

## References

1. Bodo, F. (2006). Shick & Sharm (E. Bogatyrenko, Trans.). Moscow: Слово/Slovo [in Russian].
2. Romanovskaya, M.B. (2010). History of suit and gender subjects of fashion. St. Petersburg: Aleteyya [in Russian].
3. Blackman, K. (2013). 100 years of fashion. Moscow: KoLibri [in Russian].
4. Vasilyev, A.A. (2008). Etudes about fashion and style. Moscow: Alpinanon-fiction; Glagol [in Russian].
5. LaTour, A. (2012). Magicians of Parisian Fashion. Moscow: Etherna [in Russian].
6. Lynch, A. & Strauss, M.D. (2009). Changing Fashion: a Critical Introduction to Trend Analysis and Meaning. (A. Goldina. Trans.). Minsk: Grevcov Pulishier [in Russian].
7. Plaksina, E. & Michaylovskaya, L. (2004). History of suit. Styles and trends. Moscow: "Academia" Publishing [in Russian].
8. Zaharzhetskaya, R. V. (2005). History of suit: from antiquity to contemporary. Moscow: RIPOL classic [in Russian].
9. Aksyonova, M., Evseeva, T. & Chernova A. (2007). Fashion & Style. Moscow: Avanta+ [in Russian].
10. Fukai, A. (Eds.). (2003). Fashion History from XVII to XX centuries. Kyoto Costume Institute Colltction. Moscow: TASCHEN/ART-RODNIK [in Russian].
11. Art Deco Fashion (2007). Amsterdam-Singapore: The Pepin Press
12. Kosareva, E. (2006). Fashion. XX century. The development of fashionable forms of suit. St. Petersburg: Petersburg Press Institute [in Russian]. St. Petersburg: Aleteyya [in Russian].
13. Nann, J. (2000). The History of Suit, 1200 – 2000. Moscow: Astrel: AST [in Russian].

УДК 78.071.1 (470) + 784:316.7 "20–21"

**Швец Наталья Александровна**

кандидат искусствоведения, и.о. доцента  
кафедры теории и истории культуры  
Национальной музыкальной академии  
Украины им. П.И. Чайковского  
*natala.shvets@gmail.com*

**"КУЛЬТУРОТВОРЧЕСКИЙ СИНТЕЗ"  
В РЕАЛИЯХ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ  
(на примере хоровых произведений С. Танеева)**

В статье исследуется проблема интегрирования, синтеза разностилевых источников, разнообразие форм взаимодействия стилиевых тенденций в хоровом цикле "Двенадцать хоров а cappella для смешанных голосов" ор. 27 на слова Я. Полонского с точки зрения сохранения и переосмысления традиций, стилиевого синтеза.

Детальное изучение средств музыкальной выразительности выявило полифоничность мышления С. Танеева. Его масштабный хоровой цикл стал образцом взаимодействия разных стилиевых тенденций в искусстве, показал связь эпох, определив целостность стиля композитора.

*Ключевые слова:* культуротворческий синтез, рубежность столетий, культурная традиция, музыкальный индивидуальный стиль.

*Швець Наталія Олександрівна, кандидат мистецтвознавства, в.о. доцента кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*

**"Культуротворчий синтез" у реаліях музичного мистецтва на рубежі XIX–XX століть (на прикладі хорових творів С. Танєєва)**

В статті досліджується проблема інтегрування, синтезу різностильових джерел, розмаїтості форм взаємодії стильових тенденцій у хоровому циклі "Дванадцять хорів а cappella для змішаних голосів" ор. 27 на слова Я. Полонського з точки зору збереження й переосмислення традицій, стильового синтезу.

Детальне вивчення засобів музичної виразності виявило поліфонічність мислення С. Танєєва. Його масштабний хоровий цикл став зразком перетину різних стильових тенденцій у мистецтві, показав зв'язок епох, визначивши цілісність стилю композитора.

*Ключові слова:* культуротворчий синтез, рубіжність століть, культурна традиція, музичний індивідуальний стиль.

*Shvets Natalia, PhD in Arts, associate professor of the theory and cultural history chair, P.Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

**"Culture and creativity synthesis" in music art realities at the turn of XIX – XX centuries (based on the examples of choir compositions by S. Tanieyev)**

The problem of integration, synthesis of multistyle sources, variety of ways of style trends reciprocity in choir cycle "Twelve choires a cappella for mixed chorus" or. 27, words written by Y. Polonsky, from the point of view of preservation and rethinking of traditions and style synthesis is investigated in the article.

The trend of style synthesis, assimilation of models of previous epochs brightly shown in S. Tanieyev's creative activity, whose potential was shaped and carried out during the period from the late XIX – early XX centuries, explicitly stands out as one of the leading trends in pluralism of styles defined by the turn of centuries, in complicated mixture of various style orientations (search of the new, separation from traditional systems, and, at the same time, strive for balance, compensation, preservation of progressive development of art).

The aim of the article is to find out variety of ways style trends reciprocity, style synthesis effectiveness in the author's compositions as the expression of important style processes of the given period.

Being a representative of musical romanticism in historical sense, S. Tanieyev, at the same time, appealed to models deeply intellectual in music art: Renaissance, barocco, classicism.

The search of something new together with assimilation and rethinking of traditions appeared in several aspects of S. Tanieyev's activity.

The key point of S. Tanieyev's spiritual world and supreme tradition turned out to be philosophy. There is a resonance with Bach concepts of creative activity, with the problematics of classicism as well as with ethic essence of the Russian religious philosophy of the Silver Age in his reference to massive philosophic and ethic problems, in understanding the need in constant pursuit of ethical perfection, of the themes of complexity and counterpoint of the world, which means the unity of polar and, at the same time, cooperating beginnings of "life – death".

Connection with barocco tradition possesses a special place in S. Tanieyev's heritage of chorus compositions. Russian chorus music owes to the author's creation of mastery and extraordinary compositions in different genres – opera chorus, cantatas, certain chorus a cappella, massive chorus.

A very important place in composer's activity, in his theoretical concept, is devoted to polyphony – a significant achievement of the Renaissance and barocco.

The author's relying on rhetoric resonates with both barocco traditions and symbolist poetics of the late XIX – early XX centuries. Using music and rhetoric shapes, generalization, conventionalism, whose "eternal meaning" gives them the meaning of an emblem, symbol of certain notions, the composer tried to "decode", "interpret" the deep sense of poetic content, fill a note text with spiritual programme.

Textual and compositional structure of Tanieyev's choires are rather difficult, and can be revealed only to those listeners, who are aware of barocco music lexis.

The motive of chross – a symbol of chross agony – is emphasized among the most significant ones. It is this very shape which ties chorus cycle on Y. Polonsky's words. Austerity, ascetism, concentration of the motive resonates with the content of the text in those its parts where this music symbol is introduced. Rhetoric sign is included into extremely important, philosophically significant in dramatic sense moment of the cycle.

A drawing of a circle (circulatio – turning around) became one of the most intensive and meaningful signs in S. Tanieyev's choires. It is associated with the idea of eternity, incredible beauty and verity in barocco music.

In intonation dramatism of choires there can be found other music and rhetoric shapes as well, which are important for the dramatism of the whole.

Thus, rhetoric shape anabasis, which denotes the symbol of resurrection in barocco music, appears mostly in choires appealing to reveal lyrical beginning. Catabasis (a symbol of dying, a sign of sorrow, "putting into coffin" on barocco music) can be seen in the cycle of choires where there is a tense and dramatic beginning.

Such rhetoric shapes as passus duriusculus, saltus duriusculus are applied to express mourning, suffering. Due to their fixed and stable semantics these music shapes were turned into "signs", emblems of certain feelings and concepts.

Detailed study of means of music expression revealed polyphonism of S. Tanieyev's thinking. His massive chorus cycle became the ideal of reciprocity of different style trends in art, showing the ties between epochs, defining integrity of composer's style.

*Key words:* culture and creativity synthesis, turn of centuries, cultural tradition, individual music style.

В стилевом плюрализме, определяемом рубежностью времени, в сложном сплетении различных стиливых ориентаций (поиск нового, отмежевание от традиционных систем и, одновременно, стремление к уравниванию, компенсации, сохранению поступательного развития искусства) рельефно выделяется, как одна из ведущих, тенденция стиливого синтеза, ассимиляции стиливых моделей предшествующих эпох, особенно ярко проявившаяся в творчестве С. Танеева, потенциал которого формировался и реализовался в условиях конца XIX – начала XX столетий.

Цель статьи – обнаружить разнообразие форм взаимодействия стиливых тенденций, результативность стиливого синтеза в произведениях композитора как выражения важнейших стиливых процессов этого периода.

Известно, С. Танеев вошёл в историю музыки не только как композитор, педагог, пианист, дирижёр, учёный, но и как крупнейший музыкально-общественный деятель, музыкант-мыслитель.

Являясь, как писал о нём М. Михайлов, "<...> одним из выдающихся представителей романтической "эпохальной" стиливой системы на завершающем её этапе" [8, 235], С. Танеев одновременно апеллировал к моделям, которые в музыкальном искусстве сложились как глубоко интеллектуальные: ренессанс, барокко, классицизм. Он стоял у истоков характерной для серебряного века тенденции сознательной ретроспекции, был одной из основных фигур первой волны ("классицизации в рамках романтической эстетики" [6, 83], формирования нового музыкального классицизма.

Множественные стилевые истоки – полифоничность эпохи барокко, баховский принцип "ядро – развёртывание", мотивная индивидуализированность, активное использование имитаций, стретт, обращений тем, чёткая определённая количественного состава голосов, использование фактурного контрастирования туттийных и ансамблевых разделов, аккордовых и имитационных блоков; идея классической уравновешенности и функциональной спаянности, композиционная логика целого; романтическая целеустремлённость, свобода мелодического высказывания, экспрессивная насыщенность гармонии, вариационное прорастание – цементируют танеевский стиль. "Не надо забывать, – писал композитор, – что в моменты творчества человеческий мозг не создаёт нечто совершенно новое, а только комбинирует то, что он приобрёл путём привычки" [15, 60].

В рецензии на состоявшийся 17 ноября 1915 года концерт оркестра под управлением С. Кусевицкого, посвящённый памяти С. Танеева, В. Коломийцов писал: "Танеев <...> сознательный и убеждённый представитель классического начала в искусстве, своим верующим творчеством утвердивший драгоценнейшие достояния музыкальной культуры и подающий руку, через двухвековое пространство, самому Себастиану Баху" [2, 113].

Наследие Баха занимает особое место в творческой лаборатории русского композитора. "Меня привлекает свобода и целесообразность баховского голосоведения, – пишет С. Танеев П. Чайковскому, – я стараюсь проникнуть, насколько могу, в тайны" его "творчества, вижу, что" он знал "много, чего я не знаю, стараюсь этому научиться – всё это несколько не может иссушить меня" [15, 59]. "<...> много говорили с ним (Глазуновым) <...> о значении Баха, о его предшественниках, о том, что для того, чтобы стать большими музыкантами, мы должны усвоить стили других больших музыкантов и пр." [12, 56].

Дневниковые записи композитора свидетельствуют о том, что произведения Баха он играл почти каждый день. Главным образом хоралы, прелюдии и фуги "Wohltemperiertes klavier", органные фуги, а также фантазии, сонаты, концерты, кантаты, h-moll'ную и G-dur'ную мессы, "Страсти по Матфею" и др. Играл на концертах, занятиях, часто завершая урок, общаясь с коллегами и друзьями у себя дома либо в гостях (в частности, проводя лето 1895 года в Ясной Поляне в семье Толстых, он много играл Баха [10, 100-121]. При встречах с Толстыми в Москве он играет Бетховена, Мендельсона, Шопена и обязательно Баха [10, 68]; [11, 11]. Под пальцами Танеева звучит Бах и в моменты творческого процесса ("писал варьации G-dur'ного квинтета. В промежутках играл cis-moll'ную фугу Баха" [11, 199]; "Пишу третий отдел книги о контрапункте. Играл в промежутках фуги Баха в редакции Бузони" [11, 269]; "Дома вечером играл более двух с половиной часов фуги Баха и импровизировал будущий фортепианный концерт" [11, 288]). Танеев консультирует хор Синодального училища, его главного дирижёра В. Орлова при подготовке к исполнению h-moll'ной мессы Баха [11, 205-215], репетирует с певицей Е. Лавровской арию Баха [10, 276], консультирует Ю. Сахновского при подготовке к концерту, на котором были исполнены произведения Баха [12, 362-363]. Зафиксировано в дневниках и приобретение самого полного к тому времени немецкого издания произведений великого композитора [11, 145].

Во время поездки в Германию осенью 1903 года Танеев ненадолго заехал в Лейпциг (вечер 13, 14 и полдня 15 сентября) с целью посещения памятных баховских мест. Был в Thomas-Kirche, дважды пытался проникнуть в закрытый в то время музей де Витта, куда был перевезен орган, на котором играл Бах. Был в Johannis-Kirche, где похоронен Бах [12, 67-69].

Находясь в Берлине в Королевской библиотеке, видел шкафы с рукописями Бетховена и Баха [12, 73].

В целом, "общение" с Бахом нашло отражение на 146 страницах дневников Танеева. Увлечённость Танеева творчеством Баха, идеями искусства барокко вписывается в комплекс актуальных проблем культуры "серебряного века". М. Лобанова, детально анализируя две великие переломные эпохи [7], выявляет множество общих тенденций: антиномичность сознания; диалог "прошлого" и "настоящего" (общим становится, с одной стороны, отрицание старых законов и попытка обосновать новое; с другой – стремление к музыкальному охранительству, видение современной музыки и культуры как обновления на старой основе); стилевая множественность; повышенный интерес к слову; овладение риторическими структурами; стремление к единству, господствующему над множеством, феномен целостности.

В условиях сложных кризисных явлений переломной эпохи конца XIX – начала XX столетий поиск нового во взаимодействии с ассимиляцией и переосмыслением масштабного пласта традиций, обращение к постоянным, неизменным ценностям культуры, включение в свой мир наряду со стилевыми компонентами романтизма и классицизма идей барокко и его вершинного феномена – творчества Баха, стремление убедить в перспективности фундаментальных принципов искусства, сформировавшихся в его многовековой истории, проявилось в творчестве Танеева в нескольких аспектах.

Ключевой точкой взаимодействия духовного мира Танеева, одной из ведущих констант искусства "серебряного века" и высокой традиции явилась философия.

В обращении к масштабным, философско-нравственным проблемам, проникнутым высокими этическими идеалами, преломлёнными в образах правды и справедливости, веры в торжество добра, в осознании необходимости постоянного стремления к нравственному совершенствованию, гармонии разума и бытия, к темам сложности, многоплановости мироздания, представляющего собой единство полярных и, одновременно, взаимодополняющих начал жизни – смерти, объединённых понятием Вечности – и резонирование с баховскими концепциями творчества, с классицистской проблематикой, а также с этической сущностью русской религиозной философии серебряного века.

С традицией барокко перекликается особое место, занимаемое в наследии Танеева хоровыми произведениями. Русская хоровая музыка обязана композитору созданием мастерских и оригинальных сочинений во многих жанрах – это оперные хоры, кантаты, отдельные хоры а cappella, масштабные хоровые циклы. Творчество Танеева как бы символически вписано в рамку из произведений для хора. Под ор. 1 значится кантата "Иоанн Дамаскин" на сл. А. Толстого. Под ор. 36 – последним сочинением композитора – грандиозная кантата "По прочтении псалма" на текст А. Хомякова.

Важнейшее место в творчестве композитора, в его теоретической концепции прогресса искусства отведено утверждению особой стилиобразующей и формообразующей роли полифонии – крупнейшего достижения эпохи Ренессанса и барокко. "Для современной музыки, гармония которой постепенно утрачивает тональную связь, – писал композитор, – должна быть особенно ценною связующая сила контрапунктических форм" [13, 10].

Известно, что одним из магистральных направлений русской философской мысли рубежа веков было осмысление феномена целостности, идеи единства всех сторон бытия, всех проявлений человеческого духа, идеального начала, равновесие между единичным и общим. Арка к этой проблеме перекидывается от теоретической мысли и творческой практики эпохи барокко, когда, как об этом пишет исследователь М. Лобанова, "весь мир мыслился как единство, которому подчинены множество и разнообразие. <...> Именно в единстве обретается мера красоты, гармонии <...>" [7, 124]. В музыке Баха, по словам Э. Курта, "величие целостного мировоззрения" [5, 144].

Одной из самых действенных символических эмблем эпохи барокко является рисунок круга – воплощение гармонии, божественной целостности мироздания. Как указывает Н. Эскина [17, 263], роль этой эмблемы-идеи чрезвычайно велика и в формировании лексикона и в структурных, композиционных закономерностях искусства барокко, в логике архитектоники всего произведения, в органичном взаимодействии великого и малого, целого и детали.

С традициями барокко и, одновременно, с символистской поэтикой конца XIX начала XX столетий резонирует широкая опора композитора на риторическое искусство. Используя в своих произведениях музыкально-риторические фигуры, обобщённость, условность, "вечный смысл" которых сообщает им значение эмблемы, символа определённых понятий, композитор стремился "расшифровать", "истолковать" глубинный смысл поэтического содержания, наполнить нотный текст духовной программой.

Смысловая и композиционная структура хоров Танеева весьма сложны и обнаруживаются в полную меру тем слушателем, который владеет музыкальной лексикой эпохи барокко.

Глубоко изучая нотный текст того времени, многие исследователи (О. Захарова, М. Лобанова, В. Носина, Н. Эскина, И. Юдкин и др.) выявляют интонации, за которыми закрепились определённые семантические знаки. Среди особо значимых выделен мотив креста – символ крестной муки. Именно эта фигура скрепляет хоровой цикл на тексты Я. Полонского. Строгость, аскетичность, сосредоточенность мотива резонируют с содержанием текста тех фрагментов, где вводится этот музыкальный символ. Риторический знак включается в чрезвычайно важные, философски значимые, этапные в драматургическом отношении моменты цикла. Так, мотив креста становится ключевым в экспозиционном хоре "На могиле". Он появляется во вступительном разделе хора, смысл которого в глубоком постижении вопросов бытия, жизни и смерти (тт. 2-3 – "сто лет пройдёт"). Не подвергая эту фразу развитию, преобразованию, композитор вводит её и в заключительный раздел хора, замыкая этой формулой произведение, смысловой аркой связывая начало и конец формы.

Символ креста введён в один из значительных узловых разделов открывающего вторую тетрадь цикла хора "На корабле" (ц. 3 – "не закачав, ещё качают нас"). Появляясь в партии баса в неизменной нисходящей направленности, в чётком следовании четвертными длительностями, тема символизирует ощущение ухода, неумолимое движение в неизвестность.

В хоре "Прометей", находящегося в точке "золотого сечения" хорового цикла, в кульминационном разделе, открывающем третье проведение рефрена (ц. 25, 26, 27), особенно подчёркнуты энергично, императивно звучащие фразы "пусть в борьбе паду я", "пусть в цепях неволи", интонационным истоком которых явился символ креста. Хоровое tutti, хоральное звучание, чёткий ритм,

фортиссимо воспринимаются как концентрированное выражение сгущённого, острого драматизма. Музыкальная статика этого эпизода (ц. 25) ассоциируется с мотивом "всеобщего страдания".

Тема креста является ключевой и в третьем в III тетради хоре "По горам две хмурых тучи". Следуя каждому слову поэтического текста, композитор вводит основной символ в резюмирующий раздел формы. Волевая концентрация обусловила повышенную напряжённость процесса, необходимость введения ёмкого интонационного комплекса на словах "протяжным стоном" (ц. 21 +1 т.), "так вздохнула" (ц. 21+4 т.), "повторить удара" (ц. 22–1 т.).

Существенно, что в некоторых случаях тема креста проходит в комплексе с другими темами-символами. Так, в хоре "На корабле" Танеев, желая подчеркнуть острую печаль, боль, чувство растерянности, неизвестности, вводит темы-символы на ближайшем расстоянии одна от другой (ц. 3, 4): падение на терцию ("качают нас") – символа печали; *rassus duriusculus* – хроматический ход, уподобляемый выражению скорби, страдания – "в безлунном мраке мы дорогу потеряли"; нисходящий мотив из трёх групп по 4 звука, в христианской числовой символике соответствующий таинству Евхаристии – Святого Причастия; замыкается паузированием во всех голосах – риторической фигурой *tnesis* – передающей скорбные вздохи. Немаловажным является и семантика тональности – *c-moll* – печально-горестная, траурная.

Одним из особо значительных, ёмких знаков в хорах Танеева стал рисунок круга (*circulatio* – кружение), в музыке барокко ассоциирующийся с идеей вечности, непреходящей красоты и истины. Фигура круга внедряется композитором в разные по эмоциональному строю хоры, но всегда это введение максимально заострено, глубоко индивидуализировано.

Так, в экспозиционном хоре "На могиле", представляющем сурово-сдержанное повествование о бренности бытия, фигура круга вводится для передачи понятия вечности (ц. 3 – "прах давно остывший"). Фигура вращения подобна неспешному движению мысли в человеческом сознании. Танеев достигает максимальной заострённости образа: сдержанность сплавлена с болезненной неотвязностью мысли, что выражается в непрерывном остинато краткой мелодической фразы в диапазоне уменьшённой терции. Мелодическая линия выдержана в ровных четвертных длительностях, сообщающих звучанию процессуальность.

Особое место в этой линии занимает драматический хор "На корабле". Фигура *circulatio* введена композитором в кульминационный раздел главной партии – "не закачав, ещё качают нас" (ц. 3). Концентрация мелодико-гармонического движения сказывается в характере выражения: изобразительное подчиняется психологическому состоянию. Экспрессия у Танеева ограничена, но максимально концентрирована. Именно в такие ключевые зоны композитор вводит риторические фигуры, более того, их контрапунктно совмещает. В этом разделе формы вертикально взаимодействуют тема креста, фигуры *circulatio*, *suspiration* (вздох), *tnesis* (передача аффекта страха). "Сплав" риторических символов помогает глубже осмыслить содержание, вносит точность в раскрытие текста. Все интонационные образования подчинены процессу психологического обострения, выражения чувства тревоги, опасности. Круг становится символом неосуществимости стремлений и безысходности.

В интонационной драматургии хоров обнаруживаются и другие музыкально-риторические фигуры, значимые для драматургии целого. Так, риторическая фигура *anabasis*, в музыке барокко закрепившаяся за символикой воскресения, по преимуществу появляется в хорах, апеллирующих к раскрытию лирического начала. Фигура *catabasis* (в музыке барокко – символ умирания, знак печали, "положения во гроб") встречается в цикле в хорах, где усилено напряжённое, драматическое начало.

Риторические фигуры *rassus duriusculus*, *saltus duriusculus* используются для выражения скорби, страдания. Благодаря своей стабильной семантике эти музыкальные фигуры превратились в "знаки", эмблемы определённых чувств и понятий.

Таким образом, детальное изучение средств музыкальной выразительности, особенностей разных аспектов драматургии обнаружило многоуровневость мышления С. Танеева. В этом аспекте масштабный хоровой цикл на стихи Я. Полонского явился ярким образцом результата "пересечения" разных стилевых тенденций искусства – барочной, классицистско-романтической и символистской. Эти модели не только влияют на композитора самыми многообразными гранями, но и органично усваиваются в его творчестве, что обнаруживает связь эпох, определяет целостность стиля С. Танеева.

#### Литература

1. Асафьев Б.В. О хоровом искусстве / Б.В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1980. – 215 с.
2. Коломийцов В.П. Статьи и письма / В.П. Коломийцов. – Л. : Наука, 1871. – 224 с.
3. Корабельникова Л.З. С.И. Танеев / Л.З. Корабельникова // История русской музыки. – М., 1994. – Т. 9. – С. 148–214.
4. Корабельникова Л.З. Творчество С.И. Танеева / Л.З. Корабельникова. – М. : Музыка, 1986. – 296 с.

5. Курт Э. Основы линейного контрапункта / Э. Курт. – М., 1931. – 304 с.
6. Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи / Т. Левая. – М. : Музыка, 1991. – 164 с.
7. Лобанова М.Н. Западноевропейское музыкальное барокко : проблемы эстетики и поэтики / М.Н. Лобанова. – М. : Музыка, 1994. – 318 с.
8. Михайлов М. Этюды о стиле в музыке / М. Михайлов. – Л. : Музыка, 1990. – 288 с.
9. Скворцова И.А. Модерн – Барокко : опыт культурологической ретроспективы / И.А. Скворцова // Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д.С. Бортнянского. – М., 2003. – Сб. 43. – С. 226–239.
10. Танеев С.И. Дневники / С.И. Танеев ; [сост. Л.З. Корабельникова]. – М. : Музыка, 1981. – Кн. 1. – 1981. – 334 с.
11. Танеев С.И. Дневники / С.И. Танеев ; [сост. Л.З. Корабельникова]. – М. : Музыка, 1982. – Кн. 2. – 1982. – 430 с.
12. Танеев С.И. Дневники / С.И. Танеев ; [сост. Л.З. Корабельникова, Л.И. Даренская]. – М. : Музыка, 1985. – Кн. 3. – 1985. – 560 с.
13. Танеев С.И. Подвижной контрапункт строгого письма / С.И. Танеев. – М., 1959. – 450 с.
14. Федосова Э. К постановке проблемы "барокко – классицизм" / Э. Федосова // Музыка барокко и классицизма. – М., 1986. – Вып. 84. – С. 5–20.
15. Чайковский П.И. – Танеев С.И. Письма / [сост. В.А. Жданов]. – М. : Госкультпросветиздат, 1951. – 555 с.
16. Чегодаев А.Д. Художественная культура XVIII века / А.Д. Чегодаев // Западноевропейская культура XVIII века. – М., 1980. – 254 с.
17. Эскина Н.А. Эмблематика круга в композиции и тематизме барокко / Н.А. Эскина // Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д.С. Бортнянского. – М., 2003. – Сб. 43. – С. 226–239.

#### *References*

1. Asafiev B.V. (1980). About choral art. Leningrad: Muzyka [in Russian].
2. Eskina N.A. (2003) Emblems range in composition and Baroque thematism. Bortnyansky and his time. To the 250th anniversary of the birth D.S. Bortnyansky. (issue 43), (pp. 226–239). Moscow [in Russian].
3. Fedosova. E. (1986). To formulation of the problem, "the baroque – classicism". Muzyka baroko i klassitsizma. (issue 84), (pp. 5–20). Moscow [in Russian].
4. Kolomiytsev V.P. (1871). Articles and letters. Leningrad: Nauka [in Russian].
5. Korabel'nikova L.Z (1986). Creative work of S. I. Taneyev. Moscow: Muzyka [in Russian].
6. Korabel'nikova L.Z. (1994). S.I. Taneyev. Istoriya russkoj muzyky, (vol. 9), (pp. 148–214). Moscow [in Russian].
7. Kurt E. (1931) Fundamentals of linear counterpoint. Moscow [in Russian].
8. Levaya T. (1991). Russian music on beginning of XX century in the artistic context of the era. Moscow: Muzyka [in Russian].
9. Lobanova M.N. (1994). Western European baroque music: problems of aesthetics and poetics. Moscow: Muzyka [in Russian].
10. Mykhajlov M. (1990). Etudes about the style in music. Leningrad: Muzyka [in Russian].
11. Skvortsova I.A. (2003). Nouveau – Baroque: experience of culturogical retrospective. Bortnyansky and his time. To the 250th anniversary of the birth D.S. Bortnyansky. (issue 43), (pp. 226–239). Moscow [in Russian].
12. Taneyev S.I.(1981). Diaries. Korabel'nikova L.Z. (comp.), (Book 1). Moscow: Muzyka [in Russian].
13. Taneyev S.I.(1982). Diaries. Korabel'nikova L.Z. (comp.), (Book 2). Moscow: Muzyka [in Russian].
14. Taneyev S.I.(1985). Diaries. Korabel'nikova L.Z., Darenskaya L.I. (comp.), (Book 3). Moscow: Muzyka [in Russian].
15. Tchaikovsky P.I.,&Taneyev S.I. (1951). Letters. Zhdanov V.A. (comp.). Moscow: Goskultprosvetizdat [in Russian].
16. Tchegodaev A.D. (1980) Artistic culture of XVIII century. / А.Д. Чегодаев // West European culture of XVIII century. Moscow [in Russian].
17. Taneyev S.I. (1959). Counterpoint in the Strict Style. Moscow [in Russian].