

ПЕРИИНТОНИРОВАНИЕ КАК СПОСОБ РЕШЕНИЯ
ЭЛЕМЕНТАРНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЗАДАЧ В КУРСЕ ГАРМОНИИ

Не должно делать всех музыкантов композиторами, но необходимо, чтобы каждый музыкант мог произнести на языке своего искусства хотя бы простейшее выражение своих мыслей.

Б. Яворский

Научно-методическая литература, посвященная проблемам преподавания теоретических дисциплин (в частности, гармонии), не всегда дает ответы на вопросы практической ориентации в подготовке специалистов. Методы и формы обучения практической гармонизации, однако, во многом зависят от особенностей той или иной специальности (певца, дирижера, исполнителя-инструменталиста) и должны определяться комплексом навыков, необходимых в будущей практике.

Вряд ли решение этого вопроса у исполнителей возможно в рамках традиционно сложившегося в музыкально-теоретических предметах, в частности, в гармонии узкограмматического подхода. Нужно введение в обучение элементарных художественных задач, преследующих цель освоения стилистики музыкальной речи в активных формах музицирующей деятельности. Достижение последней представляется возможным на основе семиотического направления: изучение интонационной лексики через активную "речевую" музицирующую деятельность — переинтонирование стереотипных общезначимых интонаций, различного рода формул-клише, инвариантов общих форм движения ¹.

Переинтонирование представляет собой распространенный и типичный для художественной творческой деятельности прием (или способ) качественного изменения музыкальной интонации. В данной статье рассматриваются также его проявления, как п е р е н о с и п р е -

¹ Теория данного вопроса, основанная на разграничении понятий "музыкальный язык" и "музыкальная речь", изложена в ряде статей (см. 1-6; 13-17; 21). Экспериментальная часть разработана на занятиях практической гармонизацией со студентами Екатеринбургского госпединститута, Удмуртского госинститута искусств, Рудненского музыкального училища.

о б р а з о в а н и я, осуществляемые в специфических семантических ситуациях, а также характерная для музыкантов-исполнителей форма интонационных диалогов - этюдов.


Эти приемы переинтонирования были опробованы в практике ведения курсов гармонии у музыкантов-исполнителей, в частности, у пианистов в Уфимском государственном институте искусств. Практика показывает, что они активно развивают музыкальное мышление, формируют навыки самостоятельной интерпретации, музицирования, импровизации. В ходе их освоения студенты приобретают также навыки выведения оценок и суждений о музыкальных явлениях.

1. П е р е н о с является наиболее простым для технического выполнения средством переинтонирования. Он заключается в различного рода перестановках-перемещениях (вертикальных и горизонтальных) - неизменной заданной модели или ее части (мотива, фразы, предложения). Частным случаем такого рода перестановок является перемещение из регистра в регистр. Осмысленное в художественном отношении, оно может быть представлено как перенос из одного тембра инструмента (голоса) в другой.

1. И. О. Уде. Менуэт

Двои:

Помимо переинтонирования, в данном случае параллельно воспроизводится форма диалогa - обмена "репликами" между различными инструментами. К подобным же случаям переинтонирования можно отнести перенос из тональности в тональность и звуковысотное перемещение элемента модели (секвенция).

Внедрение проблемной ситуации ("А как бы это могло прозвучать у валторны, у трубы, у флейты?") может повлечь за собой дальнейшее усложнение художественного решения, изменение интонаций, ритма, жанра и расширение ситуаций диалогичности. Например, заданную мелодию требуется "поручить" трубе. При этом возникает необходимость сменить ритм, регистр, подчеркнуть группой  "призывную" кварттовую интонацию, поменять лад на одноименный, а также исполнить мелодию с характерными акцентами:

2. Дано:



The musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'Tr.-ae' (Trombone) and contains a melodic line with various notes and rests. The middle staff is labeled 'Cor' (Cornet) and contains a similar melodic line. The bottom staff is labeled 'ритм' (rhythm) and contains a rhythmic pattern of notes and rests. The music is in 3/4 time and features a melodic line with various accents and rhythmic patterns.

Во втором варианте мелодия "звучит" у двух валторн; с целью подчеркивания "золотого хода" меняются также лад и тональность.

Управления на перенос при всей простоте их технического исполнения способствуют формированию тембрового слуха, развивают воображение, являются активной формой работы с музыкальной интонацией, стимулируют художественное сознание. Техническая и художественная стороны приема оказываются тесно связанными, взаимодополняющими, что позволяет приступить к другим, более сложным этапам переинтонирования модели, основанным на преобразовании (принцип "от простого к сложному").

II. П р е о б р а з о в а н и е модели (частичное или полное в случае ее трансформации видоизменение) осуществляется при помощи воздействия "внешних" по отношению к заданной модели - регуляторов: темпа, динамики, лада, гармонии, артикуляции. К подобным способам преобразования относятся также изменения в направлении движения мелодии. Регуляторы применяются отдельно или в комплексе.

В приведенном ниже примере грациозный менуэт переинтонируется в грубоватый крестьянский танец путем замены всех регуляторов - темпа, динамики, лада - на противоположные:

3. Andante

К. Ф. Шааль. Менуэт

В качестве технического стимула, к примеру, может быть предложена универсальный прием преобразования модели с условным названием "сделать наоборот". Его конкретное воплощение реализуется в проблемных ситуациях "усилить-ослабить", "ускорить-замедлить", а также в изменении лада и направления движения мелодии. В примере № 4 благодаря замене восходящего направления движения мелодии на нисходящее, при сохранении инварианта ритма, происходит рождение новой мелодии:

4. Дано:

Решение:

Прием изменения наклона лада, также как и прием "ускорить - замедлить" при всей видимой простоте этих технических способов, могут привести к значительным трансформациям структуры темы и заложенных в ней первичных значений.

Изменение ладового наклона может придать модели новое, "вторичное" семантическое значение. Например, "золотой ход валторн", имеющий первичную сигнальную функцию, звучит в мажоре, но смена лада в ситуации преобразования на одноименный придает ему пасто-

радный (меланхолический) оттенок ².

В приведенной в примере № 5 австрийской фольклорной теме смена лада и темпа послужили основными стимулами процесса жанрового переинтерпретирования, вызвав качественные изменения в характере её звучания — противоположные по смыслу заданной исходной модели (см. пример № 5 а).

Дано:
3. В темпе марша

The musical score consists of two systems, each with a treble and bass staff. The first system is marked 'mf' and the second 'mp'. Both are in 2/4 time. The first system has a first ending (1.) and a second ending (2.). The second system also has a first ending (1.) and a second ending (2.).

Любой из указанных технических приемов может быть поставлен в контекст ситуаций сюжетного диалога. — : в : усложняя для решения элементарных художественных задач. Так, прием "усилить — ослабить" может быть введен при создании пространственных эффектов типа "эхо", что достигается синтаксическими распределениями материала между двумя исполнителями по типу популярных в музыкальной практике ХУП—ХУШ веков диалогических моделей (см., к примеру, пьесу Д.Тюрка). Возможна также комбинация названного приема с "переносом" (см. пример № 6 а).

² Именно во "вторичном" значении он часто употреблялся композиторами-романтиками, воспринимаемыми как "голос природы". К примеру, Мендельсон — "Сон в летнюю ночь"; Шуман — Сوناتа № 1 для ф-но, ч. II; Брукнер — Симфония № 1, скерцо; Малер — Симфония № 2, ч. III и др.

6.

Moderato

Д. Тюрк "Охотничьи рога и эхо"

Lento

А. Пирумов "Эхо"

Из всех средств преобразования наиболее сильным приемом оказывается жанровое переинтонирование. Оно превращает составные элементы модели в новое качество, связано с трансформацией, приводящей к изменениям структуры.

Для освоения навыков жанрового переинтонирования необходимо введение в занятия материала по изучению инварианта фактуры в жанрах.

При анализе фактуры бытовых танцев ³ можно выделить первичные значения — инварианты, к которым относятся определенные комплексы признаков, свойственных бытовым жанрам: характерные ритмоформулы, размер, фактура. Например, первичное значение сицилианы определяется характерной ритмоформулой, ассимилирующей пластику мягкой манеры танца. В унифицированной форме она имеет обычно следующий вид: $\overbrace{\text{♪ ♪}} \text{♪} \text{♪}$ в размерах $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$. Эта формула типична

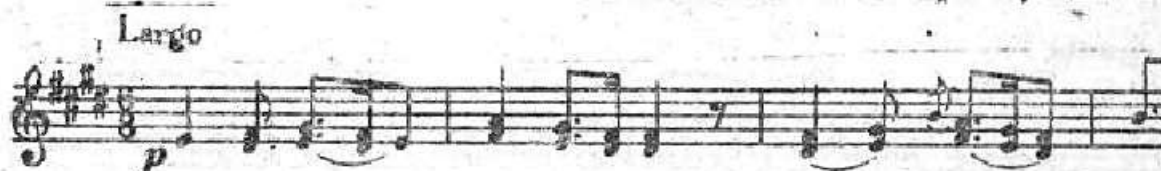
и для кадасов, и для тематических построений, широко используется она и в знаковой функции. По распространенности в музыке XVIII-XIX веков сицилиана не уступает менуэту. Как и менуэт, она — любимое интонационно-лексическое средство, применяемое композиторами для воплощения лирики: пасторальных сцен, любовных сюжетов, обрисовки женских образов и картин природы.

³ Бытовые танцы XVIII-XIX веков составляли основу общеязыкового "словаря" эпохи классицизма и романтизма. С их помощью осваивается интонационная лексика стилей западноевропейской классической культуры.

Ритмоформула сицилианы широко проникает в тематизм инструментальных сочинений, куда привносит связанные с ней значения и образы пасторали, мягкой идиллии, светлой лирики (см. пример № 7).

7.

Л. Бетховен. Trio op. 1, N 2



При гармонизации также необходимо учитывать умеренный темп и минорный лад, что обычно свойственно первичным значениям сицилианы. Следует обращать внимание при гармонизации и на ленточное голосоведение: параллелизм терций и секст.

Аналогичным способом выявляются инварианты фактуры и связанные с ними значения и в других танцевальных жанрах. К примеру, комплеко сарабанды - ритмоформула $\downarrow \downarrow \downarrow$, медленный темп, минор - типичен для воплощения эмоций скорби. Признаки мюзета - воляночный бас и моторная ритмика в двухдольном метре. Гавот, звучащий в неторопливом движении, немного угловатый, с "рублеными" ритмическими долями, также содержит отличительные черты: четный размер $\frac{4}{4}$ или $\frac{2}{2}$, начало с заката в $\downarrow \downarrow$ или \downarrow , членение по двутактам.

Таким образом, прием унификации фактуры и выявления на этой основе ее инварианта в танцевальных жанрах сводится к выявлению ритмоформулы - семантического ядра как основного признака ⁴, а также ряда регуляторов, воздействующих на основное значение и корректирующих его (темп и лад).

Материалом для жанрового переинтонирования могут служить фактурные темы бытовых танцев, темы вариаций. В следующем примере (см. пример № 8) заданная модель (тема вариаций) претерпела в учебном задании значительные изменения: жанровые, ритмические, фактурные, динамические, темповые.

⁴ Освоение жанровых признаков в активной форме служит не только ближайшей цели - умению практически гармонизировать. Вторая важная цель - сформировать у исполнителя представления о первичных значениях как лексических средствах, позволяющих на этой основе развертывать исполнительскую интерпретацию музыкального произведения.

2.

Дано:

Allegro

Л. Бетховен. 12 вариаций, тема

а Andante

Вальс

б

Марш

в

Лендлер

Возможно также переинтонирование гармонических задач за инструментом при использовании последовательности аккордов-цифровок. Упражнения в этом случае оказываются тесно связанными с письменными заданиями по гармонизации мелодии и предполагают использование навыков в решении фактурных задач, умение работать с неаккордовыми звуками.

Переинтонирование "цифровок" ⁵ - простейшая форма трансформации заключается в переводе аккордов из вертикали в горизонталь с помощью гармонической фигурации. Это упражнение можно вводить с первых же занятий практической гармонизацией, а с введением танцевальных "моделей" возникает стимул к "эмоциональному наполнению" однообразных, чисто технических упражнений.

Например, требуется переинтонировать "цифровку" в аккомпанемент к мазурке, чаконе, сицилиане и т.п. Вначале она исполняется в виде четырехголосной схемы с правильным соединением аккордов. Затем, в соответствии с заданным жанром, вводится конкретный фактурный рисунок.

9.

Дано:

Чакона

а. I вар.

б. II вар.

⁵ "Цифровки" составляются на основе гармонических схем любых музыкальных произведений: используются также готовые схемы из различных учебников и пособий по гармонии.

При выполнении упражнения в диалоге возможно разделение двух роялей на партии континуо и соло (последняя, как правило, исполняется с октавным дублированием мелодического голоса).

Как видно из предшествующего описания возможностей переинтонирования, в процессе освоения способов переноса и преобразования мы постоянно имеем возможность опираться на конструкцию диалога с распределением различных функциональных "обязанностей" между исполнителями и внедрением через музицирование представления о важнейших оппозициях музыкального языка: рельеф и фон, тематизм и общие формы движения, мелодия и аккомпанемент. Однако формально-грамматические оппозиции в освоении диалога должны быть также подкреплены семантическими представлениями о его возможностях как универсальном способе музыкально-речевого общения. В качестве подобной специфической формы предлагаются несколько видов заданий и упражнений-диалогов, предполагающих активное применение интонационной лексики.

Прототип такого упражнения, как диалог-этюды на интонационно-образной основе лежит в концертной практике ХVII-XVIII веков. Богатство немusикальских связей в тематизме инструментальных сочинений классицизма, к примеру, обеспечивает возможность использования в этом стиле всех видов диалога.

В учебной практике возможно применение диалогов-этюдов двух типов: на основе авторского текста и на основе заданной модели. Первый тип ставит задачу интонирования авторского текста в "предлагаемых обстоятельствах". По существу, это исполнительский семантический анализ через включение в активное музицирование. Второй тип - это переинтонирование готовой заданной модели путем решения сюжетных художественных задач⁶. В зависимости от интонационно-лексического наполнения используемого материала, различаем следующие виды диалогов-этюдов: "тембровый диалог" ("А как бы это прозвучало у флейты?... трубы?..") "динамический сюжетно-пространственный диалог" (диалог - "эхо"), "театральный диалог" (типа "вопрос - ответ" различных персонажей); концертный диалог двух типов: continuo-solo

⁶ Структурной единицей для всех разновидностей диалог является "реплика". Синтаксически она может быть равна предложению, фразе или мотиву. Подробно о методике работы над диалогами-этюдами см. также статью И.Н.Шаймухаметовой "Диалоги-этюды" как форма обучения гармонизации" (в сборнике: Преподавание музыкально-теоретических дисциплин в историко-стилевом аспекте: Сб. тр.: Вып. 120 / ГИИ им. Гнесиных. М., 1991. С. 70-86).

("реплики" в одновременности) и *tutti-volo* ("реплики" в последовательности), пластический диалог (диалог группы танцующих и солистов).

Моделью для первого типа упражнений может служить используемый без каких-либо интонационных изменений текст музыкального произведения. Непосредственной работе с текстом должен предшествовать анализ (определение гармонического содержания; интонационных, ритмических, фактурных особенностей в связи с образом), в зависимости от которого перед исполнителем ставятся определенного рода задачи: исполнить заданную модель в виде конкретного диалога.

Покажем принцип работы с гармонической моделью на примере фрагмента сонаты Моцарта (F-dur, № 12, I часть).

10.

Для данной темы характерно "пересечение" двух жанров: менуэта (размер 3/4, мягкая пластика, секундовые интонации в каденциях — реверанс) и "охотничьего рогового сигнала" (пунктирный ритм, "золотой ход", пасторальная тональность фа мажор).

Предлагается сделать логический акцент на одном из двух значений, например, сигнальности. Это достигается подчеркиванием "золотого хода" динамическим способом и при помощи артикуляции. Упражнение можно выполнять дуэтом, за двумя инструментами для лучшей передачи эффекта пространственности, диалогичности, ощущения "перехода" в другую группу инструментов: валторны, струнные, флейта.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in 3/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic marking. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with similar rhythmic patterns.

Second system of musical notation, continuing the piece from the first system. It maintains the same grand staff format and piano (*p*) dynamic. The melodic and accompaniment lines continue with various articulations and phrasing.

3.

Third system of musical notation, marked with a '3.' above the staff. It features a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff is labeled 'V-ni II' and contains a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic. The lower staff is mostly empty, indicating that the second violin part is silent in this section.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff is labeled 'V-ni I' and contains a melodic line. The lower staff is labeled 'V-c' and contains a piano (*p*) accompaniment. The music continues with various notes and rests.

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff contains a melodic line, and the lower staff contains a piano (*p*) accompaniment. The system concludes with a final note and a fermata.

Sixth system of musical notation, featuring a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff contains a melodic line, and the lower staff contains a piano (*p*) accompaniment. The system concludes with a final note and a fermata.

Следующий пример (фрагмент из этой же сонаты) может служить иллюстрацией к заданию на конкретизацию тембров в пределах одной оркестровой группы.

Мягкий ритм сопровождения, жанровые признаки сонатмана, выдержанные "протянутые" звуки, секундовые певучие интонации — все предполагает звучание струнных инструментов. Секвентно развивающаяся мелодия дает возможность использовать имитацию эффекта пространственного звучания. Отсюда и вытекает характер задания: сыграть данное фактурное построение в виде "тембрового диалога" между группами струнных инструментов (пример № 11а).

Во всех случаях "театрального диалога" принимаются во внимание специфические особенности музыкальной интонации: способность воплотить звуковой портрет-образ и характер в ситуации, т.е. в его конкретном эмоциональном проявлении (см. пример № 12).



В приведенном фрагменте сонаты Моцарта, жанровой основой которого является менуэт, ясно ощущается диалогичность в построении фраз (типа "вопрос-ответ"), которую и нужно подчеркнуть в исполнении. Первая реплика — "вопрос" — отличается решительными интонациями, вторая — "ответ" — состоит из мягких терцовых и секундовых ходов, звучит как просьба и завершается неуверенной интонацией ("женский" каданс). Далее во втором предложении интонации "вопроса" смягчаются, а заключительный каданс воспринимается как "извинение", реверанс (включение группетто). Таким образом, скрытую сюжетную основу можно представить следующим образом: "вопрос" — "ответ" — "примирение".

Данная ситуация может быть конкретизирована введением "предлагаемых обстоятельств" и персонажей — действующих лиц (граф — Сюзанна, Бартоло — Розина и т.п.).

Диалог типа *continuo-solo*⁷ может помочь решить, с одной стороны, технические задачи закрепления навыка преобразования вертикали в горизонталь, — в овладении различными видами фигурации (гармонической, ритмической, мелодической); с другой — в решении художественной задачи свободного музицирования в разных видах фактуры на основе заданной гармонической модели.

Материалом для упражнений служат фрагменты концертов Баха, Вивальди, Моцарта, Бетховена, сонат Моцарта, схемы различных прелюдий и аналогичные произведения с характерными гармоническими и мелодическими фигурациями.

Упражнения выполняются за двумя инструментами с разделением "ролей" (в данном случае — *continuo-solo*). Перед началом выполнения задания необходимо сделать гармонический и художественно-образный (жанровый) анализ заданной модели. Затем, по образцу фактуры, данному в первых тактах или выбранному самостоятельно, интонируется предложенный фрагмент произведения.

Для начального этапа удобнее выбирать произведения (фрагменты), включающие в себя различные типы секвенции и несложные виды фигурации, например, в концерте соль мажор А. Вивальди (см. пример 13).

13.

The musical score consists of two systems, labeled I and II. System I shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a figured bass line. The bass line has three measures with labels $D^5 + s$, $D^5 - D$, and $D^5 - V$ below them. System II shows a treble clef with a chordal accompaniment and a bass clef with a melodic line. The bass line has three measures with labels II_7 , D , and T_7 below them.

⁷ Второй тип диалога — *tutti-solo* в статье не описывается.

В приведенном отрывке используются два вида секвенции: хроматическая восходящая и диатоническая нисходящая. Образец фигурации, данной в первом такте (I партия) представляет собой сочетание мелодической фигурации (наличие вспомогательного звука) и гармонической (движение по звукам аккорда). Задача состоит в том, чтобы продолжить аналогичное фигурационное движение, опираясь на гармоническое содержание II партии.

Следующий отрывок из пассакальи *c-moll* И.С.Баха является образцом упражнения на использование простейшего вида гармонической фигурации — прямого движения по звукам аккордов (тип арпеджио). Кроме того, в обеих звучит тема пассакальи, которая и будет "точкой опоры" при исполнении II партии, чтобы облегчить нахождение нижних звуков фигурации (см. пример № 14, 15).

Задание: продолжить аналогичное начальным тактам фигурационное движение посредством диатонической секвенции во II партии (т.1-4) и хроматической секвенции в обеих партиях (т.4-6). При исполнении необходимо передать "пространственность" звучания фактурной темы посредством динамического сопоставления I и II партий. Задачу можно усложнить: вместо выписанной нотами II партии предложить лишь одноподосную тему пассакальи с цифрованным басом и ритмическим рисунком фигурации.

Фрагмент из концерта Вивальди может служить основой для упражнения на закрепление более сложного вида гармонической фигурации — ломаного арпеджио (см. пример № 16).

Принцип соотношения I и II партий выявляет зависимость мелодической линии первой партии от гармонического содержания второй, т.е. гармоническая фигурация производится по тем же звукам и в том же порядке, как они записаны во II партии.

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes the right hand (RH) and left hand (LH) staves. The RH part begins with a melodic line marked *p dolce*. The LH part provides a complex accompaniment with chords and moving lines, marked *pp*. The second system continues the piece, with the RH part showing more melodic development and the LH part maintaining its intricate accompaniment. Dynamics shift to *mf* in the second system. Chord symbols are provided at the bottom of the score: I, I₆, D, D⁶, and III₆.

I

II

I

II

I

II

I

II

I

II

Следующий пример представляет собой усложненное "проблемное" задание, так как образец фигурации в нотах не указан (см. пример № 17).

В. А. Моцарт. Концерт С-биг, III ч.

17.

Предлагается несколько вариантов решения задачи: 1) использовать гармоническую фигурацию в ритме $\gamma \text{ } \text{||} \text{||} \text{||} \text{||}$; 2) совместить гармоническую и ритмическую фигурации, используя прямые и ломаные арпеджио в ритме $\text{||} \text{||} \text{||} \text{||} \text{||} \text{||}$; 3) использовать мелодический тип фигурации: восходящее движение по гамме (т.е. заполнение терцовых ходов проходящими звуками) в ритме $\text{||} \text{||} \text{||} \text{||} \text{||}$; 4) используя любой вид фигурации во втором предложении, сделать вертикальную перестановку I и II партии, то есть поручить фигурацию I партии.

Последний рассматриваемый тип задания — фрагмент из концерта Моцарта — является образцом свободного фигурирования на тоническом органном пункте (см. пример № 18).

First system of musical notation, featuring two staves for Violin I (I) and Violin II (II), and two staves for Piano (I and II). The Violin parts have long horizontal lines indicating sustained notes. The Piano part shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Second system of musical notation, continuing the Violin I (I) and Violin II (II) parts and the Piano (I and II) accompaniment. The Violin parts continue with sustained notes, while the Piano part maintains its intricate rhythmic texture.

Third system of musical notation, concluding the Violin I (I) and Violin II (II) parts and the Piano (I and II) accompaniment. The Violin parts end with sustained notes, and the Piano part concludes with a series of rhythmic patterns.

Здесь, как и во всех предыдущих заданиях, отрабатывается навык переинтонирования вертикали в горизонталь⁸. Все перечисленные упражнения могут быть представлены в ситуациях "тембрового диалога", когда партия солиста подразумевается как имитирующая какой-либо инструментальный тембр - флейту, скрипку, виолу, валторну и т.п.

Предложенный в настоящей статье путь к овладению стилистической музыкальной речью состоит в осмысленном применении готовых значащих элементов художественного текста посредством их переинтонирования, а также, в использовании коммуникативных семантических ситуаций в форме диалогов-этикетов.

⁸ Подробное описание специально разработанных для этой цели упражнений по технике колорирования см. в настоящем сборнике в статье И.Алексеевой.

Библиографический список

1. Арановский М. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. - М.: Музыка, 1974. - С. 90-129.
2. Арановский М. Интонация, знак и "новые методы" // Сов. музыка. - 1980. - № 10 - С. 99-109.
3. Арановский М. К интонационной теории мотива // Сов. музыка. - 1988. - № 6. - С. 72-78.
4. Березовчук Л. О специфике периодов изменения системы музыкального языка // Эволюционные процессы музыкального мышления: Сб. науч. трудов/ШТИМЛК. - Л., 1986. - С. 3-20.
5. Волкова И. Язык как проблема музыкознания // Вопросы интонационного анализа в свете идей Б. Асафьева. - Л.: Музыка. - С. 63-77.
6. Богомолов М. О роли устойчивых приемов темообразования в музыке романтиков. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: М., 1986. 23 с.
7. Зидяева Г. Работа с жанрами переложений, транскрипций и фантазий в курсе теории музыки на струнном и духовом отделениях вузов // Искусство, наука, техника: пути сопряжения: Тез. докл. к IV Всесоюз. науч.-практич. семинару. - Уфа, 1990. - С. 233-234.
8. Ланге В. Словесная интерпретация авторского замысла в музыкальной педагогике // Искусство, наука, техника: пути сопряжения/ Тез. докл. к IV науч.-практич. семинару: Уфа, 1990. - С. 165-167.
9. Мальцев С. Семантика музыкального знака. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. - 1980. - 23 с.
10. Мальцев С. О комплексной методике занятий сольфеджио, гармонией и фортепианной игрой на уроке фортепиано // Проблемы подготовки педагогических кадров в музыкальных вузах / Материалы межвуз. науч.-методич. конференции. - Тбилиси, 1986. - С. 256-261.
11. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. - М.: Музыка, 1976. - 254 с.
12. Музыкальная риторика и фортепианное искусство: Сб. тр.: Вып. 104/ИМПИ им. Гнесиных. - М., 1989. - 134 с.
13. Ручьевская Е. "Строение музыкальной речи" Тольина и проблемы музыкального синтаксиса // Традиции музыкальной науки / Сб. исслед. ст. ЛОМЛК. - Л.: Сов. композитор, 1989. - С. 28-44.
14. Стогний И. Инвариантность в музыке как семиотическая проблема // Музыкальный язык в контексте культуры. - М., 1989. - С. 23-41.
15. Тараева Г. Интерпретация как учебная дисциплина в вузе // Сов. музыка. - 1982. - № 7. - С. 63-68.
16. Тараева Г. Общие проблемы теории музыкального языка. Система музыкального языка. Вып. 1. Проблемы музыкальной семантики. Вып. 2 // Музыка. Обзорная информация / Гос. библ. им. В. И. Ленина. 1988. 61 с.
17. Тараева Г. О построении теории музыкального языка // Музыкальный язык в контексте культуры: Сб. тр.: Вып. 106/ИМПИ им. Гнесиных. - М., 1989. - С. 5-22.
18. Тюлина Ю. Учение о музыкальной фактуре и гармонической фигурации. Музыкальная фактура. - М.: Музыка, - 1976. 164 с.

19. Шаймухаметова Л. О двух механизмах музыкального мышления как практической возможности управления творческим процессом// У семинар по пробл.методол. и теории творчества. Творчество и проблема человека. - Симферополь, 1986. - С.121-123.
20. Шаймухаметова Л. О возможностях применения диалектики в развитии творческого мышления музыканта//Научно-технический прогресс и творчество: Тез.докл. к I Всесоюз.науч.-практ.конференции. - М., 1987. - С.160-162.
21. 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.: Вып.106/ГМИИ им.Гнесиных. М., 1989. - С.58-76.
22. Шумилин А. Место теории творчества в структуре марксистско-ленинской философии//У семинар по пробл.методол. и теории творчества. Творчество и проблема человека. - Симферополь, 1986. - С.1-7.
23. Шумилин А., Николко В. К анализу центров разработки проблем теории творчества в СССР (1960-1985 годы)// У семинар по пробл. методол. и теории творчества. Творчество и проблема человека. - Симферополь, 1986. С.7-10.