

ОБРАЗЫ ПАСТОРАЛИ В ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ ГАЙДНА

Выразительная и содержательная интерпретация авторского текста – главная задача исполнителя. При этом помимо формально-грамматического анализа (тональный план, форма, гармония, фактура и т. д.) исполнитель неизбежно должен прибегнуть и к анализу образного содержания. Весьма актуальным в этом смысле становится решение проблемы расшифровки этимологии музыкальных значений на основе положений музыкальной семантики.

Безусловно, существуют реальные трудности прочтения и расшифровки музыкального текста на интонационно-образной основе с включением системы значений так называемого «музыкально-словаря эпохи» (Б. Асафьев). Эти трудности являются следствием академической традиции: для анализа нотного текста характерен узкограмматический подход; не менее распространена в среде исполнителей и узкотехническая ориентация. Очевидно, что исполнительская артикуляция на грамматическом уровне постижения музыкального текста оказывается далекой от его собственно стилевой и содержательной характеристики, так как явление стилистики все же в большей степени связано с пониманием *этимологии значений* и анализом *смысловых структур* музыкального текста¹. Музыкальный текст в этом случае, в отличие от понятия *нотный текст*, отражает явление структуры содержания и смысла музыки. В расшифровке музыкального текста преследуется обнаружение сущности музыки, в том числе и в аспекте интертекстуальных (внемузыкальных) включений². При этом в противовес традиционному взгляду на текст как объект графической

фиксации музыкального произведения семантический анализ позволяет рассматривать в нотном тексте слои музыкального текста.

Известно, что на сегодняшний день особенно непростой оказывается проблема стилевой интерпретации произведений барокко и классицизма и, в частности, фортепианных сонат Гайдна. Его произведения часто прочитываются с позиций «романтического пианизма» и в плане образно-эмоционального содержания, и относительно исполнительских универсалий. Это сказывается и в преувеличенной динамике, и в пристрастии музыкантов к излишне «выразительному и певучему», а иногда и бравурно-аффектированному исполнению, что противоречит индивидуальному авторскому стилю и стилистике эпохи. Отсутствие внешних эффектных динамических и эмоциональных контрастов, звуковой насыщенности становится препятствием для включения произведений Гайдна в концертные программы и в то же время составляет определенную трудность для интерпретации его сочинений современными исполнителями. Кроме того, музыка Гайдна значительно удалена от нас во времени, с тех пор произошли изменения в интонационном воплощении чувств и смыслов, поэтому его музыкальный язык требует тщательной расшифровки, а утонченный стиль – повышенного внимания к смысловым деталям текста.

По отношению к стилю Гайдна применяется множество самых разнообразных определений. Исследователи отмечают драматические образы штурмерской стилистики, свежесть и юмор крестьянского танца, выразительность сенти-

¹ Заявленная позиция получила разработку в ряде исследований лаборатории музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств. См.: Лаборатория музыкальной семантики: Аннотированный библиографический указатель / Уфимская государственная академия искусств. Уфа, 2004.

² Теоретическое обоснование различий между «нотным» и «музыкальным текстом» содержится в книге М. Арановского «Музыкальный текст. Структура и свойства» (М., 1998).

ментализма, патетичность барочного ораторского стиля и изящество галантного рококо. Иначе говоря, фортепианные сонаты Гайдна отличаются богатством и неоднозначностью содержания, многоплановой и насыщенной образной сферой, однако ведущую «интонационную ауру» многих его сочинений образует пастораль. Именно она обеспечивает тот особый «изыск», который так трудно воспроизводится современными исполнителями.

В чем художественная сущность музыкальной пасторали, секрет, таинство и механизм ее интонационного воздействия, каковы способы создания пасторальных образов в музыкальной теме? Эти вопросы практически не ставились, а смысловые значения образов пасторали воплощались исполнителями интуитивно.

В этом отношении важным представляются результаты семиотической разработки проблемы «музыкальный текст и исполнитель» и, в частности, исследования этимологии музыкальных значений¹. В последнее время в отечественной науке распространились и утвердились понятия *интонационной лексики*, *семантической фигуры* и *лексемы*, которые приобрели в ряде исследований статус терминов².

Основу интонационной лексики составляют интонации, имеющие различную природу и происхождение, легко узнаваемые и используемые в текстах на протяжении длительного исторического времени. Существование подобных устойчивых оборотов с закрепленными значениями – «мигрирующих интонационных формул» (Л. Шаймухаметова) – объясняется связью музыки с окружающим миром и различными видами искусства: речью, движением, поэтическими образами, театральными и живописными сюжетами.

¹ На проблему становления теории значений как тенденцию в изучении музыкального языка впервые обратила внимание Г. Тараева в обзоре, посвященном проблемам музыкальной семантики. См.: Тараева Г. Общие проблемы теории музыкального языка. Система музыкального языка (Вып. 1); Проблемы музыкальной семантики (Вып. 2) // Музыка. Обзорная информация. Гос. б-ка им. В. И. Ленина, 1988. М. Арановский одним из первых начал исследование механизмов типизации «интонационных стереотипов», впоследствии представив их как проблему лексической формы, а направление ее изучения как музыкально-историческую лексикографию. См.: Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства (1). Техника семантического анализа музыкальной темы представлена в монографии Л. Шаймухаметовой (22, 23). См. также: Барсова И. Опыт этимологического анализа // Сов. музыка. 1985. № 9. С. 59–66; Ходжова Р. К проблеме интонационного генезиса в работе над музыкальным произведением // Современные тенденции в организации высшего образования: Сб. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. М., 1977. С. 86–108.

² В настоящей статье автор опирался на семиотическую концепцию и терминологическую систему, принятую в лаборатории музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств им. З. Исмагилова. См. об этом: Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы // Музыкальное содержание: наука и педагогика: Материалы III Всерос. науч.-практ. конф., 26–29 апр. 2004 г. / Отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. Уфа, 2005. С. 81–102.

В каждом случае характерным следствием употребления таких формул является конкретизация музыкального содержания, поскольку эти единицы обладают семантическим потенциалом и определяют стилевую характеристику произведения. В результате использования знаково-семиотического подхода «неуловимая» пастораль становится воспринимаемой не только на чувственно-интуитивном уровне, но и на уровне конкретных приемов и способов воплощения. Их адекватная расшифровка помогает создавать необходимые художественные эффекты, свойственные идиллическим образам, а также конкретизировать и более точно формулировать исполнительские задачи.

Одновременно важно отметить, что пастораль – не только музыкальное, но и значительное художественное явление культуры XVII–XVIII веков, едва ли не единственное воплощение лирики в век классицизма, размеренного, подчиненного разуму искусства, трезво выверенных контрастов и «расписанных», регламентированных чувств, не теряющих экзальтации и экспрессии.

Пастораль в музыкальном искусстве всегда находилась на периферии отечественных исследований – как музыкально-исторических, так и теоретических, и до сих пор в музыковедении подробно не рассмотрены особенности музыкальной пасторали и не раскрыты механизмы идиллических образных составляющих в музыкальном тексте. Проблема тонкостей исполнения музыкальной пасторали не нашла своего места и в трудах об исполнительстве.

Неуловимость, неопределенность и «недоказанность» пасторали служила и продолжает служить препятствием для определения ее конкретных контуров и составляющих в музыкальных темах, что, в свою очередь, мешает адекватности воспроизведения авторского замысла и грамотной его редакторской расшифровке.

Поскольку пастораль имела длительную немusicalную историю и была широко распространена в различных видах искусства, музыкальная идиллия ассимилировала многие ее атрибуты. Исследования дали возможность обнаружить различные способы воспроизведения пасторали в музыкальной теме: посредством пластических интонаций, театрально-образных включений, орнаментальных структур. Различные способы реализации пасторальных образов в музыкальной теме, связанные с ее немusicalными компонентами, рожают широкий диапазон видов пасторали, соответствующих подобным сюжетным ее воплощениям в других искусствах.

Классификация этих видов намечена в искусствоведении: в литературоведческих исследованиях сформировалось понятие *созерцательной, меланхолической* пасторали и определились ее основные сюжетные константы – место действия, круг участников и основные эмоциональные составляющие. В театроведческих работах отмечается, что *драматическая* (и вместе с ней героическая) пастораль получила свое наиболее яркое воплощение в пасторальной драме XVI–XVII веков и во французском театре XVIII века. В тематизме



Ватто Антуан.
Французские комедианты

медленных частей гайдновских сонат обнаружен также еще один вид пасторали – *бессюжетный, картинно-живописный*, воплощенный посредством орнаментальных структур.

Основными механизмами воплощения пасторали в клавирной сонате Гайдна являются как музыкальные, так и внемузыкальные источники. Это: 1) инструментальный, тембрально-образный тематизм неклавирного происхождения («текст в тексте», «жанр в жанре»); 2) пластика в элементах музыкальной речи (внемузыкальное в музыкальной теме); 3) театрально-образные компоненты («кочующие» сцены и образы героев оперных произведений); 4) орнаментальные структуры текста. Тонкие и изысканные сочетания интонаций пластической, театрально-образной и звуковой инструментальной природы, часто инкрустированные в орнамент, составили особый набор *интонационной лексики* гайдновской идиллии.

Интонационная лексика пасторали, присутствуя во всех частях цикла, наиболее часто и непосредственно проявляется в медленных частях сонат. Здесь знаки пасторали выступают в своем прямом значении чаще и гайдновская идиллия обнаруживает себя определеннее и специфичнее. В других частях цикла – сонатных *allegro*, «менуэтных» частях и в финалах использование интонационной лексики пасторали имеет иной художественный результат благодаря более напряженному и противоречивому взаимодействию с контекстом.

В условиях медленной части использование пасторальных знаков производит особый художественный эффект: в медленном темпе обилие тонких деталей, включающих самые разные внемузыкальные константы, способствует созданию особого состояния созерцания, своеобразного «движения в статике». Впечатление отсутствия

видимого активного действия усиливается медленным темпом, создающим эффект «лирики состояния» и позволяющим осмыслить многочисленные тонкие ассоциации, возникающие в момент осознания элементов интонационной лексики.

При анализе интонационной лексики медленных частей фортепианных сонат Гайдна обнаруживается один из важнейших способов воплощения пасторали – *театрально-образный*. Известно, что это одна из наиболее устойчивых констант в мировой художественной культуре. Причем можно наметить и условную классификацию такого типа, когда сюжет музыкальной темы может быть представлен и *«театральной сценой-диалогом»* и *«монологом»*, а также *сценой-«дивертисментом»* с *музыкальным сопровождением*. Все сказанное имеет первейшее значение для постановки художественных задач артикуляции.

Трактовка пасторали, когда ее жанровая ситуация получает театрально-условный характер, превращаясь в сцену-игру, сцену-маскарад, характерна для всех видов искусства. Дамы и кавалеры на картинах Ватто эфемерны, нереальны, их движения – регламентированные позы актеров классицистского театра, костюмы – не бытовые, а сценические. Зритель словно находится у рампы и наблюдает игру драматической труппы. Сценичность, зрелищность пронизывала искусство того времени и не могла не повлиять на формирование музыкальной интонационной сферы. В театре XVII века, например, сформировалась строгая система передачи аффектов в интонации и жесте. Каждый аффект имел свои эмблемы и атрибутику, которая легко поддавалась прочтению. В музыке различная природа аффектов (в классицистском искусстве уже не аффектов, а *чувств*) находит выражение в различии их музыкального воплощения.

По наблюдениям, театрально-образная пастораль часто появляется в гайдновских текстах, где она представлена присутствием *диалогов героев* – благородных доблестных «кавалеров», изящных и чувствительных «дам». Их реплики рельефны и узнаваемы: это патетические интонации арий *lamento*, возгласы и нежные «вздохи», рыцарские поклоны и изящные приседания. Такой театрализованный вариант воплощения пасторали присутствует во всех частях фортепианных сонат Гайдна и в каждой имеет свою специфику. В «менуэтных» частях преобладает пластическая доминанта, которая определяет смысловое наполнение тематизма. В условиях подвижного темпа сонатного *allegro* драматические коллизии галантной пасторали приобретают более активный характер. В финальных же *presto* часто возникает эффект стремительной театральной сцены комедии-буфф. Особый эффект театрализованной иллюзии, игры в «благословенную Аркадию» с безмятежным и невинным бытием и идеальными возвышенными отношениями воплощен в медленной части клавирной сонаты Гайдна.

Театральная пасторальная сцена словно изображена пусеновской кистью – «патетические жесты, развевающиеся ткани, блестящие шлемы, увлекательное зрелище в пышном интерьере» (11, с. 228). Тем не менее «изображаемые», условные «характеры и нравы» героев куртуазных сцен, их «позы» и «манеры» далеки от экспрессии романтиков и бетховенских драматических коллизий. Их чувства своеобразны: они не имеют ничего общего с «необузданной страстью <...>. Умеренность, деликатность и благородство – вот обязательные качества эмоций, допускавших «галантным кодексом». Хрупкое, утонченное чувство (охлажденное разумом и мерой) было высшей ценностью» (9, с. 79).

В музыкальном языке таких монологов нашли свое отражение приметы «галантно-чувствительного» стиля, выразительный эффект в котором, по словам исследователей, достигался за счет характерных деталей: нисходящего секундового движения, элементов хроматического остинатного баса, мотивов «вздоха» – как секундового, так и со скачками на большие интервалы (13, с. 258). Кроме «чувствительных» интонаций культивировалось использование орнаментальных деталей в мелодике, изысканный, капризный ритмический рисунок мотивов с «обратным» пунктирным ритмом и «нежными» синкопами. В камерной сонате такая оперная выразительность преломлялась «очень условно, через интимное звучание клавира» (13, с. 84).

Под жанром «галантных празднеств» в культуре XVIII века понимается не просто изображение светского времяпрепровождения с флиртом на лоне природы, а «праздник искусства», жизнь людей, «способных глубоко страдать и тонко чувствовать» (12, с. 121). Стремление авторов поэтической пасторали передать внутреннюю, душевную жизнь человека выразилось в тонкой разработке «движений души» в любовных увлечениях героев. Трепетные хорические интонации, цепочки нисходящих секунд передают переживания влюблен-

ного. Такого рода интонации появляются в песнях Гайдна на словах «беспокойно сердце бьется» и т. п., а в инструментальной сонате – в самые трепетные моменты лирических «объяснений в любви». Эти интонации повторяют фразировку мотива «вздоха» и интонационно связаны с классическими ариями *lamento* и нежно-меланхолическими ариями «галантно-чувствительного» стиля.

Известно, что к театрализованной сфере пасторали принадлежала и лирическая поэзия Ренессанса. В песнях-монологах пасторальных медленных частей клавирных сонат Гайдна косвенно отражен утонченный стиль мадригала (первоначально – «пастушеской песни»), используемый для «выражения обостренных интимных переживаний» и тесно связанный с музыкальным сопровождением, – обычно цитры и лирической флейты. Интонации романсов и мадригалов, содержание которых – тема любовных страданий и страстей, символизирующая внутренний мир человека, стали одной из основ интонаций музыкального текста в театрально-образной ситуации музыкального текста клавирных сонат Гайдна. В музыке мадригала господствовали лирические образы – картины природы, окрашенные настроением поэта, образы любовных переживаний. Музыкальные интонации клавирной сонаты восприняли от мадригала характерные для него утонченный стиль, поэтичность и определенную субъективность настроения.

Особенно притягательными для пасторали классицизма стали любовные переживания, своеобразный проникновенный «артистизм чувств», преподносившийся в ней без психологических и эстетических крайностей. Любовь, по словам Фонтенеля, «не должна быть бурной, ревнивой, отчаянной, страстной, но нежной, простой, деликатной, верной... Ваше сердце наполнено, но не потрясено; вы озабочены, но не обеспокоены; вы взволнованы, но не до отчаяния» (цит. по: 24, с. 55).

Интересно воплощение признаков *героической* образности в пасторальных музыкальных «сюжетах». Известно, что на формирование музыкального языка венской классической инструментальной музыки большое влияние оказал музыкальный театр. Интонации героической арии оперы Просвещения связаны с интонационной сферой придворного ритуала, причем, в большей степени, с рыцарским началом. Слава, Доблесть и Любовь стали и главными ценностями героической пасторали.

Героика в музыкальном произведении отображается определенными интонациями, чаще всего связанными с изображением аффектов, – не только радости, гнева, любви, но и нежности, галантности, меланхолии. По словам А. Булычевой, героика в театре и в литературе часто выступала как аллегория галантных отношений, которые, в свою очередь, трактовались как соревнование, поединок. В театре XVIII века героини изъясняются в чувствах, «прибегая к формулам войны и рыцарского турнира. <...> победа, завоевание, добыча <...> – этот лексический ряд <...> в литературе эпохи равно принадлежит сфере военной и сфере галантной» (9, с. 77).

В условиях музыкального текста фортепианной сонаты Гайдна героическая пастораль воплощена в появлении «доблестного кавалера» с неизменными интонациями «фанфары» (обычно в восходящем движении), аккордовой мелодикой и пунктирными ритмами. Такие «рыцарские» атрибуты героической пасторали являются своеобразным «аккомпанементом» главному действию, они комментируют, уточняют ситуацию, подобно сопровождению героической армии блестящим звучанием духовых инструментов. Возникает параллель с сюжетным воплощением картин художников XVIII века, на которых рядом с веселящимися аристократическими пастухами и пастушками изображены боевые доспехи и оружие как намек на присутствие «благородных» и «доблестных» героев.

Понятие галантности, аристократичности включает в круг своих идеалов много важных понятий и доблесть, подчас граничащую с воинственностью, в их числе. Но «героический» кавалер камерной сонаты Гайдна остается условным героем галантно-блестящих звуковых «бесед», и его интонации все-таки остаются «галантными», в пределах вкуса «элегантной» эпохи. По словам современника Гайдна Гете, искусство композитора «близко к античному идеалу умеренности в выражении патетичности и содержит в себе (а равно и возбуждает) чувство, независимое от рефлексии и лишённое страсти» (цит. по: 15, с. 288).

В воплощении пастушеских идиллий медленных частей фортепианных сонат может присутствовать и тонкая лирическая *ирония*, а иногда и *пародия*, также имеющая театральную природу. «Кавалер» из «благородного» превратится в излишне напыщенного в своей патетичности, а «дама» – из изящной и грациозной – в капризную и манерную.

В пасторальных фрагментах присутствует и театральная-образная ситуация другого рода, когда «сцена» представлена не только героями (реплики и монологи), но и аккомпанирующими «действию» инструментами. Сцена словно построена по принципу *театральной интермедии*, в которой мадригальное выступление героя, его монолог, служащий «излиянием ревнивой тоски покинутого любовника», сменяется «тихой музыкой струнных» и «томных флейт». Возникает ассоциация с галереями «театральных картин», сменяющих друг друга сценических ситуаций. Такой вариант *«театрально-музыкальной сцены»* мог иметь своим образцом дивертисменты, серенады и ноктюрны, сопровождающие театральные представления в придворном кругу Возрождения. Основа произведений такого жанра – теснейшая связь поэзии, музыки и театра.

Возможно, кроме того, упомянуть первые сонаты Гайдна (которые и назывались дивертисментами), имевшие, в свою очередь, своим прообразом танцевальную сюиту. В такой сюите присутствовали яркие театральные черты – периодическое чередование контрастных театральнопрограммных танцевальных номеров.

Надо отметить, что, хотя инструментальная музыка Гайдна, по словам исследователей, сво-

бодна от прямых оперных ассоциаций, клавирная музыка, очевидно, косвенно восприняла влияние оперы. Синтетическая основа оперы – слияние поэзии, театра и музыки – имеет свои параллели и в воплощении пасторали в инструментальной музыке Гайдна. В фортепианных сонатах Гайдна отражена именно такая универсальность языка пасторали – сочетание поэтической основы, сценичности и музыкальности.

Ощущение театральной природы пасторали специфично для исполнителя и отличается от текстов с исключительно «пластической» доминантой. Сложность заключается в совмещении лирического, интимного высказывания и театрального аффекта с «возвышенными страстями». Тонкие детали, выражающие «неназываемое», «нечто осязаемое, но не выразимое» (А. Якимович), и при этом в высшей степени условном театральном-игровом преломлении, – это признаки эпохи, глубоко созвучные устремлениям композитора. Перед исполнителем стоит задача найти для каждого «действующего лица» свою звуковую краску и интонацию, разграничить эти интонации в артикуляции, что придаст содержательность исполнению, красочность и полифоничность звучанию. Обращение от более прямых ассоциаций («реверанс» – «галантность», «фанфара» – «герой») к более глубоким способно пробудить фантазию, инициативность исполнителя. При этом ни в коем случае требования «условности» и «этикетности» не могут означать сухости и отсутствия выразительности и эмоциональности в интерпретации.

В таких «театральных сценах» и танцевальные признаки представлены иначе – только как символы, эмблемы. Несмотря на присутствие интонационно-ритмических формул танцев, здесь нет прямого воспроизведения пластики или изображения танцевальных сюжетов; через пластические интонации воспроизводится лишь уточненная, галантная стилистика и манера поведения «героев». Последняя подразумевает и определенный эмоциональный «градус» высказывания, где «сама упорядоченность, уравнированность, замкнутость и расчлененность формы противопоставит идею свободного эмоционального излияния. Все эти черты предполагают элемент “показа”, элемент “строго разработанной условности, не допускающей свободных субъективных отклонений”» (13, с. 342).

«Узнаваемость» пасторали – не в вокально-речитативном, аффективно-романтическом изложении, а во внешней *театральности* тонких «чувствований», культивировании изысканных деталей. «Сверхзадачей» исполнения выступает воссоздание лирических, интимных переживаний, выразительности и искренности эмоции в рамках регламентированного, неэкспрессивного изложения, в галантной манере «из манжет».

Семантический анализ лексики музыкальной пасторали позволяет углубить технику исполнительского анализа, что способствует решению художественных задач, адекватных авторскому замыслу. Конкретность, узнаваемость пасторальных знаков позволяет точнее ставить задачи ис-

полнительской артикуляции. Зная поэтическую и музыкальную лексику того времени, исполнитель может составить образно-смысловую картину – примерную исполнительскую схему, в которой мерцание значений, штрихов, нюансов позволит создать содержательную интерпретацию.

Известно, что особенно непростой задачей при обращении к музыке Гайдна является задача адекватного в стиливом отношении исполнения. В медленных частях фортепианных сонат, при отсутствии ярких, виртуозных эффектов, в строгом и соразмерном исполнении, необходимо чуткое воспроизведение тонких оттенков «чувств единичных особ» (12, с. 112). Идиллическая, пасторальная обстановка переносит центр тяжести с занимательных, драматических событий на внутренний мир героев, и исполнителю необходимо проникнуться поэтической лирикой выразительной, эмоциональной интерпретации, в которой нет места ни преувеличенным «страстям» и манерности, ни сущности и ложно понятому «академизму».

Традиция исполнения музыки Гайдна покрыта слоем определенных ассоциаций: в ней стремились видеть романтическое начало и оставляли без внимания то, что было общепринятым и типичным в классическую эпоху. Существует интересная точка зрения некоторых исследователей, которые отмечают, что Гайдн, возможно, потому и оказался наименее доступным для восприятия романтиков, что был наиболее характерным представителем именно своего времени; он был лишен того, что особенно ценилось в романтическую эпоху (Л. Кириллина). Вероятно, по этой причине в более позднее время его музыку оценивали и анализировали совсем не с тех позиций, которые были для нее естественны и органичны. Музыка Гайдна значительно удалена от нас во времени, с тех пор произошли изменения в интонационном воплощении чувств и смыслов, поэтому музыкальный язык его произведений требует тщательной расшифровки, а утонченный стиль – повышенного внимания к смысловым деталям текста.

Естественно, непросто интерпретировать музыку, традиции исполнения которой утеряны в силу различных причин: длительного времени, прошедшего с момента ее создания, слоя традиций более позднего периода, отсутствия инструментов, на которых исполнялась музыка классической эпохи. Мы уже не сможем представить себе, как звучала музыка далекого времени, и только тщательные исследования как непосредственно музыкального текста, так и культуры и искусства эпохи могут приблизить нас к возможно большей адекватности интерпретации авторскому тексту – раскрыть образное содержание, смысл музыки и многих составляющих исполнительского процесса.

Литература

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. М., 1998.
2. Асфандьярова А. Интонационная лексика как проблема артикуляции фортепианных сонат Гайдна // Историко-теоретические проблемы музыкознания: Межвуз. сб. ст. / РАМ им. Гнесиных; Уфимский гос. ин-т искусств; Отв. ред. и сост. Л. Н. Шаймухаметова. М., 1999. Вып. 156. С. 136–150.
3. Асфандьярова А. Интонационная лексика образов пасторали в тематизме фортепианных сонат И. Гайдна: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2003.
4. Асфандьярова А. О способах воплощения мемуэта в фортепианных сонатах Гайдна: В помощь слушателям ФПК / Уфим. гос. ин-т искусств: Лаборатория муз. семантики; Отв. ред. Л. Н. Шаймухаметова. Уфа, 2002.
5. Асфандьярова А. Семантика и артикуляция образов пасторали в медленных частях фортепианных сонат Гайдна: В помощь слушателям ФПК / Уфим. гос. ин-т искусств: Лаборатория муз. семантики; Отв. ред. Л. Н. Шаймухаметова. Уфа, 2001.
6. Асфандьярова А. Художественный мир пасторали в медленных частях фортепианных сонат Гайдна // Художественный мир музыкального произведения: Межвуз. сб. ст. / Уфим. гос. ин-т искусств: Лаборатория муз. семантики; Отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. Уфа, 2002. С. 4–27.
7. Бахмутский В. Проблема художественной иллюзии в эстетике Французского Просвещения. Художественная культура XVIII века. М., 1973.
8. Бояджиев Г. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения: Италия. Испания. Англия. Л., 1973.
9. Булычева А. Аффект и чувство в лирических трагедиях Ж.-Б. Люлли // Муз. академия. 1997. № 1. С. 74–82.
10. Голенищев-Кутузов И. Романские литературы: Статьи и исследования. М., 1975.
11. Дмитриева Н. Краткая история искусств. М., 1991.
12. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVII – начала XVIII веков. М., 1996.
13. Конен В. Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии. М., 1975.
14. Коробова А. Музыкальная топика как объект жанрового исследования (на примере новоявропейской пасторали) // Муз. академия. 2005. № 3. С. 135–143.
15. Кремлев Ю. Йозеф Гайдн: Очерк жизни и творчества. М., 1972.
16. Кузнецов И. «Сцены собеседования» как специфическая разновидность английского группового портрета // Западноевропейская художественная культура XVIII века. М., 1980. С. 79–88.
17. Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. Ч. I: Под знаком Аркадии / Гос. ин-т искусствознания; РАМ им. Гнесиных. М., 1998.
18. Музыкальное содержание: наука и педагогика. Материалы III Всерос. науч.-практ. конф. 26–29 апр. 2004 г. / Отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. Уфа, 2004; Попова Т. Буколика в системе греческой поэзии // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981. С. 97–177.
19. Семантика старинного уртекста: Сб. ст. / Отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. Уфа, 2002.
20. Холопова В. Музыка как вид искусства. СПб., 2002.
21. Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. М., 1999.
22. Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы. М., 1998.
23. Якимович А. Об истоках и природе искусства Ватто // Западноевропейская художественная культура XVIII века / Ред. В. Прокофьев. М., 1980. С. 41–49.