

# ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

## MUSIC THEORY AND HISTORY

*В. Р. Дулат-Алеев*

### **Классификация музыкальных форм А. Б. Маркса в России: история, теория, педагогическая практика**

#### **Аннотация**

В статье рассматривается роль учения А.Б. Маркса в отечественной теории и практике преподавания музыкальной формы. Изменения связаны с трансформацией практического руководства по композиции в теорию музыкальной формы, которую осуществил Ю. Н. Холопов.

**Ключевые слова:** Адольф Бернгард Маркс, Ю. Н. Холопов, музыкальная форма, методология анализа, анализ в педагогической практике, единое образовательное пространство, классификация музыкальных форм.

*V. R. Dulat-Aleyev*

### **A. B. Marx's classification of musical forms in Russia: history, theory, pedagogical practice**

#### **Summary**

A. B. Marx's classification of musical forms was the basis of the theory of musical form in Russia in the nineteenth century. After a long period of oblivion at the end of the twentieth century, it returned to scientific use and pedagogical practice thanks to Yu. N. Kholopov. The outstanding Russian musicologist did, in fact, an upgrade of Marx's theory. The article shows the history of Marx's teaching in Russia, its transformation from a practical guide to composition into a universal theory of form. However, this transformation was not completed. There are some contradictions in Marx's teaching about the musical form. Overcoming them can become one of the directions of development of the Russian theory of music formation.

**Keywords:** Adolf Bernhard Marx, Yu. N. Kholopov, musical form, methodology of analysis, analysis in pedagogical practice, common educational space, classification of musical forms.

В настоящее время преподавание музыкальной формы в системе отечественного музыкального образования сталкивается с несколькими теоретическими и практическими проблемами. К теоретическим проблемам относится состояние терминологии — она плюралистична. Вследствие этого случается, что одно и то же явление в области музыкальной формы по-разному классифицируется не только в разных консерваториях страны, но и в разных классах одной консерватории, в зависимости от приверженности преподавателя той или иной аналитической традиции. Наглядным примером терминологического плюрализма может стать определение одной и той же формы как «сложной трёхчастной с серединой-эпизодом» (согласно учебникам И. В. Способина [15], В. А. Цуккермана [20], Л. А. Мазеля [10], В. В. Заде-рацкого [5] и др.) или как «1-й формы рондо», или же «2-й формы рондо» по классификации А. Б. Маркса, которые обе являются «малыми рондо» в дидактической транскрипции этой классификации, осуществлённой Ю. Н. Холоповым [17; 18].

Проблемы педагогической практики являются прямым следствием проблем российской теории музыкальной формы в её нынешнем виде. Терминология лежит в основе обучения, формируя долгосрочные понятийные знания. В значительной степени терминология формирует научное мышление. С этим в принципе связана актуальность проблемы не только формирования и современного состояния терминологической традиции, но и перспектив её развития. Актуальность проблемы усиливается в условиях параллельного существования нескольких традиций, в условиях которого и возникает практический аспект теоретической проблемы: отсутствие единства в аналитическом сегменте отечественного музыкального образовательного пространства вследствие плюрализма классификаций музыкальных форм.

На рубеже XX–XXI веков в отечественную практику преподавания анализа музыкальных произведений вернулась систематика музыкальных форм и терминология Адольфа Бернгарда Маркса (1795–1866), применявшаяся в России безоговорочно во второй половине XIX века и частично в начале XX века.

Первое русскоязычное издание А. Б. Маркса в России состоялось в 1972 году: в Петербурге был издан его «Всеобщий учебник музыки» в переводе с немецкого под редакцией А. С. Фаминцына. Систематика форм Маркса на несколько десятилетий стала основополагающей для музыкантов России, на её основе создавались и отечественные учебные пособия. Например, в 1893–1894 годах выходят две части «Руководства к изучению форм инструментальной и вокальной музыки» А. С. Аренского, использующие классификацию Маркса. «Руководство» Аренского переиздавалось и в начале 1920-х годов [1], когда большинство авторов и в России, и за рубежом уже практически отказалось от традиции Маркса в новых учебниках формы.

Основные теоретические положения Маркса могут быть сведены к трём триадам:

1. Триада основных этапов развития формы «покой — движение — покой», как общелогическая формула музыкального процесса, ранний прообраз асафьевской *i-m-t*.

2. Триада «первичных форм» (*Grundformen*), в которую входят «предложение — период — ход» (*Satz — Periode — Gang*)<sup>1</sup>.

3. Триада основных типов (классов) формы, которую образуют «песенные формы — формы рондо — сонатная форма» (эта триада через 150 лет после Маркса была доработана Ю. Н. Холоповым до уровня структурной типологии классической системы форм).

Противоречия в теоретических основах учения Маркса стали заметны уже в конце XIX века, а в настоящее время они, тем более, видны невооружённым глазом в каждой из триад. Например:

— начало музыкальной формы не всегда «покой» даже в системе тонального формообразования, не говоря уже о принципиально ином понимании динамики и статики, начиная с расширенной тональности;

— период и предложение имеют типологическое отличие по принципу «целое и его часть» и, соответственно, не должны выступать как однопорядковые категории;

— границы между структурами песенных форм, форм рондо и сонатной формы нечётко обозначены у самого Маркса, даже в контексте классического стиля, и эти вопросы обостряются с появлением образцов постклассического формообразования.

Уже в конце XIX века, не говоря про XX век, в условиях множества техник музыкальной композиции и ещё более широкого спектра стилизованных направлений требования к теории музыкальной формы существенно возросли.

В этом новом историческом контексте музыкально-языковое учение Маркса, представляющее собой *практическое руководство по композиции* в условиях жанровой системы первой половины XIX века, закономерно утратило свои позиции. Маркс подчёркивал практическую направленность своей работы и иллюстрировал процесс композиции многочисленными музыкальными примерами собственного сочинения. Ссылаясь в качестве образцов на произведения Гайдна, Моцарта, Вебера, Баха, Генделя и других, Маркс всё же в первую очередь опирался на творческую практику *Бетховена*<sup>2</sup>. В конце XIX века этот материал уже трудно было назвать «практикой композиции», он стал историко-стилевым образцом. Поэтому Хуго Риман в условиях историзации музыкальной композиции впервые написал «Историю звуковых форм» (*Geschichte der Tonformen*) как одну из частей «Катехизиса истории музыки» [24].

Необходимость подправить Маркса одним из первых увидел Людвиг Бусслер, предпринявший попытку «модернизации» его теоретических положений. Реставрация Бусслера, однако, носила «косметический» характер и не смогла существенно укрепить пошатнувшиеся

позиции систематики Маркса. Бусслер не смог облечь положения марксовского «Практического руководства» в форму стройной теории. Хотя Бусслером были предприняты некоторые шаги по совершенствованию типологии форм (например, укрупнение типологии внутри форм класса рондо, их переосмысление с учётом более поздней практики), им не была создана версия, говоря современным языком, «Маркс 2.0». Тем временем Риман в Германии [23], а затем Праут в Англии [13] отказались от термина «песенная форма», что вскоре повлекло за собой отказ и от всей классификации форм рондо («по Марксу»). Из триады классов формы неизбежными в теории и практике анализа остались лишь позиции введённого Марксом понятия «сонатная форма» (*Sonatenform*).

В начале XX века отход от учения Маркса начался и в России. Первым учебником «без Маркса» стало «Краткое изложение учения о контрапункте и учения о музыкальных формах» В. М. Беляева, изданное в 1915 году [2]. В области трактовки учения о музыкальной форме на смену принципу «практического руководства по композиции» выдвинулся «теоретико-логический» подход [12. С. 10] к анализу музыкальной формы, как необходимый в условиях формирующейся «полифонии» стилей. А «Практическое руководство» Маркса к началу 1930-х годов вышло из обихода отечественного музыковедения вплоть до конца XX века.

В конце XX века Ю. Н. Холопов заново изложил систематику Маркса, фактически в своей научной редакции, адаптируя её к постструктуралистскому состоянию дисциплинарной матрицы не только музыковедения, но и гуманитарного знания в целом. Предложенный Холоповым «апгрейд» значительно модернизировал теоретические основы «практического руководства» и практически заслони собой первоначальный вариант учения, в котором было немало противоречий и нерешённых вопросов. Среди них, например, уже отмеченные проблемы «первичных форм», вопросы количественных и качественных характеристик форм класса рондо и др.

Холопов внёс очень существенные пояснения и дополнения в трактовку каждой группы форм. В частности, Холопов, восполняя явный пробел у Маркса в вопросах метрики, обратился к Риману и его метрической теории периода. И на этой методологической основе перевёл понятие «песенной формы» из жанрового в структурное. Мы сейчас понимаем песенную форму, фактически, не «по Марксу», а «по Холопову». Триада Маркса, фиксирующая три класса форм, обрела значение структурной типологии благодаря структуралистскому мышлению Холопова. Работу Холопова с учением Маркса можно назвать версией «Маркс 2.0». Маркс в этой версии представляет собой значительно более стройную и теоретически состоятельную систему. Даже знаменитые холоповские схемы форм придали систематике Маркса теоретическую полноту, наглядность и чёткость изложения, отсутствующие в первоначальной версии. Холопов наполнил учение Маркса духом структурализма XX века, и оно обрело теоретическую состоятельность совершенно иного научного уровня. Но, строго говоря, в таком виде данную систематику уже нельзя назвать «учением Маркса». Это теория формы Маркса — Холопова.

Категориальная упорядоченность систематики форм Маркса открыла путь к её использованию в учебном процессе и, следовательно, к широкому распространению. Модернизация Маркса Холоповым была настолько успешной, что оформилась в целое научно-педагогическое направление, которое получило институциональную опору в нескольких современных учебных изданиях. Например: Т. С. Кюрегян «Форма в музыке XVII — XX вв.» [7], В. Н. Холопова «Формы музыкальных произведений» [19], Г. В. Заднепровская «Анализ музыкальных произведений» — учебник для учреждений среднего профессионального музыкально-педагогического образования [6].

Таким образом, классификация форм Маркса — Холопова со своей терминологией, методологией и даже эстетикой стала оформившейся научно-педагогической системой. Но

она не стала единственной. С научной точки зрения, ситуация далеко не уникальная. Однако есть практическая, организационная сторона. И заключается она в том, что вместе с возвращением обновлённого Маркса в анализ музыкальных произведений пришла парадигма структурализма, которая привела (в значительной степени в результате лоббирования со стороны Ю. Н. Холопова) к замене учебного курса анализа музыкальных произведений на курс *музыкальной формы*. Такovy сейчас учебные планы. Встречаются компромиссные варианты «Анализ музыкальных форм» (дисциплина в некоторых учебных планах) или «Формы музыкальных произведений» (учебник) [19]. Но это подразумевает в массовой педагогической практике отказ от множества аналитических техник в отношении музыкального текста, от школы целостного анализа Мазеля — Цуккермана, от многогранной аналитической школы Назайкинского, то есть фактическое отступление от достижений анализа музыки и упрощение задач учебной дисциплины. Возвращение лежащего в основе этой педагогической практики руководства Маркса невольно способствует повороту от множества аналитических практик в контексте актуальных проблем искусства к практическому руководству по композиции в духе первой половины XIX века с его сочинениями, досочинениями, стилизациями и тому подобными заданиями.

Характеризуя современное состояние курса гармонии в отечественной педагогической практике, Г. И. Лыжов отмечает: «Едва ли не самое существенное из того, что произошло в последние полвека с отечественной теорией музыки, и с наукой о гармонии в частности, — это её историзация и, как следствие, — естественное в такой ситуации повышение внимания к категории исторического стиля» [9. С. 70]. Основополагающая роль в этом принадлежит Ю. Н. Холопову, который, безусловно, развивал в этом направлении и методику преподавания музыкальной формы. Однако полноценной историзации музыкального формообразования в теории пока не произошло: классикоцен-

тризм остаётся основой теории музыкальной формы, подменяя имманентные историческим эпохам и стилям принципы формообразования наборами не только «постклассических», но и «предклассических» принципов. Например, в учебнике Т. С. Кюрегян: часть первая «Классико-романтические формы»; часть вторая «Формы в музыке XVII — 1-й пол. XVIII века» (во Введении к части автор учебника сразу отмечает, что «этот период может представляться неким гигантским, на полтора века затянувшимся переходом от одной великой нормы к другой», имея в виду «Возрождение» и «венский классицизм» [7. С. 140]); часть третья «Формы в музыке XX века» (главы этой части посвящены различным техникам композиции и делятся на темы «Формы классико-романтического типа» и «Аклассические формы» [7. С. 343–344]). Таким образом, осмысление формообразования подчиняется нормам классического стиля как в глобальном теоретическом, так и в глобальном историческом аспектах. Можно предположить, что реставрированный Холоповым Маркс должен был занять место аутентичного учения для локального стилевого этапа в истории формообразования, а вместо этого превратился в универсальный теоретический фундамент всего обновлённого, но по-прежнему классикоцентричного (причём в его немецком варианте) отечественного учения о форме.

В этом и состоит главная проблема современной рецепции Маркса: руководство по композиции хотя и обрело структуралистскую стройность (благодаря вкладу Холопова), но сохранило свои противоречия и теоретические недоработки, которые были бы не так критичны внутри курса анализа музыкальных произведений, построенного по историко-стилевому принципу. Но в качестве основы структуралистского курса музыкальной формы оно должно соответствовать параметрам полноценной теории.

Ещё раз о практической стороне вопроса: распространение систематики Маркса в учебном процессе, как многим (но, возможно, не всем) известно, привело к понятийно-терми-

нологическим столкновениям, демонстрирующим отсутствие единства в отечественном музыкальном образовательном пространстве как между отдельными элементами среднего и высшего звеньев профессионального образования, так и между некоторыми регионами. И это напрямую зависит от количества среди педагогов сторонников линейки учебников школы Холопова, основывающихся на учении Маркса, либо сторонников учебников Способина, Мазеля и Цуккермана. А взгляды научного сообщества напрямую характеризуют состояние дисциплинарной матрицы отраслевой науки<sup>3</sup>.

В результате при поступлении в вуз после колледжа или при смене региона обучения студенты легко могут оказаться в ситуации понятийно-терминологического противоречия. О выборе между сложной трёхчастной с серединой-эпизодом и 1-м рондо по классификации Маркса уже говорилось выше и, кстати, 2-е рондо по Марксу<sup>4</sup> тоже выступает альтернативой для рождённой теоретико-логическим подходом сложной трёхчастной формы с серединой-эпизодом. Противоречия более высокого уровня возникают на уровне всей типологии форм, когда выясняется, что рондо это не *АВАСА* (как обычно объясняют в музыкальной школе), а нечто совсем другое.

Понятийно-терминологические неясности возникают и на уровне отдельных разделов формы, особенно неустойчивых, где собираются вместе ходы, эпизоды, связки и разработки. Как отмечает в статье «Терминологические парадоксы учения о музыкальной форме А. Б. Маркса» работающий в Германии Д. Ломтев: «Теория классической формы, изложенная в труде А. Б. Маркса, часто критикуется за терминологические вольности и неточности в анализе музыкальных произведений» [8. С. 7]. Далее он выдвигает принцип диалектического единства сил устойчивости и неустойчивости как одного из главнейших принципов музыкальной организации. Причём принцип выводится из высказываний самого Маркса. Это наглядный пример, что даже после адаптации Холоповым учения Маркса к сознанию эпохи

постструктурализма поиск некоей высшей теоретической идеи, охватывающей всю систему Маркса, продолжается. Необходимость «доработки» Маркса, очевидно, была руководством к действию и для Ю. Н. Холопова. У него возникает уточнение к системе пяти форм рондо (см. рис. 1).

В классификации Маркса, как известно, пять разновидностей форм рондо. В сводной таблице Холопова форм рондо тоже вроде бы пять, но схем приводится восемь. Новые варианты форм рондо появляются в результате образования подвидов в 3-й и 4-й формах рондо. Но из этих подвидов возникает новая группа форм рондо, которую Юрий Николаевич называет «рондо-соната» (при этом указывая, что термин введён в обиход Марксом [18. С. 233]), а это уже существенная коррекция исходной классификации. «Принципом рондо-сонаты

является наличие разработки (сонатного типа, отсюда название): если разработки нет, то это не рондо-соната» [18. С. 233]. Таким образом пять форм рондо превращаются в восемь, и это расширение классификации Маркса принципиально отличается от выделенных Холоповым разновидностей 2-й формы рондо [см.: 18. С. 224–228] и демонстрирует, что классификация Маркса является фактически не полной.

В отношении классификации Маркса, положенной в основу современного учебного курса, следует признать, что её понятийно-терминологический диапазон оказывает сдерживающее воздействие на дальнейшее развитие теории формы, поскольку формирует не только такой параметр дисциплинарной матрицы, как способ решения проблемы, но и такой, как постановка проблемы. Поэтому Маркс 3.0. появится только тогда, когда будет возможна кор-

Рис. 1. Схема форм рондо Маркса — Холопова

1-я форма рондо:

$\Pi \curvearrowright \Pi \% \quad (\% = \text{повторения частей})$

$T \rightarrow T$

2-я форма рондо:

$\Pi \curvearrowright \Psi \curvearrowleft \Pi \% \quad (\text{переход может быть только один})$

$T \rightarrow Sp \rightarrow {}^{\circ}T$

3-я форма рондо:

$\Pi \curvearrowright \Psi \curvearrowleft \Pi \mid \Psi \curvearrowleft \Pi \%$

$T \rightarrow D \rightarrow T \quad Sp \rightarrow T$

Рондо-соната (от рондо-3):

$\Pi \curvearrowright \Psi \curvearrowleft \Pi \mid \Psi \mid \exists \mid \Pi \%$

$T \rightarrow D \rightarrow T \quad S \rightarrow T$

4-я форма рондо:

$\Pi \curvearrowright \Psi \curvearrowleft \Pi \mid \Psi \curvearrowleft \mid \Pi \rightarrow \Psi^1 \%$

$T \rightarrow D \rightarrow T \quad Tr \rightarrow T \rightarrow T$

Рондо-соната (от рондо-4):

$\Pi \curvearrowright \Psi \curvearrowleft \Pi \mid \exists \mid \Pi \rightarrow \Psi \%$

$T \rightarrow D \rightarrow T \quad \rightarrow T \rightarrow T$

или:

$\Pi \curvearrowright \Psi \curvearrowleft \Pi \mid \Psi \mid \exists \mid \Pi \rightarrow \Psi^1 \%$

$T \rightarrow D \rightarrow T \quad Tr \rightarrow T \rightarrow T$

5-я форма рондо:

$\Pi \curvearrowright \Psi \rightarrow \neg \mid \Psi \curvearrowleft \mid \Pi \curvearrowright \Psi \rightarrow \neg \%$

$T \rightarrow D \rightarrow D \quad {}^{\circ}Sp \rightarrow T \rightarrow T \rightarrow T$

А. Б. Маркс притом обращает внимание на то, что все формы рондо в крупном плане трёхчастны.

рекция понятийно-терминологического ряда, связывающего Маркса и Бусслера с классическим периодом развития науки, а Холопова с неклассическим (связанным в гуманитарных науках со структурализмом). Версия 3.0. будет связана с «постнеклассическим» мышлением. Нужно отказаться от трактовки нынешнего варианта учения Маркса как аутентичного и, следовательно, отказаться от экстраполяции толкований его учения на понимание современной теории формы.

Иногда приходится слышать, что теория музыки остановилась в своём развитии, что нет новых учений. Но эта остановка мнимая, а современная педагогическая практика всё ещё нуждается в совершенствовании своей теоретической основы. В том числе и в рамках конкретного предмета «Музыкальная форма» в связи с пятью формами рондо из классификации Маркса, в отношении которых существуют понятийно-терминологические противоречия как в контексте других учений, так и внутри собственной систематики Маркса. Их преодоление в ожидаемой версии «Маркс 3.0» положительно скажется на общей аналитической и педагогической практике.

## Примечания

- 1 Перевод терминологии Маркса на русский язык приводится по русскоязычному изданию под редакцией А. С. Фаминцына [11]. Оригинальная терминология Маркса приводится по первому немецкому изданию «Руководства по музыкальной композиции» 1840 года [22].
- 2 Начиная с Маркса, музыка Бетховена выступала главным материалом для формирования типологических характеристик музыкальных форм, а вся немецкая и российская теория музыкальной формы характеризуется выраженным «бетховеноцентризмом». Поскольку типовые характеристики большинства форм сложились на примере произведений Бетховена, а не «среднестатистических» сочинений многочисленных композиторов классического стиля, правильнее говорить именно о «бетховеноцентризме», а не о «классикоцентризме» теории музыки.
- 3 Накопление противоречий внутри парадигмы науки о форме отмечал ещё Е. В. Назайкинский, указав на следующее явление: «Анализ формы превращается здесь в нечто новое — становится техникой интерпретации» [12. С. 7]. Само по себе «признание аналитических манипуляций „техникой интерпретации“ является сильным ударом по универсальной классической парадигме, усиливает субъективный компонент» [3. С. 79]. И, в конечном итоге, приводит к пониманию зависимости результата анализа от используемой «системы координат».
- 4 Перечень синонимов может быть расширен. Причём каждый из вариантов названий, кроме «рондо по Марксу», скрывает свою принадлежность к авторской теории и создаёт тем самым иллюзию принадлежности к некоей не только общепринятой, но и аутентичной традиции: «Форма эта — называемая „форма Adagio“, „малое рондо“, „трёхчастная с переходами“, „сложная трёхчастная“ (наименее подходящая формулировка, так как не предполагает переходных частей), по А. Б. Марксу — „2-я форма рондо“» [16. С. 41].

## Список литературы

## References

1. *Аренский А. С.* Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки. — М.: Гос. муз. издат., 1921. — 116 с. [*Arenskii A. S.* Rukovodstvo k izucheniiu form instrumental'noi i vokal'noi muzyki. — М.: Gos. muz. izdat., 1921. — 116 s.].
2. *Беляев В. М.* Краткое изложение учения о контрапункте и учения о музыкальных формах. — М.: [скл. изд. у авт.], 1915. — 58 с. [*Beliaev V. M.* Kratkoe izlozhenie ucheniia o kontrapunkte i ucheniia o muzykal'nykh formakh. — М.: [skl. izd. u avt.], 1915. — 58 s.].
3. *Дулат-Алеев В. Р.* Историзация музыкально-языковых учений (на примере учебного курса музыкальной формы) // Историческое музыкознание Казанской консерватории / сост. В. Р. Дулат-Алеев. — Казань: Казан. гос. консерватория, 2019. — С. 74–82. — (Научные труды Казанской консерватории. Вып. 3) [*Dulat-Aleev V. R.* Istorizatsiia muzykal'no-iazykovykh uchenii (na primere uchebnogo kursa muzykal'noi formy) // Istoricheskoe muzykoznanie Kazanskoi konservatorii / sost. V. R. Dulat-Aleev. — Kazan': Kazan. gos. konservatoriia, 2019. — S. 74–82. — (Nauchnye trudy Kazanskoi konservatorii. Vyp. 3)].
4. *Дулат-Алеев В. Р.* Редукция пяти форм рондо или «Маркс 3.0»: к проблеме терминологической традиции в теории музыкальной формы // Термины, понятия и категории в музыковедении: IV Международный конгресс Общества теории музыки (Казань, 2–5 октября 2019 г.): тезисы докладов / ред. Е. В. Порфирьева, В. В. Сепешвари. — Казань: Казан. гос. консерватория; Моск. гос. консерватория, 2019. — С. 52–53 [*Dulat-Aleev V. R.* Reduktsiia piati form rondo ili «Marks 3.0»: k probleme terminologicheskoi traditsii v teorii muzykal'noi formy // Terminy, poniatii i kategorii v muzykovedenii: IV Mezhdunarodnyi kongress Obshchestva teorii muzyki (Kazan', 2–5 oktiabria 2019 g.): tezisy dokladov / red. E. V. Porfir'eva, V. V. Sepeshvari. — Kazan': Kazan. gos. konservatoriia; Mosk. gos. konservatoriia, 2019. — S. 52–53].
5. *Задерацкий В. В.* Музыкальная форма. — Вып. 2. — М.: Музыка, 2008. — 525 с. [*Zaderatskii V. V.* Muzykal'naiia forma. — Vyp. 2. — М.: Muzyka, 2008. — 525 s.].
6. *Заднепровская Г. В.* Анализ музыкальных произведений: Учеб. пособие для студ. музыкально-педагогических училищ и колледжей. — М.: ВЛАДОС, 2003. — 272 с. [*Zadneprovskaia G. V.* Analiz muzykal'nykh proizvedenii: Ucheb. posobie dlia stud. muzykal'no-pedagogicheskikh uchilishch i kolledzhei. — М.: VLADOS, 2003. — 272 s.].
7. *Кюрегян Т. С.* Форма в музыке XVII–XX веков. — М.: ТЦ “Сфера”, 1998. — 344 с. [*Kiuregian T. S.* Forma v muzyke XVII–XX vekov. — М.: TTs “Sfera”, 1998. — 344 s.].
8. *Ломтев Д. Г.* Терминологические парадоксы в «Учении о музыкальной композиции» А. Б. Маркса // Музыковедение. — 2012. — № 7. — С. 7–12 [*Lomtev D. G.* Terminologicheskie paradoksy v «Uchenii o muzykal'noi kompozitsii» A. B. Marksa // Muzykovedenie. — 2012. — № 7. — S. 7–12].
9. *Лыжов Г. И.* Мост к современности. О стилевом курсе гармонии // Научный вестник Московской консерватории. — 2011. — № 2. — С. 56–71 [*Lyzhov G. I.* Most k sovremennosti. O stilevom kurse harmonii // Nauchnyi vestnik Moskovskoi konservatorii. — 2011. — № 2. — S. 56–71].
10. *Мазель Л. А.* Строение музыкальных произведений. — М.: Музыка, 1979. — 536 с. [*Mazel' L. A.* Stroenie muzykal'nykh proizvedenii. — М.: Muzyka, 1979. — 536 s.].
11. *Маркс А. Б.* Всеобщий учебник музыки: Руководство для учителей и учащихся по всем отраслям музыкального образования / пер. с 9-го нем. изд. под ред. А. С. Фаминцына. — М.: Изд-во Юргенсона, 1893. — 440 с. [*Marks A. B.* Vseobshchii uchebnik muzyki: Rukovodstvo dlia uchitelei i uchashchikhsia po vsem otrasliam muzykal'nogo obrazovaniia / per. s 9-go nem. izd. pod red. A. S. Famintsyna. — М.: Izd-vo Iurgensona, 1893. — 440 s.].
12. *Назайкинский Е. В.* Теория взаимодействия форм: вступ. ст. // Стоянов П. Взаимодействие музыкальных форм: пер. с болг. — М.: Музыка, 1985. — С. 5–30 [*Nazaikinskii E. V.* Teoriia vzaimodeistviia form: vstup. st. // Stoianov P. Vzaimodeistvie muzykal'nykh form: per. s bolg. — М.: Muzyka, 1985. — S. 5–30].
13. *Праут Э.* Музыкальная форма / пер. с англ. С. Л. Толстого. — М.: П. Юргенсон, 1917. — 208 с. [*Praut E.* Muzykal'naiia

- forma / per. s angl. S. L. Tolstogo. — М.: Р. Iurgenson, 1917. — 208 s.].
14. Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма: Учебник по анализу. — СПб.: Композитор, 1998. — 268 с. [*Ruch'evskaia E. A. Klassicheskaia muzykal'naia forma: Uchebnik po analizu.* — SPb.: Kompozitor, 1998. — 268 s.].
  15. Способин И. В. Музыкальная форма: Учебник для музыкальных училищ и вузов. — 7-е изд. — М.: Музыка, 1984. — 400 с. [*Sposobin I. V. Muzykal'naia forma: Uchebnik dlia muzykal'nykh uchilishch i vuzov.* — 7-e izd. — М.: Muzyka, 1984. — 400 s.].
  16. Холопов Ю. Н. О системе музыкальных форм в симфониях Чайковского: К проблеме классификации музыкальных форм. О концепции музыкальной формы у П. И. Чайковского // Советская музыка. — 1990. — № 6. — С. 38–45 [*Kholopov Iu. N. O sisteme muzykal'nykh form v simfoniakh Chaikovskogo: K probleme klassifikatsii muzykal'nykh form. O kontseptsii muzykal'noi formy u P. I. Chaikovskogo // Sovetskaia muzyka.* — 1990. — № 6. — S. 38–45].
  17. Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму. — М.: Моск. гос. консерватория, 2006. — 432 с. [*Kholopov Iu. N. Vvedenie v muzykal'nuiu formu.* — М.: Mosk. gos. konservatoriia, 2006. — 432 s.].
  18. Холопов Ю. Н. Музыкальные формы классической традиции: статьи, материалы. — М.: Моск. гос. консерватория, 2012. — 564 с. [*Kholopov Iu. N. Muzykal'nye formy klassicheskoi traditsii: stat'i, materialy.* — М.: Mosk. gos. konservatoriia, 2012. — 564 s.].
  19. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: Учеб. пособие. — СПб.: Изд-во “Лань”, 2001. — 496 с. [*Kholopova V. N. Formy muzykal'nykh proizvedenii: Ucheb. posobie.* — SPb.: Izd-vo “Lan”, 2001. — 496 s.].
  20. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. — М.: Музыка, 1984. — 214 с. [*Tsukkerman V. A. Analiz muzykal'nykh proizvedenii. Slozhnye formy.* — М.: Muzyka, 1984. — 214 s.].
  21. Bussler L. Musikalische Formenlehre in dreiunddreißig Aufgaben mit zahlreichen, ausschliesslich in den Text gedruckten Muster-Übungs- und Erläuterungs-Beispielen, sowie Anführungen aus den Meisterwerken der Tonkunst. — Berlin: C. Habel, 1878. — 215 s.
  22. Marx A. B. Die Lehre von der musikalischen Komposition: Praktisch theoretisch. — Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1840. — 655 p.
  23. Riemann H. Systematische Modulationslehre als Grundlage der musikalischen Formenlehre. — Hamburg: Richter, 1887. — 207 s.
  24. Riemann H. Katechismus der Musikgeschichte. Band 2 und 3. — Leipzig: Max Hesses Verlag, 1901. — 208 s.