

© Носорева, Е.В., 2022

УДК 782/785

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-73-81

## ПРЕТВОРЕНИЕ БАРКАРОЛЫ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЯХ ЕВРОПЕЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XIX в.

Е.В. Носорева<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Уфимский государственный институт искусств им. З. Исагилова, 450008, Уфа, Российская Федерация

**Аннотация.** В статье рассматривается уникальный по воплощению темы «человек и природа» жанр венецианской баркаролы и его претворение в камерно-вокальном творчестве западноевропейских композиторов XIX в. На основе дошедших до нас старинных публикаций изучаются истоки формирования ее жанрового инварианта и ключевых образов. Специфика их воссоздания в композиторских опусах выявляется на примере анализа романсов Р. Ана, М. Бальфа, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Ф. Хензель и др. При этом в центре исследования находится определение общих черт фольклорных и авторских баркарол. Особое внимание в камерно-вокальных произведениях уделяется обусловленности музыкального содержания вербальными компонентами и сюжетом, которые составляют основу стихотворного текста. Методологической базой статьи стала теория жанра, а также разработки проблемы взаимодействия слова и музыки. Через исследование оригинальных средств жанрового выражения рассматриваются ключевые для баркаролы *фигуры* волны, качания, скольжения по поверхности воды, а также *образы* прекрасного места, дали, мечты и грезы. Приводятся наблюдения за процессами взаимодействия мелодии и фортепианной партии, а также решаются задачи поиска методологических подходов для изучения жанра баркаролы в несвязанной со словом фортепианной музыке западноевропейских и русских композиторов XIX в. Результаты проведенного исследования открывают перспективы для постижения особого художественного мира баркаролы и дают возможность применения в педагогической практике и исполнительской интерпретации.

**Ключевые слова:** баркарола, романтизм, камерно-вокальная музыка, жанровый инвариант, образы, мотивы, вербальный компонент

**Конфликт интересов.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Носорева Е.В. Претворение баркаролы в камерно-вокальных сочинениях европейских композиторов XIX в. // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 3. С. 73–81. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-73-81.

## THE IMPLEMENTATION OF BARCAROLA IN THE CHAMBER-VOCAL COMPOSITIONS OF THE EUROPEAN COMPOSERS OF THE XIX CENTURY

E. V. Nosoreva<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Z. Ismagilov Ufa State Institute of Arts, 450008, Ufa, Russian Federation

**Abstract.** The article deals with the unique genre of Venetian barcarole and its realization in the chamber-vocal works of West-European composers of the 19th century. On the basis of the extant old publications we study the origins of its genre invariant and the key characters. The specific character of their recreation in composer's works is revealed through the analysis of romances by R. Ana, M. Balfe, F. Schubert, F. Mendelssohn, F. Henzel, etc. At the same time, the focus of the study is to determine the common features of folk and authorial barcarols. Particular attention in chamber-vocal works is paid to the conditionality of the musical content by the verbal components and plot, which form the basis of the poetic text. The methodological

basis of the article was the theory of genre, as well as the development of the problem of the interaction of words and music. Through the study of original means of genre expression the key figures of wave, swaying, gliding on water surface, as well as the images of beautiful place, distance, dream and reverie are considered. Observations on the processes of interaction between the melody and the piano part are given. The tasks of searching methodological approaches for the study of the barcarole genre in the piano music of Western European and Russian composers of the 19th century not related to the word are also presented. The results of the carried out research opens perspectives for understanding of the special artistic world of the barcarole. And also give the possibility of application in pedagogical practice and performing interpretation.

**Keywords:** barcarole, Romanticism, chamber vocal music, genre invariant, images, motifs, verbal component

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

**For citation:** Nosoreva, E.V. (2022), "The implementation of barcarola in the chamber-vocal compositions of the European composers of the XIX century", *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 3, pp. 73–81. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-73-81.

Как известно, в искусстве XIX в. – эпохе романтизма с неограниченной рамками условностей свободой самовыражения и непосредственным проявлением чувств – возникают новые межвидовые жанры, сложившиеся на стыке с литературой, живописью, театром. Одним из них является баркарола / песня венецианского гондольера (от итал. *Barca* – лодка, *rollare* – испытывать бортовую качку), сформировавшаяся в европейской музыкальной культуре и занимающая «дополняющую» смежные жанры позицию «в особых семантических аспектах, например, в пейзажно-созерцательном» (Соколов О., 1994, с. 55).

Баркарола отображает сущностные стороны духовного мира человека, воплощенного сквозь призму взаимодействия с природой. При этом чувственно-эмоциональный и пейзажно-изобразительный содержательные планы жанра тесно переплетаются. Определяющим для него становится образ движения по воде, поскольку изменчивость и непредсказуемая вольность в изъяслении чувств гондольера была подобна текучести и переменчивости водной

стихии. Несмотря на упоминания баркаролы в различного рода наблюдениях, заметках о камерно-вокальной и фортепианной музыке, тем не менее, ее художественный потенциал до сих пор не исчерпан для исследователя и музыканта-практика. Названное обуславливает **актуальность** и **новизну** поднимаемой в статье темы.

**Целью** является рассмотрение специфики особенностей трактовки народной баркаролы в западноевропейской камерно-вокальной музыке XIX в. В этой связи возникает ряд **задач**: выявить и описать жанровый инвариант; обозначить ключевые мотивы и образы авторских баркарол, направленные на формирование жанрового содержания, определить роль музыкального компонента в его согласованности с вербальным.

**Методологическим основанием** стала теория жанра (Е.В. Назайкинский, О.В. Соколов, В.А. Цуккерман и др.), дополненная разработками проблемы взаимодействия слова и музыки (Л.П. Казанцева, И.В. Степанова, Ю.Н. Хохлов).

В камерно-вокальных сочинениях баркарола – приемница устной

традиции, заложенной предположительно в XVI–XVII вв., период расцвета Венеции – города, где родилась песня на воде. Венеция издревле была известна как *la sede di musica* – обитель музыки, гармонично сочетавшая религиозные и светские традиции. Баркарола же изначально являлась уникальным жанром, бытующим исключительно в народной среде, но заимствующим текст из профессиональной поэзии – поэм Т. Тассо и Л. Ариосто. Лирические и меланхолические по характеру песни на воде гондольеры распевали и сольно, и в дуэте, с сопровождением гитары / мандолины или без него, но никогда не хором.

К XVIII в. баркарола превратилась в самостоятельный жанр с обозначением «*canzoni da batello*» («лодочные песни») или «*canzoni veneziana*» («венецианские песни»). В это время она бытует в аристократических салонах, ее музыкальный язык начинает усложняться, а интерес путешественников и музыкантов обуславливает проникновение жанра из устной в письменную традицию. Первые записи принадлежали любителям музыки и выполняли просветительскую функцию. К сожалению, многие изданные в XVIII столетии нотные источники утрачены. Известны лишь публикации Джузеппе Баретти («Очерк о нравах и обычаях в Италии», 1769), Джона Уолша (три тома «Венецианских баллад» под именем Иоганна Адольфа Хассе, 1742, 1746, 1748) и Жана-Жака Руссо («*Canzoni Da Batello*», 1753).

Даже несовершенные по изданию, спорные по определению авторства ранние образцы баркарол дают возможность выявить наибо-

лее очевидные общие закономерности, которые образуют жанровый инвариант. В него вошли куплетная форма, умеренный темп, приоритет трех-, шестидольного метра, соположение особого рисунка мелодии, имитирующего качание гондолы на воде, и глубокого цифрованного баса (Rousseau J.-J., 1753). Стихи повествуют о прекрасном городе Венеции, путешествии по водной глади, любви и восхищении окружающей красотой.

Поэтический параллелизм природы и человека так или иначе лежит в основе баркаролы, лексика которой складывается в связи с топикой пасторали. Обозначаются ключевые мотивы, обусловленные, с одной стороны, местом ее возникновения, а с другой – средствами жанрового содержания. Среди них образы прозрачной водной глади, пространства, зеркального отражения города и особой акустической атмосферы. Они также связаны с колоритом, игрой света и тени, с воплощением природных эффектов, а главное, с отражением в зеркале воды мира реального, который затем в авторской баркароле перевоплощается в мир грезы-мечты. В музыке находят выражение мгновенные поэтические состояния и оттенки интимного чувства, они указывают на природу как источник вдохновения и безмятежного созерцания героя.

Широкая популярность в народной среде обеспечила баркароле органичное вхождение и в композиторскую музыку, где она была автономным сочинением (камерно-вокальные, инструментальные жанры) или его частью (опера) по принципу «текст в тексте» (Ю.М. Лотман). Однако именно

в камерно-вокальной музыке в тесной связи со словом и сюжетом баркарола сохранила близость инварианту. Ее распространение в XIX в. обусловлено невиданным до того интересом к народному искусству, собиранию и художественному освоению фольклора. Обращаясь к достоверным источникам и национальным приметам мира далекого прошлого, романтики смело расцвечивали его своим воображением.

Интерес к венецианской баркароле был вызван и популярностью вокально-инструментального бытового музицирования на семейных и светских приемах, где звучала художественная песня в сопровождении фортепиано – *The Lied*. Ее ориентация на народные образцы, по мнению Ю.Н. Хохлова, происходила в противовес засилью оперной арии в первой половине XVIII в. (1997, с. 44, 54). *The Lied* стала благоприятной средой для развития баркаролы. Важным было и изменение системы взаимодействия поэзии и музыки. Если с середины XVIII в., по мнению американского исследователя С. Роджерса, сторонники северогерманской школы считали музыку «вспомогательной по отношению к поэзии, она была лишь средством выражения настроения» (Rodgers S., 2011, p. 178), то в XIX в. эволюция жанра приводит к «преобразованию мелодики, принципов развития, обогащению гармонического языка, росту значения партии фортепиано и новым чертам ее взаимосвязи с вокальной партией» (Хохлов Ю., 1997, с. 72). В контексте *The Lied* обогащается и жанровое содержание баркаролы.

Композиторы обращались в баркаролах к стихам великих –

И.В. Гёте, Г. Гейне, Т. Мур – и менее известных поэтов – Ф.Л. Штольберг, И. Майрхофер, М. Порто. И те, и другие создавали прекрасную оправу для музыкального содержания, соответствуя высоким требованиям поэтического изображения иллюзорной реальности. Так, романтики, по словам А.М. Гуревича, «весь мир воспринимали как “художественный организм, как художественное произведение”» (2015, с. 32). При этом искусно созданный мир вставал вровень и даже подменял собой действительность. Отраженный на глади вод реальный мир обретал облик идеала и мечты, воспетый в стихах и воплощенный баркаролой в камерно-вокальных сочинениях романтиков. Закономерно, что при максимальном приближении баркаролы к народному прототипу автор текста и вовсе не указывался, либо оставался неизвестным, как в романсе «Прогулка в гондоле» Дж. Давида. Однако в литературных источниках обязательно присутствовали свойственные жанру слова-изображения картины путешествия по воде – лодка (челнок), волна, ночь, лунная дорожка, вода-зеркало.

Бытующая преимущественно в *The Lied*, баркарола обозначалась в «заголовочном компоненте» (Казанцева Л., 2002) по-разному. Часто определение жанра помещается в подзаголовок: «*”Bel mestier del Gondolier” Barcarola*» («“Прекрасный гондольер”. Баркарола») М.В. Бальфа<sup>1</sup>; «Ночь прекрасна. Баркарола» М. Гульельмо, «Венецианская баркарола. Дуэт» Ж. Блюменталья. А также присутствуют неизменные атрибуты жанра – Венеция и / или гондола и гондольеры, как в песнях «Гондольер» Ф. Шу-

берта, «Венецианская баркарола» Ф. Мендельсона, «Две венецианские песни» Р. Шумана (цикл «Мирты»).

В названии содержится и обобщенный / конкретизированный образ воды, обозначение лодки, рыбака или путешествия. К примеру: «Песнь на воде», «Рыбачка», «Счастье рыбака в любви» Ф. Шуберта; «Водная прогулка» Ф. Мендельсона; «Над спящей водой», «Лодка» Р. Ана и др. Одно название и стихотворный текст могут встречаться в различных по музыкальному содержанию песнях: «На озере» на стихи И.В. Гёте есть у Ф. Шуберта и Ф. Хензель. Однако даже без упоминания баркаролы, ее жанровые черты присутствуют в интонационной канве романсов «Избушка» Э. Грига; «Дитя, мы обнявшись сидели» Г. Вольфа, а также «Розовый веноч», «Вечерний пейзаж», «Осенью», «Томление» Ф. Хензель.

Близость жанровому инварианту баркаролы проявляется и в композиционной организации романсов. Они написаны традиционно в простых куплетной или строфической формах. Но существуют и образцы в производной от куплетной простой двухчастной («Блондинка в гондоле» Р. Ана), а также простой трехчастной безрепризной формах («Дитя, мы обнявшись сидели» Г. Вольфа). Песни обрамляются фортепианными проигрышами, которые создают оправу «зарисовкам» природы и вызванному ею лирическому чувству.

Анализ вокальных образцов выявил преимущество баркарол камерных и интимных по выражению вербального и музыкального содержания. Романтизм обретает, наконец, «музыкальный тон для

каждого образа, и образ для каждого музыкального тона», – то, что Новалис считал первоочередной задачей искусства<sup>2</sup>. Здесь за фигурой героя скрывается тонко чувствующий художник – поэт и музыкант, а песня становится своего рода его дневником. Близкий природе во всех ее проявлениях, естественному и эмоционально открытому народному мирозерцанию, он непосредственно повествует о своих чувствах. Сквозь призму воплощения нерукотворных образов природы выражены мотивы прекрасного мира, любви, мечты, которые царят в песнях «Счастье рыбака в любви» Ф. Шуберта, «Ночь прекрасна» М. Гульельмо, «Избушка» Э. Грига и др.

Отличительной особенностью баркарол в камерных песнях и романсах является главенство мелодии как целостного и законченного обобщенного образа. Она становится основным носителем музыкального содержания. Вокальные линии романсов, в которых неизменно присутствует *фигура волны*, отличают естественность и обаяние, напевность и непрерывность течения, развертывающегося словно «на одном дыхании». Они во многом обусловлены ритмом и содержанием стиха, где сочетаются простодушие и проникновенность в выражении чувств. При этом для мелодии характерно просветленное звучание и нежный лирический колорит, близкий эстетике пасторали.

Участвуют и фигуры-имитации звучания «нежной флейты», значение тембра которой, по словам А.Г. Коробовой, «подобно “лире Орфея”, закрепилось в лексике музыкального модуса пасторальности» (2007, с. 492). Использование ее

знаков производит особый художественный эффект, где обилие тонких деталей способствует созданию особого состояния созерцания или своеобразного «движения в статике». Среди широких по дыханию интервальных ходов ключевую роль играет интонация «воздушной», «лирической» (В.А. Цуккерман) сексты. Одним из ее непременных свойств становится мягкость интонационного звучания в соединении с широтой и некоторой гармонической наполненностью (Мазель Л., 1984, с. 63). В контексте мажора такая интонация придает мелодии не только распевность, но и ощущение простора и дали.

Фортепианная партия выполняет множество функций, так или иначе отображающих среду обитания народной баркаролы и эмоциональный отклик на нее, запечатленные в поэтическом тексте. Она создает атмосферу, где звучит голос, поскольку в виде ассоциаций сохраняет связь восприятия с акустическим пространством, где исполнялась баркарола – музыкального инструмента и шума морских волн.

В наиболее близких народной баркароле *The Lied* партия фортепиано уподобляется незамысловатым «бряцаниям» на мандолине или гитаре, сопровождающим пение. Так, в «Баркароле» М. Бальфа, «Избушке» Э. Грига, «Баркароле» Ф. Мендельсона, «Рыбачке» Ф. Шуберта основные черты образа сконцентрированы в вокальной партии, а обобщенная и недетализированная фортепианная лишь формирует необходимую атмосферу, в которой вокальная мелодия то усиливает, то ослабляет свои резонирующие свойства. При этом словно воссоздаются

те естественные условия, в которых звучала народная баркарола. Мелодия то скользит по поверхности сопровождения, как в «Избушке» Грига и «Баркароле» Бальфа, то парит над ним, как в «Баркароле» Мендельсона, то погружается в глубину, как в «Песне на воде» Шуберта.

Наиболее распространенными в сопровождении являются фигуры волны, качания и скольжения по поверхности, зыби на водной глади или морского рокота. Они становятся своеобразными «кочующими сюжетами» (А.Н. Веселовский) движения по воде. По словам О.В. Соколова «возникает ощущение целостной музыкальной среды, вибрирующей, колыхающейся, переливающейся различными оттенками» (1994, с. 92). Располагаясь в различных ярусах фактуры и совмещаясь с глубокой линией баса, они формируют пространственную детерминанту содержания. Существуют образцы, в которых волнообразные фигурации сопровождения остаются неизменными. Они создают эффект качания лодки на воде и поэтическую атмосферу, как, к примеру, в «Венецианской баркароле» Мендельсона.

Продолжая народную традицию, композиторы в камерно-вокальной музыке заимствовали не только комплекс средств выражения баркаролы, но и манеру одно- или двухголосного ее исполнения гондольерами дуэтом или в диалоге. Сохраняя связь с первоисточником, сочинения излагались для двух различных голосов: сопрано и контральто («Венецианская баркарола» Ж. Блюменталья), сопрано и баритона («Баркарола. Дуэт» Ш. Гуно),

произвольного сочетания голосов («Водная прогулка» Ф. Мендельсона) и др.

В совокупности с вокальной партией пейзажно-созерцательный план содержания фортепианного сопровождения в камерно-вокальной музыке композиторов XIX в. генетически связан с образами грезы, мечты, которые отображены улетающей вдаль народной песней. Воспроизведение пространственного объема в партии фортепиано достигается за счет разных приемов. Среди них «отзвуки», напоминающие эхо («Венецианская баркарола» Ж. Блюменталья); гулкие «пустотные» квинты в сопровождении («Рыбачка» Шуберта, «Избушка» Грига); многослойность музыкальной ткани и широкий регистровый охват, формирующий эффект звучащей сквозь «завесу» гармонии и доносящейся как бы с расстояния мелодии («Гондольер» Шуберта).

Иллюзорность пространственных отношений создается также за счет полифонизации фактуры и диалогических структур в фортепианной партии («Венецианская песня» Шумана). Длительные тонические органические пункты, остинатность фактурного рисунка и регулярная времяизмерительность ритмики при медленном или сдержанном темпе подчеркивают эффект созерцания.

В камерно-вокальных баркаролах преобладают светлые созерцательные настроения. Примечательно, что большинство песен написано в мажоре: «Гондольер», «На озере», «Рыбачка» Ф. Шуберта; «Две венецианские песни» Р. Шумана, «Избушка» Э. Грига; «Баркарола» М. Бальфа; «Ночь прекрасна» М. Гульельмо, «Дитя, мы обнявшись сидели»

Г. Вольфа и др. Однако даже в редких минорных образцах отсутствуют мотивы горя или страданий. Напротив, выражение светлой грусти или сожаления в них достигается отчасти благодаря оттенению минора мажорными «бликами»: «Венецианская баркарола» (си минор – ре мажор) и «Водная прогулка» (оль минор – си-бемоль мажор) Мендельсона, а также завершением песни в мажорном ключе. Так, к примеру, «Счастье рыбака в любви» и «Песнь на воде» Шуберта начинаются в миноре (ля минор и ля-бемоль минор), а к концу куплета заканчиваются в одноименном мажоре.

Подводя некоторые итоги, можно отметить следующее: художественный мир баркаролы сформировался в связи с природной и культурной средой Венеции. Черты поэтики баркаролы – образы прекрасного места, дали и мечты, где время и пространство едины, преломляются сквозь призму отраженного водно-зазеркального мира. Возникнув первоначально в народной среде, баркарола довольно быстро распространяется не только по всей Италии, но и по странам Западной Европы сначала как народная песня, где сложился ее инвариант, а затем и в композиторской музыке. Наивысшего расцвета жанр достигает в XIX в.

В камерно-вокальной музыке присутствует свойственное баркароле длительное и устойчивое, но тончайшим образом детализированное состояние со- и самосозерцания. Героем песен чаще всего является человек, тонко чувствующий жизнь, связанный с природой и бытом родного края. Здесь в полной мере проявляется статический тип музыкальной картины, зарисовка одного

состояния. В тесной связи со словом и сюжетом оттачивается музыкальное содержание баркаролы.

Исследование особенностей претворения баркаролы в сочинениях западноевропейских композиторов открывает перспективы для изу-

чения образцов русской камерно-вокальной музыки XIX в. Постигание специфики жанра, сыгравшего одну из ключевых ролей в отображении темы «человек и природа», еще таит в себе немало загадок и обозначает новые научные горизонты.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Здесь и далее названия даются в переводе автора.

<sup>2</sup> Литературные манифесты западноевропейских романтиков / под. ред. А.С. Дмитриева. М.: Изд-во МГУ, 1980. С. 94–107.

### ЛИТЕРАТУРА

Гуревич А.М. «Свободная стихия»: Статьи о творчестве Пушкина. М.: Языки славянской культуры, 2015. 460 с.

Казанцева Л.П. Заголовок как словесный атрибут музыкального текста // Текст художественный: В поисках утраченного: Сб. науч. материалов. Петрозаводск: Изд-во Петрозавод. ун-та, 2002. С. 132–140.

Коробова А.Г. Пастораль в музыке европейской традиции: К теории и истории жанра. Исследование / Урал. гос. консерватория им. М.П. Мусоргского. Екатеринбург, 2007. 656 с.: нот., ил.

Мазель Л.А. Роль секстовости в лирической мелодике // Статьи по теории и анализу музыки. М.: Сов. композитор, 1984. С. 55–79.

Соколов О.В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры: Моногр. Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 1994. 220 с.

Хохлов Ю.Н. Строфическая песня и ее развитие от Глюка к Шуберту. М.: КУНШТ, 1997. 402 с.

Rodgers S. Fanny Hensel's Lied Aesthetic // Rodgers S. Journal of Musicological Research. 2011. No. 30. P. 175–201.

Rousseau J.-J. Canzoni da batello. Chansons italiennes ou leçons de musique pour les commençans. 1753. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452859f/f6.item> (дата обращения: 28.03.2022).

### REFERENCES

Gurevich, A.M. (2015), “Svobodnaya stikhiya”: *Stat'i o tvorchestve Pushkina* [“Free element”: articles on Pushkin's works], *Yazyki slavyanskoi kul'tury*, Moscow, 460 p. (in Russ.)

Kazantseva, L.P. (2002), “Title as a verbal attribute of a musical text”, *Tekst khudozhestvennyi: V poiskakh utrachennogo* [Artistic text: in search of the lost], *Izdatel'stvo Petrozavodskogo universiteta, Petrozavodsk*, pp. 132–140. (in Russ.)

Khokhlov, Yu.N. (1997), *Stroficheskaya pesnya i ee razvitie ot Glyuka k Shubertu* [Strophic song and its development from Gluck to Schubert], *KUNSHT, Moscow*, 402 p. (in Russ.)

Korobova, A.G. (2007), *Pastoral' v muzyke evropeiskoi traditsii: K teorii i istorii zhanra* [Pastoral in the music of European tradition: to the theory and history of the genre], *Ekaterinburg*, 656 p. (in Russ.)

Mazel', L.A. (1984), “The role of sextonality in lyric melody”, *Stat'i po teorii i analizu muzyki* [Articles on music theory and analysis], *Sovetskii kompozitor, Moscow*, pp. 55–79. (in Russ.)

Rodgers, S. (2011), “Fanny Hensel's Lied Aesthetic”, *Rodgers S. Journal of Musicological Research*, No. 30, P. 175–201. (in Eng.)

Rousseau, J.-J. (1753), *Canzoni da batello. Chansons italiennes ou leçons de musique pour les commençans*. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Available at: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452859f/f6.item> (Accessed 28 March 2022). (in Fren.)

Sokolov, O.V. (1994), *Morfologicheskaya sistema muzyki i ee khudozhestvennyye zhanry* [Morphological system of music and its

**Сведения об авторе**

Носорева Елена Валентиновна, доцент кафедры камерно-концертмейстерского искусства, аспирант кафедры теории музыки Уфимского государственного института искусств им. З. Исмагилова

E-mail: nosoreva@yandex.ru

**Author information**

Elena V. Nosoreva, associate professor at the Department of Chamber and Concertmaster Art, postgraduate student of the Department of Music Theory at the Z. Ismagilov Ufa State Institute of Arts

E-mail: nosoreva@yandex.ru

Поступила в редакцию 01.04.2022

После доработки 12.07.2022

Принята к публикации 14.07.2022

Received 01.04.2022

Revised 12.07.2022

Accepted for publication 14.07.2022