

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ АНАЛИЗА СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ: АКЛАССИЧЕСКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФОРМЫ

ASPECTE METODOLOGICE ALE ANALIZEI MUZICII MODERNE:
FORME MUZICALE NON-CLASICE

METHODOLOGICAL ASPECTS OF THE ANALYSIS OF MODERN
MUSIC: NON-CLASSICAL MUSICAL FORMS

ELENA SAMBRIȘ⁶,

doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-5583-5764>

CZU 781.5:372.8

DOI <https://doi.org/10.55383/pacias2023.05>

В курсе «Методология анализа музыки» для магистратуры одной из самых сложных задач является освоение аклассических музыкальных форм XX-XXI веков, поскольку они очень разнообразны и значительно отличаются от классико-романтических. Сравнивая классификации современных музыкальных форм, предложенные разными музыковедами – В. Ценовой, Е. Еришовой, Т. Кюрегян, М. Чобану, В. Тимару, мы отдаем предпочтение систематизации В. Холоповой как наиболее последовательной, учитывающей разные критерии: тип драматургии, способ письма, тематическую архитектуру. Выявляя основные принципы формообразования в современной музыке и устанавливая ведущие тенденции в развитии музыкальных форм, мы показываем примеры использования аклассических структур в сочинениях Г. Чобану, С. Пысларь, В. Чолака. Для их анализа студентам дается определенный алгоритм в рамках аналитического эссе.

Ключевые слова: методология анализа музыки, аклассические музыкальные формы, классификация современных форм, принципы формообразования

În cadrul cursului „Metodologia analizei muzicale” pentru masteranzi, una dintre cele mai dificile sarcini este însușirea formelor non-clasice ale muzicii din secolele XX-XXI, deoarece acestea sunt foarte diverse și semnificativ diferite de cele clasico-romantice. Comparând clasificările formelor muzicale moderne propuse de diverși muzicologi – V. Țenova, E. Erșova, T. Kyuregyan, M.

⁶ E-mail: elenasambris@gmail.com

Ciobanu, V. Timaru, dăm preferință sistematizării lui V. Kholopova ca fiind cea mai consistentă, ținând cont de diferite criterii: tipul dramaturgiei, modul de scriere, arhitectonica tematică. Dezvăluind principiile de bază ale construirii formelor în muzica modernă și stabilind tendințe principale în dezvoltarea formelor muzicale, prezentăm exemple de utilizare a structurilor non-clasice în lucrările lui Gh. Ciobanu, S. Pislari, V. Ciolac. Pentru a le analiza studenților li se oferă un algoritm specific ca parte a unui eseu analitic.

Cuvinte-cheie: metodologia analizei muzicale, forme muzicale non-clasice, clasificare a formelor moderne, principii de formare

In the „Methodology of Music Analysis” course for a master’s degree, one of the most difficult tasks is mastering the non-classical forms of music of the 20th-21st centuries, since they are very diverse and significantly different from the classical-romantic ones. Comparing the classifications of modern musical forms proposed by various musicologists – V. Tsenova, E. Ershova, T. Kyuregyan, M. Chobanu, V. Timaru, we give preference to the systematization of V. Kholopova as the most consistent, taking into account different criteria: the type of dramaturgy, method of writing, thematic architectonics. Revealing the basic principles of formation in modern music and establishing the leading trends in the development of musical forms, we present examples of the use of non-classical structures in the works of G. Chobanu, S. Pyslari, V. Cholac. To analyze them, the students are given a specific algorithm as part of an analytical essay.

Keywords: methodology of music analysis, non-classical musical forms, classification of modern forms, principles of formation

Введение

Музыкальные формы XX-XXI веков существенно отличаются от классических по многим параметрам, в то же время в современной музыке используется такое множество разных структур, что они с трудом поддаются систематизации. В музыковедении пока отсутствует их единая классификация, так как за ее основу могут браться различные критерии – тематизм, драматургия, техника письма, жанровая принадлежность, гармоническая система, тембровые параметры; соответственно, изменяется подход к анализу – его методы, технология, терминология.

Одной из главных задач в курсе дисциплины *Методология анализа музыки* (для специальностей магистратуры *Искусство инструментального исполнительства, Искусство вокального исполнительства, Искусство дирижирования, Музыковедение, Современная музыкальная композиция*) является необходимость выработки четкого понимания студентами тех законов, которые управляют современным музыкальным формообразованием в целом, а также развитие навыков анализа, связанных с выявлением особенностей реализации данных принципов в конкретной композиции, и, соответственно, осознание того, какие методы анализа должны оказаться приоритетными. Цель данной статьи – обозначить ведущие структурные принципы, утвердившиеся в музыкальной практике к началу XXI века, и выявить основные группы музыкальных форм, а также предложить алгоритмы анализа, взяв в качестве примера ряд произведений современных композиторов Республики Молдова.

Основные принципы формообразования в современной музыке

Фундаментом классического формообразования служили, как известно, тематизм и гармония, при этом нормой являлась пропорциональность частей и их функциональная соподчиненность; в качестве важнейшей основы завершенности формы выступал принцип репризности, что обуславливало наличие если не тематической, то, как минимум, тональной репризы. Форма представляла собой иерархически выстроенную систему, опирающуюся на законы риторики, диалектики и логики, где разделы являлись этапами единого процесса и реализовывали сложные связи по типу «изложение – развитие – реприза», «тезис – антитезис – синтез», «причина – следствие».

В современной музыке эти принципы частично утратили значение или полностью элиминированы, поэтому оказывается актуальным рассмотреть новые критерии организации музыкальных форм и основных параметров музыкального языка.

- Со стороны тематизма формообразование XX века отказывается от классической протяженной темы, замещая ее фразами, мотивами, интонациями, что демонстрирует опору на микротематизм. Композиции часто строятся на фактурно-тембровом, ритмическом, сонорном тематизме, а наличие множества мелких тем придает форме черты дробности.
- В области гармонии, с одной стороны, утрачивается формообразующая роль ладотональных функций, вместо этого созвучия образуются в горизонтальном движении голосов, поскольку приоритет отдается полифоническим средствам изложения и развития. С другой стороны, роль вертикальной организации в музыке оказывается чрезвычайно велика, и она может явиться главной конструктивной идеей всей композиции, определяя ее специфику.
- С точки зрения ритма формы и соотношения ее частей налицо господство асимметрии и диспропорциональности, поскольку отдельные части нередко значительно превышают по объему остальные. В таком случае краткие разделы могут приобретать функции вступления, интермеццо или связки, но лаконичность масштабов бывает свойственна и «ключевым» построениям – экспозиционным, заключительным.
- Говоря о завершенности структуры, следует отметить, что в современных композициях редко соблюдается принцип репризного возвращения тематизма

и тональности, так как в условиях серийности, атональности, сонорики и ряда других техник письма не действует система гармонических функций и традиционные интонационно-тематические связи. Завершение формы часто предстает как произвольное, неподготовленное, даже неожиданное.

- Наконец, оценивая в целом логику и иерархичность структуры, констатируем, что современная композиция не подчиняется известным логическим правилам, но демонстрирует установку на законы синергетики – теории сложных самоорганизующихся систем. Здесь реализуется принцип нелинейного развития, включающий логические разрывы, случайные изменения, неожиданные переходы с нарушением предполагаемых связей⁷. Как результат, формы оказываются очень индивидуальны и не укладываются в типовые схемы.

Констатируя изменившиеся установки в области формообразования в современной музыке, перейдем к обоснованию критериев классификации.

Типология современных музыкальных форм

Не имея возможности в рамках статьи рассмотреть все подходы к данной проблеме, укажем лишь некоторые, демонстрирующие различие мнений современных исследователей. Так, В. Холопова в статье *Типология музыкальных форм второй половины XX века (50-80-е годы)* [3] называет среди важнейших критериев классификации три: тип драматургии, способ письма и тематическую архитектуру, развивая затем данные положения в учебном пособии *Формы музыкальных произведений* [4]. Говоря о типах музыкальной драматургии, она указывает следующие: «конфликтная драматургия, неконфликтная контрастная драматургия, параллельная драматургия, монодраматургия (статическая и крещендирующая)» [3 с. 47]. Среди способов письма (техник композиции) музыковед рассматривает стохастическую, интервальную, ритмическую технику, алеаторику, звуковысотную и полифоническую технику (дающую, в свою очередь, множество подвидов форм – алеаторную полиостинатную форму, симультанную полифоническую форму и др.) [там же с. 50–53]. Обращаясь к тематической архитектонике, В. Холопова делит формы на две группы, называя их условно «крупными формами» и «малыми формами», тяготеющими, соответственно, к макроформе и микроформе. В первом случае она рассматривает трехчастную репризную, рондо, вариационную и рондо-

⁷ Подробнее о нелинейных принципах построения музыкальной формы см. в наших работах [1, 2].

вариационную формы, концентрическую, сквозную, вариативную («открытую форму» на основе неограниченной алеаторики); во втором случае – микроостинатные, микровариационные, крешендирующие формы, каноны, фуги, фугато, серийные и сериальные, альтернативные, концентрические, крещендирующие (ракоходные, палиндромные), сквозные, алеаторические и индивидуальные формы [там же с. 54-68]. Стройная система В. Холоповой привлекает полнотой охвата и логической обусловленностью, поэтому в рамках дисциплины она может быть взята за основу.

В. Ценова в работе *О современной систематике музыкальных форм* [5] пишет, что «общую типологию музыкальных форм приходится конструировать по разным критериям, которые не являются коррелятивными, однако требуют единообразия внутри каждого класса форм» [5 с. 108]. Она устанавливает пять критериев систематики музыкальных форм: «1. Тип звукового материала. 2. Интонационные свойства материала. 3. Тип процессуальности формы. 4. Тип диспозиции формы. 5. Степень стабильности музыкального текста» [там же с. 109]. Следующий затем список со многими подпунктами охватывает 32 позиции и представляется наиболее полной классификацией структур, используемых в современной творческой практике. Для скрупулезного исследователя он покажется исчерпывающим, однако в курсе преподавания дисциплины будет выглядеть слишком масштабно и громоздко, усложнив некоторые задачи для студентов. Однако, как пишет автор, «разнородность критериев дает возможность показать индивидуальные особенности конкретной композиции» [там же с. 111], и в этом заключается главное достоинство классификации В. Ценовой.

В другой статье того же автора *Музыкальные формы в творчестве современных московских композиторов* исследователь также ставит вопросы систематизации, предлагая иное решение, и, хотя она говорит о московских композиторах второй половины XX века, ее наблюдения можно экстраполировать на всю современную европейскую музыку. В. Ценова делит формы на четыре группы: 1) традиционные типовые структуры гомофонной музыки; 2) традиционные формы полифонической музыки; 3) старинные вокально-хоровые формы, применяемые как в вокальной, так и в инструментальной музыке; 4) инопараметровые формы [6 с. 201]. По поводу последних она поясняет: «Так условно можно назвать композиционные структуры, опирающиеся не на традиционные для классической формы гармонию, ритм и тематизм, а на иные параметры музыкальной композиции (...) – динамику, тембр, ритм (соответственно – динамические, тембровые, ритмические формы), или

берущие за основу особенности функционирования той или иной техники письма – додекафонии, алеаторики, коллажа (алеаторные, коллажные, серийные формы)» [там же]. Верная в целом классификация в последнем пункте получила не очень удачное название, построенное на отрицании («иные» параметры), и внутри данной группы внезапно обозначился еще один критерий – техника композиции. Таким образом, данная классификация не может быть принята безоговорочно, поскольку требует разделения последней группы форм на подвиды.

В статье Е. Ершовой *Музыкальные формы XX века: содержание и методика учебного курса* [7] и в учебном пособии того же автора *Черты формообразования в современной музыке* [8] также предлагается систематизация современных музыкальных структур. Автор пишет, что «типологические явления современного формообразования охватывают и структурные характеристики формы (простые, сложные, составные), ее звуковысотные параметры (модальные, тональные, атональные формы), различные проявления нетиповых структур (развивающие, континуальные, множественные формы)» [7 с. 159]. В реальности здесь обозначены два критерия: структура и звуковысотный параметр, а третий оказался «размыт». В другой работе музыковед выделяет следующие типы структур: «циклические (многочастные), контрастно-составные (контрастно-вариантные), концентрические (симметричные) и вариационные композиции» [8 с. 13], а затем добавляет к ним сонатную форму [там же с. 55]. Автор уточняет: «Общее, что их объединяет – тяготение к драматургическому принципу организации формы» [там же с. 13]. Так затрагивается еще один критерий, не становящийся, однако, основой самостоятельной рубрикации.

Многосторонне подходит к классификации современных музыкальных форм Т. Кюрегян в книге *Форма в музыке XVII-XX веков* [9], где «в самом общем плане выделяются три группы форм в музыке XX в.: 1) типовые формы классико-романтической ориентации, 2) типовые формы неклассической ориентации, 3) нетиповые свободно сочиняемые формы» [9 с. 201]. При этом автор указывает, что даже формы первой группы отнюдь не тождественны классико-романтическим: «Их модификация обусловлена новыми техниками композиции, которые, не отменяя фундаментальных законов формы, существенно обновляют их конкретное воплощение» [там же]. Таким образом, по словам Т. Кюрегян, «систематика не может быть „одномерной“, она должна учитывать не один, а несколько лежащих в разных плоскостях признаков», среди которых, по словам автора, выступают:

принципиальный способ формования, характеристики самого «звучества» и способа его обработки («техника композиции»), а также степень детерминированности формы [там же].

В ряде работ на румынском языке в качестве основного критерия классификации выдвигается техника композиции – алеаторика, сонорика, минимализм, спектрализм и др. (*Forme musicale* М. Чобану) [10], либо жанровая принадлежность композиции (*Analiza muzicală între conștiința de gen și conștiința de formă* В. Тимару) [11], что позволяет упростить классификацию, оставив подробности раскрытия индивидуального решения структуры для конкретного анализа и описания.

Таким образом, многообразие классификаций, с одной стороны, создает ряд трудностей при выборе методов в рамках практического освоения дисциплины, а с другой, свидетельствует о том, что данные вопросы находятся на передовом крае науки и связаны с постижением новых художественных явлений. Все вышеназванные классификации содержат ценные идеи, способствующие пониманию принципов формообразования в современной музыке. При этом знание систематики современных форм необходимо для того, чтобы студенты имели возможность отнести анализируемую композицию к какому-либо классу музыкальных структур и провести сравнение с другими известными произведениями данного типа.

Основные тенденции в развитии современных музыкальных форм

Обычно современная композиция строится с учетом определенной конструктивной идеи (гармонической, ритмической, фактурной, тембровой), которая определяет «форму первого плана». Но, подобно тому, как существуют «микстовые» звуковысотные системы (серийно-тональная, сонорно-модальная и др.), так и структура может быть производной от двух-трех пересекающихся «идей». В таком случае потребуются «отыскать» и другие, необходимые для раскрытия «форм второго и третьего плана». Обозначим основные направления поиска, отметив ведущие тенденции в современном формообразовании, которые, на наш взгляд, сводятся к следующим.

- Современная музыка возрождает многие старинные формы: оstinатные и оstinатно-вариационные, полифонические, мотетные, свободные, сквозные.
- Широко используются симметричные, концентрические формы с разными признаками симметрии, со свободным наложением разных параметров,

поэтому симметрия обычно является неточной; в основу членения часто кладется «золотое сечение» (в том числе, «обратное золотое сечение»).

- При опоре на какую-либо классическую структуру принцип репризности трактуется очень свободно, часто используются не сами формы в устоявшемся варианте, а лишь какие-либо их признаки (например, по словам А. Шнитке, «отсветы сонаты»).
- Наряду с традиционным тематизмом широко используется микротематизм и макротематизм, что изменяет сами формы изнутри.
- Возникает огромное количество индивидуальных драматургических форм, основанных на каком-либо принципе построения драматургии – крещендирующей, статической, волнообразной, конфликтной, параллельной.
- Появляются так называемые открытые формы, завершающиеся по желанию исполнителя, границы которых очерчены автором лишь приблизительно.
- При использовании современных техник письма возникают формы, где единицей структуры является не период, раздел или часть, а фаза, блок, сонор, сегмент, секция, в результате образуются фазные, блочные формы.
- Музыкальные сочинения опираются на какой-либо метод или технику композиции, которые хотя и не определяют особенности структуры в целом, но дают ключ к пониманию основных закономерностей формы, позволяя выбрать ракурс исследования.
- Музыкальные композиции часто образуют нелинейные структуры, которые лишены традиционных причинно-следственных связей, присущих классическим музыкальным формам. Разделы контрастны по одним музыкальным параметрам (например, интонация, тембр) и одновременно сходны по другим (ритм, фактура, артикуляция). Возникают, с одной стороны, логические разрывы, с другой – отдаленные нелинейные связи; обновление совмещается с вариантностью.
- Во многих формах сглажены, а нередко и совмещены, функции экспонирования и развития, в них упрощаются иерархические связи разделов, и в целом оказывается меньше структурных уровней формы; тематические элементы являются рядоположными – они словно перечисляются без суммирования или синтеза. В результате образуются аддитивные формы, основанные на принципе прибавления.

Понимание данных тенденций формообразования выступает необходимым ориентиром для студентов при выполнении анализа.

Индивидуальные структуры в некоторых произведениях современных композиторов Республики Молдова и алгоритмы их анализа

В современной музыке мы сталкиваемся, как правило, с индивидуальными структурами, гибридными жанрами, смешанной техникой/звуковысотной организацией и уникальной художественной концепцией, нередко программно-философского характера. Рассмотрим в этой связи три произведения композиторов республики Молдова – Геннадия Чобану, Снежаны Пысларь и Владимира Чолака.

Симфония *Под солнцем и звездами* Г. Чобану (1989) демонстрирует «показательную» аклассическую структуру – одночастную слитноциклическую композицию, где, в отличие от обычных слитноциклических форм романтиков, не три–четыре части «симфонического цикла», а только две, причем совершенно непропорциональные: I часть содержит 567 тактов, II часть – 144 такта; также имеется кода-эпизод – 77 тактов, которая подытоживает весь цикл и не объединяется по смыслу со второй частью. При этом внутри крупных частей есть множество более мелких эпизодов с частым вариантным реэкспонированием тематического материала, что провоцирует желание выстроить их в один ряд и уложить в более дробную структуру – из нескольких разделов⁸. Однако в данном спорном случае будем исходить из главного принципа – членение музыкальной формы по смыслу. Художественный строй и программная концепция указывают на две ведущие образные сферы, раскрываемые в двух частях: *Под солнцем* – первая часть, *Под звездами* – вторая, кода дает философский вывод. Композитор использует сквозные ритмы (архетип обряда-ритуала), сквозные интонации и темы (лидийский тетракорд, рождественская колядка), принцип контраста-сопоставления и принцип обрамления (ответы репризности), так рождается индивидуальная драматургическая форма, воплощающая противостояние «Человек и Космос» с последующим послесловием-осмыслением данной экзистенциальной константы.

⁸ По такому пути идут В. Аксенов и Е. Мироненко, насчитывая, соответственно, четыре части [12 с. 700] и три части [13 с. 128] в данной Симфонии. В другой, более ранней работе, В. Аксенов усматривает здесь моноциклическую форму из четырех частей с кодой, а также форму второго плана – трехчастную АВА¹ с кодой [14 с. 45]. Представляется все же, что в Симфонии Г. Чобану реализуется принципиально аклассическая структура – двухчастная диспропорциональная, что станет затем весьма характерной стилиевой чертой композитора. Отметим также, что в творчестве Г. Чобану двухчастный цикл преобладает над другими циклическими формами; в качестве примера укажем ряд сочинений: для оркестра – *Codul Enescu, Glance Behind The Curtain/Glance for The Curtain*, Концерт для скрипки с оркестром *Momente*; для двух фортепиано – *Кишиневской филармонической публице*.

Angel of the North (Ангел севера) для струнного оркестра Снежаны Пысларь (2019) представляет своеобразный жанровый гибрид симфонии, симфонической поэмы и барочной сюиты. Произведение создано под впечатлением от творения современного британского скульптора Энтони Гормли *Ангел севера*, являющегося самым большим изваянием ангела в мире. Музыка передает тревогу и напряженный пульс нашего бытия, и в то же время ностальгию по ушедшей красоте прошлого. Одночастная форма с чертами эпической поэмности (пролог и эпилог на одинаковом материале) включает семь разделов, подчиняющихся разворачиванию основной идеи – столкновения жестких, напористых образов движения (скерцо, токката) и сдержанных танцевальных (причудливый вальс, печальный менуэт). Цитаты из И.С. Баха (токката ре минор) и Г. Пёрселла (ария из оперы *Королева фей*), а также аллюзии на «зовы» (нисходящие квинты) из музыки Г. Малера и Л. Бетховена рождают широкую панораму ассоциаций, наполняют произведение глубоким философским смыслом – желанием осмыслить настоящее, выстроить связь с прошлым и отдать дань уважения великим творцам.

Symphony-reminiscence Владимира Чолака (2015) также обусловлена программным замыслом, воплощая идею жизненного пути, потерь, воспоминаний, осмысления-медитации, круговорота времени и восхождения к горным далям. Гибридный жанр симфонии и симфонической поэмы оказался весьма востребованным в творчестве отечественных композиторов, и данное произведение служит очередным подтверждением. Одночастная структура соединяет признаки сонатной формы со сложной трехчастной и рондальной. Два контрастных эпизода, внедренные в сонатную структуру, нарушают ее типовую схему, но направляют драматургию по пути «образов-воспоминаний». Обобщенную программность подпитывают повторы-возвращения, образы «круговорота времени» и другие символы, аллюзии и музыкально-риторические фигуры (*circulatio, passus duriusculus, saltus duriusculus, catabasis*), а также интонационные комплексы скорби, героики, ритуала. Произведение вписывается в контекст неоромантической стилистики, свойственной композитору в целом.

В курсе дисциплины *Методология музыкального анализа* перед студентами ставится задача рассмотреть данные произведения в рамках аналитического эссе, где необходимо ответить на ряд вопросов: 1) особенности замысла произведения, история создания (если известны определенные факты); 2) тема, идея, образы, характер; 3) жанр и дополнительные (возможно, завуалированные) жанровые признаки; 4)

структура: следует обозначить основные части и разделы, а также выявить ключевой фактор формообразования, который может быть связан с интонационно-тематической организацией, драматургией, техникой композиции или каким-либо параметром музыкального языка – типа «центрального элемента» в гармонической системе (по Ю. Холопову). На его основе следует объяснить принцип построения формы, учитывая при этом, что в полипараметровых формах могут действовать несколько подобных факторов. Последний пункт – выводы – должен суммировать наблюдения и содержать ряд теоретических обобщений.

Заключение

- Таким образом, сложность анализа современной музыки объясняется, в первую очередь, тем, что композиторы используют, как правило, аклассические формы, весьма разнообразные по своим характеристикам. Дополнительную трудность представляет тот факт, что невозможно заранее предсказать, каков будет «центральный элемент» структуры конкретного произведения, организующий его форму; он может находиться в любой «системе координат» и даже сразу в нескольких. Однако этот элемент, а точнее – *основной конструктивный фактор (идея, код)* композиции, становится ключом к раскрытию ее замысла и, шире – всего образно-художественного строя.

- В рассмотренных произведениях – Симфонии *Sub soare și stele* Г. Чобану, оркестровом сочинении *Angel of the North* С. Пысларь и *Symphony-remembrance* В. Чолака – таким конструктивным фактором выступил художественно-философский «концепт экзистенциальности», давший в итоге столь различные решения. В первых двух композициях реализуются индивидуальные драматургические формы неконфликтного контрастного типа (двухчастная с кодой, пятичастная с прологом и эпилогом), третье сочинение представляет оригинальный синтез разных формообразующих принципов (сонатность, трехчастность, рондальность), на которые также повлияли драматургические процессы. Опираясь на определенную художественно-философскую концепцию, данные произведения демонстрируют необычайную насыщенность художественными смыслами, воплощая принцип *концептуальной программности*.

- Освоение современных аклассических музыкальных форм представляет собой наиболее сложный раздел дисциплины *Методология музыкального анализа*, в связи с чем необходимо актуализировать все знания студентов. Здесь имеются в виду

также современные техники композиции, изучаемые в курсе *История мировой музыки* (модуль *Музыка XX века*). Для этого рекомендуем обратиться к нашему учебному пособию, где дается характеристика музыкального авангарда второй половины XX века, рассматриваются новые методы сочинения музыки, особенности трактовки звука, способы нотации и некоторые черты музыкальных форм [15 с. 192-206]. Так как не все студенты проходят современную гармонию, такой экскурс в область новейших техник письма представит определенную базу для анализа современных музыкальных композиций.

- Безусловно, знание студентами различных типов классификации современных форм и понимание лежащих в их основе конструктивных факторов, а также основных тенденций развития в области формообразования поможет легче ориентироваться в многообразии структур, использовать различные критерии и методы анализа с целью лучше понять стиль и идею сочинения и, в конечном итоге, будет способствовать появлению не только собственной аргументированной аналитической трактовки, но и обоснованной интерпретации на концертной эстраде.

Библиографические ссылки

1. САМБРИШ, Е. Концепт нелинейности как отражение постнеклассической картины мира в сочинениях Геннадия Чобану. В: *Музыковедение*. 2023, № 4, с. 31–38. ISSN 2072-9979.
2. САМБРИШ, Е., ПУТИНА, А. Нелинейные принципы организации в сочинении Г. Чобану «Простые поэмы бытия». В: *Искусствознание: теория, история, практика*. Челябинск: РИО «ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского», 2023, №1 (36), с. 37–43. ISSN 2227-2577.
3. ХОЛОПОВА, В. Типология музыкальных форм второй половины XX века (50-80-е годы). В: *Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза*. Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. Москва, 1994, вып.132, с. 46–69.
4. ХОЛОПОВА, В. *Формы музыкальных произведений*. Санкт-Петербург: Лань, 2021.
5. ЦЕНОВА, В. О современной систематике музыкальных форм. В: *Laudamus*. Москва: Композитор, 1993, с. 107–114.
6. ЦЕНОВА, В. Музыкальные формы в творчестве современных московских композиторов. В: *Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза*. Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. Москва, 1994, вып. 132. с. 199–215.
7. ЕРШОВА, Е. Музыкальные формы XX века: содержание и методика учебного курса. В: *Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы истории, теории, психологии, методологии*: науч.-практическая конф. 25–29 окт. 1994 г. Москва, 1997, с. 146–160.
8. ЕРШОВА, Е. *Черты формообразования в современной музыке*. Москва: Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных, 1987.
9. КЮРЕГЯН, Т. *Форма в музыке XVII-XX веков*. Москва: Сфера, 1998. ISBN 589144-068-7.
10. СЛОВАНУ, М. *Forme musicale*. București: Editura Fundației României de Măine, 2005.
11. ТИМАРУ, В. *Analiza muzicală între conștiința de gen și conștiința de formă*. Oradea: Editura Universității din Oradea, 2003. ISBN 973-613-368-0.
12. АХИОНОВ, В. *Creația simfonică din Republica Moldova*. In: *Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Librus, 2009, pp. 652–700. ISBN 978-9975-52-046-1.