

Russian and Western Traditions
of Functional AnalysisРоссийские и зарубежные традиции
функционального анализа

И. Д. ХАННАНОВ
Консерватория Пибоди
Университет Джона Хопкинса, Балтимор

УДК 78.072.2

**ТЕОРИЯ ВНУТРИТЕМАТИЧЕСКИХ ФУНКЦИЙ
ВИЛЬЯМА КАПЛИНА**

За последние десять лет в американской теории музыки произошла тихая революция. Новое поколение теоретиков — таких, как Фред Лердал, Ричард Кон, Вильям Каплин, Джеймс Хепокоски и Дэвид Хюрон, постепенно отказались от постулатов поколения 1960-х–80-х, от воинственного шенкеризма, прямолинейного фортеанства и от позитивистской идеологии в теории в целом. В результате этой революции (поворота на 180 градусов), поскольку ей предшествовала другая (тоже поворот на 180 градусов), более бурная и романтическая по духу, с отказом от всего наследия европейской теории, получилось так, что во многих аспектах современная американская теория музыки возвращается к старому доброму и ещё не совсем забытому образу европейской теории музыки XIX века. Это видно и по возобновлению интереса к позднему Риману в неоримановской¹ и трансформативной² теориях, и по усиливающемуся вниманию к целостному анализу и семиотике в трудах Роберта Хаттена³, и в возрождении концепции функций частей музыкальной формы в трудах Вильяма Каплина.

До 1998 года во всех учебниках по музыкальной форме на английском языке пропагандировался шенкерский метод и, в частности, шенкерское понимание музыкальной формы. В этой парадоксальной педагогике проводились попытки осуществить невозможное: совместить представления о типизированных музыкальных формах с концепцией Шенкера, которая по своей природе и главной идее отрицала возможность существования музыкальной формы, мелодии и гармонии в классическом понимании этих терминов. В 1998 году была опубликована книга Вильяма Каплина «Классическая форма: формальные функции в произведениях Гайдна, Моцарта и Бетховена» [29], которая произвела переворот в США и Европе. Достаточно упомянуть, что Каплин был награждён высшей премией Американского Общества теории музыки и стал одним из его лидеров. Каплин возродил теоретические взгляды, во многом противоположные шенкерским, и вернул в орбиту обсуждения концепции Арнольда Шёнберга [40; 41] и Эрвина Ратца [39]. Очень часто в США можно слышать о «концепции

Шёнберга — Ратца», но нужно отдать должное Каплину. Он сумел систематизировать представления Шёнберга и Ратца о функциях частей формы и создал детальную номенклатуру терминов и категорий анализа функций. В результате книга стала настольным пособием по форме и в настоящее время используется в качестве учебника по музыкальным формам и анализу в большинстве университетов США⁴.

Российскому читателю учение о функциях частей музыкальной формы не представляется чем-то новым: Игорь Способин начал работу над своей концепцией музыкальной формы в 1920-е годы, а Виктор Бобровский опубликовал ряд статей и книгу [26] в 1978-м году. Автор настоящей статьи представил этот факт в своей диссертации «Russian Methods of Music Theory and Analysis» (University of California, Santa Barbara, 2003) [36] а также в статье «Revisiting Russian Music Theory: Victor Bobrovsky's Functional Foundation of Musical Form» (1978) в журнале «Theoria» (2009/16) [35].

Шёнберг употреблял идею формальных функций в своих лекциях в University of South California в 1939–1947 годах, но его взгляды не были упорядочены и даже в книге «Основы музыкальной композиции» [40], впервые опубликованной в 1967-м году, нет специального раздела, концептуально обосновывающего категории функций музыкальной формы. В целом, можно лишь отметить его термины *basic idea* (нем. *Grundgestalt*⁵) и *liquidation*⁶. Ратц опубликовал свою книгу «Введение в учение о музыкальной форме» [39] в 1953-м году. Таким образом, по всем параметрам советская концепция функций опередила западную на многие десятилетия, да и содержание советской теории функций гораздо более разработано, чем её западный эквивалент. Другими словами, российским теоретикам есть все основания гордиться первенством в этой важной области — учении о музыкальной форме.

Свою книгу Каплин начинает с того, что представляет первую за десятилетия серьёзную попытку критики (или, точнее, контркритики) шенкерской позиции по музыкальной форме: «Пришло время для новой теории классической музыкальной формы. Несмотря на многие серьёзные попытки описания

форм музыки Гайдна, Моцарта и Бетховена, многие авторы, к сожалению, используют плохо сформулированные концепции и двойственную по смыслу терминологию, вынесенные из теорий, которые уже давно потеряли свою репутацию. Когда-то бывшее благородной субдисциплиной теории музыки, *Formenlehre* (учение о форме, часто представленной во всеобъемлющих трактатах) было в последнее время заброшено теоретиками и историками по многим причинам. К ним относится критика Шенкером музыкальной формы как проявления событий лишь на поверхности (тогда как главная контрапунктическо-гармоническая структура якобы лежит в глубине), а также свойственного историкам мнения о том, что музыку XVIII века можно анализировать только в терминах XVIII века. И наконец, недоверие Нового Музыковедения к систематизирующим и классифицирующим моделям музыкальной организации» [29, с. 3].

С тем, что музыка определённого времени должна интерпретироваться в терминах того же времени, можно и согласиться. Здесь российский теоретик скорее примет позицию Дальхауза и его концепцию историзма (нем. *Historismus*), чем постулат Каплина. Но что касается Шенкера, то действительно, критика различных музыкальных форм как поверхностных явлений привела американскую теорию музыки к тому, что за три последних десятилетия XX века традиция и культура анализа музыкальной формы основательно деградировали. В этом смысле посыл Каплина и его направленность оказались спасительными для педагогики и научных исследований формы на североамериканском континенте.

Новое учение Вильяма Каплина представляет собой целостный взгляд на форму. Оно учитывает и тематическое строение (что, конечно, не является главным фактором для Каплина), и мотивное устройство темы (полностью вынесенное за скобки у Шенкера), а также глубокое понимание сущности гармонических процессов. В частности, Каплин посвящает целую главу в начале книги классификации гармонических последовательностей. Он предлагает разделить все возможные последовательности на три категории: пролонгационные, модулирующие и каденцирующие. Эта простая и элегантная система позволяет связать гармонию с формой во множестве частных проявлений. Она также поддерживает главный постулат о тройной структуре функциональности, содержащей начало, середину и конец. В начале, в презентационном участке темы, гармонические последовательности чаще всего замкнуты, кругообразны, пролонгируют одну функцию. Об этом, впрочем, пишет и Игорь Способин в книге «Музыкальная форма» [27]. В середине темы возникает необходимость модулирующих и секвенцирующих последовательностей. В последней части темы по необходимости

возникают последовательности, ведущие к каденциям. Здесь Каплин уточняет, что к каденционным последовательностям относится как собственно каденция, так и несколько аккордов, вводящих каденцию. То есть, гармония по Каплину тесно связана с формальными функциями, и её элементы определяются требованиями формы. И в этом Каплин проявляет гораздо большую музыкальность, чем Шенкер с его абстрактным представлением о гармонической последовательности как продукте схемы голосоведения.

Образцы каждого из трёх типов гармонических последовательностей представлены в книге Каплина во Введении. К первому типу относятся последовательности, начинающиеся и заканчивающиеся одной и той же функцией — такие, как $T D_{5/6} T$. Ко второй группе относятся секвенции и модуляции. К третьей — каденции с приготовлением. Примеры в книге Каплина даны в редукции и записаны на одном нотном стане. (Очевидно, что такая форма презентации удобна для студентов, и короткие — в несколько аккордов — последовательности могут использоваться как предварительные упражнения, напоминающие задания по игре в курсе гармонии Ю. Н. Холопова).

Вильям Каплин прочитал несколько докладов на международных конференциях и опубликовал несколько статей, суммирующих его взгляды на гармонию. Особенный интерес представляет его выступление на Конгрессе Немецкого Общества теории музыки [2; 30], на конференции Голландского Общества теории музыки [4] и ранняя публикация в журнале «*Zeitschrift für Musiktheorie*» [13]. Можно сказать, что американский теоретик выбрал необычный для своих коллег путь и представил свою новую концепцию сначала в Европе, а затем развернул её в Северной Америке.

К числу наиболее полемических материалов, опубликованных в последнее время Каплиным по проблемам гармонии, можно отнести статью в «*Journal of American Musicological Society*», посвящённую каденциям [3]. По новейшим представлениям, каденцией может называться только то гармоническое образование, которое находится в месте, подобающем каденции. Это место определяется как шенкеровской протоструктурой (место прерывания Урлинии и место её нисхождения к тонике), так и по функциональным показателям. В любом случае, в экспозиции сонатного аллегро Каплин находит место только для одной каденции, в завершении побочной партии. Все остальные моменты могут выглядеть как каденция, но таковыми не являются. В данный момент продолжается дискуссия по этому вопросу, вовлекающая многих, включая д-ра Паунди Бурштейна, д-ра Джеймса Хепокоски, и автора данной статьи⁷. Во всяком случае, Вильям Каплин предложил строгую и логически выверенную концепцию, имеющую все шансы стать ведущей в ближайшее время.

Возвращаясь к функциям частей формы, необходимо отметить, что источник и главная идея у Шёнберга и его последователей резко отличалась от русско-советской версии. Здесь можно сказать, что термин «формальная функция» представляет единственный общий момент между двумя традициями. Шёнберг опирался на композиторскую интуицию. В версии Каплина идея формальной функции основана на временной специфике музыки и её главном делении на *начало*, *середину* и *конец*. При этом Аристотель и его трактат «Поэтика» не упоминаются в традиции Шёнберга–Ратца–Каплина как первоисточник. Русская традиция, напротив, опирается на историю и гуманитарное знание в целом. В ней сыграли важнейшую роль, как известно, представления о музыке как динамическом процессе, сформулированные Б. Асафьевым, с одной стороны, и глубокая связь с немецкой теоретической традицией XVIII века, с идеями музыкально-риторической диспозиции, с другой. В современной американской теории функций полностью отсутствует компонент риторики. Скорее, некоторые идеи целостного строения произведения заимствованы из теории Шенкера, а некоторые базируются на прагматическом подходе Шёнберга, с элементами теории имплицации и реализации, взятыми Каплиным у своего учителя, Леонарда Б. Мейера. Здесь проявляется главное отличие американской концепции от российской: отсутствие у первой философско-исторического обоснования.

В связи с таким различием объект исследования американских теоретиков формы отличается от российского. Если в русской теории, представленной трудами Асафьева [25], Способина [27], Бобровского [26], на первый план выступала функциональная схема крупного плана, функции разделов и тем, то в теории Каплина главным объектом применения формальных функций является внутреннее устройство темы, малый масштаб (меньше малых форм), что также представляет несомненный интерес.

Функциональный анализ (по Каплину) начинается с определения главного элемента композиции — *basic idea*. Обычно это два первых такта главной темы. Здесь Каплин не вдаётся в подробности, но для русского читателя становится очевидной ссылка на учение Гуго Римана о ритме. Также Каплин обосновывает различие между нотированным и реальным размером, что трудно объяснить без упоминания метрического восьмитакта. В этих деталях можно найти ещё одно свидетельство поворота к европейской классической теории. Таким образом, *basic idea*, или «главная идея» («г. и.») произведения, содержится в двух первых тактах главной темы.

Каплин различает структуры группировки⁸ и формальные функции. Мотив, по Каплину, относится к структуре группировки (группа нот). В главной идее,

первой и важнейшей функции, принимают участие не один, а несколько мотивов. Таким образом, Каплин отказывается от взгляда на музыкальную форму как ткань мотивов, фраз, тем и стандартных композиционных схем. Более того, само существование малых форм, предложения, периода и гибрида обоих зависит, по Каплину, от функциональной стратегии, от того, что композитор делает с «главной идеей». Здесь, опять же, проявляется интуитивный и прагматический характер теории Шёнберга–Ратца–Каплина. Сразу же после окончания «главной идеи» перед композитором встаёт вопрос, что делать дальше. Простейший ответ: «главную идею» можно повторить. Это происходит во многих случаях. В некоторых жанрах, например, в танцевальной музыке, повторение «главной идеи» может быть буквальным (пример № 1)⁹.

Пример № 1

Л. ван Бетховен.
Струнный квартет ор. 135,
III ч., т. 3-10

ПРЕЗЕНТАЦИОННАЯ ФРАЗА

Каплин пишет, что этим преследуются две цели: дать лучше услышать, усвоить «главную идею» и чётко определить её очертания. Впрочем, чаще всего «главная идея» повторяется с изменениями. Таковых несколько: повторить «главную идею» на новой высоте (используя транспозицию по звукам трезвучия и оставляя неизменной гармоническую функцию), либо повторить в доминанте, антифонно (пример № 2).

Пример № 2

Л. ван Бетховен.
Соната ор. 2 № 1, тема I ч.

После «повторения главной идеи» («г. и. повт.») возникает новое логическое требование. В него входит запрет на повторение и необходимость изменения «главной идеи». Впрочем, после её повторения нельзя вводить новый материал. Так возникает необходимость

«функции продолжения» или «фрагментации». В русской теории возникающая таким образом структура называется «дробление с замыканием». Этот очень элегантный термин не объясняет, однако, *почему* возникает дробление. В термине Л. Мазеля скрывается возможность функциональной трактовки. «Продолжение-фрагментация» имеет функцию модификации «главной идеи» и, в определённом смысле, ликвидации её тематической характеристичности, или превращения в общие формы движения. Если презентационный участок (*presentation phrase*), состоящий из «главной идеи» и её повторения, создаёт замкнутую и определённую форму (англ. *tight-knit*, нем. *fest*), то функция «продолжения-фрагментации» эту форму временно разрушает, ликвидирует тематическую индивидуальность и ритмическую чёткость материала, делает его временно рыхлым (англ. *loose*, нем. *locker*) и способным к динамическим изменениям. В этом варианте генерируется максимально возможное напряжение и создаётся наиболее динамичная из малых форм классического стиля, форма предложения (англ. *sentence form*, нем. *Satzform*).

У этой формы интересная история. В США её полностью игнорировали, и только после выхода книги Каплина она попала в классификацию малых форм. В советских изданиях употреблялся термин, близкий по значению к немецкому оригиналу: период в форме предложения. Можно даже сказать, что он наиболее точен, поскольку имеется в виду построение, равное по масштабу периоду, но представляющее структурно (по группировке) одну из его половин. Здесь уместно вернуться к лингвистическим ассоциациям и сравнить период со сложным предложением, а предложение — с простым. Впрочем, если предложение как часть периода в английской терминологии обозначается как *phrase* (фраза), то путаница между тремя языками возникает почти непреодолимая¹⁰.

Для того, чтобы разомкнутое и динамическое построение не самоликвидировалось, требуется вернуть ему структурную замкнутость. Для этого существует «каденционная функция», в которую входит как сама каденция в гармоническом смысле, так и подготовительный материал. Таким образом, предложение содержит три функции: «главная идея» («повторение главной идеи»), «продолжение-фрагментация» и «каденционная функция». Эти функции возникают с необходимостью и следуют логике функционального развития. Однако возможен и другой путь.

Как только отзвучала «главная идея», композитор может ввести «контрастную идею». Это часто происходит тогда, когда «главная идея» содержит несколько ярко выраженных и завершённых мотивов. На микроуровне в «главной идее» складывается ситуация целой презентационной фразы (пример № 3)¹¹.

Пример № 3

В. А. Моцарт.
Соната К. 331, тема I ч.

Музыкальный пример № 3, иллюстрирующий функциональный анализ фразы Моцарта. Вверху показана основная структура: «Главная Идея» (4 такта) и «Контрастная Идея» (4 такта). В середине — альтернативное прочтение, где «Каденционная Функция» охватывает последние 8 тактов, включая повторение главной идеи в D-мажоре и фрагментацию. Внизу — ещё одно альтернативное прочтение, детализирующее структуру каденционной функции: повторение главной идеи в D, фрагментация и каденционная функция.

Такая ситуация не предполагает повторения «главной идеи». Здесь необходимо ввести «контрастную идею». Создаётся разомкнутая структура из четырёх тактов, требующая местного закругления. Так, «контрастная идея» завершается, и возникает первое предложение периода (англ. *antecedent phrase*). Эта форма лишена энергии и динамики, свойственных форме предложения. Она более статична, но и более основательна в изложении материала. «Период» в греческой этимологии означает «возврат на ту же дорогу» (*περί + ὁδός*). Это свойство периода возвращаться к началу после контрастного сегмента играет и педагогическую роль (услышать то же самое ещё раз), и философскую (посмотреть на то же самое с другого угла, диалектически оценить одно и то же явление), и стратегическую (путь в обход). Есть в периоде и перфекционистская направленность, столь характерная для классического стиля (сыграть то же самое лучше, чем в прошлый раз).

После «контрастной идеи» и цезуры, функциональная логика предполагает возвращение «главной идеи». После этого с необходимостью вводится «контрастная идея», изменённая по сравнению с её появлением в первом предложении и объединённая с каденционной функцией. Так завершается форма периода.

Каплин рассматривает большое количество образцов с индивидуальными характеристиками и расположением функций. Например, «главная идея» может содержать не два, а три такта, а может быть и составной, содержащей четыре такта; между формой предложения и формой периода происходит слияние. При этом возникает гибридная форма, то есть структура, которая начинается как предложение (г. и., г. и. повт.), а во второй половине ведёт себя как период (второе предложение содержит «продолжение-фрагментацию» и «каденционную функцию»). В русской терминологии гибрид можно ассоциировать с периодом неповторной структуры, в американской терминологии до

1998 года такое образование называлось *contrasting period*.

В сравнении с таким подробным изложением в основном разделе книги Каплина, российский подход к интраматематическим функциям в книге Способина отличается меньшей систематичностью. В книге Бобровского интраматематические функции рассматриваются ближе к концу рассуждения. В обоих источниках главное внимание уделяется функции тем. Особой заслугой российской теории функций является разработка категории типа изложения и связанной с ней возможностью нестандартных соотношений типов

изложений и функций. Можно сказать, что американский подход является индуктивным, тогда как российский представляет дедуктивный метод.

Разумеется, в книге Каплина рассматриваются и крупные формы. Эта тема будет затронута в последующих публикациях автора.

ОФИЦИАЛЬНЫЙ ВЕБ САЙТ ПРОФЕССОРА УНИВЕРСИТЕТА МАКГИЛ ВИЛЬЯМА КАПЛИНА:
<http://www.music.mcgill.ca/~caplin/Home.html>

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. статью Ричарда Копа: [32].

² См. книгу Дэвида Люина: [38].

³ См. книги Хаттена: [33; 34].

⁴ Для ознакомления с критическими замечаниями по поводу этой книги см. рецензию Уоррена Дарси: [18].

⁵ Впрочем, *Grundgestalt* представляет настоящую терминологическую находку. В воззрениях Шёнберга, изложенных как в труде по гармонии [41], так и собственно по форме [40], он играл важнейшую роль и объединял в себе аспект формы (мелодия, тема) и гармонии (тональность). По существу, он представлял собой «идею» музыкального произведения. Об этом подробнее, см. в статье Патриции Карпентер «Grundgestalt как тональная функция» [31].

⁶ Термин *liquidation* имеет аналог в советской теории музыки. Он означает приблизительно то же самое, что и «общие формы движения» в терминах Л. Мазеля и В. Цуккермана. И опять же, российский вариант этого понятия гораздо более глубоко разработан и применяется на разных уровнях формы.

⁷ Особенно интересным оказалось взаимодействие по этой и другим животрепещущим проблемам музыкальной формы трёх ведущих теоретиков формы на Западе — Вильяма Каплина, Джеймса Хепокоски и Джеймса Вебстера — на Международном Конгрессе Европейского Общества по музыкальному анализу (EUROMAC) совместно с 7-м Конгрессом Немецкого общества теории музыки (GMTh) во Фрайбурге в 2006-м году. По результатам дискуссии опубликована книга [30].

⁸ Термин «группировка» (*grouping structure*) используется в американской теории музыки в разных аспектах. Например, Фред Лердал и Рэй Джакендоф в книге «A Generative Theory of Tonal Music» [37] употребляют этот термин в своём главном тезисе о различии между группой нот и метрической структурой. То, что обычно понимается под метром, по Лердалу и Джакендофу, представляет структуру группировки нот, а метр, по его мнению, не является звучащим, материальным компонентом. Напротив, он существует как сеть (древовидная иерархическая система) абстрактных временных точек. Дифференциация группировки и

метра Лердала-Джакендофа несомненно оказала влияние на понимание формальной функции Вильямом Каплиным.

⁹ Примеры № 1 и № 2 приведены в книге Каплина [29, с. 10] в главе «Некоторые основные формальные функции», здесь печатаются с официального разрешения Оксфордского Университетского издательства. В данной статье они даны в редуцированной, упрощённой, схематической форме.

¹⁰ На данную тему мною готовится статья на английском языке. Разъяснение этих весьма запутанных различий, будем надеяться, позволит яснее представить музыкальную форму на её важнейшем структурном уровне.

Кроме того, именно на слабость определения термина «фраза» у Каплина обращает внимание Уоррен Дарси в своей ранее упомянутой рецензии [18, с. 123]. Каплин называет первые четыре такта периода «презентационной фразой» и настаивает на том, что она не заканчивается каденционной функцией. Дарси указывает на неясность в этой формулировке, так как в большинстве трактовок американской теории фраза всегда ограничивается каденцией. Но и Дарси впадает в заблуждение со своим представлением о фразе, поскольку в английской терминологии произошло смешение категорий синтаксиса и тематизма, предложение наложилось на фразу. Как это ни странно, определение Каплина близко немецкой и русской традиции: фраза не обязательно заканчивается каденцией и не представляет синтаксической единицы. Существуют два ряда: тематический — мотив, фраза, тема, и синтаксический — предложение, период.

¹¹ Этот пример составлен автором статьи по аналогии с примерами в книге Каплина. Очевидно, что проблема фразы остаётся актуальной и здесь. Допустим, можно сравнить функциональную структуру первого предложения (которая по-английски определяется как *antecedent phrase* — начальная фраза) из данного периода Моцарта с формой предложения, представленной ранее на примере темы первой части Сонаты Бетховена op. 2 № 1. Очевидно, что функциональная структура в обоих случаях идентична.

ЛИТЕРАТУРА

I. ОПУБЛИКОВАННЫЕ СТАТЬИ В. КАПЛИНА*

1. On the Relation of Musical Topoi to Formal Function // *Eighteenth-Century Music*. — 2/1 (2005). — P. 113–24.

2. North American Approaches to Musical Form // *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*. — 2, no. 2 (2005) [Electronic resource]. — URL: http://www.gmth.de/www/artikel/2005-04-10_11-04-06_7/.

* Информация с официального веб сайта Вильяма Каплина. — И. Х.

3. The Classical Cadence: Conceptions and Misconceptions // *Journal of the American Musicological Society*.—57/1 (Spring, 2004). — P. 51–117 [Winner of 2006 Prix Opus for “Article of the Year,” Conseil québécois de la musique].

4. The Classical Sonata Exposition: Cadential Goals and Form-Functional Plans // *Tijdschrift voor Muziektheorie*.—6/3 (2001). — P. 195–209.

5. Hybrid Themes: Toward a Refinement in the Classification of Classical Theme Types // *Beethoven Forum* 3. — 1994. — P. 151–65.

6. History of Theory in the Eighteenth and Nineteenth Centuries: A Survey of Recent Research // *Music Theory Spectrum*. — 11/1 (1989). — P. 29–34.

7. The ‘Expanded Cadential Progression’: A Category for the Analysis of Classical Form // *Journal of Musicological Research* 7. — 1987. — P. 215–57.

8. Funktionale Komponenten im achttaktigen Satz // *Musiktheorie*.—1/3(1986). — P. 239–60.

9. Riemann’s Theory of Dynamic Shading: A Theory of Meter? // *Theoria*. —1 (1985). — P. 1–24.

10. Moritz Hauptmann and the Theory of Suspensions // *Journal of Music Theory*.—28/2 (1984). — P. 251–69.

11. Tonal Function and Metrical Accent: A Historical Perspective // *Music Theory Spectrum*. — 5 (1983).— P. 1–14.

12. Harmony and Meter in the Theories of Simon Sechter // *Music Theory Spectrum*.—2 (1980). — P. 74–89.

13. Der Akzent des Anfangs: Zur Theorie des musikalischen Taktes // *Zeitschrift für Musiktheorie*.—9/1 (1978). — P. 17–28.

II. РЕЦЕНЗИИ НА КНИГУ В. КАПЛИНА

«Классическая форма: формальные функции в произведениях Гайдна, Моцарта и Бетховена» **

14. Galand J. Formenlehre Revisited: Review-Essay on William Caplin’s *Classical Form* // *Intégral*. — 13 (2001). — P. 143–200.

15. Marston N. Review of *Classical Form* // *Music Analysis*.—20/1 (March 2001). — P. 143–49.

16. Bergé P. In de sporen van Schönberg: Caplin’s theorie van de “Classical Form” // *Tijdschrift voor Muziektheorie*. — 5/3 (November 2000). — P. 204–210.

17. Check J. Review of *Classical Form* // *Notes* (September 2000). — P. 101–103.

18. Darcy W. Review of *Classical Form* // *Music Theory Spectrum*. — 22/1 (Spring 2000). — P. 122–25.

19. Spitzer M. Review of *Classical Form* // *Music and Letters*. — 81/1 (February 2000). — P. 110–115.

20. Bey H. Review of *Classical Form* // *Mozart-Jahrbuch*. — 1999. — P. 117–119.

21. de Médecis F. Review of *Classical Form* // *Revue de musique des universités canadiennes*. — 20/1 (1999). — P. 107–13.

22. Grave F. Review of *Classical Form* // *Music Theory Online*. — 4/6 (1999).

23. Neff S. Review of *Classical Form* // *Indiana Theory Review*. — 20/2 (1999). — P. 41–55.

24. Stroth P. Review of *Classical Form* // *The Beethoven Journal*.—13/1 (1998). — P. 39.

III. ЛИТЕРАТУРА

25. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. — М., 1930. — Т. 1; М., 1947. — Т. 2.

26. Бобровский В. Функциональные основы музыкально формы. — М., 1978.

27. Способин И. Музыкальная форма. — 1-е изд. — Л., 1945; 7-е изд. — М., 1984.

28. *Beethoven’s Tempest Sonata: Contexts of Analysis and Performance* / ed. Pieter Bergé, co-eds. William E. Caplin and Jeroen D’hoë. — Leuven, 2009.

29. Caplin W. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven* (Winner of the 1999 Wallace Berry Award from the Society for Music Theory). — Oxford, 1998.

30. William Caplin, James Hepokoski, and James Webster. *Musical Form, Forms & Formenlehre: Three Methodological Reflections* / ed. Pieter Bergé. — Leuven, 2009.

31. Carpenter P. Grundgestalt as tonal function // *Music Theory Spectrum*.—Vol 5.—Spring 1983. — P. 15–38.

32. Cohn R. Neo-Riemannian Operations, Parsimonious Trichords, and their Tonnetz Representations // *Journal of Music Theory*. — 41/1 (1997). — P. 1–66.

33. Hatten R. *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. — Bloomington, 2004

34. Hatten R. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. — Bloomington, 1994.

35. Khannanov I. *Revisiting Russian Music Theory: Victor Bobrovsky’s Functional Foundation of Musical Form* (1978) // *Theoria*.—Vol. 16. — Houston, 2009.

36. Khannanov I. *Russian Methodology of Music Theory and Analysis* (Ph.D. diss.). — Santa Barbara, 2003.

37. Lehrdal F., Jackendoff R. *A Generative Theory of Tonal Music*.—Cambridge, 1983.

38. Lewin D. *Generalized Musical Intervals and Transformations*. — New Haven, 1987.

39. Ratz E. *Einführung in die musikalische Formenlehre*. — Vienna, 1968 (1953).

40. Schoenberg A. *Fundamentals of Musical Composition* / Ed. by Gerald Strang, with an introduction by Leonard Stein. — New York, 1985 (1967).

41. Schoenberg A. *Structural Functions of Harmony* / Translated by Leonard Stein. — London, 1969 (1959).

** Там же.

Ханнанов Ильдар Дамирович

доктор теории музыки,
профессор Консерватории Пибоди,
Университет Джона Хопкинса, Балтимор, США