

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОВЕДЕНИЯ

© Демешко, Г.А., 2020

УДК 782.1

DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10040

ДИАЛОГ КАК ФЕНОМЕН ЖАНРОВОГО ИНТОНИРОВАНИЯ (К ВОПРОСУ О ГЕНЕЗИСЕ СЛОЖНОГО ДИАЛОГИЧЕСКОГО ЗНАКА)

Г.А. Демешко¹

¹ Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. В статье рассматривается специфика жанров сонатно-циклического генеза как особой сферы диалогии, акцентируемой понятием «сложный жанр». Подчеркивается, что его основу составляют определенный тип «интонационного сопереживания», соотносимый автором с интонацией-репрезентантом этого жанра – диалогемой и дальнейшая «программа» развертывания диалогических процедур. Главенство качественных показателей сложности (цикличность интонационно сопереживаемых межсмысловых взаимодействий) над количественными (цикл как показ некоего множественного объекта) позволяет отделить сложный жанр от прочих и рассматривать в русле культурно открытого текста. Понимание диалога как духовно-нравственной координаты вскрывает аналогию между сложным жанром и концепцией М. Бахтина. Бахтинскому: человек – это «говорящее бытие», музыка противопоставляет: человек – *интонируемое бытие*. Соответственно, высшей смысловой формой диалога (по Бахтину – это «непрямое говорение», не «язык», а некое языковое сознание) в музыке становится непрямое интонационное «говорение» как сгусток диалогического сознания. Подобное интонирование реализуется через сложившиеся структуры сонатно-циклического диалога и формы внутримызыкального общения, но не сводимо к ним. В статье показано, как «над» предписаниями текста и диалогическими структурами сонатного аллегро возникает смысловая неоднородность интонирования, составляющая суть интонации сложного жанра. Диалогема автором рассматривается с точки зрения *формы*, которая представляет собой сложное, развернутое во времени отношение интонационно-тематических зависимостей и несет заряд вопросно-ответных отношений и *содержания*, представляющего собой «квант» сложной диалогической рефлексии, включающий в себя моменты переживания разобщенности сознаний и понимания чужого как своего. Продолжением классической модели сложного жанра (поздние опусы Л. Бетховена, несущие в себе бахтинский заряд) становятся новые неклассические его образцы. Диалогика развернутой, часто недискретной формы связана в них с многоэтапностью процедур осмысления непонятого, что близко герменевтическому истолкованию.

Ключевые слова: сложный жанр, соната-цикл, диалогема, сонатно-симфонический цикл, язык жанра, интонационное сопереживание, тематические отношения, диалогический вопрос, диалогический ответ.

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Демешко, Г.А. Диалог как феномен жанрового интонирования (к вопросу о генезисе сложного диалогического знака). *Вестник музыкальной науки*. 2020. Т. 8, № 3. С. 5–13. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10040.

DIALOGUE AS PHENOMENON OF INTONEMENT IN GENRES (ON GENESIS OF COMPLEX DIALOGUE MARKS)

G.A. Demeshko¹

¹ Glinka State Novosibirsk Conservatoire, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The article discusses characteristics of genres of the sonata cyclic genesis as a special aspect of dialogics accented with the “complex genre” idea. It is underlined that its foundation is represented by a definite type of “shared intonational experience”, which the author compares to representative intonement of the genre – dialogeme and further “programme” of dialogue development. The priority of complexion’s qualitative characteristics (repetition of inter-semantic interactions, which are intonationally experienced) over the quantitative ones (cycle as a multi-object display) allows us to separate the complex genre from all others and examine it in terms of culturally opened text. Dialogue being recognized as spiritual and moral coordinates reveals an analogy between the complex genre and the Bakhtin’s concept. Music compares the Bakhtin’s “human is a *speaking existence*” with “human is an *existence being intoned*”. Correspondingly, indirect intonational speaking as a concentration of dialogue consciousness becomes the highest semantic form of dialogue in music (according to Bakhtin, it is “indirect speaking”; a language consciousness rather than a language). Intonement of this kind is implemented through existing structures of the sonata cyclic dialogue and form of the inter-music communication, but does not confine to them. The article shows the semantic multi-modality of intonement being “above” the text directions and dialogue structures of sonata allegro and forming the essence of the complex genre intonement. The author addresses dialogeme in terms of a *form*, which represents a complex relation of intonational-thematical dependencies developed in time and carries a charge of question-and-answers relations and *matter*, which represents a “quantum” of complex dialogue reflection including experience of consciousnesses dissociation and understanding another consciousness as your own. The classic model of complex genre (late Beethoven’s opuses carrying the Bakhtin’s charge) is expanded by modern non-classic examples. The dialogics of their developed and, often, nondiscrete form is connected to multi-staged understanding of the unapprehended that is close to the hermeneutical interpretation.

Keywords: complex genre, cycle sonata, dialogeme, sonata symphonic cycle, language of genre, shared intonational experience, thematical relations, dialogue question, dialogue answer.

Conflict of interests. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation. Demeshko, G.A. (2020), “Dialogue as phenomenon of intonement in genres (on genesis of complex dialogue marks)”, *Journal of Musical Science*, vol. 8, no. 3, pp. 5–13. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10040. (in Russ.)

Мысль о том, что на основе категории «интонационного сопереживания» может быть выстроена единая морфологическая система музыкальных жанров, была в свое время высказана О.В. Соколовым (1995). Он же ввел понятие «жанровой интонации», которую предлагал положить в основу такой систематики, однако не разработал концепцию интонационно-тематического смыслообразования в пределах интересующих нас «сложных жанров».

В настоящей статье мы предпринимаем попытку:

1) рассмотреть сложный жанр как самостоятельную группу произведений, отделив его от циклических и некоторых других жанровых образований;

2) показать, что статусу такого жанра будет соответствовать не менее сложный тип интонационного сопереживания;

3) наконец, – и это главная задача статьи – подчеркнуть причастность

интонирования в сложных жанрах к сфере музыкальной диалогии.

1. Что касается объема понятия «сложный жанр», то оно уже было исследовано и подробно описано нами в монографии (Демешко Г., 2002). Поэтому обозначим главное. Прежде всего, – это специфическая область музыкального высказывания, связанного с рефлексией глобального объекта и оперирующего наиболее универсальным для музыки языком. Прообраз такой универсализации – жанр-цикл, в котором сама цикличность предстает как символ множественности (структура-цикл) наблюдаемого объекта и как способ описания этого множества с позиций единства (цикличность-закономерность).

Оптимальным соединением количественных (структура-цикл) и качественных (цикличность-закономерность) признаков цикла становится сонатно-симфонический цикл (ССЦ¹). Здесь же «оформляется» программа сложного жанра, впервые совмещающая в себе универсальность музыкального языка с опытом обобщения индивидуальной рефлексии. В отличие от несонатных циклов в циклических жанрах сонатного генеза происходит смещение центра тяжести с множественности моделируемого «объекта» на многоплановость художественного раскрытия познающего его «субъекта». Абсолютное доминирование качественного показателя сложности (функция сложного жанра) впоследствии демонстрируют и крупные инструментальные композиции второй половины XX – начала XXI в. Опираясь на цикличность-закономерность и рефлексивный срез ССЦ, сложный жанр нацелен: а) на

раскрытие процесса самопознания человеком своей духовной сущности; б) показ самореализующегося в его пределах мыслительного цикла и его новую пространственно-временную «развертку»; в) на протекающую здесь и сейчас эмоционально-психическую деятельность.

2. Качественный и «энергичный» (Б. Яворский) критерии «сложности» жанра диктуют и усложнение образующих его интонационно-тематических связей. Если структура цикла, взятая сама по себе, не содержит механизма, порождающего сложный жанр, то принцип цикличности – как драматургическое пространство развертывания сложнотематических процессов – является непременным условием такого жанра. В ходе подобного развертывания «выясняются» тематические отношения, выявляется динамика происходящих внутри и между ними изменений, выстраивается мобильная система «многопланово сопряженных антитез» (А. Климовицкий), оперирующая самыми сложными соозначающими знаками (большими релятивными единицами – «сверхтемами»).

Характерно, что истоки подобного жанрообразования содержатся в *сонатной форме* – единственной из типовых нециклических форм, которая несет в себе необходимый для этого структурно-семантический минимум: отношение изменяющихся зависимостей между двумя сверхтематическими образованиями – экспозицией (гл. партия – поб. партия) и репризой (гл. партия – поб. партия)².

3. Генезис сложного жанра, основанный на динамической системе интонационно-тематических отно-

шений, направлен на воспроизведение цикличности как стадийно развертываемой концепции рефлектирующего личностного сознания. В процессе функционирования сложного жанра «философская» программа ССЦ все более перемещается в духовно-нравственную плоскость, тип познавательной деятельности – в рефлексии «своего – чужого», язык «диалектики» (строгие предписания сонаты-цикла) – в интонируемое сопереживание межсмысловых взаимодействий.

Выстраивая свою специфически-музыкальную зону диалогических отношений, сонатно-циклические жанры (прежде всего симфония) осуществляют прямой выход в смысловую сферу диалога, впервые рефлексировав его как духовное требование и как способ прорыва к новому знанию. В недрах этой музыкальной саморефлексии рождаются контуры диалогической жанровой интонации сложного жанра, в чем-то созвучной диалогу М. Бахтина.

. . .

Понятие «диалог» у Бахтина, как известно, концептуализируется только с помощью языка. Музыка выстраивает свою звуко-смысловую реальность по иным, отличным от вербального семиозиса законам. Но, не являясь языком или речью, она обладает «языковостью» в ее универсальном понимании: как категории человеческого присутствия, восприятия в целом, которая реализуется через процесс интонирования³.

В центре интонационной субъективности музыки, как и в центре духовно-нравственной координаты Бахтина, стоит Человек. При этом бахтинскому: человек это «говоря-

щее бытие», музыка противопоставляет иное: человек – это *интонируемое бытие*. Гуманитарный характер обеих концепций обуславливает и единый, «общеязыковый» уровень понимания диалога как некоей нравственно-философской универсалии.

Однако как соотносить вербально «удостоверяемый» (у Бахтина) и интонируемый (музыкальный жанр) планы диалогии? Сферу понятийного сознания и систему звуко-развертываемого смысла, учитывая, что данный вид искусства регламентируется специфической формой социального бытия самой музыки? Жанры сонаты-цикла, как известно, также требуют своего «языка общения», соблюдения определенных норм, правил, этикета. Именно на такой основе складывалась и специфическая для них трактовка диалога как формы внутримызыкального общения, гедонистического инструментального со-трудничества, со-звучания⁴: условно-игрового, конкурентного, ансамблево-коммуникативного и т.п. Представляя присутствующую ССЦ культуру инструментализма, этот срез разыгрываемого или музыкально-риторического диалога между тем не столько реализует, сколько дискутирует с концепцией Бахтина. Существует ли в таком случае наиболее близкий ей срез в сфере «языковости» музыкального жанра?

Размышляя над этим, вновь вернемся к Бахтину. Диалогические отношения, согласно исследователю, складываются в самом тексте, в рамках определенной позиции речевого высказывания. Они «...могут проникать даже внутрь отдельного слова, если в нем сталкиваются два голоса» (Руднев В., 1998). Но соб-

ственно-диалогическим в этой ситуации для него является не язык, и не речь, а само языковое сознание. Поэтому и диалогизм высказывания, и «двуголосость» отдельного слова, по Бахтину, заключаются в их смысловой неоднородности, особой полифонической глубине. Он показывает, что высшие формы смысла связаны с различными формами «непрямого говорения» – говорения не на «языке», а «через» язык, и что исторически такие формы складываются в русле прозаического высказывания, в частности, в полифоническом слове Ф. Достоевского.

Тип жанрового интонирования, рождающийся в недрах сонаты-цикла, тоже, своего рода, *непрямое диалогическое «говорение»*. Он осуществляется через сложившиеся внутри ССЦ структуры диалога и формы внутримызыкального общения, но не сводим к ним. Впрочем, смысловая неоднородность – изначальное свойство обычной музыкальной интонации. Именно через нее музыка научилась «свертывать» в себе культуру и тем самым воплощать социальную сущность человека. Хронотопическая емкость интонации особенно наглядна в музыке XX–XXI вв., ибо измеряется ее приобщенностью ко всему культурному фонду прошлого.

Соната-цикл – тоже пространство наращивания диалогических культурных смыслов, достигшее ко второй половине XX в. своего апогея. Но это качественно иной, отличный от простой интонации уровень интонационного высказывания, требующий соответствующей готовности музыкального сознания. В рамках классического ССЦ постепенно «со-

зрел» язык такого высказывания, причем инвариантная программа жанра была, главным образом, сосредоточена на том, как маркировать эти «высшие смыслы» посредством узнаваемых звукоструктур, как закрепить их в «предписаниях» текста.

Вместе с тем соната-цикл впервые демонстрирует опыт оперирования сложнейшими структурами (соозначение коннотаторов) как самостоятельными семантическими образованиями, создает прецедент тематического осмысления такой структуры, ее концептуального «примеривания» к диалогической идее человека (бахтинская философия личности), существующего лишь в пространстве пары «я» – «другой». Отсюда, во-первых, масштабность такой структуры, вмещающей в себя определенный цикл сложноорганизованных тематических процессов и, следовательно, не сводимой к тематизму простых жанров. Во-вторых, зафиксированная в ней концепция отслеживаемых *партнерских отношений*, подкрепленная тщательно расставляемыми знаками партнерства (понятия «партия», «партнер»...), что также характерно именно для сонаты-цикла. В-третьих, смысловая двойственность самого тематического материала, заключающего в себе предпосылки диалогических, вопросно-ответных отношений.

Надо сказать, что прообраз такого рода отношений складывается еще в пределах периода, где первое предложение с каденцией на доминанте осознается как диалогический вопрос, а второе, с каденцией на тонике – как диалогический ответ, а также в фуге (взаимодействие «во-

просных», T-D темо-ответных блоков – с «ответными», T-T или S-T типа).

В экспозиции сонатного аллегро перед нами уже новая проекция этих отношений как «особо прочного взаимодействия» материалов. Впервые «тема» и «партия» становятся здесь неоднородными, причем понятие «партия» как функции сонаты в чем-то сближается с бахтинским «субъектом» диалогического высказывания. Так, главная партия, адресуясь вперед благодаря «предвещающей» функции экспонируемого в ней материала, олицетворяет собой высказывание-обращение (вопрос). Побочная же, сдерживая этот «разбег» (вторичная, заключительная функция этой партии), акцентирует реакцию на сказанное ранее (ответ). На пересечении этих партий и возникает феномен сонатной «сверхтемы»⁵.

Головная часть ССЦ противопоставляет экспозиции еще более сложную вопросно-ответную структуру, объединяющую в себе две пары зависимостей, два вопросно-ответных образования. И здесь уже неустойчивое равновесие самой «сверхтемы» (экспозиция) есть новое «обращение-вопрос», устремленный к структурно- и семантически-переструктурированному «высказыванию-ответу» (реприза). Немаловажно и то, что ядро сонатного аллегро не обычный контраст, а специфический тип «контраста-противоречия» (Ю. Тюлин), который предполагает «ответ» и тем самым устанавливает отношение зависимостей.

Таким образом, метажанровые функции ССЦ уже в пределах головной части «оседают» в соответствующих ему по степени сложности метаматематических, метадиалогических структурах, не сводимых

к простым вопросно-ответным построениям. Архетип сложного диалогического знака ССЦ предстает при этом в форме так называемой сонатной рифмы, в которой ожидание дальнейшего хода событий (экспозиция) уравновешивается тональной сбалансированностью репризы. Это развернутое, «длинное» отношение (сонатная рифма) и составляет основу сложножанровой интонации сонаты-цикла – диалогемы. Что касается циклических отношений, то они развертывают далее подобные зависимости, как правило, высвечивая несколько иной их ракурс: поддержания, усиления или сглаживания, преодоления и т.д.

Как видим, в ССЦ подобные отношения обретают системный характер и выражаются в условной форме сложноорганизованных знаков-индексов. Важнейшие из них указывают: а) на возникновение ситуации озадачивания, проблемы (диалогический вопрос), б) снятие противоречий, частичное или полное решение задачи (диалогический ответ). Помимо сложности диалогического знака-архетипа, его отличает высокая степень условности, конвенциональности: он «временится», «оформляется», регламентируется, что соответствует специфике музыки (самого «искусственного» из художественных языков).

Однако диалогика сложного жанра не сводится к диалогическим «структурам», а носит содержательный характер. Поэтому и диалогема в контексте ССЦ – не просто вопросно-ответное построение, но «квант» движения диалогического смысла, музыкальной концепции диалога в целом. Как семантическая единица жанровой программы диалогического развертывания, она: а) аккумулирует в себе весь психический опыт человека и существует,

прежде всего, как феномен восприятия; б) представляет собой сгусток диалогического интонационного сознания, способного к невербальным способам рефлексии «своего-чужого», к эмоциональному со-участию, со-переживанию диалогической ситуации.

Содержательный подтекст сонатной рифмы (диалогемы-архетипа) условно можно представить следующим образом:

Диалогический вопрос	+	Диалогический ответ
Ситуация непонимания (столкновение смыслов)		Ситуация понимания (взаимодействие смыслов)
Переживание ситуации «разномыслия»		Рефлексия приобщения и понимания как духовного присвоения

Если для Бахтина диалог – не столько последовательность реплик, сколько взаимная вневходимость разных сознаний, то в музыке вопросно-ответный тип отношений, как правило, спроецирован на «горизонталь». Диалогема также предстает как сложный, протянутый во времени комплекс, внутри которого и позиция вопроса (ситуация непонимания, столкновения смыслов), и позиция ответа (ситуация понимания, взаимодействия смыслов) маркированы как *отношение*.

Возвращаясь к предложенной О.В. Соколовым систематике музыкальных жанров на основе категории жанровой интонации («интонационно-сопереживания»), отметим, что эта идея, на наш взгляд, оказалась достаточно продуктивной применительно к сложному жанру. Под «диалогической

жанровой интонацией» (диалогемой) мы разумеем некую рефлексивную модель «интериндивидуального» пребывания сознания («героя», композитора, слушателя), воспроизводящую диалог посредством логики интонируемых и переинтонируемых отношений.

Программа сложного жанра содержит ряд «пометок» (знаков), указаний на смысловые отношения диалога. Поэтому «диалогичность» – как феномен интонационного сознания, восприятия – следует различать с артикуляцией такого рода отношений, под которой автор понимает все формы обнаружения диалогической жанровой интонации в процессе музыкального развертывания: от поведенческой и произносительной до структурно-композиционной. И в этом смысле форма-артикуляция «...выступает явленностью данного интонирования в контексте данного музицирования, его художественно конкретной и психологически органичной реализацией» (Земцовский И., 1979, с. 17). Однако диалогема, диалогичность отношений, хотя и находят свои, достаточно устойчивые формы, в системе сложного жанра всегда направлены на воспроизведение смысловых (а не случайных, игровых, формальных и т.п.) отношений диалога. Это позволяет рассматривать сложный жанр как культурно открытый текст.

В настоящей статье предпринята попытка контурно определить жанровую «программу» развертывания, общую для ССЦ и новых образцов сложного жанра, далеких от структурных нормативов сонаты-цикла. Суть этой программы – непрерывность диалогического интонирования, опирающегося на систему вопросно-ответных построений. В процессе такого интонирования слушателю предлагается: а)

сопережить ситуацию столкновения – взаимодействия разных смыслов; б) погрузиться в мир своих ценностей в соотнесенности с ценностями другого. Диалогема в этой связи толкуется как интонационно маркируемая зона «встречи» сознаний, как рефлексия «разномыслия», в ходе которого выясняется позиция моего «я» (что в целом созвучно бахтинскому диалогу как встрече своего-чужого). Являясь смысловой единицей сложного жанра, диалогема вбирает в себя интонируемое бытие всего жанра, суть которого – поиск человеком своей субъективности в пространстве различений, а не смешений с «Не-я».

Итак, в основе композиции диалогемы – тематически-фиксируемое отношение изменяющихся зависимостей. Что же касается содержания диалогемы, то оно не ограничено «распознаванием» структур понимания-непонимания. Его суть – переживание разобщенности сознаний и понимания чужого как своего, то есть сам тип сопровождающей эти процедуры сложной рефлексии. Поэтому устойчивыми атрибутами сонаты-цикла, начиная с творчества венцев, становятся такие гуманитарные категории, как «противоречие», «конфликт», «преодоление», «радость приобщения», «катарсис» и т.д., а сама диалогема предстает как сложноорганизованный рефлексивный комплекс, запускающий программу диалогического развертывания.

Жанровый архетип сонаты-цикла демонстрирует первый опыт претворения диалогических отношений, возникающих «поверх» диалога-формы и недиалогического значения ее элементов. Они реализуются не столько на семантическом, сколько на ценностно-смысловом уровне произведения, что концептуализирует глубинные

отношения диалога. Ярче всего этот новый, диалогический тип сознания проявился в парадоксе бетховенского творчества. С одной стороны, его отличают диалектическая «оголенность» мысли, императивность высказывания, конкурентный тип общения с соперником. С другой – именно Л. Бетховену, балансирующему на грани дозволенного и дерзновенного, классического и аклассического, суждено было совершить гигантский марш-бросок в будущее, осуществить ту встречу культурных сознаний, которая несла в себе бахтинский диалогический заряд.

На смену форме классического ССЦ с его опорой на систему вопросно-ответных клише приходит релятивная цикличность новых сложножанровых форм (крупные инструментальные композиции Г. Канчели, А. Шнитке, В. Сильвестрова, В. Артёмова и т.д.) – цикличность развернутой, часто недискретной формы, которая не предписывает ни количество задаваемых проблем, ни логику их обсуждения, ни какую-либо «результативность» развития в целом. Жанровая программа развертывания на уровне этих форм связана с цикличностью процедур истолкования непонятого, многоэтапностью процесса движения от чувственно воспринимаемого алогизма к его дальнейшему осознанию, что близко герменевтическому толкованию. Диалогическое интонирование в этих условиях предстает как свободное «прочитывание» текстом самого себя, а новая диалогема познается уже не как структура-«каркас», а как своеобразный семантический множитель, определяющий путь дальнейшей интерпретации и «постижения мыслей и индивидуальности другого» (И. Арнольд).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ ССЦ (а также его аналог – понятие соната-цикл) рассматривается нами не в связи с атрибуцией какого-либо отдельного жанра, представляющего данный цикл (симфонии, концерта и т.д.), а на свехуровне жанрообразования. Это концепция музыкально-философского мышления с неким единым «духовным заданием» не только для классических образцов сонаты-цикла, но и определенной части инструментального творчества XX–XXI вв.

² Л. Раабен называет следующие сонатные по своей сути разновидности нециклических слож-

ных жанров: симфоническую поэму, увертюру, одночастную симфонию, инструментальный концерт.

³ Не случайно к теории интонации, связанной с великими именами Б. Асафьева и Б. Яворского, после многолетнего хождения по «семиотическим мукам» все чаще возвращается музыковедческая мысль.

⁴ От *sonare* – звучать, *sinfonia* – со-звучать.

⁵ Специфика подобного темообразования в контексте сонатности впервые рассматривалась автором в статье (Демешко Г., 1978, с. 91–109).

ЛИТЕРАТУРА

Демешко Г.А. Принципы сонатности Скрябина (на примере фортепианных сонат) // Черты сонатного формообразования: Труды ГМПИ им. Гнесиных. М., 1978. Вып. 36. С. 109–119.

Демешко Г.А. Диалогические традиции современного отечественного инструментализма. Новосибирск, 2002. 343 с.

Земцовский И.И. О методологической сущности интонационного анализа // Советская музыка. 1979. № 3. С. 16–17.

Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М.: АГРАФ, 1998. 384 с.

Соколов О.В. Морфологическая система музыки и ее жанры: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1995. 44 с.

REFERENCES

Demeshko, G.A. (1978), "Skryabin's sonata principles (by example of Piano Sonatas)", *Cherty sonatnogo formoobrazovaniya: Trudy GMPI im. Gnesinykh* [Characteristics of sonata formation: Writings of Gnessins' State Musical and Pedagogical Institute], no. 36, Moscow, pp. 109–119. (in Russ.)

Demeshko, G.A. (2002), *Dialogicheskiye traditsii sovremennogo otechestvennogo instrumentalizma* [Dialogue traditions of modern national instrumentalism], Novosibirsk, 343 p. (in Russ.)

Rudnev, V.P. (1998), *Slovar' kultury 20 veka* [The dictionary of culture of the 20th century], AGRAP, Moscow, 384 p. (in Russ.)

Sokolov, O.V. (1995), *Morfologicheskaya sistema muzyki i yeyo zhanry* [The morphological system of music and its genres], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Moscow, 44 p. (in Russ.)

Zemtsovsky, I.I. (1979), "On methodological essence of intonational analysis", *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], no. 3, pp. 16–17. (in Russ.)

Сведения об авторе

Демешко Галина Андреевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки
E-mail: demeshkoga@mail.ru

Author information

Galina A. Demeshko, D. Sc. (Art Criticism), Professor of the Department of Music Theory at the Glinka Novosibirsk State Conservatoire
E-mail: demeshkoga@mail.ru

Поступила в редакцию 18.06.2020
После доработки 30.06.2020
Принята к публикации 01.07.2020

Received 18.06.2020
Revised 30.06.2020
Accepted for publication 01.07.2020