

СЕМАНТИКА УРТЕКСТА И ВОПРОСЫ ИСПОЛНЕНИЯ СТАРИННОЙ КЛАВИРНОЙ МУЗЫКИ¹

XX век принес много нового в понимание и исполнение музыки прошлого. Изменились звуковые критерии, расширился репертуар. Не только в музейные, но и в концертные залы широко вошло звучание клавесина: это или тщательно отреставрированные оригиналы, или прекрасные, исторически достоверные копии.

Среди музыкантов-исполнителей клавирной музыки возникло несколько направлений. Одни – С. Рихтер, В. Горовиц, А. Микельанджели, Г. Гульд – играют ее почти исключительно на современном рояле и убеждены в звуковых преимуществах инструмента перед его предшественниками. Другие – Г. Леонхард, С. Ружичкова, Р. Керкпатрик, Б. ван Асперен – исполняют и записывают старинную музыку только на клавесине, инструменте, на котором играли и сочиняли Дж. Фрескобальди, семейство Бахов и Куперенов. Третьи – Э. Бодки, Й. Демус, П. Бадура-Скода, А. Любимов – занимают видное место в современной музыкальной жизни как артисты-исследователи, играющие старинную музыку на тех музыкальных инструментах, для которых она была написана, будь то современный рояль, клавесин, фортепиано И. Г. Вальтера или И. А. Штейна конца XVIII века.

И все-таки, несмотря на то, что клавесин завоевывает все большую популярность, музыка композиторов XVII-XVIII веков гораздо чаще исполняется на современном рояле. При этом необходимо иметь в виду специфику клавесина – легкость звукоизвлечения, меньший динамический диапазон, наличие двух мануалов, большой набор тембровых возможностей.

Оживленно обсуждается в музыкальном мире идея “аутентичности”, или “адекватности”, то есть соответствия звучания старинной музыки духу, стилю, инструментарию, исполнительским приемам эпохи Ренессанса и Барокко: изучаются трактаты, первоисточники, восстанавливаются инструменты, возрождаются приемы игры на них, появляются исследования концертирующих

¹ Статья написана автором в 1994 г. и публикуется в редакции составителя с необходимым включением новой информации об изданиях (Л. Ш.)

музыкантов (Э. Бодки, Р. Керкпатрик, П. Бадура-Скода). Острее стали дискуссии, связанные с интерпретацией старинной музыки. Часть исполнителей абсолютизирует исторический метод в интерпретации произведений прошлого. Показательно высказывание А. Любимова: «Я уважаю позицию художников-романтиков, но я не могу понять и поддержать тех артистов, которые и сейчас продолжают лакировать музыку прошлого, подгоняя её под общую "красивость" романтических фантасмагорий в ухудшенном виде. Время усредняющих характеристик прошло. Мы, может быть, призваны не столько трансформировать музыку прошлого, сколько дифференцировать и исследовать её в строгой опоре на источники. По-моему, очень важно воспринимать все явления музыкальной истории (не существенно, сегодняшней или позавчерашней) такими, какие они есть, в их историческом контексте. Погружение в эпоху, породившую то или иное событие, делает наше восприятие не только более точным, но и более многообразным, более ёмким... Я придерживаюсь тех же принципов, что и другие аутентичные интерпретаторы: мы – музыканты конца XX века, но, исполняя Моцарта, мы стремимся приблизиться к максимально точной исторической ситуации» [16].

Другой точки зрения придерживается один из крупнейших музыкантов современности Николаус Арнокур, дирижёр и постановщик оперных спектаклей, незаурядный мыслитель и неутомимый исследователь. Уделяя много времени изучению автографов, он ищет соединения исторической точности исполнения с фантазией, свободой и экспрессией и отнюдь не преувеличивает значимость историчности и верности авторскому тексту: «Я никогда не доверял всей этой затее с аутентичностью, поскольку мне чуждо стремление объективизировать музыку. Оно мне казалось наиболее уязвимым моментом во всем движении за историческое исполнение старинной музыки (движение пришло к нам из Англии и Швейцарии, где спутали верность тексту с верностью букве текста) <...> А ведь написанное в нотах составляет лишь внешний слой произведения <...> Конечно, понятие верности произведению прекрасно, нужно только расширить понятие произведения, оторваться от листка бумаги и от того, что на нём засвидетельствовано. Иначе это будет ложно понятая подлинность, и с подобными процессами я никогда и никак не могу согласиться <...>

Право же, весьма сомнительно, чтобы композитор мог заставить исполнителей всех последующих поколений играть его сочинения так, как это делал он сам» [2].

И всё же, несмотря на дискуссионность ряда положений выдающихся музыкантов, несмотря на всё разнообразие направлений и мнений, исполнительская практика последних десятилетий в целом характеризуется усилением историчности трактовок, всё большим использованием исторически точных, исторически обусловленных исполнительских средств. Даже у больших музыкантов наблюдается переосмысление интерпретационных концепций. Так, П. Бадура-Скода отмечает изменения в трактовке сонат Моцарта у Д. Ойстраха, чья индивидуальность сложилась под влиянием романтической школы Л. Ауэра. Эти изменения произошли у великого скрипача в результате изучения новых изданий, рукописей и творческого сотрудничества с австрийским музыкантом (Бадура-Скода был партнёром Д. Ойстраха), стремившемся к историчности трактовок музыки Моцарта [4].

Подобные тенденции прослеживаются в целом ряде научных работ, посвящённых современному клавирному и фортепианному исполнительству [10; 11; 13; 17; 23], освещаются (однако, не так широко, как бы хотелось) в исторических и методических курсах средних и высших музыкальных учебных заведений. Новые идеи в научном музыкознании и в концертно-исполнительской практике заставляют и педагогов-пианистов пересмотреть традиционное, отказаться от привычного, иногда вернуться к "хорошо забытому" (вспомнив, к примеру, А. Швейцера и И. Браудо) и применить эти идеи в своей преподавательской деятельности.

Прежде всего, это касается *нового отношения к уртекстам*: если не так давно уртексты предназначались лишь для специалистов, то сегодня они рассматриваются как издания для широкой исполнительской и педагогической практики. Изменилась и деятельность редакторов старинной клавирной музыки: не создаётся новых, так называемых исполнительско-педагогических редакций, всё больше появляется изданий, в которых редакторы стремятся наиболее точно воспроизвести авторский текст или одну из его версий. Редакторская ненавязчивость и "скромность" заметна и в последних отечественных изданиях нот старинных композиторов, где редакторами были Н. Копчевский, Л. Рощина, С. Ди-

денко, А. Николаев, И. Окраинец. Показательно, что все эти издания снабжены обширными историческими справками и текстологическими комментариями. К сожалению, несмотря на то, что большинство этих нот вышло из печати давно, педагоги и сейчас не любят работать по таким изданиям: им непривычно видеть "пустой" текст, трудно разобраться в его структуре. В течение десятилетий музыкальная методика и педагогика были ориентированы на *редакции* баховских сочинений и сомневались в возможностях работы по *уртексту* [22; 30]. Даже такой авторитетный музыкант, как И. Браудо, писал: "Единичные указания в рукописях Баха <...> не могут быть использованы в работе школьника как непосредственное руководство» [7, с. 6].

Между тем, уртекст, как документ эпохи, наиболее ярко отражает внутренние закономерности старинной музыки, её стилевые особенности. Однако всё это становится понятным музыканту знающему, просвещённому, владеющему тайнами её музыкального языка, без труда расшифровывающему её семантическое поле.

В этом плане клавирная музыка XVII-XVIII веков имеет свои особенности: клавирные тексты Баха, Куперена, Скарлатти предъявляют пианисту различные требования. Семантика уртекста более понятна и доступна в музыке французских клавесинистов. Своенравна и необычна логика сочетания жанровых и фактурных элементов в сонатах Д. Скарлатти, глубоко скрыта семантика в архитектурной строгости и мелодической сдержанности немецкой музыки. Помогают расшифровать её различные структуры текста: словесные ремарки, обозначающие название пьес, их темп, словесные и графические артикуляционные обозначения. На творческое осмысление исполнителя рассчитаны фактура, тематизм, ладотональный план, форма, обращенные к вниманию и навыкам музыканта.

Французские клавесинисты пробуждают исполнительскую фантазию программностью своих миниатюр, выписанными обозначениями темпов, а иногда и характера исполнения, артикуляции, особенно подробными в позднем этапе творчества Куперена. Среди 230 его миниатюр, составляющих 27 сюит, большинство имеют названия, отражающие душевное состояние, портреты женщин, картины природы. Особенно подробны авторские комментарии к двум относительно большим циклам сюит № 11 и №

13 («Празднества древней и великой Менестрандизы» и «Французские фолии, или Маски»). В первом – пятичастном цикле с юмором передан дух карнавального празднества, яркие характеристики костюмированных персонажей, их движений, жестов. Завершается действие общей вакханалией жонглёров, акробатов, актёров, зверей и всех участников карнавального шествия.

Второй цикл написан на тему, отдалённо напоминающую испанскую фолию, здесь – в характере французского менуэта. Каждая из пьес – маска, одетая в домино соответствующего цвета: Невинность – в прозрачном, Верность – в голубом, Постоянство – в сером, цвета льна, Томность – в лиловом, Кокетка – в пёстрых, Зависть – в тёмно-сером, муаровом, Отчаяние – в чёрном. И в этом удивительном цикле к фантазии исполнителя обращена не только графика нотного текста, но и цветовая характеристика каждой пьесы².

Из *итальянской клавирной музыки* в России доступны лишь отдельные пьесы Фрескобальди, Циполи, Дуранте, Паскуини и наиболее широко, хотя и не полностью, представлены сонаты Доменико Скарлатти³.

Произведения наиболее популярного у пианистов Д. Скарлатти не слишком богаты авторскими комментариями. Рукописи всех его сонат пока не найдены. Они дошли до нас в виде прижизненных копий, сделанных переписчиками для испанского королевского двора: один экземпляр в роскошном переплёте с гербами Испании и Португалии хранится в Венецианской библиотеке, второй – в Парме. Считается, что Скарлатти следил за работой переписчиков, предназначавшейся для королевы. В венецианских рукописях практически всюду поставлены темповые обозначения, но динамика ("эхо") – только в шести сонатах. В редких случаях – обозначения стаккато; аппликатурные обозначения – только на репетициях (*mutandidetì* – “переменить пальцы”).

Вместе с тем, уртекст сонат Д. Скарлатти может дать ключ к их расшифровке и исполнению, если обратить внимание на се-

² Подробно о фолии см. в настоящем издании статью Е. Шаймухаметовой «Карнавальные признаки и образный мир старинной “Folia d’ Espagne”». О символике в музыкальном языке карнавальных циклов Куперена см. другие статьи того же автора [25, 26].

³ По свидетельству И. Окраинец, библиотека Парижской консерватории, к примеру, располагает полным собранием сочинений Дуранте из 62-х томов, включающих в себя, кроме клавирной музыки, мессы, реквиемы, мадригалы и др. [19, с. 129].

мантическую оппозицию лаконичной, характеристичной (в духе гомофонного стиля), образно конкретной *музыкальной темы* и *общих форм движения*, основанных на элементах пассажно-импровизационной техники. *Тема* воспроизводит предметный мир, *общие формы движения* создают эмотивную семантику через воплощение идеи движения⁴.

Сложнее всего разобраться в семантике *немецкой клавирной музыки* – в произведениях И. Фробергера, И. Пахельбеля, И. Баха, Г. Генделя. Хотя сочинения двух последних авторов наиболее часто используются в педагогической и концертной практике, в текстах этих композиторов присутствует минимальное количество авторских указаний. В этом случае музыканту может помочь ряд работ, опубликованных в последние годы и посвящённых семантике и символике старинной музыки [1; 5; 6; 14; 18; 20; 21; 29]. Её содержание может быть тесно связано с религиозным мировоззрением композитора: многие баховские мелодии восходят к темам протестантских хоралов, большинство из которых приобрели значение стилизованных мелодий с определённым смыслом [5, с. 15]. Религиозное содержание произведения может быть подчёркнуто и цифровой символикой, и диалектикой чисел [20] – ведь в сфере библейских и евангельских сюжетов находятся не только произведения Баха, но и фантазии, ричеркары, канцоны Я. Свелинка, Дж. Фрескобальди, Д. Букстехуде, И. Фробергера, И. Кунау и др.

Образный строй старинной музыки раскрывается и через ряд мотивов скорби, радости, блаженства, вопрошения и т.д. Во многом эти мотивы совпадают с *музыкально-риторическими фигурами*. О них музыкант-исполнитель также может собрать доступную информацию (см.: [1; 9; 27]). «Сложившаяся связь музыки и текста в хоровой и оперной музыке, музыкальные фигуры, выражавшие тот или иной аффект, подчёркивающие музыкальное содержание действия, уже в первой половине XVII века перешли из музыки вокальной в инструментальную, превратив её в выразительную музыкальную речь. Следовательно, большая часть барочной инструментальной музыки театральна: она выражает природные

⁴ О семантике смысловых оппозиций в сонатах Д. Скарлатти см.: Шаймухаметова Л., Селиванец Н. «Семантические процессы в тематизме сонат Д. Скарлатти» [28].

события, состояния души и аффекты <...> она живописует, выражает чувства, изображает события и конфликты» [3].

Ключ к разгадке содержания, как известно, может быть найден и через *семантику жанра*. В инструментальных пьесах это может быть прелюдийность, токкатность, различные проявления вокализации и танцевальности. В музыке барокко жанровость создаёт причудливые сочетания: произведения этого времени – результат совмещения различных жанровых начал, которые взаимодействуют, накладываются друг на друга и создают уникальный образ (к примеру, полифоничность и танцевальность сочетаются в жигах сюит и партит, а также в фугах, темы которых близки жиге). Зачастую художественное целое произведения складывается из последовательного нанизывания различных жанров – так, в рамках маленькой сонаты Скарлатти смена жанров может происходить на протяжении нескольких тактов.

Уяснение смысла старинной музыки тесно связано с выбором чисто исполнительских приемов, поскольку только через них может быть домыслено и достроено то, что в нотах обозначено. «Проблема, возникающая перед исполнителем сонат Скарлатти, состоит не только в том, чтобы вывести, скажем, из текста динамику, но и во многом в том, чтобы вывести, в некотором роде, из динамики текст, то есть уяснить из неуказанного – указанное, в результате чисто исполнительской "обратной связи" как бы достроить музыкально-логический каркас в избранном направлении» [19, с. 111]. Не случайно Керкпатрик считает, что в сонатах Скарлатти «всякая музыкальная фразировка проистекает либо из вокального ощущения, либо из танцевального жеста» (цит. по: [19, с. 28]).

Главным выразительным приемом клавесиниста была *артикуляция*, то есть отчетливое произнесение мотивных образований, подчеркивание в них "главной" ноты. Об этом свидетельствуют авторские штрихи, сохранившиеся в рукописях Куперена, Баха, Моцарта: лиги, как правило, короткие, объединяют 2, 3, 4 звука (более длинные встречаются реже) и не переходят через тактовую черту, определяя границы мотива. «Баховский мотив – в центре нашего внимания. На его изучении развивается аналитическая способность музыканта, оттачиваются и совершенствуются движения рук исполнителя» [8, с. 67]. И. Браудо подчеркивает важ-

ность проблемы: найти убедительное произнесение мотива, установить межмотивные цезуры, определить меру их разъединения или связи. Однако определить точные правила разграничения и произношения практически невозможно, так как авторские лиги причудливы и своенравны, в них отсутствует монотонность и унылое постоянство.

Исходя из возможностей различного артикулирования мотивов, Браудо предложил *метод вариантов* как метод изучения артикуляционных закономерностей, как осмысленный поиск артикуляции, наиболее отвечающей избранному характеру темы, противосложения и других мелодических образований. Используя этот метод, педагог может помочь ученику проникнуть в искусство мотивной импровизации, которое было присуще мышлению старинных композиторов [8, с. 72].

Выявить логику мотивного развития голосов и разнообразно их "произносить", связывая, расчленяя, соединяя в живом чередовании, можно лишь с помощью пальцевой техники, используя тонкие градации *legato*, *staccato*, *non legato*. Все это не противоречит современным положениям фортепианной педагогики о необходимости связной игры и о манере игры *cantabile*: «Связная игра, являющаяся наиболее характерным признаком баховской школы, не предполагает однородности в исполнении, но и требует бесконечного разнообразия в соединении и группировке нот различной длительности» [30, с. 269]. Что касается искусства игры *cantabile*, то это не только певучая и выразительная игра, но и способ выявить независимость и красоту мелодии, искусство фразировки и голосоведения. «Для того, чтобы понять эстетику Баха, столь отличную от романтической, и возродить искусство *cantabile* в духе Баха, давайте тщательно, с благоговением и страстью изучим инвенцию и двухголосную прелюдию, расспросим голоса в отдельности и никогда не будем отстаивать один в ущерб другому - проникнем в их душу, впитаем их сущность, присмотримся к их мельчайшим движениям и колебаниям», - писала В. Ландовска [15, с.162].

Оттенки артикуляции порождают и "дыхание" *агогики*, когда едва заметные артикуляционные разрывы придают живость, свободу и стилевую достоверность мерно текущей музыкальной ткани: «Разделять мелодическую линию цезурами, диктуемыми ло-

гикой, импульсом, фантазией, позволять воздуху циркулировать - это сродни дыханию, постоянно обновляемой жизни в музыкальных фразах; это придает им рельефность, необходимую для их понимания. Вот почему старинные трактаты сравнивают музыкальную интерпретацию с риторикой» [15, с. 363].

В тесной связи с артикуляцией и агогикой находится *аппликатура*. Первые аппликатурные указания появились в 20-х годах XVI века в "Fundamentum" Г. Бухнера (Германия), затем почти все крупные музыканты обстоятельно обсуждали вопросы аппликатуры. Кажущаяся на первый взгляд "примитивной", "неисполнимой", "неудобной" (в сравнении с привычными нашему времени представлениями), старинная аппликатура тесно связана не только с техникой игры на клавесине, но и со всем стилем старинной музыки.

Г. Бухнер настаивал на применении указанной им аппликатуры и отмечал, что она способствует "грациозности" и "рационализации" игры: «Если же каждую клавишу не брать подходящим пальцем, то в исполнении будет уничтожено многое из того, что способствует замечательной грациозности и прелести песнопения» (цит. по: [23, с. 232]).

Благодаря постоянным переключиваниям пальцев, было возможно передать легкое дыхание коротких мотивов, сделать небольшие агогические акценты, подчеркивающие стилевую достоверность произведения, интонируемого как на клавесине, так и на рояле. Старинная аппликатура как нельзя лучше соответствует фактурным особенностям музыки прошлого и помогает исполнителю полноценно раскрыть ее выразительные возможности⁵.

В существенной корректировке нуждаются и наши представления о некой особой ритмической "строгости", которой якобы требует исполнение старинной музыки. На самом деле, хотя одно из первых правил старинных трактатов "играть в такт" (то есть передавать точность ритмических соотношений как между тактами, так и внутри каждого), музыканты всегда ощущали потребность в живом, непринужденном движении музыки. Еще Томас де Санта Мариа подчеркивает необходимость "*taner con buen*

⁵ Напомним, что многие аппликатурные решения клавесинистов были возрождены в XX веке Ф. Бузони и А. Шнабелем, преодолевшими господствовавший тогда принцип удобства в аппликатуре и направившими ее на решение художественных задач.

ауге" - "играть с хорошим дыханием", то есть в живом ритме (цит. по: [22,с. 33]). Спустя 60 лет Дж. Фрескобальди уже более подробно пишет о необходимости свободного исполнительского темпа в предисловии к «Первой книге каприччио» (1624): «Начало следует играть медленнее, чтобы дальнейшее казалось живее и изящнее. В каденциях исполнитель должен сдержать движение, прежде чем переходить к следующему разделу... В некоторых диссонансах окажутся уместными задержка и арпеджирование, дабы последующее выглядело более остроумным и пикантным» (цит. по: [24]). И только в 1723 году в трактате П. Този появился термин *rubato*, столь широко впоследствии использовавшийся романтиками. Свобода ритма, тесно граничащая с импровизационностью, была одним из важнейших качеств клавесиниста XVII-XVIII веков.

Современный исполнитель должен учитывать, что почти до конца XVII - XVIII века музыканты интерпретировали ритм, написанный ровными длительностями, неровно, с ритмическими отклонениями. Ровная нотация применялась для чтения нот, и владение "хорошей манерой" в исполнении включало в себя умение преобразовывать текст, то есть импровизировать⁶.

Уртексты старинных композиторов представляют исполнителю значительную свободу и как бы "приглашают к импровизации". Импровизационность может возникать на разных уровнях музыкальной интерпретации:

- в *ритмическом варьировании* (у французов - *notes inégales* - "в неровном ритме"), в использовании выразительных пунктирных ритмов;
- в *мелодическом варьировании* (диминуирование, колорирование);
- в *украшении мелодии* различными орнаментами (мелизматика);
- в *искусстве арпеджирования* аккордовых гармонических последовательностей (токкаты Фробергера, Фрескобальди, Хроматическая фантазия Баха);
- в *расшифровке цифрованного баса*;

⁶ Проблеме вариантного переинтонирования и расшифровки смысловых структур старинного уртекста посвящены в данном сборнике статьи Л. Шаймухаметовой, Н. Кузнецовой.

- в искусстве исполнения пьес, написанных без тактовых черт (*non mesure*) у Луи Куперена, Ж. А. д'Англебера, Ж. Ф. Рамо.

Любопытно, что Гаспарини, учитель Доменико Скарлатти по композиции, указывал на импровизационную основу даже генерал-баса ("*comporre all'improvviso*", "*comproposizione estemporanea*"), то есть импровизационность тогда сочеталась и со следованием готовым композиционным схемам [19, с.139].

А. Климовицкий отмечает, что *импровизационность* характеризует скарлаттиевскую композицию на всех уровнях художественного целого [12].

В современном концертном исполнении импровизационность проявляется в варьировании при повторении разделов пьес (у Г. Леонхарда, Г. Гульда, Ф. Гульды), в сочинении стилизованных каденций к классическим концертам (А. Шнитке)⁷.

Отсутствие динамических указаний в старинных текстах не может быть свидетельством монотонности и однообразия музыки прошлого, ведь клавесинисты добивались динамической выразительности с помощью различных приемов. Пианисты, стремящиеся к точной стилистике, часто используют эхо-эффекты, связанные в старинной музыке не столько с изменением силы звука, сколько с его тембровым перекрашиванием. Такие же приемы контрастной звучности используются при так называемой "контрастной динамике", применяемой для выявления формы произведения.

Гораздо более сложно добиться на рояле передачи темброво-динамической ровности каждого из голосов, соответствующей *звуковому миру старинных инструментов*. У клавесина и органа каждый регистр клавиатуры обладает постоянной темброво-динамической характеристикой, не зависящей от исполнителя. Старинные мастера, конструируя инструменты, настраивали их таким образом, что внутри звукоряда уже содержались нарастания и спады звучности. Добиться регистровой яркости и тембро-

⁷ К сожалению, не только изжиты, но и не воспринимаемы современной практикой академического музыкального образования традиции преобразования текста, распространенные в старинном музицировании. Вместе с тем, память о них в условиях бытового музицирования хранят многие сочинения старых мастеров, - в том числе, - инструментальные сочинения И. С. Баха для клавира. См. об этом: [29].

Проблеме обучения пианистов на основе технологии работы со старинным уртекстом посвящено учебное пособие Л. Н. Шаймухаметовой и П. В. Кириченко «Интонационные этюды в классе фортепиано». (Уфа, Лаборатория музыкальной семантики, 2002 г.: находится в печати).

вой конкретности голосов – важнейшая задача современного пианиста, исполняющего старинную музыку. Как писал Браудо, - «клавесин (подразумеваются звуковые возможности клавесина, - В. Л.) заключен внутри мира фортепианной звучности... Образ клавесина остался заключенным внутри многообразия фортепианных возможностей» [7, с.62]. Так же внутри фортепианной звучности заключены и орган, и флейта, и скрипка, и лютня, и признаки различных составов камерных оркестров и ансамблей барокко и классицизма. Именно поэтому не следует отказываться от выразительных возможностей рояля - его способности к тончайшей филировке мелодии, нюансировке музыкальной фразы, имитациям тембров различных музыкальных инструментов.

Решая вопросы стиля интерпретации старинной музыки, современная исполнительская практика и музыкальная педагогика опираются на исторические реалии, чтобы с их помощью увидеть в старинных текстах выразительную и живую музыкальную речь, обращенную к нашим современникам.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Алексеева И. Интонационная лексика в западноевропейской музыке XVI – XVIII веков. Уфа, УГИИ: Лаборатория музыкальной семантики, 2001.
2. Арнокур Н. "Моцарт должен был умереть" //Сов. музыка. 1991. № 2.
3. Арнокур Н. Программная музыка - концерты Вивальди //Сов. музыка. 1991. № 11.
4. Бадура-Скода П. Моцарт с Давидом Ойстрахом //Сов. музыка. 1975. № 12.
5. Берченко Р. Болеслав Яворский о "Хорошо темперированном клавире" //Музыкальная академия. 1993 № 2.
6. Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха. М., 1993.
7. Браудо И. Об изучении клавирных произведений Баха в музыкальной школе. Л., 1979.
8. Браудо И. Об органной и клавирной музыке. Л., 1976.

9. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка 17 – первой половины 18 века. М., 1983.
10. Кандинский-Рыбников А. Об интерпретации музыки Баха советскими пианистами и органистами // Русская книга о Бахе. М., 1986.
11. Кандинский-Рыбников А. Эпоха романтического пианизма и современное исполнительское искусство // Музыкальное исполнительство и педагогика. М., 1991.
12. Климовицкий А. Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Доменико Скарлатти // Вопросы музыкальной формы: Вып. 1. М., 1976.
13. Копчевский Н. Клавирная музыка. Вопросы исполнения. М., 1986.
14. Кузнецова Н. Нетрадиционные формы работы над полифоническими произведениями И. С. Баха в классе фортепиано // Художественный мир музыкального произведения. Уфа, УГИИ: Лаборатория музыкальной семантики, 2001.
15. Ландовска В. О музыке. М., 1991.
16. Любимов А. Мир волшебный и бесконечный // Сов. музыка. 1991. № 2.
17. Меркулов А. Редакции клавирных сочинений Гайдна и Моцарта и проблемы их интерпретации // Музыкальное исполнительство и педагогика. М., 1991.
18. Носина В. Символика музыки Баха. Тамбов, 1993.
19. Окраинец И. Доменико Скарлатти. Через инструментализм - к стилю. М., 1994.
20. Петров Ю. Символика и диалектика чисел в «Хорошо темперированном клавире» // Интерпретация клавирных сочинений И. С. Баха. М., 1990.
21. Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко // Научные труды Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского. Сборник 32. М., 2001.
22. Мильштейн Я. «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха. М., 1967.
23. Фролкин В. Некоторые вопросы исполнительской практики испанского клавиризма эпохи Ренессанса (по трактату Т. де Санкта Мария «Искусство игры фантазий», 1565) // Музыкальное исполнительство. Вып. 11. М., 1983.

24. Фрескобальди Дж. Избранные клавирные сочинения /Сост., ред., вступ. ст. Н. Копчевского. М., 1984.
25. Шаймухаметова Е. Музыка в системе карнавального действия // Историко-теоретические проблемы музыкознания / Сб. статей: РАМ им. Гнесиных; УГИИ. М., 1999.
26. Шаймухаметова Е. Художественный мир карнавала в клавесинных циклах Ф. Куперена // Внемузыкальные компоненты композиторского текста. Уфа, УГИИ: Лаборатория музыкальной семантики, 2002.
27. Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы. М., 1998.
28. Шаймухаметова Л., Селиванец Н. Семантические процессы в тематизме сонат Д. Скарлатти. Уфа, 1998.
29. Шаймухаметова Л., Юсуфбаева Г. Инструктивные сочинения И. С. Баха для клавира в практике обучения творческому музицированию. Уфа, 1998.
30. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 1965.
31. Юрова Т. Инструктивные сочинения Баха для клавира и их редакции //Музыкальная классика в современном исполнительском репертуаре. М., 1981.