

Научная статья
УДК 78.02
DOI: 10.36871/hon.202601154

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ ЗАИМСТВОВАНИЯ И ИХ ВЛИЯНИЕ НА ЖАНРОВУЮ ПРИРОДУ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Ольга Александровна Урванцева

Магнитогорская государственная консерватория (академия)
имени М. И. Глинки
455036, Российская Федерация, Магнитогорск, улица Грязнова, 22
postik2006@mail.ru, ORCID: 0000-0002-2200-2600

В статье рассматривается интертекстуальное взаимодействие одножанровых сочинений на примере композиций авторов XX века. В исследованиях, посвященных интертекстуальным взаимодействиям, ученые, как правило, раскрывают заимствование элементов нескольких уровней (музыкально-языковой, семантический, художественно-концептуальный). В меньшей степени уделяется внимание изменениям, связанным с взаимодействием жанров исходного и последующего произведений. Статья нацелена на выявление функций жанров-«доноров» в создании новых жанровых модусов и их трактовок в сочинениях-«реципиентах». В опоре на алгоритм интертекстуального анализа Дж. П. Буркхолдера выработаны параметры анализа одножанровых произведений, такие как выбор исходного жанра, приемы введения традиционного жанра в новое сочинение; жанровый статус нового текста. Обновление жанровых модусов при взаимодействии текстов в одножанровых сочинениях рассматривается на примере вариационных циклов Ю. Ганцера, Л. Фосса, А. Шнитке и оперы М. Кастельнуово-Тедеско «Как важно быть серьезным». Введение предшествующего материала изменяет не только стилевые качества нового сочинения, но также его жанровые и смысловые характеристики в зависимости от целеполагания и художественных задач автора. Семантизация становится инструментом трансформации жанра.

Ключевые слова: интертекстуальность, взаимодействие одножанровых сочинений, жанровый модус, оммаж, палимпсест, бурлеск

Для цитирования: Урванцева О. А. Интертекстуальные заимствования и их влияние на жанровую природу музыкального произведения // Художественное образование и наука. 2026. № 1 (46). С. 154–161. <https://doi.org/10.36871/hon.202601154>

Original article

INTERTEXTUAL BORROWINGS AND THEIR IMPACT ON THE GENRE NATURE OF A MUSICAL WORK

Olga A. Urvantseva

Magnitogorsk State Conservatory (Academy) named after M. I. Glinka
22 ul. Gryaznova, Magnitogorsk, Chelyabinsk region, 455036, Russian Federation
postik2006@mail.ru, ORCID: 0000-0002-2200-2600

© Урванцева О. А., 2026

This article examines the intertextual interactions in single-genre works, using examples from XXth-century composers. In studies devoted to such interactions, scholars typically consider the borrowing of elements at several levels: musical-linguistic, semantic and artistic-conceptual. However, less attention is paid to changes associated with the interaction between the genres of the source and subsequent works. The article aims to identify the role of “donor” genres in the creation of new genre modes and their interpretations in “recipient” works. Based on J. Peter Burkholder’s algorithm of intertextual analysis, parameters for analysing single-genre works have been developed. These include the choice of the source genre, techniques for introducing a traditional genre into a new work, and the genre status of the new text. The renewal of genre modes through the interaction of texts in single-genre works is examined using the example of variation cycles by J. Ganzer, L. Foss, A. Schnittke, and M. Castelnuovo-Tedesco’s opera *The Importance of Being Earnest*. The introduction of preceding material alters not only the stylistic qualities of the new work but also its genre and semantic characteristics, depending on the author’s goals and artistic objectives. Semantisation becomes a tool for genre transformation.

Keywords: intertextuality, interaction of single-genre works, genre mode, homage, palimpsest, burlesque

For citation: Urvantseva O. A. Intertextual Borrowings and Their Impact on the Genre Nature of a Musical Work. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2026, no. 1 (46). P. 154–161. <https://doi.org/10.36871/hon.202601154> (In Russian)

Творчество на основе существующих образцов — одна из древнейших практик в области музыки. Диапазон разного рода заимствований может быть весьма объемным: от использования мелодической модели с новыми текстами¹ до создания коллажей на основе знакомых текстов. Подобный подход свойственен как народному, так и профессиональному творчеству безотносительно географической, исторической или национальной принадлежности. В XX–XXI веках техника использования фрагментов из ранее созданных музыкальных сочинений в новых композициях обрела новую жизнь. Примером тому служат произведения Л. Берио, А. Пуссеры, Д. Лигети, А. Шнитке, Ф. Караева и многих др.

Поскольку выбор методов работы с чужим текстом обусловлен творческим заданием или концепцией композитора, постольку конкретные способы заимствования могут быть самыми разнообразными — от традиционных, таких как моделирование, перефразирование, варьирование, до новых приемов, в которых «инородная» тема появляется лишь в конце произведения, но заранее подготавливается отдельными интонациями.

Осмысление данного явления в музыкознании осуществляется на основе разных подходов. Включение элементов «прецедентных» текстов во вновь создаваемые опусы рассматривается с точки зрения введения

«чужого слова»² (И. Стогний, Е. Чигарева), «готового слова» (А. Веселовский, Е. Прокопьева), диалога авторов/эпох (М. Бахтин), «языков культур» (А. Михайлов, Т. Эсаулова), работы по моделям (М. Высоцкая), полистилистики (А. Шнитке), палимпсеста (Ж. Женет), имитации (С. Лаврова), цитации (Л. Казанцева) и т. д.

Наиболее разработанным и употребительным стало понятие интертекста, которое возникло в семиологии 60-х годов прошлого века в трудах Ю. Кристевой [11]. Опираясь на теорию диалога М. Бахтина, исследователь предлагает идею, согласно которой любой текст строится на основе комментирования или рефлексии по поводу других текстов и, по сути, представляет собой продукт их трансформации. Дальнейшее развитие ее теория получает в работах Р. Барта, Р. Якобсона, М. Фуко, Ж. Деррида и др. В настоящее время интертекстуальность рассматривается как отдельная дисциплина (А. Васильев, О. Проскурин). Универсальный характер термина отметил И. Ильин: «Концепция интертекстуальности ответила на глубинный запрос мировой культуры XX столетия с его явной или неявной тягой к духовной интеграции. Приобретая необыкновенную популярность в мире искусства, она, как никакая другая категория, оказала влияние на саму

¹ Примером служит «пение на подобен» в некоторых песнопениях церковной музыки, использование многоголосных источников в мессах-пародиях и т. д.

² Основой для разработки интертекстуальных моделей в музыке стали труды ученых, чьи имена связаны с исследованием проблем «своего» и «чужого» в художественных текстах. Среди них — Ю. Лотман, М. Бахтин, Ю. Тынянов, Б. Успенский.

художественную практику, на самосознание современного художника» [7, 165–166].

Интертекстуальность интерпретируется как объемное понятие, включающее в свою орбиту такие явления, как цитирование, аллюзия, стилизация, и трактуется, с одной стороны, как метод и техника работы с заимствованными текстами, с другой — как художественная концепция.

Многоплановую разработку теория интертекстуальности получила в литературоведении. В филологии рассматриваются инструменты включения «прецедентных» текстов в новые произведения и алгоритмы анализа подобных сочинений, например в статье В. П. Москвина [12].

В отечественном музыкознании тема взаимодействия вновь создаваемых сочинений с музыкой, уже звучавшей или изданной, или тема работы по существующим моделям получила достаточно активное развитие в плане интертекстуальных влияний. Теория интертекстуальности разрабатывалась М. Арановским, И. Барсовой, Ю. Векслер, М. Высоцкой, В. Грачевым, А. Денисовым, Л. Дьячковой, А. Климовицким, М. Раку, И. Стогний, Д. Тиба, А. Шнитке и многими др. В трудах исследователей американского музыкального искусства (Л. Аюпян, М. Высоцкая, Г. Григорьева, Е. Дубинец, С. Сигида, М. Переверзева) отмечается интерес композиторов США к взаимодействию разного рода текстов и смешению идиом «чужезыковых» (М. Бахтин) и авторских.

В статье И. Стогний выявляются способы взаимодействия различных текстов: «Применительно к музыке теория интертекста обычно опирается на такие ракурсы, как заимствование *языкового материала, образного строя* произведения, художественно-философской *идеи*» [14, 85]. Автор дополняет теорию интертекста новым понятием, под которым подразумевается «наращивание целого *культурного слоя* вокруг определенного художественного объекта» [там же, 88].

В зарубежном музыкознании последней трети XX века вопросы музыкальной семантики и межтекстового взаимодействия рассматриваются в исследованиях М. Э. Бондса, К. Герингера, Ш. Гривеля, Ж. Женетта, Н. Пьеге-Гро, И. Стояновой, Р. Тарускина, А. Жолковского и др.

Среди американских ученых особое внимание интертекстуальным влияниям уделяет Дж. Питер Буркхолдер. Он отмечает, что «заимствование — это повторяющаяся

тема в американской музыке, охватывающая самые разные практики» [16]. Для подтверждения высказанного тезиса он приводит множество примеров, относящихся к самым различным жанрам и стилям как в академической, так и в массовой музыке. Исследователь разработал целостную систему, включающую разные виды взаимодействий между произведениями. Данной теме посвящена его монография, в которой представлена классификация различных видов и способов заимствования материала из первоисточников и разработан алгоритм интертекстуального анализа музыкальных произведений.

Каждая из шести граф составленной Буркхолдером таблицы (*Burkholder, 1994*) открывается вопросами, которые служат ориентирами для интертекстуального (в том числе жанрового) анализа. Перечислим эти вопросы.

1. Каково отношение предшествующего источника к новому произведению?
2. Какой элемент или элементы исходного текста включены в новую композицию (полностью или раздел)?
3. Как заимствованный материал соотносится с формой (жанром) нового сочинения?
4. Как в новом произведении изменен заимствованный фрагмент?
5. Какова функция прецедентного материала в новом произведении?
6. Каково значение заимствованного фрагмента в новом произведении в ассоциативном или внемзыкальном плане?

В таблице описываются разные формы заимствований, различия между которыми обусловлены тем, какие элементы источника присутствуют в новом произведении. Например, из источника может быть заимствован своеобразный инструментальный тембр или фактура, мелодический контур или композиционный план. Такая система облегчает интерпретацию смысла заимствования.

В исследованиях, посвященных интертекстуальным взаимодействиям, ученые, как правило, рассматривают заимствование элементов нескольких уровней (музыкально-языковой слой, семантический, художественно-концептуальный уровни). В меньшей степени уделяется внимание изменениям, связанным с взаимодействием жанров исходного и последующего произведений.

Цель статьи — выявить функцию жанров, заимствованных из произведений-«доноров», в создании новых жанровых модусов

и их трактовки в сочинениях-«реципиентах» в результате интертекстуальных воздействий. Для достижения цели необходимо решить следующие задачи:

1) охарактеризовать место и роль жанров предшествующих произведений в новых композициях;

2) рассмотреть обновление жанровых модусов при взаимодействии текстов в одножанровых сочинениях на примере вариационных циклов Ю. Ганцера, Л. Фосса, А. Шнитке;

3) проанализировать воздействие заимствованных жанров на изменение жанрового статуса оперы М. Кастельнуово-Тедеско «Как важно быть серьезным» (1962), которая представляет один из показательных образцов систематических интертекстовых «инкрустаций» в оригинальное сочинение.

Для анализа выбраны произведения композиторов XX века, обладающих самобытным мышлением и яркой индивидуальностью, интерпретирующих традиционные жанры в новом ракурсе в соответствии с эстетическими установками современности. Заимствованные жанры в них выступают как стимул и механизм для обновления/изменения жанровой модели нового сочинения.

Исследование данного явления представляет интерес, а сама тема становится все более актуальной в свете эволюции этого явления в XX столетии.

Анализ сочинений проводится по следующим параметрам:

1) чем обусловлен выбор жанра «произведения-донора»;

2) с какой целью произведены заимствования и какой исходный материал послужил композитору для работы;

3) какие приемы применил автор для введения традиционного жанра в новое сочинение;

4) какой жанровый модус приобретает новый текст в результате заимствования исходного жанра.

В статье невозможно в полном объеме выяснить различные области применения, приемы и техники заимствования жанров, обусловленные концепцией того или иного сочинения, но возможно на основе алгоритма интертекстуального анализа (Буркхолдер) подвести методологическую базу под жанровый анализ сочинений современных композиторов.

Прежде чем переходить к анализу сочинений, необходимо выяснить особенности теоретического истолкования жанров в современной музыке, затем выявить некоторые

функции заимствованных жанров в сочинениях-реципиентах и далее проанализировать влияние заимствованных жанров на их рецепцию в музыке XX века с помощью сравнения одножанровых произведений (вариационных циклов и оперы).

Как известно, в музыке XX–XXI веков, благодаря индивидуализации композиторских стилей и техник, жанр обретает новые качества. «В произведениях современных авторов музыкально-языковые нормы тех или иных жанров превращаются из “правил игры” в “предмет игры”. Это подпитывает тенденцию “семантизации” феномена жанра <...> в современной музыке» [9, 234]. Мобильность структурно-содержательных признаков жанров в процессе их исторической эволюции стала отправной точкой в дефиниции жанра А. Г. Коробовой: «Музыкальный жанр — это целостная родо-видовая модель (генотип) музыкальной деятельности или музыкального произведения, отличающаяся исторически подвижной координацией общих черт содержания, построения и прагматики, функционирующая как субъект исторического существования музыки и как объект теоретической рефлексии» [там же, 237].

Переменчивость признаков конкретного жанра в его историческом развитии может проявляться не только в плане изменения состава этих признаков, но также в подвижности их связей и взаимоотношений, с точки зрения доминирования тех или других (вплоть до смены жанровой доминанты) [там же, 234]. В комплексе жанровых признаков доминанта явственно перемещается с конструктивного на семантический уровень.

Введение предшествующего материала может изменить не только стилевые качества нового сочинения, но также его жанровые и смысловые характеристики в зависимости от целеполагания и художественных задач автора.

Цели, определяющие выбор исходных жанров и их трактовку в новых сочинениях, могут быть разными. Например, композиторы классической традиции часто адаптировали народные песни, чтобы придать своей музыке *национальный*, региональный или этнический колорит. Так, один из основоположников американской музыки Чарльз Айвз часто включал в свои произведения патриотические песни и гимны, полагая, что именно они представляют традиционный слой американской культуры и аккумулируют ее «интонационный словарь».

Кроме того, использование того или иного жанра может быть обусловлено *драматургическими* задачами. Например, в «Гугенотах» Мейербергера с помощью введения известного хорала «*Ein' feste Burg*» достигается сразу несколько эффектов: устанавливается исторический период, религиозный контекст и очерчивается характер сцены.

Творчество *по жанровой модели* применяется в том случае, если в качестве образца для нового сочинения используется уже существующее произведение той же традиции и жанра в качестве отправной точки или модели. Сопряжение одножанровых сочинений разных эпох/стилей в процессе интертекстуального взаимодействия усиливает «семантизацию» жанра и позволяет авторам расставлять смысловые акценты в соответствии с художественным замыслом.

Распространенной формой заимствований является использование стандартного жанра, например, вариаций. В «Пассакалии» для баяна Юргена Ганцера (1994) интонационной основой (моделью) вариаций служит тема «Пассакалии» *c-moll* И. С. Баха BWV 582. Произведение было написано для конкурса баянистов, что предопределило сохранение академической традиции в работе с материалом. Композитор воссоздает стилевую облик барочной музыки, применяя оstinatное проведение темы во всех вариациях, типичные фактурные формулы, интонационный рисунок и приемы развития. Но заимствованная тема И.-С. Баха в начале цикла проводится в ракоходе. Благодаря такому подходу интонации и мотивы в процессе развития подготавливают введение оригинальной баховской темы в конце вариаций в качестве итогового, кульминационного вывода. И форма вариаций также оказывается инверсионной (ракоходной).

В данном примере интертекстовое взаимодействие помогло создать новую смысловую интерпретацию традиционного жанра: тему вариаций и комментарий к ней. В композиции прослеживается пиетет автора перед музыкой И.-С. Баха, что подтверждается сохранением языковых, фактурных и интонационных идей оригинального сочинения. Цикл представляет собой своего рода посвящение Баху в жанровом модусе *Hommage* («оммаж»)³.

³ Оммаж — это жест уважения и признательности другому творцу, выраженный через работу-подражание или отсылку в искусстве, кино, литературе,

Еще один пример вариаций на барочные темы «*Baroque variations*» («Барочные вариации») для оркестра Лукаса Фосса (1967). В трехчастном цикле представлены вариации на темы Генделя (1 часть), Скарлатти (2 часть) и И.-С. Баха (3 часть). Композитор интерпретировал первоисточники с позиции автора XX века, создав чередование оригинальной темы и ее современного «комментария». Диахронные переключки/пересечения с музыкой эпохи барокко прослеживаются во многих моментах:

1) в трехчастной структуре всей композиции с темповым соотношением медленно (*largo*), быстро (скерцозность и фанфарность) и *presto*;

2) в использовании канонической техники в первой части;

3) в «концертировании», то есть чередовании *tutti* и *sol* во второй части и соревновании солистов в третьей части.

В то же время в трактовке «старинных» тем разных частей наблюдается различный подход и своя драматургическая идея для каждого номера. Вариации на тему Генделя решены в жанровом модусе «палимпсеста»⁴, при котором имитируется звучание старинной фисгармонии с пропадающими нотами, с призвуками диссонирующих тонов, с замедлениями и угасанием звуков в конце фраз. Это напоминает узор на старинной картине, проступающий сквозь патину. В том же ключе решена вторая часть на тему Скарлатти.

Но в третьей части осуществляется жанровая и стилевая модуляция из барочной в современную стилистику. В кодовом разделе мелодический тематизм сменяется ритмическим на фоне остро диссонирующего кластера в органном тембре, доминируют ударные инструменты, выстукивающие оstinатные ритмоформулы. Драматургический замысел композитора можно истолковать по-разному: от красоты старинной музыки к хаосу и диссонансам современности или

музыке. Это творческое переосмысление оригинала, когда автор использует стилистику, элементы или сюжетные ходы другого произведения, чтобы отдать дань мастерству предшественников, сохраняя собственный почерк.

⁴ Палимпсест — это многозначный термин, обозначающий рукопись на пергаменте, написанную поверх смытого или соскобленного более древнего текста или в более широком смысле — любую многослойную структуру, где видны прошлые слои, будь то текст или изображения.

диахронические связи музыки разных эпох. В результате интертекстовых и межжанровых пересечений образовался новый жанровый модус, сравнимый с «палимпсестом».

В вариациях А. Шнитке «*Stille Nacht*» (1978) для скрипки и клавира создается хрупкий и сказочный характер благодаря прозрачной фактуре (одно- и двухголосно изложенная мелодическая линия на фоне басса-остинатного тона, взятого в тритоновом соотношении с главной тональностью *G-dur*, напоминающего бой часов), тембру солирующей скрипки в высоком регистре и «исчезающим» фразам. Тема рождественской песни, проведенная в двух вариациях, как бы «растворяется» в пространстве и времени. Жанровый модус — цитирование, аллюзия, *реминисценция* целого слоя западной культуры.

Далее рассмотрим «контрапункт» жанров и стилей в опере «Как важно быть серьезным» итальянского композитора М. Кастельнуово-Тедеско, написанной в «американский период» (1962). Камерная опера — своего рода дивертисмент, созданный под знаменем любимого девиза композитора «позвольте мне повеселиться» («*let me have my fun*»).

Музыкальные цитаты вплетаются в ткань оперы, соседствуя с авторской музыкой или контрапунктируя с ней, они комментируют происходящие события или характеризуют тех или иных персонажей.

На протяжении всей оперы Кастельнуово-Тедеско использует как свои собственные мелодии, так и многочисленные заимствованные темы, привязывая их к различным драматургическим ситуациям, часто накладывая темы в контрапункте. Приведены цитаты из произведений многих композиторов: Ф. Шопена, В.-А. Моцарта, Дж. Верди, Р. Вагнера, Н. Римского-Корсакова, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Дж. Россини, И.-С. Баха, Ш. Гуно, К. Дебюсси, Ж. Бизе, Р. Шумана, Г. Доницет-

ти. Заимствованные темы Кастельнуово-Тедеско отмечает в партитуре.

Обильное цитирование известных сочинений образует дополнительный пласт авторского комментария к происходящим на сцене событиям и зачастую создает комический эффект благодаря несоответствию высокого пафоса известной мелодии, заимствованной из классической оперы, и будничной ситуации, в которой она появляется. Такие цитаты выполняют функцию иронического снижения смысла мизансцен. Например, в 4-й сцене 2-го акта один из персонажей просит юную девушку подарить ему бутоньерку под звуки арии Хозе о цветке («*Flower song*») из оперы Бизе «Кармен». Сам факт применения «высокого» жанра для комментария ситуации легкого флирта подпадает под определение «бурлеска». Обильное цитирование тем из классических опер вызывает ассоциации с жанровыми модусами *пастиччо* и *бурлеска*.

В качестве пояснения к жанровой природе оперы Кастельнуово-Тедеско можно привести справедливое суждение А. Г. Коробовой: «Жанр предстает как разномасштабное явление, то есть масштаб его есть не постоянная, а переменная величина <...> степень жанровой “регламентации” в разные исторические периоды может быть различна: канон, закон, пластичная “внутренняя мера”, — что детерминирует изменение самого статуса жанра как “в другом смысле жанра”» [9, 234].

Подведем итоги. Сопоставление одножанровых произведений дает возможность выявить их преобразование в новых условиях. Соотношение традиционных жанров и их новаторского претворения в композициях XX века позволяет выяснить пути и способы преобразования и эволюции жанров. Семантизация становится инструментом трансформации жанра.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Бахтин М. М. К методологии литературоведения // Контекст — 1974 : литературно-теоретические исследования. М. : Художественная литература, 1975. С. 203–212.
2. Вершико О. В. Композиции с интертекстуальной моделью в свете художественной системы Э. В. Денисова : автореф. дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. М., 2004. 25 с.
3. Высоцкая М. Между логикой и парадоксом: композитор Фарадж Караев. М., 2012. 568 с.
4. Денисов А. В. Интертекстуальность в музыке. СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2013. 46 с.
5. Дьячкова Л. С. Проблемы интертекста в художественной системе музыкального произведения // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры : сборник трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 129. М. : РАМ им. Гнесиных, 1996. С. 17–40.
6. Женетт Ж. Палимпсесты: литература во второй степени. М. : Научный мир, 1982. С. 76.

7. Ильин И. И. Интертекстуальность // Западное литературоведение XX века. Энциклопедия. Москва : Intrada, 2004. С. 164–166.
8. Казанцева Л. П. Полистилистика как фактор формообразования // Проблемы музыкальной науки. 2023. № 4. С. 71–91.
9. Коробова А. Г. Судьба феномена и понятия «жанр» в музыкальной культуре новейшего времени // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 1 (12). С. 233–237.
10. Косиков Г. К. Текст / Интертекст / Интертекстология // Пьеге-Гро Натали. Введение в теорию интертекстуальности; пер. с фр. / общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М. : Изд-во ЛКИ, 2008. С. 8–42.
11. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 1995. № 1. С. 97–124.
12. Москвин В. П. Методика интертекстуального анализа // Известия ВГПУ. 2015. С. 116–120.
13. Пьеге-Гро Натали. Введение в теорию интертекстуальности; пер. с фр. / общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М. : Изд-во ЛКИ, 2008. 240 с.
14. Стогний И. С. Интертекстуальность в музыке. Вариации на тему // Современные проблемы музыкознания : сетевое периодическое рецензируемое научное издание. М. : РАМ, 2017. № 3. С. 85–96.
15. Тиба Дзюн Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа : автореф. дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. М., 2003. 16 с.
16. Burkholder J. Peter. Borrowing in American Music. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2240263> (дата обращения: 22.01.2025)

REFERENCES

1. Bakhtin M. M. On the Methodology of Literary Criticism. *Kontekst — 1974: literaturno-teoreticheskiye issledovaniya* [Context — 1974: Literary-Theoretical Studies]. Moscow, 1975. P. 203–212. (In Russian)
2. Verishko O. V. Kompozitsii s intertekstual'noi modeliuyu v svete khudozhestvennoi sistemy E. V. Denisova [Compositions with an Intertextual Model in Light of E. V. Denisov's Artistic System]. Candidate dissertation abstract. Moscow, 2004. 25 p. (In Russian)
3. Vysotskaya M. Mezhdru logikoi i paradoksom: kompozitor Faraj Karayev [Between Logic and Paradox: Composer Faraj Karaev]. Moscow, 2012. 568 p. (In Russian)
4. Denisov A. V. Intertekstual'nost' v muzyke [Intertextuality in Music]. Saint Petersburg, 2013. 46 p. (In Russian)
5. Dyachkova L. S. Problems of Intertext in the Artistic System of a Musical Work. *Interpretatsiya muzykal'nogo proizvedeniya v kontekste kul'tury* [Interpretation of Musical Works in the Context of Culture. Collected Works of the Gnesin Russian Academy of Music]. Issue 129. Moscow, 1996. P. 17–40. (In Russian)
6. Genette G. Palimpsesty: literatura vo vtoroi stepeni [Palimpsests: Literature in the Second Degree]. Moscow, 1982. 76 p. (In Russian)
7. Plyn I. I. Intertextuality. Zapadnoe literaturovedenie XX veka [Western Literary Studies of the XXth century : encyclopedia]. Moscow, 2004. P. 164–166. (In Russian)
8. Kazantseva L. P. Polystylistics as a Factor of Musical Form-Generation. *Problemy muzykal'noi nauki* [Music Scholarship]. 2023, no. 4. P. 71–91. (In Russian)
9. Korobova A. G. The Fate of the Phenomenon and Concept of “Genre” in Contemporary Musical Culture. *Problemy muzykal'noi nauki* [Music Scholarship]. 2013, no. 1 (12). P. 233–237. (In Russian)
10. Kosikov G. K. Text / Intertext / Intertextology. *Nathalie Piegay-Gros. Vvedeniye v teoriyu intertekstual'nosti* [Nathalie Piegay-Gros. Introduction to the Theory of Intertextuality]. Moscow, 2008. P. 8–42. (In Russian)
11. Kristeva Yu. Bakhtin, Word, Dialogue and Novel. *Vestnik MGU. Ser. 9. Filologiya* [Lomonosov Philology Journal]. 1995, no. 1. P. 97–124. (In Russian)
12. Moskvina V. P. Methodology of Intertextual Analysis. *Izvestia VGPI*. 2015. P. 116–120. (In Russian)
13. Kosikov G. K. (ed.) Nathalie Piegay-Gros. Vvedeniye v teoriyu intertekstual'nosti [Nathalie Piegay-Gros. Introduction to the Theory of Intertextuality]. Moscow, 2008. 240 p. (In Russian)

14. Stogny I. S. Intertextuality in Music. Variations on a Theme. *Sovremennye problemy muzykovedeniya* [Contemporary Musicology]. 2017, no. 3. P. 85–96. (In Russian)
15. Tiba Dzyun. Simfonicheskoe tvorchestvo Alfreda Shnittke: opyt intertekstual'nogo analiza [Symphonic Works of Alfred Schnittke: An Intertextual Analysis]. Candidate dissertation abstract: Moscow, 2003. 16 p. (In Russian)
16. Burkholder J. Peter. Borrowing in American Music. (In English). Available at <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2240263> (accessed: 22.01.2025)

Информация об авторе:

Урванцева О. А. — доктор искусствоведения, доцент.

Information about the author:

Urvantseva O. A. — Doctor of Arts, Associate Professor.

Статья поступила в редакцию 8 февраля 2026 года; одобрена после рецензирования 25 февраля 2026 года; принята к публикации 27 февраля 2026 года.

The article was submitted February 8, 2026; approved after reviewing February 25, 2026; accepted for publication February 27, 2026.