

PHILHARMONICA. International Music Journal

*Правильная ссылка на статью:*

Захаров Ю.К. Гармонический анализ как способ построения модели произведения // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2025. № 1. DOI: 10.7256/2453-613X.2025.1.72713 EDN: WDTMME URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=72713](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=72713)

## Гармонический анализ как способ построения модели произведения

Захаров Юрий Константинович

ORCID: 0000-0002-3873-3934

доктор искусствоведения

профессор; кафедра истории и теории музыки; ФГБОУ ВО "Академия хорового искусства имени В.С. Попова"

125565, Россия, г. Москва, ул. Фестивальная, 2

✉ [n-station@yandex.ru](mailto:n-station@yandex.ru)



[Статья из рубрики "Проблемы теоретического музыкознания"](#)

### DOI:

10.7256/2453-613X.2025.1.72713

### EDN:

WDTMME

### Дата направления статьи в редакцию:

14-12-2024

**Аннотация:** В статье представлен новый синтетический метод анализа музыкальных произведений с помощью специальных нотных примеров, позволяющих представить всю пьесу в сжатом виде. Существуют различные методы гармонического анализа, позволяющие выявить те или иные законы, по которым строится произведение. Каждый из них позволяет описать произведение на каком-то особом языке, рассказать о нём в символах и в графиках, а иногда и посредством нот – в аналитических нотных примерах. Представить произведение в ином виде – сокращённом, ставшим результатом аналитических процедур – означает построить модель произведения. Объектом исследования являются три произведения: пьеса "Зима II" из "Альбома для юношества" Р. Шумана; "Развалины замка при свете луны" (из второй тетради "Образов") К. Дебюсси; романс "Выхожу один я на дорогу". Н.Я. Мясковского. Методы анализа, используемые в данном исследовании, таковы: 1) редукция по системе Г. Шенкера; 2) функционально-гармонический анализ; 3) выявление основных ладовых и мелодических

полихордов с оценкой весомости их тонов. Редуцируя музыкальную ткань, не обязательно во всём придерживаться методики Шенкера. В таком случае редукция приводит не к первоструктуре, а к схеме звуковысотных линий, что делает акцент на горизонтальном аспекте музыкальной ткани. Линеарный анализ делает зримыми скрытые линии, прослеживаемые за видимым и слышимым мелодическим рисунком. Метод анализа, основанный на выявлении главного и побочного мелодических устоев (мелодических функций), слабо разработан в современной теории музыки, хотя его начальные посылки были указаны в работах Б. Яворского, Л. Кулаковского и Ю. Холопова. В настоящей статье все названные методы комбинируются с целью отображения произведения в едином аналитическом нотном примере, который и становится его моделью. Погружая эту модель в словесно-понятийную среду, мы получаем возможность выразить интрамузыкальный "сюжет" каждой пьесы в 1–3 предложениях.

### **Ключевые слова:**

анализ гармонии, модель музыкального произведения, Генрих Шенкер, мелодия, линеарный анализ, интрамузыкальное содержание, мелодический устой, тональность и модальность, музыкальная форма, метод редукции

Существует большое количество методов анализа гармонии, теорий, позволяющих установить законы, по которым строится музыкальное произведение.

Среди них — выявление лада или ладов и того, как лад развёртывается, реализуется в произведении, тонально-функциональный анализ, анализ в терминах центрального и производных элементов, анализ по методу Г. Шенкера, анализ с использованием неоримановской теории и т. д.

Каждый из этих методов базируется на своей теории, имеет свой инструментарий и приводит к своим результатам. Это может быть графическая фигура (например, волна или пучок линий), комбинация функциональных красок (показанных на схеме разными цветами), и даже просто развёртывание качеств избранного интервала — квинты, кварты, тритона (см. об этом подробнее в [\[1\]](#)).

Результаты музыкально-теоретического анализа во многом предопределяются его языком, то есть способом представления этих результатов. Теоретики стараются избегать простого описания того, что происходит в каждом такте. Они пользуются тонально-функциональными знаками, схемами форм, специальными аналитическими нотными примерами и т. д. Музыкальные произведения XX и XXI века требуют изобретения всё новых и новых методов анализа и новых способов представления результатов.

Всякий анализ предполагает выявление логической структуры произведения, отделение более существенного от менее существенного. Выявление и отражение смысловой структуры означает построение *модели* произведения. Такими моделями будут и представленные нотами ладовые полихорды, и последовательность функциональных обозначений, и схемы формы, и серийная диспозиция, и многие другие способы графического представления музыкальных композиций.

Понятие «модель» всё чаще используется музыковедами с целью прояснить как процесс работы композитора над сочинением, так и процесс анализа музыки. Ещё в 1975 году М. Г. Арановский говорил об эвристической модели, которая должна «стать музыкальным

произведением, превратиться в него, породить его» [\[2, с. 138\]](#). Если же говорить о моделировании как способе анализа, то здесь нельзя не упомянуть аналитические методы Б. М. Гаспарова, который в пору своей работы в Тартуском университете (1968–1980) опубликовал ряд статей, посвящённых, в частности, структурному анализу гармонической системы в некоторых произведениях Л. Бетховена. Гаспаров выдвигает алгоритм классификации аккордов на основе их контекстуальной сочетаемости с другими аккордами, что позволяет ему опытным путём создать функциональную систему, близкую традиционной, но отличающуюся от неё в некоторых деталях [\[3; 4\]](#). Л. О. Акопян, рассказывая об опытах Гаспарова, пишет, что «полученная на выходе анализа *модель* представляет собой совокупность правил сочетаемости и взаимной зависимости сегментов, принадлежащих разным функциональным классам» [\[5, с. 121\]](#). Подобным образом Гаспаров получает и новую систему родства тональностей.

В последние годы музыковеды чаще прибегают к различным методам моделирования – в том числе графического, направленного на визуальное восприятие, – чтобы получить единовременный образ анализируемого произведения или проникнуть в тайну композиционного процесса.

А. Н. Плесконосов (2021) подчёркивает значимость «симультанного образа» для восприятия музыкальной формы [\[6, с. 63–64\]](#). А. А. Амрахова (2022) говорит о «ментальных моделях, которые предопределяют особенности формообразования в музыке композиторов конца XX — начала XXI веков» [\[7, с. 15\]](#). Ссылаясь на американского лингвиста Дж. Лакоффа, она называет 4 основных типа ментальных моделей — пропозиция, образ-схема, метафора и метонимия [\[7, с. 16\]](#).

В своей статье «Принцип моделирования в свете теории текста» С. С. Гончаренко (2016) рассказывает о «исследовании композиционных моделей, откристаллизовавшихся в музыке европейской профессиональной традиции» [\[8, с. 19\]](#).

Как бы подхватывая мысль Гончаренко и развивая её на конкретных примерах, М. С. Высоцкая (2021) пишет о композиционной модели, которая «может быть осмыслена как проект, предварительный план, фундамент и архитектурный каркас будущего "здания". <...> В роли композиционной модели выступает художественный канон или авторский текст; она задаётся извне или выстраивается по индивидуально разработанному алгоритму; способом её представления может быть вербализованная система (описание) правил, графическая схема или объективированный в звуковой форме образец» [\[9, с. 152\]](#). Высоцкая приводит аналитические примеры, где в качестве такой модели выступает риторическая диспозиция или четырёхчастная схема симфонического цикла; способ серийной работы А. Веберна оказывается моделью для Ф. Караджева, когда он сочиняет «Concerto grosso памяти Антона Веберна для камерного оркестра».

Всё это – поиск способа либо найти алгоритм звуковысотного развёртывания произведения во времени, либо представить произведение как графический образ.

Настоящая статья посвящена поиску новых способов аналитического представления музыкального произведения в симульном виде. Эти способы отталкиваются от теории Г. Шенкера, изложенной в его труде «Свободное письмо» [\[10\]](#), и развиваются во-первых, в направлении более детального выявления *среднего плана* произведения и действующих в нём звуковысотных линий, а во-вторых — в сторону попыток освободить

метод редукции от строгих догм шенкерианской методологии и «привить» к нему способы анализа модальных гармонических систем, а также способы выявления *мелодических функций*.

Представить произведение в симультанном виде, ставшем результатом аналитических процедур, — как раз и означает построить *модель произведения*. Эта модель может быть более или менее адекватной самому произведению. Степень адекватности отчасти предreshается и методом: скорее всего более адекватными будут модели, использующие нотные знаки, но при том представляющие произведение в обобщённо-сокращённом виде.

С этой точки зрения, деятельность музыкального теоретика можно охарактеризовать следующим образом. На основе знаний о принципах устройства звуковысотных систем на данном этапе эволюции музыкального языка он предполагает, с помощью какой из известных ему теорий (и подразумеваемых ею методов) он может выявить законы, которым следует звуковысотное устройство конкретного произведения, и, соответственно, найти логику, согласно которой выстраивается и развёртывается во времени его звуковысотность.

Исходной точкой здесь будет выявление ладовой организации в широком смысле этого слова — лад как система связей между звуковысотными элементами (предзаданная и единично реализуемая именно в данном произведении), как баланс устоев и неустоев разного уровня, как взаимодействие горизонтальных и вертикальных аспектов гармонической системы.

После определения базовых ладовых категорий возможен выбор теорий, с помощью которых будет производиться дальнейший анализ. Для разных веков эволюции музыки это будет различный набор теорий.

Очевидный набор для музыки XIX века и тональной музыки XX века:

- 1) теория мажорно-минорной тональности и тональных функций;
- 2) теория расширенной тональности, расширенной функциональной системы;
- 3) теория (нео)модальности, диатонических и хроматических ладов (если применимо);
- 4) редукция, выявляющая гармонический костяк, в том числе по методу Г. Шенкера;
- 5) редукция, приводящая к схеме звуковысотных линий вне контекста теории Шенкера;
- 6) анализ мелодии с точки зрения выявления главного и побочного мелодических устоев (которые могут быть отличны от тонально-гармонических функций); ладовых полихордов, на которых строится мелодия;
- 7) анализ аккордовых вертикалей с точки зрения неоримановской теории (если применимо).

На пути к модели музыковед делает несколько шагов от эмпирической данности к абстракции. Вопрос заключается в том, в какой момент следует остановиться.

Чтобы пояснить эту мысль, обратимся к шенкерианским методам анализа музыки через серию последовательных редукций. Берётся музыкальный текст в том виде, как он дан у композитора. Сначала снимаются диминуции, т. е. мелизмы, фигурации аккордов, гаммообразные движения. Потом фактура сводится к строгому четырёхголосию.

Убираются задержания и ритмические сложности, случаи *обмена голосов* и другие тонкости голосоведения. Выделяются линейные ходы переднего плана. Далее осуществляется переход к среднему плану — выявляются основные (несущие) линейные ходы, последовательность ступеней в басу. О первоструктуре, оказывающейся конечным шагом редукций, Л.О. Акопян пишет: «Мысль о том, что для тональной музыки структура I–V–I служит неким первичным ядром, и любая тональная пьеса может трактоваться как ее пролонгация, вполне согласуется с нашим представлением о тональной музыке и, скорее всего, не вызовет протеста у теоретиков большинства направлений, в том числе не имеющих ничего общего с шенкерианством» [\[5, с. 109–110\]](#).

Используя метод пошаговых редукций, мы получаем всё более и более сжатые образы или модели произведения. Эти модели, во-первых, наглядны, так как графически отражают звуковысотную структуру. Во-вторых, они соответствуют природе музыки, ибо отражают именно звуковысотность в её временном становлении. В-третьих, они выявляют гармонический остов произведения, позволяя отличить более существенное от менее существенного. В-четвёртых, аналитик может остановиться в тот самый момент, когда начинает стираться индивидуальность произведения.

Промежуточные схемы, возникающие в ходе шенкерианского анализа, выявляют три аспекта музыкальной ткани — линейный, ступеневый (т. е. в каком-то смысле вертикальный), а также произведение как развёртывание тонического трезвучия. С одной стороны, мы видим произведение как комплекс звуковысотных линий, играющих роль ветвей, на которых «нарастает» музыкальная ткань. С другой стороны, мы видим подложенные под эти линии (и, в сущности, управляющие ими) ходы ступеней среднего и заднего плана.

Однако редукцию музыкальной ткани можно проводить и вне шенкерианской методологии. В таком случае она приводит не к первоструктуре, а к схеме звуковысотных линий, что делает акцент на горизонтальном аспекте музыкальной ткани. При этом не всегда учитываются или вовсе не учитываются основные тоны звучащих аккордов и логика их последования. Интересно, что такая редукция может использоваться и в атональной музыке, в том числе и в додекафонной. Линейный анализ делает зримыми скрытые звуковысотные линии, прослеживаемые за видимым и слышимым мелодическим рисунком.

Например, подобного рода анализ, применённый нами к мелодии песни А. Веберна *Das Dunkle Herz*, привёл вот к такой схеме [\[11, с. 36\]](#).



Рисунок 1. — А. Веберн. Линейный анализ мелодии песни ор. 23 № 1 (т. 1–11)

Ещё одним методом, направленным на исследование мелодии, является анализ мелодии с точки зрения выявления главного и побочного мелодических устоев (мелодических

функций), а также ладовых полихордов, на которых она строится.

Этот метод пока ещё не стал общепринятым и детально разработанным. О функциях мелодической тоники и мелодической доминанты писал Ю. Н. Холопов в статье «Мелодия» из Музыкальной энциклопедии [\[12\]](#); эти идеи восходят к Б. Яворскому [\[13\]](#) и Л. Кулаковскому [\[14\]](#). Последний писал: «Мелодический центр — нормальный уровень звучания для данной мелодической кривой. <...> Анализируя народные мелодии, не трудно заметить, что наряду с частым совпадением в них мелодического центра с основным тоном тоники, отношение его к ладовым элементам бывает и иным, т. е., что мелодический центр народной мелодии сравнительно с классической музыкой, гораздо более свободен. Особенно часто встречается совпадение его с квинтовым тоном тоники (Tv — классической "доминантой"), что происходит, понятно, благодаря устойчивости и яркости этого звука. Иногда встречается и другое положение мелодического центра, совпадающего даже с неустойчивыми элементами, чаще всего с наименее ярким неустоем — So.c.» [\[14, № 6, с. 19\]](#) («обратно-сопряжённый тон субдоминанты» — это II ступень в мажоре и IV ступень в миноре).

А в Музыкальной энциклопедии читаем: «Единство и определённости мелодии обуславливаются притяжением звукового потока к твёрдо фиксированной опорной точке — устью ("мелодической тонике", по Б. В. Асафьеву), вокруг которого образуется поле тяготения прилегающих звуков. На основе ощущаемого слухом акустического родства возникает вторая опора (чаще всего на кварту или квинту выше конечного устья). Благодаря квартово-квинтовой координации мобильные тоны, заполняющие пространство между устоями, в конце концов выстраиваются в порядке диатонической гаммы» [\[12, стб. 514\]](#).

На наш взгляд, для анализа тональной мелодии могут применяться методы, разработанные для монодии, подразумевающие выявление главного, промежуточного и побочных устоев и различного типа неустоев. Эти методы необходимым образом связаны с выявлением ладовых полихордов, крайние звуки которых и оказываются устоями.

Возможен ли синтез этих методов и представление их на одном аналитическом нотном примере?

Сначала обратимся к достаточно простой по гармонической структуре пьесе **«Зима II» Р. Шумана из «Альбома для юношества»** (сочинена в 1848 году).

Она не совсем обычна по форме: вслед за повторенным периодом c-moll → g-moll идёт период-прослойка c-moll → Es-dur, далее средний раздел в модулирующей простой двухчастной форме g-moll – d-moll – g-moll – c-moll. Сокращённая реприза прерывается C-dur'ной вставкой с темами грессфатера, после чего возобновление первой темы слышится уже не как реприза, а как кода. Хотя пьеса и небольшая, просматриваются контуры сложной трёхчастной формы.

Если анализировать «Зиму» по методу Шенкера, мы выявим в качестве головного тона третью ступень, которая быстро спускается на вторую; вторая стоит на протяжении почти всей второй части и в конце неё идёт на первую. Тут пьеса могла бы закончиться, так как первоструктура «сделала своё дело». И действительно, реприза кажется как бы «приставленной», не столь уж обязательной с точки зрения общей гармонической конструкции. Но, чтобы всё-таки включить эту репризу в общую конструкцию, представим предыдущий спуск 3–2–1 линией среднего плана, а в репризе увидим настоящую перволинию.

Всё дальнейшее, с точки зрения Шенкера, уже точно является кодой, и перволиния стоит на «1».

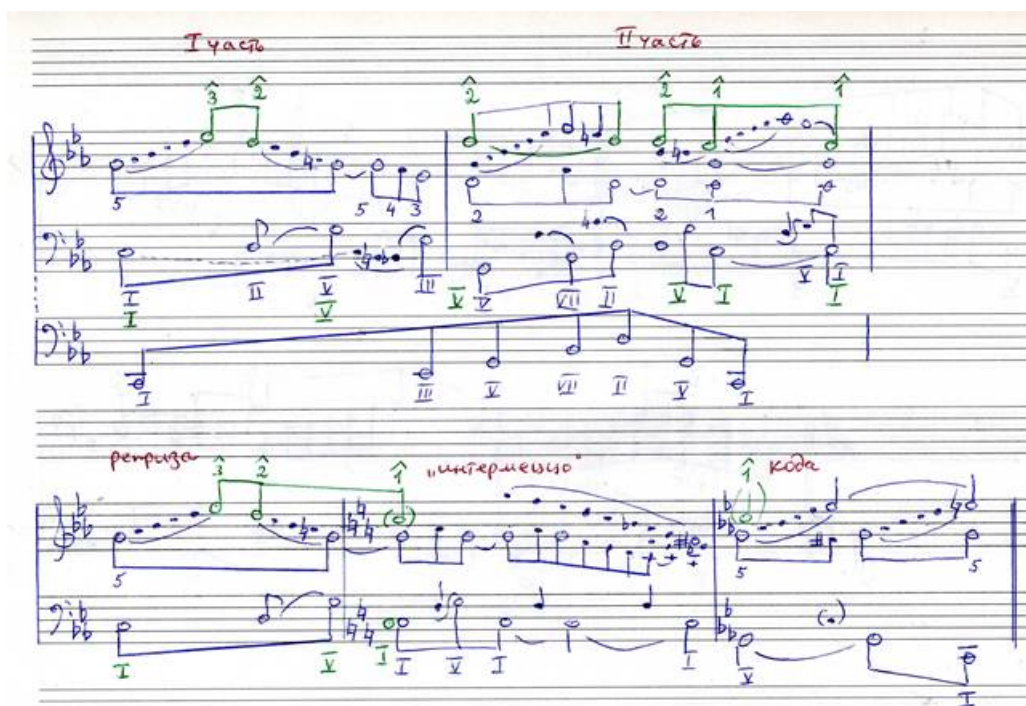


Рисунок 2. — Анализ пьесы Р. Шумана «Зима II»

Кроме того, анализ по Шенкеру легко выявляет логику тонального плана пьесы. Это терцовый ряд C-Es-G-G-B-D, после чего следует быстрый спуск по квинтам D-G-C (третий нотный стан).

Это, собственно, и есть сжатая модель произведения.

В сравнении с Шенкером, я уделяю большее внимание некоторым явлениям переднего плана. В данном случае — мелодическому развёртыванию ведущих, наиболее заметных интервалов.

Таковым интервалом в «Зиме» оказалась малая секста, т. е. поступенное движение вверх от пятой к третьей, а иногда от первой к шестой ступени минора. Движение от 5 к 3 назовём тоническим развёртыванием сексты, а от 1 к 6 — субдоминантовым (обозначено соответственно T(c) и S(g), где «с» и «g» — тональности).





Рисунок 3. — Развёртывание сексты в пьесе «Зима II»

В начальном периоде это движение просматривается по верхним звукам трезвучий, из которых рождается мелодия. Восходящее движение сменяется нисходящим, которое приводит к тоникализации пятой ступени.

Примыкающее к этому периоду построение ведёт в Es-dur и построено на обращении малой сексты, т. е. на большой терции, которая лежит в основе мелодии.

В начальном периоде второй темы (с тональным планом g-B-d) субдоминантовое развёртывание малой сексты напрямую присутствует в мелодии (от первой к шестой ступени соль минора). Во втором предложении на этом месте возникает движение в диапазоне октавы b-c-d-e-f-g-a-b, ведущее из B-dur в d-moll. А в репризном предложении (c-moll) — вновь субдоминантовое развёртывание.

В мажорном «интермеццо» движения в рамках малой сексты поначалу нет, но в последних тактах оно (в нисходящем варианте) неожиданно возникает как 6-1 F-dur, где *f* в последний миг заменяется на *fis* (уменьшенный терцквартаккорд).

После чего на доминантовом органном пункте возвращается первая тема, а вместе с ней и тоническое развёртывание малой сексты, которое за несколько тактов до конца приводит уже не к *es*, а к *e*, как бы разрешая наконец-то напряжение, нагнетавшееся на протяжении пьесы.

Предложенный анализ выявляет, между прочим, сюжетную сторону пьесы, но сюжет этот абсолютно внутримызыкален и основан на жизни мелодического развёртывания малой сексты, которая: а) дана как восходящий и нисходящий костяк мелодии (при этом



восходящее движение происходит в пределах с-moll, а нисходящее модулирует в g-moll, и секста оказывается субдоминантовой); б) превращается в своё обращение — большую терцию; в) представлена напрямую в мелодии и дорастает до октавы; г) возникает в рамках фа мажора, где *f* вдруг меняется на *fis* (оставляя сексту малой); д) преодолевает свою минорность путём замены *es* на *e*.

Теперь перейдём к анализу пьесы К. Дебюсси. Музыка Дебюсси сложнее для анализа, так как композитор склонен к построению индивидуальных гармонических систем, а тональные принципы зачастую сочетаются с модальными. И законы Шенкера могут в ней действовать лишь частично. Объектом рассмотрения станет пьеса **«Развалины храма при свете луны»** из второй тетради «Образов» (Л. Кокорева предлагает более точный перевод названия: «И луна спускается на некогда бывший храм» [\[15, с. 123\]](#)).

Форма пьесы допускает различные трактовки; я охарактеризовал бы её как второе рондо (по А.Б. Марксу).

Первая тема состоит из двух контрастных элементов: 1) мелодия, изложенная аккордами со структурой 5.2; 2) параллельные трезвучия (а также один большой минорный септаккорд) на фоне тонической квинты e-moll.







Рисунок 4. — К. Дебюсси. Развалины храма при свете луны, т. 1–9

Хотя мелодия и следует по звукам гармонического *ми минора* (иногда захватывая *f*), центральным тоном всё же оказывается пятая ступень.

Вторая тема (средний раздел пьесы) начинается с модального эпизода в дорийском *си*. Думается, что тон *си* является главным устоем этого раздела. Его форма показана в таблице 1.

Таблица 1. Форма среднего раздела

13	16	20	25	29	38
				ход	предыкт
C	d	E	C	C ... d	E1

«С» представляет собой контрапункт двух модальных мелодий, суммарно утверждающих квинту *h-fis* как главный устой. В нижнем слое обращают на себя внимание симметричные фигуры 2.3 вниз и 2.3 вверх от *h*.



Рисунок 5. — К. Дебюсси. Развалины храма при свете луны, т. 13–15

Материал «d», как неустойчивое построение (тематически близкое первой теме), выявляет побочные устои *g* и *c*, останавливаясь на аккорде 4.2 (однако теперь на роль его основного тона претендует *h*).

Материал «Е» — секвенция на басах A и G (VII и VI по H-dur), почему и отмечен как неустойчивый.

Далее «С» представляет собой совмещение модальной темы в верхнем регистре (*h* миксолидийский) и тональных аккордов в H-dur ( $T^0D-T^0D-M$ ).



Рисунок 6. — К. Дебюсси. Развалины храма при свете луны, т. 29–30

С 29-го такта начинается самый неустойчивый раздел пьесы, который можно рассматривать как возвратный ход (к репризе). Сначала вновь возникает модально-тональный комплекс *h* миксолидийский на теме «С» + *cis-moll* в аккордовом слое. Далее на роль тоники претендует *gis* с очень неустойчивыми гармониями и секвенцией на м3 вниз. Наконец, в тт. 35–38 повторяется материал D на 62 выше, после чего начинается предыкт к репризе. Правда, это предыкт не доминантовый, а на тритонанте (которая чередуется с параллелью минорной доминанты и с M).

Сокращённая реприза-кода совмещает в себе материал первой и второй темы («А»). Но в первой теме место доминанты занимает аккорд 5.2 и 6.1 на шестой ступени, а вторая — по-прежнему в *h* дорийском. В последней каденции чередуются тритонанта и тоника.

Рассмотрим рисунок 7.

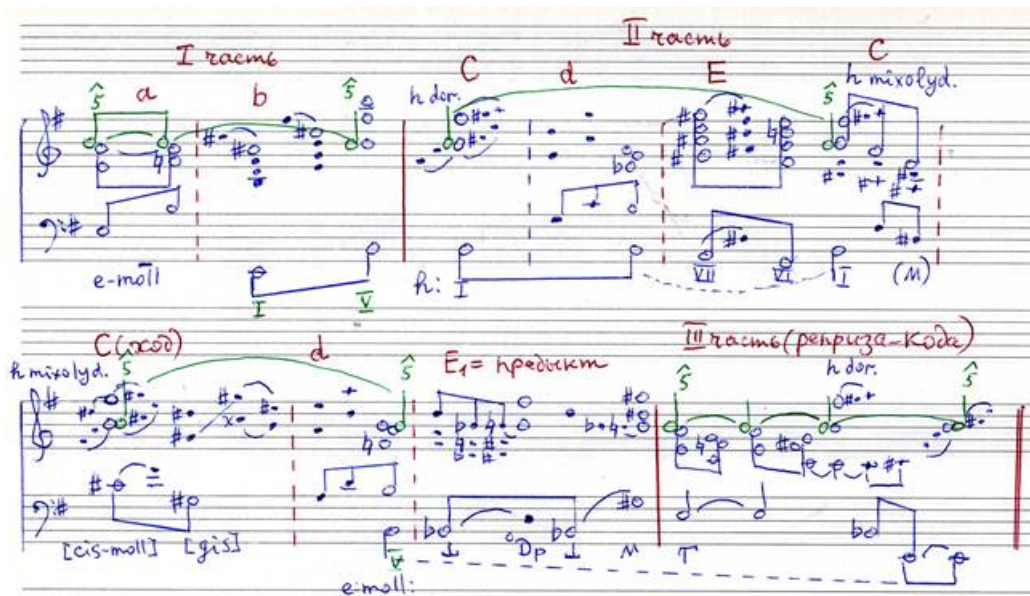


Рисунок 7. — Схема формы и звуковысотной структуры пьесы Дебюсси

Что показывает нам этот нотный пример?

- 1) Форму: I часть — II часть — возвратный ход и предикт — III часть (реприза-кода).
- 2) Тональный план, функции, ступени.
- 3) Модальный пласт в «С» и в репризе.
- 4) Некоторые аккордовые вертикали.
- 5) Следы шенкеровой первоструктуры. Правда, головной тон (5) не движется. При этом бас, как ему и положено, делает ход I-V-I. В начале предикта перед репризой V смещается на V пониженную. Шенкер не знал о тритонанте, но именно её использует Дебюсси, делая оригинальное обратное арпеджирование B-Gis-E.

На следующем рисунке эта же пьеса представлена в сокращённом виде, с номерами тактов; на ней первоструктура видна более отчётливо.



Рисунок 8. — Сокращённая схема

На рисунке 9 отражён мелодический слой, а также сочетание тонального и модального пластов. Тут показаны полихорды, на которых основана мелодия, и опорные тоны (устои).

Рисунок 9. — Мелодические полихорды, основные гармонические вертикали и басы

В этой пьесе внимание привлекает чередование *тональных эпизодов с модалными и впоследствии их наложение друг на друга*. В большинстве случаев маркером тональных эпизодов выступает наличие аккордов в большой октаве. Однако это не относится к первому пятитакту. Он написан в *e-moll* (в мелодии центральный тон — *h*) и строится на чередовании тоники с квартой (в полутонах — 5.2) и специфической минорной доминанты с пониженной квинтой (4.2). Звуки *a-g-f-d* (ниже V ступени) фигурируют аккорд.

На второй строке (тт. 13–15) — иная картина. Сначала это пентатоника, а потом дорийский *h*, и тут главный устой *h*, а побочный — *fis* (мелодическая тоника и мелодическая доминанта). Кроме того, в нижнем слое возникают так называемые *промежуточные устои* на кварту вниз и вверх от *h*. В роли таких устоев обычно выступают верхний и нижний звуки тетрахорда (см. об этом подробнее в [16, с. 395]).

А, например, в тактах 25 и 29 возникает двуслойная структура: внизу находится тональный слой (*H-dur* и *cis-moll*), а сверху — модалный. Я считаю, что эти слои могут сосуществовать в одновременности.

Поэтому целесообразным оказывается совместное использование обычного тонально-функционального анализа (в случае наличия тональной системы) и ладового анализа *мелодии* с точки зрения выявления главного и побочного мелодических устоев, которые

могут быть отличны от тонально-гармонических функций.

И наконец, этот нотный пример выявляет особую роль «трихорда в кварте» — мотива *fis-a-h* (3-2) и его обращения *h-cis-e* (2-3). Эти мотивы выпукло звучат в тт. 13–15 и в конце пьесы. Однако они пронизывают и всю пьесу, начиная с 4-го такта. Мотив 2-3 (в полутонах) показан чёрным цветом, а мотив 3-2 — зелёным.

В следующей таблице покажем соотношение модальных и тональных слоёв в пьесе.

Таблица 2. Тональные и модальные слои в пьесе «Развалины храма при свете луны»

такты	тональность	модальность	мелодические устои
1–5	e-moll	—	<i>h</i> (V)
6–12	e-moll	—	—
13–15	—	<i>h</i> дорийский	<i>h</i> главный, <i>fis</i> побочный; нижний <i>fis</i> и <i>e</i> — промежуточные
16–19	неустойчивый раздел (VI, II низкая, I по h-moll)	—	(ля)
20–24	h-moll	—	—
25–28	H-dur	<i>h</i> миксолидийский	<i>h</i> главный, <i>fis</i> побочный
29–30	cis-moll	<i>h</i> миксолидийский	<i>h</i> главный, <i>fis</i> побочный; нижний <i>fis</i> и <i>e</i> — промежуточные
31–34	(gis-moll→...)	?	<i>gis</i> → <i>eis</i>
35–38	неустойчивый раздел (VII, III низкая, I по h-moll). В конце остановка на D5> к e-moll	—	<i>h</i>
39–46	e-moll	нет; в т. 41–42 <i>h</i> пентатоника	нет; т. 41–42 — <i>h</i> главный, <i>fis</i> побочный, <i>e</i> промежуточный; т. 45–46 — <i>gis</i>
47–50	e-moll	—	<i>h</i> главный, <i>g</i> побочный
51–53	e-moll/dur	<i>h</i> дорийский	<i>h</i> главный, <i>fis</i> побочный
54–55	e-moll	—	—
56–57	e-moll	<i>h</i> пентатоника	<i>h</i> главный, нижний <i>fis</i> и верхнее <i>e</i> — промежуточные

Как видим, если модальный слой есть, его устой в большинстве случаев находится квинтой выше тонального; так происходит и в последних тактах. Получается, что пьеса в целом написана в e-moll, но её главным мелодическим устоем является *h*.

Таким образом, совмещение на одном нотном примере вертикального и горизонтального среза гармонической структуры создаёт некую объёмную модель, позволяя видеть их постоянное взаимодействие друг с другом.

В музыке XX века, в том числе и в музыке Дебюсси, и тональных композиторов последующих десятилетий, первоструктура Шенкера может проявляться нетрадиционным образом. В частности, её тоны могут «стоять на месте», никуда не двигаться.



Обратимся к анализу романса **Н.Я. Мясковского «Выхожу один я на дорогу»**, сочинённого в 1936 году.

По многим признакам, головным тоном в романсе является третья ступень. Но она нигде не переходит во вторую и в первую. А бас старательно избегает пятой ступени и останавливается на ней лишь однажды — перед репризой (романс написан в простой трёхчастной форме).



Рисунок 10. — Н.Я. Мясковский. «Выхожу один я на дорогу». Схема формы и звуковысотной структуры

Очевидно, в основе гармонической структуры романса лежат совсем иные факторы. В середине это — настойчивый подъём по звукам хроматической гаммы (от *c* до *fis*). В крайних частях — ход 3-4-3 (показан зелёным), где «4» нарочито гармонизовано мажорной субдоминантой (Шенкер отказывал IV ступени в самостоятельной функции, однако кое-где обозначал её в своих примерах как бы не связанной с тоникой). Если взглянуть на замысел произведения в целом, то мы увидим, что, сместившись на «4» в верхнем слое, композитор сначала вырабатывает из неё упомянутую хроматическую линию (достигающую почти до верхней тоники, но всё-таки не смогшую её достигнуть), а потом — в последних тактах романса — доводит «4» до «5», на которой всё и заканчивается (но этой пятёрке уже поздно претендовать на роль головного тона, это *кроющий тон*).

Наиболее интересно выстроена середина. Аналитический нотный пример (рисунок 10) выявляет параллельные квинты между басом и верхним голосом. Однако это не реальные квинты (в реальной фактуре они избегнуты), а костяк минорных трезвучий: каждая следующая достигнутая в ходе подъёма ступень поддерживается именно минорным трезвучием (в роли местной тоники). Кроме того, мы видим, что подъём постепенно ускоряется: сначала бас движется «тройками» (*es-e-f*, *f-fis-g*), а потом — «двойками». После достижения высоты *f2* композитор на время отступает от дальнейшего подъёма, но, после некоторых хроматических блужданий, достигает наконец *fis2*, который поддержан совсем неочевидным аккордом — большим нонаккордом от *Gis* без терции. В сущности, это верхняя атакта. В преддверии репризы бас ходит *G-As-G-As-Cis-D*. Особое слуховое внимание привлекает тритонанта, реализованная малым с уменьшённой квинтой септаккордом (видимо, этот аккорд символизирует могилу).

Отметим и ещё одну деталь, свидетельствующую о продуманности и целостности



гармонического замысла: в репризе после трёх фраз композитор возобновляет хроматический подъём, бывший в середине, но доводит его лишь до первой ступени; в верхнем голосе при этом «4», не разрешившись в «3», идёт в «5» (композитор как бы подталкивает её вверх, вопреки тональной гравитации).

В крайних частях *рисунок 11* показывает, что композитор избегает чистого тонического трезвучия, заменяя его то тоникой с секундой, то тоникой с секстой.



Рисунок 11. — Схема начального периода романса Н. Мясковского

На данном нотном примере показаны и основные мелодические обороты первой части (зелёным). Ключевая интонация романса — *es-g-a*, или 4.2. Она подчёркивает выразительность лейтгармонии романса (малый с уменьшённой квинтой септаккорд).

Попробуем обобщить все наши наблюдения в одном предложении.

В основе гармонического замысла романса лежит двойной подъём: «3» переходит в «4» сначала как во вспомогательный тон (с возвратом), потом «4» порождает из себя подъём по хроматической гамме до «7#»; вторая волна — ослабленная (вновь от «4», но доходит лишь до «5», до тоники). Это более глубокая трактовка формы, нежели чем простая трёхчастная.

## Выводы

Описывая и анализируя музыкальное произведение, теоретик неминуемо создаёт его модель. Даже если он ограничивается словесным описанием, то моделью будет та система понятий, которую он выстроил в отношении произведения, и тот схематизированный сюжет, который он, быть может, нашёл в этом произведении.

Моделью будет и конкретное претворение функциональной системы, которое воплощено в произведении. При этом функции могут быть и тональные, и модальные, и «мелодические» (соотношение устоев разной весомости).

И, конечно, моделью будет любой аналитический нотный пример (по Шенкеру или не по Шенкеру), где произведение представлено в сжатом виде. Такой пример выявляет его «несущую конструкцию» и позволяет окинуть всё произведение единым взглядом.

Настоящая статья посвящена разработке методов построения таких аналитических нотных примеров. Их построение, хотя и базируется на известных приёмах и техниках, требует учёта огромного количества тонкостей и мелких деталей и, в сущности, является процессом творческим, конечный результат которого не может быть предсказан. Чем для большего количества произведений удастся выстроить подобные модели, тем более оттачиваются методы их построения.

На наш взгляд, такие модели имеют чисто эвристическую, познавательную ценность. Познав внутреннюю структуру и органику музыкального произведения, охватив его

единым взглядом, почувствовав балансы устоев и неустоев, тяготение одних тонов или аккордов к другим, мы, безусловно, лучше понимаем произведение и получаем способность более точно воплотить композиторский замысел. Кроме того, выстроенные модели зачастую позволяют увидеть музыкальную форму под другим углом зрения и, таким образом, получить объёмную теоретическую картину. Эти методы могут быть использованы и в курсе анализа музыкальных форм в вузе.

Обратим внимание и на то, что, построив с помощью различных методов редукции звуковысотную модель произведения, мы не ограничиваемся лишь её рассматриванием. Можно погрузить рисунок в словесно-понятийную среду и найти более точные формулировки, описывающие то, что мы видим.

Так, в отношении пьесы Шумана мы начинаем видеть интрамузыкальный сюжет, который основан на жизни мелодического развёртывания малой сексты. В последних тактах эта секста наконец-то сменяется большой (с мажорной тонической терцией), что развеивает гнетущую атмосферу медленных мрачных подъёмов, под конец усугублённую доминантовым органным пунктом.

В пьесе Дебюсси сюжета нет, однако нам открывается картина всё более интенсивного взаимодействия *тональности* и *модальности*, и для описания многих её эпизодов мы можем использовать такую метафору: на поверхности тонального моря (или океана) возникают модальные флуктуации — течения, движения волн, причём мы слышим оба принципа в одновременности.

Наконец, в романсе Мясковского в качестве основы гармонического замысла мы рассматриваем попытку подъёма (от «3» минора), которая в первый раз достигает седьмой повышенной (но не восьмой), а во второй, в большем бессилии или умиротворении — пятой ступени.

## Библиография

1. Захаров Ю.К. К вопросу о гармоническом замысле музыкального произведения // Вестник АХИ. 10. 2021. С. 7–28.
2. Арановский М. Г. Опыт построения модели творческого процесса композитора // Методологические проблемы современного искусствознания. Вып. 1. Л., 1975. С. 127–141.
3. Гаспаров Б. М. К проблеме изоморфизма уровней музыкального языка: на материале гармонии венского классицизма // Учёные записки Тартуского государственного университета. Вып. 365. Труды по знаковым системам. Т. 7. Тарту: Изд-во Тартуского гос. ун-та, 1975. С. 217–240.
4. Гаспаров Б. М. Некоторые вопросы структурного анализа музыкального языка // Учёные записки Тартуского государственного университета. Вып. 236. Труды по знаковым системам. Т. 4. Тарту: Изд-во Тартуского гос. ун-та, 1969. С. 181–183.
5. Акопян Л. О. По следам Шенкера: редукционизм [Электронный ресурс] // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 6. URL: <http://imti.sias.ru/upload/iblock/087/akopyan.pdf> (дата обращения 26.12.2024).
6. Плесконосов А. Н. К вопросу о визуализации симультанного образа музыкального произведения как способе развития восприятия музыкальных форм // Музыкальное искусство и образование. 2021. Т. 9. № 1. С. 60–72.
7. Амрахова А. А. Опыт классификации индивидуальных проектов в современной композиции // Журнал Общества теории музыки. 2022. № 3(39). С. 14–25. DOI: 10.26176/otmroo.2022.39.3.002.
8. Гончаренко С.С. Принцип моделирования в свете теории текста // Вестник

музыкальной науки. 2016. № 4 (14). С. 19–25.

9. Высоцкая М. С. Композиционная модель в музыке: к вопросу об эволюции понятия // Музыкальная академия. 2021. № 4. С. 152–165. DOI: 10.34690/208.

10. Шенкер Г. Свободное письмо. Новые музыкальные теории и фантазии III / пер. Б. Т. Плотникова. Красноярск, 2003. Т. 1: текст. Т. 2: нотн. примеры.

11. Захаров Ю. К. Есть ли лад в додекафонной музыке? (на примере песни «Das dunkle Herz» op. 23 № 1 А. Веберна) // Музыкальная академия. 2017. № 3. С. 31–38.

12. Холопов Ю. Н. Мелодия // Музыкальная энциклопедия. Т. 3. М.: «Сов. энциклопедия», 1976. Стб. 512–529.

13. Яворский Б. Л. Конструкция мелодического процесса // Беляева-Экземплярская С. Н., Яворский Б. Л. Структура мелодии / Труды Гос. акад. худ. наук. Вып. 3. М.: ГАХН, 1929. С. 7–36.

14. Кулаковский Л. В. К вопросу о строении народных мелодий // Музыкальное образование. 1928. № 4/5. С. 13–38; № 6. С. 16–38.

15. Кокорева Л. М. Клод Дебюсси: [исследование]. М.: Музыка, 2010.

16. Захаров Ю. К. Секреты тональной мелодии // Культура и искусство. 2016. № 3. С. 392–405. DOI: 10.7256/2222-1956.2016.3.19225.

17. Исенко А. И. Музыкальное моделирование как метод познания и сочинения музыки // Концепт. 2015. № 3. С. 121–125.

18. Акопян Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста. – М.: Практика, 1995.

19. Гончаренко С. С. Визуальные паттерны матрицы серийных преобразований // Вестник КемГУКИ. 2015. № 4 (33-1). С. 128–135.

20. Гончаренко С. С. Кенотипические композиционные модели в concerti grossi XVIII века // Вестник КемГУКИ. 2023. № 65. С. 88–96.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «PHILHARMONICA. International Music Journal» статье, как автор обозначил в заголовке («Гармонический анализ как построение модели произведения»), является гармонический анализ музыкальных произведений как метод построения модели произведения. Объектом исследования, как прокомментировал автор в водном разделе статьи, является совокупность закономерностей звуковысотного устройства музыкального произведения — логика, «согласно которой выстраивается и развёртывается во времени его звуковысотность». Автор подчеркивает, что существуют различные методики гармонического анализа музыкальных произведений, опирающиеся на различные теории, но подчеркивает их общую черту: «они позволяют описать произведение на каком-то особом языке, рассказать о нём в символах и в графиках», представить произведение в сокращённом схематическом виде, ставшим результатом аналитических процедур, что и «означает построить модель произведения». Статья, таким образом, носит методический характер.

Автор справедливо подчеркивает, что выбор конкретной методики гармонического анализа и, соответственно, базовой теории зависит от конкретного музыкального произведения, в том числе предполагая и синтез различных теорий для построения модели произведения («Для разных веков эволюции музыки это будет различный набор теорий»). В частности, на конкретных примерах автор останавливается на возможности синтеза ряда теорий применительно к музыке XIX в. и тональной музыке XX в.: «1)

теория мажорно-минорной тональности и тональных функций; 2) теория расширенной тональности, расширенной функциональной системы; 3) теория (нео)модальности, диатонических и хроматических ладов (если применимо); 4) редукция, выявляющая гармонический костяк, в том числе по методу Г. Шенкера; 5) редукция, приводящая к схеме звуковысотных линий вне контекста теории Шенкера; 6) анализ мелодии с точки зрения выявления главного и побочного мелодических устоев (которые могут быть отличны от тонально-гармонических функций); ладовых полихордов, на которых строится мелодия; 7) анализ аккордовых вертикалей с точки зрения неоримановской теории (если применимо)». В итоге автор приходит к выводу, что построение с помощью различных методов редукции звуковысотной модели произведения ведет к новым смыслам композиторского замысла: полученную схему ладового развертывания произведения можно погрузить в новую словесно-понятийную среду и найти более точные формулировки для описания логики развёртывания во времени звуковысотности произведения.

Таким образом, предмет исследования (гармонический анализ музыкальных произведений как метод построения модели произведения) раскрыт автором на высоком теоретическом уровне, включающем оригинальную авторскую трактовку методик редукции и схематизации логики развёртывания во времени звуковысотности произведения. Соответственно, статья заслуживает публикации в авторитетном научном издании.

Методология исследования опирается на представление о ладовой организации музыкального произведения в широком смысле — «лад как система связей между звуковысотными элементами (предзаданная и единично реализуемая именно в данном произведении), как баланс устоев и неустоев разного уровня, как взаимодействие горизонтальных и вертикальных аспектов гармонической системы». Авторский методический комплекс складывается на основе логики редукции, схематизации и моделирования развёртывания во времени звуковысотности произведения. Цель исследования, которая, по всей видимости, заключалась в демонстрации эвристического потенциала синтеза ряда теорий применительно к музыке XIX в. и тональной музыке XX в. достигнута. Автор не останавливается на прикладной значимости продемонстрированных им методических нововведений, что остается слабым местом статьи. Рецензент, в частности, отмечает, что анализ ради анализа (или образно выражаясь, «трепанация черепа ради трепанации черепа») не имеет смысла и исключает возможность дальнейшего использования полученных результатов, нового научного знания. Поэтому в итоговом выводе было бы уместно заявить о перспективах дальнейших исследований с опорой на достигнутый результат или его прикладной значимости в музыкальной педагогике и исполнительстве.

Актуальность выбранной темы автор поясняет тем, что на основе знаний о принципах устройства звуковысотных систем на данном этапе эволюции музыкального языка возможен релевантный выбор теорий и методов выявления законов, «которым следует звуковысотное устройство конкретного произведения, и, соответственно, ... логика, «согласно которой выстраивается и развёртывается во времени его звуковысотность». Облегчить поиск этих принципов, по всей вероятности, и призвана авторская методика редукции, схематизации и моделирования развёртывания во времени звуковысотности произведения.

Научная новизна исследования, заключающаяся в демонстрации на примере анализа отдельных музыкальных произведения авторской методики редукции, схематизации и моделирования развёртывания во времени их звуковысотности, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста выдержан автором научный, без существенных оформительских недочетов

за исключением несоответствия ГОСТу подписей к рисункам: они по стандарту располагаются под иллюстрацией и имеют стандартизованное оформление (например: «Рисунок 1. — А. Веберн. Линеарный анализ мелодии песни op. 23 № 1 (т. 1–11)»).

Структура статьи в целом следует логике изложения результатов научного исследования, хотя содержание итогового вывода можно было бы значительно теоретически усилить, указав на перспективы дальнейшего использования авторских методических нововведений в перспективных исследованиях или в исполнительской и педагогической практиках.

Библиография достаточно кратко представляет проблемное поле исследования, что, учитывая опору автора на анализ эмпирического материала, не является критическим недочетом, в отличие от повтора в 1-ом и 2-ом пунктах одной и той же публикации, что нужно исправить, опираясь на редакционные требования (см. [https://nbpublish.com/e\\_phil/info\\_106.html](https://nbpublish.com/e_phil/info_106.html)).

Апелляция к оппонентам ярко не выражена, но автор вполне корректно и аргументировано участвует в специальной теоретической дискуссии.

Статья представляет интерес для читательской аудитории и может быть рекомендована к публикации после доработки с учетом замечания рецензента: 1) усилить вывод; 2) привести в соответствие ГОСТу подписи к рисункам и библиографию.

## **Результаты процедуры повторного рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

В журнал «PHILHARMONICA. International Music Journal» автор представил свою статью «Гармонический анализ как построение модели произведения», в которой проведено исследование применения совокупности теоретических музыковедческих методов при анализе музыкального произведения. Однако уже формулировка названия затрудняет понимание проблемы исследования, автору необходимо скорректировать заголовок (например, «Гармонический анализ как метод построения модели произведения»).

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что разработка методов построения аналитических нотных примеров базируется на известных приёмах и техниках, требует учёта огромного количества тонкостей и мелких деталей и, в сущности, является процессом творческим, конечный результат которого не может быть предсказан. Чем для большего количества произведений удастся выстроить подобные модели, тем более оттачиваются методы их построения.

К сожалению, в статье отсутствует теоретическая составляющая, в которой автором должна быть поставлена проблема, проведен анализ научной разработанности проблематики, отмечена актуальность. Из текста статьи затруднительно понять также и в чем заключается научная новизна исследования.

Цель исследования заключается в рассмотрении потенциала применения аналитических методов при построении модели музыкального произведения.

Методологию исследования составил комплексный подход, включивший общенаучные методы анализа и синтеза, а также музыковедческий анализ. Теоретическим обоснованием послужили труды Арановского М. Г., Холопова Ю. Н., Захарова Ю.К. и др. Эмпирическую базу составили пьеса «Зима II» Р. Шумана из «Альбома для юношества», пьеса К. Дебюсси «Развалины храма при свете луны», романс Н.Я. Мясковского «Выхожу один я на дорогу».

Автором представлен обзор существующих в музыковедении аналитических теорий (выявление лада или ладов и того, как лад развёртывается, реализуется в

произведении, тонально-функциональный анализ, анализ в терминах центрального и производных элементов, анализ по методу Г. Шенкера, анализ с использованием неоримановской теории). Им указаны их общие черты, инструментарий, характерный алгоритм проведения исследования и возможность комбинирования при анализе произведений различных направлений и исторических периодов.

На примере разбора пьесы «Зима II» Р. Шумана из «Альбома для юношества», пьесы К. Дебюсси «Развалины храма при свете луны», романса Н.Я. Мясковского «Выхожу один я на дорогу» автор показывает возможность синтеза обозначенных методов и представления их на одном аналитическом нотном примере. Свои исследования автор иллюстрирует графическими нотными записями.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье. Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение возможностей применения синтеза аналитических методов при построении модели музыкального произведения представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Текст статьи выдержан в научном стиле. Библиография исследования составляет 11 источников, что представляется недостаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике, так как автор ссылается только на журнальные статьи, причем три статьи принадлежат одному автору. Автору следует расширить список источников и оформить его в соответствии с требованием ГОСТа и редакции.

Тем не менее, автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании после устранения указанных недостатков.

## **Результаты процедуры окончательного рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Рецензируемый текст «Гармонический анализ как способ построения модели произведения» является исследованием в области теоретического музыковедения, а именно - в сфере поиска новых способов аналитического представления музыкального произведения в симультанном виде, т.е. способов построения адекватной модели произведения с использованием традиционных нотных знаков, но в более компактном виде. С одной стороны в статье рассматривается традиционный процесс научного познания - движение исследователя (в данном случае - музыковеда) от эмпирического опыта к абстракции, создание модели, выявляющей внутреннюю сущность объектов исследования; с другой - выбирается собственно способ описания одного медиа посредством другого (перенос музыкального произведения в словесно-понятийную среду с поиском более точных формулировок, описывающих услышанное). Автор



достаточно подробно останавливается на различных теориях и методах построения моделей музыкального произведения (обобщая как отечественный, так и зарубежный научный опыт по данной тематике) и мотивирует свой выбор теории Г. Шенкера как теоретической базы данного конкретного исследования. В собственно исследовательской части работы автор применяет теорию Шенкера к нескольким музыкальным произведениям - песне Антона Веберна *Das Dunkle Herz*, пьесе «Зима II» Р. Шумана из «Альбома для юношества», пьесе Клода Дебюсси «Развалины храма при свете луны», романсу Н.Я. Мясковского «Выхожу один я на дорогу». Вероятно, автору стоило бы пояснить выбор именно этих произведений для гармонического анализа, но это не является существенным недочетом работы. Автор весьма подробно демонстрирует работу по гармоническому анализу вышеперечисленных произведений, сопровождает ее подробными пояснениями, таблицами и фрагментами нотных записей. Выводы по результатам своего исследования автор представляет в отдельном разделе, где еще раз возвращается к ценности произведенного исследования ("Познав внутреннюю структуру и органику музыкального произведения, охватив его единым взглядом, почувствовав балансы устоев и неустоев, тяготение одних тонов или аккордов к другим, мы, безусловно, лучше понимаем произведение и получаем способность более точно воплотить композиторский замысел. Кроме того, выстроенные модели зачастую позволяют увидеть музыкальную форму под другим углом зрения и, таким образом, получить объёмную теоретическую картину"). Автор формулирует выводы как в целом по произведённому исследованию ("Чем для большего количества произведений удастся выстроить подобные модели, тем более оттачиваются методы их построения"), так и по отдельным произведениям, рассмотренным в тексте статьи. Работа выполнена на должном научно-методическом уровне, сформулирована теоретическая основа исследования (теория Г. Шенкера), и на ее основе произведен анализ конкретных музыкальных произведений, выводы автора обоснованы предшествующими разделами текста. Статья безусловно рекомендуется к публикации.