

УДК 78.01

<https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.3.156-172>

Научная статья

Origin Article

Музыкальный образ: общие и особенные свойства

The Musical Image: General and Particular Features

ЛЮДМИЛА ПАВЛОВНА КАЗАНЦЕВА

LIUDMILA P. KAZANTSEVA

Астраханская государственная
консерватория,

Astrakhan State
Conservatory,

г. Астрахань, Россия,

Astrakhan, Russia,

kazantseva-lp@yandex.ru,

kazantseva-lp@yandex.ru,

<https://orcid.org/0000-0002-7943-9344>

<https://orcid.org/0000-0002-7943-9344>

Аннотация. Предыдущая статья из цикла «Музыкальный образ» была посвящена понятию музыкального образа и панораме воплощаемых образами «предметностей», которые группируются в сферы Человек, Мир и Музыка или же — как Движение и Игра — свободно проникают в любую из сфер.

Вторая, заключительная статья предлагает сосредоточиться на общих и особенных свойствах музыкального образа. Общими, или универсальными для музыки как вида искусства, свойствами музыкального образа оказываются звуковое бытие, мобильность внутренней структуры образа, его многозначность, широкий спектр отображаемых «предметностей», определённая дистанцированность от реалий жизни, высокая значимость временного процесса становления, затруднённая словесной характеристикой образа, разнообразие масштабов, стадийный характер формирования, единство в нём объективного и субъективного начал. Наряду с общими свойствами музыкальный образ обладает и специфическими особенностями, которые аналитически вскрываются с помощью дихотомий «реальность/нереальность», «взрослое/детское», «статика/динамика», «прямолинейность/спиралевидность».

Abstract. The previous article from the cycle “The Musical Image” was devoted to the conception of the musical image and the panorama of the “objective sides” manifested by images, which are grouped into the spheres of the Human Being, the World and Music, or — as Motion and Play — freely permeate into any of the spheres.

The second, conclusive article invites us to concentrate on the general and particular features of the musical image. The features of the musical image that are general, or universal, we discover to be sound being, the mobility of the inner structure of the image, its polyvalence, broad spectrum of mirrored “objective sides,” a certain aloofness from the realities of life, the immense significance of the temporal process of development, the difficulty of verbal characterization of the image, the diversity of the scales, the stadiad character of formation, the unity of the objective and the subjective elements in it. Along with the general features, the musical image is also endowed with specific traits which are analytically disclosed with the aid of the dichotomies of “reality/non-reality,” “adult/children’s,” “static/dynamic,” “alinement/spiral motion.”

*Ключевые слова:*

музыкальный образ, эстетические категории, реальность/нереальность, взрослое/детское, статика/динамика, прямолинейность/спиралевидность

Keywords:

musical image, aesthetic categories, reality/non-reality, adult/children's, static/dynamic, alinement/spiral motion

Для цитирования:

Казанцева Л.П. Музыкальный образ: общие и особенные свойства // ИКОНИ / ICONI. 2022. № 3. С. 156–172. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.3.156-172>

For citation:

Kazantseva L.P. The Musical Image: General and Particular Features. *ICONI*. 2022;(3):156–172. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.3.156-172>

Общие свойства музыкального образа

Углубление в сущность музыкального образа неизбежно подводит к вопросу о том, каковы его свойства. Некоторые из них уже обозначились. Так, при обсуждении определения музыкального образа стало очевидно отграничивающее его от других художественных образов **звуковое** бытие [1]. Этот, казалось бы, очевидный и простой тезис, однако, нередко забывается. Потеряв бдительность, мы с лёгкостью приписываем музыке то, что привносится в синтетический художественный образ вокального или хорового произведения другим, немusicalным компонентом — словом, и тем самым лишаем звучание его художественной ценности. Звуковая природа музыки подвергается сомнению некоторыми авангардными опусами, как, например, известным «4.33» Дж. Кейджа. Они даже провоцируют размышления над фундаментальными вопросами философии музыки: что есть музыка и каковы её границы. Тем самым постоянно приходится убеждаться в том, что звуковой аспект имеет для музыки сущностное, краеугольное значение.

По ходу рассмотрения того, как формируется музыкальный образ, вскрывается также такое его свойство, как **мобиль-**

ность внутренней структуры. Музыкальный образ — сложный, многомерный компонент музыкального произведения. Его художественная ёмкость не берётся из «ниоткуда», она накапливается постепенно. В этот процесс свою лепту вносят все ступени формирования образа: музыкальный звук, средства музыкальной выразительности, музыкальная интонация. На каждой из них закладываются те грани смыслов, которые в совокупности, во взаимном обогащении и усилении друг друга приводят к художественной выразительности целостного музыкального образа. Параллельно направленные или встречные смысловые импульсы, генерируемые на отдельных уровнях иерархической структуры музыкального содержания, множась и гибко корректируясь, развёртываются в детально нюансированный музыкальный образ.

В структуре музыкального образа его элементы — звук, средства музыкальной выразительности, интонация¹ — могут

¹ Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993. 268 с.; Шаймухаметова Л.Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы / Гос. институт искусствознания. М., 1999. 311 с.

играть разные роли. Так, «краеугольным камнем» мощного «здания» музыкального образа в искусстве вплоть до конца XIX века была интонация. В XX веке она порой утрачивает главенствующую роль. В музыке композиторов нововенской школы, в сонористической музыке «центр тяжести» смещается к звуку, именно его метаморфозы оказываются определяющими для становления музыкального образа. В некоторых авангардных музыкальных течениях XX века наиболее образно значимыми становятся средства музыкальной выразительности (ритм, тембр, регистр, фактура и т. д.), в пределах которых протекает жизнь образа. Мобильность внутренней структуры музыкального образа, то есть подвижность функций названных ранее составных компонентов, изменение степени их важности в образе, — его важнейшее свойство. Будучи известным слушателю, оно помогает найти верный путь восприятия музыкального произведения.

С мобильностью внутренней структуры музыкального образа сопряжено ещё одно, не менее существенное его свойство — **многозначность**. В разворачивающейся во времени подвижной структуре музыкального образа те или иные компоненты не только принимают на себя роль его «несущих опор», но и акцентируют соответствующие им смыслы. Помня о том, что каждый из компонентов музыкального образа — звук, средства музыкальной выразительности, интонация — смыслово неоднозначен, нетрудно понять, что музыкальный образ превращается в неисчерпаемый потенциал спрессованных, нагромождающихся друг на друга, пульсирующих, колеблющихся в своих оттенках смыслов. Исходная многозначность музыкального образа усиливается в контексте целостного музыкального опуса (хорошо известно, что образ в первоначальном показе и в репризировании музыкальной темы не тождествен самому себе).

Одна из черт музыкального образа заключается в той **«предметности»**, которая, собственно, представляется. «Предметность» существенно отличает образ музыкальный от, например, театрального, с которым нам отчасти приходится иметь дело на смежной территории музыкального театра. Если театральный образ равнозначен прежде всего персонажу, действующему лицу, то образ музыкальный имеет гораздо более ёмкий потенциал: музыкальный образ может не концентрироваться на отдельно взятом человеке, а, например, обобщать движения души, мысли и многое другое, свойственное множеству людей и даже человеку вообще. Кроме того, он в состоянии уводить и в области, лежащие за пределами человека (образы природы, смерти, судьбы) и даже вглубь самой музыки (в её законы, традиции, в тонкости композиторского и исполнительского «ремесла»).

Ещё одна особенность музыкального образа состоит в том, что его «предметная» сторона (даже в случаях намеренной иллюстративности) довольно **дистанцирована от реалий жизни**. Об этом говорил С. Раппопорт как об общей для всех художественных образов черте². Однако, как выясняется, в искусстве это свойство отнюдь не абсолютизировано. Живопись, скульптура, поэзия, кино довольно часто связаны с реально видимым и слышимым весьма непосредственно. Музыку же отличает значительно бóльшая опосредованность, условность и даже абстрагированность. Так, портрет живописный ценен опознаваемостью прототипа в нём, что в музыке далеко не столь важно — много ли мы можем сказать о дамах, чьи имена вынесены в заголовки

² Раппопорт С.Х. Художественное представление и художественный образ // Эстетические очерки. М.: Педагогика, 1973. Вып. 3. С. 45–84.



многочисленных пьес-портретов Ф. Куперена («Нанет», «Манон», «Бабет», «Анжелика», «Принцесса Мари»), но это не мешает нам восхищаться излучаемыми клавишинными «зарисовками» грацией и совершенством.

Разумеется, непосредственное впечатление «сиюминутного» также не чуждо музыке, например, в импровизациях (в академической музыке, джазе, рок-музыке), натуралистически «достоверных» картинах («Пасифик 231» А. Онеггера, «Завод» А. Мосолова). Однако композиторы не любят злоупотреблять иллюстративностью и добиваться максимального подобия жизненным явлениям, особенно происходящим «здесь и сейчас». Об этом открыто говорил П. Чайковский: «И печальные и радостные чувства выражаются всегда, так сказать, *ретроспективно*. Не имея особенных причин радоваться, я могу проникнуться весёлым творческим настроением и, наоборот, среди счастливой обстановки произвести вещь, проникнутую самыми мрачными и безнадежными ощущениями»³. Эстетическая позиция, активизирующая, помимо непосредственного восприятия, ещё и воображение, воспоминания, мышление и другие психические процессы творца, даёт свои результаты: отстранённость от «происходящего здесь и сейчас» оборачивается расширением концептуального поля музыки.

Согласно природе музыки как преимущественно временного вида искусства, звуковой образ в большой степени складывается в движении **временного процесса**. Этим обстоятельством обуславливается мобильность, непрекращающаяся изменчивость, своего рода неуловимость музыкального образа. Продвижение

звукового потока не позволяет образу застыть в отлитой, отточенной форме. Ни в одном мгновении звучащего произведения не возникает то, что можно принять как полноценный музыкальный образ. Таковой, по сути, оформляется только как целостность и лишь тогда, когда звуковой процесс завершён, то есть обретает свою полноту как итог состоявшегося звучания.

Безостановочные внутренние преобразования порождают известные трудности словесного описания музыкального образа. Он с трудом — и то весьма схематично, в очень общих чертах — поддаётся **словесной характеристике**, неизбежно лишаясь при этом своей детализации и неповторимой индивидуальности. Поэтому, прибегая к тем или иным словесным комплексам (подобно тем, которые даны Г. Крауклисом кругу образов симфонических поэм Листа — «глубокое, подчас мрачное раздумье, мучительные вопросы о смысле жизни», «бурные порывы, мучительные поиски, жажда деятельности», «героическая борьба, уверенное самоутверждение», «образы скорби, траура», «образы любви, восторженных мечтаний», «пасторальные, спокойно-созерцательные образы», «молитвенное созерцание, религиозное смирение»⁴), следует относиться к ним лишь как к условным и эскизным обозначениям области пребывания музыкального образа.

В сравнении с некоторыми другими составляющими художественного содержания (допустим, музыкальной интонацией) музыкальный образ — довольно крупная компонента. Однако однозначно установить его объём и унифицировать его масштабы невозможно. Известны разные **масштабы** музыкального образа. Он может сформироваться в относительно небольшом фрагменте

³ Чайковский П.И. О композиторском творчестве и мастерстве. Избр. отрывки из писем и статей. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: Музыка, 1964. С. 43.

⁴ Крауклис Г.В. Симфонические поэмы Листа. М.: Музыка, 1974. С. 25–26.

произведения (в главной или побочной партии сонатного целого, рондальном рефрене, первой или средней части трёхчастной пьесы), большом разделе произведения (экспозиции сонатной формы, включающей в себя меньшие образы главной и побочной партий), крупном целостном произведении (возможно, многочастном — сюитном или сонатно-симфоническом). Несложно понять, что названные образы соотносятся иерархически — меньшие входят в состав больших, а те, в свою очередь, — ещё более крупных. Вступающие друг с другом в отношения, музыкальные образы порождают собою образную систему. Образ, охватывающий такую систему, правомерно именовать «образом высшего порядка», или *метаобразом*. Вполне естественно, что образы тех или иных масштабов разнятся и сущностно, а метаобраз не сводим ни к одной из составляющих.

Сделав ещё один шаг по наметившейся иерархической лестнице, мы выходим за пределы единичного опуса и оказываемся в контексте целостного творчества композитора. Оно также населено музыкальными образами, показательными теперь уже не для отдельно взятого произведения, а для художественных исканий творца. Здесь мы встречаем такие образы, как бетховенский Герой, шубертовский странник, Фатум Чайковского. В свою очередь образ какой-либо композиторской персоналии может обнаружить точки соприкосновения с близкими ему образами у других авторов, что позволит говорить, например, об образе лирического героя романтиков. Продвигаясь по заданному вектору иерархического укрупнения масштабов музыкального образа, мы, наконец, выходим за пределы музыки и оказываемся в сфере искусства с живущими в ней межвидовыми образами Фауста, Орфея, Прометея и т. д., в которые свою, и достойную, лепту вносит музыка.

Продолжая обсуждать вопрос об общих свойствах музыкального образа, право-

мерно избрать и другую траекторию мысли. Как и любой художественный образ, музыкальный образ вызревает, проходя определённые **стадии становления**. Он начинает формироваться в замысле, вызревающем в сознании композитора (образ-замысел) и крепнет в художественной реализации исходного замысла (образе раздела композиторского опуса или образе-произведении). Последующее становление музыкального образа происходит в синтезе творческой деятельности автора и исполнителя (в образе-интерпретации), при активизации интеллектуально-душевной деятельности слушателя (в образе-восприятии) и, наконец, в дистанцированном от непосредственного звучания художественном впечатлении, которое остаётся у любого знакомого с произведением человека (в образе-воспоминании). Для содержания музыкального произведения важны все обозначенные нами эволюционные стадии бытия музыкального образа. Учитывая, что на каждой из них сказывается природная для музыки подвижность, изменчивость, неуловимость, можно безоговорочно утверждать бесконечность образа как его природное свойство.

Будучи результатом сложной деятельности психики человека, художественный образ, как давно стало понятно эстетикам, представляет собою диалектическое единство отражаемого и отражающего субъекта. Музыкальный образ — не исключение из этой закономерности. Явления реального мира в нём не «затвердевают» в некоем звуковом эквиваленте. Они непременно «обрабатываются» композиторской памятью, воображением и другими личностными свойствами и тем самым становятся воспринимаемыми, трактуемыми, оцениваемыми. Следовательно, музыкальный образ сочетает в себе то, *что* в нём воплощается, и то, *как* оно воплощается, или **объективное и субъективное начала**. На этом тезисе — в силу его важности



для искусства вообще и для музыки в частности — необходимо остановиться.

Оттолкнёмся от общеизвестной аксиомы: в музыке особая роль принадлежит *эмоции*. Эта роль обусловлена тем, что эмоция — важнейшее средство самовыражения человека, его реакция на воспринимаемый им мир. С точки зрения психологии личности, эмоциональность — неотъемлемое условие восприятия человеком мира. Эмоция привносит собою в искусство живое, человеческое начало и, даже будучи неявной, скрытой в «подтексте», она одухотворяет, «очеловечивает» произведение искусства [2; 3].

Однако музыка постоянно испытывает ещё одну потребность в эмоции. Как и другие искусства, музыка не просто представляет ту или иную образную сферу (или их синтез), не просто обозначает тот или иной «предмет» воплощения — в музыкальном образе просвечивает и *отношение* к воплощаемому. Необычайная рефлексивная ценность эмоционального компонента художественного образа осознаётся творцами. «Протокольная правда никому не нужна, — считал выдающийся пейзажист Исаак Левитан. — Важна ваша *песня*, в которой вы поёте лесную или садовую тропинку»⁵.

Если вернуться к музыке, то здесь также улавливается отношение, разлитое в эмоциональной окраске, сопутствующей «двигательному», «речевому», «мыслительному» или иному из названных образов — чаще положительной или спокойно-нейтральной, реже — отрицательной. Человек Играющий в фортепианном «Вальсе» Глинки (пример № 1) лучится радостью, бег поезда в его же «Попутной песне» вызывает восторг, фантастические образы «Наваждения» Прокофьева внушают страх, тонко нюансированны

Пример № 1
М. Глинка. Вальс

Example No. 1
Mikhail Glinka. The Waltz



ми эмоциональными процессами окрашено «Размышление» Глазунова. Эмоция становится способом рефлексии, носителем личностного отношения, давая понять, как именно, в каком ракурсе «видится» воплощаемая образная сфера.

Эмоция — не единственное средство, позволяющее передать отношение к отображаемому. Искусство облюбовало и такой способ художественного воплощения мира, при котором представляющий ту или иную сферу образ показывается под определённым углом зрения, в определённом «эстетическом модусе». Искусством выработан целый ряд таких модусов, известных как эстетические категории: прекрасное и безобразное, трагическое и комическое, возвышенное и низменное и т. д. [4; 5].

История музыки свидетельствует о постепенном освоении модусов. В музыке Древнего мира разрабатывались такие модусы, как возвышенное, трагическое, прекрасное. Значительно позже к ним присоединяется комическое. Пожалуй, лишь в музыке XIX века и особенно в современном искусстве актуальными становятся безобразное и низменное, хотя при этом значение «положительных» модусов как приоритетных в искусстве в целом сохраняется.

Из названных эстетических категорий наиболее проблематичным в музыке оказалось *комическое*. Ещё совсем недавно его права на существование в мире звуков признавались не всеми. Чтобы развеять такие сомнения, остановимся

⁵ Цит. по: Шаляпин Ф.И. Повести о жизни. Страницы моей жизни. Маска и душа. Пермь: Искусство, 1978. С. 296.

на комическом и, прибегнув к краткому историческому экскурсу, убедимся в том, как постепенно обогащается и углубляется область комического в музыке.

Пожалуй, наиболее ранние образцы комического можно найти в шутивно-игривом тоне ряда жанров бытовой танцевальной музыки и фольклора. Этот ракурс комического разрабатывается музыкой довольно долго и настойчиво. Он господствует и в комической опере, и в инструментальной музыке Д. Скарлатти, Ф. Куперена (например, в его клавирном цикле «Летопись великой и древней Менестрандии»), И.С. Баха (в «Каприччио на отъезд возлюбленного брата», известной «Шутке» из оркестровой сюиты *h moll*, контрапунктическом соединении двух немецких народных мелодий в пьесе № 30 из «Гольдберг-вариаций»); многочисленны шуточные образы Й. Гайдна. В современной музыке его ярко воплощают Первый фортепианный концерт и некоторые прелюдии ор. 34 Д. Шостаковича, Первый фортепианный концерт, «Юмореска» и «Озорные частушки» Р. Щедрина.

Значительным завоеванием в области комического следует считать романтическое шаржирование (образа «Пьеро» из «Карнавала» Шумана, лейтмотива в Третьей части «Фауст-симфонии» Листа). Позже, в XX веке, оно становится более острым (в пьесе «Урод» из «Двух портретов» для оркестра Бартока), гротесковым (у Малера), сатирически-едким (в фортепианных сочинениях Сати).

В отечественной музыке ещё в искусстве скоморохов зарождается сатирически заострённое отображение жизни, позже проникающее и в музыку церковную в виде пародийного партесного концерта. Комедийно-сатирическая «ветвь» буйно разрастается и на «древе» русской оперы. Впоследствии смелые сатирические зарисовки создают Даргомыжский в романах «Мельник», «Титулярный советник», «Червяк» и Мусоргский в некоторых оперных портретах, «Райке»

и ряде вокальных миниатюр («Классик», «Семинарист», «Козёл», «Блоха»). Продолжением этой линии можно считать сатирические и гротесковые образы Шостаковича (в операх «Нос» и «Катерина Измайлова», балетах «Золотой век» и «Болт», нескольких симфониях, Втором виолончельном концерте, «Антиформалистическом райке», «Сатирах» на стихи Саши Чёрного, «Пятироманах» на тексты из журнала «Крокодил»), Щедрина (в «Мёртвых душах», курортной кантате «Бюрократиада»), Шнитке (в «Ревизской сказке»).

Помимо однозначно-прямолинейного осмеяния, автор способен и тонко иронизировать (в «Иронии» А. Скрябина, «Ироническом па-де-де» для скрипки и фортепиано Е. Подгайца), демонстрировать беспощадно-хлёткое остроумие (в «Сарказмах» С. Прокофьева), добродушно улыбаться (скажем, по поводу музыки своего «оппонента» — Р. Вагнера — в пьесе К. Дебюсси «Кукольный кэуок» из фортепианной сюиты «Детский уголок»). Целая гамма оттенков комического переливается в опере-частушке «Не только любовь» Р. Щедрина. Бесконечно богатые нюансы комического открываются в его соприкосновениях с другими «модусами», например трагическим (в «Воццеке» А. Берга, «Катерине Измайловой» Д. Шостаковича).

Музыкальный образ предстаёт в каком-то эстетическом ракурсе (как прекрасное или безобразное, возвышенное или низменное и т. д.) благодаря эстетическим свойствам музыкальной интонации [6]. При этом заданные интонацией предпосылки в музыкальном образе могут быть обогащены деталями и усилены. В прелюдии ор. 34 № 6 Шостаковича образ-пародия на незадачливых оркестрантов, предопределённый начальной претенциозно-торжественной маршевой интонацией, впоследствии дополняется то надрывным (нелепым здесь, а потому смешным) пафосом, то вызывающими откровенный смех



несовпадениями «оркестровых партий» и в результате обретает «прорисованность» и объём.

В более сложных случаях, в условиях качественных метаморфоз или взаимодействия разнообразных (в том числе и эстетически) интонаций, складывающаяся в музыкальном образе картина становится подвижной или неоднозначной. Пластичная, гибкая песенная интонация Малера легко и незаметно лавирует между положительным и отрицательными эстетическими «полюсами», правдиво и объёмно воссоздавая жизнь художественными средствами. Амбивалентность человеческого бытия породила такой способ интонирования, как музыкальная тема-«оборотень». Ею воспользовались Берлиоз в «Фантастической симфонии» при радикальном переосмыслении лейттемы возлюбленной из поэтично-прекрасного в безобразное, подобно ему это сделал и Барток в «Двух портретах» (опять-таки возлюбленной) для симфонического оркестра. Шокирующие двойственны некоторые жизнерадостно-танцевальные образы, незаметно превращающиеся в агрессивно-зловещее неистовство дьявольских сил (в фортепианной «Балладе» Грига, «Ночи на Лысой горе» и «Гопаке» Мусоргского, финале Третьей симфонии Рахманинова, танце «Кочари» из Второй симфонии Хачатуряна, финальной тарантелле из Второй симфонии Онеггера).

Рефлексивные свойства чрезвычайно важны для музыкального образа. Если номинативный, «предметный» его компонент довольно схематично очерчивает образ, подавая его скорее как некий тип, то эмоциональный или эстетический ракурс выявляет его индивидуальные черты. Эмоциональный оттенок и ценностно-эстетический «угол зрения» как неотъемлемые признаки музыкального образа в свою очередь становятся импульсом к кристаллизации музыкально-художественной идеи произведения.

Итак, нам стали ясны коренные, природные свойства музыкального образа. Признавая сложность объективно существующей картины, сосредоточимся далее на образе *музыкальном*, образе, соответствующем *композиторской* инициативе, образе-*результате* творческого процесса композитора, образе (метаобразе) *единичного произведения*, образе, сочетающем отображаемое и авторский «взгляд» на него.

Особенные свойства музыкального образа

Как мы убеждаемся, музыкальный образ наделён целым комплексом свойств, благодаря которым он способен воплощать художественные задачи. Однако проникновение в художественный мир музыки требует не только понимания его природы в целом, не только атрибуции отображённой предметности, но и умения уловить особенность отдельно взятого музыкального образа. Эту познавательную задачу помогает решить такой «инструмент», как дихотомия — пара взаимоисключающих категорий. В нашей ситуации потенциально результативны антиномии «реальность/нереальность», «взрослое/детское», «статика/динамика», «прямолинейность/спиралевидность».

Предметная область, увиденная сквозь ряд дихотомий, получает шанс обрести значительно бóльшую определённую. Следует, однако, постоянно помнить о том, что каждый компонент дихотомии, вскрывающий некое специфическое свойство музыкального образа, обусловлен средствами высказывания: интонациями, элементами музыки, индивидуально отобранными звуковыми ресурсами. Поэтому названные пары можно расценивать как эффективный способ углубления в музыку.

Вводя первую дихотомию, убедимся в том, что образы **реально существующие** отличны от **нереальных** (фантастических, вымышленных, сказочных,

иллюзорных, пригрезившихся и т. д.). Находящееся в мире реальном интонационно оформляется как указующее на человека, на природно-урбанистическую и культурно-историческую атмосферу его бытия или сферу музыки. Причём оно уподоблено реальности, известной нам по жизненному опыту. Мир фантазий, наоборот, заявляет о себе интонированием, для реальности неестественным — гиперболизациями, деформациями, алогичностью, то есть тем, что носит *экстраординарный* характер [7].

Фантастика начала осваиваться музыкальным искусством значительно позже, нежели реальность, и в большой степени благодаря оперным сюжетам. Атмосферу сцены в Волчьей долине из «Волшебного стрелка» Вебера нагнетают фони́зм диссонантного аккорда (умVII7), смелое модулирование (*Fis – a – c – Es*), тембровая живописность. Глинкинский Черномор олицетворён целотоновой гаммой. В операх Римского-Корсакова сложилась своего рода энциклопедия подобных средств: уменьшённые, увеличенные и целотоновые лады, малотерцовые ряды трезвучий, застылые увеличенные созвучия, тритон как интервал и как структурный о́стов аккорда, оттеснение в гармонии функциональности колористичностью.

У действующих в опере фантастических персонажей вокальная партия лишается по-человечески тёплой напевности или речевой «достоверности» (укажем на мертвенно-остинатное псалмодирование Призрака Графини в «Пиковой даме» Чайковского, редкий тембр тенора-альтино в партии Звездочёта в «Золотом петушке» Римского-Корсакова). Порой фантастические персонажи вовсе лишены вокальных характеристик, довольствуясь только инструментальными (Самьель в «Волшебном стрелке» Вебера, Черномор в «Руслане и Людмиле» Глинки, золотые и серебряные рыбки и другие чудеса морские в «Садко» Римского-Корсакова).

В инструментальной музыке также опознаются свои интонационные атрибуты фантастического. В качестве интонационного фундамента часто избирается танец («В пещере горного короля», «Шествие гномов» Грига, «Фантастические танцы» Шостаковича) или скерцо («Хоровод гномов» Листа, «Наваждение» Прокофьева) в ускоренно-вихревом темпе. Интонация не особенно индивидуализирована и при многочисленных повторах и секвенцированиях легко превращается в общие формы движения (пример № 2). Большую роль играет «неправдоподобно» низкое или высокое регистровое положение материала, усугубляемое тембровой характерностью, например «шелестом» тремолирующих высоких струнных *divisi*, взвизгиваниями флейты *piccolo*, гнусавостью кларнета *in Es*, ударами древком смычка в финале «Фантастической симфонии» Берлиоза.

Пример № 2
С. Прокофьев. «Наваждение»

Example No. 2
Sergei Prokofiev. «Obsession»



Велико значение специфических ладов (лады «тон – полутон» у Римского-Корсакова), тональной неустойчивости, хроматики, диссонантности (параллельные ноны в этюде op. 65 № 1 Скрябина), эффектных динамических «срывов» и нарастающих, сквозного развития, ассоциирующегося с торжеством необузданной стихии,



или же — насторожённо-гипнотической «застылости».

Особенность образов нереального мира заключается в том, что они, как правило, подаются не нейтрально-объективно, а — в отношении к человеку: они либо враждебны ему (Волчья долина из «Волшебного стрелка» Вебера, финал «Фантастической симфонии» Берлиоза, «В пещере горного короля» Грига), либо по-сказочному привлекательны и заманчивы (морское царство в «Садко» Римского-Корсакова, «Волшебное озеро» Лядова).

Индивидуальность музыкального образа открывается также сквозь призму дихотомии «**взрослое/детское**»⁶ [8; 9]. Она может быть детализирована вспомогательными дихотомиями: богатство эмоций / доминирование позитивных эмоций, глубокая проработанность и богатая палитра оттенков эмоции / портретная «плоскостность» эмоции и мобильная смена модусов эмоций, многообразие видов деятельности / сфокусированность на игре, многокрасочная окружающая среда / игрушка как главный атрибут жизни, открывающаяся сложность бытия / простота, наивность и схематичность видения жизни.

⁶ Категория «детское» интенсивно разрабатывается в отечественном музыкознании, например, в трудах: Баязитова Д.И. Интонационная лексика в содержании пьес детского фортепианного репертуара: дис. ... канд. искусствоведения. Уфа. 2008. 309 с.; Сорокина Е.А. Мир детства в русской музыке XIX века. Тамбов: ТГМПИ, 2012. 182 с.; Шефова Е.А. Поэтика фортепианного детского альбома в творчестве композиторов русского зарубежья. Липецк: Позитив Л, 2016. 194 с.; Шефова Е.А. Мир детства в творческом сознании и музыкальной практике композиторов XX века : Учебное пособие. Липецк: ЛГПУ имени П.П. Семёнова-Тян-Шанского, 2019. 64 с.

Различие миров взрослого и ребёнка убедительно в «Детских сценах» Шумана. Двенадцать пьес цикла составляют вереницу детских впечатлений, чувствований, фантазий. Каждая из миниатюр (за исключением № 11 «Страхи») — непритязательный образ-эмоция, причём эмоция «вообще» — неиндивидуализированная, без каких-либо проработанных деталей. Эмоциональные тонусы в образах довольно близки, хотя некоторые заголовки, казалось бы, проگرامмируют собою контрасты («Горелки» — «Просящий ребёнок», «Важное событие» — «Грёзы»). Сами эмоции неглубоки, легковесны и мимолётны. Ассоциировать их с переживаниями взрослого человека мешает «сглаживающая» эмоция жанровая (танцевальная, песенная, скерцозная) интонационность с её формообразующими атрибутами — квадратными структурами, чёткими (простыми) композициями, многочисленными повторами.

Иначе решена последняя, тринадцатая пьеса «Поэт говорит» (пример № 3). Она вмещает два контрастных образа, что уже обнаруживает более сложную структуру её содержания. Сами образы лежат в совершенно иной плоскости — это размышление, коему не было места раньше. Жанровая интонационность (хорал и напевный речитатив) очерчивает ракурсы образа: раздумье о возвышенном, серьёзном, вечном и — лично окрашенный монолог («мысли, произнесённые вслух»). Свободно (а в монологе — импровизационно-раскованно) протекает процесс. Способность перемещаться из макромира вечного в микромир собственной души и из непосредственно — «здесь и сейчас» — проживаемого в далёкое прошлое (маркируемое аллюзиями на ряд шумановских произведений), рассудительная значительность и субъективно-личный характер высказывания соотносимы, разумеется, с внутренним миром взрослого человека.

Пример № 3
Р. Шуман. «Поэт говорит»

Example No. 3
Robert Schuman. "The Poet Speaks"



Музыкальный образ может пребывать в одном из двух качественных состояний — **динамическом** или **статическом**. Музыка умеет воссоздавать, например, эмоцию в её статике и динамике: в романсе Глинки «Скажи, зачем» лирический герой находится в стабильном, статичном состоянии радостного волнения; в его же романсе «Не искушай» элегическое настроение, довольно печальное поначалу, впоследствии сначала просветляется, а затем несколько драматизируется, то есть динамично изменяется. Речевой образ также способен оставаться неизменно-статическим (в репликах Призрака Графини в V картине «Пиковой дамы» Чайковского, в *ostinato* «Нет, нет, то не Василёк» впавшей в транс Любки из «Семёна Котко» Прокофьева) или постепенно трансформироваться (в «Разговорах» Щедрина). Застылую картинность и качественные метаморфозы мы уже отмечали в образах предметно-изобразительных. То же можно отнести и к другим образным сферам.

Разумеется, и динамика, и статика предполагают временное развёртывание образа, то есть его процессуальность. Тем не менее процесс этот может протекать

по-разному. Образ, находящийся в состоянии *динамики*, подвержен внутреннему развитию. Оно обусловлено более или менее интенсивными интонационными преобразованиями и векторно направлено на углубление, обогащение образа или — его угасание. Динамичны образы прелюдии Рахманинова *g moll*, прелюдии Скрябина *C dur* op. 33 № 3, «Размышления» Глазунова, «Утра» Грига с появлением в них всё новых смысловых штрихов и даже качественных метаморфоз.

В отличие от динамического модуса, когда образ словно лепится, разворачивается «на наших глазах», в присутствии слушателя, при *статическом* модусе он подаётся как уже сформированный, уже (доконтекстно) состоявшийся, данный (а не динамично создаваемый). Здесь слушатель — не «очевидец» образа-процесса; он сразу созерцает готовый образ-результат.

Однажды заданное и неизменное состояние образа интонационно-драматургически решается посредством длительного (в принципе бесконечного) сохранения одного и того же интонационного ядра, допускающего редкие и незначительные изменения. Самодостаточна статика в «описательных» пьесах К. Дебюсси, микрополифонических опусах Д. Лигети («Атмосферах», «Объёмах», «Удаляясь»). Подобная интонационная драматургия характерна и для минималистских опусов. Приведём пример статического музыкального образа в одном из них — пьесе «Полёты воздушных змеев» В. Екимовского для четырёх блок-флейт (1992).

Интонационная основа пьесы — двухэлементное ядро. Первый элемент — стремительный гаммообразный полтораоктавный взлёт, второй — попытка закрепиться на достигнутой высоте, хроматическое нащупывание точки опоры (пример № 4).

Ядро многократно канонически, с интервалом в 4–5 секунд, проводится четырьмя темброво идентичными инструментами. В каждом звучании первого



Пример № 4
В. Екимовский. «Полёты воздушных змеев»

Example No. 4
Victor Ekimovsky. "Kite Flying"

из ансамблистов ядро малозаметно варьируется — изменяется последовательность секунд и терций в гаммообразном пассаже и ритмически-штриховое оформление второго элемента. Таких изменений в пьесе 17, причём девятый вариант оказывается в центре симметричной композиции, а начиная со следующего регулярные изменения ядра появляются в ракоходном порядке — восьмой вариант, седьмой и т. д. Многократные повторы одного и того же интонационного материала с почти неуловимыми слухом изменениями в нём обуславливают особое качество музыкального образа — бесконечно длящееся ровное статическое состояние, лишённое какой-либо «событийности» и процессуальной направленности.

Обратим внимание на то, что в пьесе Екимовского в статическом состоянии находится образ-движение, который, как может показаться, всегда динамичен. На самом деле здесь нет никакого противоречия, поскольку само по себе движение разнообразно. О его динамическом характере говорят направленность (приближение-разрастание в эпизоде нашествия из VII симфонии Шостаковича, в «Болеро» Равеля), «событийность» (при помощи интонационного произ-

растания, интонационного вторжения, трансформации, противопоставления, взаимопроникновения) и результативность (нередко в связи с динамическим репризированием, сонатной коллизией). Отсутствие направленности, «событийности» и результативности оставляет движение раз и навсегда данным, природным для образа, но неизменным качеством, — достойным портретного или картинного музыкального запечатления. Хотя воздух, река, море, шмель, караван безостановочно движутся, их музыкальные образы у Екимовского (в «Полётах воздушных змеев»), Вагнера (во вступлении к «Золоту Рейна»), Римского-Корсакова (во вступлении к опере «Садко» «Океан — море синее» и в «Полёте шмеля»), Бородина (в симфонической картине «В Средней Азии») статичны.

«Динамичная статика» или «статичная динамика» — одним из этих оксюморонов (фигур, объединяющих противоположности) можно сформулировать особенности движения в ренессансной и барочной культурах. В. Медушевский замечает: «Движение в музыке барокко есть бег на месте. Здесь словно бы сказывается то древнее понимание времени, которое в русском языке зафиксировано в этимологии слова (время — то, что вертится подобно веретену)»⁷. Думается, из всего сказанного ясно, сколь нетождественны понятия движения и динамичности.

Понять качественное своеобразие музыкального образа помогает ещё одна дихотомия — «**прямолинейность/спиралевидность**». Названные характеристики образа введены А. Левидовым, который на многочисленных примерах показывает «спиралевидность» мысли, эмоции и действия литературного персонажа. «Понятие «спиралевидность» (кривая, зигзаг, изгиб) мы используем

⁷ Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993. С. 127.

в широком плане; это для нас условный термин, к которому мы прибегаем, чтобы дать наглядное представление о *характере* движения, подчеркнуть наступление мгновения, когда в движении возникает нечто *новое*, какой-то *другой* оттенок, — то, чего не было в предшествующий момент; «спиралевидность» указывает на *изменение*, на *развитие*, на переход к чему-то *иному*», — читаем мы у филолога⁸.

Спиралевидный образ, пожалуй, наиболее убедителен в литературном произведении, но, будучи общехудожественной закономерностью, он живёт и в других искусствах (К. Станиславский говорил: «Когда играешь злого, — ищи, где он добрый. Когда играешь старика, — ищи, где он молод...»⁹), в том числе и в музыке. Убедимся в том, что и музыкальный образ допускает поворот в сторону, возвращение (иногда к исходной точке), даже движение «по кругу».

Прелюдия Рахманинова *D dur* op. 23 № 4 — торжество душевного покоя и гармонии. Однако оно не просто постулируется, а постепенно и глубоко раскрывается и — утверждается. Стержневая тональность *D dur*, тихая звучность, спокойный волнообразный рисунок мелодии, неторопливо перекатывающиеся волны арпеджио время от времени преодолеваются, неизменно затем восстанавливаясь (пример № 5, а). При первом «шаге в сторону» появляется более мрачная тональность *fis moll* с подчёркиванием её тоники басами на сильных долях такта и крещендированием (пример № 5, б). Следующий «виток» — неожиданный эмоциональный взрыв поддержанной динамикой мелодической волны, предпринятый в кадансовой зоне первого предложения (пример № 5, в).

Очередной «отход» аналогичен предыдущему с той лишь разницей, что в нём теперь обыграна минорная субдоминанта.

В развивающемся разделе пьесы в светлом лирическом образе накапливаются

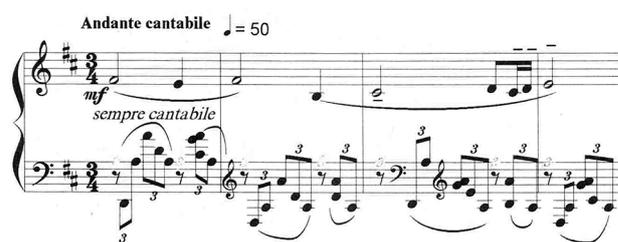
Пример № 5

С. Рахманинов. Прелюдия op. 23 № 4

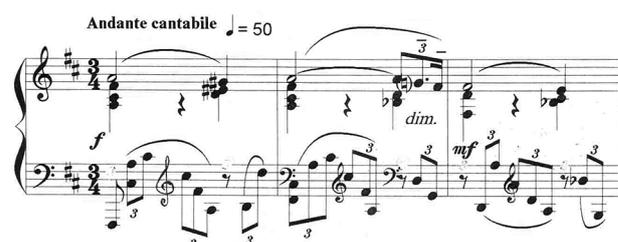
Example No. 5

Sergei Rachmaninoff. Prelude op. 23 No. 4

а)



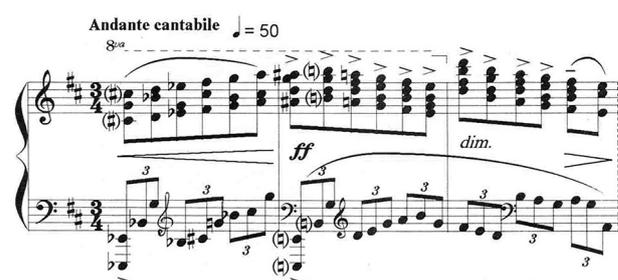
б)



в)



г)



⁸ Левидов А.М. Автор — образ — читатель. Л.: Изд-во ЛГУ, 1983. С. 42.

⁹ Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве // Станиславский К.С. Собр. соч. : в 8 т. М.: Искусство, 1954. Т. 1. С. 178.



ладотональные нюансы (*h moll – a moll – e moll – g moll*), энергия которых выплёскивается в патетическом эмоциональном кульминационном взрыве (пример № 5, г). При репризировании первого предложения периода возобновляются и его «витки» с ещё более экспрессивной, аккордово уплотнённой мелодией. Систематические «уходы в сторону» от основного смыслового стержня делают траекторию саморазвёртывания образа спиралевидной. Присоединение новых смысловых штрихов не позволяет образу стать декларативным или идеализированным — этому мешает его интенсивная внутренняя жизнь.

Как видим, спиралевидное развёртывание музыкального образа — не что иное, как обогащение основных черт дополнительными, порою противоположными (мрачного состояния — просветлением, задумчивости — эмоциональным оживлением, отчаяния — проблеском надежды, фантастического существа — приметам человека и т. д.). Благодаря им музыкальный образ приобретает объёмность, «стереоскопичность», «полихромность». Разумеется, столь сложно, «витиевато» организованный музыкальный образ программирует и соответствующее — «спиралевидное» — его восприятие слушателем.

«Прямолинейный» образ устроен иначе. «У провинциальных актрис, — пишет Станиславский 3 января 1905 года в режиссёрском дневнике, — так: коли ты говоришь о скучном, так всегда делай трагическое лицо, если говоришь о красивом — улыбайся, о весёлом — заливайся хохотом, и все душевные рисунки направляй по прямой линии в центр, точно проводя эту черту по линейке. Тогда рисунок роли получится определённый, ясный, всем понятный — *прямолинейный*»¹⁰.

«Прямолинейным» можно считать музыкальный образ другой прелюдии Рахманинова — *G dur op. 32 № 5*. На первый взгляд, в ней много общего с прелюдией *D dur* — мажорный колорит, тихая звучность, неторопливое журчание арпеджио в среднем регистре, на фоне чего в верхнем регистре льётся сотканная из мелких секвентных попевок бесконечная мелодия (пример № 6). И здесь есть прорывы минора, динамические колебания, более «материальное» звучание мелодии. Вместе с тем они не уводят «в сторону». Происходит это потому, что исходное состояние музыкального образа создано вариативными средствами: уже в первоначальном изложении музыкальной темы в ней мерцают мажор и минор, полиритмические сочетания, тончайше нюансируется динамика, мелькают глубокие басы. Понятно, что при этих обстоятельствах ни «чистая» минорная краска, ни подключение низкого регистра, ни усиление звучности не привносят собою новые смыслы. Образ пьесы — пребывание в гипнотическом состоянии сладостной истомы, неги — остаётся одномерным.

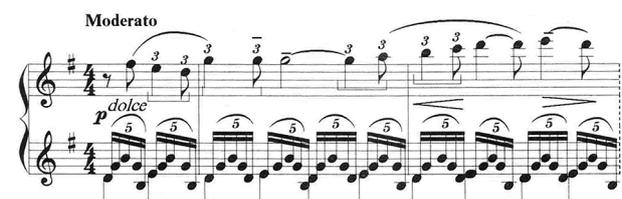
Нетрудно заметить, что «прямолинейный» музыкальный образ организован проще — схематически, «плоскостно», «монохромно». Не следует, однако, обнаружив таковой в музыкальном произведении, расценивать его как художественный недостаток или просчёт. Левидов указывает, что существуют

Пример № 6

С. Рахманинов. Прелюдия *op. 32 № 5*

Example No. 6

Sergei Rachmaninoff. Prelude *op. 32 No. 5*



¹⁰ Станиславский К.С. Собр. соч. в 8 т. Т. 5. Статьи. Речи. Заметки. Дневники. Воспоминания. 1877–1917. М.: Искусство, 1958. С. 215.

образы идеальные, олицетворяющие «голую идею», а не пришедшие из жизни (Костанжогло в «Мёртвых душах» Гоголя, Штольц в «Обломове» Гончарова), или по природе своей примитивно-однозначные (неустанно декларирующий свою честность доктор Львов и неисправимо-скупая Зинаида Савишна в драме А. Чехова «Иванов»), а также — жанры (басня), в которых «прямолинейность» не только допустима, но и обязательна¹¹. Сказанное исследователем о литературе актуально и для музыки. Ко встрече с «прямолинейностью» нужно быть готовыми в образах-медитациях, при символическом воплощении идеала и бездушно-антигуманных сил (образа судьбы, например), а если касаться жанров, — в программно-изобразительной и детской музыке, миниатюре.

Исходя из дихотомий, объединяющих пары взаимоисключающих свойств, следует принять как должное, что музыка вовсе не обязательно оперирует крайностями. Так, многие музыкальные образы Д. Кабалевского находятся в зоне симбиоза «взрослого» и «детского», то есть в ценимом композитором возрастном статусе «юношеское». Естественна для музыки не только изначальная двойственность, неоднозначность, но и последовательная смена статусов. Это концептуально важно, например, для цикла «Детские сцены» Шумана, где вереница зарисовок из жизни ребёнка завершается выходом в пространство взрослого человека, философски обозревающего Жизнь.

Следует учитывать также то, что предложенные дихотомии основаны на разных параметрах музыки, и это означает, что все они приложимы к анализу одного и того же опуса. При этом образ словно поворачивается своими разными гранями и обогащается деталями. Так, в *динамичном* становлении главно-

го образа Ноктюрна *b moll* op. 9 № 1 Шопена — *реальное* запечатление эмоционального мира *взрослого* человека — со временем крепнет к тому же такое качество, как *спиралевидность*. Благодаря ей пассивно-меланхолическое состояние лирического героя временами полнится драматичными взрывами.

Как мы убеждаемся, дихотомический инструментарий позволяет «рассмотреть» музыкальный образ не только в общих чертах, но и в разных ракурсах, «стереоскопично», и вскрыть немало индивидуальных его особенностей. Именно эту цель и должен преследовать анализ музыкального образа.

Заключение

Итак, выяснилось, что музыкальный образ наделён целым комплексом свойств. Одни из них имеют общий, универсальный для музыки как вида искусства статус. Среди них звуковое бытие, мобильность внутренней структуры образа, его многозначность, широкий спектр отображаемых «предметностей», определённая дистанцированность от реалий жизни, высокая значимость временного процесса становления, затруднённая словесной характеристики образа, разнообразие масштабов, стадийный характер формирования, единство в нём объективного и субъективного начал. Наряду с общими свойствами музыкальный образ обладает и специфическими особенностями. Как мы убедились, их можно выявить с помощью антиномий «реальность/нереальность», «взрослое/детское», «статика/динамика», «прямолинейность/спиралевидность».

Рассуждая о музыкальном образе, удаётся немало в нём понять. Тем не менее в ходе разговора (а ещё ощутимее — в процессе анализа музыки) всё более и более очевидной становится внутренняя сложность этого феномена. Следовательно, его изучение музыковедами должно продолжаться.

¹¹ Левилов А.М. Указ. соч.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Казанцева Л.П. Музыкальный образ: понятие и сферы музыкальной образности // ИКОНИ / ICONI. 2022. № 2. С. 129–156. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.2.129-156>
2. Барашкова Е.В., Дробышева-Разумовская Л.И., Дорфман Л.Я. Эмоции в музыке и музыкально-исполнительской деятельности как субъективный фактор музыкального образования // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2022. Т. 10. № 2. С. 29–45. <https://doi.org/10.31862/2309-1428-2022-10-2-29-45>
3. Панаиотиди Э.Г. О трудностях музыкального эраузализма // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2018. № 2. С. 18–38. <https://doi.org/10.7256/2453-613X.2018.2.40262>
4. Данилова Н.В. Метаморфозы комического в «Озорных частушках» Родиона Щедрина // Манускрипт. 2018. № 9 (95). С. 118–123. <https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-9.26>
5. Горячева Т.А., Штенникова Е.Г. Массовая музыка и метаморфозы эстетических категорий возвышенного и прекрасного // Манускрипт. 2021 № 3. С. 524–528. <https://doi.org/10.30853/mns210104>
6. Казанцева Л.П. Музыкальная интонация: эстетические и историко-культурологические аспекты // ИКОНИ / ICONI. 2022. № 1. С. 120–137. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.1.120-137>
7. Кривоус Т.В. Понятие «фантастическое» как объект научной рефлексии // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2018. № 7 (85). Ч. 2. С. 243–247. <https://doi.org/10.30853/filnauki.2018-7-2.5>
8. Шефова Е.А. Творчество Г.Х. Андерсена: своеобразие отражения в детских фортепианных альбомах зарубежных композиторов // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10. № 3. С. 82–91. <https://doi.org/10.24412/2308-1031-2022-3-82-91>
9. Шефова Е.А. «О чём пел зяблик»: природа в нарративе детского фортепианного альбома Николая Сидельникова // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. С. 156–166. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2022.4.156-166>

Информация об авторе:

Л.П. Казанцева, доктор искусствоведения,
профессор кафедры теории и истории музыки.

REFERENCES

1. Kazantseva L.P. The Musical Image: the Concept and Spheres of Musical Imagery. *ICONI*. 2022;(2):129-156. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.2.129-156>
2. Barashkova E.V., Drobysheva-Razumovskaya L.I., Dorfman L.Ya. Emotions in Music and Musical Performance as Subjective Factor of Musical Education. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie = Musical Art and Education*. 2022;10(2):29-45. (In Russ.) <https://doi.org/10.31862/2309-1428-2022-10-2-29-45>
3. Panaiotidi E.G. On the Difficulties of Musical Erausalism. *PHILHARMONICA. International Music Journal*. 2018;(2):18-38. (In Russ.) <https://doi.org/10.7256/2453-613X.2018.2.40262>
4. Danilova N.V. Metamorphoses of the Comic in Rodion Shchedrin's Mischievous Folk Ditties. *Manuscript*. 2018;(9):118-123. (In Russ.) <https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-9.26>
5. Goryacheva T.A., Shtennikova E.G. Mass Music and Metamorphoses of Aesthetic Categories of Sublime and Beautiful. *Manuscript*. 2021;(3): 524-528. (In Russ.) <https://doi.org/10.30853/mns210104>
6. Kazantseva L.P. Musical Intonation: Aesthetic and Historical-Culturological Aspects. *ICONI*. 2022;(1):120-137. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.1.120-137>

7. Krivous T.V. The Notion “Fantastic” as an Object of Scientific Reflection. *Philology. Theory & Practice*. 2018;2(7):243-247. (In Russ.) <https://doi.org/10.30853/filnauki.2018-7-2.5>
 8. Shefova E.A. The Work of G.H. Andersen: the Peculiarity of Reflection in Children’s Piano Albums by Foreign Composers. *Journal of Musical Science*. 2022;10(3):82-91. (In Russ.) <https://doi.org/10.24412/2308-1031-2022-3-82-91>
 9. Shefova E. A. What the Finch Sang About: Nature in the Narrative of Nikolai Sidelnikov’s Children’s Piano Album. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2022;(4):156-166. (In Russ.) <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2022.4.156-166>
-

Information about the author:

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

 **БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК** 

1. Интонация и музыкальный образ: Статьи и исследования музыковедов Советского Союза и других социалистических стран. М.: Музыка, 1965. 354 с.
2. Казанцева Л.П. Анализ музыкального содержания : методич. пособие / Астраханская гос. консерватория. Астрахань, 2002. 128 с.
3. Казанцева Л.П. Музыкальный образ: понятие и свойства // Материалы Междунар. науч.-практич. конференции «IV Серебряковские чтения». Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2007. Кн. I. Музыковедение. Философия искусства. С. 169–173.
4. Казанцева Л.П. Основы теории музыкального содержания. Астрахань: Волга, 2009. 368 с.
5. Лосев А.Ф., Шестаков В.П. История эстетических категорий. М.: Искусство, 1965. 374 с.
6. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. СПб.: Лань, 2014. 320 с.
7. Холопова В.Н. Музыкальные эмоции / Московская гос. консерватория. М., 2010. 348 с.
8. Холопова В.Н. Феномен музыки. М. – Берлин: Директ-Медиа, 2014. 384 с.
9. Шаймухаметова Л.Н. Семантический анализ музыкальной темы. М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. 265 с.

