

Е. Э. ЛОБЗАКОВА, М. В. ПОРУБИНА*Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова***ФОРТЕПИАННЫЕ ЦИКЛЫ ЭРИКА САТИ 1912–1915 ГОДОВ:
МУЗЫКАЛЬНЫЕ ОПУСЫ ИЛИ КРИТИЧЕСКИЕ ПАМФЛЕТЫ?**

Статья посвящена исследованию фортепианных сочинений французского композитора Эрика Сати, которые стали основным пространством для воплощения его творческих экспериментов. В центре внимания – циклы 1912–1915 годов, демонстрирующие оригинальный художественный метод, который связан с воплощением комического начала в такой его форме, как пародия. Опираясь на разработки отечественных музыковедов, в частности А. В. Денисова, О. Б. Соломоновой, авторы статьи осуществляют попытку выявить специфику функционирования музыкальной пародии в творчестве Эрика Сати. В аналитических наблюдениях можно выделить три основных аспекта: во-первых, определяется механизм формирования пародийного пространства на разных уровнях программной структуры циклов, образующих их экстрамузыкальный уровень и задающих комический контекст; во-вторых, исследуются способы и приемы критического осмеяния на собственно музыкальном уровне; в-третьих, изучается ра-

бота комплекса средств музыкально-вербальной выразительности. В результате авторы статьи приходят к выводу, что организация взаимодействия разных уровней программности опирается на принцип раскоординации и отклонения от нормы, а функционирование экстрамузыкального и интрамузыкального рядов зачастую демонстрирует автономную логику. Благодаря использованию композитором таких инструментов, как жанрово-стилистический дисбаланс, введение цитаты или аллюзии в непривычный контекст и/или ее преобразование, гиперболизация или примитивизация свойств первоисточника, достигается эффект снижения и дискредитации высокого музыкального прообраза. Все обозначенные приемы становятся основой специфического творческого метода Эрика Сати, использование которого направлено на критику основ академического искусства.

Ключевые слова: французская музыка, Эрик Сати, фортепианная миниатюра, пародия, программность.

Для цитирования: Лобзакова Е. Э., Порубина М. В. Фортепианные циклы Эрика Сати 1912–1915 годов: музыкальные опусы или критические памфлеты? // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 1. С. 63–69.

DOI: 10.52469/2076476620210163

E. LOBZAKOVA, M. PORUBINA*S. Rachmaninov Rostov State Conservatory***ERIC SATIE'S PIANO CYCLES OF 1912–1915:
MUSICAL OPUSES OR CRITICAL PAMPHLETS?**

The article is devoted to the research of the piano compositions written by French composer Eric Satie, which became the major area for the implementation of his creative experiments. In the focus of attention are the cycles of 1912–1915, which demonstrate the ingenious artistic method bounded with embodiment of the comic origin in its parody form. Being based on the elaborations of Russian musicologists, particularly A. V. Denisov, O. B. Solomonova, the author attempts to reveal the specifics of the functioning of musical parody in the Eric

Satie's oeuvre. Within analytical outlooks there are three key aspects: firstly, the definition of the formation mechanism of a parody space at different layers of the program structure of cycles, which are forming their extramusical level and setting a comic context; secondly, the methods and techniques of critical derision are investigating on musical level itself; thirdly, the work of funds (or «means») complex of musical and verbal expression is in the process of scrutinizing. As a result, the author concludes that the organization of reciprocity between different

levels of programness is based on the tenet of de-coordination and deviation from the norm, and the functioning of the extramusical and intramusical series frequently demonstrates autonomous logic. The composer's use of such instruments as genre-stylistic imbalance, the injection of a quote or allusion in an unwonted context or/and its transformation, hyperbolization or primitivization of the original

source properties lead to the effect of reducing and discrediting of the high musical prototype. All these techniques become the basis of his specific creative method, the using of which is aimed at criticizing the foundations of academic art.

Key words: French music, Eric Satie, piano miniature, parody, programness.

For citation: Lobzakova E., Porubina M. Eric Satie's piano cycles of 1912–1915: musical opuses or critical pamphlets? // South-Russian musical anthology. 2021. No. 1. Pp. 63–69.
DOI: 10.52469/2076476620210163



Творчество Эрика Сати, одного из самых эксцентричных, непредсказуемых и противоречивых мастеров конца XIX – начала XX веков, органично синтезировало в себе традиции французской культуры и художественно-эстетические ориентиры современной ему эпохи. Множественность воспринимаемых композитором творческих импульсов, своеобразный стилевой «протеизм» и отстранение авторского «Я», часто скрывающегося под маской моделируемого стиля, придают индивидуальности Эрика Сати, на поверхностный взгляд, трудноуловимый облик. Идентификацию его неповторимого почерка в окружающем художественном пространстве, отчетливое звучание голоса французского композитора в массе других голосов, звучавших в этот период, обеспечивают несколько постоянно работающих компонентов стилевой структуры, среди которых важнейшее место занимает ирония. Действуя как эстетический принцип и как способ высказывания, она определяет содержательно-смысловую и музыкально-языковую специфику многочисленных фортепианных опусов Эрика Сати. В чем же заключаются особенности композиторского метода французского мастера, создающего пьесы на грани художественного опуса и омузыкаленного критического памфлета?

Выработка критериев, которые могли бы быть применены к оценке достижений Эрика Сати, осложняется отсутствием как четкой категоризации приемов комического в музыке, так и определенности в соотношении понятий «юмор», «ирония», «сатира», «гротеск», «пародия». Разрабатывая с разной степенью интенсивности данную тему, такие ученые, как Н. В. Бекетова, М. Ш. Бонфельд, Б. Б. Бородин, Т. А. Горячева, А. Г. Коробова, А. М. Цукер и другие, пытаются проникнуть в специфику функционирования комического в разножанровых

произведениях и проанализировать механизм его возникновения. Последняя из обозначенных форм – пародия – изучается в разных сферах гуманитарного знания, но особенно значительными, учитывая цель данной статьи, являются исследования в области музыкальной пародии, осуществленные А. В. Денисовым [1] и О. Б. Соломоновой [2]. Второй из названных авторов определяет это явление как жанровую систему имитационного свойства, «многовероятностная природа которой определена дисбалансом имманентно-музыкальных и содержательных параметров, стилистической двуплановостью интонационной сферы, смешением верхне-низовых культурных координат, дизъюнктивным синтезом элементов, преимущественно комической установкой» [2].

Пародия в сочинениях Эрика Сати, функционируя на эстетико-идеологическом и структурно-семантическом уровнях, приобретает значение художественного метода, применение которого становится практически повсеместным в серии фортепианных циклов 1912–1915 годов. В этих произведениях, равно как и в опубликованной в тот же период под единым названием «Записки млекопитающего» [3] серии прозаических притчей, скетчей, афоризмов, эстетических воззваний и писем, композитор, разглядывая через оптику «черного юмора» художественно-стилевые принципы музыки прошлого, ставит под сомнение их культурное содержание и значимость. Критико-обличительным пафосом и временным параллелизмом не исчерпывается общность этих двух явлений: литературные пассажи Эрика Сати также миниатюрны по размерам и минималистичны по средствам, пронизаны стремлением к выявлению скрытых возможностей слова и звука, насыщены рваной прихотливой ритмикой и алогичной смысловой игрой, что и его музыкальные опусы. И те, и дру-

гие являются для автора формой не только творческого и интеллектуального самовыражения, но и своеобразного противостояния «отжившим» канонам академического искусства.

Специфику функционирования пародийного пространства в анализируемых фортепианных циклах во многом определяет характер семантического диалога слова и музыки. Как правило, программа сочинений представляет многоуровневую структуру, включающую наименование цикла и частей, эпиграфы к ним, заключенные между нотными строками описания фабул пьес, разного рода словесные реплики и, наконец, исполнительские ремарки. Все названные внемузыкальные компоненты образуют *экстрамузыкальный уровень*, который существенно обогащает понимание происходящего в сочинениях и, самое главное, *провоцирует слушателя на особую активность восприятия и задает тот комический контекст, в котором собственно музыкальный материал обретает новые содержательные акценты*.

Так, например, заголовок «Засушенные эмбрионы» отнюдь не способствует налаживанию контакта с аудиторией и облегчению понимания художественного замысла композитора, а, напротив, дезориентирует слушателя: данное наименование сродни ребусу, который требует интеллектуальной интерпретации, разгадывания скрытого содержания, «двойного дна». Это разгадывание становится возможным только в контексте понимания резко протестного отношения автора к «старому» музыкальному миру, подавляющему любые новаторские устремления. Формируя с помощью такого заголовка определенное ассоциативное поле, Эрик Сати высмеивает академические условности и всячески подчеркивает их негативное влияние на современную историко-культурную ситуацию: «...для Сати классики как таковые сами являются засохшими эмбрионами», – пишет Д. Фулхер [4, р. 203]. Критическая же составляющая управляет созданием пародийного контекста, а также умножает всевозможные двусмысленности или неоднозначности и в другом цикле Эрика Сати – «Подлинные дряблые прелюдии (для собаки)», – в котором, по словам самого автора, описываются композиторы, слепо придерживающиеся неких «инструкций» музыкальных учреждений¹.

¹ В статье, опубликованной во французской газете «L'Avenir d'Arcueil Cachan» в 1913 году, Сати метафорически называет таких композиторов собаками, вероятно, имея в виду безграничную преданность этих животных. С присущим ему сарказмом Сати объявляет всех критиков, с помощью которых «несколько дворняг» очень быстро и успешно переходят «из псарни на сцену», членами «Общества

Соотношение в указанных названиях эстетического и внеэстетического, провозглашение того, что на самом деле музыка не отражает, становится одним из способов формирования художественной концепции данных произведений.

Пародийный эффект возникает не только в результате парадоксального воплощения уничтожающей оппонентов критики в высокой форме академического искусства, но и за счет *смыслового рассогласования внутри многоуровневого вербального ряда*. Наименование цикла может не коррелироваться с заголовками отдельных частей, как, например, в «Засушенные эмбрионы»²; зачастую отсутствует смысловая связь не только между разными уровнями программной структуры (по вертикали), но и между отдельными элементами одного уровня (по горизонтали). Пьесы цикла «Главы, которые вертят в разные стороны» – это три взгляда на мир, три сюжета, три разных художественно-смысловых пространства, не скоординированных между собой³.

Приведенные в нотном тексте пьес Эрика Сати словесные комментарии⁴, а также исполнительские ремарки организованы по *принципу отклонения от нормы, раскоординации, нарушения «горизонтов ожидания»*. Содержание данных комментариев простирается от описания погодных условий, состояний и переживаний человека,

поощрения, занимающегося улучшением жизни собак, тем самым обращая их в свою веру» (цит. по: [5, р. 147]).

² Названия почерпнуты Эриком Сати из зоологии беспозвоночных обитателей морского дна: «D'Holothuria» / «Голотурия» (иглокожий моллюск), «D'Edriophthalma» / «Эдриофталма» и «De Podophthalma» / «Подофталма» (разновидности ракообразных).

³ Первая пьеса – «Та, что много говорит» – описывает непростую участь мужа, истощенного необходимостью выслушивать непрекращающуюся болтовню своей жены; вторая, «Перевозчик тяжелых камней», – история тяжелых трудовых будней простого человека; третья, «Жалоба заключенных», – повествование о двух персонажах: библейском Ионе, мечтающем покинуть скит, и заговорщике и каторжнике XVIII века Жане-Анри Латюде, вынашивающем план побега из тюрьмы.

⁴ Манера сопровождать нотные тексты сочинений всевозможными словесными комментариями стала своеобразной визитной карточкой композитора и породила традицию зачитывать их во время исполнения соответствующих пьес. Однако, судя по реакции самого Эрика Сати, автором подобное вовсе не предполагалось: «Я запрещаю кому бы то ни было читать текст вслух во время музыкального представления. Незнание моих инструкций вызовет мое праведное негодование против самонадеянного преступника. Никаких исключений не допускается», – писал он (цит. по: [6, р. 176]).

которые хоть и условно, но могут быть согласованы исполнителем с музыкальным рядом⁵, до абсурдных внехудожественных реплик⁶. Столь же неожиданными, рекомендующими пианисту выполнение заведомо невозможных действий, являются исполнительские ремарки, как, например, в цикле «Подлинные дряблые прелюдии (для собаки)»: «Du bout des yeux et retenu d'avance» / «Краем глаза и заранее вперед», «Peu saignant» / «Слегка окровавлено», «Sec comme un coucou» / «Сухой, как кукушка». Не менее бессмысленны с точки зрения фортепианного исполнительства и латинизированные ремарки (например, «Caeremoniosus» или «Paedagogus»), которые скорее являются пародийными элементами, обличающими омертвелые формы академического искусства и навеваемую его апологетами скуку.

Функционирование вербального и музыкального рядов в анализируемых сочинениях зачастую обнаруживает автономную логику, – характер их семантического диалога *регулируется принципом совмещения несовместимого*. По сути, у Эрика Сати мы сталкиваемся с явлением «антипрограммы», благодаря воздействию которой художественная концепция, соединяя взаимоисключающие компоненты, обретает дискуссионность: «...идея произведения становится неоднозначной, балансирующей между заданными словом и музыкой полюсами» [7]. Так, вторая пьеса «Sur une lanterne» / «На уличном фонаре» из цикла «Автоматические описания» сочинена в жанре ноктюрна и, как могло бы показаться из органичного сочетания программного названия миниатюры и специфики воплощения самого жанра, слушателя ожидает поэтичная ночная зарисовка. Однако цитирование в этом программно-жанровом контексте французской революционной песни «La Carmagnole», которая содержит призыв «повесить правящие классы на уличных фонарях», создает тот самый ложный ход, или алогизм, который обеспечивает работу механизма пародии.

Многообразные способы формирования пародийного пространства проявляются и на *интрамузыкальном уровне*. Ведущими приемами, используемыми Эриком Сати для достижения эффекта осмеяния–обличения, становятся *жанрово-стилистический дисбаланс, введение цитаты*

⁵ Например, в «Засушенных эмбрионах»: «Le soleil est dans les nuages» / «Солнце спряталось в облаках», «Assez froid» / «Достаточно холодно», «Que c'est triste!» / «Что за тоска!», «Ils se mettent tous à pleurer» / «Все начинают плакать» и др.

⁶ В том же цикле: «Il a raison!» / «Он прав!», «Comme il a bien parlé!» / «Как хорошо он сказал!», «Je n'ai pas de tabac» / «У меня нет табака» и т. д.

или аллюзии в непривычный контекст и/или ее преобразование, гиперболизация или примитивизация свойств музыкального прообраза. Такое «трансформированное отражение объекта», предполагающее не только воссоздание оригинала, но и его переосмысление, по мнению А. Денисова, создает в подобных случаях эффект пародии [1]. В первой части «Засушенных эмбрионов» – «Голотурия» – в качестве объекта жанрово-стилистической пародии выступает классическая сонатная форма⁷, искажение базовых принципов организации которой осуществляется и через миниатюризацию структурных элементов, и через примитивизацию тематизма, представленного разными фактурными стереотипами музыки XVIII века, и через отсутствие существенного разработочного развития. Однако наиболее значимый результат достигается нарушением тональной логики, в частности, разрешением характерного для сонатной формы контраста главной и побочной партий в пользу тональности побочной: «апофеоз» трезвучия G-dur (при основной тональности C-dur) на протяжении целых двух строчек этого миниатюрного сочинения создает комический эффект «нарушения ожидаемого». Пародийное воссоздание типизированных структурно-функциональных и образно-смысловых закономерностей классического трехчастного цикла становится определяющим фактором в «Подлинных дряблых прелюдиях (для собаки)», повествующих о непростых реалиях жизни домашнего питомца. Последовательность динамичной драматической первой части («Строгий выговор»), лирической второй («Один в доме») и жанрово-скерцозной третьей («Играют») формирует своего рода «подделку» под классическую сонату.

Другой прием, используемый композитором в целом ряде фортепианных опусов, – *преобразованное цитирование*, в результате которого происходит ироническое снижение текста-первоисточника в связи с помещением его в пародийный контекст и деформацией музыкальной структуры; при этом взаимодействие цитаты и контекста носит динамический характер⁸. Яркий пример – «Траурный марш» из Сонаты b-moll Ф. Шопена, используемый в «Эдриофтальме», второй части «Засушенных эмбрионов». Спектр

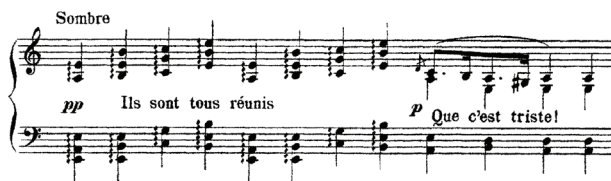
⁷ Интересно, что на протяжении всей композиторской карьеры Эрик Сати отказывался сочинять в любом из «стандартизированных» музыкальных жанров и форм, и в этом редком примере его «неоклассический» подход спровоцирован исключительно желанием реализовать пародийно-обличительную концепцию своего произведения.

⁸ Подробнее о разных типах соотношения цитаты и контекста см. в статье А. Денисова: [8].

причин, по которым выбор Эрика Сати пал на данное сочинение, может быть достаточно разнообразным. Это и универсальность культурной аллюзии, хорошо распознаваемой каждым представителем культурного сообщества, и смысловая координация первоисточника с программным замыслом пьесы (по сюжету, глава семейства ракообразных произносит печальную речь, от которой все вздыхают и плачут), и, конечно же, легко выявляемый иронический подтекст: плач над уходящей в последний путь «узаконенной» музыкальной академической культурой, с догмами которой так яростно сражался Эрик Сати. Приемы *редукции и упрощения*, распространяя свое действие на разные структурные уровни произведения, приводят к целому ряду видоизменений: развернутая сложная трехчастная форма первоисточника сжимается до простой трехчастной (около двух страниц текста); трагически окрашенный *b-moll* и романтически-возвышенный *Des-dur* заменяются белоклавишными и «прямолинейными» *a-moll* и *C-dur*; редуцируется фактура (широкие шопеновские арпеджио аккомпанемента темы средней части оказываются замкнутыми в тесном объеме одной октавы); максимально упрощается насыщенная романтическая гармония. Однако самым весомым преобразованием подвергается шопеновский тематизм, интерпретируемый достаточно свободно: первая тема марша лишается своего самого узнаваемого начального декламационного элемента, вместо которого звучат восемь арпеджированных аккордов, словно рисующих водную среду обитания эдриофтальм (Пример 1).

Пример 1

Э. Сати «Засушенные эмбрионы». № 2



Невыразимо прекрасная и возвышенная тема трио марша, сопровождаемая парадоксальной словесной ремаркой «цитата из знаменитой мазурки Шуберта»⁹, деформирована в меньшей степени и легко идентифицируется слухом, несмотря на иное завершение – не восходящее, а нисходящее – мелодических фраз (Пример 2).

⁹ На наш взгляд, «перепутав» марш Шопена с «мазуркой Шуберта» (который не сочинял мазурок), Сати добивается еще большего эффекта снижения значимости текста-первоисточника.

Пример 2

Э. Сати «Засушенные эмбрионы». № 2



В «Турецкой тирольенне» из цикла «Наброски и назойливые приставания деревянного толстячка» объектом трансформации становится рефрен «Rondo alla Turca», финала клавирной Сонаты *A-dur* В. А. Моцарта, который помещен в новый жанровый контекст – вальс. В условиях этого необычного жанрово-стилевого комплекса, объединяющего элементы разных культур, напористая моцартовская мелодия модифицируется, оставаясь при этом достаточно узнаваемой: ее первоначальное октавное изложение, придающее теме императивность, заменяется ломаными октавами, создающими эффект эха, а сопровождение, имитирующее в первоисточнике звучание маршевых ударных турецких янычар, преобразуется в вальсовую формулу аккомпанемента «бас – два аккорда» (Пример 3).

Пример 3

Э. Сати «Наброски и назойливые приставания деревянного толстячка». № 1



Таким образом, устойчивым принципом преобразованного цитирования в фортепианных опусах Эрика Сати становится наличие уровней воспроизведения и модификации: с одной стороны, интерпретируя заимствуемый фрагмент, композитор сохраняет его ясную «считываемость» и ассоциативность, с другой, – трансформирует его, целенаправленно удаляя от высокой жанрово-стилевой координаты.

На той же основе действует в создаваемом Эриком Сати комическом пространстве и *гиперболизация* – метод, при котором некие признаки оригинала «раскрываются в “преувеличенном”, утрированном виде» [1]. Комически интерпретируя «музыкально-типическое», автор играет с

нормами, которых так много в искусстве музыкального классицизма: масштабные каденции, венчающие крайние части цикла «Засушенные эмбрионы», пародируют стереотипность не оправданных с художественной точки зрения, по мнению Сати, пафосных завершений сочинений композиторов XVIII века. Навязчивое многократное повторение (в первой части – 18 раз, в третьей – 27!) тонического трезвучия, сопровождаемое увеличением длины пауз между аккордами, оттягивает почти до бесконечности наступление окончания произведения (Пример 4).

Пример 4

Э. Сати «Засушенные эмбрионы». № 3

The image shows a musical score for a cadence. It consists of five staves. The first staff is the vocal line, starting with a 6-measure rest, followed by a melodic line. The second staff is the piano accompaniment, featuring a 6-measure rest and then a series of chords. The third staff is a lower piano part, also with a 6-measure rest and chords. The fourth and fifth staves are further piano parts, showing a 6-measure rest and then a series of chords. The score is labeled 'Cadence obligée (de l'Auteur)' and 'ff'.

Как демонстрирует анализ, пародийные тексты фортепианных циклов Эрика Сати представляют слушателю и исследователю уникальную возможность погрузиться в увлекательный процесс музыкального чтения сочинений композитора и разгадывания заложенных автором смыслов. Зачастую создается впечатление, что музыка Эрика Сати не столько сотворена, сколько определенным образом сконструирована, в ней «горизонты восприятия» четко режиссируются автором с помощью целого ряда как музыкальных, так и внемузыкальных приемов. Предлагая слушателю дешифровать иронично-пародийное смысловое поле своих сочинений, композитор во многом рассчитывает не на эмоциональное, а на рациональное постижение своих сочинений – в процессе перехода от «удовольствия восприятия (аффектов радости, веселья) к удовольствию понимания смысла, которое представлено модификациями иронии, сатиры, гротеска, “черного юмора”» [9, с. 11]. Эти музыкальные композиции, как и афоризмы, эпатажные высказывания и письма, – части единой и неделимой, парадоксальной и эксцентричной вселенной Эрика Сати, питаемой его неординарной творческой личностью.

ЛИТЕРАТУРА

1. Денисов А. В. О феномене пародии в музыкальном искусстве // Человек и культура. 2012. № 1. С. 206–227. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=50 (дата обращения: 27.09.2020).
2. Соломонова О. Б. Смеховой мир русской музыкальной классики: автореф. дис. ... д-ра иск. Киев, 2007. URL: <https://mydisser.com/en/catalog/view/129/131/31668.html> (дата обращения: 09.04.2020).
3. Сати Э. Заметки млекопитающего: проза, письма, воспоминания современников. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2015. 416 с.
4. Fulcher D. French Cultural Politics and Music. New York: Oxford University Press, 1999. 304 p.
5. Satie E. Ecrits réunis par Ornella Volta. Paris: Editions Champ libre, 1981. 190 p.
6. Williamson J. Words and music. Liverpool: University Press. 288 p.
7. Казанцева Л. П. Функции программы в музыке. URL: <http://www.muzsoderjanie.ru/nauka/nauchnie-publicacii/92-kazantseva-funkcii-v-programme.html> (дата обращения: 23.11.2020).
8. Денисов А. В. О соотношении «цитата – контекст» в музыкальном произведении // Южно-Российский музыкальный альманах. 2016. № 2. С. 13–21.
9. Горячева Т. А. Комическое в музыке как феномен истории художественной культуры: автореф. дис. ... канд. филос. наук. СПб., 2009. 27 с.

REFERENCES

1. *Denisov A.* O fenomene parodii v muzykal'nom iskusstve [On the Phenomenon of Parody in Musical Art]. *Chelovek i kul'tura* [Human and Culture]. 2012. No. 1. Pp. 206–227. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=50 (date of application: 27.09.2020).
2. *Solomonova O.* Smekhovoi mir russkoi muzykal'noi klassiki [The Laughing World of Russian Musical Classics]: Abstract of Thesis for the Degree of Dr. Sci. (Art). Kiev, 2007. URL: <https://mydisser.com/en/catalog/view/129/131/31668.html> (date of application: 09.04.2020).
3. *Sati E.* Zametki mlekopitayushchego: proza, pis'ma, vospominaniya sovremennikov [Notes of a Mammal: prose, letters, memoirs of contemporaries]. St. Petersburg: Izdatel'stvo Ivana Limbakha, 2015. 416 p.
4. *Fulcher D.* French Cultural Politics and Music. New York: Oxford University Press, 1999. 304 p.
5. *Satie E.* *Ecrits réunis par Ornella Volta.* Paris: Editions Champ libre, 1981. 190 p.
6. *Williamson J.* Words and music. Liverpool: University Press. 288 p.
7. *Kazantseva L.* Funktsii programmy v muzyke [Program functions in music]. URL: <http://www.muzsoderjanie.ru/nauka/nauchnie-publicacii/92-kazantseva-funkcii-v-programme.html> (date of application: 23.11.2020).
8. *Denisov A.* O sootnoshenii «tsitata – kontekst» v muzykal'nom proizvedenii [On the “Quote – Context” Relationship in a Musical Work]. *Yuzhno-Rossiiskiy muzykal'nyj al'manakh* [South-Russian Musical Anthology]. 2016. No. 2. Pp. 13–21.
9. *Goryacheva T.* Komicheskoe v muzyke kak fenomen istorii khudozhestvennoi kul'tury [The Comic in Music as a Phenomenon in the History of Artistic Culture]: Abstract of Thesis for the degree of Ph. D. (Philosophy). St. Petersburg, 2009. 27 p.

Лобзакова Елена Эдуардовна

кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой истории музыки
Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
lel-22@mail.ru
ORCID: 0000-0002-0502-0954

Elena E. Lobzakova

Ph. D. (Art), Associate Professor, Head of the Music History Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
lel-22@mail.ru
ORCID: 0000-0002-0502-0954

Порубина Марина Владимировна

студентка кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова
no-name135@mail.ru
ORCID: 0000-0003-2501-2764

Marina V. Porubina

Student at the Music History Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
no-name135@mail.ru
ORCID: 0000-0003-2501-2764