



ISSN 2782-3598 (Online), ISSN 2782-358X (Print)



Музыкальная наука в контексте культуры



Научная статья

УДК 781.4

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.066-075



О гармонии Клода Дебюсси. Некоторые аспекты тональности*

Виталий Владимирович Алеев

*Российская академия музыки имени Гнесиных,
г. Москва, Россия,*

v.v.aleev2402@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-9104-9437>

Аннотация. Статья посвящена некоторым чертам гармонии Клода Дебюсси. В фокусе внимания – категории тональности и функциональности как важнейшие носители гармонического стиля композитора. Тональность рассматривается, с одной стороны, в опоре на традиции, воплощающие позднеромантические тенденции расширенной тональности, с другой – с учётом индивидуально-авторских решений, представленных в различных сочинениях. Последние выразились в тесном сочетании тональных «состояний», применении принципа «режиссирующей» тональности, введении элементов хроматической тональности.

Внимание уделено особым гармоническим приёмам Дебюсси, ставшим для его творчества конструктивными, – «автономного» взаимодействия двух различных септаккордов, имеющих разновекторную тонально-функциональную направленность, а также «гармонического монтажа». В статье делается вывод о том, что гармоническая система Дебюсси складывается из синтеза множества частных её проявлений, которые в ряде случаев позволяют по-новому рассмотреть её важнейшие специфические особенности.

Ключевые слова: гармония Дебюсси, «состояния тональности», «режиссирующая» тональность, тональности «второго плана», колористические функции, разновекторная функциональность, принцип «гармонического монтажа», ритм гармонических смен

Для цитирования: Алеев В. В. О гармонии Клода Дебюсси. Некоторые аспекты тональности // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. 66–75.
DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.066-075

* Статья подготовлена для Международной научной конференции «Музыкальная наука в контексте культуры. Музыковедение и вызовы информационной эпохи», состоявшейся в РАМ имени Гнесиных 27–30 октября 2020 года при финансовой поддержке РФФИ, проект № 20-012-22033.

Music Scholarship in the Context of Culture

Original article

About Claude Debussy's Harmony. Some Aspects of Tonality

Vitaly V. Aleev

Russian Gnesins' Academy of Music, Moscow, Russia,
v.v.aleev2402@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-9104-9437>

Abstract. The article is devoted to certain issues related to harmony in Claude Debussy's music, as well as their coverage in work with students of higher musical institutions. The focus of our attention lies on the categories of tonality and functionality as the most important aspects of the composer's harmonic style. The tonality of his music is presented, on the one hand, based on traditions manifesting the late romantic tendencies of extended tonality; on the other hand, taking into account, the individual original musical solutions presented by the composer in some particular compositions of his. The latter are demonstrated in the close combination of tonal "states," the application of the principle of "directing" tonality, and introduction of the elements of chromatic tonality.

Attention is paid to Debussy's special harmonic techniques, which became constructive for his work – the "autonomous" interaction between two different seventh chords which possess a multi-vector tonal-functional orientation, as well as "harmonic montage." The article comes up with the conclusion that Debussy's harmonic system is comprised of the synthesis of many of its particular manifestations, which make it possible for us to examine its most important specific features in a new way.

Keywords: Debussy's harmony, "states of tonality," "directing" tonality, "background" tonalities, coloristic functions, multi-vector functionality, principle of "harmonic motage," rhythm of harmonic shifts

For citation: Aleev V. V. About Claude Debussy's Harmony. Some Aspects of Tonality. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 4, pp. 66–75. (In Russ.)
DOI: 10.56620/2782-3598.2022.4.066-075

Гармония Клода Дебюсси на протяжении практически всего XX века нечасто становилась предметом специальных исследований. Так, в 1977 году Э. Денисов справедливо отмечал: «Гармонический язык Дебюсси ещё совсем не исследован, а это одна из самых интересных областей в эволюции современной гармонии»¹. Ситуация стала ме-

няться лишь в последние десятилетия, когда развитие получили подходы и методики, связанные с анализом гармонических процессов в новейшей музыке. На рубеже XX–XXI веков в отечественном и зарубежном музыковедении появилось немало трудов, освещающих различные аспекты гармонического стиля Дебюсси. В числе наиболее заметных русско-

язычных публикаций назовём работы «Гармония в западноевропейской музыке (IX – начало XX века)» Л. Дьячковой, «Гармония. Теоретический курс» Ю. Холопова, «Анализ гармонических стилей: Тезисы лекций и конспект исторического обзора гармонических стилей» Р. Слонимской²; в числе англоязычных – *Some aspects of Parallel Harmony in Debussy in Liber Amicorum Isabelle Cazeaux: Symbols, Parallels and Discoveries in Her Honor* М. ДеВото, *Whole-Tone as Extension of Tonal Harmony in the Music of Debussy: An Underestimated Technique of Conjunction* Дж. Новака³, а также *Tonality as Topic: Opening A World of Analysis for Early Twentieth-Century Modernist Music* Т. Джонсона [1], *A Voicing-Based Model for Additive Harmony* Дж. Блэттлера [2] и некоторые другие.

Значимым результатом упомянутых исследований следует считать, прежде всего, отказ от традиционного инструментария, нацеленного на анализ классико-романтических тональных закономерностей, и переориентацию исследовательского вектора на поиск более адекватной методики. Это, с одной стороны, породило многообразные точки зрения на гармонический стиль композитора, с другой – способствовало усовершенствованию методики именно тонального анализа, позволяющего рассматривать базовый элемент гармонической системы композитора с самых разных сторон: от отдельных приёмов (ДеВото, Новак) и феноменов (Дьячкова, Блэттлер, Е. Трёмбовельский [3]) до роли в контексте целого (Слонимская, Джонсон). Как справедливо отмечает американский исследователь Б. Померой, «тональность Дебюсси, будучи всегда новой и экзотически звучащей, тем не менее сохраняет мощные и узна-

ваемые резонансы тонального языка его предшественников; она демонстрирует сильное чувство тонального центра, выраженное через ярко проецируемые атрибуты тональной функции как в мелодии, так и в гармонии»⁴. В свою очередь, Трёмбовельский [3] акцентирует внимание на идее тесного «взаимосплетения» тональной и модальной техник письма. Подчёркивая значимую роль модальной организации в музыке Дебюсси, автор отмечает присутствие в его творчестве «модальных модуляций», которые, на наш взгляд, более очевидно проявили себя в звуковысотных особенностях ряда сочинений О. Мессиаана.

В некоторых случаях наблюдения, затрагивающие гармонический язык композитора в более широком творческом контексте, обнаруживаются в работах, прямо не связанных с гармонией. Это, например, статьи Л. Акопяна «Рамплис-саж как музыкально-теоретическая проблема» [4], Э. Денисова «О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси», З. Денисовой «Монтаж и авангардные течения в зарубежной музыке начала XX века» [5] или книга Т. Твердовской «Жанр и форма в фортепианной музыке Клода Дебюсси»⁵. Они во многом поддерживают новое понимание гармонии композитора и даже современной гармонии в целом. Осмысление процессов, происходящих на рубеже XIX–XX веков, становится взглядом не в прошлое, а в будущее, которое проливает свет на явления, ранее не получавшие объяснения. В этом же ряду можно упомянуть и недавнее исследование британского профессора Дж. Джонсона, рассматривающего творчество композитора сквозь призму дальнейшего развития французской музыки. Логику музыкальной эволюции «после Дебюсси» автор



ставит в контекст литературы, философии и изобразительного искусства; на этом фоне музыка композитора оказывается объяснимой, скорее, с позиции научных теорий второй половины XX века⁶.

Не повторяя положений, касающихся отдельных элементов гармонии Дебюсси, – они представлены в таких трудах, как, например, ранее упомянутые тезисы лекций Р. Слонимской⁷ или диссертация З. Глядешкиной «О гармонии Дебюсси (к проблеме функциональности)»⁸, – остановимся на главных, на наш взгляд, тенденциях и явлениях, имеющих очевидный стилеобразующий характер. Они относятся, прежде всего, к той группе гармонических особенностей, какие обусловлены тонально-функциональными факторами.

Гармония в значительном ряде сочинений композитора обладает очевидной индивидуальной спецификой, отмеченной стремлением освободиться от «насилственно неизблемых тоналностей, так неуклюже загромождающих музыку»⁹. Уже в одном из первых сочинений – дипломной работе, представленной к окончанию Парижской консерватории (это были лирические сцены «Блудный сын»), – несмотря на принадлежность к гармонии позднего романтизма, Дебюсси усиленно насыщает и расширяет тональную палитру. Это достигается за счёт широкого применения мажоро-минорных систем, ослабления функциональности путём активизации её инверсий и привлечения медиантовых отношений, использования длительных бифункциональных аккордовых последовательностей, обогащения гармонических вертикалей неаккордовыми звуками. При этом тональные центры каждого из номеров произведения остаются определёнными, опорными и устойчивыми.

В большинстве последующих сочинений Дебюсси тональные принципы претерпевают значительные изменения. И дело не только в том, что тональность активно начинает соотноситься с модальностью, допускает применение старинных и искусственных ладов, джазовых гармоний и нарочитых многозвучных параллелизмов. Речь идёт об использовании тональности как таковой: она становится более гибкой, дифференцированной и изощрённой. В ряде случаев функциональный характер гармонических связей отступает на дальний план или вовсе теряет значение. «Классический вопрос “какая функция” становится некорректным, он направляет наше внимание в какую-то сторону, далёкую от сущности самой гармонии. Это и есть ситуация, когда колористические функции гармонии уже развиты достаточно полно, а традиционный “функциональный анализ” вообще их игнорирует, поскольку они лежат совсем в ином измерении», – пишет Ю. Холопов¹⁰.

Опора на теорию «состояния тональности»¹¹, объясняющую важнейшие особенности ведущей звуковысотной организации рубежа XIX–XX веков, как представляется, поможет найти верные ключи к объяснению значительного ряда тонально-гармонических событий в музыке Дебюсси. Не пересказывая этой теории, отметим, что элементы всех без исключения десяти тональных состояний, описываемые Холоповым, присущи значительной части музыки французского композитора.

Обратим внимание и на следующий момент. В «Подвижном контрапункте строгого письма» С. Танеев, характеризуя тональность на пограничье XIX–XX веков, говорит о том, что «тональная система постепенно расширялась и углублялась

распространением круга тональных гармоний, включением в него всё новых и новых сочетаний и установлением тональных связей между гармониями, принадлежащими отдалённым строям»¹². В применении к творчеству Дебюсси выражение «отдалённые строи» можно рассматривать многозначно: это и пребывание в отдалённых тональностях ввиду частого применения переменности функций, позволяющей образовывать свои локальные, так называемые тонально отдалённые зоны (ярчайший пример тому – средний раздел пьесы «Лунный свет» из «Бергамасской сюиты»), и множественные «вставки», «переходы», своего рода «паузы»¹³ в обычном тонально функциональном процессе и, наконец, отдельные проявления хроматической тональности.

Отметим, что присутствие элементов хроматической тональности не носит у Дебюсси систематического характера. Вкрапления «инородных» гармоний, полагаем, в подавляющем большинстве случаев обусловлены желанием создать особые звуковые эффекты. Ввиду этого композитор, как правило, применяет ставший впоследствии ведущим принцип новой звуковысотной парадигмы: в условиях двенадцатиступенной тональной гармонии допускаются аккорды на каждой из двенадцати ступеней хроматической гаммы.

Снова сошлёмся на мнение Ю. Холопова, отмечающего, что в этом случае мы имеем дело с новыми, более сильными факторами расширения тональности: «...с одной стороны, здесь может прерываться нить прямой функциональной связи с доминирующей тоникой, но с другой – продолжается непрерывно и строго контролируемая линия функционального контраста именно с основной тоникой»¹⁴. Более «широкий план», на-

правляющий Дебюсси в сторону хроматического притяжения, как раз обусловлен значительным углублением эффекта гармонической красочности, живописности, при котором имеющийся прежний арсенал гармонических средств оказался для него недостаточным.

В подтверждение сказанному приведём фортепианное вступление к романсу «Чудесный вечер».

Пример № 1

К. Дебюсси.
Романс «Чудесный вечер».
Фортепианное вступление

Example No. 1

Claude Debussy.
Song *Beau soir*.
Introductory measures in the piano

Andante ma non troppo

The image shows a musical score for the piano introduction of 'Beau soir' by Claude Debussy. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef. The first system shows the first measure, and the second system shows the second measure. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The tempo marking is 'Andante ma non troppo' and the dynamic is 'pp'. There are triplets and slurs in the notation. A circled section in the second measure highlights a chromatic shift in the bass line.

Как следует из примера, при очевидном присутствии главной тональности *E dur*, две гармонии трудно вписываются (или вовсе не вписываются) в радиус её функционального поля. Это гармонии тактов 2 и 4. Однако если такт 2, представляющий арпеджированный аккорд от ноты *re-бекар*, можно предварительно интерпретировать как побочную гармоническую субдоминанту, взятую одномоментно, то в такте 4 появление тональности *g moll* (после *E dur*) функционально объяснить затруднительно. Трезвучие третьей пониженной ступени в минорном наклонении, введённое с острым переченьем, обуславливает эффект по



меньшей мере неожиданности восприятия.

При всей разнице этих отдалённых гармоний, на первый взгляд не всегда легко объяснимых, их появление не является случайным. Многие ответы находим несколько позже, в процессе наблюдения над логикой дальнейшего развития.

Ключ к пониманию побочной субдоминанты получаем в момент кульминации романса, которая подводит нас к *A dur* – тональности, тщательно готовящейся, но в конечный момент так и не появляющейся. (Ю. Тюлин подобного рода явления характеризует термином «режиссирующая» тональность¹⁵). Кульминационный D_9 не разрешается в тонику *A dur*, а в нарушение функций переходит в её субдоминантовое трезвучие, длящееся четыре такта подряд. То есть речь идёт о тональности второго плана, которая «заявляет» о себе уже в начале произведения. Это даёт основание трактовать функции первых тактов одновременно и на тоническом, и на субдоминантовом уровнях. (Подобные примеры в творчестве Дебюсси не единичны.)

Что касается тональности *g moll*, то смысл её как глубоко далёкой минорной краски уточняется в самом конце произведения, в заключительной фортепианной постлюдии. В условиях схожего четырёхтакта вместо *g moll* там звучит увеличенное трезвучие, также с переченьем, взятое от звука соль-бекар. Таким образом, общий звуковой полюс *g*, объединяющий две характерные функции, подчёркивает их особое колористическое значение. Данное суждение соотносится с мнением Л. Дьячковой, согласно которому «система Дебюсси базируется преимущественно не на функциональных тяготениях, а на выявлении, сопоставлении различных красок»¹⁶.

Говоря о гармонии Дебюсси, затронем ещё один, как изначально может показаться, частный и незначительный аспект, связанный с важным функциональным приёмом. Важным хотя бы потому, что приём этот имеет в творчестве композитора весьма широкое применение. Его разновекторная тонально-функциональная направленность также может вызвать вопросы и сомнения. Имеется в виду колористическое сочетание, основанное на игре двух различных последовательно взятых септаккордов, как правило, в арпеджированном виде, часто звучащих в обращениях.

Краткое упоминание об этом приёме находим в работе Дьячковой. Характеризуя начало «Послеполуденного отдыха Фавна», где применяется обозначенный приём, автор устанавливает его истоки в творчестве Р. Вагнера. «Неподвижно-застывший образ томительного желания передаётся сначала ленивым восточным колоритом хроматического флейтового наигрыша, “инициативу” которого подхватывают всплески двух “роскошных”, структурно инверсионных аккордов... ассоциирующихся с началом “Тристана” – лейтмотивом томления: тот же малый уменьшённый и малый мажорный септаккорды, но взятые от одного звука, акцентируют картинно-колористическое начало темы томления и приглушают напряжённость и бесконечную устремлённость вагнеровской модели»¹⁷.

Как видим, примечательными типологическими чертами описываемых аккордовых союзов является то, что обе гармонии имеют в основе один скрепляющий звук; в них всегда присутствуют структуры малого вводного и малого мажорного септаккордов, нередко с секвентным повторением и дополнительной колористикой в виде добавочных тонов – кварты

или сексты. Особенность таких звучаний многолика: это создание эффекта гармонической неопределённости, повышение и понижение градуса функциональной напряжённости; разновекторная функциональность, приводящая в ряде случаев к утрате функциональных связей.

Пример № 2 К. Дебюсси. Романс «Лунный свет». Фрагмент
 Example No. 2 Claude Debussy. Song *Clair de Lune*. Fragment

Andantino

итин на-пол-ня-ет ис-то-ма; вме-та-сь,
 с пла-чем на-да-ет э-маль о-гром-ных струй

Перечисленные гармонические особенности имеют весьма важное практическое значение при анализе произведений Дебюсси, особенно если речь идёт о вузовском курсе гармонии.

Не секрет, что изучение студентами гармонии импрессионистов сопряжено с рядом объективных и субъективных трудностей. Среди главных назовём инерцию в преодолении тонально-гармонического мышления, сформированного в период обучения в музыкальном училище. Полученные ранее знания направлены преимущественно на понимание классико-романтических закономерностей, а новое осмысление роли гармонии, тональности, функциональности, аккордообразования оказывается недостаточно подготовленным и требу-

ет значительного расширения знаний.

Чрезвычайно важной становится актуализация аспекта, связанного с возрастанием роли нового метода, – назовём его методом «гармонического монтажа». Известно, что выражения «техника монтажа», «метод монтажа» широко используются музыковедами в применении к области музыкальной формы в XX веке. Анализируя специфику формообразования у Дебюсси, Э. Денисов рассматривает применение термина с точки зрения ««склейки» отдельно услышанных “кадров”»¹⁸. В связи с таким объяснением представляется правомерным перенос значения термина на область гармонии. «Склейки гармонических кадров» наблюдаются повсеместно в произведениях Дебюсси и находят прямое воплощение в ритме гармонических смен, точнее сказать, ритме гармонических систем, применяемых композитором. (Уточним: говорится не столько о ритме функциональных обновлений в рамках одной гармонической системы, сколько о сменах самих гармонических систем, которые в каждом произведении Дебюсси имеют собственные закономерности.)

С одной стороны, смена системы может быть обусловлена особенностями формообразования. Например, в прелюдии «Затонувший собор» это наблюдается на уровне крупных разделов формы. С другой стороны, мелкие гармонические «кадры» могут стать конструктивным элементом даже внутри одного раздела малой формы. Дробные сцепления, представленные в виде череды мелких тематических структур, имеющие отличительные гармонические характеристики, создают эффект непрерывного свободного обновления, при этом логично взаимодействующие между собой, как бы «перетекающие» друг в друга.



На примере романса «Оград бесконечный ряд...» – от начала среднего раздела и до завершения произведения – можно наблюдать регулярные двутактовые гармонические сегменты. Они представляют тонально функциональные связи, персонификацию двух различных септаккордов, имеющих общий осевой звук, целотоновый модус, последовательность аккордов, взаимодействующих по принципу функциональной инверсии, наконец, каскад однородных параллельных нонаккордов, лишённых функциональных связей¹⁹.

Обратим внимание на целотоновость, местоположение которой приходится на середину гармонических последований. В связи с этим представляется примечательной точка зрения американского музыковеда Дж. Новака, который придаёт повышенное смысловое значение этому явлению. В статье «Целотоновость как расширение тональной гармонии в музыке Дебюсси: недооценённая техника соединения» исследователь пишет: «Клод Дебюсси использовал целотоновую шкалу в музыке разных жанров. Её наиболее типичное применение состояло в чередовании отрывков целотоновой музыки и тональной, расширенно тональной и хроматической музыки»²⁰. Главная установка исследования Новака направлена на выявление различных вариантов введения целотоновости, применяющейся в качестве связующего зве-

на между различными звуковысотными системами.

Подведём итоги. Гармония Дебюсси представляет собой многосоставную системную организацию, каждый элемент которой имеет большое значение. В её основе – опора на расширенную тональность, характеризующуюся множественными способами и приёмами дальнейшего удаления тональных «горизонтов». Нововведения затрагивают такие понятия, как «центральная тональность и периферия», «взаимодействие главной тональности и тональности “второго плана”», «многомерность тональных состояний», «тоника и побочные функции». Кроме этого, повышенную актуальность приобретают особые приёмы, введённые композитором, основанные на взаимодействии септаккордов различной тонально-функциональной направленности, а также целотоновый модус, выполняющий связующую роль в соединении различных типов звуковысотности.

Названные аспекты становятся первостепенно значимыми при анализе произведений К. Дебюсси. Полагаем, что именно эти аспекты в их своеобразных комбинациях, осуществляемых в условиях применения техники «гармонического монтажа», являются приоритетными для понимания не только звуковысотной организации, но и в целом гармонического стиля выдающегося французского композитора.

Примечания

¹ См.: Денисов Э. В. О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси // Вопросы музыкальной формы. Вып. 3 / ред.-сост. В. В. Протопопов. М.: Музыка, 1977. С. 251.

² См.: Дьячкова Л. С. Гармония в западноевропейской музыке (IX – начало XX века): учебное пособие. М.: РАМ им. Гнесиных, 2009. 230 с.; Холопов Ю. Н. Гармония.

Теоретический курс. М.: Музыка, 1988. 540 с.; Слонимская Р. Н. Анализ гармонических стилей: тезисы лекций и конспект исторического обзора гармонических стилей. СПб.: Композитор, 2001. 72 с.

³ DeVoto M. Some aspects of Parallel Harmony in Debussy in *Liber Amicorum Isabelle Cazeaux: Symbols, Parallels and Discoveries in Her Honor*. NY: Pendragon Press, 2005, pp. 459–485; Novak J. Whole-Tone as Extension of Tonal Harmony in the Music of Debussy: An Underestimated Technique of Conjunction // *International Journal of Musicology*. 2015. No. 1, pp. 79–99. URL: <http://www.jstor.org/stable/43858069> (accessed: 19.10.2022).

⁴ Pomeroy B. Debussy's Tonality: A Formal Perspective // *The Cambridge Companion to Debussy* (Cambridge Companions to Music, pp. 153–178). Cambridge: Cambridge University Press, 2003. P. 153.

⁵ См.: Денисов Э. В. Указ соч.; Твердовская Т. Жанр и форма в фортепианной музыке Клода Дебюсси. СПб.: Скифия Принт, 2017. 131 с.

⁶ Johnson J. *After Debussy: Music, Language, and the Margins of Philosophy*. NY: Oxford Academic, 2020. P. 219.

⁷ Слонимская Р. Н. Указ. соч. С. 42–44.

⁸ Глядешкина З. И. О гармонии Дебюсси (к проблеме функциональности): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1971. 22 с.

⁹ См.: Клод Дебюсси. Статьи, рецензии, беседы. М.; Л.: Музыка, 1964. С. 65.

¹⁰ Холопов Ю. Н. Указ. соч. С. 335.

¹¹ Там же. С. 383–399.

¹² См.: Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма. М.: Музгиз, 1959. С. 9.

¹³ Термины Ю. Холопова: Холопов Ю. Н. Указ соч. С. 357.

¹⁴ Там же.

¹⁵ См.: Тюлин Ю. Н. Современная гармония и её историческое происхождение // *Теоретические проблемы музыки XX века*. Вып. 1. М.: Музыка, 1967. С. 133.

¹⁶ Дьячкова Л. С. Указ. соч. С. 212.

¹⁷ Там же. С. 204.

¹⁸ Денисов Э. В. Указ. соч. С. 246.

¹⁹ О роли параллелизмов в творчестве Дебюсси подробно говорится в статье М. ДеВото: DeVoto M. *Ibid.*, pp. 459–485.

²⁰ Novak J. *Ibid.* P. 79.

Список источников

1. Blättler D. A Voicing-Based Model for Additive Harmony // *Music Theory Online*. 2017. Vol. 23, No. 3. DOI: 10.30535/mto.23.3.1

2. Johnson T. Tonality as Topic: Opening A World of Analysis for Early Twentieth-Century Modernist Music // *Music Theory Online*. 2017. Vol. 23, No. 4. DOI: 10.30535/mto.23.4.7

3. Трёмбовельский Е. Б. «И в капле – отраженье мира». Мнимый разлад в теории лада и ладовое развитие в малых формах и фрагментах // *Музыкальная академия*. 2020. № 3. С. 52–73. DOI: 10.34690/85

4. Акопян Л. О. Рамплиссаж как музыкально-теоретическая проблема. Часть 2 // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2019. № 2. С. 10–17. DOI: 10.26086/NK.2019.52.2.003



5. Денисова З. М. Монтаж и авангардные течения в зарубежной музыке начала XX века // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10, № 1. С. 49–57.

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-49-57

Информация об авторе:

В. В. Алеев – кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой педагогики и методики.

References

1. Blättler D. A Voicing-Based Model for Additive Harmony. *Music Theory Online*. 2017. Vol. 23, No. 3. DOI: 10.30535/mto.23.3.1

2. Johnson T. Tonality as Topic: Opening A World of Analysis for Early Twentieth-Century Modernist Music. *Music Theory Online*. 2017. Vol. 23, No. 4. DOI: 10.30535/mto.23.4.7

3. Trembovelsky E. B. “And a Droplet Reflects the World.” Imaginary Discord in Modal Theory, and Modal Development in Small Form and Fragments. *Music Academy*. 2020. No. 3, pp. 52–73. (In Russ.) DOI: 10.34690/85

4. Накобян (Akopyan) L. O. Remplissage as an Issue for Music Theory. Part 2. *Actual Problems of Higher Musical Education*. 2019. No. 2, pp. 10–17. (In Russ.) DOI: 10.26086/NK.2019.52.2.003

5. Denisova Z. M. Installation and Avant-Garde Trends in Foreign Music of the Early XX Century. *Journal of Musical Science*. 2022. Vol. 10, No. 1, pp. 49–57. (In Russ.) DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-49-57

Information about the author:

Vitaly V. Aleev – Cand.Sci. (Arts), Associate Professor, Head at the Department of Pedagogy and Methods.

Поступила в редакцию / Received: 15.07.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 15.11.2022

Принята к публикации / Accepted: 18.11.2022

