



УДК 78.01

<https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.159-179>

Авторский цикл лекций

Authorial Cycle of Lectures

Музыкальная интонация: жанровые и стилевые свойства

Musical Intonation: Genre and Style Properties

ЛЮДМИЛА ПАВЛОВНА КАЗАНЦЕВА

LIUDMILA P. KAZANTSEVA

Астраханская государственная
консерватория,
г. Астрахань, Россия,
kazantseva-lp@yandex.ru,
<https://orcid.org/0000-0002-7943-9344>

Astrakhan State
Conservatory,
Astrakhan, Russia,
kazantseva-lp@yandex.ru,
<https://orcid.org/0000-0002-7943-9344>

Аннотация. В предыдущей лекции из цикла «Музыкальная интонация» (см. журнал «ИКОНИ», 2021, № 3, с. 68–83) шёл разговор о понятии музыкальной интонации, её звуковых очертаниях и семантике. В данной публикации появляется возможность охарактеризовать и другие свойства интонации, помогающие двигаться к достижению её главной цели — донести художественный смысл. В ходе разговора о жанровых особенностях интонации обозначились четыре крупные жанровые сферы (и, соответственно, четыре жанровых типа): напевность, декламационность, моторность, инструментальность. Взгляд на музыкальную интонацию в стилевом ракурсе соотнесён с уточнённым понятием стиля как сопряжённости художественного содержания со средствами его воплощения. В соответствии с разными «срезами» существующего массива музыки вырабатываются стили композитора, композиторской школы, социальной группы, национальной культуры, континентальной культуры, эпохи, художественного направления (течения). Все они более или менее явно фокусируются в музыкальной интонации. В музыкальной интонации теми или иными способами взаимодействуют признаки

Abstract. In the previous lecture from the cycle “Musical Intonation” (see the journal ICONI, 2021, No. 3, pp. 68–83) the topic was the conception of musical intonation, its sound contours and semantics. In the present publication there appears the possibility to characterize the other features of intonation which enable it to move towards the achievement of its main goal — conveyance of the artistic meaning. During the course of the conversation about the genre-related particularities of intonation four large-scale genre-related spheres have been indicated (and, correspondingly, four genre types): melodiousness, declamatory features, motoric features and instrumental features. The view of musical intonation in the stylistic perspective is correlated with the nuanced concept of style as the contingency of artistic content with the means of its manifestation. In correspondence with the different “sections” of the existent massif of music, the styles of composers, composers’ schools, social groups, national cultures, continental cultures, eras and artistic directions (trends) develop themselves. They all fixate themselves more or less self-evidently in musical intonation. In musical intonation the features of different genre-related spheres interact with each other by various means (forming poly-genre) and the



разных жанровых сфер (полижанровость) и объединяются черты разных стилей (полистилистичность).
Заключительная лекция будет посвящена разговору об эстетических и драматургических свойствах музыкальной интонации, а также тому, как интонация существует в историко-культурологическом контексте.

Ключевые слова:

музыкальная интонация, жанр, полижанровость, стиль, полистилистика, аллюзия, стилизация

features of various styles combine together (creating poly-stylistics).
The conclusive lecture will be devoted to a discussion of the aesthetic and dramaturgical features of musical intonation, and also about how intonation exists in the historical-culturological context.

Keywords:

musical intonation, genre, poly-genre, style, poly-stylistics, allusion, stylization

Для цитирования:

Казанцева Л.П. Музыкальная интонация: жанровые и стилевые свойства // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 4. С. 159–179. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.159-179>.

For citation:

Kazantseva L.P. Musical Intonation: Genre and Style Properties. *ICONI*. 2021. No. 4, pp. 159–179. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.159-179>.

Жанровые свойства

Будучи носителем смысла, музыкальная интонация в то же время хранит в себе информацию о жанровой принадлежности. Важно понимать, что эта информация отнюдь не формальна, ибо жанр аккумулирует самую обобщённую, типовую содержательность или, как полагал один из авторов концепции жанра В.А. Цуккерман, «в жанре воплощается типизированное содержание» [1, с. 25]. Вот почему изучая музыкальную интонацию, мы должны задаться вопросом о том, каков её жанровый облик.

В музыке бытует бесконечное множество жанров. Они со временем эволюционируют, «сходят со сцены» или же «реанимируются» (как, скажем, гавот у Прокофьева или гавот, мюзет, менуэт и жига в Сюите для фортепиано op. 25 Шёнберга), они влияют друг на друга. Поэтому далеко не каждый из них легко атрибутировать в конкретном произве-

дении. Дабы не утонуть в пучине жанров, целесообразным было бы прибегнуть к их систематизации и оперировать прежде всего крупными жанровыми сферами, в которых, по мере возможностей, уточнять более конкретные жанровые модели, опознаваемые в музыкальной интонации. Обозначим четыре крупные жанровые сферы (и, соответственно, четыре жанровых типа): *напевность*, *декламационность*, *моторность*, *инструментальность*.

Каждый из упомянутых жанровых типов обладает своими признаками. Так, интонация *напевной* (вокальной) сферы ориентирована на поющего человека и воссоздаёт характерные приметы пения. Она подразумевает наличие одноголосия или бесспорного превалирования мелодии над функционально дистанцированными аккомпанирующими голосами. Возможна полимелодическая или аккордовая (в хорале) ткань.

В мелодии небольшого диапазона преобладает плавное поступенное или вол-



нообразное движение. Она умеренна по темпу (не быстрому, но и не очень медленному — комфортно для поющего), спокойна и несложна по ритмике (не приемлет «эксцессы» в виде очень мелких или очень крупных длительностей), расположена в удобном для пения регистре. Звуковой поток членится на небольшие (опять-таки соразмерные с дыханием певца), пропорциональные и повторяемые (точно или варьированно) мотивы или фразы. Если напевная интонация доносит словесный текст, то слоги текста нередко расппеваются.

Перечисленные признаки отличают интонации темы Радости из симфонии № 9 Бетховена, антракта к III действию оперы «Кармен» Бизе (см. Приложения, пример 1), многих произведений, предназначенных для пения.

В области вокализации сложился ряд формул, показательных именно для пения: спокойное поступательное гаммообразное движение мелодии, опевание, шаг мелодии на широкий интервал и его последующее заполнение противодвижением (пример 2, а также романсы «Горные вершины» Варламова, «Жаворонок», «Венецианская ночь» и «Не искушай меня без нужды» Глинки), «волна» (подъём мелодии и спад, как в романсах «На заре ты её не буди» и «Белеет парус одинокий» Варламова), трихордовая интонация (в русской народной песне распространены *a-c-d*, *a-c-d-e*, как в песнях «Ой, мы масленицу дожидаем», «Ничто в поле не колышется», «Ах вы, сени мои, сени», «Как у бабушки козёл» — пример 3).

Декламационная интонация ориентирована на говорящего человека и максимально приближается к речи. Ей свойственны как одноголосие (мелодия или монодия), так и — учитывая типовую ситуацию речевого высказывания человека в беседе — диалогическое двухголосие (многоголосие). Мелодия невелика по диапазону. В ней приветствуемы не столько плавные скольже-

ния по соседним ступеням, сколько ходы на широкие интервалы (таковые придают речи выразительность) и «топтания» на одном звуке (псалмодирование).

Копируя свободный, естественный процесс речевого самовыражения, такая интонация стремится к импровизационной свободе ритмики, метрики и фразировки. Она избегает повторов, симметричности и периодичности. При наличии текста мелодия концентрируется на его донесении до слушателя и избегает размывающих слово распевов, озвучивая один слог единственным звуком. Для большей выразительности в *quasi*-речевом потоке тесситурно, метроритмически, ладово, динамически, гармонически выделяются смыслово значимые слова.

В области декламационности также отточились распространённые в музыке речевые фигуры: вопрос («Отчего?» из «Фантастических пьес» Шумана), восклицание (лапидарные резкие ходы на широкие интервалы, как в начале Скерцо симфонии № 9 Бетховена), безапелляционно-решительная тирата (начало симфонии «Юпитер» Моцарта), императив (начало симфоний *D dur* № 104 Гайдна, № 39 Моцарта, № 5 и № 9 Бетховена, № 5 Шостаковича, прелюдии *cis moll* op. 3 № 2 Рахманинова), призыв (начальные тонические аккорды «Героической» симфонии Бетховена, начальное туттийное *фа* его же увертюры к «Эгмонту» Гёте) и другие.

Моторная интонация ориентирована на движение человека (ходьба, бег, маршировка, шествие) или другого живого существа («Полёт валькирий» из III действия оперы «Валькирия» Вагнера, «Полёт шмеля» из оперы «Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова), предмета (набирающий скорость локомотив в симфоническом движении «Пасифик 231» Онеггера, монотонное хронометрирование в медленной части симфонии № 101 «Часы» Гайдна), звуков (этюды, *perpetuum mobile*), обобщённо или абстрактно ото-

бражённой энергии (приближение злых сил в эпизоде нашествия из Седьмой симфонии Шостаковича). Для неё более естественна апелляция не к мелодии, а к языковым средствам, структурирующим время, — метру, ритму, темпу.

Чаще всего движение организовано, планомерно. Таково оно в марше, танце, этюде. В этом случае интонация предполагает метрическую регулярность, простоту и однообразие ритмических формул, тонально-гармоническую ясность, устойчивость фактуры, многократную повторяемость построений (мотивов, фраз, далее предложений, периодов, репризируемых частей). Для неё предпочтителен подвижный темп. Возможно, однако, воспроизведение и не столь упорядоченного движения (ритуальное шествие, например, продвигается с задержками-остановками), что требует более свободного оформления интонации и её дальнейшего «поведения».

В сфере моторики также выработались типовые жанровые формулы — например, оптимальная для марша (четырёхчетвертной такт с ясным распределением метрических функций и пунктирной фигурой, предполагающий многократные повторы и квадратное структурирование). Для танцевальной интонации традиционно воспроизведение отдельных деталей и общего рисунка танца: шагов, прыжков, приседаний, вращений (как фигуры индивидуального телодвижения или траектории движения всех участников в хороводе), пробежек, скольжений, поклонов, поворотов, раскачиваний, жестикуляций и т. д. Кроме того, эволюцией многих танцев отточены свои жанровые формулы. Их имеют вальс (метрическая и фактурная акцентуация баса на сильной доле и «ослабление» двух последующих аккордов в трёхчетвертном размере), мазурка (акцентуация не только сильной, но и одной из слабых долей с использованием пунктирной фигуры в трёхчетвертном такте), полонез (торжественное шествие в умеренном темпе и размере $\frac{3}{4}$ с дробле-

нием сильной доли), менуэт, полька, галоп, танго, ча-ча-ча и т. д.

Наконец, *инструментальная* жанровая сфера ориентирована на музицирующего человека. Здесь воссоздаются общие приметы инструментализма, такие как демонстрация техники владения инструментом (обычно сопряжённая со стремительными темпами, мелкими длительностями, изощрённой ритмикой, большим звуковым диапазоном, сложными видами фактуры, виртуозностью). Признаки инструментализма могут быть и конкретнее. В таком случае имитируются акустические особенности инструмента (длительное затухание органного звучания — долгим выдерживанием фортепианного или оркестрового звучания, лёгкость и воздушность флейты — «невесомым» туше на рояле) или приёмы игры на нём (например, в звучании фортепиано могут угадываться «гитарные» переборы струн, щипки низких струн, удар по струнам или бой, балалаечное бряцание).

Инструментальная жанровая сфера также отточила свои клише. В них опознаются фанфара (чётко ритмованное движение по звукам мажорного трезвучия одноголосной мелодии или переплетения мелодий), барабанная дробь (подчёркнуто метризованное дробление на мелкие длительности), бурдонное «гудение» волынки («пустая квинта» в среднем или низком регистре), «золотой ход» валторн (последование «терция – квинта – секста», держащееся за поступенно скользящую мелодию), арпеджийные пассажи арфы, быстрые виртуозные флейтовые фигурации; мерные удары большого колокола (одиночные долгие звуки в низком регистре), активность средних колоколов (диссонантные аккорды в среднем регистре) и трезвон высоких колокольчиков (многократно повторяемые фигурации-опевания в верхнем регистре).

В блестящих фортепианных опусах Листа слышатся орган, колокольчики, цимбалы; красноречивы программные



названия фортепианных пьес «Мужик на гармонике играет» и «Шарманщик поёт» из «Детского альбома» Чайковского и частей фортепианного цикла Губайдулиной («Заводная гармошка», «Трубац в лесу», «Медведь-контрабасист и негр-тянка», «Снежные сани с бубенцами», «Барабанщик»).

При атрибуции жанровых корней музыкальной интонации следует учитывать ряд обстоятельств. Первое из них таково: жанровый тип образуется не одним каким-то признаком, а непременно их *комплексом*. Это означает, что, допустим, отдельно взятое гаммообразное движение автоматически не связано именно с пением, оно может указывать и на напевность, и на моторику, и на инструментализм. Только в соединении с другими атрибутами происходит истинное жанровое «самоопределение» интонации.

Другое обстоятельство заключается в том, что выведенные и охарактеризованные ранее крупные жанровые сферы внутренне не монолитны, не цельны. Внутри каждой сферы кроются *разнообразные жанры*; например, в пении — весьма непохожие песня, романс, оперная или кантатно-ораториальная ария, в декламации — плач, причет, смех, прозаическая речь, разговорная речь, «внутренний диалог», приподнятое над обыденностью ораторское выступление. Да и внутри жанра царит своя дифференциация: песня — это частушка, хорал, баллада, шансон, гимн; это колыбельная, эстрадная, бардовская, детская и т. п. Также и романс включает в себя такие его разновидности, как салонный, жестокий, городской. Сфера инструментализма объединяет интонации, указывающие на любые солирующие инструменты (*quasi flauto, quasi oboe* и т. д.), инструментальные ансамбли и даже оркестры (в фортепианной музыке Листа).

Иерархичность системы жанров-поджанров-видов-подвидов позволяет сохранять общие качества жанровой сферы

и вместе с тем адаптироваться к каждой конкретной творческой задаче. Так, например, мощный потенциал декламационности вполне справляется с требованием индивидуальной характеристики человека посредством воссоздания в музыкальной интонации особенностей его речи. Достаточно вспомнить ярких персонажей в романах «Титулярный советник» Даргомыжского, «Светик Савишна», «Семинарист», музыкальном памфлете «Классик» Мусоргского, безжизненно-псалмодирующую партию Призрака Графини в «Пиковой даме» Чайковского, портреты помещиков в опере «Мёртвые души» Щедрина.

Третье, что непременно требует ясно-го понимания: жанровые сферы — это не пласты музыки (вокальной, речитативной и т. д.), это — *обобщённые типы интонирований*, которые могут встретиться в любом пласте музыки. Естественно в таком случае, что напевная интонация не погружает автоматически в вокальное творчество, ведь не менее убедительна она бывает в инструментальных пьесах, именуемых «Мелодия» (А. Рубинштейна, Чайковского) или «Романс» (две пьесы для скрипки с оркестром ор. 50 Бетховена, фрагмент из музыки Шостаковича к кинофильму «Овод»), в темах сонатных побочных партий и медленных частей сонатно-симфонических циклов. Декламационная интонация — модель монолога или диалога, не обязательно персонифицируемая человеческим голосом, что убедительно доказывают инструментальные речитативы в фортепианной сонате № 17 и IX симфонии Бетховена, а также речевые рефлексии в квартетах Шостаковича. Инструментальная интонация бытует как в инструментальной, так и в вокально-хоровой музыке (ария Царицы ночи из оперы «Волшебная флейта» Моцарта, три сложнейших виртуозных «Сольфеджио» для голоса с фортепиано Щедрина). Поэтому для нас жанровая формула «баранная дробь» — не партия малого ба-

рабана в «Болеро» Равеля или эпизоде нашествия из VII симфонии Шостаковича, это — подражание барабану, его имитация, его образ, созданный на другом инструменте (допустим, на рояле в начале сонаты *C dur* op. 2 № 3 для фортепиано Бетховена) или инструментах.

Немаловажно четвертое обстоятельство — установление жанровых признаков интонации подчас затруднено тем, что они в интонации воспроизводятся не прямо, а опосредованно, закамуфлированно, преднамеренно «недостоверно» или же утрированно. В шумановском «Эвзебии» из «Карнавала» медленным темпом приглушена виртуозно-инструментальная жанровая природа интонации. Благодаря её двойственности запечатлевается умиротворенно-покойный образ и, однако, не теряется родство со взрывчато-деятельной интонацией «Флорестана». В «Песне без (хороших) слов» из фортепианного цикла «Карикатуры» (1906) американский композитор Чарльз Айвз гипертрофирует экспрессивность песенной интонации, разбрасывая её звуки по разным октавам и добиваясь пародирования романтической мелодики (пример 4).

В качестве пятого существенного для жанровости интонации обстоятельства назовём склонность к *взаимодействию в ней признаков разных жанровых сфер* — одновременно или/и последовательному. Черты выявленных ранее жанровых сфер могут одновременно соединяться в одной интонации. В некоторых народных песнях напевность совмещается с движением (в трудовых, хороводных, колыбельных). Существуют песни маршевые, танцевальные. Синтетичны — напевны и одновременно декламационны — интонации в лирических и лирико-драматических музыкальных темах Чайковского и Рахманинова, что делает их исповедально-искренними, доверительно обращаясь к слушателю. В вокальной камерной и бытовой музыке не редкость совмещение напевности

с декламационностью или напевности и декламационности с инструментализмом — подражанием гитарному аккомпанементу. Приведём и более конкретные примеры жанровых синтезов в интонации.

Атмосфера народного праздника во вступлении к IV действию оперы «Кармен» Бизе воссоздана полижанровой интонацией, в которой моторика испанского танца поло органично поддержана имитированными оркестром «гитарными» аккордами и пощёлкиванием «кастаньет» (пример 5). Цепляя один за другой мотивы-варианты простой песенной интонации-попевки, Рахманинов во второй части темы главной партии Второго фортепианного концерта и «Вокализе» получает мелодию, инструментальную по широте диапазона и «дыхания».

Художественный образ «Музыкального момента» *h moll* op. 16 № 3 Рахманинова ещё сложнее и многомернее (пример 6). Благодаря напевности, он доносит печаль и подавленное состояние лирического героя, декламационные черты превращают звучание в медленно разворачивающийся монолог, в акцентировках сильных долей и метрической переменности угадываются признаки с трудом продвигающегося траурного шествия, наконец компактная аккордовость вызывает ассоциации с хоральным пением или звучанием похоронного духового оркестра. Рахманиновский образ одновременно разворачивается в нескольких плоскостях: как двухкурсное портретирование скорбящего человека и — видимый и слышимый общественно значимый ритуал прощания. Как мы убеждаемся, жанровая комплексность интонации способствует художественной стереофоничности образа.

В соответствии с преимущественно временным развертыванием музыкальной мысли интонация способна со временем (при очередном её появлении, в репризном проведении) поменять свою жанровость. Особенно располагает

к жанровым (и одновременно смысловым) метаморфозам сонатная коллизия. Напомним о коренной трансформации лейтинтонации возлюбленной в «Фантастической симфонии» Берлиоза: фанфарно-гимническая, свободно-распевная, притягательная своей красотой мелодия начала произведения (пример 7) превращается в гротесково-«приземлённую» скерцозную пляску финала, снабжённого названием «Сон в ночь шабаша» (пример 8). Почти неизбежны жанровые «перелицовки» интонации в условиях монотематической организации произведения (скажем, у Листа). Вряд ли необходимо специальное доказательство того, что разветвлённая жанровая «корневая система» делает интонацию, да и крупный музыкальный образ, смыслово более объёмными и глубокими.

Несмотря на явные трудности, жанровый анализ музыкальной интонации необходим, поскольку он в состоянии откорректировать её смысловое ядро. От того, насколько точно проведена жанровая атрибуция, в известной мере зависит также понимание других компонентов содержания музыкального произведения, и прежде всего музыкального образа. Покажем это на следующем примере.

В ноктюрнах Шопена *E dur* op. 62 № 2 и *b moll* op. 9 № 1 мелодия оплетается пассажами (примеры 9, 10). В обоих случаях применены общие формы движения, однако их жанровые корни и смыслы различны. В первом случае инструментальные, виртуозно-этюдные пассажи украшают светлую, спокойно-созерцательную мелодию изысканными переживаниями и тем самым приукрашивают, идеализируют её. Во втором фрагменте перед нами орнаментации речевого происхождения. Их ритмическая импульсивность и трепетное вибрирование, помноженные на непостоянство гармоний и беспокойство аккомпанирующих фигураций, усиливают изначально скрытую в музыкальной теме

тревожность. Понимать и исполнять здесь интонацию как по истокам своим инструментальную означало бы подменить поверхностным блеском глубокое лирическое чувство, игнорировать важнейшую черту стиля Шопена — «лирическую индивидуализацию общих форм движения» (В.П. Бобровский).

Итак, подойдя к музыкальной интонации с точки зрения её жанровой окрашенности, мы выяснили, что социально-культурологические истоки интонации зарождаются в таких жанровых сферах, как напевность, декламационность, моторность и инструментальность, имеющих свои отличительные черты. Каждый жанровый тип объединяет собою группу признаков. Он детализируется во множестве единичных жанров. Типовая интонация не привязана к какому-то определённом пластику музыки. Жанровая принадлежность проступает в интонации с разной степенью явственности и определённости. Музыкальная интонация открыта к синтетическому единению в ней двух или нескольких жанровых сфер, а также к жанровым «отклонениям» и «модуляциям» — изменению собственного жанрового статуса при временном развёртывании звукового процесса. Для нас особенно важно то, что жанровость (а тем более полижанровость) углубляет и нюансирует содержательное начало музыкальной интонации.

Стилевые свойства

Прежде чем рассматривать эту сторону интонации, определимся, что мы будем понимать под *стилем*. Необходимость в уточнении понятия обусловлена тем, что в музыковедении сложились разные его трактовки. Стилем называют единство — художественное (С.С. Скребков [2, с. 10]), элементов музыкального языка (М.К. Михайлов [3, с. 117], Е.М. Царёва [4, стб. 281]), формы в широком смысле слова (Е.В. Назайкинский [5, с. 24], А.Н. Сохор

[6, с. 47]). Двойственно понимает ситуацию В.В. Медушевский: «Содержание одновременно и входит, и не входит в стиль» [7, с. 31], и эта позиция достойна поддержки. Да и как достоверно обрисовать стиль И.С. Баха без понимания такого качества его музыки, как погружённость в интенсивнейший ток звуко-мысли; стиль романтизма — без гипертрофии индивидуально-личностного, свободно-эмоционального, просвечивающих в томлениях неудовлетворённого миром интроверта; стиль испанской музыки — без грандиозного напряжения обузданной огненной страсти. Продуктивна для нас также точка зрения Л.А. Мазеля, для которого музыкальный стиль — это «система музыкального мышления, идейно-художественных концепций, образов и средств их воплощения». Тем самым «в понятие стиля входят и содержание и средства музыки, входит *содержательная* система средств и *воплощённое в средствах* содержание» [8, с. 18].

Отдавая должное авторитетным учёным и допуская приобщение к стилю сфер содержания и средств его оформления, внесём существенную поправку: вряд ли стоит относиться к стилю как совокупности каких бы то ни было компонентов. Скорее стиль — это *отношение* между ними, принцип их сосуществования, а точнее — взаимосвязанность, целесообразность тех способов, которыми воплощается идейно-образное начало музыки. Стало быть, *стиль — это сопряжённость художественного содержания со средствами его воплощения.*

Важно понимать, что стиль — это не собственно набор неких закономерностей, но их *системная* взаимосвязанность. Системный характер стиля проявляет себя, в частности, в том, что какие-то закономерности становятся для него более важными (значимыми и постоянными), другие действуют слабее и не постоянно. В том числе более яркими и специфичными в стиле могут оказаться как композиционно-языковые

средства, так и образно-художественные. Правомерна, например, подмеченная Е.М. Царёвой особенность импрессионистического стиля: в нём «любование красочными оттенками звучания преобладает над логикой формы» [4, стб. 287].

Стиль как системная взаимосвязанность элементов подразумевает и то, что в нём дифференцируются «центр» и «периферия» (В.В. Медушевский). Хотя о стиле мы, как правило, судим по его «центру», ядру, «титულным» признакам, недоучитывать его периферийные черты всё же нельзя. Поэтому представления о композиторском стиле Щедрина явно неполны без периферийной для него бодрой лирики советской массовой песни («Марша высотников» «Не кочегары мы, не плотники...» из кинофильма «Высота»), о гармоническом стиле авангардистов — без акустического и эстетического совершенства и красоты редких консонантных созвучий, о стиле национальной музыкальной культуры — без стилевых «подпиток», полученных ею из других национальных культур.

Из понимания системной природы стиля проистекает ещё одно следствие: стиль способен формироваться в *любом* музыкальном явлении, а не только, как нередко думается, в выдающемся — в магистральном художественном направлении, у крупного композитора или исполнителя, в «эпохальном» произведении.

Существуют разные объёмы музыки, к которым правомерно отнести это понятие, и в соответствии с ними — *стили композитора, композиторской школы, социальной группы, национальной культуры, континентальной культуры, эпохи, художественного направления.* (Свои стили дифференцируются и в области исполнительства, в которую, однако, мы не будем отвлекаться.) Интонации входят в них прежде всего как смысловые сущности, связанные с менталитетом человека, сформировавшейся у него картиной мира, но немаловажна



при этом также их звуковая «овеществленность». Попытаемся удостовериться в том, что музыкальная интонация умеет рассказать о них.

Стиль *композитора* охватывает всё (как было выяснено ранее) творчество мастера — не только главные, центральные опусы, но и периферийные. В них кристаллизуются разнородные компоненты музыкального содержания, такие как художественные темы и идеи, круг образов и другие. Отпечаток индивидуального стиля несут на себе они все, в том числе и музыкальная интонация. В ней опознаются бетховенская героичность, шопеновская искренняя исповедальность, листовская экстравертная концертность, гротесковость Шостаковича и т. д. По ней мы убеждаемся в том, что при общей для Свиридова и Щедрина опоре на русский фольклор их музыка всё же питается разными песенно-жанровыми истоками.

Стилевая общность присуща ряду композиторов, принадлежащих к одной *композиторской школе*, в которую входит гораздо большее по объёму и внутреннему разнообразию музыкальное пространство. Ясность, чёткие звуковые очертания, дисциплинированность мысли, диалогические оппозиции — приметы интонирования венских классиков. Несмотря на очевидные индивидуально-стилевые различия, общие фольклорные интонационные корни роднят композиторов-кучкистов. Высокий градус эмоций человека, находящегося в «пограничном состоянии», привлекателен для нововенцев.

Свой стиль формируется в области музыки, функционирующей в той или иной *социальной группе* людей. Об этом писал Б.В. Асафьев: «В каждый данный момент в данной социальной обстановке в различных слоях населения пользуются популярностью относительно различные интонации: для одного класса мертвеют или стали признаком дурного вкуса те, которые для другого ещё являются чуть

ли не впервые усваиваемыми звукосоотношениями» [9, с. 206].

Действительно, большие дистанции разделяли прежде городской и крестьянский фольклор, салонную камерную музыку, концертную, придворную, культовую, оперную. В наши дни не так много общего между живущей в разных сообществах музыкой авангардистов, киномузыкой, музыкой для драматического или кукольного театра, эстрадной песней, джазом, рок-музыкой, детской музыкой, произведениями для военного духового оркестра, сферой музыкально-электронного дизайна. Поэтому столь несходны и бытующие в каждой такой среде интонирования: передающие атмосферу происходящего и чутко реагирующие на события видеоряда — в киномузыке, беспечность и игривость — в пьесах для детей, прославление царствующих персон — в этикетной придворной музыке, крепость и стойкость духа — в военной. Социально градуированная параллель проведена Чайковским в «Баркароле» из «Времени года»: тонко чувствующий субъект, портретируемый городским романсом, помещён рядом с веселящейся толпой, интонационно олицетворённой простонародной песней и пляской.

Стиль *национальной культуры* сближает музыкальные творения, появившиеся в культуре определённой нации, на первый взгляд весьма непохожие, как, скажем, в русской музыкальной культуре знаменитый роспев и народная песня, романсовая напевность Глинки и речевая «достоверность» Мусоргского, эфемерная полётность или стихийная грандиозность Скрябина и пульсирующая токкатность Прокофьева, фольклорность Свиридова и экспрессивность Шнитке.

Учитывая многосоставной характер каждой более крупной культуры, не забудем также о только что упомянутых многочисленных и многоликих составляющих национальной культуры, име-

ющих разные социальные ориентиры — музыка светская и культовая, концертная и камерная и т. д. Это позволит нам вскрыть существенные для музыки пласты смыслов. Например, вернувшись к «Баркароле» Чайковского и уточнив национально-стилевые детали её интонаций — русский романс и итальянская песня-танец, — мы невольно придём к ранее спрятанной от нас фабуле пьесы: пребывающий в меланхолии россиянин наблюдает искромётный итальянский карнавал, который всё же не просветляет его душу. В свете многочисленных параллелей с другими «итальянскими» произведениями Чайковского («Итальянским каприччио», «Франческой да Римини», «Воспоминанием о Флоренции», «Неаполитанской песенкой» из «Детского альбома») и его поездками в Италию корректным становится предположение об автобиографическом замысле пьесы.

В таком глобальном по масштабам и невероятно многоликом пласте музыки, который порождается культурой этноса, в качестве некоего ядра закрепляются определённые её признаки. Для русской культуры таковыми — если говорить об интонации — стали песенная природа, безыскусная простота самовыражения человека, сердечность и искренность и вместе с тем суровая аскетичность, «качание» по принципу маятника от одной крайности к другой (что точно подметил Пушкин: «То разгулье удалое, то сердечная тоска»). Разумеется, свои особенности, проистекающие из своеобразия менталитета и образа жизни народа, откристаллизовали и другие культуры: французская (утончённая красота линий, созвучий, конструкций), немецкая (отвечающие коренному немецкому Ordnung — порядку сдержанность и ладо-гармоническая слаженность, рациональность структурирования), испанская, австрийская, китайская, арабская и т. д.

Ещё более обширен объём артефактов в *континентальной культуре*. Её порождают крупные культурно-географиче-

ские сообщества людей — европейское, азиатское, латиноамериканское и другие. Соответственно, в музыке вырабатываются особенности «континентального стиля» (термин Е.А. Ручьевской), одним из носителей которого становится музыкальная интонация. На европейское происхождение может указывать, например, рациональная тонально-гармоническая, фактурная, процессуально-конструктивная организованность интонационного импульса; на азиатское (восточное) — расплывчатость, орнаментированность, импровизационность, гибкий мелодический извив, утончённая лиричность; африканское — вытесняющая мелодию экспрессивная ритмичность; латиноамериканское — фейерверк формул чувственных танцев.

Крупная культура формируется не только «в данном месте», как это происходит с национальной и даже континентальной, но и «в данное время» — исторический период. Речь идёт об *эпохальной* культуре с объединяющим временным параметром. В эволюции музыкального самовыражения человека вскрыты этапы, отличающиеся коренными принципами мышления — о принципе остинатности в древней музыке, ренессансном принципе переменности, барочном принципе централизующего единства, принципе превращения в музыке XIX века говорил С.С. Скребков [2]. Но и на интонационном уровне музыкального произведения обнаружена историческая динамика, которую можно проследить вместе с исследовавшими её В.Н. Холоповой [10], М.А. Смирновым [11], А.Ю. Кудряшовым [12].

Наконец, разобраться в стилевых явлениях и процессах помогает понятие *художественного направления или* — уже — *течения*. Общие принципы того или иного направления (течения) дают о себе знать и в мелкой интонационной ячейке музыкального содержания. Филигранную утончённость и изысканность нетрудно распознать в базовых смысловых единицах французских клави-

нистов. Соразмерность, взвешенность, упорядоченность, убедительная презентативность — общие качества классического стиля, показательные и для его музыкальной интонации. «Сухость», механистичность, графичность, «пустотность» культивирует конструктивизм (Хиндемит, Прокофьев, Мосолов, Дешевов). Усложнённо-«эстетские» интонирования предложил модерн. Течение «новая фольклорная волна» (Буцко, Свиридов, Гаврилин, Н. Сидельников, ранний Щедрин) второй половины 1950–1980-х годов, перекликавшееся с «деревенской прозой» того же времени (Ф. Абрамов, В. Астафьев, В. Белов, В. Распутин, В. Солоухин, В. Шукшин), напомнило о порой забытых фольклорных первоисточках. Необарокко, неоклассицизм, неоромантизм, неофольклоризм дали новую энергию соответствующим стилевым прототипам.

Так же, как и в жанровости, в области стиля формируются некие устойчивые интонации, становящиеся своего рода *знаками*. Они складываются в стиле композитора («именные гармонии» Шуберта, Рахманинова, Скрябина и других авторов; драматичные секвентные нагнетания Чайковского; трепетные триольные «колыхания» в фортепианном или оркестровом аккомпанементе к лирическим мелодиям Рахманинова), композиторской школы (контраст интонаций как «пружина» сонатной коллизии венских классиков; самодостаточность звука или созвучия и диссонантность как способ достижения экспрессии композиторами-нововенцами), социальной группы (томная блюзовая ладовость и синкопированность в джазе, яркий и броский тематизм в музыке для театра, иллюстративная подражательность в детских пьесах), национальной культуры (интонационные модели танцев разных этносов), эпохи (изысканность менуэтных интонаций эпохи Просвещения; энергетика марша времён Французской революции, пропитавшая собою творчество Бетховена), художественного на-

правления («вопрос», *Sehnsucht* — томление духа, неоднозначность «смешанных чувств» и другие интонационные акцентуации лирического героя романтизма).

Поскольку каждое музыкальное произведение вписано во множество стилевых полей, можно предположить, что и музыкальная интонация фокусирует разнообъёмные стили. Убедимся в этом на следующем примере.

В романсе «Островок» ор. 14 № 2 Рахманинова на слова П. Шелли в переводе К. Бальмонта (1894–1896), на первый взгляд, кажется, показаны две интонации (примеры 11, 12). После исходного тематического материала триольные покачивания у фортепиано могут сигнализировать о появлении нового интонационного события. Однако беглый сравнительный анализ разуверяет в этом. Он свидетельствует о сходном смысловом наполнении начального и второго, проблематичного для нас, звучаний: и в одном, и в другом случае выражается спокойно-умиротворённое состояние человека и природы в их гармоничном единении; одинаково их жанровое решение — синтез ариозного пения и иллюстративной двигательности (то ли человека, то ли волн, то ли лёгкого ветерка). Становится очевидным моноинтонационный уклад пьесы.

Особенности интонации проступают в специфичности стиля композитора (любимый Рахманиновым жанр романса; напевно-декламационный характер мелодии; частая у Рахманинова тема «Человек и природа», раскрытая как любование природой — вспомним романсы «Сирень», «Апрель! Вешний праздничный день», «Здесь хорошо»; знаковые для него триольные покачивания в аккомпанементе; выразительные мажоро-минорные сопоставления; статуйность как замедленность продвижения интонационного процесса), стиля камерного музицирования (тихое струение высокого голоса при поддержке рояля), национальной культуры (просто-

та высказывания, диатоничная просветлённость, русские народнопесенные трихордовые попевки), континентальной культуры (евразийская двойственность отчётливо-ясного оформления мысли и медитативно-заторможенной созерцательности), исторического периода (мечтаемые, идеализируемые, обнадёживающие духовные устремления человека на рубеже XIX–XX веков), художественного направления (в воссоздании нереальной, искусственно сконструированной, гипертрофированной красоты и особенно в извилисто-гибких линиях мелодии второй части слышатся переключки с модерном).

Вскрытое стилевым анализом заставляет пересмотреть исходный тезис о семантике интонации как спокойно-умиротворённом состоянии человека и природы в их гармоничном единении. Выясняется, что перед нами не созерцание лирическим героем реального, приятного глазу пейзажа, а — неправдоподобно красивый мираж, далёкая неосуществимая мечта, *символ* Счастья. Как мы убеждаемся, стилевой подход к музыкальной интонации вводит в её анализ информацию, небезразличную для постижения индивидуальной неповторимости интонации как наименьшей смысловой единицы музыкального содержания и — шире — художественного содержания всей пьесы.

Как и в разговоре о жанровости, здесь необходимо высказать несколько соображений, которые следует учитывать при стилевом подходе к музыкальной интонации.

В качестве первого из них формулируем такое положение: поскольку стили характеризуют разные объёмы музыки, *все выявленные ранее разновидности стилей способны манифестироваться в одной и той же музыкальной интонации*. При этом некоторые из них соотносятся иерархично, входя друг в друга по принципу матрёшки. Так соотносятся стиль композитора — композиторской

школы — социальной группы — национальной культуры — континентальной культуры. Другие стили — эпохальный, стиль художественного направления (течения) — словно пересекают эту многоступенчатую структуру и вносят свою информационно-семантическую лепту. Тем самым складывается целая система стилей, в эпицентре которой и располагается музыкальная интонация.

Второе соображение обусловлено такими частыми практическими затруднениями, как *недостаточная осведомлённость* о том или ином стиле. Порой такое препятствие вполне объективно и легко преодолимо. Например, поскольку далеко не все композиторы примыкают к какой-либо школе, вопрос о соответствующем стиле отпадает сам собою. Однако в подавляющем большинстве случаев стилевой анализ музыкальной интонации требует попутного пополнения наших знаний о мало(не)известном нам авторе, представленной им национальной культуре и т. д.

Сформулируем ещё одно соображение: как и в отношении жанровости, стилевые черты интонации могут быть прорисованы *с разной степенью отчётливости* — как вполне определённо, так и едва угадываемо. Если, скажем, у кучкистов русское национальное начало подчёркнуто, как правило, явственной опорой на фольклор, то у Скрябина оно весьма опосредовано. Яркий и неповторимый в симфониях, сонатах, камерных ансамблях, индивидуальный композиторский стиль Бетховена существенно приглушён в его обработках песен разных народов. В цикле «Тихие песни» на стихи русских и зарубежных поэтов Валентин Сильвестров не просто следует традициям классического русского романса, но, предписав приглушённое звучание, словно возвращает его к историческим истокам и усиливает эффект камерного, рассчитанного на узкий круг, доверительного общения, салонного музицирования.

Стилевая неопределённость может быть художественно запрограммирована композитором. Для обозначения преднамеренного намёка на другой стиль (нередко одновременно и на жанр, и даже на известную музыкальную тему) без перехода в иные однозначные стилевые условия и тем более без «дословного» цитирования чужой мысли музыковедение выработало специальное понятие *аллюзии* (фр. *allusion* — намёк). Художественно убедительна она в «Поцелуе феи» и «Игре в карты» Стравинского, в творчестве Шостаковича (в опере «Нос», Первом фортепианном концерте, финале Альтовой сонаты, «Сатирах» на слова Саша Чёрного, Прелюдиях для фортепиано ор. 34), Айвза, Лигети, Шнитке. Намеренно приводя расплывчатые приметы стиля (возможно и жанра, музыкальной темы), аллюзия пробуждает ассоциации и указывает путь, направление ассоциативного мышления слушателя, раздвигая семантическое поле музыкальной интонации.

Четвёртое соображение. Устанавливая стилевые признаки музыкальной интонации, необходимо исходить из того посыла, что общеизвестные приметы стиля композитора, представляемой им национальной культуры, времени написания произведения и другие данные отнюдь не автоматически запечатлеваются в музыке. Предмет нашего анализа — интонация как компонент художественной реальности. А это означает, что тот или иной стилевой параметр в ней подвержен *моделированию*, то есть намеренному воссозданию того, что необходимо для данной творческой задачи. Поэтому параметр «стиль композитора» может вскрыть «почерк» не реального автора произведения, а совсем другого музыканта (что нередкость в пьесах-посвящениях), «стиль национальной культуры» — апелляцию к совершенно чуждым для автора истокам (испанские увертюры «Арагонская хота» и «Ночь в Мадриде» Глинки, «Итальянское каприччио» Чайковского, «Цыган-

ское каприччио» Рахманинова), «стиль эпохи» — дистанцированное от него время («Сюиты в старинном стиле» Грига, Шёнберга, Шнитке). Музыковедение именуется преднамеренное приближение к «не своему», «чужому» стилю *стилизацией*. Её образцы также несложно найти в «Пасторали» из оперы «Пиковая дама» Чайковского, во втором фортепианном концерте и фортепианной «Тетради для юношества» Щедрина, сюите «От мадригала до алеаторики» для скрипки и фортепиано Кутавичюса.

Наконец, ещё один комментарий к стилевому анализу. Нам следует быть готовыми к тому, что атрибутируемый в музыкальной интонации стиль окажется *неоднозначным* и что разные «наклонения» стиля проступят одновременно или последовательно сменяя друг друга. Неоднозначен, например, композиторский стиль в пьесах «Шопен» и «Паганини» из «Карнавала» Шумана; национальный стиль — в бразильских бахианах Вила-Лобоса; стиль эпохи — в «Классической симфонии» Прокофьева.

Двойствен также стиль социального бытия музыкальных интонаций в I части фортепианной сонаты *C dur* ор. 2 № 3 Бетховена. Если призывный энергичный тонус интонации первой темы главной партии (пример 13) может быть признан как типовой для начальных тем сонат Бетховена (он задан в началах сонат № 1, 2, 5, 6, 8, 11, 20, 21 и других), то вторая тема той же партии озадачивает преувеличенно шумным «многословием» бурных общих форм движения и вызывает к ассоциации с блестящим виртуозным тематизмом инструментальных концертов (того же Бетховена) (пример 14). Пафосные бурления неоднократно напоминают о себе в сонатной форме, пока не приводят к окончательному прояснению жанрового замысла композитора: открывавшая произведение «сонатная» «барабанная дробь» преобразилась в настоящую концертную каденцию (пример 15). Тем самым параметр «стиль социаль-

ной группы» задал два смысловых вектора первой части произведения: сонатная (камерная) коллизия взаимодействия «персонажей» и — концертная презентация мастерского исполнительства.

Ещё более сложна ситуация со стилем национальной культуры в опере «Кармен» Бизе. В интонационном поле оперы скрещиваются черты испано-цыганской музыки (специфические песенно-танцевальные жанровые модели, страстность, драматический накал) и французской культуры (красота и совершенство мелодий, гармоний, тембровостей, конструкций и т. д.). Однако не исключено, что аналитик, вслушивающийся в балетную версию этой музыки, предложенную в «Кармен-сюите» Родиона Щедрина, сможет уловить черты третьей национальной культуры, носителем которой является наш современник и соотечественник.

Подытожим то, что выяснилось о стилевой стороне музыкальной интонации.

Мы исходили из базового понимания стиля как сопряжённости художественного содержания со средствами его воплощения — качества, которое возникает в любом (а не только показательном

для данного стиля) музыкальном произведении. Выяснилось, что в соответствии с разными «срезами» существующего массива музыки вырабатываются стили композитора, композиторской школы, социальной группы, национальной культуры, континентальной культуры, эпохи, художественного направления (течения).

Все они более или менее явно фокусируются в музыкальной интонации. Наиболее устойчивые признаки того или иного стиля превращаются в его знаки. Намёк на некий стиль (аллюзия) и максимальное приближение к преднамеренно моделируемому стилю (стилизация) — действенные способы привнесения в интонацию смысловых нюансов. Любой вид стиля может оказаться неоднозначным и реализоваться как одновременное соединение или последовательная смена стилей. Отражённая в музыкальной интонации стилевая ситуация по-особому «расцветивает» малую единицу музыкального содержания и углубляет нас в её смысловое начало.

Окончание следует

ПРИЛОЖЕНИЕ

Нотные примеры

Пример № 1

Ж. Бизе. «Кармен». Антракт к III действию



Пример № 2
А. Варламов. «Красный сарафан»

Голос *Пр* Первоначальный темп

Не шей ты мне, ма-тушка, крас-ный са-ра-
-фан, не вхо-ди, ро-ди-ма-я, по-пу-сту в изъ-ян.

Пример № 3
Русская народная песня «Как у бабушки козёл»

Весело

Как у - ба - буш - ки ко -зел, у Вар - ва - руш - ки ко -зел.
Тыр - тыр, ты - ры - ры, у Вар - ва - руш - ки ко -зел.

Пример № 4
Ч. Айвз. «Песня без (хороших) слов»

Cantabile Adagio [♩ = about 66]

Пример № 5

Ж. Бизе. «Кармен». Вступление к IV действию

Allegro con fuoco

ff

sub. p

Пример № 6

С. Рахманинов. «Музыкальный момент» *h toll* op. 16 № 3

Piano

p

mf *dim.* *p* *mf* *p*

Пример № 7

Г. Берлиоз. «Фантастическая симфония», часть I

Allegro agitato ed appassionato assai

p (Violini)

poco sf

sf

Пример № 8
Г. Берлиоз. «Фантастическая симфония», часть V

Example 8 shows a musical score for three staves. The top staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 6/8 time signature. It contains notes with trills (tr) and dynamic markings 'poco f' and 'cresc.'. The middle staff also has trills. The bottom staff features a bass clef and a dynamic marking 'mf'.

Пример № 9
Ф. Шопен. Ноктюрн Fis dur op. 15 № 2

Example 9 is a piano score for two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of three sharps. It includes dynamic markings 'con forza' and 'f', and contains complex textures with trills and fingerings (e.g., 5 4 3 2 1 5 4 3 2 1). The bottom staff has a bass clef and a dynamic marking 'dim. e rall.'.

Пример № 10
Ф. Шопен. Ноктюрн b moll op. 9 № 1

Example 10 is a piano score for two staves. The top staff has a treble clef, a key signature of two flats, and a 6/4 time signature. It is marked 'Larghetto' with a tempo of quarter note = 116, and includes dynamic markings 'p espr.' and 'ff'. The bottom staff has a bass clef and a dynamic marking 'ffp'. The score includes first and second endings and various performance instructions.

Пример № 11
С. Рахманинов. «Островок», начало

Lento
mf
Из мо-ря смотрят остро-вок, е-го зе-ле-ны-е ук-ло-ны
Each single breath of air is mild, From sov-erign rule of tem-pest sea-er'd,

p *legato*

Пример № 12
С. Рахманинов. «Островок», начало II части

pp
Здесь е-ле дышитъ вѣ-те-рохъ, — О-да гро-за не до-ле-та-етъ,
Each single breath of air is mild, — From sov-erign rule of tem-pest sea-er'd,

pp

Пример № 13
Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано ор. 2 № 3,
I часть, главная партия, I тема

Allegro con brio.
p

Пример № 14
Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано ор. 2 № 3,
I часть, главная партия, II тема

sf



Пример № 15

Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано ор. 2 № 3,
I часть, каденция



СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Цуккерман В.А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М.: Музыка, 1964. 159 с.
2. Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 448 с.
3. Михайлов М.К. Стиль в музыке : исследование. Л.: Музыка, 1981. 264 с.
4. Царёва Е.М. Стиль музыкальный // Музыкальная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1981. Т. 5. Стб. 281–289.
5. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке : Учебное пособие. М.: Владос, 2003. 248 с.
6. Сохор А.Н. Стиль, метод, направление (к определению понятий) // Сохор А.Н. Вопросы социологии и эстетики музыки : Статьи и исследования. Л.: Советский композитор, 1981. Т. 2. С. 44–57.
7. Медушевский В.В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. 1979, № 3. С. 30–39.
8. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений. М.: Музыка, 1979. 534 с.
9. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
10. Холопова В.Н. Содержательные парадигмы музыкально-исторических эпох (к инновациям в российском музыкальном образовании) // Музыкальное искусство и образование. Вестник кафедры ЮНЕСКО. 2013. № 3. С. 79–92. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/soderzhatelnye-paradigmy-muzykalno-istoricheskikh-epoch-k-innovatsiyam-v-rossiyskom-muzykalnom-obrazovanii>.
11. Смирнов М.А. Эмоциональный мир музыки : Исследование. М.: Музыка, 1990. 320 с.
12. Кудряшов А.Ю. Теория музыкального содержания. СПб.: Лань, 2006. 432 с.

Информация об авторе:

Казанцева Людмила Павловна, доктор искусствоведения,
профессор кафедры теории и истории музыки,
Астраханская государственная консерватория
(г. Астрахань, Россия),

 REFERENCES

1. Tsukkerman V.A. *Muzykal'nye zhanry i osnovy muzykal'nykh form* [Zuckerman V.A. Musical Genres and Foundations of Musical Forms]. Moscow: Muzyka, 1964. 159 p.
2. Skrebkov S.S. *Khudozhestvennyye printsipy muzykal'nykh stiley* [The Artistic Principles of Musical Styles]. Moscow: Muzyka, 1973. 448 p.
3. Mikhaylov M.K. *Stil' v muzyke : issledovanie* [Style in Music: Research]. Leningrad: Muzyka, 1981. 264 p.
4. Tsareva E.M. Stil' muzykal'nyy [Musical Style]. *Muzykal'naya entsiklopediya* [Musical Encyclopedia]. Moscow: Sovetskaya encyclopedia, 1981. Vol. 5. Columns 281–289.
5. Nazaykinskiy E.V. *Stil' i zhanr v muzyke : Uchebnoe posobie* [Style and Genre in Music : Textbook]. Moscow: Vlados, 2003. 248 p.
6. Sokhor A.N. Stil', metod, napravlenie (k opredeleniyu ponyatiy) [Style, Method, Direction (to the Definition of Concepts)]. *Voprosy sotsiologii i estetiki muzyki: Stat'i i issledovaniya* [Questions of sociology and Aesthetics of Music: Articles and Research]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1981. Vol. 2, pp. 44–57.
7. Medushevskiy V.V. Muzykal'nyy stil' kak semioticheskiy ob"ekt [Musical Style as a Semiotic Object]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1979, No. 3, pp. 30–39.
8. Mazel' L.A. *Stroenie muzykal'nykh proizvedeniy* [The Structure of Musical Works]. Moscow: Muzyka, 1979. 534 p.
9. Asaf'ev B.V. *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. Leningrad: Muzyka, 1971. 376 p.
10. Kholopova V.N. Soderzhatel'nye paradigmy muzykal'no-istoricheskikh epokh (k innovatsiyam v rossiyskom muzykal'nom obrazovanii) [The Content-Based Paradigms of Musical Historical Eras (Towards Innovations in Russian Music Education)]. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie. Vestnik kafedry YuNESKO* [Musical Art and Education. Gazette of the UNESCO Department]. 2013. No. 3, pp. 79–92. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/soderzhatelnye-paradigmy-muzykalno-istoricheskikh-epokh-k-innovatsiyam-v-rossiyskom-muzykalnom-obrazovanii>.
11. Smirnov M.A. *Emotsional'nyy mir muzyki : Issledovanie* [Emotional World of Music : Research Work]. Moscow: Muzyka, 1990. 320 p.
12. Kudryashov A.Yu. *Teoriya muzykal'nogo soderzhaniya* [The Theory of Musical Content]. St. Petersburg: Lan, 2006. 432 p.

 Information about the author:

Liudmila P. Kazantseva, Dr.Sci. (Arts),
 Professor of the Department of Theory and History of Music,
 Astrakhan State Conservatoire
 (Astrakhan, Russia)

 БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Брянцева В.Н. Французский клавесинизм. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. 378 с.
2. Казанцева Л.П. Музыкальная интонация : Лекция. Астрахань: Волга, 1999. 40 с.
3. Казанцева Л.П. Музыкальное содержание в контексте культуры. Астрахань: Волга, 2009. 360 с.
4. Казанцева Л.П. Основы теории музыкального содержания : Уч. пособие. Астрахань: Волга, 2009. 368 с.
5. Казанцева Л.П. Полистилистика в музыке : Лекция. Казань: Казанская гос. консерватория, 1991. 34 с.
6. Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков М.: Композитор, 2010. 376 с.



7. Лобанова М.Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. 317 с.
8. Лобанова М.Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М.: Сов. композитор, 1990. 224 с.
9. Михайлов М.К. К атрибуции романтического стиля // Михайлов М.К. Этюды о стиле в музыке. Л.: Музыка, 1990. С. 273–276.
10. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
11. Попова Т.В. Музыкальные жанры и формы. М.: Музгиз, 1954. 384 с.
12. Скворцова И.А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков. Изд. 3-е. М.: Композитор, 2015. 354 с.
13. Соколов О.В. Морфологическая система музыки и её художественные жанры. Н. Новгород: Изд-во Нижегородского ун-та, 1994. 220 с.
14. Сохор А.Н. Интонация // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. М.: Сов. энциклопедия, 1974. Т. 2. Стб. 550-557.
15. Шнитке А.Г. Полистилистические тенденции в современной музыке // Холопова В.Н., Чигарёва Е.И. Альфред Шнитке : Очерк жизни и творчества. М.: Сов. композитор, 1990. С. 327–331.

Статья поступила в редакцию 17.05.2021; одобрена после рецензирования 10.06.2021; принята к публикации 01.10.2021.

The article was submitted 05/17/2021; approved after reviewing 06/10/2021; accepted for publication 01/10/2021.

