

Ирина Петровна Сусидко

lspriv@mail.ru

Доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой аналитического музыкознания Историко-теоретико-композиторского факультета Российской академии музыки имени Гнесиных (Москва)

Prof. Irina P. Susidko, D.A.

lspriv@mail.ru

The Gnessins Music Academy of Russia (Moscow); Department of Music History, Theory and Composition, Division of Analytical Musicology

О конструктивно-процессуальных соотношениях в музыкальной форме: аналитическая концепция Р. Н. Берберова

Аннотация

«Форма-процесс» и «форма-кристалл», ключевые категории теоретической системы Б. Асафьева, оригинальную трактовку соотношение этих начал получило в аналитической концепции Ростислава Николаевича Берберова (1921-1984), выдающегося музыковеда и педагога, преподававшего в Российской академии музыки им. Гнесиных (1950-80-е годы). Новизна его концепции состоит в том, что соотношение конструктивной и деструктивной «формант», динамики и статики рассматривается как *системное качество* музыкальной формы на всех ее уровнях — от мотива до целостной композиции. Дифференцированная систематика типов изложения и их соотношения с логическими функциями, разработка понятия «тонфабулы», введение определения «облигатной тонфабулы», присущей той или иной форме, с одной стороны, вписываются в общую тенденцию развития отечественного учения о музыкальной форме, с другой — демонстрируют оригинальность трактовки.

Ключевые слова

конструктивные и процессуальные аспекты музыкальной формы, аналитическая концепция Р. Н. Берберова, Б. В. Асафьев, музыкальный синтаксис, функции частей в музыкальной форме, тематические процессы в музыкальной композиции, хоровые формы

R. N. Berberov's Analytical Concept in Reference to Structural and Processual Correspondences in Musical Form

Abstract

“Form as process” and “form as crystal” are the key categories of Boris Asafyev’s music theory. In the analytical concept by Rostislav Berberov (1921 – 1984, an eminent musicologist and pedagogue, taught in Russian Gnessin’s Academy of Music in 1950 – 1980th) the relations both of this principles found a new interpretation. The new point of Berberov’s concept consists in notion about relations of constitutive and destructive formants, dynamic and static sides of musical composition as a *basic feature* of music form that comes to light on the all of its levels — from the motif to the whole composition. As a result Berberov formulated a whole number of principal statements such as a differentiated typology of music material rendering classes and their relations to functionality of compositions parts, an idea of “tonefabula” and a definition of “obligated tonefabula”, an interpretation of musical syntax as a field of relations between constitutive and destructive formants etc.

Keywords

constitutive and dynamical (processual) factors of music form, Rostislav Berberov’s and Boris Asafyev’s analytical concepts, music syntax, functionality of the parts in music forms, thematic development in music composition, forms in choir music

Общеизвестно, что теоретические воззрения Бориса Асафьева, обобщенные им в труде «Музыкальная форма как процесс», легли в основу отечественного учения о форме, во многом повлияли на несколько поколений российских музыковедов и по сей день продолжают оказывать это влияние. Основопологающей в подходе Асафьева к феномену музыкальной композиции была категория «отношения» между процессуальными, временными, и пространственными, кристаллическими ее сторонами [1, 63]. Именно об этом отношении речь пойдет в связи с аналитической концепцией Ростислава Николаевича Берберова (1921 – 1984).

Имя этого замечательного педагога и ученого не принадлежит к широко известным. Подобно Б. Л. Яворскому Берберов был мастером в первую очередь устного изложения, поэтому полнее всего его концепция выразилась в курсе лекций, которые на протяжении многих лет (с 1960-х по 1980-е годы) он читал в Государственном музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных на историко-теоретико-композиторском факультете. Ростислав Николаевич в годы войны учился в Московской консерватории, где его педагогами были Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман, С. С. Богатырев, Ю. В. Келдыш, В. Э. Ферман, но не закончил ее из-за болезни. Потом, уже спустя несколько лет, стал выпускником Гнесинского института, где с 1957 года начал преподавать. Он обладал исключительными музыкальными способностями, прежде всего феноменальной памятью на любую хотя бы один раз услышанную музыку, причем не в общем плане, а в деталях. Его лекции пользовались чрезвычайной популярностью не только в институте Гнесиных, но и далеко за его пределами, так что мест для слушателей обычно не хватало, и публика стояла вдоль стен аудитории.

Единственная книга Берберова, посвященная его другу, композитору Герману Галынину, вышла уже после кончины ученого [6]. В ней зафиксированы многие существенные теоретические положения, поданные в той форме, которую он сам называл научно-художественной. Даже композиция книги несет на себе отпечаток такого подхода — она складывается из ряда глав, названных «вариациями», в которых анализируется «Эпическая поэма» Галынина для симфонического оркестра (1950), и «интерлюдий», содержащих эстетико-аналитические рассуждения, возникающих по ходу действия. Если же говорить об аналитической концепции Берберова как о целостности, то ее нужно реконструировать, учитывая самые разные источники — и опубликованный труд, и методические работы, и материалы лекций и индивидуальных занятий. Автору данной статьи посчастливилось быть одной из последних выпускниц Ростислава Николаевича, когда его воззрения предстали в окончательно сформированном виде, хотя даже в это время он продолжал говорить о гипотетичности своих идей и постоянном поиске лучшей их формулировки.

Главным качеством теоретической концепции Берберова была ее системность. Действие категорий *статике* и *динамики*, названных им «формантами звукообразования» [6, 83-84]¹ он рассматривал на всех уровнях музыкального произведения — от мотива до функционального плана всей композиции, от синтаксической, фактурной, интонационной организации темы до драматургического процесса в целом, а также в подходах к анализу музыки с поэтическим текстом и в понимании эволюции музыкальных форм. Конструктивная и деструктивная форманты были для Берберова аналогом логических, психологических, в конце концов, экзистенциальных проявлений человека — его восприятия и мышления. Поэтому все рассуждения на тему отношений динамики и статике приобретали у него неизбежно более широкий и глубокий разворот — с многочисленными аналогиями из сферы психологии и философии.

¹ Данный термин в области музыкальной формы можно считать изобретением Берберова. Он не имеет практически ничего общего с понятием «форманты» в акустике, ученый считает его аналогичным терминам «центростремительная» и «центробежная» сила в формообразовании [6, 84], имея в виду исследование В. П. Бобровского «Функциональные основы музыкальной формы» [7, 48].

Наиболее ярко диалектика динамики и статики была рассмотрена Ростиславом Николаевичем в связи с таким понятием, как *тип изложения*. Это понятие было введено в конце 1940-х годов Игорем Владимировичем Способиным в его учебнике «Музыкальная форма» [11, 30]. Нельзя сказать, что впоследствии оно было полноценно востребовано в музыковедении, хотя, конечно, использовалось и в учебной практике, и в теоретических работах [9; 10]. Для Берберова тип изложения стал *ключевой категорией*, которую он определял, как *modus vivendi* звукоматериала [6, 82-92].

Типы изложения по Берберову служили «ареной» взаимодействия двух антагонистических сил «музыкального формования» [3, 23-24] — конструктивной и деструктивной формант. Из этого тезиса, тесно связанного с идеями Асафьева, Берберов делает ряд важных выводов. Например, один из них связан с классификацией типов изложения. В отличие от Способина, выделявшего три типа изложения (экспозиционный, срединный, заключительный), Берберов пишет о четырех. Первый, с явным преобладанием деструктивной форманты, с мобилизацией всех средств, способствующих ощущению процессуальности, он называл развивающим, динамическим принципом существования звукоматериала. Противоположный ему — заключительный тип изложения — это «соло статики». В нем все средства демонстрируют господство инерционности, торможения. Далее — тип изложения, в котором статика и динамика в той или иной степени гармонично уравнивают друг друга — это экспозиционный тип изложения. К этим трем возможностям Берберов добавляет четвертую, так как без нее, по мнению ученого, система не будет логически завершена. Действительно, если есть типы изложения с максимальным действием каждой форманты и с их гармоничным равновесием, то, по логике вещей, можно представить такое сочетание, когда динамика и статика выявлены максимально мощно и при этом находятся в конфликтном взаимоотношении. Такой тип изложения Берберов предлагает назвать преддыктовым, рассматривая его гораздо шире, чем всем знакомый преддыкт. Так, он пишет об «автономной преддыктовости», которая может проявляться на любом этапе развертывания музыкальной композиции [6, 88].

Для каждого типа изложения Берберовым был выбран имманентно-музыкальный символ. Для развивающего — прием гармонического эллипсиса и прерванного каданса, для заключительного, соответственно, полного совершенного каданса и тонического органного пункта, для экспозиционного — половинный каданс как феномен одновременно тормозящий движение и побуждающий к нему, для преддыктового — доминантовый органный пункт. Универсализм взаимоотношения статических и динамических сил, проявляющихся в типах изложения, Берберов иллюстрировал остроумными, пусть и условными, аналогиями в других, не суть музыкальных сферах. Например, в области психологии, уподобляя экспозиционный тип изложения сангвиническому темпераменту, развивающий — холерическому, заключительный — флегматическому. Преддыктовый — не естественному человеческому темпераменту, а экстремальному состоянию стресса.

Итак, типы изложения образуют у Берберова завершенную и целостную систему. Один из важных принципов, которым руководствовался ученый, заключался в том, что тип изложения он связывал не с композиционными функциями, то есть с функциями экспозиции, середины, заключения, как это было у Способина, а с известной триадой Асафьева. В результате с композиционными функциями у типов изложения могут возникать весьма сложные взаимоотношения. В самом деле, какую общую функцию музыкального развития может нести в себе вступление? Судя по типу изложения, это может быть и функция экспонирования, как в первой части Шестой симфонии Чайковского, и функция заключения — как в романсе Чайковского «Ни слова, о друг мой», где во вступлении использован материал фортепианной коды, поданный в заключительном типе изложения. Кода может стать разработкой — примеры

многочисленны, а может включать экспонирование, как, в финале Сонаты Бетховена ор. 57 или в финале Второй симфонии Онеггера.

Не менее примечательный аспект в концепции Берберова, на котором следует остановиться, касается другого уровня композиции, в определенном смысле противоположного типу изложения. Это уровень музыкального синтаксиса. Проблема членения и объединения музыкальной ткани в процессе развития, выделения мотивов, их консолидация во фразы — один из интереснейших разделов в курсе Берберова. Он всегда вызывал живейший интерес исполнителей, так как давал материал для размышлений о таком тонком искусстве, как фразировка. В трактовке мотива как наименьшего значимого элемента темы, Берберов развивал идеи, восходящие к немецкой теории, адаптированной русскими учеными и педагогами уже в XIX веке, в частности — в курсе музыкальной формы С. И. Танеева [2]. Согласно традиционным воззрениям мотив имеет один метрический акцент [11, 66; 9, 106], один «икт», что и является его определяющим признаком. Берберов в дополнение к метрическому выделяет «логический» икт, составляющий своего рода микрокульминацию мотива². Метрический акцент всегда играет организующую, конструктивную роль, логический же становится моментом в большей степени динамическим. Часто эти акценты совпадают. Но отнюдь не всегда, что рождает интереснейшие выразительные эффекты, как, например, в первых мотивах из медленной части Сонаты для фортепиано ор. 7 Бетховена, где хорейский *метрический* акцент входит в резкий конфликт с ямбическим *логическим* акцентом, рождая сильнейшее внутреннее напряжение. Аналогичный пример — темы первой части и финала Сонаты для фортепиано Бетховена ор. 14 № 2, где возникает причудливая игра логических и метрических акцентов.

Феномен альтернативности, асинхронности, несовпадения, противостояния, то есть все то, что составляет антиномичные отношения, в целом представлял для Берберова особый интерес. Это легло в основу еще одной ключевой категории его аналитической концепции, а именно в основу понятия «тонфабулы» — и это *еще один аспект* концепции ученого, о котором следует упомянуть. С термином «интонационная фабула», который использовала Инна Алексеевна Барсова в своей монографии, посвященной симфониям Малера [4], по словам самого Ростислава Николаевича, понятие «тонфабулы» имеет только этимологическое сходство. Тонфабула в его трактовке — «обобщенное моделирование различных жизненных процессов в их идеально логическом решении» [6, 66]. Иными словами, событийность музыкального движения то, что мы называем образно-драматургическим процессом, все, что ассоциируется со словом «фабула» выражено суть музыкальными средствами — без вмешательства со стороны театра, поэзии, литературы, живописи, то есть без вмешательства любой программности. «Действующими лицами» тонфабулы становятся специфически музыкальные выразительные средства и приемы — секвенция, каденция, диатоника, хроматика, вертикаль и горизонталь мелодика и гармония, легато и стаккато, восходящее и нисходящее движение. Каждое из этих средств таит в себе обобщенный символический смысл, особую энергетику. Очень часто тонфабула возникает из оппозиции, противостояния этих компонентов, реализуется в развитии и достижения какого-то результата, то есть опять-таки в контексте процессуально-конструктивных отношений.

В качестве примеров Берберов среди прочих называет такие: взаимоотношение диатоники и хроматики в Прелюдии № 1 Дебюсси («Дельфийские танцовщицы»), «борьба» секвенции и каденции в Менуэте из Сонаты для фортепиано Бетховена ор. 1 № 1 или во Вступлении к «Евгению Онегину», «спор» легато и стаккато в медленной части Сонаты для фортепиано Бетховена ор. 2 № 2, конфликт мелодии и гармонии в Четвертой прелюдии Шопена.

² По материалам курса лекций по анализу музыкальных произведений, прочитанных в РАМ им. Гнесиных в 1979 – 1981 годах.

Кажется очень важным то, что Ростислав Николаевич распространяет действие тонфабулы не только на конкретные произведения, но и на музыкальную форму в целом. Он ввел понятие «облигатной» тонфабулы, относя его к тому, что можно назвать «содержательностью формы». Под облигатной тонфабулой подразумевался некий обязательный смысловой потенциал, присущий той или иной музыкальной структуре. Вот как описаны признаки облигатной тонфабулы рондо: она «требует полного выражения идеи господства рефрена над прочими образными сферами; генеральная тонфабула сонатной формы воплощает идею преодоления изначально данного тонального контрастирования тематических сфер» [6, 70]. Иными словами, речь идет о неких обязательных качествах, которые в данной форме должны присутствовать вне зависимости от стиля композитора и даже эпохи. Именно на основании этой изначально логической и смысловой заданности формы Берберов, например, критиковал термин «модуляционное рондо», который одно время применялся по отношению к первым частям барочных концертов. Аргумент был такой: если тональная и структурная стабильность рефрена составляет облигатную тонфабулу рондо, то нельзя приспособить этот термин к форме, в которой всего этого нет — хорошо известно, что в концертной форме ритурнель «путешествует» по тональностям, утрачивая при этом свою структурную целостность.

Не следует думать, что интересы Берберова ограничивались только сферой «чистой», «абсолютной» музыки. Для него всегда представляла немалый интерес и *музыка со словом*, в которой он также усматривал сложные взаимоотношения статики и динамики. Написанная им брошюра-лекция «Специфика структуры хорового произведения» [5] далеко выходит за рамки своего жанра. Ее методологическую и практическую важность для всех тех, кто работает в сфере хоровой музыки, трудно переоценить. Главное достоинство этой работы — все тот же присущий ученому системный, оригинальный и новый взгляд на предмет. В небольшом предисловии он признается, что «старался выйти за пределы <...> частных наблюдений и попытался предложить один из возможных <...> вариантов типологического обобщения структурных черт и принципов классификации вокально-хоровых структур» [5, 4]. Основу подхода Берберова в этом случае также составило диалектическое соотношение деструктивной и конструктивной формант. Каждое из искусств (поэзия и музыка) по его мысли, привносит в хоровое произведение не только мощь своего содержания, но и всю силу своего процесса формообразования. Причем, опрометчиво было бы предполагать, что конструктивная функция в этом соединении принадлежит музыке, а «единственный дар» поэзии — «движение постоянно обновляемых образов и события словесного текста». У поэзии есть своя ритмически организованная форма, которая вносит в вокально-хоровое произведение специфические конструктивные свойства. Так что динамические и статические «силы» проявляют себя в таком произведении гораздо более сложно и многообразно, чем в инструментальном опусе.

Какие теоретические выводы сделаны из этого основополагающего тезиса? Ясно, что понять особенности строения хорового можно только тогда, когда детально проанализированы обе его «координаты» — и поэтическая, и музыкальная. Случаи их совпадения, согласованности, естественно, многочисленны. Но не менее, если не более выразительны, другие примеры, в которых такая согласованность нарушена. То есть, наряду с синхронным соотношением существует «асинхронное», когда возникает сложная смысловая целостность высшего порядка. Именно последние случаи интересовали Берберова больше всего.

Он выделил два основных уровня, на которых в композиции хорового произведения может реализоваться принцип асинхронности: образно-смысловой (полная или частичная рассогласованность характера музыки и смысла словесного текста) и структурный (несовпадение их расчлененности). В качестве примера первой Берберов сослался на такие «рискованные», по его словам, образцы как «Ворон к ворону летит» А. С. Даргомыжского, где суровая народная баллада превращена в шуточную застольную

песню, и «Ночевала тучка золотая» Н. А. Римского-Корсакова, где однородный характер музыки противоречит двум контрастным поэтическим образам. Еще один яркий пример, приведенный в Лекции, — хор С. И. Танеева «Посмотри, какая мгла»: поэтический ноктюрн переосмыслен композитором в «призрачно-фантастическое, стремительное скерцо» [5, 8].

Структурная асинхронность, несовпадение цезур в поэтическом и музыкальном текстах — прием в хоровом произведении весьма частый. Иногда, в самых радикальных случаях, такая асинхронность приводит к тому, что грань между двумя разделами музыкальной формы приходится не на границу строф или строк, а возникает в пределах одной строки, как в хоре Танеева «Восход солнца». Более привычные варианты — повторение стихотворных строк на новом музыкальном материале или, наоборот, музыкальная повторность, репризность при отсутствии повтора поэтического текста. Берберов отмечает также возможность не только собственно структурной, но и функциональной асинхронности. Повтор строк в стихотворении (будь он сделан самим поэтом или композитором) создает эффект заключения, дополнения, которое, однако, отнюдь не всегда связано с заключительной функцией в музыке. Например, — в среднем разделе хора Вик. Калинникова «На старом кургане», где словесно-дополняющие текстовые повторения положены в основу развивающего раздела, подводящего к кульминации.

Брошюра-лекция Берберова содержит немало других наблюдений, ценных для анализа хорового произведения. Одно из них — о полифоническом потенциале многоголосного по своей природе хора: роль полифонии (кроме использования в хоровой музыке собственно полифонических форм) «сказывается в общем стремлении хоровых структур к вуалировке цезур и границ разделов, к гибкости и „своеволию поведения“, являясь одним из факторов раскрепощения хоровой композиции от не всегда желательной тирании „жестких“ форм-схем инструментальной музыки» [5, 12].

Однако полифония создает в музыке с поэтическим текстом немало проблем, так как услышать слова, уловить все логические связи текста, звучащего в сложно переплетенных партиях полифонического многоголосия, чрезвычайно сложно, а часто и практически невозможно. Поэтому произведение с контрастно-полифонической («неимитационной») тканью способно, по мнению Берберова, передать в большей мере лишь общее, доминирующее эмоциональное настроение, нежели развитие какого-то сюжета словесного текста. Иная картина возникает при использовании имитационной полифонии. Многократное повторение одних и тех же слов позволяет их акцентировать, преподнести выпукло. Но и здесь речь может идти только о выделении неких важных деталей поэтического текста.

Существенный вклад Берберов внес в теорию хоровых форм, которые, как известно, очень часто представляют немалую сложность и для музыковеда-аналитика, и для хормейстера. Отправным тезисом стала мысль о принципиальной своеобразии хоровых структур, которые нельзя рассматривать лишь как модификацию типизированных инструментальных. Они не являются неким исключением из правил, а, напротив, имеют собственную специфику и сами могут влиять на инструментальную форму, модифицируя ее. основополагающим принципом в организации хорового произведения Берберов считал строфический, трактуя его более широко и универсально, чем было принято в теоретической литературе. Единственным типологическим важным (родовым) признаком строфической формы он предложил считать «наличие масштабной цезурной синхронности (временного параллелизма) поэтических строф и соответствующих музыкальных построений» [5, 17-18]. На основании такого подхода им была предложена своя классификация строфических структур:

- *метастрофическая* (*a b c d ...*), основанная на постоянном обновлении музыкального материала, наиболее естественный случай так называемой свободной или сквозной формы;

- *эквистрофическая* (*a a a a...*) — куплетная;
- *гетерострофическая* с ее разнообразными видами: *a a' a''* — вариационная или вариантная; *a b a c*, *a b c a*, *a b c d a* и пр. — некие аналоги типизированных инструментальных форм, но при этом имеющие вокальную природу.

Большую ценность представляют также сформулированные ученым признаки инструментальной строфичности, которые к началу 1980-х, когда писалась лекция, не получили должного теоретического осмысления. Да и сегодня выводы Берберова сохраняют свое значение, они остаются наиболее четким и точным определением этого сложного структурного феномена. Типологическими признаками инструментальной строфичности «по Берберову» являются следующие:

- ряд (то есть не менее двух) четко отграниченных друг от друга построений;
- ощутимая тематическая общность этих построений (особенно существенно сходство начал или окончаний), отсутствие построений, резко контрастных остальным;
- тенденция к равновеликости построений (аналогия с поэтическими строфами);
- скорее меньшая, чем большая функциональная соподчиненность.

Опираясь на это определение, можно убедительно интерпретировать многие «неудобные» с точки зрения типических закономерностей инструментальной формы, структуры — у Шуберта, Брукнера, других композиторов-романтиков.

Завершая, хотелось бы подчеркнуть, что система Берберова, как и теория Асафьева, сформировались на основе музыки XVIII – XX веков, причем из музыки XX века речь могла идти только об академической традиции, то есть о таких сочинениях, в которых были очевидны следы классико-романтической концепции формы. Более ранние образцы, как и сочинения в новых техниках, если и попадали в сферу его внимания, то как повод для диалога, полемики. В каком-то смысле это ограничивает действие предложенным им подходов. Но в том, что касается базового классического арсенала музыкальной формы, он проявлял себя исключительным по глубине мыслителем, теоретиком, одушевленным пассионарными идеями. И, главное, его аналитические подходы формировали у его учеников великолепную школу, позволяющую через пару минут профессионального разговора узнать в собеседнике соученика по классу Берберова.

Наличие этой школы не мешает раздвигать стиливые и жанровые границы, углубляясь в старинную и современную музыку, но дает ощущение основы, опоры, точки отсчета. Она помогает и сегодня обнаружить в музыкальном произведении скрытые от беглого взгляда внутренние музыкальные процессы, соединить аналитические процедуры со смысловой интерпретацией в самом высоком смысле этого слова, в конечном счете — аналитическую науку с искусством толкования, расшифровки замысла, того ощущения, когда, используя выражение Филиппа Гершковича, композитор говорит тебе «ты» [8]. Обобщенные категории у Берберова были соединены с предельно четкими практическими рекомендациями. Он отвечал не только на вопрос «что», но и давал рекомендации «как». В этом соединении, как кажется, заключается важнейшая притягательная сила того вклада, который внес этот замечательный педагог и ученый в музыкальную науку.

Литература

1. *Арановский М. Г.* Концепция Б. В. Асафьева // Искусство музыки: теория и история. — 2012. — №6. — С. 61-85. URL: <http://sias.ru/upload/iblock/b90/aranovski.pdf> (дата обращения: 02.04.2016).
2. *Арзаманов Ф. Г. С. И. Танеев* — преподаватель курса музыкальных форм. 2-е изд., перераб. — М.: Музыка, 1984. — 97 с.
3. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. Изд. 2-е / Ред., вст. ст, комм. Е. М. Орловой. — Л.: Музыка, 1971. — 376 с.
4. *Барсова И. А.* Симфонии Густава Малера. М.: Советский композитор, 1975. — 495 с.
5. *Берберов Р. Н.* Специфика структуры хорового произведения. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1981. — 26 с.
6. *Берберов Р. Н.* «Эпическая поэма» Германа Галынина. Эстетико-аналитические размышления. М.: Советский композитор, 1986. — 391 с.
7. *Бобровский В. П.* Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. — 332 с.
8. *Гофман Л. Д.* [...когда «Бетховен говорит мне Ты...»] // Филип Гершкович. О музыке: [Статьи, заметки, письма, воспоминания.] / [Вст. ст. Л. Гофмана] — М.: Сов. композитор, 1991. С. 5-8.
9. *Мазель Л. А.* Строение музыкальных произведений. 2 изд. М.: Музыка, 1979. — 536 с.
10. *Назайкинский Е. В.* Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. — 319 с.
11. *Способин И. В.* Музыкальная форма. 7-е изд. М.: Музыка, 1994. — 400 с.