

ВИРТУАЛЬНЫЕ СТРУКТУРЫ НОТНОГО ТЕКСТА

Актуальность исследования. Во второй половине XX в. появляются фундаментальные труды [12; 13; 16], в которых феномен *музыкального произведения* становится предметом не только специального музыковедческого, но и философского анализа [12; 13]. С понятием произведения оказывается неразрывно связанным понятие текста, который включает в себя не только набор графических обозначений, но и *звуковое «тело»* музыкальной композиции [16, с. 8], то есть некую *визуально-слуховую целостность*: однажды «услышанную» автором, зафиксированную посредством нотных знаков и вновь «оживающую» (с той или иной степенью точности) при воссоздании её исполнителем в реальном времени смысловую данность. То звучащее, что не находит *непосредственного* графического отображения (например, темповые, темброво-динамические, агогические нюансы исполнения, тонкости педализации), существует, тем не менее, в тексте (понимаемом с той широкой философско-эстетической позиции, о которой велась речь выше, – «тексте-целостности») как набор потенциальных возможностей, домысливается в процессе интерпретации и, в конечном счёте, реализуется в звучании. Соотношение графически обозначенного, визуального, и звучащего, «неполнота» нотного выражения музыки, наконец, *несовпадение* записанного и озвученного, воспринятого, составляет, по мысли М. Аркадзева, «самую суть нотной записи Нового времени» [1]. Осью несовпадения являются, по-видимому, виртуальные структуры, существующие как бы между письменно зафиксированным и озвученным состояниями произведения. Определяемые фактором исторического опыта и будучи квинтэссенцией субъективности, они могут актуализироваться (делаться реальными) как в области нотного письма, так и в области звучания. Неправомерно при этом абсолютизировать ни одну из этих областей, поскольку музыкальное искусство опирается на два фундаментальных основания – письменное и звучащее. Например, темповые, динамические, агогические колебания музыкальной интонации в нотном письме до известной степени виртуальны, потенциальны, в конкретном исполнении – реальны.

На сегодняшний день понятие виртуального приобрело множество смысловых оттенков, однако основное содержание его расшифровывается как «мнимое, воображаемое», «подобное реальному», *симулирующее свойства реального* [10]; «гиперреальное», то, что замещает собой реальность [4, с. 30–31]; а также – «возможное», «потенциальное», противопоставляемое «действительному», «актуальному» [4; 5; 6; 11]. Виртуальное как результат деятельности сознания или технически сконструированная иллюзия *принадлежит сфере идеального* (см. подробнее: [11]), следовательно, не имеет вещного существования и противопоставляется материальному. В то же время, иерархия понятий «идеальное – виртуальное», которые соотносятся как целое и часть, не позволяет ставить между ними знак равенства. Очевидно, специфику виртуального как части идеального составляет его **претензия** на материализацию, **интенция** к овеществлению, *стремление* принять на себя качество *подобия реальности, моделируя те или иные свойства реального объекта*. В определённых условиях интенция в той или иной форме осуществляется. Применительно к музыкальному произведению (как, впрочем, и к любому произведению искусства) это означает, что оно на время отчасти замещает для воспроизводящего и воспринимающего его субъекта объективную реальность, создавая собственное пространство – частично реальное, частично мнимое, воображаемое. Это пространство обладает и таким важным качеством, как *интерактивность* – способность к взаимодействию с субъектами материального мира. Для музыкального произведения это означает, во-первых, взаимодействие с исполнителем, воспроизводящим его в реальном звучании, во-вторых – с музыковедом, читающим и анализирующим музыкальный текст, в-третьих – со слушателем, также погружающимся в его художественный мир и переживающим весь ход музыкальных событий.

С неявной, интенциональной природой виртуального непосредственно связан другой ракурс его понимания – как **скрытой** (*латентной*) *части реального объекта* [7, с. 256]. В проекции на структуру музыкального произведения это означает, что «наряду с тем, что непосредственно прописано в нотном тексте и воспринимается на слух, существует то, что мыслилось композитором при создании произведе-

дения и может быть реконструировано в ходе анализа, однако в итоге оказалось спрятанным, ушедшим вглубь» [8, с. 240].

Соотношение письменной, нотно-графической, версии произведения и произведения звучащего – один из чрезвычайно важных аспектов музыкальной науки, как в области общей теории музыкального языка, так и в области теории исполнительства. *Цель* данной статьи – обозначить природу и формы музыкального виртуального, а также выявить виртуальное в одной из языковых сфер – фортепианной фактуре. *Исследовательская стратегия* основывается на изучении двух глубоко связанных форм существования музыкального текста – письменной и звуковой, которые осваиваются единым сознанием музыканта, по выражению М. Аркадьева, «читателя-исполнителя-слушателя» в одном лице [1]. Для выявления виртуальных структур музыкального текста логично обратиться к аналитической концепции Е. Назайкинского, согласно которой собственно музыкальное произведение представляет собой многоплановое целое, в котором существуют три *качественно различных уровня иерархии*: «1. Фактурно-звуковой. 2. Интонационный или синтаксический. 3. Композиционный или драматургический» [17, с. 71].

Результаты исследования. На *фактурно-звуковом* уровне к виртуальным структурам нотного текста может быть отнесено всё то, что связано со сферами музыкальной чувственности, живописности, фони́зма, то, что делает нотное выражение чёрно-белого «музыкального склада» красочной реальной жизнью «звукового тела» в его тембровой и пространственно-динамической явленности. То, что предстаёт в нотной записи как двухмерное сочетание нескольких мелодических линий или рисунков мелодии и аккомпанемента, в слуховых представлениях исполнителя или слушателя и в живом звучании оказывается объёмной стереофонической конструкцией. Именно поэтому Е. Назайкинский определяет музыкальную фактуру как трёхмерную музыкально-пространственную конфигурацию звуковой ткани, дифференцирующую по вертикали, горизонтали и глубине всю совокупность компонентов [17, с. 73]; «подобное реальному трёхмерное пространство [курсив наш – Я. С.]» [17, с. 76]. Основой фактурных координат (вертикали, горизонтали, глубины), по Е. Назайкинскому, являются высота, длительность, громкость [17, с. 76]. Если вертикальная и го-

ризонгальная фактурные координаты реально присутствуют в нотной записи, то глубина имеет, в некоторой степени, виртуальную природу, поскольку во многом зависит от особенностей восприятия в силу относительности своего главного физического коррелята – громкости звучания, не поддающейся точной записи в нотном тексте.

Со вторым – *интонационно-синтаксическим* – уровнем как следствием пространственного конфигурирования фактуры связано *скрытое многоголосие*, актуализирующееся при озвучивании текста благодаря способности слуха выделять в общем звуковом потоке опорные интонационные точки и объединять их в отдельные линии, что ведёт, по выражению Т. Титовой, «к принципиальному преобразованию ... линейной последовательности звуков в звуковую ткань с несколькими одновременно существующими музыкально-смысловыми линиями развития» [22, с. 157].

На интонационно-синтаксическом уровне понятием виртуального могут быть охвачены и интонационные словари, в частности, «толковый словарь» значений *риторических фигур* – неотъемлемой составляющей музыки барокко. Если тщательный визуально-слуховой анализ позволяет вычленить их графические очертания из общего интонационного потока, то их образно-символический смысл, ключом к которому становится субъективный опыт синтезирования музыки и слова, не может быть постигнут, минуя фигуру «семиотического кентавра» – слушателя с абсолютным тезаурусом. То же можно сказать и о *темах протестантских хоралов* в музыке И. С. Баха, не только являющихся основой тематизма органных хоральных прелюдий, но и вплетающихся в звуковую ткань других его сочинений, например, в темы фуг «Хорошо темперированного клавира» [2; 9]. Заметим, что символический смысл риторических фигур и тем, производных от тем хоралов, *виртуален* для большинства современных исполнителей и слушателей, тогда как во времена И. С. Баха он был актуальной частью культуры.

Как носители виртуального символического содержания, реальностью которого является письменное основание музыкального текста, в частности, буквенные обозначения нот, можно рассматривать *темы-монограммы* в произведениях И. С. Баха, Д. Шостаковича, Й. Брамса, Р. Шумана.

На *композиционно-драматургическом* уровне к виртуальным планам, влияющим на структуру всего сочинения, следует отнести, например, *числовую символику* эпохи барокко. Образы, зашифрованные в числовых отношениях масштабов различных разделов музыкальной формы, могут быть раскрыты при условии знания интерпретатором особенностей барочного художественного мышления путём специфического анализа музыкального текста [3; 19]. Их реальность, таким образом, также имеет письменное основание.

Виртуальным фактором организации композиционной структуры в музыке Нового времени является принцип *диспозиции*: законы риторики, риторические модели сообщают музыкальной форме определённую логику развития, каждый из разделов может быть обозначен с применением терминологии, принятой в ораторском искусстве, соответственно своей функции по отношению к целому. Названия и функции разделов не прописывались в нотном тексте, они были достоянием тогдашней теории композиции и, так или иначе, стимулировали оттачивание *звучащей* формы музыкального произведения [9, с. 45–72].

Иная сфера виртуального на уровне композиционной структуры, неразрывная со звучащей формой музыкального текста, – *скрытая программность*, проявляющаяся в индивидуальных композиционно-драматургических решениях многих сочинений композиторов-романтиков. Её проводниками становятся свободные и смешанные формы в произведениях Ф. Шопена, Ф. Листа, М. Глинки, П. Чайковского и др. [15; 23; 24]. Со скрытой сюжетностью, поиском индивидуальных композиционных схем связаны и так называемые *формы второго плана* [20] в сочинениях, где соединяются несколько формообразующих принципов, что также особенно характерно для музыки XIX–XX вв.

Наконец, к основополагающим виртуальным компонентам звучащего текста, проявляющимся на уровне композиционной структуры, могут быть, с одной стороны, отнесены спрятанные внутри неё *интонационные зёрна*, служащие источником тематизма всего сочинения и скрепляющие его развёрнутую форму (например, «Сфинксы» в фортепианном цикле «Карнавал» Р. Шумана), с другой – выполняющие подобную функцию *motto* и *сквозные интонации* в сонатных

и симфонических циклах композиторов, связанных с романтической традицией. К этому кругу явлений примыкает также *серия* в додекафонных сочинениях как основной конструктивный элемент музыкальной ткани и формы в целом. Все эти структурно-художественные компоненты существуют (или «не существуют») в нотном тексте как некий подразумеваемый план, выявление которого требует направленной слушательской и аналитической работы.

Виртуальные структуры текста на интонационно-синтаксическом и композиционно-драматургическом уровнях связаны, по преимуществу, с эмоциональными, сюжетно-образными и интеллектуально-логическими представлениями музыканта. Изучение виртуального, начиная с риторических фигур и заканчивая числовой символикой и диспозицией, является необходимым условием формирования исполнительской концепции, адекватной авторскому замыслу и стилю эпохи. Расшифровка смыслообразов, запечатлённых в риторических фигурах, формирует близкое к духовной атмосфере барокко эмоциональное наполнение интерпретации, знание принципов диспозиции помогает, исходя из драматургических функций разделов, распределить исполняемый материал по степени его значимости и, сообразно этому, выстроить динамические нарастания и спады в масштабах всей формы. Выявление в тексте различного рода сквозных интонаций, скрепляющих музыкальную форму, способствует лучшему пониманию и, соответственно, воплощению в звучании её смысловых движений, логики развёртывания музыкальных событий. Анализ, направленный на поиск и определение форм второго плана, формирует представление о композиционной структуре сочинений как о внутренне дифференцированной на относительно крупные разделы целостности. Уникальность композиционно-драматургических решений в тех или иных сочинениях при отсутствии программы, предпосланной автором, неизменно побуждает исполнителя к поиску и воплощению в звуковых образах собственного художественно оправданного «сюжета».

В ходе изучения текста произведения и формирования его звучащей версии музыкант-исполнитель, как уже отмечалось, показывает то, что в нотах скрыто, но может быть воплощено в звучании. Целесообразно, на наш взгляд, специально остановиться на работе, кото-

рой принадлежит важная роль в этом процессе – выявлении *скрытых пластов фактуры*.

Некоторые из таковых были описаны Э. Куртом при анализе музыки И. С. Баха. Выдающийся швейцарский музыковед связывает возникновение скрытых линий, в частности, в одноголосной мелодии, с впечатлением «полноты от привлечения аккордовых округлений» [14, с. 183], которое достигается за счёт особенностей линейного развития. Подобное впечатление создаётся вследствие того, что, воспринимая определённым образом построенную линию, наше сознание домысливает цельную аккордовую вертикаль. Таким образом, *одноголосная мелодия виртуально содержит в себе гармонию*. По мнению Э. Курта, «родственны аккордовым воздействиям также впечатления от терций и секст; они приближаются к впечатлению от звучащих одновременно синкопически ударяемых терций и секст» [14, с. 185]. Это наблюдение перекликается с исследованиями М. Скребковой-Филатовой, различающей такую форму преобразования фактуры в сознании исполнителя и слушателя, как *скрытая гетерофония*, когда мелодия движется скачками на одинаковые интервалы, и в нашем восприятии возникает эффект дублировки ведущего голоса [21, с. 108–109].

Э. Курт не обходит вниманием и *скрытые мелодические* линии в отрывках, расположенных, казалось бы, «исключительно по аккордовым контурам» [14, с. 184].

Полноту многоголосия одноголосной мелодической линии сообщают также ситуации, когда, по выражению музыковеда, «определённое направление линии внезапно прерывается и продолжается снова лишь после некоторого промежутка; в этих случаях тон, на котором прежнее направление оборвалось, задерживается в слуховом восприятии и связывается с дальнейшим продолжением этого движения» [14, с. 187]. По наблюдениям исследователя, «Бах достигает, таким образом, соединения многих отдельных тонов, расположенных на больших протяжениях линии, ... с постоянно возрастающим напряжением. Более крупная линейная фаза ... охватывает многие фазы одноголосного развития; это явление отчасти основывается на самой технике волнообразных нарастаний» [там же]. Э. Курт объясняет возникновение *связей тонов на расстоянии* «кинетическим

напряжением» [там же], пронизывающим всю одноголосную мелодическую линию.

С насыщенностью фактуры виртуальными планами чаще всего сталкиваются *пианисты*, особенно при работе над романтической музыкой, в силу многоголосной и политембровой природы инструмента, а также благодаря наличию педали, позволяющей более явно прозвучать скрытым в музыкальной ткани мелодическим линиям и гармонии. На возникновение скрытых голосов влияют *интонационный, метроритмический, темброво-регистровый, динамический* факторы.

В мелодических фрагментах или фигурациях из мелких длительностей звуки, приходящиеся на сильное время такта, то есть ощущаемые как более весомые, чем остальные, связываются внутренним слухом и реализуются в звучании с помощью педали в функции тонов *самостоятельных интонационно выразительных линий*. Применительно к фортепианной музыке можно говорить также о *линии баса*, образуемой из звуков, приходящихся на сильные доли. Являясь фундаментом фактурной вертикали благодаря своим темброво-регистровым свойствам, они связываются в самостоятельный мелодический контур, усиленный за счёт использования педали, что придает звучанию инструмента особое обертоновое богатство, глубину и объём.

Виртуальные пласты фактуры актуализируются и при наличии *темброво-регистрового контраста* между соседствующими звуками мелодии или мелодической фигурации, если этот контраст является системным: звуки, находящиеся в ином регистре, и, соответственно, отличные по тембру, связываются слухом между собой и выстраиваются в самостоятельный план. В задачи исполнителя в таком случае входит осмысленное выразительное интонирование этой линии, придание тонам, составляющим её, индивидуальной тембровой окраски.

Латентными фактурными импульсами для исполнителя-пианиста наполнена также и гомофонно-гармоническая фактура. Представая в нотной записи как двухмерное сочетание рисунков мелодического голоса и аккомпанемента, в звуковом воплощении она может превращаться в многомерное пространство, формируемое из *не выделенных визуально, но интонационно выразительных линий в аккордовом сопровождении и фоновых гармонических фигурациях*. В процессе

технического освоения и раскрытия текста креативные усилия исполнителя направляются на поиск динамических, артикуляционных, агогических приёмов, способствующих выявлению скрытых линий в звучании. При этом становятся явственными для слуха дотоле виртуальные *протяжённые мелодические линии; относительно краткие выразительные подголоски; микроинтонации, трактованные как остинато; скрытые органичные пункты и педали.*

В результате специфического исполнительского анализа музыкальной фактуры, имеющего целью выявление её скрытых компонентов, мелодические линии, гармонические фигурации или аккордовые аккомпанементы, выглядящие в нотной графике как единое целое, в слуховых и двигательных-тактильных, телесных ощущениях музыканта оказываются разделёнными на многовекторные *виртуальные планы*, соотносящиеся между собой в градациях рельефа и фона. Интонирование спрятанных в фактуре сопровождения выразительных подголосков призвано создать эффект многомерности музыкального пространства, поскольку фактура действительно является виртуальным пространством со своей звуковой перспективой, рельефными и фоновыми элементами, ближними и дальними планами.

Скрытые мелодические линии, как правило, легко воспринимаются слухом, оказываясь, следовательно, *ведущими*, наиболее *значимыми* элементами фактуры. Их выявление и интонирование, разграничение рельефных и фоновых фактурных составляющих помогает целесообразно распределить исполнительские усилия, обрести ловкость и удобство в игре технически сложных эпизодов, преодолеть дробность и фрагментарность фразировки. Связывание между собой посредством описанного Э. Куртом «кинетического напряжения» [14, с. 187] рельефно выступающих из общего интонационного потока опорных звуков способствует непрерывности музыкального процесса, текучести мысли и, в конечном счёте, – большей цельности музыкальной формы, последовательно реализуемой в звучании. Выводя сознание исполнителя на более высокий уровень, такое связывание-осмысление способствует выстраиванию макроформ и макро-смыслов и, тем самым, достижению единства интерпретации.

Завершая наблюдение над виртуальными образованиями музыкальной фактуры, отметим следующее. Если в произведениях эпохи

барокко скрытые мелодические линии не выделялись графически и могли быть выявлены лишь в процессе исполнения и слухового восприятия, то в классико-романтическую эпоху композиторы стремятся более подробно фиксировать нюансы своего замысла и «показывать» ранее виртуально существовавшие в музыкальной ткани голоса, записывая тона, их составляющие, с дополнительными штилями или артикуляционными акцентами. В этом случае процесс структурно-исполнительского анализа музыкальной фактуры заметно упрощается.

Большинство форм виртуального в фактуре фортепианных произведений композиторов-романтиков может найти звуковое воплощение при соответствующем распределении «свободного веса» (согласно Г. Нейгаузу [18, с. 64–80]) руки и пальцев пианиста, определённом качестве туше, особенно при тембровых и регистровых контрастах между разными планами фактуры, а также – при условии использования педали, позволяющей удерживать звук после того, как палец отпускает клавишу. Особенно это касается тонов, составляющих «спрятанную» в гармонических фигурациях линию баса. Благодаря педали и сами эти фигурации, в свою очередь, «собираются» в единицы объёмной гармонической вертикали. Письменные обозначения педали также нередко *переходят в область виртуального*, то есть *подразумеваемого*, плана нотного текста, как, например, в сочинениях К. Дебюсси или С. Рахманинова. Оба композитора во многих случаях оставляют педализацию на усмотрение исполнителя, и последнему предстоит найти художественно целесообразное решение, исходя из запечатлённого в нотной графике фактурного рисунка.

Из проведенных наблюдений можно сделать следующие **выводы**.

Сложившийся в европейской музыке универсальный способ нотной записи, достаточно точно отображающий звуковысотную и метроритмическую стороны звучащего текста, никогда, однако, *не совпадает* полностью с воображаемой или исполняющейся в данный момент версией музыкального произведения. Сознание, опыт, воля и действия музыканта, читающего графическую схему, выявляют *виртуальные структуры*, скрытые в последней в виде *потенциальных возможностей*, в той или иной степени реализуемых в звучании.

Виртуальные компоненты музыкального текста присутствуют на всех уровнях организации целого – фактурном, синтаксическом,

композиционном, они обладают разным содержательным качеством и *различной степенью явленности в музыкальном тексте*, то есть имеют *иерархическую природу*. *Скрытое многоголосие* в гомофонной фактуре, сообщающее объёмность звуковому пространству, *не показано в записи*, однако *непосредственно воплощается* в звучании. Риторические фигуры также не обозначены в нотной схеме специально, будучи органической частью тематизма музыки барокко, поэтому их образно-символический смысл способен раскрыться при условии знания исполнителем и слушателем культурно-исторического контекста эпохи.

Виртуальные компоненты текста, влияющие на организацию музыкальной формы, в свою очередь, не отражены в нотной записи, но могут быть обнаружены в ходе слухо-аналитической реконструкции художественного целого произведения, проявляясь при последовательном развёртывании его композиционной структуры во времени.

Освоение исполнителем музыкального произведения не сводимо, таким образом, к воспроизведению звуковысотной и метrorитмической сторон текста, его общего динамического и художественно-смыслового плана, но предполагает выявление того, что скрыто в нотной записи и может реализоваться в звучании. Нахождение и интонирование скрытых пластов фактуры способствует как достижению технического удобства, так и созданию художественного эффекта многомерности звукового пространства, красочности звучания. Реконструкция виртуальных планов на уровне композиционной структуры благоприятствует формированию сюжетно-драматургического, духовно-интеллектуального подтекста интерпретации. Синтез визуального и подразумеваемого, звучащего и незвучащего, потенциальные возможности, заложенные на разных уровнях целого, и их реализация интерпретатором создают, в конечном счёте, единый организм музыкального произведения, область вызываемых им ассоциаций, *виртуальную реальность его художественного содержания*.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Аркадьев М. *О величии нотного письма и европейской ритмике* [Электронный ресурс] / М. Аркадьев. — Режим доступа : <http://www.21israel-music.com/Velicie1.htm>.

2. Берченко Р. В поисках утраченного смысла [Текст] / Р. Берченко. — М. : Издательский дом Классика-XXI, 2005. — 372 с.
3. Блажевич М. Числовая символика в музыкальной теории и практике XVII века (на материале немецкой органно-клавирной музыки) [Электронный ресурс] : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / М. Блажевич. — Казань, 2012. — 29 с. — Режим доступа : http://www.docme.ru/doc/217798/chislovaya-simvolika-v-muzykal._noj-teorii-i-praktike-xvii-v.
4. Бодрийяр Ж. Пароли. От фрагмента к фрагменту [Текст] / Жан Бодрийяр ; пер. с фр. Н. Сулова. — Екатеринбург : У-Фактория, 2006. — 200 с.
5. Горинский А. С. Понятие виртуального бытия: Поливариантность эволюции [Электронный ресурс] : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.01 / А. С. Горинский. — Екатеринбург, 2004. — 176 с. — Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/ponyatie-virtualnogo-bytiya-polivarianost-evolyutsii>.
6. Делез Ж. Актуальное и виртуальное [Электронный ресурс] / Ж. Делез // Альманах «Восток». — Май 2006. — № 3 (39). — Режим доступа : <http://www.situation.ru>.
7. Делез Ж. Различие и повторение [Текст] / Ж. Делез. — СПб. : ТОО ТК «Петрополис», 1998. — 384 с.
8. Дубравская Т. Виртуальный слой композиции. Новое понятие в теории музыкальной формы [Текст] / Т. Дубравская // Музыка и музыкант в меняющемся социокультурном пространстве : сб. ст. — Ростов н/Д. : РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. — С. 239–255.
9. Захарова О. И. Риторика и немецкая музыка XVII – первой половины XVIII в.: принципы, приёмы [Текст] / О. И. Захарова. — М. : Музыка, 1983. — 77 с.
10. Иванов А. Е. Виртуальная реальность [Электронный ресурс] / А. Е. Иванов // История философии. — Режим доступа : http://ec-dejavu.ru/v/Virtual_reality.html.
10. Ильин В. Н. Виртуальное. Идеальное. Информация [Электронный ресурс] / В. Н. Ильин. — Режим доступа : <http://www.aquarun.ru/community/virtual.html>.
12. Ингарден Р. Исследования по эстетике [Текст] / Р. Ингарден. — М. : Издательство иностранной литературы, 1962. — 559 с.
13. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки [Текст] / Н. П. Корыхалова. — Л. : Музыка, 1979. — 208 с.

14. Курт Э. Основы линейного контрапункта. О мелодической полифонии Баха [Текст] / Э. Курт. — М. : Музгиз, 1931. — 303 с.
15. Мазель Л. Исследования о Шопене [Текст] / Л. А. Мазель. — М. : Сов. композитор, 1971. — 248 с.
16. Москаленко В. Г. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації [Текст] : автореф. дис... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 / В. Г. Москаленко. — К., 1994. — 25 с.
17. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции [Текст] / Е. Назайкинский. — М. : Музыка, 1982. — 319 с.
18. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога [Текст] / Г. Г. Нейгауз. — 5-е изд. — М. : Музыка, 1988. — 240 с.
19. Петров Ю. Символика и диалектика чисел в «Хорошо темперированном клавире» И. С. Баха (I том) [Электронный ресурс] / Ю. Петров // Интерпретация клавирных сочинений И. С. Баха. — Режим доступа : <http://toy-bereg.ru/simvolika-chisel/simvolika-chisel-v-muzyike-baha.html>.
20. Протопопов В. Вторжение вариаций в сонатную форму [Текст] / В. Протопопов // Избранные исследования и статьи. — М. : Советский композитор, 1983. — С. 151–159.
21. Скребкова-Филатова М. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции [Текст] / М. Скребкова-Филатова. — М. : Музыка, 1985. — 285 с.
22. Титова Т. О пространственно-временной модели восприятия одnogолосия и многоголосия [Текст] / Т. Титова // Восприятие музыки. — М. : Музыка, 1980. — С. 156–166.
23. Тюлин Ю. О программности в произведениях Шопена [Текст] / Ю. Н. Тюлин. — Л. : Музгиз, 1963. — 55 с.
24. Хохлов Ю. О музыкальной программности [Текст] / Ю. Хохлов. — М. : Госмузиздат, 1963. — 129 с.