

---

**«AGNUS DEI» С. БАРБЕРА:  
ХОРАЛЬНАЯ ВЕРСИЯ СТРУННОГО *ADAGIO*  
(К ПРОБЛЕМЕ СТИЛЕВЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ)**

---

*«...интонация и интонационная гармония способны  
вбирать в себя неисчерпаемую мудрость, претворяя ее в  
нечто простое — в простое по видимости, но бесконечно  
богатое по внутренней сути: в особую духовную  
интонационно уплотненную энергию, в которой запрятан  
разветвленный мирозерцательный смысл»*

*В. Медушевский*

Мир музыки ушедшего столетия оставил в память о себе немало страниц, подобных внезапному озарению. Среди них — миниатюрный шедевр американского композитора Сэмюэля Барбера с непритязательным, программно-нейтральным жанровым наименованием *Adagio*. Слушая его еще и еще раз, проникаешь в смысл слова *увековечить*, переступить порог Вечности, уловить что-то, ей принадлежащее, подарить ей бесценный миг человеческой жизни, смириться с последней чертой, за которой — боль и скорбь ... и просветленная чистота. Поразительно, что произведение такой глубины было создано 26-летним малоизвестным композитором, сведения о котором зачастую ограничивались беглым жизнеописанием и хронологическими данными в справочной литературе. Даже если забыть о многих других сочинениях, написанных С. Барбером за время почти полувековой творческой активности, память сохранит эти «8 минут гениальности» — музыку, знакомую почти каждому и в значительной мере превзошедшую известность своего создателя.

Судьба *Adagio* в творческой биографии композитора не раз писалась «с чистого листа», как будто автор без конца срывал новую завесу с однажды созданного творения: то оно представало в качестве медленной части Струнного квартета, то вдруг превращалось в секстет, октет или в симфоническую картину, то становилось органной пьесой или хоровым сочинением. С. Барбер неустанно переписывал *Adagio*, вовсе не стремясь его улучшить, сохраняя в неприкосновенности все узнаваемые контуры текста, словно пытался подыскать ему место в идеальной акустической среде, где бы оно заиграло всеми излучениями сакральных смыслов. Последней авторской версией *Adagio* стала редакция хора «*Agnus Dei*» на канонический текст заупокойной мессы. Промежуток времени чуть больше тридцати лет

отделяет эту версию от первоначальной (1936—1967). Между ними в творчестве композитора пролегал путь мятежного поиска новой лексики, созвучной веяниям времени, и активного диалога с традициями: оперы «Антоний и Клеопатра», «Ванесса», «Партия в бридж», балеты «Медея», «Сувениры», две симфонии, фортепианный, скрипичный, виолончельный концерты, «Каприкорн» для духовых инструментов и струнного оркестра, токкаты и хоральные прелюдии для органа, сонаты, инструментальные циклы, камерно-вокальные и хоровые произведения. Но вдали от суетных исканий, подобно зову сердца, продолжала звучать музыка, к которой автору хотелось возвращаться бесконечно. Она «поднималась над» ситуативной экстремальностью своего времени и в этом смысле повторяла судьбу многих гениальных сочинений: «В анализе творений культуры нужно видеть различие между шедеврами и установками эпохи. Обратим внимание: стилевые эпохи уходят, а шедевры остаются. Почему так происходит? Потому, что стилевые эпохи *со-временны*, а шедевры *со-вечны*» [1, с. 231].

Конкретизируя данное высказывание В. Медушевского, обозначим целью статьи выявление аспектов взаимодействия стилизованных элементов в «*Agnus Dei*» для смешанного хора *a'cappella* — своеобразном, озвученном спустя тридцать лет «каноническом послесловии» к струнному *Adagio*.

Последняя авторская интерпретация вряд ли была очередным опытом перевоплощения произведения, еще одним испытанием его триумфального пути. Скорее это итог, момент окончательности, полной удовлетворенности композитора ликами своего творения. Маршрут пролегал сквозь череду инструментальных версий — к хоровой, выявляющей живые вибрации человеческого голоса. Эта последняя версия не стала лучше или хуже предыдущих. Существенно то, что она связала нити еле уловимых «сакральных обертонов» музыки с реальным литургическим текстом, усилила духовные токи интонаций, нашедших именно здесь, в союзе с каноническим словом свое пристанище. Вдыхая в музыку новую жизнь, Барбер был предельно далёк от элементарной «подтекстовки» заранее готовых блоков — музыкального и вербального. Напротив, здесь есть момент прочувствованности их давнего синкретизма, проистекаемости интонации из очень далеких стилизованных слоев, спаянных со словом. Можно предположить, что композитор неосознанно в самом начале подарил своему произведению такое будущее. Отсюда — хоральность фактуры, тембровая теплота струнных, близкая слитости хоровых массивов, тесситурные ограничения инструментальных регистров, доступных и хоровым линиям, фразировка, цезурное членение формы, имеющее не столько инструментальную, сколько вокальную природу. Но главное — интонационный фонд произведения, обобщающий необычайно широкое поле смыслов.

С первых секунд звучания вырисовываются контуры мелодического ядра, наделенного высокой смысловой плотностью. Интонация,

рожденная из одного, возникающего как бы ниоткуда, застывшего «*b*», обрастающего плотью хоральной вертикали, складывается из юбилейных «вращений», мелизматических распевов, из паутины секундовых вздохов и кружения повторяющихся мотивов. В них — пронизанность безысходностью и робкая надежда, наполненность скорбью и ее катарсическое преодоление. Мелодия настолько глубинная, проникающая прямо в сердце, завораживающая, что невольно задаешься вопросом: какой из прожитых человечеством эпох она ближе по духу? Быть может средневековью с его глубоким религиозным сознанием, пропитывающим каждую интонацию в потоке линий? Или барочной чрезмерной выраженности аффектов, вобравших целый каталог душевных движений и риторических фигур? А может романтическому психологизму личного миропереживания, до краев наполненному смятенностью и чувственностью? Или высокой трагедийности литургических жанров эпохи классицизма?

Мелодия, являясь воплощением индивидуального авторского высказывания, а не результатом заведомой стилизации или прямого цитирования, хранит в себе, тем не менее, интонационные приметы разных времён. Не в этом ли ее гениальность? Как пишет В. Медушевский, «чем гениальнее конкретная интонация, тем сгущеннее она» [1, с. 71]. В мелодии, льющейся непрерывным потоком, абсолютно не скованной метрически, заложен стимул к длению, континуальному развертыванию. Выражаясь метафорически, эта мелодия устремлена в бесконечность. Она движется вопреки тактовой черте, минуя регламенты метрической периодичности, как будто воскрешая память о средневековом прошлом музыки, о культовых песнопениях *longissima melodie*, ранних грегорианских хорах с заложенным в них глубоким духовным смыслом.

Samuel Barber

**Molto adagio**  
*molto espr.*

*pp*

Soprano

Alto

Tenor

Bass

A - gnus De - gnus De - gnus De - gnus De -

i, qui tol - lis pec - ca - ta mun -  
 i, qui tol - lis  
 i, qui tol -  
 i, qui tol -

di, A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta  
 lis pec - ca - ta mun - di unis. *pespr.*  
 pec - ca - ta mun - di, A - gnus De -  
 lis pec - ca - ta mun -  
 lis pec - ca - ta  
 lis, pec - ca - ta

Solo Soprano  
 A - gnus De - i.  
 mun - di, *molto cspr.* qui tol - lis pec -  
 i, A gnus De -  
 di, A - gnus  
 mun - di, qui

Анализируя нотный текст, можно усмотреть чередование старинных размеров  $4/2$ ,  $5/2$ ,  $6/2$ ,  $3/2$ , усиливающих своеобразные метрические «сбои» в моментах гармонического синкопирования. На самом же деле в реальном звучании музыкальное время течет плавно, оно не имеет обычной извилистости, прихотливости индивидуализированного ритмического контура.

Сдержанность, строгость внутреннего мирозерцания органично переплетается с внешним образно-символичным проявлением барочной эстетики необычайного. В мелодическом рисунке нетрудно заметить сходство с распространенными в западноевропейской музыке риторическими фигурами, наделенными определенной семантической значимостью. Стремлением подняться и достичь духовных высот отмечено поступенное восходящее секвенционное движение начальных мелодических фраз «*b-a-b-c-a-b-c-b-c-des-b-c-des-c-des-es-c-des-es-c*», обрисовывающих фигуры *climax* и *circulation*. В то же время развитие нижних голосов построено на взаимодействии движений *anabasis* и *katabasis*, душевных подъемов и спусков, «восшествия» к надежде и «нисшествия» к страданию.

Глубина семантического поля произведения поглощает эту почти мистическую сгущенность интонаций. В нем отдаленным эхом резонирует «музыка средневековья, которая молится, произведения барокко, в которых слышится проповедь <...> — всё это разные проявления и формы духовной жизни умозерцательного “я” музыки» [1, с. 67].

Однако в «*Agnus Dei*» прослушивается и нечто иное: изумительно очищающая аскетичность, красота трагедийных вершин в духе гениальных страниц моцартовского Реквиема и беззащитность выплесков душевного страдания, индивидуально переживаемой боли, прорывающейся в стремительном восхождении мелодии к верхнему тесситурному порогу («*c-ges*» и далее «*f-ces*»). В такие моменты откровенности (не откровения, ниспосланного свыше, а именно откровенности, раскрытости личного чувства) интонация приобретает романтическую окрашенность, поддерживаемая всем спектром романтических гармонических колоритов.

Интонационная жизнь произведения проходит не только в линейном, горизонтальном измерении. Она сквозит повсюду: в аккордовых слияниях звуков и в переключениях мелодической активности на каждый из голосов хоровой фактуры. При этом не следует забывать, что особый хоральный склад требует стабилизации вертикали, ее чистоты, стройности, не допускает чрезмерности певучих подголосков во всех партиях одновременно. Гармония *вращает* в интонацию, принимая на себя все спрятанные в ней духовные смыслы. Запечатлевает и хранит их подобно слепку. Стягивает воедино интонационные импульсы, разбросанные по всем слоям и «этажам» вертикали. Звучит как посланная ввысь молитва.

Пребывая в живом нерасторжимом единстве горизонтальных и вертикальных измерений музыки, сакральные импульсы усиливаются ритуальным словом *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Dona nobis pacem.*

Гармония подключена к содержательному слою произведения не только семантическим ореолом тональности *b—moll*, с её ритуальной скорбью (в памяти всплывает шопеновский траурный марш из *b—moll*’ной сонаты или вердиевская *Lacrymosa* из Реквиема)<sup>1</sup>, но и одним из своих онтологических эстетических качеств. Она до краёв наполнена красивыми переливами мягко вплетенных и постепенно угасающих линейных тонов, меняющих контуры и фонические краски созвучий, незаметно стирая след только что звучавшей гармонии. Создается ощущение удивительно тонкой, текучей, пластичной субстанции, колышущейся в ритме свободного дыхания. В ее глубинах рождается эффект чистого струения, «парений духа, одновременно и движущегося во времени, и пребывающего в вечности» [1, с. 37]. Характерно, что в разных хоровых исполнениях<sup>2</sup> время движения то растягивается, то сжимается: протяженность звучания колеблется от шести до тринадцати минут, почти удваиваясь в сравнении с оригиналом (в авторском темпе музыка длится восемь минут). Перед нами тот случай, когда сочинение, исполненное значительно медленнее установленного темпа, от этого только выигрывает. Хронометрический ток, бесконечно замедляя ход, приостанавливает обычное для *Andante* времяизмерение. Укрупняет мельчайшие события в хоровом многоголосии подобно гигантскому увеличительному стеклу. Вытягивает каждый миг в текущую траекторию аккордов-красок, где любая важна сама по себе и во взаимодействии со всей колористической палитрой. Оставляет чувство потрясения величием и красотой созвучий. Наматывает длинноты мелодических линий над ними и внутри, в густоте хорового пространства. Чтобы каждый, кто слышит, успел прочувствовать в звуках глубину духовного страдания, покаяния и мольбы. Чтобы каждый мог пройти все излучины мелодического маршрута и устремиться к его истоку, первому интонационному импульсу, первому звуку, с неодолимой потребностью вернуться и начать всё сначала.

<sup>1</sup> Надо отметить, что в *органной* версии *Adagio C.* Барбер изменяет тональность *b—moll* на *a—moll*.

<sup>2</sup> Упомянем лишь некоторые из них: «*Agnus Dei*» в исполнении *Barbaras Quire of Voyces* [5'51"], *University Singers/Missouri — Columbia* [6'13"], хора имени А. В. Свешникова [6'18"], *Dresdner Kreuzchor* [6'30"], *Atlanta Choir* [7'30"], *Bavarian Radio Choir* [7'33"], *Winchester Cathedral Choir David Hill* [7'43"], *The Choir of New College/Oxford* [8'00"], *The Choir of Trinity College/Cambridge* [9'30"], *King's College Choir* [9'31"] и др.

Созвучие «*es—ges—b—des*» как гармоническое *initio*, с которого всегда всё начинается (каждый из трех композиционных разделов и даже кода), воплощает веер типично романтических гармонических идей — *функциональных и колористических*. С какого бы звука всякий раз не начиналась мелодия, она всегда обволакивается этим созвучием, возникающим из пустоты подобно мягкому звуковому покрову. При исходной слышимости тональности *b—moll*, эскизно намеченной первым тихим, одиноко звучащим мелодическим тоном, плагальный септаккорд сразу же поглощает его, сворачивает внутрь субдоминантовой зоны и тем самым погашает активный ритм чередования аккордов, смягчает и ослабляет центростремительные силы тональной системы. Исходя из *музыкально-эстетических* позиций, это один из первичных симптомов романтического ощущения гармонии. Среди них выделим главные: стремление «прочувствовать и экспрессивно пережить полноту выразительности отдельной гармонии» [2, с. 225], уловить особое очарование ее колорита; «смещение художественного интереса с тоники на неустой, с центра на периферию» [2, с. 308], вглубь обширных системных зон тональности и, наоборот, оттеснение центра как можно дальше, с экспозиционного участка в фазу синтаксического закругления, а то и вовсе выведения из зоны окончания произведения; культивирование неустой и эстетическая переоценка (мягкого) диссонанса как источника романтически-чувственного наслаждения и др. Действуя порознь или совокупно, эти симптомы ведут к восприятию многоголосия как индивидуализированного мира звучностей, особым образом структурно обустроенного.

С функционально-гармонических позиций принцип единичности структуры хорала «*Agnus Dei*» выражается суммой нескольких важнейших следствий одного сложившегося в романтической гармонии процесса — *функциональной инверсии*<sup>3</sup>. Процесс этот неоднороден. Он вмещает целую сеть различных феноменов, противоречащих идиоматике классической ладовой формации. Если заглянуть глубже, он отражает романтическую эстетико-стилевую парадигму *индивидуализации как культа*: субъективности

<sup>3</sup> Под *функциональной инверсией* (термин Ю. Холопова) подразумевается «стремление к диссонансу, не-тонике <...> обращение традиционного функционального тяготения» [2, с. 244]. Формы ее проявления (по Ю. Холопову): основная идея — богатство, многообразие, детализированность оттенков экспрессии; движение, обходящее тонику; гармонические обороты по типу прерванного каданса; структурное выделение неустой, подчеркивание диссонанса; начало или завершение фразы на неустое, диссонансе, полное раскрытие их собственных структурных и фонических свойств; функциональная однозначность, двусмысленность, многозначность, переменность как действующие принципы тональной структуры; ослабление централизации; увеличение зон фонического напряжения и прочие [2, с. 415–416].

личностного чувства, сгущенности эмоций и экспрессивности их проживания. Функциональная инверсия является стимулом и едва ли не основным проводником принципа единичности гармонической структуры — не собираемой из общедоступных аккордовых лексем и отшлифованных моделей их связи, а создаваемой композитором по «индивидуальным лекалам», для конкретного случая. Не вдаваясь во все подробности этого процесса в «*Agnus Dei*», сосредоточимся на его результате (системе, структуре) и ограничимся несколькими постулатами.

В гармонии реализуется идея *функциональной разомкнутости структуры* (завершение произведения не на тонике)<sup>4</sup> — факт сам по себе симптоматичный, возникший на романтической почве и актуальный до сих пор. Обычно мотивируется причинами *внешними*, экстрамузыкальными и *внутренними*, имманентно-гармоническими. Из внешних опускаем воздействие слова, поскольку в данном случае оно вторично. Нет здесь и необратимой программы образных мутаций, способных спровоцировать открытость гармонической системы. Не наблюдается никаких первичных следов циклической спаянности частей Струнного квартета по принципу *attacca*, что могло вызвать предвещание тональности последующей части. Есть нечетко выраженное тяготение к открытой композиции (при всех арочных атрибутах её замыкания) как аллюзия бесконечности, вечности, метафора некоего «бесконечного канона». Это абсолютно не связано с музыкой *non finita* или звуковыми моделями *perpetuum mobile*. В «*Agnus Dei*» пропорции трехчастной формы соблюдены и кода служит дополнительным компонентом её равновесия. Но именно она, как ни странно, вскрывает последствия инверсионности гармонического процесса.

Чем можно компенсировать дефицит устойчивых элементов структуры, которые вроде бы и легко предугадываются устремленными к ним притяжениями, но никак не появляются, без конца отодвигаются блуждающими токами побочных аккордов? Каковы перспективы развития гармонической системы, если даже в фазе ее экспозиции тоника оттянута к самому концу? Если ее появление в партитуре минимизировано всего тремя случаями (тт. 19, 45, 50)? Можно возлагать надежды на репризу и коду. Реальность же такова: идущей следом за *es-moll*’ным серединным разделом репризе явно недостает внутренних резервов для восстановления баланса тональной устойчивости. Более того, в ней тоника сметена вторжением мощного кульминирующего модуляционного потока, охватившего самые отдаленные хроматические зоны (*E—A—D—G—C*) и тихо (в который раз!) сникшего на доминанте. Неизбежный в такой ситуации

---

<sup>4</sup> Произведение заканчивается доминантовым трезвучием. Образцы разомкнутых гармонических структур встречаются в музыке Р. Шумана, Ф. Листа, М. Глинки, П. Чайковского, М. Мусоргского и др.

повтор начальных тактов композиции, разумеется, не решает проблему функционально устойчивого замыкания. Структура остается разомкнутой, но при этом органичной, парадоксально уравновешенной, не оставляя слушателю чувства незавершенности. Наоборот, сложившаяся модель восприятия подсказывает: так было в этой музыке уже много раз и потенциально всё может начаться сначала. Маркированное окончание ощущается открытым в бесконечность. Итак, потенции к открытости гармонической структуры заложены в ней самой. Назовем это *потенциальной функциональной разомкнутостью*<sup>5</sup>. Не исключаем также возможности неосознанного косвенного воздействия доклассического опыта регулирования гармонических процессов, допускавшего (в диалоге тональной и модальной систем) разомкнутые окончания произведений, подобные барочным образцам баховских хоралов. Однако о намеренном уподоблении здесь не может быть и речи.

Другой ранг гармонических событий, вызванных функциональной инверсией, не так демонстративен. Он внутренний, глубинный, закономерно обусловленный. Пролегал *над* быстро текущей сменой аккордов и формируется *динамикой смен особых состояний тональности*, в данном случае двух: *инверсионной и колеблющейся*. Обе обладают сниженным центростремительным потенциалом<sup>6</sup>. Первая развертывается масштабно, схватывая почти всё сочинение целиком, устая локализуется небольшим по протяженности, но самым мощным участком кульминации (тт. 50–53) и фиксируется дальше, на неожиданно тихом островке, словно выпавшем из реальности, из времени, из места, оторванном от звучащего мира паузами интермедийной тишины (тт. 53–56): *Dona nobis pacem (Даруй нам мир)*. Здесь гармоническая структура наделяется принципиально новым качеством: выходит из диатонического поля в глубины тритонового хроматического пространства, где скользят по тонам вниз и секвенцируют всё новые опоры. В итоге динамика тональных состояний уподобляется волновой траектории с постепенным подъемом, стремительным взлётом и обрушением.

И, наконец, есть еще один необычайно важный гармонический фактор — *колористический*. Будучи феноменом «художественного возвышения звучности как таковой» [2, с. 226], колористика усиливает

<sup>5</sup> Типология разомкнутых гармонических структур приводится в статье: Філатова Т. В. Про деякі особливості тонально-гармонічних структур в «Тихих піснях» В. Сильвестрова / Т. Філатова // Українське музикознавство. — К. : Муз. Україна, 1989. — Вип. 24. — С. 104–117.

<sup>6</sup> Теория состояний тональности Ю. Холопова включают следующие их характеристики: в *инверсионной* «всё, как в обычной тональности, но вследствие действия функциональной инверсии либо окончание не на тонике, либо в начале нет ощущения тонике, либо начало и конец — не на тонике (полная инверсия)» [2, с. 365], в *колеблющейся* тоника слаба, центр ощущается только в момент его звучания и меняется с каждой новой опорой.

теплый, сочный, экспрессивно многообразный романтический тонус музыки. Ощущение колористического воздействия неизвлекаемо из логики аккордовой связи и до конца необъяснимо динамикой особых состояний тональности. Всё дело — в *артикуляции аккорда*, его *сонантных свойствах*<sup>7</sup> и окружающей *интонационной энергии*, им впитываемой.

Фактурная плотность хоровых монолитов постоянно колеблется — от тихой, глубокой, проникновенно вибрирующей массы, равномерно распределенной по всем тесситурным слоям, до высокой, тесно сжатой, отчаянно щемящей и при этом громкостно форсированной звучности, артикулированной у верхних порогов хорового диапазона. И далее — от густой диссонансирующей педали, в которой ненадолго затвердевают и отслаиваются мелодические нити, перетекая из одного голоса в другой, до стройной, кристально чистой гармонии, звучащей катарсически умиротворенно. Красивые мягкие диссонансы чередуются с консонансами, подобно приливам и отливам. Композитор явно не стремился к энергии напряженных звуковых полей, способных воплощать чрезмерно накаленные, драматически мятежные состояния. Он распределял фоническое напряжение аккордов, почти не сбивая привычного пульса его подъемов и спадов, любясь каждой деталью. Гармоническая плотность воспринимается как живой многоголосный организм, все голоса которого движутся в стройной вертикальной слаженности и пропитываются интонационной энергией сплетенных мелодических линий, складываются в узор узнаваемых фигур, всякий раз немного иной конфигурации.

Можно предположить, что поразительная пластичность растяжения времени звучания произведения в пользу упомянутых ранее «длиннот» есть стремление прочувствовать полноту выразительности каждого момента музыки, особенно — в ее непосредственном контакте с литургическим тестом. Зачастую именно в синтезе с каноническим словом язык музыки способен превращаться «в особую духовную интонационно уплотненную энергию, в которой запрятан разветвленнейший мирозерцательный смысл» (В. Медушевский).

#### Список использованных источников

1. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. Исследование / В. В. Медушевский. — М. : Музыка, 1993. — 265 с.
2. Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс : учебник / Ю. Н. Холопов. — М. : Композитор, 2005. — Т. 1. — 472 с.

<sup>7</sup> По мнению Ю. Холопова, «колористический эффект извлекается <...> из фактурного расположения аккорда, способа его фигурирования, в связи с тембром, динамикой, артикуляцией звука (*legato*, *staccato*, *portato*). Совокупность способов фактурной обработки звуков аккорда может называться термином артикуляция аккорда» [2, с. 226]. Под сонантностью понимается степень фонического напряжения аккорда (дис- или консонантность).

**Філатова Т. В. «Agnus Dei» С. Барбера: хоральна версія струнного Adagio (до проблеми стилевих взаємодій).** Змістові аспекти стилізованої взаємодії елементів музичної мови розглядаються в «Agnus Dei» для хора а'cappella С. Барбера, останній авторській транскрипції струнного Adagio. Вивчається інтонаційний процес та його вплив на систему художніх засобів виразності.

**Ключові слова:** інтонація, стилістичні аспекти, звуковисотна система.

**Филатова Т. В. «Agnus Dei» С. Барбера: хоральная версия струнного Adagio (к проблеме стилизованных взаимодействий).** Содержательные аспекты стилистического взаимодействия элементов языка музыки рассматриваются в «Agnus Dei» для хора а'cappella С. Барбера, последней авторской транскрипции струнного Adagio. Изучается интонационный процесс и его влияние на систему художественных средств.

**Ключевые слова:** интонация, стилистические аспекты, звуковысотная система.

**Filatova T. Barber's «Agnus Dei»: choral version of string Adagio (to the problem of style interactions).** Substantial aspects of the stylistic interaction of the elements language of music are considered in S. Barber's «Agnus Dei» for chorus а'cappella, last transcription of author's string Adagio. The intonation process and its impact on the system of artistic media is studied.

**Keywords:** intonation, sound location system, stylish aspects.