Документ подписан простой электронной подписью
Информация о владельце:
ФИО: Альмухаметов Ильмар Разинович
Должность: и.о. ректора
Дата подписания: 04.11.2023 09:41:39
Уникальный программный ключ:
5c40dd1ca2d924f372ffcd2048da9b4d77fd60ea

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова

ФАКУЛЬТЕТ *музыкальный*
КАФЕДРА Теории музыки

РАБОЧАЯ ПРОГРАММА

по дисциплине Музыкально-теоретические системы

для направления подготовки/специальности 53.03.06 Музыкознание и музыкально-прикладное искусство. Этномузыкология

квалификация Этномузыколог. Преподаватель. Руководитель творческого коллектива
(название квалификации)

форма обучения очная
(очная, заочная – указать)

курс 4
(номер курса)

семестр *7*
(номер семестра)

объем дисциплины *3 З.Е.*

практические занятия (групповые/мелкогрупповые) 34

практические занятия (индивидуальные) -
(количество часов по УП)

самостоятельная работа (СРС) 74
(количество часов по УП)

экзамен -
(номер семестра)

зачет 7
(номер семестра)

всего 108
(полное число часов на дисциплину по УП)

Уфа – 2023

Рабочая программа составлена с учетом требований Федерального государственного образовательного стандарта высшего образования

2017 г.

(год утверждения ФГОС ВО)

Авторы-составители *Профессор кафедры теории музыки, канд. иск. В.А. Шуранов, доц. кафедры теории музыки Хабирова С.С.,доц. кафедры теории музыки Гончаренко Т.Г*

(должность составителя, название кафедры)

(подпись)) (подпись)

Рабочая программа одобрена кафедрой *теории музыки*
Протокол № 1 от «28» 08. 2023 г.

Зав. кафедрой: профессор, д. иск. Алексеева И.В.

(ученое звание) (ФИО) (подпись)

С О Д Е Р Ж А Н И Е

Раздел	Стр.
1. Цели и задачи дисциплины. Ее место в структуре образовательной программы (пояснительная записка)	
2. Требования к освоению дисциплины 2.1 Перечень планируемых результатов обучения дисциплине	
3. Содержание и организация изучения дисциплины	
4. Методические указания для обучающихся	
5. Примерные оценочные и методические материалы 5.1 Требования для *текущего* контроля успеваемости 5.2 Экзаменационные требования для *промежуточной*аттестации 5.3 Критерии оценки знаний студентов при сдаче зачета**.** 5.4 Тесты 5.5 Примерный перечень вопросов к зачету.	
6. Учебно-методическое обеспечение дисциплины: 6.1 Рекомендуемая литература (основная) 6.2 Рекомендуемая литература (дополнительная) 6.3 Рекомендуемая нотная литература 6.4 Литература, представленная в ЭБС 6.5Ресурсы информационно-телекоммуникационной сети "Интернет"	
7. Материально-техническая база.	

1. ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ ДИСЦИПЛИНЫ. ЕЕ МЕСТО В СТРУКТУРЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПРОГРАММЫ

(Пояснительная записка)

Цель курса заключается в формировании знаний по истории теоретического музыкознания, представлений об исторических основах музыкально-научной терминологии и методологии. Курс расширяет научный кругозор студентов, стимулирует развитие их научного мышления.

Задачей курса является введение в проблематику научной теории музыки через освещение основных положений исторически наиболее значимых теоретических систем: как отечественных, так и зарубежных.

В результате освоения курса студенты должны знать исторические основы музыкально-научной методологии, знать основные музыкально-теоретические концепции прошлого и современности; применять свои знания в различных формах научной деятельности.

Дисциплина входит в часть входит в часть программы бакалавриата, формируемую участниками образовательных отношений и является дисциплиной по выбору обучающегося.

2. ТРЕБОВАНИЯ К ОСВОЕНИЮ ДИСЦИПЛИНЫ

Дисциплина участвует в формировании следующих компетенций, являющихся результатом освоения ООП:

ОПК-1: Способен понимать специфику музыкальной формы и музыкального языка в свете представлений об особенностях развития музыкального искусства на определенном историческом этапе

2.1 Перечень планируемых результатов обучения дисциплине

В результате освоения дисциплины обучающийся должен:

Знать:
основы теории и истории музыкального искусства

Уметь:
анализировать произведение музыкального искусства в культурно-историческом контексте в связи с эстетическими идеями определенной исторической эпохи;
определять жанрово-стилевую специфику произведений музыкального искусства, их идейную концепцию
Владеть:
методикой анализа особенностей средств музыкальной выразительности определенного исторического периода.

3. СОДЕРЖАНИЕ И ОРГАНИЗАЦИЯ ИЗУЧЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ

Тематический план

№	Тема	Кол-во часов груп.	Сам.
1	Введение в предмет.	1	2
2	Музыкально-теоретические системы Древней Греции	3	6
3	Теория музыки западноевропейского Средневековья и Возрождения	2	6
4	Концепция Ж.Ф.Рамо	2	4
5	Академическая школа Западной Европы, русская академическая школа.	2	6
6	Теоретическая концепция Гуго Римана.	2	4
7	Генрих Шенкер, Эрнст Курт.	2	6
8	Теоретические концепции Пауля Хиндемита и Оливье Мессиана	2	4
9	Теоретическая система Арнольда Шенберга	2	4
10	Концепция метротектонизма Конюса. Теория ладового ритма Яворского	2	6
11	Общие сведения о знаменном роспеве. Основные идеи мелодической философии гласов. Предварительные сведения о ладовой организации	2	6
12	Ладо-звукорядный материал. Знаменная семиография	4	6
13	Основные знамена	2	6
14	Структурные единицы знаменного роспева. Способы определения многопопевочной строки	4	4
15	Зачет	2	4
	Итого	34 часов\	74
	Всего: 108		

Содержание дисциплины

Тема 1. Введение в предмет.

Теория музыки как наука. Структура музыкальной науки. Понятийный аппарат музыкальной теории. Категории: функция, элемент, структура. Музыкальная теория во взаимосвязи со смежными науками: лингвистика, математика, акустика, эстетика, психология, социология.

Тема 2. Музыкально-теоретические системы Древней Греции.

Система искусств Древней Греции в контексте мировоззрения, мифологии и научного знания. Музыка как раздел математики. Греческая теория музыки как основа европейского (мирового) музыкознания. Имена древнегреческих теоретиков музыки и основные трактаты.

Ладовая система греческой музыки. Тетрахорды, их роды. Метрическая система: связь с поэзией. Мора, протос, хронос. Структура стоп, строф.

Учение об этосе ладов и метров. Математическая основа музыкального строя. Пифагорейский строй. Проблема диссонанса и консонанса. Исчисление музыкальных интервалов с помощью пропорций.

Тема 3. Теория музыки западноевропейского Средневековья и Возрождения.

Новый строй мироощущения. Адаптация античной теории к новому религиозному мироощущению и формирование новых научно-теоретических концепций. Место музыки в системе знаний. Три рода музыки. Учение А. Боэция

Григорианский хорал. Система церковных модусов. Неодноуровневость понятий модуса и лада. Плагальные и автентические модусы. Финалис, реперкусса, амбитус. Кадансовые формулы (зарождение ладовых тяготений).

Тематические модели модусов (попевки). Система сольмизации. Происхождение знаков альтерации. Музыкальная нотация Средневековья и Возрождения. Развитие многоголосия, учение о контрапункте, усложнение модальной системы («модальная гармония»), энгармонизм. Формирование аккордов (трезвучие).

Теоретическая система Глареана.

Теоретическая система Дж. Царлино («Установление гармонии»).

Трактаты Й. де Грокейо («О музыке»), В. Галилеи («Диалог о древней и новой музыке»).

Тема 4. Концепция Ж.Ф.Рамо, 2ч,

Новые условия бытования музыки: развитие светской музыки, в том числе бытовой; рождение музыкальной драмы (оперы); развитие оркестровой музыки. Теория аффектов (Р. Декарт, А. Кирхер, А. Веркмайстер, И. Маттезон, Ф.В. Марпург), барочные риторические фигуры, символьность, значение чисел и симметрии (закон золотого сечения в композиции). «Мировая гармония» М. Мерсенна. Новый тип переживания музыкального времени (динамическое, драматургическое). Теория генерал-баса. Открытия в акустике (явление обертонов в звуке – М. Мерсенн, Ф. Совар, разностные тоны – Дж. Тартини). Разработка проблемы темперации: чистый строй, темперации А. Веркмайстера, И.Ф. Кирнбергера, формирование равномерной темперации. Концепция Ж.Ф. Рамо («Трактат о гармонии»): гармония как система аккордов, теория обращения аккордов, критика теории генерал-баса, обоснование квинтовой связи аккордов, каденции и их виды. Значение концепции Рамо

Тема 5.Академическая школа Западной Европы, русская академическая школа. 2ч.

Дифференциация музыкально-теоретических дисциплин. Учение о музыкальной форме (разработка проблем, связанных с гомофонными формами: метр, мотив, период и др.). Трактат по композиции А. Рейха, трактат по гармонии Ш.С. Кателя. «Учение о музыкальной композиции» А.Б. Маркса.

Открытие консерваторий, учебники по гармонии и музыкальной форме (Катель, Савар, Рейха, Маркс). Учебники Римского-Корсакова, Чайковского и Аренского.

Тема 6. Теоретическая концепция Гуго Римана. 2ч.

Музыкально-теоретическая концепция Г. Римана. Проблема формы и содержания в музыкальной эстетике Г. Римана, концепция метра, формы и гармонии.

Музыкально-историческая концепция Г. Римана и ее влияние на современное представление об истории музыки.

Тема 7. Генрих Шенкер, Эрнст Курт. 2ч.

Этапы развития и методологические принципы зарубежной музыкальной теории XX века. Детализация и техницизм в музыкальных теориях XX века. Феномен «композиторских техник»: эстетика новизны.

Философские взгляды Курта, энергетическая концепция музыкальной формы, кризис функциональной гармонии.

Работы Э. Курта («Основы линеарного контрапункта», «Романтическая гармони и ее кризис в «Тристане» Вагнера», «Музыкальная психология»). Аналитический метод Х. Шенкера (редукция). Биологическая концепция музыкальной формы

Развитие теории тональности в концепциях Р. Рети (пантональноть), Х. Эрпфа (теория центрального созвучия), Э. Лендваи («оси»),

.

Тема 8. Теоретические концепции Пауля Хиндемита и Оливье Мессиана,

П. Хиндемита. Концепция О. Мессиана («Техника моего музыкального языка», «Трактат»): концепция ритма, гармонии (лады ограниченной транспозиции), музыкальной формыРасширенная тональность Хиндемита и модальная техника Мессиана, Особенности ритмической системы Мессиана.

Тема 9. Теоретическая система Арнольда Шенберга

Додекафония и сериальность: мифы и действительность, современное состояние (А. Шёнберг, А. Веберн, Э. Кшенек, Р. Лейбовиц, тотальная сериальность П. Булеза). Теория тропов М. Хауэра. Алеаторика (труды Дж. Кейджа и П. Булеза, их переписка) и музыкально-стохастическая композиция. Проблема темперации (А. Хаба, «пространства» П. Булеза и др.). Полистилистика и интертекстуальность (Л. Берио). Теория музыкальной композиции К. Штокхаузена, Я. Ксенакиса. Гармония У. Пистона. Терминология композиции XX века (ряд, группа, момент-форма, поле, структура, плотность). Развитие теории тембров. Сонористика (Ю. Хоминьский). Музыкальные объекты П. Шеффера. Спектральная композиция (Ж. Гризе). Теория электронной музыки («живая электроника»).

Додекафония и сериализм. Основные понятия системы. Пуантилизм и тотальный сериализм. Веберн, Штокгаузен, Булез.

Тема 10. Концепция метротектонизма Конюса.
Теория ладового ритма Яворского.

.Концепция Б.Л. Яворского и становление ладовой теории. Характеристика ладовых систем Яворского. Понятие ладового ритма, основные категории лада.

Последователи и противники идей А.Н. Скрябина («гармониетембры» – Л.П. Сабанеев, теория ультрахроматизма). Теория метротектонизма Г.Э. Конюса. Основные направления в исследовании и теории русского фольклора.

Тема11.Общие сведения о знаменномроспеве. Основные идеи мелодической философии гласов. Предварительные сведения о ладовой организации нотного письма.

Знаменная мелодия неотделима от знаменной (безлинейной) системы Крюковое письмо - это графическая сторона знаменногороспева. Знаменный роспев и крюковое письмо соотносятся как язык и письменность. Поэтому знаменныйроспев необходимо изучать в связи с

его семиографией. Это было отмечено еще С.В.Смоленским который писал: «Внешняя сторона древнерусского церковного пения есть его своеобразная знаменная нотация, без которой частности построения и исполнения этого пения почти недоступны». Знаменная нотация, как отмечает Смоленский, выработана исключительно для русского церковного пения. Наша знаменная семиография ведет свое начало от тех же источников, что и знаменная мелодия, т.е. от Греческой церкви. При этом св. Иоанн Дамаскин не был изобретателем мелодии и семиографии.

В каждом знамени нас интересует:

1) физические свойства звука, им изображаемого - высота, сила, тембр, длительность;

2) музыкально-грамматическое значение знамени в безлинейной (крюковой) семиографии.

Д.Разумовский, И.Вознесенский, Д.Аллеманов усматривали

зависимость осмогласия от греко-византийских влияний и проводили параллели с античными ладами. Каждый из 8 гласов рассматривался какзвукоряд того или иного античного лада. Взаимосвязь между формульным строением песнопений и законами осмогласия не рассматривалась (хотя Разумовский и Вознесенский разделяли попевки на 3 функциональные группы: начальные, срединные и конечные).

Итак, в этой группе мнений глас рассматривается с точки зрения звуковысотных характеристик.

Вторая группа мнений (А.Ряжский, А.Преображенский, В.Металлов, С.Скребнов, М.Бражников) понимали осмогласие комплексно, как совоокупность попевочного строения и определенной звуковысотной организации.

В.Металлов чертами осмогласия назвал: 1) формульное строение как композицию роспева и 2) определенное расположение тонов в системе согласий как ладовую его организацию.

Он также выделяет 3 функциональные группы попевок (начальные, срединные и конечные) и называет основные принципы формообразования знаменного роспева:

1) закон рифмования - как повторение попевок в определенном порядке;

2) закон тематизма - сочетание всеобщих принципов тождества и контраста, из которых (по Б. Асафьеву) и рождаются композиционные структуры.

Общеизвестен факт непосредственной связи текстовой и музыкальной сторон древнерусских песнопений. При этом каждый из гласов имеет свои идеи мелодической философии. Прототипом основной идеи мелодической философии каждого из 8-ми гласов становится Догматик. Так, например, согласно характеристике, изложенной Б.Николаевым, основная идея мелодической философии 1-го гласа - начало всемирной славы, небесное великолепие открывшегося Царствия Божия, объединение земного и небесного миров в общем торжестве.

Второй глас - глас «прехождения», отражающий переходное состояние к лучшему - от ночной тьмы к свету, от временной к вечной жизни.

Третий глас - глас земного начала, предначатия вечной радости, мира, покоя и светлостей будущего века, глас переливов лунного света.

Четвертый глас - глас светлого торжества, подобен солнечному свету.

Пятый, шестой, седьмой и восьмой глас плагальные соответственно по отношению к первому, второму, третьему, четвертому.

Пятый глас является завершением и углублением первого. Подобен малиновым лучам восходящего солнца.

Шестой глас - это глас «сени смертной», гробовой глас, глас глубокой ночи, мелодия его мрачная. Он завершает и углубляет идеи 2-го гласа. Этот глас передает глубокую скорбь.

Седьмой глас - плагальный по отношению к 3-му, завершает и углубляет его идеи. Если 3-й глас есть глас предначатия вечной радости, то 7-й - глас неведомого, апокалиптический. Он величественен и прост одновременно, как сама небесная жизнь, которую он отражает.

Восьмой глас - глас полноты, совершенства, глас царственный, завершающий земное и указывающий на полноту и совершенство небесного.

Эта характеристика основана на знаменной, а не языческой мелодии. Она отражает этос знаменной мелодии, ее влияние на душу и потому не имеет ничего общего с мелодической философией древнегреческих ладов. Равно как и сама ладовая организация гласов не можетбыть охарактеризована с точки зрения терминологии семиступенных диатонических ладов как античных, так и средневековых.

Так, система устойчивости тонов гласов не имеет аналогии ни с одним из диатонических ладов. В ладовой системе каждого гласа устои выражены конечнымипопевками, побочные опоры утверждаются рядом предконечныхпопевок, неустои же - это тоны, не завершающие попевок.

Тема12. Ладо-звукорядный материал. Знаменная семиография.

Древнерусский церковный звукоряд членился на согласия больших терций - мрачное, светлое и тресветлое, расположенных в объеме ноны. В тех же случаях, когда тесситура многоголосных песнопений не умещалось в пределы 9-ступенною звукоряда, роспевщики выходили ниже мрачного согласия в область «простого» согласия.

В результате основу знаменного пения составил 12-ступенный звукоряд из 4-х «согласий» в объеме дуодецимы. На формирование древне-русского церковного звукоряда повлиял также квартовый склад русской народной музыки. И.Шайдуров (I половины XVII в.) на основе этих 3-х согласий больших терций перестраивает звукоряд по согласиям кварт. Исходной точкой построения избирается тон медиума певческого голоса «соль» (или «покой»), от которого вверх и вниз строятся чистые кварты. Эти 3 тона Шайдуров считает основными.

Тема 12**. Ладо-звукорядный материал. Знаменная семиография**

Итак, знаменная семиография русского православного церковного пения и сама знаменная мелодия ведут свое начало через Иоанна Дамаскина от традиции пения в греческой церкви. Число самостоятельных знамен не превышает количества букв современного русского алфавита. Знамя определяет длительность звука, направление мелодии, характер звучания. Высота звука обозначается пометами: 1) «киноварными» (красными), 2) «тушевыми» (черными). Знамена бывают «единостепенными» (изображают 1 звук) и «многостепенными». Тушевые (черные) пометы называют также «признаками» в отличие откиноварных. Они имеют вид черных черточек и приставляются к знаменам с той или другой стороны знамени (в зависимости от его рисунка).

Киноварные пометы имеют вид букв славянского алфавита, соответствующих названиям помет.

Виды помет:

1. Степенные пометы относятся к высоте степеней согласий. Звуки простого согласия помечаются гн («гораздо низко»), н («низко»), ц («цата»). Чтобы отличить 1-ю и 2-ю степень мрачного и простого согласий, в последнем к пометам добавляется крыж (гн- «гораздо низко с крыжом», н - «низко с крыжом»). Звук 3-ей степени мрачного согласия изображается буквой с - «средне» (или в виде точки). Звуки степеней

светлого и тресветлого согласий изображаются буквами м («мрачно»), п («повыше»), II («высоко»). В тресветлом согласии над ними ставятся точки - «хохлы». Первый звук тресветлого согласия обозначается такжепометой «гораздо высоко». Эти киноварные пометы установлены Шайдуровым на основе разработанной им системы русских церковных ладов-согласий.

2. Указательные пометы поясняют характер исполнения: тихая,борзая, ударка, равно, качка, купная, кавычки, ломка, закидка, или зевок.

В знаменном пении длительность звука не может быть точно передана нотами и переводится только приблизительно. Различают 4 формы длительности звука: 1) большая (соответствует целой ноте); 2) средняя (половинной); 3) малая (четвертной); 4) редко встречающаяся восьмая нота.

Крюк наибольшей продолжительности, т.е. в целую ноту, равен 4-м взмахам руки регента. Темп в знаменном пении также невозможно определить с математической точностью. Это же касается и абсолютной высоты звука. Древние певцы определяли высоту на слух в диапазоне мужского голоса - баса.

Тема 13. Основные знамена

1. **Параклит.** Изображает в основном 1 звук. Длительность средняя. Как правило, ставится в начале песнопений и певческих строк. Само слово «Параклит» - греческое название Святого Духа

2. **Крюк.** Наиболее часто употребляется. Является инвариантом для многих других знамен. Длительность средняя. Как правило, сообщает звуку смысловое ударение.

3. **Стопица.** Употребляется обычно при многократном повторении звуков одинаковой высоты и длительности. Стопица с «очком» имеет дополнительный звук на секунду вниз. Если дополнительный звук стопицы и звук следующего знамени оказываются на одной высоте, то 2-й звук стопицы поется не секундой, а терцией вниз («ломкой»). Это правило распространяется также на «голубчик» и «переводку».

4. **Запятая.** Семиографическое положение этого знамени не совпадает с грамматическим (знаком пунктуации). Является второстепенным ударением. Часто появляется перед слоговыми ударениями, перед знаменами предударного значения (переводкой, голубчиком), для выделения важнейших смысловых мест, для отделения начала или окончания слова от созвучного ему смежного слова и др. Запятая напоминает певцу о необходимости петь одновременно и радостно, и сдержанно. Длительность равна целой ноте.

5. **Статья.** Имеет несколько разновидностей. ***Простая.*** Иногда имеет дополнительные знаки: с запятой, с крыжем и с подверткой. Пишется в конце мелодических строк, которые отражают смысл распеваемого текста. В семиографии исполняет функцию целой ноты, ферматы, паузы в конце строк. Статья ***мрачная*** и ***светлая*** отличаются от простой принадлежностью к соответствующему согласию. Статья закрытая (средняя, малая) поется в 2 звука 1 -ый в 3 четверти, 2ой - в одну четверть.

6. **Палка.** Первоначально это знамя изображалось в виде ровной палки. Позднее приняло вид «посоха». Палка бывает простая (1 звук), «с подверткой» (2 звука) и «воздернутая» (4 звука в качковом порядке). Палка пишется перед знаменами, требующими от певца особого внимания:

1) перед простой (конечной статьей или заменяющей ее стрелой, показывающих окончание строки в середине песнопения;

2) перед концом песнопения (за 2-3 знамени до последнего);
3) перед кулизмами всех видов;
4) перед хамилой (как ее неотъемлемая часть);
5) как составная часть кокиз;
6) перед другими знаменами, требующими внимания.

7. **Скамейца.** Изображается в виде широкой черты (правая половина крюка). Призн***а***ки («камешки») пишутся внизу. Передает 2 четвертных звука в восходящем движении. Употребляется реже других. Встречается в 2-м, 5-м, 6-м, 8-м гласах. «Грудной» звук (Д.Разумовский), спокойный.

8. **Голубчик.** «Двоегласостепенное» знамя с восходящим направлением мелодии. Имеет 2 вида: борзый и тихий (вдвое продолжительнее). Не имеет призн***а***ков и помет. Высота голубчика зависит от последующего знамени. Его 1-ый звук - нижняя терция по отношению к 1-му звуку смежного с ним знамени. Передаются гортанным, полногласным звуком. Является предударным и связующим знаменем. Голубчик соединяет предшествующее знамя с последующим. Он может приобретать значение: а) вводного тона к следующему согласию; б) переходных нот к ритмическому ударению в данной строке либо к ударному началу следующей строки.

9. **Переводка.** Это «стопица с двумя очками». Содержит 2 четвертных звука в восходящем движении. Не имеет степенных помет и призн***а***ков. Указательные пометы вводятся как знаки, показывающие принадлежность к той или иной кокизе. Переводка *переводит* голос в другую мелодическую строку (С.Смоленский).

10.**Подчашие.** Это знамя изображает 2 звука по одной четверти в нисходящем поступенном движении. В звучании - мягкость. Часто встречается в праздничных гласах -1-ми 4-м.

11.**Чашка.** Изображает 2 равномерных звука (четвертной длительности) в нисходящем движении. Кроме простой есть «полная» чашка: 3 звука в поступенном нисходящем движении, где 1-ый исполняется половинной нотой, а 2 следующих четвертями. Это знамя является неотъемлемой частью кокизы «мережа», которая применяется там, где речь идет о покое, завершении чего-либо. Чашка - это знамя глубины, полноты, вечности, неизреченного мира и спокойствия. Чаще всего встречается в 6-м и 8-м гласах.

12.Сложитие. По направлению, длительности, количеству звуков совпадает с чашкой. Есть также сложитие с запятой - три нисходящих четвертных звука. При тихой помете в сложитии с запятой последний звук длится как половинная нота. Помет и призн***а***ков, указывающих на высоту, это знамя не имеет.

13.**Рог.** Соответствует целой ноте. Иногда ставится в конце песнопений.

14.**Крыж.** Пишется только в конце песнопений и соответствует целой ноте со знаком ферматы. Крыж, как и параклит, чисто церковное знамя. Оно напоминает певцу о крестном знамении как печати песнопения.

15.**Стрелы.** Рисунок стрелы состоит из статьи и черты. Бывают простые (один звук), мрачные (в 2 звука) и светлые (в 3 звука). Общая продолжительность стрелы равна целой ноте. Стрела звучит мягко, имеет восходящее движение и ударение на последнем звуке. Высота звука определяется здесь киноварными пометами и тушевыми призн***а***ками. При стрелах бывают и указательные пометы. И пометы и

призн***а***ки вносят соответствующие изменения. Стрелы являются неотъемлемым знаком многих кокиз.

16. Дербица (от слова «дробить»). Состоит из 2-х запятых и палки. Это четырехзвучное восходящее знамя. Каждый звук имеет длительность в одну четверть.

Составляет основу одноименнойкокизы. Употребляется чаще всего в 1-м гласе, а также в 3-м и 4-м.

17.Два в челну.Изображается в виде крюка с двумя небольшими черточками внутри. Общая длительность равна 4-м четвертям. Движение мелодии волнообразное.

18. Паук. Это знамя изображается в виде крюка с остроугольным загибом вверху тонкой черты. Существуют паук малый, большой и великий. Паук малый употребляется в 1-м, 2-м, 4-м, 5-м, 6-м. Длительность, высота и направление движения определяется в различных гласах по-разному.

19.Хамила. Состоит из 2-х малых запятых и чашки. Имеет различное значение в зависимости от гласа и местоположения. Длительность равна целой ноте. Помет обычно это знамя не имеет. Первый звук хамилы всегда присоединяется к предшествующему знамени.

2О.Кулизма. Греческое слово «кулизма» переводят словом «колебательная». Само наименование этого знамени говорит о плавном, волнообразном движении мелодии. Это сложное знамя имеет в своем начертании три статьи разных видов, в зависимости от самой кулизмы. Высота и порядок звуков в этом знамени зависят от церковного гласа, местоположения в песнопении и от предшествующих знамен. Кулизмы бывают большие, средние и малые (полукулизмы). Последние в свою очередь делятся на большие и малые.

Общая длительность звуков этого знамени соответствует длительности 3-х статий в большой и средней кулизме и одной статьи в малой. Большаякулизма имеет до 20 четвертей. Кулизма - последнее знамя крюковой нотации знаменной азбуки. Она стоит на грани знамен и кокиз.

Тема 14**. Структурные единицы знаменногороспева. Способы определения многопопевочной строки.**

Структурными единицами знаменного роспева являются мелодико-графические формулы: попевки, или кокизы (основные формулы), лица, фиты, а также кулизмы. Мелодические формулы древнерусского певческого искусства обладают замкнутостью. *Кокиза* - мелодический оборот, составленный той или иной группой основных знамен вместе с присвоенными ей знаменами-украсителями. Кокиза - греческое слово. Происходит от 2-х греческих терминов, оба из которых применимы (в переносном смысле) к данному понятию кокизы.

1. Означает косточку плода, зерно. Отсюда мелодическая попевка как ядро, частичка, из которых состоит мелодия.

2. Означает пение птиц, пение без слов; в данном случае кокиза - готовый образец (существовали сборники - кокизники). *Лицом* называется такое семиографическое начертание (рисунок), в котором многочисленные звуки изображаются посредством одного или нескольких знамен (Б.Николаев), т.е. краткие начертания выступают от лица многочисленных звуков. *Фитные* соединения - разновидность лицевых соединений. Их характерная особенность (кроме знака фиты) состоит в наличии «протяжного» украшенного конца. В начертании фитных лиц всегда имеется буква «фита» как указатель особого украшения напева. Таким образом, фиты - это формулы мелизматического вида.

Древнейшие 24 попевки, на вариантном преобразовании которых строится вся система попевок и которые включают в свое графическоеизображение 3 знака (знамени), названы А.Кручининой «попевками-архетипами». Каждая попевка-архетип, вариантнопреобразуясь, создает группу родственных ей попевок - производных. Мелодико-графические формулы становятся основой знаменной мелодии на различных этапах ее развертывания: начальном, срединном и заключительном. Особая роль отводится кадансовым образованиям как показателям ладового смысла музыкального мышления. В древнерусском певческом искусстве такую роль предконечных и

конечных попевок выполняли определенные музыкально-графические формулы. Исследователи отмечают некоторую общность мелодико-ритмических свойств конечных архетипов. Все они - емкие выразительные мелодико-ритмические формулы, имеющие нисходящий характер 2-3-х последних тонов, выделенных ритмически (последняя, а иногда и предпоследняя нота целая). Важно и то, что высотный уровень конечныхпопевок для одного гласа остается единым. Например, для архетипа «долинка» и производных от него 12-ти различных начертаний высотность попевок остается неизменной - «соль» малой октавы.

Графический вид различных архетипов и их производных показывает, что они имеют мелодически опеваемый и ритмически выделенный заключительный тон, отражающий завершенность формы и лада на данном элементарном уровне. Этот тон является звуковысотным уровнемпопевки (Г.Алексеева).

Что касается середины песнопений, то некоторые конечные попевки меняют высоту в определенных местах напева. Таким образом, конечные попевки выполняют функцию завершения на разных этапах развертывания знаменной мелодии.

В певческой практике попевка нередко совпадает со строкой. Но с точки зрения структуры песнопения, строка - это более высокий уровень структуры. При этом следует иметь в виду, что певческая строка в медиевистике имеет 2 значения: 1) связано с высотным уровнем исполнения знаменного образца; 2) структурный уровень напева, его своеобразная фраза.

Строка может быть одно- и многопопевочной.

Способы определения многопопевочной строки

1. Синтагма текста как главный показатель объединения попевок в строку.
2. Музыкальные критерии:

1) Ритмические остановки в окончании попевок как показатель членения многопопевочной строки.

2) Мелодико-ритмические приемы соединения попевок в строку обычно обеспечиваются а) плавным мелодическим движением; б) иерархичностью ритмических остановок в конце попевок и строки (длительность конечных тонов строки превышает длительность конечных тонов входящих в нее попевок); «спуском» окончания строки в сравнении с окончанием входящих в строку попевок (обычно на тон в 2-х попевочной строке).

Певческая строка не имеет собственных конечных знаков семиографии. Таковыми становятся последние знаки архетипов. Таким образом, это те же знаки, которыми заканчиваются мелодико-графические формулы.

Наиболее употребительные знаки семиографии, указывающие соответственно начало, окончание и соединение строк указаны в схеме.

4. МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ ДЛЯ ОБУЧАЮЩИХСЯ

Курс «Музыкально-теоретические системы» является обобщающим в цикле специальных дисциплин и имеет большое профессиональное значение для будущих специалистов.

Задачей курса является ознакомление историей теоретических учений – знаний о гармонии, форме, ритме, инструментоведения и т.д..

Изучив курс, студенты должны уметь анализировать и обобщать историко-музыковедческий опыт, а также ознакомиться с музыкой древности, изучить необходимую учебно-методическую литературу.

Занятия по курсу «Музыкально-теоретические системы» проводятся в лекционной форме с включением практических занятий. На них преподаватель освещает

теоретические вопросы, анализирует аспекты авторских концепций на музыкальном примере.

При изучении дисциплины, обучающиеся должны проводить тщательную работу над рекомендуемой литературой (основной и дополнительный списки), посещать и изучать лекции педагога, активно участвовать в семинарских занятиях, точно и вовремя выполнять рекомендуемые задания.

Самостоятельная работа студентов должна быть направлена на выполнение практического анализа, письменных упражнений и упражнений на фортепиано. Их основная задача заключается в корректировании, расширении и углублении знаний и навыков. С помощью самостоятельных занятий практического и теоретического направления осуществляется правильное и полное освоение студентами тем курса.

5. ПРИМЕРНЫЕ ОЦЕНОЧНЫЕ И МЕТОДИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ

Успеваемость студента и рост его профессионального мастерства, а также общемузыкальное развитие выявляются на этапах текущего и промежуточного контроля успеваемости в форме зачета, а также учебных форм проверки и оценки знаний.

5.1 *Требования для текущего контроля успеваемости*

Текущий контроль ***освоения учебной программы включает в себя***

- *ответы на семинарах,*
- *практических занятиях,*
- *тестирование,*
- *проверку самостоятельной работы и т.д.*;

Перечень контрольных вопросов и заданий для самостоятельной работы.

1. Учение о метре в Древней Греции и Средневековье.
2. Средневековая ладовая система. Сольмизация.
3. Формирование равномерно-темперированного строя.
4. Гармония генерал-баса.
5. Русская музыкальная теория XVII века. Николай Дилецкий.
6. Концепция ладового ритма Б.Л. Яворского.
7. Теория Э. Курта.
8. Теория интонации Б.В. Асафьева.

5.2 *Требования для промежуточной аттестации*

Промежуточная (межсеместровая) аттестация***включает в себя:***

- *тренировочное тестирование;*
- *показ заданий, демонстрация навыков анализа музыкального текста*
- *выполнение контрольных работ*
- *выполнение и проверку самостоятельной работы*

5.3 Критерии оценки знаний студентов при сдаче зачета.

Для допуска к зачету необходимо:

- активное участие в семинарских занятиях;
- выполнить и успешно сдать задания промежуточной аттестации;
- пройти тестирование по изученному материалу и иметь положительную оценку;
- выполнить весь объем самостоятельной работы;

Зачет носит теоретический характер. Вопросы и письменные задания к зачету выдаются заранее. Зачет проводится в форме фронтального и капитального опросов. Оценка знаний не дифференцированная – «зачет», «незачет».

Оценка **«зачет»** ставится, если студент строит ответ логично в соответствии с выработанным планом, обнаруживает достаточно глубокое понимание назначения предмета, его основных положений. В ответе аргументируются выдвигаемые положения, приводятся примеры. Студент обнаруживает знание важнейших профессиональных понятий. В речи используется профессиональная лексика.

Оценка **«незачет»** ставится при отсутствии раскрытия профессиональных понятий, категорий, концепций, теорий. Студент проявляет стремление подменить научное обоснование проблем рассуждениями «обыденно-повседневного» характера. Ответ содержит серьезные неточности. Выводы поверхностны. Студент затрудняется в ответе на дополнительные вопросы.

5.4 Тесты

Тест №1

Появление хроматического, затем энгармонического тетрахордов, дополнительно к диатоническому, в античной ладовой системе было связано:

А). С необходимостью увеличения ладового диапазона;

Б). С процессом соединения различных тетрахордов;

В). С желанием усилить тяготения в тетрахорде и увеличить его выразительные возможности.

Тест № 2

Для определения ладовой принадлежности мелодии раннего Средневековья:

А) достаточно было знать финалис – последний тон напева;

Б).необходимо было знать диапазон напева и его финалис;

В).необходимо было учитывать диапазон, финалис и тон реперкуссии;

Г).необходимо было знать диапазон, финалис, тон реперкуссии и расположение тонов и полутонов в звукоряде напева.

Тест № 3

Основы теоретической терминологии возникли в:

а) Китае, б) Греции, в) Индии.

Тест № 4

Гармоническую формулу лада создал:

а) Царлино, б) Боэций, в) Рамо.

Тест № 5

Приоритет мелодии проповедовал:

а) Маттесон, б) Руссо, в) Рамо.

Тест № 6

Тройная пропорция это:

а) T D7 VI, б) T6 D43 T, в)TSD.

Тест № 7

Создателем первой научной музыкальной теории является:

а) Аренский, б) Маттесон, в) Рамо.

Тест № 8

Родственными аккордами являются:

а) Аккорды на одном басу,

б) Аккорды возникающие вследствие обращения,

в) Аккорды не имеющие общих звуков.

Тест № 9
Первая консерватория возникла:
а) В 1793 г., б) В 1603 г., в) В 1866 г.

Тест № 10
Московская консерватория возникла:
А) В 1854 г., б) 1866 г., в) В 1862 г.

Тест № 11
Первый учебник по гармонии создал:
а) Соварр, б) Рейха, в) Котель.

Тест № 12
Учение о музыкальной форме берет свое начало в трудах:
а) Б. Асафьева, б) В. Медушевского, в) А. Рейха.

Тест № 13
«Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки» написал:
а) П. Чайковский, б) С. Рахманинов, в) А. Аренский.

Тест № 14
Функциональную теорию музыки создал:
а) Г. Шенкер, б) Э. Курт, в) Г. Риман.

Тест № 15
«Музыкальная форма как процесс – это процесс модуляции». Это высказывание:
а) П. Хиндемита, б) Г. Римана, в) Л. Яворского.

Тест № 16
Музыкальная форма как живой биологический организм – это теория:
а) О. Мессиана, б) А. Шенберга, в) Г. Шенкера.

Тест № 17
Энергетическая концепция музыки принадлежит:
а) Б. Асафьеву, б) Э. Курту, в) Г. Шенкеру.

Тест № 18
Теория П. Хиндемита подразумевает наличие:
а) атональности, б) расширенные тональности,в) отсутствие тональности.

Тест № 19
Основным тоном аккорда по Хиндемиту является:
а) бас, б) верхний голос, в) основной тон консонирующего созвучия.

Тест № 20
«Техника моего музыкального языка» написана:
а) Хиндемитом, б) Яворским, в) Мессианом.

Тест № 21
Модальная техника это:
а) работа с ритмом, б) работа с вертикалью, в) работа с ладом.

Тест № 22

Додекафония это сочинение музыки с использованием:
а) 7 звуков, б) 12 звуков, в) 5 звуков.

Тест № 23
Ротация это:
а) перемена мест звуков,
б) обращение звуков,
в) перемещение начальных звуков в конец.

Тест № 24
Создателем пуантелизма является:
а) Штокгаузен, б) Шенберг, в) Булез.

Тест № 25
Создателем концепции метротектонизма является:
а) Чайковский, б) Конюс, в) Танеев.

Тест № 26
Теория ладового ритма возникла:
а) В 1850 г., б) В 1903 г., в) В 1930 г.

Тест № 27
Создателем теории ладового ритма является:
а) Асафьев, б) Яворский, в) Танеев.

Тест № 28
Выражение «покровный метр» связано с теорией:
а) Яворского, б) Римского-Корсакова, в) Конюса.

Тест № 29
Первый учебник по гармонии в России написал:
а) Танеев, б) Аренский, в) Чайковский.

Тест № 30
Ракоход, отражение, пермутация – эти термины связаны с теорией:
а) ладового ритма, б) модальной техникой, в) серийной техникой.

Тест № 31
Прием политональности и бимодальности часто встречается в музыке:
а) Хиндемита, б) Мессиана, в) Шенберга.

Ключи к тренировочным тестам

1. В	2.	3.
4. В	5.	6.
7. Б	8.	9.
10. В	11.	12.
13. В	14.	15.
16. В	17.	18.
19. В	20.	21.

22. Б	23.	24.
25.	26.	27.
28.	29.	30.
31.		

Вопросы к тестированию по темам 11-14 «Знаменный роспев»

1. Что является графической стороной знаменного роспева?
2. Как соотносятся знаменный роспев и крюковое письмо?
3. Какие гласы являются плагальными?
4. Может ли ладовая организация гласов быть охарактеризована с точки зрения терминологии семиступенных диатонических ладов?
5. На какие согласия больших терций членится 9-ступенный древнерусский церковный звукоряд?
6. Какое согласие добавлено в семиступенном звукоряде?
7. Как называется каждый из трёх звуков согласий?
8. Кто на основе 3-х согласий больших терций перестроил звукоряд по согласиям кварт?
9. Какие 3 тона И. Шайдуров считает основными?
10. Как обозначается высота звука?
11. Какие бывают пометы?
12. Как ещё называют тушевые пометы?
13. Какой вид имеют тушевые пометы?
14. Какой вид имеют киноварные пометы?
15. Какие существуют виды киноварных помет?
16. К чему относятся степенные пометы?
17. Что поясняют указательные пометы?
18. Какие бывают знамена?
19. Можно ли с помощью знаменной нотации передать абсолютную высоту звука?
20. Что является структурными единицами знаменного роспева?

21. Что такое «попевки-архетипы»?

Ключи к тестам:

1. Крюковое письмо
2. Они соотносятся как язык и письменность.
3. 5-ый, 6-й, 7-й, и 8-й.
4. Нет. В ладовой системе каждого гласа устои выражены конечнымипопевками.
5. На мрачное, светлое и тресветлое.
6. Простое.
7. Степенью: нижний – I степенью

средний – II степенью

верхний – III степенью

8. И. Шайдуров.
9. Тон медиума певческого голоса «соль» (или «покой»), от которого вверх и вниз строятся чистые кварты, т.е. соответственно «до» (покой с хохлом) и «ре» (низко).

10. Высота звука обозначается пометами.

11. Киноварными (красными) и тушевыми (чёрными).

12.Призн***а***ками.

13. Они имеют вид чёрных чёрточек и приставляются к знаменам с той или другой стороны знамени.

14. Они имеют вид букв славянского алфавита.

15. Степенные и указательные.

16. Они относятся к высоте степеней согласий.

17.Они поясняют характер исполнения

18. «Единостепенными» (изображают один звук) и «многостепенными».

19.Нет.

20. Структурными единицами знаменного распева являются мелодико-графические

21. Это древнейшиепопевки, которые включают в своё графическое изображение 3 знака (знамени).

формулы: попевки, или кокизы (основные формулы); лица, фиты, а также кулизмы.

- семестровый зачет;

Для текущего, промежуточного и семестрового контроля созданы оценочные средства, включающие вопросы и задания для самостоятельной работы, тесты, критерии зачетной оценки знаний, позволяющие оценить уровень приобретенных компетенций.

5.5 Примерный перечень вопросов к зачету.

1. Древнегреческая теория музыки (характеристика).
2. Совершенная система в музыкальной теории Древней Греции.
3. Средневековая ладовая система.
4. Учение А. Боэция.
5. Аналитические константы характеристики грегорианского хорала.
6. Теория аффектов.
7. Формирование равномерно-темперированного строя.
8. Гармоническая концепция Ж.Ф. Рамо.
9. Русская музыкальная теория до XVII века (периодизация, общая проблематика).
10. Труды М.В. Бражникова по теории древнерусской церковной музыки.
11. Систематика музыкальных форм у А.Б. Маркса.
12. Функциональная теория гармонии Г. Римана.
13. Учение С.И. Танеева.
14. Аналитический метод Х. Шенкера (редукция).
15. Пантональность Р. Рети.
16. Гармоническая концепция П. Хиндемита.
17. Техника музыкального языка О. Мессиана.
18. Теоретические работы П. Булеза (тотальная сериальность, контролируемая алеаторика, теория открытых форм).
19. Развитие функционального метода анализа в отечественной теории музыки. Ю.Н. Тюлин.

Критерии оценки

Результаты промежуточного контроля оцениваются по итогам зачета. Для получения зачета обучающийся должен:

- выполнить весь объем самостоятельной работы.

- пройти тестирование по изученному материалу и иметь положительную оценку;
- выполнить весь объем самостоятельной работы;
- выполнить и успешно сдать задания промежуточной аттестации

Критерии оценки знаний студентов при сдаче зачета.

Для допуска к зачету необходимо:

Зачет носит теоретический и практический характер. Вопросы и письменные задания к зачету выдаются заранее. Зачет проводится в форме устного опроса и выполнения практических заданий. Оценка знаний не дифференцированная – «зачет», «незачет».

Оценка **«зачет»** ставится, если студент строит ответ логично в соответствии с выработанным планом, обнаруживает достаточно глубокое понимание назначения предмета, его основных положений. В ответе аргументируются выдвигаемые положения, приводятся примеры. Студент обнаруживает знание важнейших профессиональных понятий. В речи используется профессиональная лексика. Анализ произведений за фортепиано выполняет без ошибок

Оценка **«незачет»** ставится при отсутствии раскрытия профессиональных понятий, категорий, концепций, теорий. Студент проявляет стремление подменить научное обоснование проблем рассуждениями «обыденно-повседневного» характера. Ответ содержит серьезные неточности. Выводы поверхностны. Студент затрудняется в ответе на дополнительные вопросы. Анализ произведений за фортепиано выполняет с грубыми ошибками.

.

6. УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ КУРСА

6.1. Рекомендуемая литература (основная)

№ и наименование
1. Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М., 2006. 632 с.
2. Исхакова С. З. Г.Л. Катуар и его «Теоретический курс гармонии». - Уфа, 2004.
3. Исхакова С.З. Метротектонический метод Г.Э.Конюса: аналитические возможности. - Уфа, 2004.
4. История гармонических стилей: зарубежная музыка доклассического периода. Труды ГМПИ им. Гнесиных. – Вып.92. /Отв. ред. Н.С.Гуляницкая. – М.,1987.
5. Катуар Г.Л. Теоретический курс гармонии. – М.: Либроком, 2012.
6. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера / Пер. с нем. Г. Балтера; Общ.ред., вступ. ст. и коммент. М. Этингера. – М.: Музыка, 1975. – 545 с.
7. Риман Г. Катехизис истории музыки. История музыкальных инструментов. История звуковой системы и нотописания. Пер. с нем.– М.: Либроком, 2012. 162 с.
8. Соколов А.С. Музыкальная композиция в XX веке: диалектика творчества. М., 1989.
9. Арнольд Шенберг. Стиль и мысль. Статьи и материалы. Составление, переводы, комментарии Н.Власовой и О.Лосевой. - М: Композитор, 2006
10. Бершадская Т.С. Гармония как элемент музыкальной системы. – СПб.: Ut, 1997. – 192 с.: нот
11. Герцман Е. В. Античное музыкальное мышление. – Л.: Музыка, 1986. –

224 с.
12.Алексеева Г.В. Древнерусское певческое искусство: Музыкальная организация знаменногороспева. - Владивосток, Изд-во Дальневосточного университета, 1983.- 171 с.
13.Серегина Н.С. О ладовом и композиционном строении песнопений знаменного распева. //Вопросы теории и эстетики музыки. - Д.: Музыка, 1975, - Вып. 14. - С.65-77.
14.Успенский Н. Древнерусское певческое искусство. - М.: Советский композитор, 1971. - 823 с.

6.2 Рекомендуемая литература (дополнительная)

1. Arsnotandi. Нотация в меняющемся мире.- Научные труды МГК / Ред.-сост. И.Барсова. – Сб.17. - М.: Композитор, 1997.
2. Алексеев Э.Е. Раннефольклорное интонирование: звуковысотный аспект. – М.: Сов.композитор, 1986. – 238 с.
3. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Кн.1-2. - Л.: Музгиз, 1971.
4. Баранова Т. Переход от средневековой ладовой системы к мажору и минору в музыкальной теории ХУ1-ХУ11 веков // Из истории зарубежной музыки. - Вып. 4. – М.: Музыка, 1980. – С.6-27.
5. Барсова И.А. Очерки по истории партитурной нотации. – М: МГК, 1997.
6. Бершадская Т.С. Гармония как элемент музыкальной системы. – СПб.: Ut, 1997. – 192 с.: нот.
7. Велижева Н.К. Метроном и специфика новоевропейской музыкальной культуры //Музыка –культура – человек: сб. ст. – Вып.2 / Отв. ред. М.Л.Мугинштейн – Свердловск: Изд-во Урал ун-та, 1991. – С.65-86.
8. Герцман Е. Синопсис музыки или памятник агонии. – М.: Композитор, 2000. - 354 с.
9. Дубинец Е. Знаки звуков. М., 2000.
10. ДьердьЛигети. Личность и творчество. М.: РИИ, 1993.
11. ЕрохинВ. De musica instrumentalis: Германия 1960–1990. Аналитические очерки. – М.: Музыка, 1997. – 400 с.: нот.
12. Искусство и наука об искусстве в переходные периоды истории культуры. Сб. ст. – М.: РИИ, 2000.
13. Cantusplanus – 2002. Русская версия. Т.1. – СПб.: Композитор, 2004.
14. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / Пер. с чеш. – М.: Музыка, 1976. – 568 с
15. Конюс Г.Э. Научное обоснование музыкального синтаксиса (к изучению вопроса). – М.: Музгиз, 1935. – 32 с.
16. Котляревский И.А. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания. Методы изучения и классификации. – Киев: Музична Украина, 1983. – 158 с.
17. Кудряшов Ю. Катехизис теории сонорного лада // Аспекты теоретического музыкознания: сб.ст. - Л., 1989. Вып. 2. С. 123–143.
18. Курбатская С. Серийная музыка: вопросы истории, теории, эстетики. – М.: ТЦ «Сфера», 1996. – 400 с.
19. Лебедев С., Поспелова Р. MusicaLatina: Латинские тексты в музыке и музыкальной науке. – Спб.: Композитор, 2000. – 256 с.
20. Лебедев С. Учение о хроматикеМаркетто из Падуи // Проблемы теории западно-европейской музыки /Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 65. - М., 1983.
21. Мазель Л.А. О музыкально-теоретической концепции Б.В.Асафьева //Советская музыка. - 1957. - № 3.
22. Мазель Л.А О природе и средствах музыки: Теоретический очерк. – М.: Музыка, 1983. – 72 с. (Вопросы истории, теории, методики).

23. Мдивани Т. «Бытие числа» у Л.Ноно, К.Штокхаузена, Дж.Кейджа // Теоретическое музыкознание на рубеже веков: сб. ст. / Сост и науч. редакция Е.Н.Дулова. – Минск: Белорусская гос. академия музыки, 2002. – С.178-189.
24. Ментюков А.П. Очерки истории гармонических стилей. Ч.1. От Гукбальда до Д.Скарлатти. - Новосибирск, НГК, 2006.
25. Мессиан О. Техника моего музыкального языка / Пер. с франц. и коммент. М. Чебурекиной. – М.: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шигалина, 1994. – 128 с.: нот.
26. Металлов В.М. Азбука крюкового пения: Опыт систематического руководства к чтению крюковой семиографии песнопений знаменного распева периода киноварных помет. – М.: Синодальная тип., 1899. – 130 с.
27. Металлов В.М. Осмогласие знаменного распева: Опыт руководства к изучению осмогласия знаменного распева по гласным попевкам. – М.: Синодальная тип., 1899. – 92 с.: нот.
28. Николаев Борис, протоиерей. Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного церковного пения: Опыт исследования мелодики и нотации русского православного церковного пения со стороны церковно-богослужебной. - Научная книга, 1995.
29. Москва Ю. Основные категории модальности григорианского хорала // Муз.академия.- 2007.- №2. – С.162-173.
30. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.: нот.
31. Михайлов А.В. Музыка в истории культуры. М., 1998.
32. Михайлов А.В. Языки культуры. М., 1997.
33. Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков / Сост. текста, пер. и вступ. ст. А.И. Рогова. – М.: Музыка, 1973. – 245 с.
34. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / Составление и общ.вступ. ст. В.П. Шестакова. – М.: Музыка, 1971. – 688 с.
35. Николай Дилецкий. Идеа грамматики мусикийской / Публ., пер., исслед. икоммент. Вл. Протопопова. – М.: Музыка, 1979. – 637 с.
36. От Гвидо до Кейджа: Полифонические чтения. М., 2006.
37. Панкина Е. В. Формирование принципов тонально-гармонической системы в светской вокальной музыке итальянского Возрождения //Сибирский музыкальный альманах. 2001. – Новосибирск: НГК им. Глинки, 2002. С.15-24.
38. Поспелова Р. Западная нотация XI-XIV веков. Основные реформы (на материале трактатов).- М.: Композитор, 2003.
39. Поспелова Р.Л. Учение об эффектах музыки в трактате Иоанна Тинкториса «Complexsuseffectuummusices» //Традиция в истории музыкальной культуры: Problematamusicologica 3 / Отв. ред. В.Г.Карцовник.- Л.: ЛГИТМИК, 1989. – С.37-45.
40. Проблемы теории западно-европейской музыки /Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 65. - М., 1983.
41. Рети Р. Тональность в современной музыке / Пер. с англ. Г. Орлова. – Л.: Музыка, 1968. – 131 с.
42. Ритм и форма. СПб.: Союз художников, 2002.
43. Теория современной композиции. Отв. ред. В.С.Ценова. М., 1995.
44. Тюлин Ю.Н. Современная гармония и ее историческое происхождение // Теоретические проблемы музыки XX века. М.: Музыка, 1967. Вып. 1. С. 129–182.
45. Ходорковская Е. Система сольмизации и звуковысотные аспекты доклассической модальной техники // Аспекты теоретического музыкознания.- Вып.2. – Л.: ЛГИТМиК, 1989. – С.51-60.
46. Холопов Ю.Н. Музыкально-теоретическая концепция А.Ф. Лосева // Проблемы музыкальной теории. М., 1991.
47. Холопов Ю.Н. Музыкально-эстетические взгляды Х. Шенкера // Эстетические очерки. М.: Музыка, 1979. Вып. 5. С. 234–253.

48. Холопов Ю.Н., Поспелова Р.Л. Теория музыки времени Палестрины: о трактате Дж.Царлино «Установления гармонии» //Русская книга о Палестрине /Науч. тр. МГК им.Чайковского. Сб.33. – М., 2002. С.32-53.
49. Чаплыгина М.А. Музыкально-теоретическая система К. Штокхаузена. М., 1990.
50. Шульгин Д. И. Теоретические основы современной гармонии. М., 1994.

6.3 Рекомендуемая нотная литература

См. Приложение

6.4 Литература, представленная в ЭБС

Доступ к полнотекстовой Электронной библиотечной системе «Книгафонд» http://www.knigafund.ru

1. Галицкая С. Монодия: проблемы теории/ С. Галицкая, А. Плахова; Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки. - М.: Академия, 2013. - 320 с.: нотыISBN 978-5-87444-392-4
1. Окунева Е. Г. Ритмические структуры в сериальной музыке: к вопросу о типологии и систематике Проблемы музыкальной науки, 2015, No 1 (18) DOI: 10.17674/1997-0854
2.Валькова В. Б. «Рассредоточенная тема»: пути отечественного музыкознания в зеркале истории одного понятия Проблемы музыкальной науки, 2015, No 1 (18) DOI: 10.17674/1997-0854

ЭБС «Книгафонд»

1. Холопова В. Н. Феномен музыки: монография.- Директ-Медиа • 2014 год • 384 с.
2. Крылова А. В.Музыка в культуре повседневности : избранные статьи.- Издательство РГК им. С. В. Рахманинова • 2011 год • 169 страниц
3. Протасова Н. Г.История фортепианного искусства: учебно-методический комплекс.-КемГУКИ • 2012 год • 31 с
4. Музыкальная форма: учебно-методический комплекс.-КемГУКИ • 2014 год • 220 с
5. Музыкальное искусство в современном социуме : сборник научных статей.- Издательство РГК им. С. В. Рахманинова • 2014 год • 364 с
6. Музыкальный театр: искусство, социум, бизнес : сборник научных статей. К 200-летию со дня рождения Дж. Верди и Р. Вагнера.-Издательство РГК им. С. В. Рахманинова • 2014 год • 208 с
7. История исполнительства : Методические указания для самостоятельной работы студентов: методические указания.-КемГУКИ • 2010 год • 36 с
8. Холопова В.Н. — Формы музыкальных произведений
9. Колпинский Ю. Искусство древней Греции//Эл.ресурс:http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000000/st022.shtml
10. Герцман Е. В. - Музыка Древней Греции и Рима.- СПб.: Алетейя, 1995.- С. 328//Эл.ресурс: http://thinking-is-all.ru/istoriya-filosofii-antichnaya/2615-gercman-e-v-muzyka-drevnej-grecii-i-rima.html
11. прот.БорисНиколаев.Знаменный распев. Отношение безлинейной нотации к знаменной мелодии. Лица, кулизмы, кокизы и фиты.//Эл.ресурс: http://azbyka.ru/tserkov/bogosluzheniya/penie/nikolaev_znamenity_raspev_49-all.shtml

6.4. Ресурсы информационно-телекоммуникационной сети "Интернет"

1. 1. http://www.belcanto.ru
2. 2.http://horist.ru/
3. 3. http://hor.by/conductors/

4. 4. http://ikliros.com/notes_search
5. 5. http://notes.tarakanov.net/
6. 6.http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000000/st022.shtml
7. 7.http://thinking-is-all.ru/istoriya-filosofii-antichnaya/2615-gercman-e-v-muzyka-drevnej-grecii-i-rima.html
8. 8.http://azbyka.ru/tserkov/bogosluzheniya/penie/nikolaev_znamenity_raspev_49-all.shtml

Материально-техническое обеспечение дисциплины

Учебные аудитории: 2-14, 2-21, 2-22, , 2-24, 2-27, 2-28, 2-29, 2-30, 2-32, 2-33, 2-34, 2-36,2-38 – **общая площадь335 кв.м.;**

Оборудование учебных аудиторий:15 пианино, учебные столы, доски, интерактивная доска, шторы затенения;

Кафедральная техника: 2 магнитолы, 3 DVD-проигрывателя, 3 компьютера, 2 принтера, 2 экрана ноутбук, видеопроектор, фонд учебной литературы;

Кабинет звукозаписи: видео и аудиотехника, дом.кинотеатр, фонд видео и аудиозаписей;

Компьютерный класс:12 компьютеров, выход в Интернет, сканер, ксерокс, фонд учебных программ.