

Ю. А. КОШЕЛЕВА*Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова**г. Уфа, Россия**ORCID 0000-0002-5996-0415*

Об особенностях интонационной драматургии фортепианного цикла «Евангельские картины» Ивана Соколова

Статья посвящена выявлению в фортепианном цикле Ивана Соколова «Евангельские картины» особенностей интонационной драматургии как проекции евангельского сюжета на музыкальную ткань. Данный цикл органично входит в ряд современных произведений, оригинально претворяющих религиозную тематику. В произведении программа определяет особенности композиции, драматургии и тонального плана. Раскрытию же и конкретизации библейского сюжета способствуют введенные перед каждой пьесой цитаты-эпиграфы из писаний евангелистов, что позволяет разграничить две драматургические линии, названные в работе «Земля» и «Небо». При их изучении с позиции семантического анализа выявляются специфические для каждой интонации лексемы, классифицированные на три типа: общеклассические (термин Е. Чигарёвой), аллюзии и цитаты, авторские. В статье определяются ключевые лексемы цикла и прослеживаются пути их преобразования в связи с программным содержанием пьес.

В результате анализа выявляется связь стиля, поэтики «Евангельских картин» с доминирующей в современной культуре эстетикой постмодернизма. Ее важнейшие стороны, такие как интертекстуальность и новая простота, получают самобытное претворение в фортепианном цикле Ивана Соколова.

Ключевые слова: Иван Соколов, Евангелие, программность, интонационная драматургия, лексемы, семантика.

Для цитирования / For citation: Кошелева Ю.А. Об особенностях интонационной драматургии фортепианного цикла «Евангельские картины» Ивана Соколова // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 1. С. 109–120. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.1.109-120.

YULIA A. KOSHELEVA*Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts**Ufa, Russia**ORCID: 0000-0002-5996-0415*

On the Peculiarities of the Intonational Dramaturgy of the Piano Cycle "Gospel Pictures" by Ivan Sokolov

The article is devoted to identifying the features of intonational dramaturgy in Ivan Sokolov's piano cycle "Gospel Paintings" as a projection of the gospel plot on the musical text. The cycle is organically included in a number of modern works that originally implement religious themes.

In the work by I. Sokolov the program determines the features of the composition, dramaturgy and tonal plan. The revealing and concretization of the biblical plot is facilitated by the quotations-epigraphs from the writings of the evangelists introduced before each piece, what allows us to select two main lines called “Earth” and “Heaven” in the work. When studying them from the semantic analysis the point of view, specific for each intonation-lexemes are identified and classified into three types: general classical ones (E. Chigareva’s term), allusions and quotations, and authorial ones. The article defines the key lexemes of the cycle and traces the ways of their transformation in connection with the program content of the plays.

The analysis reveals the connection between the style and poetics of the “Gospel Paintings” and the aesthetics of postmodernism that dominates in modern culture. Its most important aspects, such as intertextuality and new simplicity, are given an original implementation in the piano cycle of Ivan Sokolov.

Keywords: Ivan Sokolov, Gospel, program content, intonation dramaturgy, lexemes, semantics.

Известно, что взрыв интереса к библейской теме, особенно ярко проявившийся в отечественной музыке последней трети XX века («Литургия Св. Иоанна Златоуста» Сидельникова, симфонический макроцикл «Совершишася» А. Караманова, «Семь слов Христа на кресте» С. Губайдулиной и многие другие), получает продолжение в XXI веке («Русский реквием» А. Чайковского, «Stabat mater», «Requiem» В. Мартынова, «Четыре евангельских сюжета» В. Рябова, «Из песнопений вечерни» И. Вишневский и другие). В ряд сочинений на религиозный сюжет попадет и созданный в 2012 году фортепианный цикл И. Соколова «Евангельские картины», претворяющий тенденции постмодерна в искусстве. Имеются в виду мультимедийность, интертекстуальность и особый вид «новый простоты» в условиях современной стилиевой ситуации.

Разные стороны процесса создания произведения подробно освещаются самим И. Соколовым в книге «Евангельские картины. 31 прелюдия, речитатив и эпилог», в диссертационной работе Н. П. Ручиной «Композиторское творчество И.Г. Соколова: становление «простого» стиля» [8], в статье Н. С. Гуляницкой «Опыт дис-

курс-анализа современного музыкального произведения (статья вторая)» [5].

Задуманный как самостоятельный цикл прелюдий под названием «Земля родная» опус стал частью мультимедийного проекта «Земля и небо» и представляет собой полилог музыки, словесного текста – эпиграфов в виде цитат из Библии, и живописи Константина Сутягина. Причём картины художника Константина Сутягина образуют самостоятельный пласт гипертекста, сочетающий в себе два прочтения Евангелия: традиционное и воспроизводящее идею «Евангелие в наши дни»¹. В свою очередь эпиграфы, появившиеся после создания музыки, стали расшифровкой смыслов, заложенных в музыкальном и живописном текстах. В ряде случаев композитор дополняет эпиграфы пояснениями в книге «Евангельские картины» [10].

Выявлению особенностей интонационной драматургии как проекции евангельского сюжета на музыкальную ткань, определению ключевых семантических элементов – лексем цикла – и анализу путей их преобразования в связи с программным содержанием пьес цикла И.Соколова посвящена данная статья. Метод семантического анализа, нераз-



ривно связанный с теорией интонации, является одним из ведущих в современном музыкознании. В контексте программной музыки метод семантического анализа способствует углублённой «раскодировке» содержания. Этому вопросу посвящён обширный корпус научных трудов отечественных авторов, среди которых работы М.Г. Арановского [1], Б.В. Асафьева [2], В.В. Медушевского [6], В.Н. Холоповой [13], Е.И. Чигарёвой [14], Л.Н. Шаймухаметовой [15] и других.

Особенности интонационной драматургии цикла органично вытекают из полижанровой структуры произведения, в котором соединяются черты *музыкальной картины*, *прелюдии* и *пассиона*. Однако если жанр *музыкальной картины* заявлен уже в названии цикла, то обозначение пьес прелюдиями вводится самим композитором только в книге «Евангельские картины» [10]. Признакам картины отвечают акцент на фиксации впечатления, аналогичный живописному искусству, особая роль тембрового колорита, красочности и взаимопроникновение двух явлений, по наблюдению О. Соколова, «динамики и условно-музыкальной статики» [11, с. 91].

О связи же миниатюр и с жанром, и с циклом *прелюдий* (от Баха до современности) свидетельствуют монообразность и моноинтонационность пьес, эскизность, а также цикличность композиции в целом. Однако, в отличие от традиционно сложившейся композиции из 24 прелюдий, Соколов в соответствии с программным замыслом пишет 33, где 30 прелюдий символизирует земную жизнь Иисуса Христа. Первая и две последние прелюдии (32 и 33 – речитатив и эпилог соответственно) выполняют роль обобщающего итога и потому представляют собой сжатое содержание всех пьес цикла. Это определяет особенности тонального плана, где помимо 24 тональностей вводится еще

6 энгармонических. Оставшиеся же прелюдии 1, 32 и 33 концентрируют в музыкальном тексте весь тональный план произведения: прелюдия № 1 как пролог будущей тональной структуры цикла и две последние прелюдии как его итог.

Связь цикла Соколова с жанром *пассиона* помимо программного содержания раскрывается в идущей от Баха характерной многоплановости повествования, образующего рассредоточенный (но не хронологический!) нарративно-повествовательный ряд, а также в широком использовании старинных жанров и риторических фигур.

Анализ взятых в качестве эпиграфов цитат из Евангелия обнаруживает расслоение на две драматургические линии – «Неба» и «Земли». Каждая из них, в свою очередь, выстраивается в рассредоточенный субцикл, объединённый образно-сюжетными, тональными и мотивно-тематическими связями.

Объединению прелюдий в рассредоточенные субциклы способствуют связи на следующих уровнях текста:

— *сюжетно-образном*: последование картин Распятия в субцикле «Земли» и воплощение картин рая и чуда на земле в линии «Неба»;

— *тональном*: движение только по диэзным тональностям в «земной» части сюжета, что объясняется трактовкой композитором диэза как символа креста на Голгофе, и выбор относительно светлых тональностей (D-dur, A-dur, H-dur, C-es-dur, Ais-dur, Ges-dur, Cis-dur, Des-dur, As-dur, Es-dur, F-dur) — в «небесной»;

— *фактурно-регистровом*: преобладание полифонического изложения в низком регистре для изображения образов Распятия и контрастирующая ей гомофонно-гармоническая фактура с широким использованием верхнего регистра в линии «Небо»;

— *интонационно-лексическом*: каждому из субциклов соответствует определённый круг интонационных элементов, семантически отвечающих программной направленности.

В свою очередь, лексические элементы можно классифицировать на три типа: «общеклассические», по терминологии Е. Чигарёвой (первый тип), цитаты и аллюзии на творчество композиторов-предшественников (второй тип), авторские интонационные модели (третий тип). Каждый, как уже было отмечено, получает индивидуальную интерпретацию, подчинённую программному содержанию. Причём лексика представлена риторическими фигурами, жанровыми и стилистическими отсылками, определёнными типами тематизма.

Субцикл «Земли», связанный с эпизодом распятия Иисуса, состоит из четырёх прелюдий – №№ 2, 6, 8, 24. Наибольшее значение здесь приобретают взаимодействующие между собой «общеклассические» элементы – знаки скорби: *креста*, *circulatio* (круг, круглая чаша), *passus duriusculus* (жестковатый ход), *lamento*. Ко второму типу (цитат и аллюзий) можно отнести «*мотив монолога*» (аллюзия на прелюдию Шопена) и «*судьбы*» (цитата из сонаты № 17 Бетховена). Третий представлен появляющейся в моменты просветления диатонической мелодией – знака лирики, который мы определяем словом *cantilena* (тип тематизма).

Фигура креста известна со времён Д. Букхстехуде, Г. Шютца, И.С. Баха. При первом появлении в субцикле она наиболее близка монограмме ВАСН (пример №1). Однако по мере сгущения эмоционально-смысловой атмосферы в субцикле, обусловленной его содержанием, фигура претерпевает заметные трансформации. Так, данная формула получает сквозное развитие и насыщает весь музы-

кальный текст прелюдии №6, раскрывая содержание эпитафии о распятии Иисуса². Однако в близком к инварианту (монограмме ВАСН) виде фигура лишь обрамляет прелюдию, тогда как внутри развития мотив разрастается до хроматической последовательности в триольном ритме, трансформируясь в *passus duriusculus* и раскрывая тем самым слова из эпитафии «тьма была по всей земле» (пример №2):

Пример № 1

Прелюдия № 2



Пример № 2

Прелюдия № 6³

В прелюдии №8 (пояснение композитора: «это колыбельная песня младенцу. Богородица баюкает Своего Сына. Она тревожится за Его будущее»⁴) [10, с. 22] формула креста соединяется с риторическими фигурами *passus duriusculus*, *circulatio* и, как символ оплакивания младенца, со знаком *lamento* (пример №3):

Пример № 3

Прелюдия № 8



В последней, наиболее мрачной прелюдии субцикла (№ 24)⁵, непосредственно связанной по содержанию с моментом распятия, остаётся лишь «жесткий ход», в то время как связь с мотивом креста пропадает.

Фигура *circulatio*, впервые появляясь вместе с формулой креста в прелюдии № 2 в связи с эпитафией «И повели его

на распятие», в последних прелюдиях субцикла также претерпевает вместе с ним трансформацию в *passus duriusculus*, подводя итог трагическим событиям, связанным с земной жизнью Иисуса Христа, и символизируя момент самого Распятия (пример №1, т. 3–4).

Passus duriusculus вводится в субцикле как средство омрачения колорита путём тотальной хроматизации фигур *креста* и *circulatio*. Впервые *passus duriusculus* возникает в прелюдии №6 в момент кульминации – столкновения диатонической попежки в верхнем голосе и хроматизированных ходов в нижнем (пример № 2, т. 2), подчёркивая содержание эпиграфа. В дальнейшем именно *passus duriusculus* оказывается доминирующей над всеми риторическими фигурами в большей части прелюдий субцикла.

Напротив, знак *lamento* возникает лишь дважды: в начале субцикла (пример № 4), как предвестник печальных событий, и к концу – в прелюдии № 24 (пример № 5) – оплакивании Христа.

Пример № 4

Прелюдия № 2



Пример № 5

Прелюдия № 24



К интонационным формулам второго типа (цитаты из произведений предшественников) относятся два мелодических оборота, условно определенные как «монолог» и мотив «судьбы». Первый – од-

ногolosная восходящая мелодия, содержащая в себе интонации темы креста, словно символизирует речь Христа на кресте (пример № 6, а). Вместе с тем знак «монолога» обнаруживает связь с выразительной мелодической фразой, возникающей в кульминации прелюдии Ф. Шопена е-moll (пример № 6, б).

Пример № 6,

Прелюдия № 2

а)



б)



В процессе драматургического развития данный знак претерпевает трансформацию. Так, в контексте прелюдии № 6, символизирующей скорбь Матери, мотив модифицируется в напевную мелодию (пример № 2). Тематизм прелюдии № 24, непосредственно связанный по содержанию с моментом распятия, носит сугубо монологический характер – речь Христа в момент Распятия. Причём трагизм его звучания усиливается путём искажения мелодии пунктирным ритмом и тотальной хроматизацией музыкальной ткани (пример № 7).

Пример № 7

Прелюдия № 24



Мотив «судьбы» – октавное чередование трёх шестнадцатых и четверти (пример № 8, а), аллюзия на «литавровый» элемент из медленных частей Семнадцатой сонаты, Третьей симфонии

Бетховена — формируется постепенно, на протяжении прелюдии № 2 к концу пьесы (пример № 9). В дальнейшем лексема трансформируется в соответствии с программными пояснениями: в прелюдии № 8, сохраняя от инварианта только триольный ритм, она обрывается хроматизмами, воплощая тревогу Матери; в кульминационной 24-й прелюдии в совокупности со знаком «монолог» и *passus duriusculus* воспринимается как реакция на распятие Иисуса.

Пример № 8 Л.В. Бетховен. Соната № 17, ор. 31. № 2, часть I



Пример № 9 Прелюдия №2



Субцикл «Небо», в свою очередь, включает 15 прелюдий⁶, многогранно трактующих образы чуда и рая. Дискретность сюжетного повествования компенсируется большей образной общностью, единством фактурных решений, глубинной интонационной взаимосвязью между пьесами. На образном уровне субцикл объединяют мотивы света, Царствия Небесного, чуда на земле. Вместе с тем трактовка евангельских мотивов света претворяется через призму образов, связанных с Россией, её природой и культурой.

Лексические элементы «небесной» линии также можно классифицировать на три типа. К первому отнесены *колокольный звон* и *хорал*. Второй связан с цитированием стиля С.В. Рахманинова (терминология Арановского [1, 161]). К третьему же, наиболее обширному в данном

субцикле типу авторских семантических элементов относятся формулы *крестного знамения*, *райских птиц*, а также выполняющие знаковую функцию *импровизационный взлёт* и *кантилена*.

Разные варианты *колокольного звона* пронизывают весь цикл «Евангельских картин» и приобретают особое значение в субцикле «Небо» как символ христианства — православия.

Известно, что колокольный звон — неотъемлемая составляющая жизни русского человека, что обусловлено особенностями жизненного уклада, обязательным участием колокола в духовной жизни России. Разнообразная интерпретация колокольного звона находит глубокое претворение в сочинениях М.И. Глинки и М.П. Мусоргского, Н.А. Римского-Корсакова и А.Н. Скрябина, С.В. Рахманинова и отмечается многими исследователями.

В цикле «Евангельских картин» можно выделить звон колокольчиков, благовестного (большого) и подзвонного колоколов, трезвон (жанр церковного звона колоколов). Наиболее распространенными принципами воспроизведения колокольного звона средствами фортепиано оказываются: широкий диапазон выдержанных созвучий, регистровое обособление звуков, как бы рассеянных в пространстве, интервал «пустой» квинты, оstinатно повторяющиеся аккордовые структуры. В отдельных случаях Соколов для более точного воспроизведения колокольности на рояле вводит ремарки “quasi campani”, “quasi campanelli”. Так, все названные варианты колокольного звона обнаруживаются в 11-й прелюдии. Звон маленьких колокольчиков передается посредством переливов оstinатной мелодической фигуры в высоком регистре (прелюдии № 15, 16). Звон же подзвонного колокола воплощен размеренными восьмыми малой и первой октав (прелюдия № 23).

Проанализируем в качестве одного из ярких примеров воспроизведения разных видов колокольного звона музыкальный текст прелюдии № 11, в связи с которой композитор пишет: «В данном случае колокола у меня связаны с Россией <...>. Неизвестные бескрайние поля, храмы вокруг них» [10, 25]. Так, средний пласт фактуры, по замечанию Соколова означающий «крещение рояля», связан со звоном подзвонных колоколов, воспроизведенным «внеладовыми» интервалами – октавой и квинтой (пример № 10, а). Ассоциация же с благовестным колоколом возникает благодаря «удару» трезвучия *as-moll* в басовом регистре (пример № 10, т. 1) с последующим резонансом «пустых» квинт (как бы звуковых волн – пример № 10, третий такт). Во второй части прелюдии № 11 (простая двухчастная форма) сходство с перезвоном зазвонных колоколов возникает благодаря использованию *ostinato* при быстром чередовании звуков в верхнем регистре и принципа раскачки. Вместе с тем возникает параллельное наложение разных пластов колоколов, вызывающее ассоциации с жанром трезвона – благовестного колокола в нижнем регистре и зазвонных колоколов в верхнем (пример № 10, б).

Пример № 10

Прелюдия № 11

а)



б)



Особое место среди фигур первого типа, относящихся к семантике «Рая»,

занимает *хорал*, непосредственно отвечающий программному содержанию произведения. Связь с жанровым прототипом также отмечает композитор в пояснении к прелюдии № 25: «В конце возникает хорал, будто доносятся звуки церковного пения» [10, с. 39].

В «Евангельских картинах» хорал становится семантическим знаком надличностного начала, Царствия Небесного (прелюдии №№ 5, 10, 25, 27, 29). Можно выделить два пути интерпретации и собственно музыкального претворения хорала. Первый, связанный с воссозданием жанрового канона хорала, часто возникает как своеобразная остановка повествования. В свою очередь, второй путь предполагает интеграцию хорала в сквозное развитие, и как следствие – трансформацию формулы через синтез с другими элементами музыкальной ткани. Свойственное данному жанру состояние статики всегда сопряжено со сменой любого типа фактуры на аккордовую, а характера интонирования – на силлабический. При этом в ряде примеров формула хорала обособляется паузами (прелюдии № 5, 10, 25).

Пример № 11

Прелюдия № 5



Нередко хорал появляется в завершение прелюдии, символизируя связь с Царствием Небесным и тем самым отражая содержание эпиграфа, например, к прелюдии № 10 («...если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное») или к 5-ой («Чему подобно Царствие Божие, и чему уподоблю его?»).

Второй путь претворения хорала – внедрение его в сквозное развитие – обнаруживается в прелюдиях № 27 и 29, причем в

последней знак хора в соединении с колокольным звоном и другими лексемами субцикла становится частью единого семантического комплекса, коррелируя с контекстом эпитафия: «И славу, которую Ты дал Мне, Я дал им: да будут едино, как Мы едино» (Ев. от Иоанна, 17:22).

Пример № 12

Прелюдия № 29



Ко второму типу лексем относятся многочисленные аллюзии на стилистику фортепианных сочинений С.В. Рахманинова. Связь обнаруживается на уровне образных, фактурных, интонационных, гармонических ассоциаций. Именно через связь «Евангельских картин» с творчеством Рахманинова раскрывается тема «духовность и Россия», в своем роде ключ к понимаю русской культуры XIX века.

Параллели с музыкой Рахманинова возникают на протяжении всего музыкального развития «Евангельских картин», однако в субцикле «Небо» им отведена наиболее значимая роль. В качестве одного из примеров можно привести фрагмент из прелюдии Соколова № 13, вызывающий ассоциации с прелюдией № 4 ор. 23 С. Рахманинова (примеры № 13, 14). Прелюдии объединяет аккордовая фактура, полиритмия, малосекундное движение басового голоса по звукам *e* и *es*, колокольность звучания. К числу примеров можно отнести также ассоциации с прелюдией Рахманинова *gis-moll* (№ 12, ор. 32), возникающие благодаря использованию Соколовым обращенной фактуры в сочетании со звоном колокольчиков в прелюдии № 11 из «Евангельских картин» (пример № 10, б). Число подобных примеров можно умножить.

Пример № 13

Прелюдия № 13



Пример № 14

С. Рахманинов.

Прелюдия №4, ор. 23



К третьему типу лексем (авторских) в субцикле «Небо» относятся пять наиболее ярких интонационных элементов: формула крестного знамени, образ райских птиц, импровизационный взлет, кантилена. Регламент статьи не позволяет проследить судьбу каждой, поэтому в работе представлены только наиболее значимые для цикла.

Мотив райский птиц становится для Соколова символом в земном мире ангелов небесных: «Птицы, которые подобны ангелам, которые, как считается, в нашем мире и воплощают ангелов» [10, с. 19]. Образ райских птиц претворяется композитором в прелюдиях №№ 5, 7, 16, 20, 25.

«Трепет» птичьих крыльев воспроизводится Соколовым остиной формулой с трелеобразными и форшлагообразными интонациями. Причём в названных прелюдиях можно отметить интонационное родство птичьего щебета с трёхзвучным мотивом судьбы, возникшем в субцикле «Земля» (см. пример № 9), что свидетельствует о коренном переосмыслении одной из ключевых мрачных фигур первого субцикла.

Пример № 15

Прелюдия № 5



В прелюдии № 20 мотив ликующих (эпитет композитора) райских птиц отвечает сквозному развитию, в процессе которого последовательно высвечиваются три варианта формулы. Рождаясь в виде восходящих форшлагов с акцентами (пример № 16 а), фигура перерастает сначала в трель в 3–4 октавах (пример № 16 б), а затем в формулу альбертиевых басов в обращенной фактуре (пример № 16 в), что способствует постепенному просветлению колорита.

Пример № 16

Прелюдия № 20

а)



б)



в)



Авторской лексемой, пронизывающей всю музыкальную ткань субцикла «Небо», оказывается *кантилена* – напевная диатоническая мелодия, знак «новой простоты», в значительной степени определяющей стиль «Евангельских картин». Впервые *кантилена* появляется в качестве контрапункта к рассредоточенным в верхнем регистре возгласам птиц (пример № 15). Вместе с тем ее интонационный строй обнаруживает связи с русской народной песней (пример № 17), с романсовой мелодикой XIX века (пример № 18), с песенной культурой XX века (пример № 19).

Пример № 17

Прелюдия № 7



Пример № 18

Прелюдия № 21



Пример № 19

Прелюдия № 10



В определенных случаях *кантилена* трансформируется при взаимодействии с другими авторскими семантическими элементами, что, как правило, связано с усилением светлого колорита. В числе примеров оказывается прелюдия № 27, где она взаимодействует с хоралом (пример № 20).

Пример № 20

Прелюдия № 27



Итак, как было показано, интонационные элементы с закреплённым значением становятся средством воплощения драматургического контраста земного и небесного, и шире – философской концепции, обусловленной Евангельским сюжетом. При этом диалог «земли» и «неба» раскрывает особенности открыто-ассоциативного типа стиля (термин Г.В. Григорьевой), в котором соединяются подчеркнутая простота (по выражению Н. Ручкиной «простой стиль») и широчайший диапазон сонорно-колористиче-

ских эффектов, раскрывающих содержание цикла «Евангельских картин». Более того, апелляция к разным историко-стилевым, историко-культурным пластам, наглядными репрезентантами которых становятся соответствующие интонационные формулы, эпиграфы, произведения живописи, свидетельствует об интертекстуальности цикла И. Соколова. Кроме того, выявленные концептуальные осо-

бенности произведения свидетельствуют об отражении принципов эстетики пост-модерна, изучение которых может стать темой отдельного исследования.

За помощь в исследовании и подготовке статьи выражаю благодарность научному руководителю – доктору искусствоведения, профессору Евгении Романовне Скурко.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Каждой из пьес И. Соколова соответствуют по две картины художника Константина Сутягина, одна из которых посвящена изображению традиционного взгляда на библейский сюжет, а другая – его воспроизведению с позиции «Евангелие в наши дни».

² Эпиграф: «От шестого же часа тьма была по всей земле до часа девятого, и померкло солнце и завеса раздралась по середине» (Ев. от Луки. 23:45)

³ В существующем изданном тексте «Евангельских картин» [10] обозначение темпов даётся только у прелюдий №№ 1, 2, 18.

⁴ Эпиграф: «Лисицы имеют норы, и птицы небесные – гнёзда; а Сын Человеческий не имеет где приклонить голову» (Ев. от Луки, 9:58)

⁵ Эпиграф: «И будут бить и убьют Его; и в третий день воскреснет»

⁶ Прелюдии №№ 5, 7, 10, 11, 12, 15, 16, 17, 20, 21, 23, 25, 27, 29, 30

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М.Г. Симфонические искания: проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 гг.: исслед. Л.: Сов. композитор, 1998. 341 с.
2. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс: в 2 кн. 2-е изд. Л.: Музыка, 1971. 377 с.
3. Бетховен Л. Zongoraszonatak. Т. 2. Будапешт: Zenemukiado, 1963. 207 с.
4. Григорьева Г. В. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. М.: Советский композитор, 1985. 208 с.
5. Гуляницкая Н.С. Опыт дискурс-анализа современного музыкального произведения (статья вторая) // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. Вып. 3 / глав. ред. И. С. Стогний. М.: РАМ им. Гнесиных, 2016. С. 3–11.
6. Медушевский В.В. Интонационная форма в музыке. М.: Композитор, 1993. 262 с.
7. Рахманинов С.В. Прелюдии для фортепиано. Л.: Музыка, 1982. 134 с.
8. Ручкина Н.П. Композиторское творчество И. Г. Соколова: Становление «простого» стиля: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2017. 234 с.
9. Святое Евангелие. По благословению Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. М.: Традиция, 2019. 704 с.
10. Соколов И.Г. Евангельские картины. 31 прелюдия, речитатив и эпилог для фортепиано. М.: Музиздат, 2018. 195 с.
11. Соколов О.В. Морфологическая система музыки и её художественные жанры: монография. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского университета, 1994. 220 с.



12. Стогний И.С. Мифопоэтическое пространство музыкального произведения (на примере фортепианного цикла В. Рябова «Четыре евангельских сюжета») // Театр, живопись, кино, музыка. 2012. №4. С. 121–135.
13. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: учеб пособие. 4-е изд., испр. СПб.; М.; Краснодар: Лань; Планета музыки, 2014. 320 с.
14. Чигарёва Е.И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. М.: УРСС, 2000. 279 с.
15. Шаймухаметова Л.Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы: исследование. М.: Гос. институт искусствознания, 1999. 311 с.
16. Шопен Ф. Прелюдии. М.: Музгиз, 1947. 53 с.

Об авторе:

Кошелева Юлия Андреевна, студентка IV курса кафедры теории музыки Уфимского государственного института искусств имени Загира Исмагилова (420068, Уфа, Россия), **ORCID 0000-0002-5996-0415**, yulia_kosheleva36384@mail.ru

REFERENCES

1. Aranovskiy M.G. *Simfonicheskie iskaniya: problema zhanra simfonii v sovetskoj muzyke 1960–1975 godov: issledovanie* [Symphonic Searches: the Problem of the Genre of Symphony in Soviet Music 1960–1975: Research]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1998. 341 с.
2. Asaf'ev B.V. *Muzykal'naya forma kak protsess: v 2 kn.* [Musical Form as a Process: in 2 Books]. 2nd Ed. Leningrad: Muzyka, 1971. 377 p.
3. Betkhoven L. *Zongoraszonatak*. Budapesht: Zenemukiado, 1963. 207 p.
4. Grigor'eva G.V. *Stilevye problemy russkoj sovetskoj muzyki vtoroy poloviny XX veka* [Style Problems of Russian Soviet Music in the Second Half of the XX Century]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1985. 208 p.
5. Gulyanitskaya N.S. Opyt diskurs-analiza sovremennogo muzykal'nogo proizvedeniya (stat'ya vtoraya) [Experience of Discourse Analysis of a Contemporary Musical Work (Second Article)]. *Uchenye zapiski Rossiyskoj akademii muzyki imeni Gnesinykh*. Вып. 3 [Scientific Notes of the Gnessin Russian Academy of Music. Part 3]. Editor in chief by I.S. Stogniy. Moscow: RAM im. Gnesinykh, 2016. pp. 3–11.
6. Medushevskiy V.V. *Intonatsionnaya forma v muzyke* [Intonation Form in Music]. Moscow: Kompozitor, 1993. 262 p.
7. Rakhmaninov S.V. *Prelyudii dlya fortepiano* [Preludes for Piano]. Leningrad: Muzyka, 1982. 134 p.
8. Ruchkina N.P. *Kompozitorskoe tvorchestvo I. G. Sokolova: Stanovlenie «prostogo» stilya: dis. ... kand. Iskusstvovedeniya: 17.00.02* [Composer's Creativity I.G. Sokolov: Formation of the "Simple" Style: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.02]. Moscow, 2017. 234 p.
9. *Svyatoe Evangelie. Po blagosloveniyu Svyateyshego Patriarkha Moskovskogo i vseya Rusi Kirilla* [Holy Gospel. With the Blessing of His Holiness Patriarch Kirill of Moscow and All Russia]. Moscow: Traditsiya, 2019. 704 p.
10. Sokolov I.G. *Evangel'skie kartiny. 31 prelyudiya, rechitativ i epilog dlya fortepiano* [Gospel Paintings. 31 Preludes, Recitative and Epilogue for Piano]. Moscow: Muzizdat, 2018. 195 p.
11. Sokolov O.V. *Morfologicheskaya sistema muzyki i ee khudozhestvennye zhanry* [The Morphological System of Music and Its Artistic Genres]. Nizhny Novgorod: Izd-vo Nizhegorodskogo universiteta, 1994. 220 p.

12. Stogniy I.S. Mifopoeticheskoe prostranstvo muzykal'nogo proizvedeniya (na primere fortepiannogo tsikla V. Ryabova «Chetyre evangel'skikh syuzheta») [Mythopoetic Space of a Musical Work (on the Example of V. Ryabov's Piano Cycle "Four Gospel subjects")]. *Teatr, zhivopis', kino, muzyka* [Theater, Painting, Cinema, Music]. 2012. No. 4, pp. 121–135.
13. Kholopova V.N. *Muzyka kak vid iskusstva: uchebnoe posobie* [Music as an Art Form: Textbook]. 4th Ed, corrected. St. Petersburg; Moscow; Krasnodar: Lan'; Planeta muzyki, 2014. 320 c.
14. Chigareva E.I. *Opery Motsarta v kontekste kul'tury ego vremeni* [Mozart's Operas in the Context of the Culture of his Time]. Moscow: URSS, 2000. 279 p.
15. Shaymukhametova L.N. *Migriruyushchaya intonatsionnaya formula i semanticheskiy kontekst muzykal'noy temy* [Migrating Intonation Formula and the Semantic Context of a Musical Theme]. Moscow: Gosudarstvennyy institut iskusstvoznaniya, 1999. 311 p.
16. Shopen F. *Prelyudii* [Preludes]. Moscow: Muzgiz, 1947. 53 p.

About the author:

Yulia A. Kosheleva, Theory of Music Department Student, Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0002-5996-0415**, yulia_kosheleva36384@mail.ru

