А.Асфандьярова

ИНТОНАЦИОННАЯ ЛЕКСИКА КАК ПРОБЛЕМА АРТИКУЛЯЦИИ ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТ Й.ГАЙДНА

Интерпретация и исполнение музыкального произведения в стиле, адекватном авторскому тексту, всегда были в центре внимания музыкантов. Общепризнанно, что бережное, осмысленное отношение к нотному тексту и поиски на его основе убедительных и стилистически грамотных трактовок - главная задача исполнителя. Весьма актуальным в этом смысле становится решение проблемы расшифровки музыкального текста на основе положений музыкальной семантики. Исследования в этой области перспективны и необходимы; в них пересекаются вопросы теории и творческие проблемы исполнительства и педагогики.

Тем не менее, существуют реальные трудности прочтения и расшифровки музыкального текста на интонационно-образной основе с включением системы значений так называемого “музыкального словаря эпохи” (Б.Асафьев). Эти трудности являются следствием академической традиции: для системы обучения теоретического профиля (тональный план, форма, гармония, фактура) характерен узкограмматический анализ. Столь же узкотехническая ориентация распространена в среде исполнителей (штрихи, динамика, агогика и др.). Интерпретация на грамматическом уровне постижения музыкального текста оказывается далекой от его собственно стилевой ориентации, так как явление стилистики связано в первую очередь с пониманием словаря и анализом смысловых структур музыкальной темы. По словам А.Сохора, условием понимания музыки служит «“знание” слушателем семантических возможностей ее языка, в частности, – владение теми ассоциациями, которыми “обросли” его элементы в процессе их общественного бытования. Иначе нельзя воспринять музыкальные интонации как “слова” знакомого “языка” и понять их значение”» [13,71].Основой будущей интерпретации авторского текста и его грамотного интонирования, таким образом, должен служить анализ интонационной лексики, расшифровка “словаря музыкальных значений”.

В статье рассматриваются варианты возможной артикуляции *музыкальных тем,* причем, объектом анализа становятся фрагменты произведений, где тема выступает как “носитель музыкального образа”. Именно в теме наиболее концентрированно предстают смысл и содержание произведения, и на ее примере удобно рассматривать в деталях зависимость артикуляции от наполняющей тему интонационной лексики.

Статус музыки как языка, содержащего информацию внемузыкального происхождения, признавали многие теоретики и практики пианизма. “Меня

всегда интересовало исследование, - писал А.Рубинштейн, – может ли и в какой степени музыка не только передавать индивидуальность и душевное состояние сочинителя, но быть также отголоском времени, событий и культурного состояния общества? И я пришел к убеждению, что она это может до мельчайших подробностей; что в ней могут быть узнаваемы даже костюмы и люди современной сочинителю эпохи…” [цит. по:11, 6].

Выдающиеся мастера отечественного и зарубежного фортепианного искусства обобщали свой личный исполнительский и педагогический опыт в теоретических трудах, описаниях методических принципов, разработках частных вопросов, касаясь в них трактовки авторского замысла, выявления музыкального содержания, расшифровки авторского текста. Это известные всем работы Г.Нейгауза, С.Фейнберга, И.Браудо, С.Савшинского, А.Гольденвейзера, П. и Е.Бадуры-Скоды, Э.Бодки, Л.Баренбойма, Г.Голубовской и др. Исследования проблем артикуляции предстают здесь в самых разных объемах: в виде крупных исследований (Браудо), отдельных глав (Бодки, Бадура-Скода), заметок и отдельных высказываний. Но, хотя формированию навыков артикуляции многие музыканты – теоретики и практики пианизма уделяли активное внимание, необходимо признать, что только методическая разработка перспективных идей в области семантики дает возможность подойти к этой проблеме с позиций выразительного, а не узкотехнического произнесения авторского текста.

Соглашаясь с мнением музыкантов, которые во главу угла ставили содержание музыки, провозглашали примат того, “что” произносится, а не “как” произносится (Г.Нейгауз), приходится признать, что чаще всего практические доказательства этих призывов оставались прерогативой личности, их провозгласившей. Поэтому крупицы опыта великих бесценны, но требуют бережного отношения и определенной систематизации.

Прежде всего, это касается ключевого термина “*артикуляция*”, который применяется в теории и практике исполнительства в разных значениях: как раздельное или слитное произношение (*синтаксический аспект*), как вопросы фортепианного туше, педали (*фонетический аспект*), как уточнение частных приемов и правил произношения в связи с *грамматикой* нотного текста. Наряду с термином “артикуляция”, музыкантами используются и другие: “*произнесение*”, “*произношение*” и, наконец, “*интонирование*”. Весьма часто они трактуются произвольно, многозначно и неопределенно. И все же, объясняя задачи и проблему артикуляции в ее тесной связи с содержанием, в расшифровке авторского текста теоретики пианизма опирались на узкограмматический подход. Тому примеры: “затактовая” теория (Г.Риман), “правила восьмушки” (И.Браудо), исполнение лиг по принципу “техники смычка” (Н.Голубовская), принципы исполнения “различных фактур и построений” (Е.Терегулов) и т.п.

Узкограмматический, а часто и узкотехнический подход не удовлетворял многих музыкантов. Попытки и желание вырваться из оков “голой” техники

вызывали необходимость поэтических аналогий, сравнений, ассоциаций, чтобы попытаться раскрыть “поэтическую сущность произведения” (А.Корто). Вопросы словесной интерпретации занимают большое место в трудах по теории исполнительства, вероятно, еще и потому, что это наиболее легко фиксируемая часть педагогического опыта. Формируя представления об образе, они способствуют поиску разнообразных исполнительских приёмов. Одновременно музыканты признавали, что “выразить словом содержание нельзя, да и не нужно, слово будет лишь рядом с музыкой” (С.Савшинский). Тем не менее, этот метод занял большое место в педагогике[1], многие были согласны с необходимостью привлечения словесных характеристик, метафор, ведь в них “есть частичка прямого смысла” (В.Медушевский).

Благодаря научным достижениям отечественного музыкознания в области осмысления специфики музыки как вида искусства (М.Арановский, В.Медушевский, Е.Назайкинский, В.Холопова, М.Бонфельд и др.), а музыкального текста с точки зрения поэтики, стилистики и семантики, стало возможным вернуть исполнителям и музыковедам творчески корректное к нему отношение. Определение *музыкальный текст* в этом случае включает, в отличие от *нотного текста*, понятие структуры смысла музыки. Нотный текст – лишь графическое отображение музыкального текста [1]. Смысловые структуры возможно “декодировать”, то есть основываться в анализе на определении их устойчивых значений, хотя они не имеют вербального эквивалента и часто постигаются интуитивно. Подобные устойчивые интонационные образования и формируют лексику произведения.

Однако неразработанность методики анализа смысловых структур, которая опиралась бы на расшифровку музыкального текста с позиций его поэтики и стилистики, до определенного времени неизбежно заводила в тупик и практическую проблему содержательной интерпретации музыкального произведения. Естественно, что артикуляция рассматривалась конкретно-технически – с позиций “нотного”, а не “музыкального” текста. Но в свете современных достижений музыкальной науки, которые подтверждают теорию музыкальной речи Асафьева, “распознавание” семантики музыкального текста, то есть анализ его с точки зрения наполнения знаковыми элементами, должен стать основой выразительной и содержательной интерпретации[2]. Проблема артикуляции как проблема выразительного произнесения текста на интонационно-образной основе в рамках этой концепции будет рассматриваться как осмысленное звуковоспроизведение, где объединены “психический тонус, настроенность и смысл” (Асафьев). Расшифровка смысловой стороны

---

[1] См. об этом также: 7.

[2] Данная позиция изложена в ряде работ, приведенных в библиографическом списке:[1,2,6,12, 13,16,17-22].

музыкальной интонации определит художественную задачу, которая, в свою очередь, конкретизирует исполнительское произнесение, то есть артикуляцию. При этом последнее возможно с различными оттенками чувств и смысла, но варианты интерпретации должны определяться заложенным в тексте семантическим содержанием.

Каким же образом происходит исполнительское толкование музыкального текста? Какие интонационные структуры, “музыкальные знаки” дают право выявить образно-смысловую ситуацию, интонационную лексику, которая, в свою очередь, определит задачи артикуляции музыкальной темы?

“Семантически наполненные” обороты (ими могут быть и “целостное музыкальное высказывание, и отдельные, нагруженные ассоциациями интонации” [2, 59]) формируют лексику произведения. Основу ее составляют так называемые “*интонации с закрепленными значениями*” [1], имеющие различную природу и происхождение, мигрирующие из текста в текст на протяжении длительного исторического времени. Существование этих “общезначимых интонаций” (Асафьев) объясняется связью музыки с окружающим миром и различными видами искусства - с речью, движением, поэтическими образами, театральными и живописными сюжетами. В каждом случае характерным следствием их употребления является конкретизация музыкального содержания. Подобными “смыслонесущими” элементами музыкального языка являются, например, ритмоформулы танцев, музыкально-риторические фигуры, темы-символы и темы-цитаты. “Интонационные формулы” - не просто фрагменты текста, но единицы, обладающие семантической потенцией и определяющие стилевую характеристику произведения [18; 20].

Вопросы стиля – одна из самых насущных и непростых проблем исполнения. Опасности стилевого “непопадания” имеют, на наш взгляд, двоякую природу. В одном случае, опираясь на “романтизированные” редакции, которые активно используются в учебной практике, пианисты вносят несвойственную этой музыке экспрессию, распевность, перегружают фактуру. В другом - исполнение становится сухим, бескрасочным, с приглушенной динамикой и такими же приглушенными эмоциями. В.Ландовска пишет о подобном преподнесении старинной музыки: “исполняют ее, как говорят, стильно, с тем тусклым и чопорным хладнокровием, так тяжело, беззвучно, монотонно, что получается впечатление, будто присутствуешь на погребении...” [цит. по: 10, 156].

Стилистически убедительное прочтение музыкального текста невозможно без владения интонационной лексикой конкретного стиля. Анализируя

[1] Термин заимствован из статьи Л.Шаймухаметовой “Мигрирующая интонационная формула как семантическая структура и ее преобразование в контексте музыкальной темы” [21].

смысловые структуры в темах произведений Гайдна, мы выявляем сюжетно-образную основу, и она, в свою очередь, определяет творческие действия исполнителя, то есть необходимость подчинения артикуляции художественной задаче, образно-смысловой ситуации. Интонационная лексика композитора содержит множество внемузыкальных связей, и, следовательно, в них наиболее плодотворно "срабатывает" семантический анализ как инструмент анализа смысловой, предметно-образной стороны музыкальной интонации. Необходимо знание "словаря" как информации для осмысления, поиска новых красок,[1] нюансов. Варианты, опирающиеся на основную идею, позволят "координировать мысль и эмоцию, структурный анализ и творческую фантазию" (Браудо).

Обратимся непосредственно к музыкальному тексту – фрагменту второй части Сонаты Es-dur № 1(№ 52) (пример№ 1)[2] .

В приведенном фрагменте ясно воспринимаются мягкая трехдольность менуэта и интонации пластического происхождения: *поклоны, приседания, реверансы.* Это так называемые "*этикетные формулы*"[3] - "*женский реверанс*" в верхнем голосе и "*фигура мужского реверанса*" в нижнем (т.4 и т.8 примера № 1). Каденционная фигура баса – пластическое воплощение "*поклона кавалера*" - в медленном темпе имитирует поклон, плавное приседание.

"*Женский реверанс*" – это интонации задержания, так называемые "женские окончания", "интонации вздоха". Как "знаки галантного стиля", они вызывают образные представления о месте действия и характере персонажей – придворных кавалеров и дам.

Однако, несмотря на присутствие интонационно-ритмических формул менуэта, здесь нет прямого изображения танца; через музыкальные интонации воспроизводится лишь утонченная, галантная манера поведения. Пластические интонации подобны позам дам и кавалеров с картин художников XVIII века. Косвенное воплощение танца помогает перевести образный план с изобразительного на выразительный и воплотить в звуковой форме определенные отношения между партнерами в ситуации нежных ухаживаний, томных вздохов и амурных пасторальных сцен.

Во фрагменте темы II части Сонаты № 3 (№ 59) мы наблюдаем те же интонации мягких приседаний (т.4 и т.8 примера № 2), церемонных шагов и реверансов "кавалера" в кадансах, и, кроме того, ярко выраженную *ритмоформулу менуэта* – последовательность половинной и четвертной нот (в

---

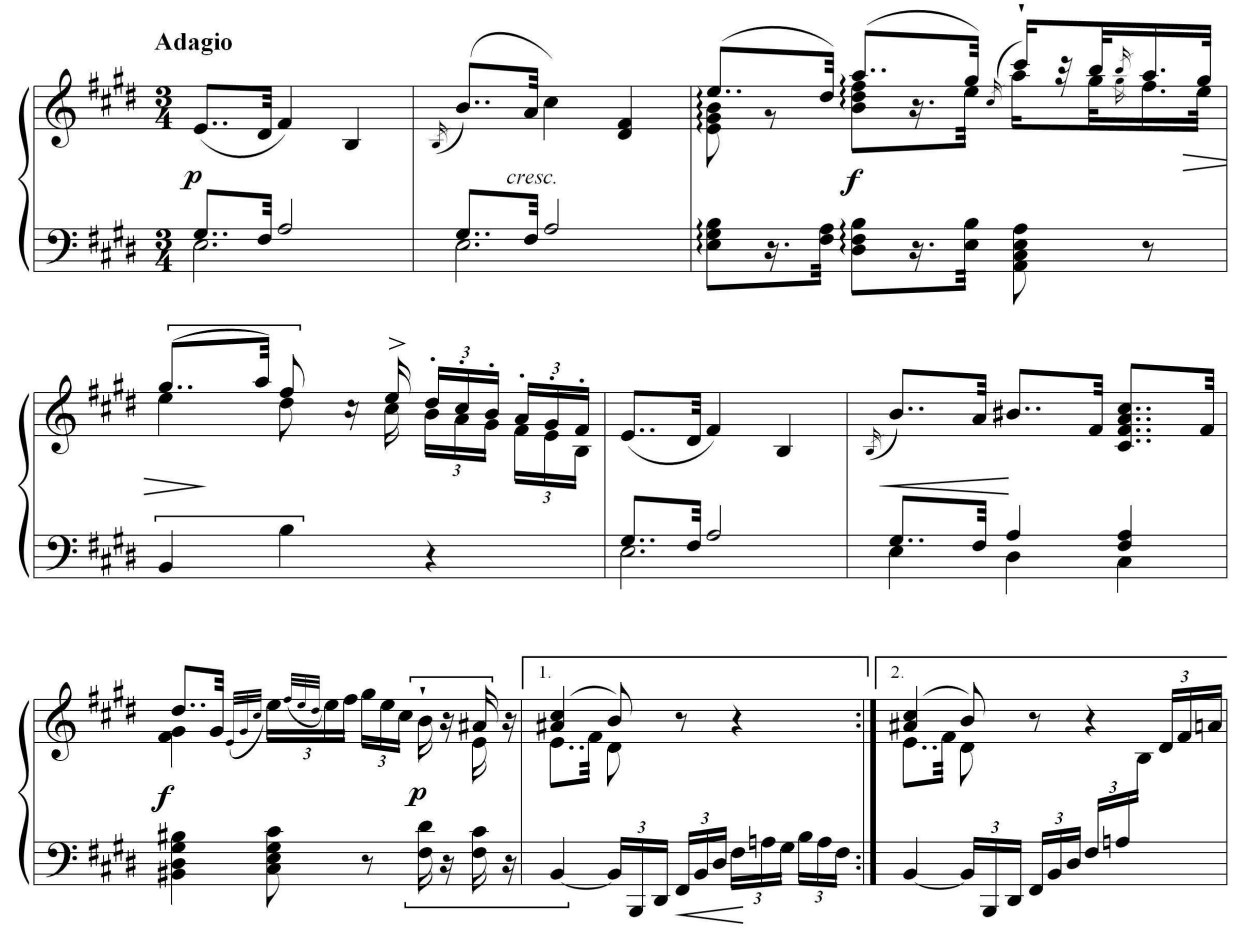
[1] Проблема артикуляции как поблема практической семантики поставлена в статьях и исследованиях Л.Шаймухаметовой [17]. Описание разработки канкретных технологий см.в Программе "Основы музыкального интонирования" [22].

[2] Нумерация сонат производится по изданию: Гайдн Й. Избранные сонаты. Вып. 1,2,3. Сост.Л.Ройзман. М.:Музыка, 1966г.

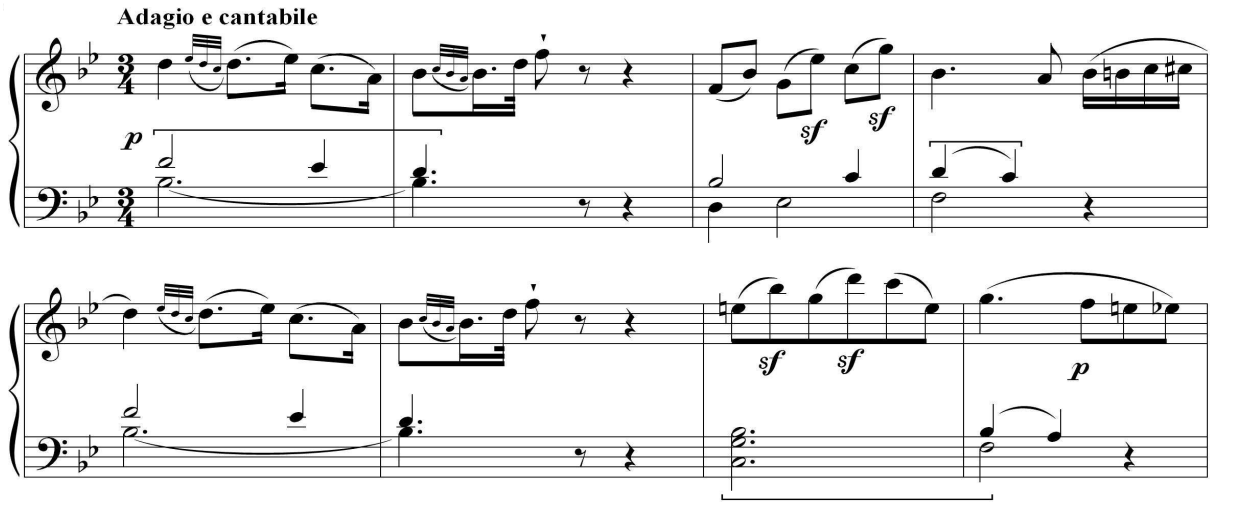
[3] Терминология словаря музыкальных значений здесь и далее заимствована из книги Л.Шаймухаметовой "Семантический анализ музыкальной темы" [18].

среднем голосе - т.1 и т.3). Указанный в первом и втором примерах темп Adagio не тождествен темпу Andante, то есть, не типичен для менуэта, и,

Пример №1 Гайдн. Соната № 1 (№52) Es-dur II ч.



Пример №2 Гайдн. Соната № 3 (№59) Es-dur II ч.



сочетаясь с прямыми значениями танцевальных формул, вносит новые смысловые оттенки в пасторальный любовный сюжет.

Пластические интонации как бы “растворяются” в этом темпе, теряя четкие очертания зрительных образов, танцевальные формулы все время “оттягиваются”, что создает особый эффект меланхолических, грациозных “чувствований”. Регламентированный, чопорный придворный танец наполняется дыханием жизни, обаянием нежных, изысканных оттенков настроений, его жанрово-танцевальная лексика обращается в сферу интимной лирической пасторали. В контексте сказанного становится ясным, что авторское обозначение e cantabile подчеркивает не столько “певучесть” звукоизвлечения, сколько чувственность и лирику сцены (пример № 2).

Параллельное движение терций (т.3 и т.4 примера № 1) представляет собой так называемый “*знак свирели*” – устойчивый атрибут поэтичной пастушеской пасторали. Интонационные формулы “*знака свирели*” сформировались в музыкальных текстах через имитацию тембров деревянных духовых инструментов и их связь с внемузыкальными представлениями – литературными, живописными, театральными. “*Ленточное двухголосие*” обязано своим происхождением прообразу дуэта свирелей, сопровождавших пасторальные лирические сцены. “Любовные” терции подчеркивают эмоционально-образное содержание фрагмента – лирический дуэт дамы и кавалера, безмятежное представление об идеальном бытие и возвышенных отношениях [18, 59-63].

Анализируя интонационную лексику фрагмента (пример № 1), мы наблюдаем еще один устойчивый интонационный оборот, который очень часто встречается в текстах гайдновских сонат – так называемый “*знак corni*”. Валторна – инструмент, символизирующий единство человека с прекрасной, “облагороженной” природой. В своем основном виде *знак corni*, как “*золотой ход валторн*” (последовательность терции, квинты и сексты), почти не встречается в сонатах. Но он все время присутствует в других смысловых и структурных модификациях: *в неполном виде* как сочетание двух интервалов, как “*мерцающий*” повторяющийся *тон* или как *выдержанный звук-сигнал*[1]. В примере № 1 *выдержанный тон* в нижнем голосе и акустическая аллюзия “*золотого хода*” – сочетание квинт и секст в двух голосах - создают атмосферу радости общения с природой, упоения и красоты, атмосферу чувственную, но изящную, без преувеличений и патетики. Кроме того, в т.4 еще раз улавливается

[1] Подробно о смысловых и структурных вариантах знака corni см.: 18, с. 32-39, с. 124-128.

некий намек на знак corni в нисходящем движении терций и секст. В т.1 (пример № 2) в нижнем голосе звучит *выдержанный тон* си-бемоль и последовательность “фа-ми-ре”, которая является одним из мелодических вариантов-аллюзий “*золотого хода*”. *Знак corni* не представлен в своем полном виде, поэтому действие его в “эмоциональной партитуре” мало заметно, но от этого не менее впечатляюще. Он выступает не в первоначальном своем “сигнальном” значении – как “призыв к охоте”, а как своеобразный “знак природы” и имеет лирическую окраску. Сочетание *знака corni* с грациозными менуэтными окончаниями вносит в лирику галантный оттенок.

Появляясь в разных обличиях во многих сонатах Гайдна, знак создает определенное эмоциональное напряжение, мерцание его пронизывает музыкальный текст как знак эмоциональной и психологической наполненности ситуации, что определяет и исполнительскую артикуляцию. Эмоциональное напряжение – отнюдь не в духе романтической эмоции. Оно - тонкое, лирическое, галантно регламентированное. Эмоция, воплощаемая в фортепианной звучности, не может быть открытой и насыщенной. Звук – светлый, ясный, легкий; важна роль “говорящих” пальцев, близких и экономных движений. Нежелательно выходить за звуковую грань, допустимую стилем, вкладывать экспрессивную интонацию, которая “вносит добрую порцию агрессивности или сентиментальности” [8, 10].

Отметим еще одну важную для стилистики исполнения деталь. Артикуляция всех структурных разновидностей *знака corni* требует особого, “нефортепианного” интонирования, имитирующего конкретный тембр. Ясное, без вязкости и жесткости, произнесение роговых сигналов оказывается способным воплотить особенности воспроизведения звуков духовых инструментов и с их помощью создать яркий пространственный эффект.

Проблема исполнения украшений в гайдновских произведениях также обсуждается с грамматических позиций – лишь как нотация и расшифровка мелизмов. Но еще Ф.Э.Бах, разъясняя смысл и назначение украшений, подчеркивал двойственную функцию их толкования: “Они связывают ноты, оживляют их, придают им, если нужно, особые ударения и вес, делают их приятными,…они помогают разъяснить их содержание, будь оно печальным,

радостным или каким иным, они всегда вносят что-то свое” [цит.по: 9, 12]. Иначе говоря, декоративные украшения, наряду с грамматической функцией, несут и семантическую нагрузку, а их смысловое наполнение зависит от структуры музыкального орнамента.

В гайдновских текстах, в зависимости от сюжетно-образной ситуации, орнамент имеет различный художественный смысл и применяется, как правило, в двух видах - как *внешний* и *внутренний*. Обычно орнамент подразумевает существование добавочного элемента внешней природы (мелизмы), украшающего основные структуры музыкального текста. Однако, у Гайдна встречается и так называемый *внутритематический* орнамент, в котором с помощью диминуций украшаются музыкальные тоны, и таким образом рождается тема.

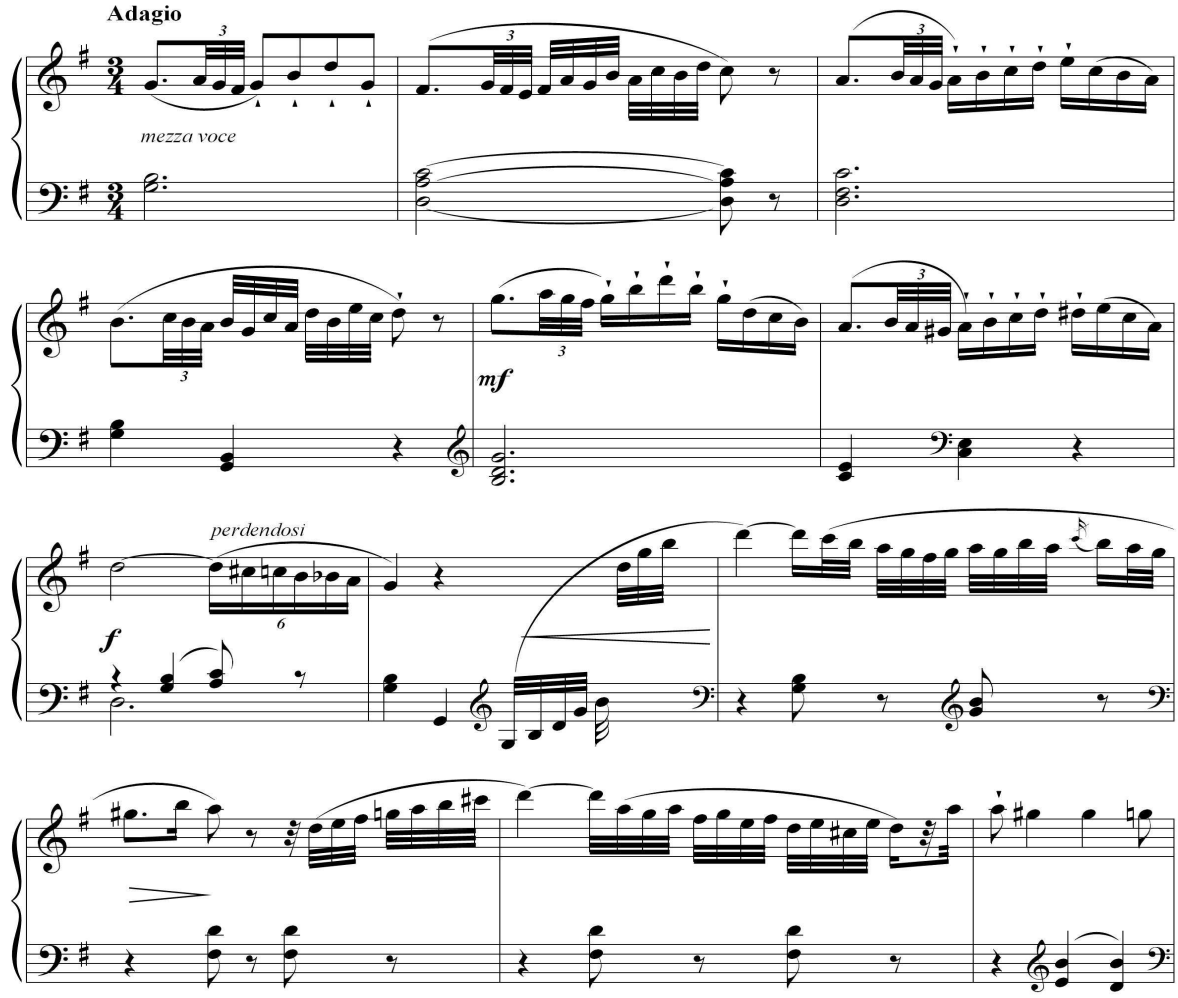
Такого рода обильно украшенное изложение типично для медленных частей гайдновских сонат, в которых воплощаются образы галантной и меланхолической пасторальной лирики.

В приведенном фрагменте из II части Сонаты № 2 (№ 34) (пример № 3) своеобразная “канва” для узора складывается из тонов менуэтной ритмической формулы. Выразительный элемент орнамента, инкрустированный между тонами мелодического рисунка менуэта, “расцвечивает” основной слой узора. Декор “размывает” танцевальную метричность менуэта, создает впечатление импровизационности, вносит в украшаемый музыкальный текст дополнительный художественный эффект. Он усиливает впечатление наслаждения, приятных чувств, изящных любовных отношений, сопровождающих светские развлечения на природе. Возникает картина, как бы “сотканная из томления, прелестной мечтательности и нежной печали”.

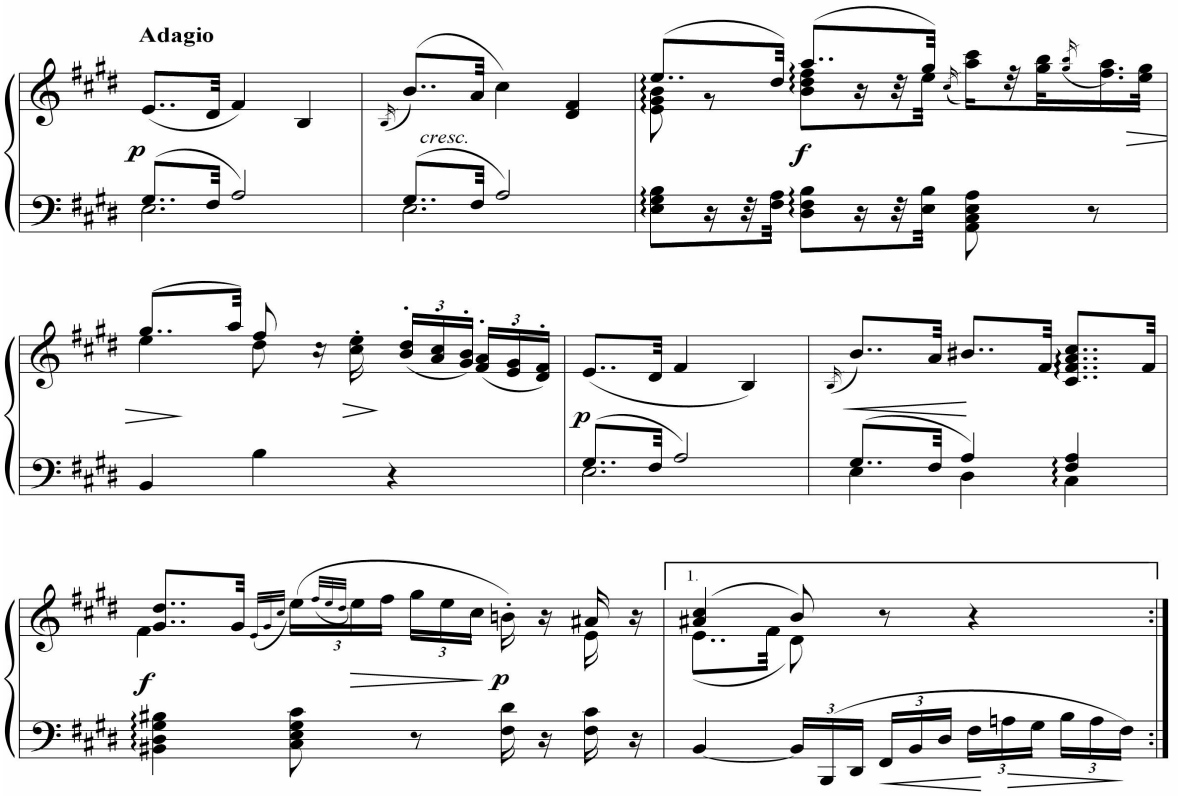
В контексте *галантной пасторали* декоративные интонации часто представляли собой имитацию звучания флейты – неизменной участницы пасторальных сюжетов. Исполнительское воплощение этой смысловой структуры логично основывать на имитации отчетливого, “рассыпчатого”, серебристого ее звучания.

Возможен и комбинированный штрих в исполнении орнаментальных “гирлянд” – звонкий и отчетливый в верхнем регистре и более легатный, “теплый” в среднем. Разнообразие штрихов определяет и разнообразие красок, тонкий колорит настроений, как на полотнах “галантных

Пример №3 Гайдн. Соната № 2 (№34) e-moll II ч.



Пример №4 Гайдн. Соната № 1 (№52) Es-dur IIч.



празднеств” художников XVIII века, где мерцание оттенков создает особое настроение “психологичности” изображаемого.

В условиях *меланхолической пасторали* - одной из наиболее часто встречающихся у Гайдна разновидностей - в каденциях появляются восходящие и нисходящие хроматические ходы (т.4 и т. 8 примера № 2 и т.7 примера № 3). В Песнях Гайдна эти интонации часто появляются на словах “нега”, “лень”, “благодать”, “истома” и, включаясь в контекст инструментальной темы, по ассоциации вызывают соответствующие представления. Подобные хроматические интонации (назовем их “*фигурой неги*”) - излюбленные лексемы гайдновской пасторали. Она придает звучанию особый лирический колорит и способствует созданию атмосферы упоения и наслаждения красотами природы.

Уместно предположить, что лига выставлена композитором не столько для обозначения штриха, сколько для логического выделения этой смысловой структуры. Артикуляция предполагает подчинение ее значению, что достижимо при помощи неглубокого, без излишнего “нажима”, legato. В связи с этим важно заметить и то, что legato Гайдна, соответствующее звуковому идеалу его времени, должно отличаться от звукового идеала барокко и романтизма: глубина звучания, прикосновения была ограничена своеобразным пределом. Пафос и “аффекты” барокко уступают место “чувствительности”, передаче тонких “ощущений”. Эти качества нашли отражение в стилистике исполнения в целом. “В каждую эпоху, - замечает по аналогичному поводу С.Фейнберг, - господствует та или иная манера игры; экспрессия, характерная для одного времени, может превысить меру выразительных средств, свойственных другой эпохе” [15, 86].

Итак, анализ интонационной лексики фрагментов (примеры № 1, № 2 и № 3) позволил определить основную образно-смысловую задачу артикуляции – воплощение пасторали. В рассмотренных фрагментах – это *галантная пастораль*, “облагороженная” изящной пластикой аристократического менуэта и *пастораль меланхолическая*, являющаяся идеалом искусства XVIII века и единственной разновидностью лирики в сонатном творчестве Гайдна.

Интересно сравнить с этой точки зрения авторский текст с редакторскими версиями. Если редакторские ремарки – это “запечатленная интерпретация”, то весьма важно определить те принципы и установки, на которые редактор опирался в прочтении авторского текста.

В редакторской версии фрагмента II части Сонаты Es-dur № 1 (№ 52) (пример № 4) первый смысловой сегмент текста совпадает с синтаксической единицей, равной фразе. Предлагая “пропеть” фразу, редактор сознательно объединяет лигой и как бы не замечает мелкие смысловые образования внутри фразы (*мотив-шаг* - 1-я доля такта и *мотив-приседание* - 2-я и 3-я доли). Сглаживание деталей текста, пристрастие к legato можно объяснить желанием редактора избежать манерности и вычурности, которые, безусловно, способны внести короткие лиги. Авторские же лиги (пример №1, т.1), напротив, ясно показывают границы мотивов, представляющих

интонации пластического происхождения. Заметим, что пунктир является украшением ко второму звуку и вносит лирический, “чувствительный” оттенок в “суховатую” сетку менуэта.

Тем не менее, редактор объединяет лигой (вокализирует) также и триольные фигурации (т.7 примера № 4), представляя их не как внутритематический орнамент, а как вокально-мелодическую структуру. Изящное кружево декоративных фиоритур, по редакторскому замыслу, превращается в драматизированное “выпевание” в духе романтической кантилены.

Но все дело в том, что Гайдн вовсе не подразумевал ариозных структур в подобных ситуациях. У композитора это орнамент, декор, и именно от его правильной артикуляции зависит художественный результат стилевой интерпретации.

Вероятно, любая редакторская ремарка есть трансформация композиторского замысла. Тексты старинной музыки “провоцируют” редакторов к подобным дополнениям – очень уж скупы и не всегда понятны авторские указания. Однако, как справедливо утверждал Браудо, - “необходимо отдавать себе отчет в том значении, которое имеет данный штрих в конкретном контексте. Именно понимание этой роли, а не общие правила помогут найти в данном штрихе определенное выражение, а в связи с выражением – и меру его использования” [3, 111].

Таким образом, конкретная функция артикуляции как исполнительского приема определяется лексико-интонационным контекстом, содержание которого в данном случае было представлено пасторалью. Художественный результат интерпретации текста во многом зависит от установки исполнительской артикуляции – не на певуче-распевную, вокально-речевую кантилену, а на чувственное изображение пластических интонаций изящного танца.

Жестких правил исполнения той или иной интонационной структуры нет и быть не может. Но правильно услышанные и осмысленные в контексте как “интонации с закрепленными значениями”, они позволяют точнее определить художественную задачу, эмоционально-образную ситуацию, а, значит, найти адекватные ей исполнительские средства, в том числе - и способы интонирования.

Библиографический список

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.,1998.
2. Барсова И. Опыт этимологического анализа // Сов. музыка, 1985. №9.С.59 - 66.
3. Браудо И. Артикуляция. (О произношении мелодии). Л., Музыка,1973.
4. Гольденвейзер А. О Моцарте и исполнении его произведений // Пианисты рассказывают. Вып.1. М.,1979.
5. Голубовская Н. Об артикуляции фортепианных произведений Моцарта // О музыкальном исполнительстве. Л., Музыка,1985.

6. Ланге В. О роли семантического анализа в интерпретации музыкальных произведений // Вопросы оптимизации учебного процесса в музыкальном вузе / Сб.тр.: РАМ им. Гнесиных. Вып. 125. М.,1993. С.97 – 110.
7. Ланге В. Словесная интерпретация замысла в музыкальной педагогике // Искусство, наука, техника: пути сопряжения. Уфа,1989. С.165-167.
8. Лебедева И. В поисках утраченной духовности // Сов. музыка, 1986. № 4.
9. Мальцев С. Нотация и исполнение // Мастерство музыканта-исполнителя. Вып.2. М., 1976.
10. Меркулов А. Редакции клавирных сочинений Гайдна и Моцарта и проблемы стиля интерпретации // Музыкальное исполнительство и педагогика. История и современность. М., 1991 .
11. Полежаев А. О новых тенденциях в зарубежной исполнительской бетховениане // Музыкальная классика в современном исполнительстве и педагогике. М.,1981.
12. Селиванец Н. Семантические функции интонационных формул в тематизме сонат Д.Скарлатти // Вопросы поэтики и семантики музыкального произведения / Сб.тр.: РАМ им. Гнесиных. Вып.144. М.,1998. С.75-88.
13. Сохор А. Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия // Проблемы музыкального мышления. М., 1974.
14. Терегулов Е. Как читать фортепианную музыку Гайдна? М.,1996.
15. Фейнберг С. Пианизм как искусство. М., Музыка, 1965.
16. Холопова В. Музыка как вид искусства. М.,1990.
17. Шаймухаметова Л. «Диалоги-этюды» как форма обучения // Преподавание музыкально-теоретических дисциплин в историко-стилевом аспекте / Сб.тр.: ГМПИ им. Гнесиных. Вып.120. М., 1991. С.70-86.
18. Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы. М., 1998.
19. Шаймухаметова Л. Смысловые и структурные модификации роговых сигнальных формул в контексте тематизма скерцо (на примере творчества австро-немецких композиторов) // Музыкальный язык в контексте культуры / Сб.тр.: ГМПИ им. Гнесиных. Вып.106. М., 1988. С.58-76.
20. Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы / Исследование: ГИИ. М.,1999.
21. Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонация как семантическая структура и ее преобразование в контексте музыкальной темы // Вопросы поэтики и семантики музыкального произведения / Сб.тр.: РАМ им.Гнесиных. Вып.144.М.,1998.С.53-75.
22. Шаймухаметова Л. Основы музыкального интонирования. Программа для студентов фортепианных отделений музыкальных вузов. Уфа,1998.