

АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ XX СТОЛЕТИЯ

ASPECTS OF MUSICAL CULTURE OF THE TWENTIETH CENTURY



УДК 78.03

DOI: 10.52469/20764766_2022_01_99

М. В. ПОРУБИНА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ВОКАЛЬНАЯ МИНИАТЮРА ЭРИКА САТИ: МЕЖДУ ПАРОДИЕЙ И АБСУРДОМ

В предлагаемой статье впервые в отечественном музыковедении исследуется та область вокального творчества французского композитора Эрика Сати, в которой характер музыкально-поэтического диалога определяется поэтикой пародии и абсурда. С помощью междисциплинарного подхода, синтезирующего традиционные методы музыковедения с методологией и аналитическими приемами литературоведения, лингвистики, теории стихосложения, автор статьи раскрывает разные грани образно-семантического содержания поэтических первоисточников, к которым обращался Эрик Сати, а также закономерности их воплощения в песнях композитора. В качестве теоретической базы для исследования этого аспекта избираются труды отечественных авторов, посвященные анализу функционирования важнейших механизмов пародирования и абсурдизации в разных видах искусства, но прежде всего в музыке (А. Денисов, О. Соломонова, А. Великовский и др.).

В основной части статьи последовательно, сначала на примере пародийных песен, а затем вокального абсурдистского цикла «Ludions»,

освещается координация планов содержания и выражения. Эстетические установки авторов стихов, нацеленные либо на сатирическое обличение устоявшейся системы ценностей через трагедию, гротеск, гиперболизацию, избыточную детализацию (в процессе пародирования), либо на полную дезинтеграцию рационально-логических связей на семантическом и языковом уровнях (в процессе абсурдизации), оказываются созвучными композиторской интерпретации данных текстов. Особые приемы, используемые Эриком Сати, среди которых ведущими являются принципы обманутого ожидания, совмещения несовместимого, дискоординации музыкального и внемузыкального планов, звукоизобразительности, гиперболизации через повторность, создают глубинную сопряженность музыки и слова, способствующую сохранению заложенного в первоисточнике пародийного или абсурдистского модуса.

Ключевые слова: Эрик Сати, пародия, абсурд, вокальное творчество, песня, комическое, музыкально-поэтический диалог.

Для цитирования: Порубина М. В. Вокальная миниатюра Эрика Сати: между пародией и абсурдом // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 1. С. 99–105.

DOI: 10.52469/20764766_2022_01_99

M. PORUBINA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

ERIK SATIE'S VOCAL MINIATURE: BETWEEN PARODY AND ABSURDITY

The proposed article is the first in Russian musicology to explore that area of French composer Erik Satie's vocal music, in which the poetics of parody and absurdity determined the complex character of musical-poetic dialogue. With the help of the interdisciplinary approach which combines traditional methods of musicology with the methodology and analytical techniques of literary studies, linguistics and poetry, the researcher reveals new figurative and semantic content of poetic primary sources, to which Erik Satie referred, and the regularities of their embodiment in the composer's songs. Theoretically and methodologically this aspect is based on the works of Russian authors dedicated to the analysis of parody and absurdity phenomena in different kinds of art, but first in music (A. Denisov, O. Solomonova, A. Velikovskiy, etc.).

In the main part of this article, we first use parodic songs as examples, and then, in the vocal absurdist cycle of "Ludions", we show how the plans

of content and expression are coordinated. The aesthetic orientations of the poems' authors, which are oriented either at satirical denunciation of the established system of values through travesty, grotesque, hyperbolisation and excessive detailing (in the process of parody), or at a complete disintegration of rational and logical links on the semantic and linguistic levels (in the process of absurdisation), appear to be in accord with the methods of their musical interpretation. The particular techniques employed by Satie, chief among them being the principles of deceptive expectation, juxtaposition of the incompatible, discoordination of musical and extra-musical plans, aural representativeness, and hyperbolisation through repetition create a configuration of music and words which preserves the parody or absurdist modus of the original source.

Keywords: Erik Satie, parody, absurdity, vocal work, song, comic, music and poetry dialogue.

For citation: Porubina M. Erik Satie's vocal miniature: between parody and absurdity // South-Russian Musical Anthology. 2022. No. 1. Pp. 99–105.

DOI: 10.52469/20764766_2022_01_99



Жанровая сфера вокальных сочинений, равно как и многочисленные фортепианные опусы Эрика Сати¹, дают возможность исследователю осмыслить неординарность творческого мышления композитора, а также выявить художественные позиции музыканта в контексте тех существенных стилевых новаций, которыми наполнена культура рубежа XIX и XX веков. Хотя его песни не принято относить к числу реформаторских произведений, они являются показательным примером «новой жизни» вокальной миниатюры, отмеченной формированием целого ряда закономерностей (в отношении характера концепционности, музыкально-поэтического диалога, ролевых

функций голоса и фортепиано), не свойственных ранее традиционной модели жанра. Одна из существенных черт – смена содержательной парадигмы, обусловленная, в первую очередь, характером сложно-замысловатого образного мира Эрика Сати с превалированием разных модификаций комического – иронии, сатиры, гротеска, «черного юмора», и, как следствие, использование специфических художественных приемов пародирования и абсурдизации для создания музыкально-поэтического целого. Интересом к выявлению и описанию механизмов функционирования пародии и абсурда в песнях Эрика Сати обусловлена цель настоящей статьи.

Коррелирующие между собой явления пародии и абсурда исторически возникли на стыке алогичного и логического, комического и трагического, высокого и сниженного мировосприя-

¹ Более подробно поэтика пародии в фортепианном творчестве Эрика Сати освещается в статье: [1].

тия. Каждое из них, обладая специфическими закономерностями и принципами воплощения в тексте, тем не менее, реализует общее для обоих явлений художественно-критическое и художественно-манифестирующее значение. Наиболее активно оно проявляется в кризисные моменты, отмеченные конфронтацией идеологических и стилевых течений, «...становясь в литературе и в истории культуры трансформационным механизмом преобразования и перехода из обыденной сферы в сферу новую и неожиданную, из привычных формы и смысла – в инновационные» [2, с. 5]. Представляется, что пафос отрицания, утверждение нового через критику старого, столь характерные для творческого почерка Эрика Сати, желание композитора оригинально и ярко декларировать нетрадиционные принципы художественного мышления определяют выбор приемов пародирования и абсурдизации в качестве основных для создания сочинений в разных жанровых сферах.

Вопрос о том, что такое абсурд и пародия как элементы поэтики, когда они возникают и как воплощаются в произведениях искусства и литературы, достаточно разработан в литературоведческом и культурологическом дискурсах (например, труды О. Бурениной-Петровой, Д. Клюева, О. Кравченко, Д. Токарева – о феномене абсурда; исследования М. Бахтина, Г. Лушниковой, Ю. Тынянова, О. Фрейденберг, О. Хворостьяновой – о феномене пародии). Исследователи-музыковеды к интересующим нас категориям и их функционированию в тексте сочинений обращаются довольно редко. Наиболее целенаправленным вниманием к изучению абсурдистских тенденций отмечены работы А. Великовского [3] и А. Денисова [4], пародийной эстетики – А. Денисова [5] и О. Соломоновой [6]. Все они создают необходимую теоретико-методологическую базу как для установления сущностных основ этих явлений, так и для анализа их конкретных воплощений в музыкальном искусстве, в том числе и в творчестве Эрика Сати.

Как известно, жанровый облик вокальной миниатюры, в силу ее синтетической природы, определяется характером взаимодействия поэтических образов, стиливого своеобразия стихотворной речи с музыкальной реализацией художественной идеи, заложенной в вербальном тексте. Обращение к стихам поэтов-современников (Венсана Испа, Леона-Поля Фарга, Раймона Радиге, Рене Шалупта, Мими Годески и др.), где гротескное начало, бурлеск, нонсенс, языковая игра являются важными факторами семантической и лингвистической организации, открыло композитору широкие возможности для про-

явления творческой инициативы – возможности, продиктованные спецификой поэтического текста: свободой в расстановке цезур, неравнозначным слоговым составом строк, отсутствием признаков метрической стабильности и т. п. Представляется, что именно соприкосновение с таким типом текстов способствовало запуску креативных механизмов пародии и абсурда на уровне средств, которыми оперирует композитор при создании сочинения песенного жанра, и проявилось в типе вокального высказывания, игре тональностей и гармонических комплексов, фактурных преобразованиях, динамических эффектах, особенностях формообразования.

Пародийные стратегии в песнях Эрика Сати связаны, прежде всего, с сатирическим внемзыкальным планом, обуславливающим восприятие целого. Методы, используемые авторами поэтических первоисточников – игра слов, гиперболизация, совмещение несовместимого и пр., – формируют обличительный модус в процессе художественного осмысления явлений. Приемами травестирования и создания эффекта обманутого ожидания пользуется неизвестный автор XVIII века в «Chanson», открывая повествование, казалось бы, портретом своей прекрасной дамы, которую автор описывает, используя пафосно-романтические эпитеты («это мое сокровище, моя жемчужина»). Развенчание сложившегося образа происходит в последней трети текста, где выясняется, что объектом обожания является не возлюбленная, а бутылка: французское *trou par* вовсе не источник любви и вдохновения, а отверстие горлышка этой бутылки, которая изначально и была главной драгоценностью героя. В песне на стихи Венсана Испа² «L'Omnibus automobile» («Омнибус-автомобиль³») страх перед пугающим детищем научно-технического прогресса выражается в использовании приемов *гиперболизации* (омнибус – как «монстр», с «зелеными и красными совиными глазами», с маршрутом, начертанным «семью огненными буквами») и *гротеска*: неожиданно вместо пассажиров («женщин, детей, собак, полицейских, депутатов Законодательного собрания и других животных») автор видит мешки с гипсом, чье нахождение в омнибусе оправдано

² Венсан Испа (1865–1938) – французский писатель, композитор, комик, певец, поэзия которого носит сатирический или пародийный характер, что отчасти повлияло на формирование индивидуального почерка Эрика Сати, который совместно с В. Испа работал в кабаре «Chat Noir».

³ Омнибус-автомобиль – название автобуса в первый период существования данного средства передвижения; изначально омнибус – вид общественного транспорта на конной тяге.

тем, что они точно не пострадают в случае аварии. С помощью уже названной оптики трагедии, гиперболы, примитивизации в песне «*Chez le Docteur*» («У доктора»), написанной на стихи того же автора, обличаются некомпетентность и стяжательство врача, который, потренировавшись на устрицах, вскрывает брюшную полость пациента и ставит несуществующие диагнозы («чахотка несется галопом», в бронхах «дует северный ветер», а кишка «не улыбается и не развлекается»).

Музыкальный язык многих песен Эрика Сати на пародийные тексты во многом определяется стилистикой кабаре, активно развивавшейся во французской массовой музыкальной культуре с 1880-х по 1930-е годы. Вовлеченность композитора в этот процесс была связана с его работой в качестве аккомпаниатора у поэта и шансонье Венсана Испа⁴ в «*Le Chat Noir*» – кафе, ставшего символом художественной свободы и активного взаимодействия творческих сил «высокой» и «низовой» культуры. Отрицание и осмеяние как основа эстетики кабаре, гротеск как одна из важнейших составляющих исполнительского стиля, смещение жанровых и видовых границ – вот те значимые признаки, которые позволяли Эрику Сати органично ощущать себя в этом пространстве и создавать песни, в которых повседневный трагизм преломлялся через иронию и грубый смех.

Широко распространенный прием формирования пародийного пространства в подобных вокальных миниатюрах – нарочитая простота и индифферентность вокальной партии и фортепианного сопровождения при очевидной сложности текста, наполненного намеками, каламбурами, языковой игрой. Таков музыкальный склад песен «У доктора» и «Омнибус-автомобиль», где тривиальные закругленные мелодические линии на фоне многократно повторяющейся формулы гармонической каденции (T–S–D–T) служат своего рода маской для перегруженного в лексическом и семантическом отношении текста. Еще один прием – поляризация образного содержания вербального и музыкального рядов, когда «название и сюжет настраивают слушателей на определенные жанровые ассоциации, с которыми сама музыка не совпадает» [5]: энергичная и чеканная ритмика марша в темпе *Assez*

⁴ Хотя аккомпанирование явно не было «работой мечты» для композитора, данное сотрудничество, длившееся почти десять лет, повлияло на «серьезную» музыкальную карьеру композитора: Эрик Сати научился пародировать самые разные стили, от кабаре до оперы, и позже цитировал и стилизовал указанный обширный репертуар в своих сатирических произведениях.

vif (Довольно живо) и вокальная скороговорка, создающие квазигероический образ, вступают в смысловую диссонанс с образом больного в песне «У доктора», где уместнее были бы совсем иные средства. Эффект гиперболизации создается, во-первых, благодаря назойливо повторяющимся через каждые четыре такта кадансовым оборотам, «вдалбливающим» в сознание слушателя рифмованные окончания двустопных; во-вторых, при помощи использования куплетной формы с точным повторением музыкальной структуры и большим количеством куплетов («У доктора» – одиннадцать, в «Омнибусе» – шесть). Особенно острой «приправой» к этому сатирическому «блюду» становится эксцентричная вокальная манера интонирования, используемая при исполнении кабаре-песен.

В той же стилистике кабаре-культуры изложена и 11-тактовая миниатюра «*Chanson*» («Шансон») с описанным выше сюжетом «переодевания» романтического влюбленного в развязного пьяницу. Здесь музыкальная интерпретация оказывается в полном созвучии с поэтическим сюжетом: момент развенчания героя, трагедии, приходящийся на слова «из-за отверстия в моей бутылке» подчеркивается сменой динамики (*p-f*), замедлением темпа (*Très retenu*), переключением в одноименный минор, подтверждая на музыкальном уровне реализацию принципа обманутого ожидания. Еще одним приемом пародирования становится звукоизобразительность: «ползучие» интонации хроматического вступления, главенствующая в вокальной партии примитивная декламация на двух нотах, «прихрамывающий» аккомпанемент с первых тактов песни выдают неуверенную походку и шаткость намерений мнимого любовника.

Абсурдирование у Эрика Сати опирается на иные содержательно-смысловые основания: здесь уже не функционирует логика осмеяния-обличения, нет и ее объекта, при этом на первый план выходит разрыв любых рационально-логических связей. Притягательность стихов Леона-Поля Фарга⁵, избранных композитором в качестве поэтической основы его последнего вокального произведения – цикла «*Ludions*»⁶,

⁵ Леон-Поль Фарг (1876–1947) – французский поэт и эссеист, творчество которого охватывало множество литературных течений: в стихах и прозе обнаруживается влияние символизма, дадаизма, абсурдизма, сюрреализма. Известен дружбой со многими представителями музыкальной общественности, в том числе Эриком Сати, Морисом Равелем, Игорем Стравинским, Риккардо Виньесом.

⁶ *Ludions* – крошечные фигурки-игрушки, помещенные в заполненный водой герметичный

написанного в 1923 году, – кроется в особой форме высказывания, абсурдного по своей сути. В сочинении прослеживается «тотальная дезинтеграция ожидаемых отношений» [4] как на смыслообразующем уровне – в «смещении в шкале релевантности событий, степени их предсказуемости» [Там же], так и на лингвистическом – в использовании языковых конструкций, не вписывающихся в привычные лексические и грамматические параметры поэтической речи. Стихи Леона-Поля Фарга более важны звукоизобразительностью и игрой слов, чем их буквальным смыслом; насыщенные каламбурами, искаженными словами, непонятными намеками и детской болтовней, они сложно поддаются переводу. Очевидно, что именно нелогичность и «несчитываемость» образов, калейдоскопически сменяющих друг друга в стихотворениях цикла, непредсказуемость «словотворческих» процессов вызвали у автора столь любопытную ассоциацию с хаотичным поведением в воде маленькой игрушечной фигурки, название которой фигурирует в заглавии цикла и прекрасно выражает общую идею происходящего.

Отобрав пять из восьми оригинальных текстов цикла Леона-Поля Фарга, опубликованных в домашнем журнале Адриенны Монье «Intentions» (мартовский номер 1923 года), Эрик Сати скорректировал порядок стихотворений следующим образом: «Air du Rat» («Крысиная ария»), «Spleen» («Сплин»), «La Grenouille Américaine» («Американская лягушка»), «Air du Poète» («Ария поэта»), «Chanson du Chat» («Кошачья песня»). Избранная композитором последовательность песен не связана с содержанием текстов: возникающие образы крысы, лягушки, кота (первая, третья и пятая песни), девушки-кокетки и поэта (вторая и четвертая) семантически не сопрягаются в сознании реципиента и остаются конгломератом абсолютно разнородных явлений. Логика и единство целого скорее определяются музыкально-композиционными закономерностями и восходят к сюитному чередованию быстрой и медленной моторики движения с прогрессирующей поляризацией темпов, а также ладовым мажорно-минорным контрастом.

контейнер; их можно поднимать, опускать или вращать, прикладывая к жидкости внешнее давление. Французское выражение *être ludion* означает быть игрушкой судьбы, обстоятельств. О знаковости указанного цикла Л.-П. Фарга свидетельствует издание (с 1996 года) журнала под названием «Ludions», в котором печатаются тематические материалы, неопубликованные произведения и исследования о поэте.

Отсутствие организующего смыслового начала в цикле доминирует и на уровне составляющих его единиц: нарушение «естественного» представления о предмете или явлении, игра с различными измерениями (реальное/ирреальное) обнаруживаются в каждой из пяти песен. В «Крысиной арии» – имитация панихиды по любимой белой крысе (поэт сравнивает ее с амёбой); более лиричная миниатюра «Сплин» посвящена грустной белокурой кокетке, сидящей на скамейке в старом сквере и погруженной в философские размышления о бессмысленности жизни; в «Американской лягушке» описывается мифическое существо с огромными глазами и золотыми очками; действие «Арии поэта» происходит в Папуа и раскрывает еще один странный лирический сюжет; в «Песне кота» рассказывает о крошечном пушистом существе – коте Потассоне, столь же любимом, что и белая крыса, повествование о которой открывает цикл. Этой бессмыслице сопутствует тонкая языковая игра, которую ведут со своим слушателем Леон-Поль Фарг и Эрик Сати при помощи стилистико-фонетических приемов: ономотопеи (звукоподражания), ассонанса (повторения гласных звуков), анафоры (повторения одних и тех же морфем, частей слов и самих слов), каламбура (использования сходно звучащих, но разных по значению слов), авторской ономастики («говорящих» имен) и других, создающих эффект нарушения семантической сочетаемости слов.

Отрицание рационально-логических закономерностей как важнейшая черта абсурдистских текстов проявляется в цикле прежде всего на уровне музыкально-поэтического диалога, определяемого рассогласованностью планов содержания и выражения. Настраивая слушателя в песнях «Сплин» и «Ария поэта» на некий возвышенный романтизированный образ, композитор закономерно опирается на романсовый тип вокального высказывания в сопровождении пафосно-строгой хоральной фактуры аккомпанемента. Однако претензия на высокий стиль опровергается сниженной ценностной характеристикой главных действующих лиц в поэтических мини-сюжетах – девушки легкого поведения и папуаса. Неустойчивость жанровых границ, унификация различных дискурсов – в данном случае академической и массовой культуры – также является одним из способов абсурдизации, используемых Эриком Сати. Вокальный цикл становится полем для своего рода квазисинтеза жанрово-стилистических закономерностей кабаре-песни («Крысиная ария»), кэк-уока («Американская лягушка»), наивного

детского фольклора («Кошачья песня»)⁷, с одной стороны, и романса, хорала («Сплин», «Ария поэта») – с другой. Последние из перечисленных выше жанровых архетипов в таком окружении утрачивают интонацию «возвышенности» и звучат банально, тем самым лишая слушателя привычных смысловых координат и унифицируя аксиологический статус «высокой» и «низовой» культур.

Еще одним нарушением постулатов художественной коммуникации становится преувеличение меры информативности, что выражается в нарочитой повторности, доминирующей на различных композиционных уровнях песен. Подобная склонность к нагнетанию перечислений, по словам С. Савенко, восходит к приему каламбура, при этом «...тавтология представляет собой его абсурдистское развенчание; фраза, построенная на тавтологии, движется, как белка в колесе, констатируя абсолютное единообразие бытия» [7, с. 362]. Предлагаемые Леоном-Полем Фаргом «словотворческие конструкции», которые легко формируются благодаря наличию во французском языке одинаково звучащих слов различного значения (например, в первой песне: «Un jo /

⁷ Для вокальной партии Эрик Сати заимствует мелодию французской традиционной детской песни «Compère Guilleri» («Приятель Гильери»).

Un joli goulifon / Un oeil / Un oeil à son père / Un jo / Un joli goulifon»⁸), воплощаются Эриком Сати в вокальной партии сходным образом за счет многократного вариантного «обыгрывания» определенного интонационного сегмента.

Подводя итог наблюдениям относительно музыкально-поэтического диалога в песнях Эрика Сати, отметим, что их изучение имеет определенную специфику. На поверхностный взгляд несложно построенные, особенно в сравнении с вокальными опусами композиторов-романтиков, освещаемые песни, тем не менее, довольно точно отражают характерные черты формирующейся новой художественной реальности и являются показательным примером следующего этапа жизни жанра в меняющихся культурных реалиях. Порожденные эстетикой сатирических и абсурдистских литературных течений, эти песни сформировались в результате ассимиляции логоса комического с индивидуально-стилистическими качествами языка Эрика Сати, использовавшего оригинальные художественные приемы в координации плана содержания и плана выражения.

⁸ В переводе с французского: «Кра / Красивый обжора / Глаз / Глазом следящий за ним / Кра / Красивый обжора».

ЛИТЕРАТУРА

1. 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.
2. Буренина-Петрова О. Д. Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века: дис. ... д-ра филол. наук (10.01.08). СПб., 2005. 344 с.
3. Великовский А. Ю. Эстетика абсурда в фортепианном цикле «Афоризмы» // Музыкальная академия. 2008. № 3. С. 84–89.
4. Денисов А. В. Поэтика абсурда в музыкальном искусстве XX века // PHILHARMONICA: International Music Journal. 2017. № 1. С. 1–9. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=24970 (дата обращения: 25.08.2021).

5. 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).
6. Соломонова О. Б. Смеховой мир русской музыкальной классики: автореф. дис. ... д-ра иск. (17.00.03). Киев, 2007. URL: <https://mydisser.com/en/catalog/view/129/131/31668.html> (дата обращения: 09.04.2020).
7. Савенко С. И. Слово Д. Д. Шостаковича // Д. Д. Шостакович: К 90-летию композитора: сб. ст. / сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 1996. С. 359–363.

REFERENCES

1. *Lobzakova E., Porubina M.* Fortepiannye tsikly Erika Sati 1912–1915 godov: muzykal'nye opusy ili kriticheskie pamflety? [Erik Satie's piano cycles of 1912–1915: musical opuses or critical pamphlets?]. In: *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh* [South-Russian Musical Anthology]. 2021. No. 1. Pp. 63–69.
2. *Burenina-Petrova O.* Simvolistskiy absurd i ego traditsii v russkoy literature i kul'ture pervoy poloviny XX veka [Symbolist Absurdism and its Traditions in Russian Literature and Culture of the First Half of the Twentieth Century]: Dr. Sci. Thesis (Philology). St. Petersburg, 2005. 344 p.
3. *Velikovskiy A.* Estetika absurda v fortepiannom tsikle «Aforizmy» [The aesthetics of absurdity in the piano cycle “Aphorisms” by D. Shostakovich]. In: *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2008. No. 3. Pp. 84–89.
4. *Denisov A.* Poetika absurda v muzykal'nom iskusstve XX veka [Poetics of absurdity in twentieth-century music]. In: *PHILHARMONICA: International Music Journal*. 2017. No. 1. Pp. 1–9. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=24970 (date of application: 25.08.2021).
5. *Denisov A.* O fenomene parodii v muzykal'nom iskusstve [On the phenomenon of parody in musical art]. In: *Chelovek i kul'tura* [Man and Culture]. 2012. No. 1. Pp. 206–227. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=50 (date of application: 27.09.2020).
6. *Solomonova O.* Smekhovoy mir russkoy muzykal'noy klassiki [The Ludicrous World of Russian Musical Classics]: Abstract of Dr. Sci. Thesis. Kiev, 2007. URL: <https://mydisser.com/en/catalog/view/129/131/31668.html> (date of application: 09.04.2020).
7. *Savenko S.* Slovo D. D. Shostakovicha [The Word of D. D. Shostakovich]. In: *D. D. Shostakovich: K 90-letiyu kompozitora* [D. D. Shostakovich: On the Composer's 90th Birthday]: collected articles. Compiled by L. Kovnatskaya. St. Petersburg: Kompozitor, 1996. Pp. 359–363.

Порубина Марина Владимировна

аспирант кафедры истории музыки

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

vladimirovnamarina9@gmail.com

ORCID: 0000-0003-2501-2764

Marina V. Porubina

Post-graduate student at the Music History Department

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

Russia, 344002, Rostov-on-Don

vladimirovnamarina9@gmail.com

ORCID: 0000-0003-2501-2764

