

**Александр Сергеевич Соколов**

[rectorat@mosconsv.ru](mailto:rectorat@mosconsv.ru)

Доктор искусствоведения, ректор  
Московской государственной  
консерватории имени П. И. Чайковского,  
профессор, заведующий кафедрой теории  
музыки историко-теоретического  
факультета

**Prof. Aleksandr S. Sokolov**

[rectorat@mosconsv.ru](mailto:rectorat@mosconsv.ru)

D.Sc. in Art Studies, rector of Tchaikovsky  
Moscow State Conservatory, Head of Music  
Theory Department

## **Функциональный подход в отечественном учении о музыкальной форме**

### **Аннотация**

Статья посвящена одному из ведущих научных направлений в современном учении о музыкальной форме в России, так называемому функциональному подходу. История этого направления ведет свое начало с работ немецкого музыковеда Г. Римана, чьи идеи, заложившие основы функционального подхода в интерпретации музыкальной формы, получили значительное развитие в России. Оригинальные труды таких ученых, как Б. В. Асафьев, И. В. Способин, Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман, В. П. Бобровский, Е. В. Назайкинский, В. В. Медушевский, А. П. Милка, не только показывают эволюцию функционального подхода, но и обнаруживают перспективные направления в области исследования музыкальной формы.

### **Ключевые слова**

Музыкальная форма, функциональная школа в России, функциональный подход, Гуго Риман, функция, афункциональность

## **Functional approach in Russian study on musical form**

### **Abstract**

The article is devoted to history of one of the leading scientific directions in the modern study on musical form in Russia, so-called functional approach. The history of this direction has its origin in the works by the German musicologist H. Riemann, whose ideas, having laid the foundation of a functional approach in the interpretation of musical form, gained considerable development in Russia. Original ideas of such scientists as B. V. Asafyev, I. V. Spossobin, L. A. Mazel, V. A. Tsukkerman, V. P. Bobrovsky, E. V. Nazaykinsky, V. V. Medushevsky, A. P. Milka, not only show evolution of functional approach, but also reveal the perspective directions in the field of researching of musical form.

### **Keywords**

Musical form, functionalistic school in Russia, functional approach, Hugo Riemann, function, afunctionality

Когда 150 лет назад возникли первые русские консерватории в Петербурге и Москве, был четко определен курс на творческую ассимиляцию европейского опыта — как в исполнительстве, так и в музыкознании. В первую очередь переводились на русский язык иностранные учебники (подобная практика привлекала и Чайковского в начале его педагогической деятельности в Московской консерватории). Позднее некоторые учебники писались в России под очевидным влиянием зарубежных источников. Например, учебник по музыкальной форме А. С. Аренского («Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки», 1893-1894 [1]) явно следовал по стопам капитального труда А. Б. Маркса («Die Lehre von der musikalischen Komposition», 1837-1847; [18]). Интерес к концепции именно этого немецкого ученого в области музыкального формообразования проявляли в России не только теоретики музыки, но и композиторы (П. И. Чайковский, С. И. Танеев, А. С. Аренский). Весьма любопытны с данной точки зрения следующие отрывки из писем С. В. Рахманинова от 1906 года, адресованные его другу Н. С. Морозову: «Прошу тебя, укажи все пять окаянных форм Рондо на фортепианных сонатах Бетховена <...>. Только поскорей сделай это, а то это меня мучит и задерживает» [13, 413]; «Твое письмо №2, о формах Рондо, я спрячу и буду беречь. Оно мне может пригодиться, во-первых, в будущем, когда я снова наткнусь на что-нибудь непонятное; во-вторых, это письмо я буду беречь как память о первом уроке форм, который мне преподали на старости лет только. Вместе с сонатами Бетховена оно помогло разобраться в затруднившем меня вопросе» [13, 414].

Освоение и обобщение западноевропейского опыта в России осуществлялось систематично и в советскую эпоху, несмотря на известные идеологические барьеры и борьбу с «формализмом». Примером может служить изданная в 1934-1939 годах работа Л. А. Мазеля и И. Я. Рыжкина «Очерки по истории теоретического музыкознания» [7], в которой дан не просто реферативный обзор, а весьма обстоятельный анализ различных фундаментальных концепций западного музыкознания.

Освобождение от догматизма марксистско-ленинской эстетики в послевоенные годы позволило существенно перестроить всю систему музыкально-теоретических дисциплин в отечественных консерваториях, ввести в учебные программы специальный предмет для музыковедов — «Музыкально-теоретические системы». Содержание последнего сравнительно недавно было зафиксировано в опубликованном коллективном труде кафедры теории музыки Московской консерватории, учебнике «Музыкально-теоретические системы» [16].

В российском музыкознании постепенно сформировался корпус диссертационных исследований, представляющих перевод на русский язык зарубежного источника с подробным научным комментарием. Таким образом, для российских специалистов стало доступным значительное количество средневековых и барочных трактатов, равно как и трудов новейшего времени, посвященных проблемам современного искусства. В итоге в последние годы появилось немало публикаций на русском языке, открывающих отечественному читателю неизвестные прежде горизонты.

Такая тенденция весьма отрадна и, хочется надеяться, уже необратима в эпоху Интернета. Но, естественно, возникает вопрос о «встречной волне» интереса зарубежных коллег к особенностям русской музыковедческой традиции. К сожалению, языковой барьер здесь значительно притормаживает те творческие импульсы, которые могли бы быть плодотворны за пределами русскоязычного мира.

Приятным обстоятельством, впрочем, является то, что в когорте известных специалистов, живущих и работающих на Западе, уже немало тех, кто получил свое музыковедческое образование в российских консерваториях, и тем самым является в своем нынешнем профессиональном окружении полномочными представителями российской школы.

Данная статья содержит обзор исследований, обнаруживающих весьма значимый для отечественной науки подход в области учения о музыкальной форме. Неугасающий на протяжении уже почти века интерес к этому подходу, именуемому «функциональным», свидетельствует и о его перспективности, и о многообразии аспектов рассмотрения самого объекта его применения, коим является форма музыкального произведения. Такой обзор целесообразно сделать еще и потому, что, хотя функциональный подход в анализе музыкальных форм и имеет очевидные корни в европейской традиции музыкознания, он получил совершенно особое освещение и преломление у российских исследователей.

Функциональный подход в учении о музыкальной форме можно назвать одной из фундаментальных основ отечественного музыкознания. Фрагментарная демонстрация особенностей этого подхода будет главным образом дана со ссылками на труды профессоров кафедры теории музыки Московской консерватории разных поколений.

Как известно, понятие «функция» (лат. *functio*) в обиход науки ввел еще Г. В. Лейбниц (подробнее см: [17]). В музыковедении оно закрепилось благодаря Г. Риману (первый пример: [19]), фактически положившему начало так называемой «функциональной школе» музыкознания. Сам Риман применял функциональный подход прежде всего по отношению к гармонии и музыкальной форме. Позже последователи немецкого ученого распространили данный подход на теорию ритма и фактуры.

В связи с проблемами музыкальной формы из западных представителей функционального подхода в музыкознании, помимо Г. Римана, в России получил особую известность Э. Курт. На русский язык была еще в 1920-е годы переведена и издана его книга «Основы линейного контрапункта» [5], в которой автором выявлены и исследованы линейные функции в процессе формообразования. Идея процессуальности и была подхвачена и детально развита в России, прежде всего в трудах академика Б. В. Асафьева, наиболее известная книга которого так и называется — «Музыкальная форма как процесс» [3]. Первая часть этой книги была написана в основном в 1925 году и издана в 1930 году, а вторая часть была впервые опубликована лишь в 1947 году, за два года до смерти ее автора.

Важно подчеркнуть, что Асафьевым была создана не узкоспециальная теория, а именно **концепция** формообразования, разработка которой фактически стала делом всей его жизни. По его собственному свидетельству, первые мысли о музыкальных формах «не как архитектурных “беззвучных” схемах, а как закономерном процессе организации звучащего материала и его кристаллизации» возникли у него еще в 1916-1917 годах.

Асафьевская концепция получила относительную известность на Западе, в чем автору данного материала довелось убедиться еще в 1985 году на международном конгрессе в Кельне, посвященном творчеству Шостаковича. Многие западноевропейские музыковеды ссылались тогда в своих докладах именно на асафьевские труды. На Втором конгрессе Общества теории музыки в России тема «музыкально-теоретические традиции Б. В. Асафьева» была предложена для детального рассмотрения на секционных заседаниях. И настоящая статья, написанная по теме выступления автора на упомянутом конгрессе, тоже в известной степени развивает данную проблематику.

Обратимся к более поздним примерам использования функционального подхода, свидетельствующим об оригинальном развитии асафьевских идей и, что существенно, укоренении последних в педагогической практике в российских консерваториях.

Можно сказать, что «краеугольным камнем» для разных исследователей стала асафьевская формула **I:M:T (initium : motus : terminus)**, триада всеобщих функций развития, восходящих еще к аристотелевскому постулату — «целое есть то, что имеет начало, середину и конец» [2, 653]. В частности, наиболее известный в России, многократно переиздававшийся учебник «Музыкальная форма» И. В. Способина [14] заложил инструктивную основу анализа произведений классического типа. Предложив детализацию данной триады, Способин описал шесть формообразующих функций:

1) Изложение, 2) Связка, 3) Середина, 4) Реприза, 5) Вступление, 6) Заключение. При этом подчеркивался приоритет трех из них — изложения, середины и заключения, имеющих, каждая, свой четко выраженный тип изложения музыкального материала. Тип изложения музыкального материала был подробно описан Способиным как особенности взаимодействия музыкальных средств (параллельное, противоположное и комплементарное). Более полно такой подход (и сама терминология) был позднее представлен в учебниках профессоров Московской консерватории Л. А. Мазеля и В. А. Цуккермана [8]. С именами этих выдающихся ученых и педагогов связана методика так называемого «целостного анализа», предвосхитившая в основных своих положениях системный подход. Текст конкретного музыкального произведения описывался ими и как **система** взаимосвязанных элементов (музыкально-выразительных средств), и как **элемент** в системах более высокого уровня (жанровая, стилистическая и т. д.). Поиски в этом направлении во многом перекликались с достижениями в отечественной же филологии и культурологии, хотя и велись в ту пору независимо от последних. Как яркий пример можно привести цитату из труда крупнейшего отечественного ученого Ю. М. Лотмана:

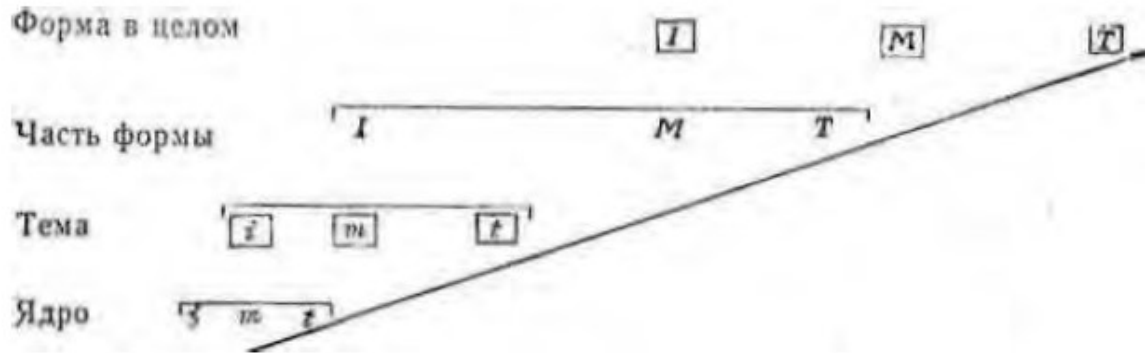
«...описание текста — не перечень тех или иных элементов, а система функций. Практически для выявления системы функций необходимо наличие двух описаний одного и того же текста: одно представило бы его как **реализацию** некоторой системы правил, а другое — как **нарушение** этой системы. Только представив каждый элемент поэтического текста одновременно как выполнение и невыполнение некоторой системы норм поэтической организации, мы получим **функциональное** описание, раскрывающее художественную значимость произведения» [6, 136]

Наиболее близко подошел к рассмотрению феномена музыкального произведения в подобном аспекте еще один представитель московской музыковедческой школы - В. П. Бобровский. Читавшийся им в московской консерватории спецкурс был тесно связан с его же теориями формообразования и демонстрировал методическую эффективность последних в учебном процессе. В частности, им были разработаны следующие оригинальные теории:

- теория музыкального тематизма и тематического развития;
- теория музыкальной драматургии;
- теория ритма музыкальной формы;
- теория подобия уровней и этапов музыкальной формы;
- теория переменности функций музыкальной формы.

В трудах Бобровского особенно заметно продолжение асафьевской традиции, что им самим неоднократно подтверждалось. Например, предложенная Бобровским пара понятий «форма как принцип» и «форма как данность» [4, 29] может быть отнесена к известной асафьевской фразе: «Схема классического сонатного аллегро одна, а сонатных форм столько, сколько есть сонат» [3, 52]. Перекликается это и с приведенной выше лотмановской цитатой.

«Форма как принцип» раскрывается Бобровским сквозь призму действия асафьевской триады I:M:T на нескольких функционально-композиционных уровнях, что хорошо демонстрирует одна из предложенных им схем [4, 32]:



Действие триады функций Асафьева (названы Бобровским «всеобщими функциями развития») находит отражение и в откорректированной способинской системе функций (фигурируют как «общие логические функции», их названия уточнены, а из их ряда исключена функция репризы) и далее в системе «общих композиционных» (относятся к музыкальной форме как таковой) и «специальных композиционных функций» (характеризуют конкретные типы классической музыкальной формы). Все упомянутые виды функций (за исключением «всеобщих») соответствуют трем первым уровням функциональных и структурных закономерностей формы и воплощают «форму как принцип», то есть ту систему норм, следование которым Лотман относил к предмету одного из двух описаний художественного текста. Другое же описание того же самого текста, как упоминалось в приведенной выше цитате, фиксирует сделанные автором отступления от этой системы норм. И это уже будет связано с «формой как данностью» — индивидуальным художественным высказыванием творца музыки. Художественная мотивация этих отступлений от норматива находится в сфере не синтактики, а семантики, — здесь речь должна вестись уже не только о композиционных, но и о драматургических функциях формы.

Интонационный анализ подчас позволяет заметить, как, по выражению Бобровского, «избыток выразительности» влечет за собой модификацию типовой в основе своей композиционной структуры. «Форма как принцип» может в таких случаях рассматриваться как генезис, а «форма как данность» как результат. Для пояснения этой мысли целесообразно продемонстрировать какой-либо из музыкальных примеров, рассмотренных Бобровским в соответствующем аспекте.

#### **Шопен. Прелюдия *h-moll***

Формой-генезисом этой прелюдии является классический период повторного строения из двух предложений, второе из которых сильно расширено, а после его заключительной каденции следует дополнение. При восприятии на слух, однако, это дополнение производит «прощально-репризное» впечатление, что вовсе не соответствует природе классического периода. В чем же дело?

В книге «Функциональный анализ музыкальной формы» [4] Бобровский проясняет особенности формы данной прелюдии с позиций функционального анализа. Как пишет ученый, все заложено уже в первом, казалось бы, вполне нормативном предложении периода. Интонационный анализ фактуры этой прелюдии легко раскрывает ее уникальность: изначально устанавливается особый выразительный диалог крайних голосов — широкому дыханию темы в нижнем голосе сопутствует застывшая пульсация повторяющихся звуков в верхнем (внеличностный образ "капающего Времени"?). Так продолжается до каденционной зоны этого предложения, и вдруг, в последний момент верхний голос "оживает", ответив нижнему удивительно проникновенной интонацией! Поскольку зона выполненного по всем правилам каданса обычно носит формульный характер и не предполагает такого рода интонационных сюрпризов, Бобровский называет

подобные ситуации "добавочным интонационным импульсом". В данном случае происходит наложение на основную функцию завершения предложения (t) функции изложения нового мотива (i), что (пользуясь обозначениями ученого) можно схематически отобразить следующим образом:

①→

t , где окружность со стрелкой вправо подразумевает обновленный материал по сравнению с предыдущим изложением (подробнее об обозначениях см.: [4, 40-43]).

Зерно (тот самый «избыток выразительности»!) посеяно, и оно должно рано или поздно прорасти. И это происходит во втором предложении периода. Начало его соответствует всем привычным нормам, однако вскоре неожиданное отклонение в *C-dur* как бы прерывает наметившееся развитие, прерывает ради того, чтобы солирующий нижний голос подхватил тот самый «добавочный интонационный импульс», придав его развернутому изложению безупречную структурную законченность. На месте расширения во втором предложении возник... «период в периоде»! Абсолютно нестандартное решение, мотивированное именно семантически. И потому неизбежно то самое «резюме», которым становится дополнение к периоду, обретающее особый прощально-репризный оттенок: вновь всплывает в памяти диалог двух голосов в начальном виде. Итак, «форма как данность» — здесь уже не просто период с расширением и дополнением. Драматургически она склоняется к трехчастной и так и воспринимается на слух.

Новый этап в развитии функционального подхода связан со школой профессора Е. В. Назайкинского, возглавлявшего кафедру теории музыки Московской консерватории с 1972 по 1996 год. Именно в 1972 году была издана и защищена как докторская диссертация его книга «О психологии музыкального восприятия» [11]. Само название книги акцентирует определенный аспект исследования музыкального произведения. В частности, здесь предложено описание трех масштабных уровней организации музыкального произведения как трех уровней его восприятия — фонического, синтаксического и композиционного — своего рода трех «потоков времени», сплетающихся в восприятии реципиента в некое единство.

Назайкинский одним из первых в отечественном музыкознании совершил поворот к междисциплинарным исследованиям, опираясь на данные не только психологии, но и семиотики, общей теории систем. Отдавая себе отчет в сложности перенесения в сферу теории музыки методологии и терминологического аппарата смежных наук, он сознательно стремился в своих книгах к максимальной доступности изложения, не теряя при этом сути привлекаемого нового научного материала. Это касается и развиваемого им функционального подхода, само определение которого дано Назайкинским почти на популярном уровне:

«...функциональным подходом в теории музыки является такой подход, при котором те или иные явления музыки, ее единицы, входящие в целостный комплекс, рассматриваются с точки зрения роли, которую они в нем выполняют. Последняя и обозначается словом “функция”» [12, 54]. Соответственно, функциональность связывается Назайкинским с интерпретацией художественного текста, ориентацией в нем. Им исследуется связь сознания и бессознательного, и тем самым — различение главного и второстепенного, рельефа и фона, понимание направленности процесса развития, ощущение подготовки и достижения итога, суть эффекта неожиданности и т. д.

Традиционно основополагающая для марксистско-ленинской эстетики парная категория «форма — содержание» определяла соответствующий подход и в классифицировании функций музыкальной формы. Парность функций нередко находила отражение в работах многих советских исследователей. На нее ориентировались и представители московской школы. В частности, ими предлагались такие терминологические варианты сопоставления функций:

**Л. А. Мазель:** содержательные и коммуникативные [7];

**В. А. Цуккерман:** выразительные и формообразующие [8, 30];

**В. П. Бобровский:** драматургические и композиционные [4, 25];

**В. В. Медушевский:** семантические и коммуникативные [9, 29].

Е. В. Назайкинский же исходит не из парного, а из триадического представления системы функций музыкальной формы: **коммуникативные — тектонические — семантические**. Центральный член этой классификации, тектонические функции, отражает определяющую роль целого для становления функций отдельных его частей, или, если сказать иначе, характеризует роль раздела формы, возникающую в результате композиционной расстановки (архитектоники). Например: экспозиция сонатной формы и ее повторение, реприза *da capo*. (Заметим попутно, что отмеченная нами ранее корректировка Бобровским системы функций Способина была связана именно с признанием особой, тектонической функции репризы, тип изложения в которой формально остается экспозиционным). Поскольку же архитектоника не нейтральна в семантическом отношении, есть смысл, по мнению Назайкинского, говорить именно о **триаде функций**.

Поиски на стыке разных наук характерны и для представителя следующего поколения московской музыковедческой школы — В. В. Медушевского. Как и Л. А. Мазель, он пользуется термином «коммуникативная функция», но более строго перенося в аппарат теории музыки основные положения семиотики. Медушевский подхватывает мысль Асафьева о **направленности** формы на слушателя как показателе коммуникативного совершенства музыки. В книге «О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки» [9] Медушевский излагает собственную теорию коммуникативной функции.

Коммуникативность — это направленность на восприятие. Музыкальное произведение обладает определенной коммуникативной структурой, своего рода закодированной программой восприятия его текста. Следовательно, может быть выявлен и описан коммуникативный синтаксис музыки — одна из основ музыкальной формы, закрепившиеся в музыкальном языке способы формирования коммуникативных структур.

Как пишет Медушевский, «структурные отличия экспозиционного, развивающего, заключительного разделов формы легче объяснить особенностями восприятия, нежели задачами отражения действительности» [9, 111]. При этом он не без оснований ссылается на риторику как на науку не об истине, не о познании мира, а о правилах построения действенной, захватывающей речи.

Таким образом, если художественно-семиотические функции выражают связь материально-звуковых структур с их идеальным смыслом, то наиболее общими художественно-семиотическими функциями, по Медушевскому, и являются уже ранее мной упомянутые семантическая и коммуникативная. Последняя, в свою очередь, может представлять двуединство **кларитивной** (проясняющей) и **эвристической** (активизирующей внимание) функций. Здесь Медушевский, вслед за Назайкинским, углубляется в область психологии восприятия, учитывая, в частности, известный «механизм углубления следов»: «Структура, распознанная первой, подсказывает способ восприятия аналогичных структур. Иными словами, музыкальное произведение обучает слушателя правилам индивидуального языка, на котором оно написано» [9, 132].

Следует отметить достижения других представителей московской музыковедческой школы, прежде всего труды Ю. Н. Холопова, в обширном теоретическом и методическом наследии которого особенно интересно проследить связи с западной традицией, представленной именами А. Б. Маркса, Г. Шенкера и других, а также оценить плодотворные стороны его научной полемики со старшими коллегами — Л. А. Мазелем, В. А. Цуккерманом, В. П. Бобровским. На сегодняшний день научная школа Ю. Н. Холопова является наиболее широко представленной в различных городах России, и достаточно известна за рубежом.

Большой вклад в развитие функционального подхода внесла и В. Н. Холопова. Одна из давних опубликованных ее работ «О прототипах функций музыкальной формы» [15] в свое время определила целое русло исследований молодых музыковедов. В работах же самой В. Н. Холоповой постепенно сложилась фундаментальная теория музыкального содержания, призванная «сбалансировать» общую картину музыковедческих устремлений, традиционно отличающихся приоритетностью композиционной логики музыкальной формы.

Перечислив ряд имен, представляющих московскую музыковедческую школу, следует подчеркнуть значение трудов, принадлежащих исследователям и из других городов нашей страны. И в качестве примера сошлюсь на книгу ленинградского (петербургского) музыковеда А. П. Милки «Теоретические основы функциональности в музыке» [10]. Эта книга, опубликованная в 1982 году, является докторской диссертацией, выполненной на междисциплинарной основе. Методологической базой для А. П. Милки явились:

- А) Теория информации, вероятностно-статистический метод;
- Б) Системный подход;
- В) Психология восприятия.

В самом начале книги А. П. Милка четко определяет свою позицию: «Автор исходит из понимания функции не в широком смысле слова, не как роли вообще, но как динамического фактора музыкальной формы» [10, 9]. Функциональность, таким образом, мыслится как «свойство музыкальной структуры создавать в сознании воспринимающего возможность **прогноза** в развертывании музыкального произведения» [10, 19]. Отсюда и соответствующие уточнения ряда привычных терминов, например: «Тяготение — это ситуация предпочтения, усиленная многократным повторением» [10, 19]

А. П. Милка различает два вида тяготений:

- тяготение данного конкретного музыкального текста;
- тяготение стиля.

А отсюда, соответственно, и два вида функциональности — **текстовая** и **стилевая**. Развивая эту мысль, исследователь предлагает следующие дефиниции:

**Текстовая функциональность:**

- А) ритмическая
- Б) мотивная.

**Стилевая функциональность:**

- А) ладовая;
- Б) метрическая;
- В) функциональность музыкальной формы [10, 25-26].

Опираясь такими научными понятиями как апперцепция, экстраполяция, психологическая установка, А. П. Милка приходит к обобщениям, касающимся самих основ музыкального формообразования. Например, выдвигает тезис о зависимости степени экстраполирования от масштабности формы, особо подчеркивая в этой связи функциональность периода, простых форм и старинной двухчастной формы.

Разумеется, некоторые выводы А. П. Милки могут показаться дискуссионными. Например, введение как единого критерия функциональности актуальности или неактуальности слушательского «прогноза» позволило автору книги сделать вывод о возможности **наличия** или **отсутствия** функциональности. Для последнего случая им используется термин **афункциональность**. По мнению А. П. Милки, «музыкальная структура не обязательно бывает функциональной по своим составляющим. Произведение может быть функциональным по высотной составляющей и афункционально по временной» [10, 28].

Конечно, в рамках одной статьи невозможно охватить все источники, но общее представление о специфике отечественной традиции функционального анализа составить можно.



## Литература

1. *Аренский А. С.* Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки. М.: Изд-во П. Юргенсона, 1894. 123 с.
2. *Аристотель* Поэтика / пер. М. Л. Гаспарова // Аристотель. Сочинения: В 4-х т. Т. 4 / Пер. с древнегреч.; Общ. ред. А. И. Доватура; АН СССР, Ин-т философии. — М.: Мысль, 1983. — С. 645-680. — (Филос. наследие. Т. 90).
3. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс — М.: Книга по Требованию, 2012. — 376 с.
4. *Бобровский В. П.* Функциональные основы музыкальной формы. — М.: Музыка, 1978. — 336 с.
5. *Курт Э.* Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха / пер. с нем. З. Эвальд; под ред. Б. Асафьева. — М.: Музгиз, 1931. — 304 с.
6. *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста: Структура стиха : Пособие для студентов. — Л.: Просвещение, 1972. — 272 с.
7. *Мазель Л. А., Рыжкин И. Я.* Очерки по истории теоретического музыкознания. Вып. 1. — М.: Огиз, Музгиз, 1934 — 180 с.; Вып. 2. — М.—Л.: Музгиз, 1939 — 246 с.
8. *Мазель Л. А., Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. Учебное пособие. — М.: Музыка, 1967. — 752 с.
9. *Медушевский В. В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. — 256 с.
10. *Милка А. П.* Теоретические основы функциональности в музыке. — Л.: Музыка. 1982. — 152 с.
11. *Назайкинский Е. В.* О психологии музыкального восприятия. — М., Музыка, 1972. — 384 с.
12. *Назайкинский Е. В.* Логика музыкальной композиции. — М.: Музыка, 1982. — 319 с.
13. С. Рахманинов. Литературное наследие: в 3-х томах. Т. 1 : Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма / сост.-ред., вст. ст., комм., указ. З. А. Апетян — М.: Сов. композитор, 1978. — 648 с.
14. *Способин И. В.* Музыкальная форма: Учебник. 7-е изд. — М.: Музыка, 1984. — 400 с.
15. *Холопова В. Н.* О прототипах функций музыкальной формы // Проблемы музыкальной науки: сб. ст. Вып. 6 / ред.-сост. М. Е. Тараканов, В. Н. Холопова. — М.: Сов. композитор, 1979. — С. 4-22.
16. *Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В.* Музыкально-теоретические системы: учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. — М.: Композитор, 2006. — 632 с.
17. *Юшкевич А. П.* О развитии понятия функции // Историко-математические исследования. Вып. XVII — М.: Наука, 1966. — С. 123-150.
18. *Marx [A. B.]* Kompositionslehre [Die Lehre von der musikalischen Komposition: praktisch-theoretisch von Adolph Bernhard Marx...] [In 4. Teile.] — Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1837 — 1847. (Erster Theil. Zweite, vermehrte und verbesserte Ausgabe. — 1841. — XXIV, 508 S.; Zweiter Theil. Zweite, vermehrte und verbesserte Ausgabe. — 1842. — XVI, 608 S.; Dritter Theil. — 1845. — XIV, 594 S.; Vierter Theil. — 1847. — XIV, 598, 30 S.
19. [*Riemann H.*] Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde von Dr. Hugo Riemann. London: Augener & Co., 1893. VIII, 213 p. (рус. пер. *Риман Г.* Упрощенная гармония, или Учение о тональных функциях аккордов / пер. с нем. с примеч. Ю. Энгеля. — М.: П. Юргенсон, ценз. 1901. — VIII, 296 с.).