

УДК: 78.082.2

В. Г. Семькин

## ФОРТЕПИАННЫЕ СОНАТНЫЕ ALLEGRO Л. ВАН БЕТХОВЕНА КАК ИСТОЧНИК ФОРМИРОВАНИЯ КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЕЙ ОДНОЧАСТНОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ СОНАТЫ

На основе функционального анализа первых частей сонат № 5 c-moll (op. 10, № 1), № 8 (op. 13), № 17 d-moll (op. 31, № 2) и № 23 (op. 57) Л. ван Бетховена определены их композиционно-драматургические особенности (самостоятельность отдельных функциональных разделов, наличие триадной или множественной драматургии, совмещение драматургических функций, действие композиционных принципов других форм), которые стали исходными в становлении драматургии одночастной фортепианной сонаты.

**Ключевые слова:** Л. ван Бетховен, сонатное *allegro*, совмещение функций, драматургия, одночастная соната.

Появление одночастной фортепианной сонаты стало одной из ярких метаморфоз традиционных жанров, осуществленных в романтической музыке. Одночастные композиции, базирующиеся на драматургических принципах сонатного *allegro*, стали результатом жанрового развития инструментальной музыки в первой половине XIX столетия. В жанре фортепианной сонаты постепенно вызревали драматургические принципы одночастной фортепианной сонаты, ставшей ярким репрезентантом романтического художественного мировоззрения. Творческие достижения Бетховена явились стимулом для многих находок композиторов-романтиков. Именно в творчестве последнего из венских классиков наметились дальнейшие пути развития жанра фортепианной сонаты, приведшие к созданию ее новой жанровой разновидности. Одночастные сонаты Ф. Листа, ставшие первыми образцами этой жанровой разновидности, характеризуются рядом специфических драматургических признаков, которые на определенном уровне можно проследить уже в фортепианных сонатах Бетховена. Именно поэтому изучение специфики музыкальной драматургии в бетховенских *allegro* может приблизить исследователей к осознанию жанровых особенностей сонаты в творчестве романтиков и выявить черты глубинной преемственности между драматургией зрелой сонатной формы венского классицизма и романтической одночастной фортепианной сонаты.

Различные аспекты исследования проблем музыкальной драматургии представлены в

трудах Б. Асафьева, Н. Горюхиной, Л. Мазеля, Е. Назайкинского, В. Цуккермана, Т. Черновой и др. Однако, выбирая методы исследования музыкальной драматургии сонат Бетховена, автор статьи в качестве базового использует универсальный функциональный метод В. Бобровского. Это позволяет проанализировать основные драматургические и композиционные процессы, присущие сонатному циклу в целом и сонатной форме в частности.

В поисках закономерностей фортепианных сонатных *allegro* Бетховена, ставших стимулом для создания нового типа одночастной фортепианной сонаты, выделяем в сонатных циклах венского классика те образцы, в которых особенно ощутима их героическая тематика, созвучная программным сонатам Ф. Листа. Ведь первые опусы одночастной фортепианной сонаты представляют именно листовскую героику в сочетании со страстной романтической лирикой. Именно поэтому для осуществления функционального анализа избраны Сонаты № 5 c-moll (op. 10, № 1), № 8 (op. 13), № 17 d-moll (op. 31, № 2) и № 23 (op. 57). Героические образы Бетховена в их противопоставлении лирической сфере содержат настолько яркие средства выразительности, что придают музыке почти зримую конкретность, и как следствие – скрытую программность. Некоторые из сонат («Патетическая» и «Аппассионата») уже содержат подзаголовки, определяющие их образный смысл и тяготение к героике.

Рамки статьи не позволяют подробно останавливаться на драматургических особенно-

стях каждой сонаты, поэтому ограничимся анализом лишь тех принципов, которые получают свое дальнейшее развитие в одночастной фортепианной сонате как самостоятельной разновидности этого жанра.

Уже в первой части Сонаты № 5 *c-moll* можно выделить черты, которые в будущем будут присущи одночастной фортепианной сонате. Так, главной партии присуща конфликтность как ведущая идея, лежащая в основе ее экспрессивно-драматургических функций. Сама главная партия построена по принципам трехэлементной (триадной) драматургии, в которой воплощается соотношение «тезис – антитезис – синтез». По утверждению В. Бобровского, это «типичный для Бетховена вариант триады: действие – противодействие – преодоление (и одновременно новый акт действия)» [2. С. 63]. Первый мотив (тт. 1–3) главной партии имеет ярко выраженный героический характер и воплощает функцию тезиса в драматургической триаде. Вторым мотив (тт. 9–16) намечает линию лирического направления: его нисходящая линия контрастирует начальному героическому движению и воплощает драматургическую функцию антитезы. Утверждение первого мотива в конце главной партии является воплощением третьего элемента драматургического действия – синтеза, в нем содержится и элемент нисходящего движения второго мотива при преобладании характера первого мотива (общее движение всех голосов в тт. 28–30).

Внешне построение главной партии соответствует требованиям классической сонатной формы (ее окончание совпадает с окончанием периода с дополнением), но ее триадная драматургия, воплощающая соотношение «тезис – антитезис – синтез» придает ей черты общности и относительной самостоятельности в общем драматургическом развитии экспозиции. Черты самостоятельности главной партии усиливает и развернутое дополнение к ней, в котором вновь в полном объеме проходит начальный героический мотив, создавая эффект трехчастного построения главной партии. Таким образом, главная партия содержит относительно законченную фазу трехэлементной (триадной) драматургии с соотношением «тезис – антитезис – синтез».

Если на уровне драматургии экспозиции воспринимать главную партию как тезис, то зона связующей и побочной партий является антитезой, выполняющей лирические экспрессивно-драматургические функции.

Общие логические функции связующей партии заключаются в создании начального этапа развития (функция «т») на уровне экспозиции. Чтобы придать связующей партии большую драматургическую подвижность и черты разработочности, Бетховен сокращает один из ее трех обязательных этапов, а именно стадию пребывания в основной тональности: партия начинается сразу с модуляционного движения к органному пункту на доминанте тональности побочной партии.

Интонационно связующая партия, равно как и в дальнейшем побочная, построена по принципу производного контраста к теме главной партии. Само же развитие связующей и побочной партий направлено на выявление их отличий от главной партии. Развитие лирической побочной партии как антитезы к героической главной завершается синтезом, что в дальнейшем утверждается в заключительной партии.

Триадная драматургия ярко проявляет себя и на уровне экспозиции. Развитие заключительной партии, начинающееся лирическими мелодическими оборотами, постепенно приводит к появлению первого тематического образования главной партии. Однако его характер несколько смягчается, сразу за ним идут интонационные элементы, относящиеся к лирической экспрессивно-драматургической сфере (мелодические обороты из связующей и второго тематического элемента главной партии). Само же появление первого тематического звена на главной партии в конце экспозиции создает эффект трехчастности теперь уже на уровне экспозиции. Иллюзия трехчастности экспозиции способствует ее четкому отделению от разработки и усиливает черты самостоятельности не только партий, но и более масштабных разделов формы сонатного *allegro*.

Таким образом, уже на уровне экспозиции первой части наблюдаем тенденцию к героизации образов, самостоятельности разделов и проникновения в форму сонатного *allegro* действия драматургических принципов других форм (в частности трехчастной).

Действие драматургических принципов других форм в сонатном *allegro* первой части Сонаты № 5 наблюдаем и в разработке: после мажорного (в одноименной тональности) проведения первого мотива главной темы, которым начинается разработочный этап общего драматургического развития, возникает новая тема. Экспозиционный тип изложения музыкальной мысли, присущий ее началу, в опреде-

ленной степени «тормозит» развитие разработки, придавая таким образом сонатной форме черты контрастной трехчастности, в которой середина построена на новом тематическом материале.

Черты экспозиционности свойственны лишь первому проведению новой темы. Дальнейшее развитие придает ей присущее разработке модуляционное движение, постепенно закрепляясь на доминантовом органном пункте основной тональности. Таким образом, в разработке наблюдаем совмещение драматургических функций (экспонирования и развития).

Тенденцию к отделению партии в самостоятельный раздел можно наблюдать и на уровне побочной партии в репризе, где она существенно разрастается – вместо однократного проведения в основной тональности, побочная партия проводится дважды: сначала в мажоре, и затем – в основной тональности. Благодаря такому приему в репризу проникают драматургические принципы разработочности. Ведь ладовая контрастность драматизирует проведение побочной партии, придает ей черты процессуальности, присущие именно разработке, а не репризе.

Подытоживая сжатые наблюдения над первой частью Сонаты № 5 Бетховена, можем констатировать, что главными признаками ее драматургии стали: преобладание героической образности, тенденция к обособлению партий в самостоятельные разделы (или подразделения в пределах одного драматургического раздела), действие композиционных принципов других форм.

Дальнейшее развитие выделенных признаков в полной мере проявляется в «Патетической» сонате, которая на общем уровне характеризуется уже не триадной, а многоэлементной (множественной) драматургией. Функционально-философской основой многоэлементной (множественной) драматургии выступает «изменение типов выразительности, психологических состояний, воплощенных в отделенных друг от друга моментах времени» [2. С. 64].

Одним из внешних признаков множественной драматургии является темповое противопоставление, типичное для частей сонатного цикла. Однако, и в пределах одного сонатного *allegro* также возможны сопоставления темпов, характеризующие изменение типов выразительности и психологических состояний. «Многоэлементность в любой сфере стремится к внутреннему группированию, создает

двух- или трехэлементные образования более высокого порядка... Группирование связано в основном с противопоставлением темпов (медленно-быстро или быстро-медленно, что создает парное сочетание, которое повторяется несколько раз» [2. С. 64]. В пределах сонатного *allegro* «Патетической» сонаты такое парное сочетание проходит трижды и представляет собой контраст между темой вступления и главной партией.

Стремление к отделению разделов сонатного *allegro* в относительно самостоятельные структуры в «Патетической» сонате значительно усиливается. Конечно, воплощается оно не просто в наличии вступления как самостоятельного раздела, но, прежде всего, в его роли в развитии образов всей части. Обособленность вступления достигается не только благодаря темповому контрасту, но и с помощью интонационного развития его материала. Из одного первичного мотива выстраивается контрастный двухчастный раздел: первые четыре такта представляют исключительно трагедийную образную сферу, соединяющуюся затем с элементами болезненной лирики, что придает трагическому художественному образу черты внутренней конфликтности (тт. 5–10). Тема вступления выступает первичной в понимании содержательного круга художественных образов сонатного *allegro*, что позволяет воспринимать ее темой-эпиграфом. Все темы сонатного *allegro* интонационно «прорастают» из темы вступления, воплощая типичный для Бетховена принцип производного контраста, который в одночастных сонатах и поэмах Ф. Листа перерастет в принцип монотематизма.

Признаки множественной драматургии проявляются и в том, что тема вступления, главная и побочная партии представляют собой три разновидности экспрессивно-драматургических функций: тема вступления – трагедийные, главная партия – бурно драматические, а побочная – лирически взволнованы образы. Причем в развитии всех тем композитор стремится к их максимальной поляризации.

Проведение главной и связующей партий создает впечатление трехчастности, ведь модулирующий и предиктивный разделы связующей партии построены на теме главной партии. Таким образом, как и в Пятой сонате, Бетховен подчеркивает господство образов главной партии, то есть героической, драматической сферы.

Относительную самостоятельность получают также и разделы побочной и заключитель-

ной партий, представляющие различные оттенки лирики. Все средства выразительности композитор направляет на усиление чувства контраста между побочной и главной партиями, что заключается в наличии не только тонального, но и жанрового и фактурного контрастов. Кроме того, масштабы этого раздела более развиты, чем главная и связующая партии. Ощущение многоэлементной драматургии усиливается и благодаря наличию нескольких тем. В то время как связующая партия представляет собой своеобразное мелодическое обращение главной партии, побочная партия дополняется еще двумя относительно самостоятельными темами заключительной партии. Третьей заключительной темой снова становится тема главной партии, что еще раз утверждает ее в качестве ведущей в сонатном *allegro*. Таким образом осуществляется типичный для Бетховена прием вторжения материала главной партии в зону действия побочной, что не только придает драматургическому развитию большее напряжение, но и выделяет наиболее важные художественные образы, которые формируют идею всего сонатного *allegro*, а иногда – и цикла.

Границей между экспозицией и разработкой становится проведение темы вступления, которое вдруг демонстрирует сопоставление темпов (*Grave – Allegro molto e con brio*). Длинная фермата в конце темы вступления усиливает отделение экспозиции от разработки.

Разработка сонатной формы базируется на контрасте и противоборстве темы главной партии и второго элемента темы вступления, представляющего собой образ болезненной трагической лирики. Компактность и краткость разработки создают ощущение ее сцепления с репризой. В саму же репризу, как и в Пятой сонате, проникают черты разработочности: побочная партия появляется сначала в субдоминантовой тональности и только после определенного развития модулирует в основную тональность.

Третий раз темповые сопоставления как признаки множественной драматургии, возникают на границе окончания репризы и начала коды, построенной на теме главной партии.

В целом в «Патетической» сонате Бетховена более четко выявляются черты трехчастной формы как формы второго плана.

Сходные черты на новом уровне можно наблюдать и в Сонате № 17, которая имеет ряд неофициальных подзаголовков – «Буря», «Со-

ната с речитативом», «Шекспировская соната». Уже в этих названиях в определенной степени содержится характеристика художественных образов цикла, которому присущ страстный, лирико-взволнованный тон высказывания. Психологические контрасты высокого уровня напряжения привели к иному, чем в «Патетической» сонате, использованию принципов множественной драматургии.

Название «Соната с речитативом» указывает на проникновение в художественный язык сонатного *allegro* уже не только драматургических принципов другой формы, но и другого по своей природе (вокального) жанра. Декламационность отдельных образов, в свою очередь, привела к внедрению в музыку приемов импровизационности.

Ориентация на принципы многоэлементной драматургии ощутима с первых тактов звучания главной партии. Если в «Патетической» сонате темповый контраст мы наблюдали между темой вступления и главной темой, то в Сонате № 17 значительный темповый контраст находится внутри главной партии: ее два тематических образования соотносятся как *Largo* и *Allegro*. Два контрастных тематических элемента главной партии представляют и две жанровые сферы – инструментальное арпеджиато и ариозо-декламационные интонации-вздохи, строящиеся на нисходящем секундовом движении. Таким образом, темповый контраст выступает в единстве с контрастом жанровым. Разное интонационное построение тематических образований (восходящее арпеджиато и нисходящие ламентозные интонации), темповые и жанровые признаки создают характер образа не просто внутренне напряженный, но и остро противоречивый, углубленно-психологический.

Кроме того, следует указать на проникновение в структуру главной партии драматургических принципов импровизационных форм. Они проявляются не только в темповой нестабильности (дважды в партии возникают сопоставления *Largo – Allegro*), но и в тональном движении главной партии (только первое ее построение демонстрирует основную тональность *d-moll*, а второе начинается в параллельном мажоре *F-dur*), в особом построении самой партии (первый мотив выступает исходным, на котором базируется второе проведение с интонационным развитием начального мотива и расширением его структуры). Все перечисленные признаки позволяют говорить о двой-

ственности функции главной партии, которая одновременно выполняет своеобразную роль вступления, где в процессе свободного импровизационного развития осуществляется постепенная кристаллизация музыкальной мысли.

Два тематических образования главной партии объединяются как два противодействующих мотива одной темы связующей партии, первое проведение которой, в отличие от предыдущего раздела, имеет довольно четкое оформление в основной тональности. Связующая партия имеет тот же характер, что и главная. Переключка двух мотивов в ней остается, но теперь между ними нет жанровых и темповых границ – их объединяет постоянный триольный ритм сопровождения. Четкость ее первого построения, которое воспринимается как третье построение главной партии, снова указывает на двойственность функций связующей партии.

Итак, на примере главной и связующей партий наблюдаем совмещение функций на основе их противоположного действия: главная партия совмещает свои функции с функциями вступления, а связующая – с функциями главной партии. В общем, главная и связующая партии образуют единую драматургическую зону, в которой преобладает не экспозиционность, а разработочность. Все указанные специфические особенности обеих партий закрепляют ощущение страстного драматического образа с элементами его психологического осмысления. Характер связующей партии лишь усиливает ощущение драматической взволнованности пока еще единого образа с помощью триольного ритма, который сопровождает все развитие связующей партии.

В побочной партии, построенной на интонациях второго (лирического) мотива главной партии, на первый план выходит ариозо-монологический тип мелодики, что также придает теме черты психологизма и драматичности. Однако само углубление психологического начала придает характеру партии постоянную подвижность, она, в отличие от побочных партий в ранее проанализированных сонатных *allegro*, не стремится к отделению в относительно устойчивый самостоятельный раздел. В целом вся экспозиция вместе с заключительной партией имеет разработочный характер, что также свидетельствует (и на уровне целого раздела сонатной формы) о совмещении драматургических функций (экспозиции и разработки) на основе их противоположного действия. Кроме

этого, в интонационном построении заключительной партии наблюдаем действие логической драматургической триады «тезис – антитезис – синтез», поскольку ее интонационный состав содержит элементы всех предыдущих тем сонатного *allegro*.

Анализ тематического построения экспозиции первой части Сонаты № 17 дает основание говорить о проявлении принципа монотематизма, ведь именно из двух элементов главной партии вырастают все последующие тематические образования.

Третий темповый контраст, являющийся одним из ярких признаков действия принципов множественной драматургии, возникает на границе экспозиции и разработки: именно с первого мотива главной партии (восходящее арпеджиато) начинается в одноименной тональности (D-dur) разработка. Однако этот начальный мотив проходит трижды в разных тональностях, что становится свидетельством его разработочного характера. В дальнейшем вся разработка базируется на тональном развитии связующей партии (которая, в свою очередь, строится на тематических элементах главной партии). Разработка в дальнейшем углубляет состояние драматического напряжения, в котором противоборство двух мотивов только усиливается.

В репризе дважды заявит о себе темповый контраст в проведении главной партии, первое тематическое образование которой получает определенное развитие: в него добавляются новые элементы, именно благодаря которым Соната № 17 получила название «Соната с речитативом» – дважды после каждого арпеджиато возникают личностные монологи, построенные на принципах выразительного лирико-психологического речитатива.

Таким образом, Сонату № 17 можно воспринимать своеобразным переходным мостиком от бетховенских героико-патетических сонатных *allegro* к драматично-психологической романтической поэме, черты которой можно найти в первых образцах одночастных фортепианных сонат Ф. Листа.

В основу художественной концепции Сонаты № 23 «Аппассионата» также положена героика. Сонатное *allegro* произведения по своей страстности и масштабам развертывания становится близким к листовским одночастным фортепианным сонатам, характеризующимся особой монументальностью и рельефностью образов. И снова наблюдаем принцип множе-

ственной драматургии, основанной на трех тематических элементах, которые, в свою очередь, воплощают три образные сферы. Все три тематических элемента содержатся уже в первом предложении главной партии, составляя единый конфликтный комплекс.

В результате анализа особенностей развертывания формы сонатного *allegro* первой части Сонаты № 23 можно констатировать наличие совмещения функций на основе их противопоставления. Абсолютно справедливым считаем замечание Н. Горюхиной о том, что «понятие «экспозиция темы» по отношению к элементам и к теме главной партии – условное, поскольку в этой сонате почти отсутствует экспозиционность. Все здесь в становлении мысли, в развитии и в разработке» [3. С. 74]. Несмотря на широту дыхания побочной партии, она также тяготеет к разработочному развитию, что становится очевидным в ее втором предложении. Таким образом, в экспозиции сонатного *allegro* «Аппассионаты» снова наблюдаем совмещение собственно экспозиционной и разработочной функций при господствующем положении именно функции разработки. В то же время анализ разработки свидетельствует абсолютно противоположное: в разработке можно наблюдать значительное воздействие принципов экспозиционности. Они проявляются в ряде признаков, в частности, в четко определенном тематизме, который в экспозиции проходил лишь этап своего становления. Фазы разработки имеют довольно четкое разделение на зоны главной, связующей и побочной партий. В результате можно констатировать, что в разработке также имеет место совмещение драматургических функций – собственно разработки и экспозиции, где ведущей является экспозиционная функция.

Отметим также использование приема драматургического вторжения в кульминационный момент развертывания побочной партии материала главной темы, что в дальнейшем

получит свое яркое драматургическое переосмысление в одночастных фортепианных сонатах Ф. Листа.

Подводя итог, подчеркнем, что у истоков романтической одночастной фортепианной сонаты находятся сонатные *allegro* бетховенских фортепианных циклов героической направленности. Общность драматургических принципов в творчестве венского классика и в одночастной фортепианной сонате романтиков заключается в значительной самостоятельности отдельных функциональных разделов, важной роли элементов триадной или множественной драматургии, совмещении драматургических функций на основе их противоположного действия и наличии драматургических принципов других форм.

### Список литературы

1. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
2. Бобровский, В. П. Функциональные основы музыкальной формы / В. П. Бобровский. – М.: Музыка, 1978. – 332 с.
3. Горюхина, Н. Эволюция сонатной формы / Н. А. Горюхина. – К.: Музична Україна, 1973. – 310 с.
4. Мазель, Л. Вопросы анализа музыки / Л. Мазель. – М.: Совет. композитор, 1978. – 352 с.
5. Назайкинский, Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
6. Способин, И. В. Музыкальная форма / И. В. Способин. – М.: Музыка, 1984. – 400 с.
7. Цуккерман, В. Музыкальные жанры и основы музыкальной формы / В. Цуккерман. – М.: Музыка, 1964. – 159 с.
8. Чернова, Т. Драматургия в инструментальной музыке / Т. Чернова. – М.: Музыка, 1984. – 143 с.

### Сведения об авторе

**Семькин** Валерий Григорьевич – профессор, заведующий кафедрой специального фортепиано Донецкой музыкальной академии имени С. С. Прокофьева.  
valeriisemikin@mail.ru

---

---

*Bulletin of Chelyabinsk State University. 2015. No. 15 (370).*

*Philology. Arts. Issue 96. Pp. 159–165.*

## ALLEGRO PIANO SONATAS OF BEETHOVEN AS A SOURCE OF FORMATION OF COMPOSITIONAL AND DRAMATURGICAL FEATURES OF ONE-PART ROMANTIC SONATA

**V. G. Semikin**

*S. Prokofiev Donetsk state academy of music. valeriisemikin@mail.ru*

The article analyzes the creative achievements of Beethoven, which was the impetus for discovery of romantic composers in the genre of one-movement piano Sonata. Indicates that one-movement sonatas of Franz Liszt, who became the first examples of this genre variety, characterized by a number of specific dramatic indication that at some level, can be traced already in Beethoven's piano sonatas.

As a basic method for the analysis of the author sportsuit universal functional method V. Bobrovsky, which allows to analyze the main dramaturgical and compositional processes inherent in the Sonata cycle in General, and Sonata form in particular.

Based on the analysis of the first parts funtsionalnoho sonatas number 5 c-moll (or. 10, № 1), № 8 (or. 13), № 17 d-moll (or. 31, № 2) and number 23 (or. 57) Beethoven set their composition dramatic features (independence of separate functional sections, the presence of multiple process or drama, combining dramatic features, performance composite principles other forms) that are primary to the formation of musical drama piano sonatas in wan part.

Analysis of Beethoven's sonatas, in which the development of musical drama directs the heroic beginning, shows that Sonata allegro first movements cycles have already the dramaturgical principles, which later will be developed into a romantic one-movement piano Sonata. The article stresses the idea that the study of the specificity of musical drama in Beethoven allegro can bring researchers to the awareness of genre features of the Sonata in the works of the romantics and to identify features of deep continuity between dramaturgy Mature Sonata form Vienna classicial and romantic one-movement piano Sonata.

**Keywords:** *Ludwig van Beethoven, sonata allegro, overlapping functions, drama, sonata.*

### References

1. Asaf'ev B.V. *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical form as a process]. Leningrad, 1971. 376 p. (In Russ.).
2. Bobrovskiy V.P. *Funktsional'nye osnovy muzykal'noy formy* [The functional principles of musical form]. Moscow, 1978. 332 p. (In Russ.).
3. Goryukhina N. *Evolyutsiya sonatnoy formy* [The evolution of Sonata form]. Kiev, 1973. 310 p. (In Russ.).
4. Mazel' L. *Voprosy analiza muzyki* [The analysis of music]. Moscow, 1978. 352 p. (In Russ.).
5. Nazaykinskiy E.V. *Logika muzykal'noy kompozitsii* [The logic of musical composition]. Moscow, 1982. 319 p. (In Russ.).
6. Sposobin I. V. *Muzykal'naya forma* [Musical form]. Moscow, 1984. 400 p. (In Russ.).
7. Tsukkerman V. *Muzykal'nye zhanry i osnovy muzykal'noy formy* [Musical genres and the basics of musical form]. Moscow, 1964. 159 p. (In Russ.).
8. Chernova T. *Dramaturgiya v instrumental'noy muzyke* [Drama in instrumental music]. Moscow, 1984. 143 p. (In Russ.).