

Авторы учебников партименти—итальянские теоретики и композиторы—предлагают правила и стратегии развития композиции на их основе. Среди правил, правило октавы (гармонизация октавы), каденции и стандартные басовые линии. Романеска—один из наиболее распространенных басовых ходов.

Как таковая, техника партименти является альтернативой как *фигурированному басу*, так и гармонии (в стиле Рамо). Необходимо отметить, что техника партименти преобладала в педагогической практике до гармонии и *фигурированного баса* и являлась прототипом для обеих техник композиции.

Главным источником современных знаний о партименти является книга Джорджио Сангвинетти «Искусство партименти» (The Art of Partimenti). В России был издан один из первых сборников партименти композитора Паизиелло. Он хранится в коллекции Библиотеки Салтыков-Щедрин в Петербурге. Это говорит о том, что в России была традиция изучения музыки с помощью партименти в XVIII веке.

1.9 Вопросы и задания для контроля знаний по теме

- 1) Кто возродил интерес к партименти в США?
- 2) Кто является главным знатоком партименти в Италии?
- 3) Что такое партименти?
- 4) Из каких частей фактуры состоит партименти?
- 5) Какие правила предлагали студентам педагоги партименто?
- 6) Чем техника партименти отличается от техник контрапункта и гармонии?
- 7) Была ли традиция партименти в России?

Тема 14. Анализ музыкальных произведений с применением изученных методов

1.1 Аннотация

Данная тема предполагает практическую работу по анализу музыкального произведения с применением изученных методов диалогической теории сонатной формы, шенкеровского анализа, теории партименти, музыкальных эмоций, метафоры в музыке.

1.2 Ключевые слова

Анализ музыкальных произведений, теория Шенкера, теория музыкальных эмоций, метафора в музыке, когнитивное музыковедение

1.3 Методические рекомендации по изучению темы

Данная тема предусматривает практическую работу на основе содержания всего курса;

Для практического освоения содержания курса необходимо выполнить интерактивное задание;

Вспомогательные материалы для освоения содержания лекции представлены в списке литературы по теме;

В разделах Чат и Форум по теме лекции представлена возможность для обсуждения интересных фактов, дополняющих содержание лекции, оставить комментарий по учебно-методическому сопровождению лекции, задать преподавателю возникшие вопросы в ходе работы над лекцией вопросы.

1.4Рекомендуемые информационные ресурсы

Principles of Written English - <https://www.edx.org/course/uc-berkeleyx/uc-berkeleyx-colwri-2-2x-principles-4466#.VFZ6vTSsWhQ>

Voice-leading analysis of music - <http://www.open.edu/openlearn/history-the-arts/culture/music/voice-leading-analysis-music-3-the-background/content-section-0>

Cultures - <http://www.open.edu/openlearn/history-the-arts/culture/music/cultures/content-section-0>

Philosophy - <http://oyc.yale.edu/philosophy>

History of Art - <http://oyc.yale.edu/history-art>

Music - <http://oyc.yale.edu/music>

1.5Список сокращений

СПМИН – Современные проблемы музыкального искусства и науки

Гарм. – Гармония

Ан.ф. – Анализ формы

Сон.ф. – Сонатная форма

1.6Глоссарий

См. Общий глоссарий

1.7Вопросы для изучения по теме

Практический анализ музыкального произведения с применением всех изученных в содержании курса методов современной музыкальной науки.

1.8 Теоретический материал по теме

Анализ музыкального произведения с применением изученных методов диалогической теории сонатной формы, шенкеровского анализа, теории партименти, музыкальных эмоций, метафоры в музыке. Использование методов когнитивного музыковедения.

1.9 Вопросы и задания для контроля знаний по теме

Выберите музыкальное произведение и выполните теоретический анализ с применением изученных методов.

1.1 Общий список сокращений

СПМИН – Современные проблемы музыкального искусства и науки

Гарм. – Гармония

Ан.ф. – Анализ формы

Сон.ф. – Сонатная форма

ГП – главная партия

СП – связующая партия

ПП – побочная партия

ЗП – заключительная партия

1.2 Общий глоссарий

Общий глоссарий

Аккордовые геометрии – геометрические представления голосоведения в различных пространствах, таких как циклическое одномерное, диадное (двунотное) двумерное, трехмерное, на листе Мебиуса, и т.д. Введено в теорию Дмитри Тимошко.

Актант, актер, агент – категории субъекта высказывания в тексте, в том числе, и в музыкальном тексте.

Внутритематические функции – функции элементов темы. Эстратематические функции – функции тем в крупное (например, сонатной) форме.

Гибридная форма – начало как в периоде, вторая фраза – как в предложении.

Гиперметрическая структура – структура сильных и слабых метрических компонентов, превышающая такт.

Деформация – художественный прием, позволяющий композитору отстраниться от тривиальных интерпретаций (формы и содержания) и держать слушателя постоянно-заинтересованным.

Иерархия – соотношение элементов по старшинству, в виде нескольких уровней.

Когниция – понимание, восприятие действительности.

Медиальная цезура – остановка перед побочной партией, имеющая риторический смысл.

Метафора – объединение знака со своим значением по вторичным признакам, например «крылья любви». Дословно, греч. Форос – показывать, мета – после, после того, что видно, за прямым значением слова.

Метод определения тональности аппробированием – метод случайного поиска (эвристического поиска) наиболее подходящего тона в последовательности тонов.

Нарратив в музыке – повествование.

Нео-Римановская теория – теория голосоведения, берущая за основу поздние труды Римана, а именно, его концепцию обмена соседних тонов в аккорде и его идею Тоннец.

Парсимония – экономия движения голосов, залог хорошего голосоведения. В нео-Римановской теории – движения голосов на малую и большую секунду.

Партименто – короткое упражнение, выраженное в форме нецифрованного баса и мелодии, предназначенное для заучивания и использования в импровизации и в композиции.

Семиотика – наука о знаках и значениях

Семиотический квадрат – четыре полюса нюансов и модальностей любого высказывания, по Альгирдасу Греймасу.

Семиотический треугольник – три аспекта знака, икона, индекс и символ, по Чарльзу Пирсу.

Сольфеджи – синоним партименти, может быть как вокальным, так и инструментальным.

Стенический – сильный, сильно выраженный. Соответственно, астенический – слабый, слабо выраженный.

Ступенная теория – теория гармонии, созданная теоретиками венской традиции, от Фоглера до Зехтера. Предполагает равноправное использование трезвучий на всех ступенях гаммы (отсюда – ступенная теория). Единственным структурным принципом соотношения аккордов является квинтовый ход – нисходящая квинтовая последовательность баса.

Тональная иерархия, по Крумхансль, – образуемая в экспериментах с тысячами респондентов структура отношений тонов, отличная от теоретических концепций аккорда и лада.

Тоннец – сеть интервальных отношений тонов, трезвучий или тональностей. Примеры Тоннец – кварто-квинтовый круг, система родства тональностей, и т.д. У Римана – сеть, объединяющая квинтовые и терцовые отношения тонов и трезвучий.

Топик – часто упоминаемое место в тексте; в музыке – часто-используемые стилистические, жанровые, фактурные и экспрессивные типы музыкального высказывания. Леонард Ратнер создал таблицу из 28ми наиболее часто употребляемых топиков.

Трансформативная теория музыки – концепция гармонии и голосоведения, построенная на основе математической теории групп. (Группа – любой математический объект, обладающий симметрией и способный перемещаться в пространстве).

Формальная функция – функция, роль, части музыкальной формы.

Шенкеровский анализ – графический анализ линейных связей в музыкальном произведении, основанный на определении иерархических отношений музыкальных элементов. Так, в каждой паре тонов мелодии один является структурным, а другой – подчиненным.

Эволюционное музыковедение – история музыки доисторического периода, история музыки, покрывающая миллионы лет эволюции человека, до возникновения культуры и цивилизации.

Экзистенциальная семиотика Ээро Тарасты – особая интерпретации науки о знаках, в которой знаки рождаются, живут, умирают, а не остаются вечными и неизменными. Этим разновидностям знаков соответствуют такие слова, как признак, присказка, иносказание, постзнак, и т.д.

Экфрасис – передача содержания одного вида искусства средствами другого.

Abstract – краткое изложение содержания статьи

Accommodation – размещение

Call for papers – информационное письмо (анонс научной конференции, приглашение выступить с докладами)

Conference Venue – место проведения конференции

Deadlines & important dates – контрольные даты

Draft Abstract Submission – требования к составлению абстракта

Draft Programme – проект программы

EET & EST – основная траектория развития, в экспозиции и во всей сонате.

Предполагает взаимодействие гармонических, контрапунктических, а также, семантических и риторических аспектов.

Emovere – лат. изгонять, выдавливать.

Grundgestalt, basic idea – главная идея, двутактовое построение в начале темы.

PLR отношения – отношения одноименных (parallel), вводнотоновых (leading tone) и параллельных (relative) обменов в соответствующих трезвучиях.

Previous Conferences – предыдущие конференции

Publication of the Papers – публикация статей

Regole – возможные правила гармонизации восходящих и нисходящих мелодических фигур в басу и в мелодии.

Satzform, Форма предложения – структура, эквивалентная по длине и масштабу периоду, но имеющая отличный от него синтаксис, $2+2+(1+1+)+2$ (по количеству тактов).

1.3 Общий перечень информационных ресурсов

Основная литература

1. "Cognitive Foundations of Musical Pitch by Carol Krumhansl." Reviewed by David Huron. *Psychology of Music*. Vol. 20, No. 1 (1992).
2. "Cognitive Foundations of Musical Pitch by Carol Krumhansl." Reviewed by Robert Gjerdingen. *Music Perception*. Vol. 9, No. 4 (1992).
3. "The Realization of Partimenti: An Introduction." *Journal of Music Theory*, vol. 51, No.1. 2007.
4. Caplin, William. *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*. New York: Oxford University Press, 1998. Сс. 1-100.
5. Carol L. Krumhansl. "Perceiving Tonal Structure in Music." *American Scientist*. Vol. 73, No. 4. 1985.
6. David Lewin. *Generalized Musical Intervals and Transformations*. Сс. 1-30.
7. Dmitry Tymoczko. *A Geometry of Music*. Сс. 1-114 и 226-304.
8. Fred Lerdahl and Ray Jackendoff. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MA: MIT Press, 1983.
9. Fred Lerdahl. *Tonal Pitch Space*. New York: Oxford University Press, 2001.
10. Kofi Agawu, *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music* (Princeton, 1991 and 2014), pp. 27-51
11. Michael Spitzer. *Metaphor and Musical Thought*. University of Chicago Press, 2003.

12. Patrick Juslin. Music and Emotion: Seven Questions, Seven Answers. Эл. Ресурс: http://www.psyk.uu.se/digitalAssets/86/86978_3chapter.pdf
13. Richard Cohn. «Introduction into Neo-Riemannian Theory: a Survey and Historical Perspective». Journal of Music Theory. No. 42, 1998.
14. Robert Wason. Viennese Harmonic Theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg. 1-64; 121-143.
15. Siglind Bruhn. Some Thoughts towards Musical Ekphrasis. Эл. Ресурс: <http://www-personal.umich.edu/~siglind/ekphr.htm>
16. Warren Darcy and James Hepokoski. Elements of sonata theory. Norms, types, and Deformations in the late-eighteenth-century sonata (Oxford 2010). Сс. 1-64 и 603-621.
17. Ханнанов И.Д. «Музыкально-смысловые аспекты в трудах американских и западноевропейских музыковедов 1990-2000х». // Проблемы музыкальной науки. 2008, № 2.

Дополнительная литература

1. Carol L. Krumhansl. *Cognitive Foundations of Musical Pitch*. Oxford: Oxford University Press. 1990.
2. Daniel Harrison. Harmonic Function in Chromatic Music: A Renewed Dualist Theory and an Account of Its Precedents. (Chicago University Press, 2010).
3. David Damschroeder. Thinking About Harmony: Perspectives from the Eighteenth and Nineteenth Centuries (Cambridge University Press, 2008).
4. Eero Tarasti, A Theory of Musical Semiotics (Indiana UP, 1994), pp. 1-52.
5. Eero Tarasti, *Existential Semiotics* (IUP 2000)
6. Greimas, Algirdas. *Su sens*. Paris, (Du Seuil, 1971)
7. Hatten, Robert, *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Haydn, Beethoven* (IUP 2004)
8. Hatten, Robert, *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation* (IUP, 1994).

9. Ildar Khannanov "To the Question of Deformation in a Sonata Allegro: Tchaikovsky's Romeo and Juliet." The 6th European Music Analysis Conference and the 7th Annual Meeting of the German Society for Music Theory. University of Freiburg, Germany. October 2007.
10. Juslin, Patrick N., & John Sloboda (Eds.). *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications*. New York: Oxford University Press, 2010.
11. Khannanov, Ildar. «Revisiting Russian Music Theory: Victor Bobrovsky's 'Functional Foundations of Musical Form' (1978)». *Theoria*, Vol. 16, 2009.
12. Leonard Ratner, *Classic Music, Form and Style* (Schirmer, 1980)
13. Michael Spitzer. *Metaphor and Musical Thought* (Chicago UP, 2004)
14. Raymond Monelle, *The Musical Topic: Hunt, Military, Pastoral* (IUP, 2006)
15. Raymond Monelle, *The Sense of Music: Semiotic Essays* (Princeton UP, 2000).

**Ссылки на открытые отечественные и зарубежные электронные
образовательные ресурсы**

Principles of Written English - <https://www.edx.org/course/uc-berkeleyx/uc-berkeleyx-colwri-2-2x-principles-4466#.VFZ6vTSsWhQ>

Voice-leading analysis of music - <http://www.open.edu/openlearn/history-the-arts/culture/music/voice-leading-analysis-music-3-the-background/content-section-0>

Cultures - <http://www.open.edu/openlearn/history-the-arts/culture/music/cultures/content-section-0>

Philosophy - <http://oyc.yale.edu/philosophy>

History of Art - <http://oyc.yale.edu/history-art>

Music - <http://oyc.yale.edu/music>

1.4 Вопросы и задания для итогового контроля

Вопросы к экзамену

1. Основные проблемы гармонии в современной американской теории музыки.
2. Трансформативная теория Д.Люина.
3. Нео-Римановская теория Р.Кона.
4. Аккордовые Геометрии Д.Тимошко.
5. Теория формальных функций Шенберга-Раца-Каплина.
6. Диалогическая теория сонатной формы У.Дарси и Д.Хепокоски.
7. Основные аспекты развития современной западной теории музыкальной семиотики. Экзистенциальная семиотика Э.Тарасты.
8. Теория музыкального нарратива Р.Хаттена.
9. Теория топиков Л.Ратнера и К.Агаву.
- 10.Риторические принципы написания абстракта для заявки на конференцию.
- 11.Основные принципы оформления послужного списка (curriculum vitae) и письма (cover letter). Правила и стандарты профессиональной электронной переписки на английском языке.
- 12.Теория музыкальных эмоций: концепция эмоций Патрика Джаслина и Джона Слободы.
- 13.Концепция музыкальной метафоры М. Спицера.
- 14.Теория ожидания Л. Мейера и Д. Хюрона.
- 15.Генеративная теория Лерда-ла-Джакендоффа.
- 16.Когнитивные аспекты музыкального тона, аккорда и тональности Кароль Крумхансл.
- 17.Теория партименто Роберта Гьердингена и Джорджио Сангвинетти