

У. В. СОРОКИНА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

О ПРЕТВОРЕНИИ РУССКОЙ ПОЭЗИИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЛЯ ХОРА А CARPELLA ЛЕОНИДА КЛИНИЧЕВА

В настоящей статье представлена характеристика хоровых сочинений известного ростовского композитора Л. Клиничева. Автором рассматриваются циклические опусы и отдельные хоры а cappella на слова М. Лермонтова, А. Блока, Л. Лавлинского, освещаемые с позиции отбора поэтической первоосновы и дальнейшего претворения соответствующих текстов в музыку. Исследователь приходит к выводу о присущей композитору значительной степени свободы в целенаправленных преобразованиях литературного первоисточника, осуществляемых с целью воплощения определенного художественного образа. Рассматривается проблема целостности вновь создаваемых циклических вокальных произведений, соотносимая с магистральным принципом детализированного воплощения отечественных поэтических текстов, который доминирует в музыке Л. Клиничева. Композитор тяготеет к весьма углубленному и многоуровневому диалогу с художественным содержанием того или иного стихотворения, что находит воплощение в разнообразии подходов к выстраиваемой звуковой форме и претворению многоголосной хоровой фактуры. Отмеченное своеобразие индивидуального хорового письма Л. Клиничева соотносится с творческими исканиями донских поэтов второй половины XX столетия – создателей разнообразных циклических произведений. Наглядным тому подтверждением является, в частности, наследие Л. Лавлинского (1930–2005), автора «повести в стихах» о Степане Разине («Солнце красное»). Исследователем акцентируется вывод о неразрывной связи творчества Л. Клиничева с традициями русской классической музыкальной культуры. Подчеркивается безусловная необходимость дальнейшего углубленного изучения его вокальных опусов, весьма примечательных с точки зрения современной художественной «сопряженности» отечественной поэзии и вновь создаваемой академической музыки для хора а cappella.

Ключевые слова: Л. Клиничев, вокально-хоровое творчество, хоры а cappella на стихи отечественных поэтов, диалог музыки и слова, цикличность.

Для цитирования: Сорокина У. В. О претворении русской поэзии в произведениях для хора а cappella Леонида Клиничева // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 4. С. 20–26.

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_20

U. SOROKINA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

ON THE CREATIVE REALIZATION OF RUSSIAN POETRY IN THE WORKS FOR CHORUS A CAPPELLA BY LEONID KLINICHEV

This article presents a characterizing of the choral works by the renowned Rostov composer L. Klinichev. The author examines cyclical works and individual choruses a cappella to the words by M. Lermontov, A. Blok, and L. Lavlinsky, examining the selection of poetic sources and the subsequent musical translation of the corresponding texts. The researcher concludes that the composer possessed a significant degree of freedom in his deliberate transformations of the literary source, carried out with the aim of embodying a specific artistic image. The problem of the integrity of newly created cyclical works is examined, correlating it with the fundamental principle of a detailed embodiment of Russian poetic texts, which dominates L. Klinichev's music. The composer gravitates toward a highly in-depth and multi-layered dialogue with the artistic content of a given poem, which is embodied in a variety of approaches to the constructed sound form and the implementation of polyphonic choral texture. The noted uniqueness of L. Klinichev's individual choral writing correlates with the creative pursuits of Don poets of the second half in the 20th century – the authors of diverse cyclical works. This is clearly confirmed, in particular, by creative work of L. Lavlinsky (1930–2005), the author of a “story in verse” about Stepan Razin (“The Red Sun”). The researcher

emphasizes the inextricable connection between L. Klinichev's work and the traditions of Russian classical music culture. The undeniable need for further in-depth study of his vocal works is emphasized, as they are highly noteworthy in terms of the contemporary artistic "conjugation" between Russian poetry and newly created academic music for a cappella chorus.

Keywords: L. Klinichev, vocal and choral creative work, choruses a cappella to the words of the Russian poets, a dialogue between music and word, cyclical tendency.

For citation: Sorokina U. On the creative realization of Russian poetry in the works for chorus a cappella by Leonid Klinichev. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2025. No. 4. Pp. 20–26.

DOI: 10.52469/20764766_2025_04_20



Русская поэзия является неиссякаемым источником вдохновения для композиторов различных исторических эпох. Отечественная поэтическая литература послужила основой для множества камерно-вокальных произведений XIX–XX веков, в том числе циклических. Особый интерес для исследователей представляет индивидуальное претворение слова в хоровых сочинениях. Русская поэзия нашла воплощение как в отдельных хорах, так и крупных произведениях – хоровых циклах, кантатах, ораториях, в сочинениях вокально-инструментальных и без оркестрового сопровождения.

На протяжении двух столетий целый ряд выдающихся отечественных композиторов обращался к воплощению разнообразных художественных замыслов с помощью «оркестра певческих голосов». Д. Бортнянский, М. Глинка, А. Даргомыжский, М. Мусоргский, Н. Римский-Корсаков, С. Рахманинов, С. Прокофьев, Д. Шостакович, Г. Свиридов – в творчестве каждого из перечисленных мастеров представлены определенные жанры хоровой музыки.

Значимым вкладом в современное искусство пения а cappella следует признать хоровые сочинения Л. Клиничева. Музыкальный язык донского композитора, весьма самобытный и, наряду с этим, неизменно опирающийся на традиции русской художественной классики, заслуживает отдельного исследования. «Красной нитью» через все творчество Л. Клиничева проходит тема Родины – большой и малой, запечатлеваемой в ее историческом прошлом и настоящем. Это не могло не повлиять на композиторские предпочтения в области конкретных выразительных средств и жанровых форм. Кроме того, аналогичный процесс тщательного отбора наблюдается в области поэзии, которая вызывает художественный отклик у Л. Клиничева, претворяясь в хоровых опусах а cappella. В данном случае показательна широта временного охвата привлекаемых литературных источников: М. Ломоносов, А. Пушкин, М. Лермонтов, А. Блок, Л. Лавлинский... По сути, русское поэтическое наследие трех веков является основой хоровых опусов дон-

ского композитора (см.: [1; 2; 3; 4]). На примере творчества Л. Клиничева представляется актуальным и перспективным рассмотрение характерных особенностей претворения русской поэзии в музыкальном искусстве новейшей эпохи.

Избранное поэтическое произведение должно вызывать отклик у автора музыки, соответствовать идее, которую композитор хочет донести, отражать его внутреннее состояние, чувства, содержать художественный потенциал. Если речь идет о циклическом сочинении, то на первый план выходит проблема отбора соответствующих текстов для создания целостного образа. В литературе принято разделять циклы на авторские (первичные) и неавторские (вторичные), составленные издателями, исполнителями или использованные в качестве основы для формирования оригинального художественного целого, например – вокального цикла.

Термины «цикл», «цикличность» и «циклизация» подразумевают необходимость дифференцированного их применения. Современным исследователем предложены следующие толкования указанных терминов в литературе: «цикл – это художественное единство, обладающее интегративной “целостностью” (М. Бахтин), завершенностью, в котором каждая часть художественной общности имеет как точную позицию внутри этой общности, так и определенную степень автономности. Циклизация – это тенденция к группировке разных структур (прозаических, лирических, драматических) в цикл. Цикличность – это приемы, которые организуют цикл в художественное единое пространство» [5, с. 40]. Цитируемый исследователь отмечает, что в XX веке принцип циклизации сопутствовал интенсивным поискам новых форм композиционного построения художественных текстов. К примеру, в русской литературе циклизация была положена в основу рассказов «Тень от пальмы» Н. Гумилева, «Книга сказок» Ф. Сологуба. Распространенным явлением стали поэтические циклы, о чем свидетельствует творчество А. Блока («Стихи о прекрасной Даме», «Снежная маска», «Фаина», «На поле Куликовом»), С. Есенина («Москва

кабацкая», «Персидские мотивы»), М. Цветаевой («Стихи к Блоку», «Бессонница»). Обращались к созданию циклов стихов и прозы также донские писатели – В. Попов («Степной цветок», «Белый коршун»), В. Сидоров («Какая теплая земля!», «Я люблю тебя», «Черемуховые холода», «Музыка с листа»), В. Помазков («Макеев хутор», «Имя и отчество», «Любисток»), Л. Лавлинский («Солнце красное», именуемое самим автором «повестью в стихах»).

В музыке процесс создания цикла во многом аналогичен литературному. Композитор формирует вторичный художественный замысел на основе первичного – поэтического, однако творческая свобода автора создаваемой музыки при этом не ограничивается (возможны купирование, повторение или перестановка отдельных строк и более протяженных фрагментов, их видоизменение и дополнение. Указанный подход нередко прослеживается даже в хоровых сочинениях на литургические тексты – например, в духовных концертах Д. Бортнянского, «Песнопениях и молитвах» Г. Свиридова [см.: 6, с. 5; 7, с. XXIV–XXVIII]. «Музыкальный образ не может быть, разумеется, адекватен образу поэтическому, – указывает И. Лаврентьева, – они действуют в синтезе, дополняя друг друга, частично совпадая лишь в той или иной степени» [8, с. 7].

Так, в хоровом цикле «Семь хоров а cappella на стихи А. Блока» Л. Клиничев преследует весьма определенную цель. Он стремится подчеркнуть мрачную атмосферу тягостных предчувствий, присущую дооктябрьскому периоду и связанную с близящимися трагическими событиями в истории России. Для № 1 «То сон» композитор отбирает два самостоятельных стихотворения 1900 года – «То отголосок юных дней» и «Последний пурпур догорал», при этом купируя начальные четверостишия и последовательно акцентируя присущую поэзии А. Блока семантику сна как напряженного переживания высшей мистической реальности. При этом все музыкальные средства направлены на передачу состояния безысходности: «но скорбью полнилась в ответ душа, истерзанная песней», «то был безжалостный порыв», «то бесконечность пронесла над падшим духом ураганы».

В последующих номерах цикла это настроение усиливается. На протяжении № 2 («Полный месяц встал над лугом») многократно повторяются слова «жутко», «мрак», «непонятная тревога». словно порыв отчаянной надежды, звучит последняя фраза tutti на *ff* в мажоре («Где под каждою былинкой жизнь кипит»). Третий хор («Скажи, зачем цветы не вянут») – динамичный, построенный на резком контрастировании задорного припева (его появление образует те-

матическую арку с № 2 – см. tutti в нюансе *ff*) и трех куплетов, в которых развивается лирическая тема. Последняя затем приводит развитие к первой кульминации всего цикла – № 4 («Колыбельная»). Здесь на фоне хоральной фактуры во всех голосах (покачивающееся движение параллельными терциями) звучит ламентозная тема у солирующего сопрано. После ее проведения в первом и втором куплетах, на словах «Ты проснешься», композитором выдерживается только хоральная фактура, с динамическим нагнетанием от *pp* к *fff* вплоть до кульминации на словах «Не одна»¹. В громогласном звучании всех голосов tutti данная фраза воспринимается как выражение драмы, переживаемой целым народом – не только поэтом.

Еще более напряжен и драматичен № 5 («Гамаян, птица вещая»). Как известно, эта мифическая райская птица предвещает своим падением смерть государственных деятелей. Именно такой, пытающейся взлететь и бессильно падающей, ее запечатлевает композитор – отметим переменный размер, преобладание диссонирующих аккордов, отрывистых штрихов, акцентов, обилие пауз, имитационное, в частности каноническое, изложение (на словах «Вещает иго злых татар»). В этом номере представлена трагическая кульминация всего цикла. Следующий хор (№ 6 «Servus reginae») наделен функцией катарсиса, а заключительный, седьмой номер («Если голос молчал») – умиротворяющей коды.

Таким образом, в цикле выстраивается единая образная линия образно-смыслового развития, направленная к двум кульминационным зонам; ей сопутствуют различные «арки» (музыкальные и вербальные), не позволяющие воспринимать каждый номер изолированно от контекста. Л. Клиничев достигает этой цели не только благодаря музыкальным средствам, но и при помощи скрупулезного подхода к отбору и компоновке поэтического текста.

В мировом музыкальном наследии существует множество вокальных сочинений, объединяющих серии миниатюр исходя из определенных принципов: опусной компоновки, общего содержания, литературного первоисточника и др. Представляется весьма актуальным вопрос: «...Что же такое вокальный цикл как жанр, каковы его конкретные структурные характеристики?» [9, с. 1]. В связи с этим рассматриваются такие важнейшие понятия, как «циклизация» и «целостность», при более масштабной трактовке первого (циклизация «...охватывает любое объединение ряда отдельных произведений <...> отвечающее лишь одному условию – это объединение должно быть осознанным» [Там же, с. 2]). Между тем, «рождение качественно нового

художественного явления на основе тесного взаимовлияния отдельных составных элементов» в условиях циклической композиции возможно лишь при наличии целостности [Там же, с. 3], которая обеспечивается прежде всего тематическим единством² и лирическим сюжетом³. К примеру, в циклах «Три молитвы» и «Семь хоров а capella на стихи А. Блока» Л. Клиничева присутствуют сквозные темы (соответственно обращение к Богу и судьба Родины), что отвечает критериям целостности.

Другой проблемой при изучении камерно-вокального или хорового произведения является взаимодействие музыки и поэтического текста. Как справедливо отмечает Б. Асафьев, «область Lied (романса etc.) никогда не может быть полной гармонией, союзом между поэзией и музыкой. Это скорее “договор о взаимопомощи”, а то и “поле брани”, единоборство» [10, с. 233–234].

Художественное соответствие музыки и текста может тяготеть к большей обобщенности или детализации. И. Лаврентьева предлагает интересный сравнительный анализ восьми вокальных произведений, написанных разными композиторами на один и тот же текст. Подразумевается стихотворение Г. Гейне «Сосна», запечатленное в хорах А. Даргомыжского, Э. Направника, С. Танеева, М. Ипполитова-Иванова (для женского и смешанного хоров), С. Рахманинова, а также романсах М. Балакирева и Н. Римско-Корсакова [8, с. 21].

Примером обращения донских композиторов-современников к одному и тому же тексту М. Лермонтова – «Казачьей колыбельной песне» – является творчество Л. Клиничева и А. Артамонова. Как известно, М. Лермонтов рано лишился матери и на протяжении всей жизни тосковал по ее голосу и нежному образу, который был запечатлен на портрете юной Марии Михайловны. Возможно, именно поэтому на поэта произвела столь сильное впечатление услышанная в период службы на Кавказе бесхитростная колыбельная песня молодой терской казачки, убаюкивавшей ребенка.

В произведении А. Артамонова на указанный текст доминирует принцип обобщения через жанр. При этом в сочинении для хора с фортепиано представлена лишь начальная строфа поэтического первоисточника:

Спи, младенец мой прекрасный,
Баюшки-баю.
Тихо смотрит месяц ясный
В колыбель твою.
Стану сказывать я сказки,
Песенку спою;
Ты ж дремли, закрывши глазки,
Баюшки-баю.

Музыка выдержана в русле жанровой традиции: характер изложения – безмятежный, добрый, успокаивающий. Композитор избирает мажорную тональность и гомофонно-гармоническое сопровождение, преимущественно диатонического склада.

В «Казачьей колыбельной» Л. Клиничева представлен совершенно иной концептуальный подход. Во-первых, ей отведено центральное место в хоровом цикле «Три молитвы» на стихи М. Лермонтова. Во-вторых, композитор стремится детально запечатлеть в музыке все фрагменты поэтического текста, которые предвосхищают трагическую участь младенца.

Начинается произведение в нюансе *pp* с резкого диссонанса (большой септимы), наглядно обнаруживающей проявление единовременного контраста, – на слове «Спи», как бы оттеняя горечь матери: она убаюкивает сына и вместе с тем размышляет о тяжелой судьбе будущего казака. Возникает ассоциация с образом Девы Марии, которой посвящен третий номер цикла.

Куплетно-вариантная форма типа прорастания объединяет пять разделов (13 т.+13 т.+13 т.+12 т.+6 т.). В каждом последующем куплете фактура уплотняется, прибавляются новые сопровождающие голоса: от одноголосного оstinato, «ламентозной секунды» («баю») – к плотному восьмиголосию, подразумевающему *divisi* всех голосов. Оstinatная ритмическая фигура (четвертная длительность – восьмая нота – восьмая пауза) пронизывает весь номер, переходя из партии альтов к тенорам, затем к басам, как бы воссоздавая образ взрослеющего ребенка (от высокого тембра, близкого детским голосам, – к низкому мужскому). В основе многоголосной ткани – диатоническая мелодия, складывающаяся из попевок. Минорный лад, многократные опевания тонического устоя, монотонный ритм ассоциируются с покачивающейся колыбелью.

Рассматриваемый хор Л. Клиничева является частью цикла «Три молитвы» на стихи М. Лермонтова. Цикл посвящен композитором светлой памяти его матери Евдокии Демьяновны. № 1 «Звуки» в первоисточнике объединяет пять четверостиший с перекрестной рифмой. Композитор отбирает четыре из них, начиная с обращения к Богу, чем обуславливается привнесение характерных черт гимничности (широкие интервальные ходы с последующим заполнением в партии сопрано).

Первый и второй куплеты характеризуются преобладанием экспозиционного типа изложения (тональность F-dur), однако повествуют они о безотрадной жизни («как в пустыне»), что свидетельствует о главенствующей роли принципа единовременного контраста между поэтическим

текстом и музыкой. В третьем, развивающем разделе (fis-moll – B-dur) центральное место отведено счастливым воспоминаниям («в одежде жизни одевают то, чего уж в жизни нет»). Исходя из этого, представляется закономерной композиционная модуляция (куплетная форма уступает место сквозной): она сопутствует появляющимся мотивам забвения и ностальгии по минувшему. Таким образом, можно сделать вывод о структурно-синтаксической трансформации, обусловленной содержанием поэтического текста. В четвертом разделе восстанавливается первоначальная куплетная структура.

Подобные образцы модулирующей формы представлены в завершающем номере вокального цикла «Песни и пляски смерти» М. Мусоргского («Полководец») и в романсе П. Чайковского «Растворил я окно». Так, у Чайковского ясно очерчены два куплета («Растворил я окно» и «...вдали где-то чудно запел соловей», оба представляют собой 7-тактовые периоды повторного строения), а в третьем разделе (на словах о далекой Родине: «Где родной соловей песнь родную поет и, не зная земных огорчений...») утверждается сквозной тип развития.

Л. Клиничеву присущ активный подход к работе с первоисточником – поэтическим текстом: композитор опускает фрагменты, которые не соотносятся с художественной концепцией его сочинения, устанавливая иной порядок следования отобранных четверостиший, формируя из них некое целое. Наглядным тому примером является хор «Дон Иванович» на стихи донского поэта Л. Лавлинского, первоначально задуманный Л. Клиничевым как одна из частей хорового концерта «Стенька Разин». (В дальнейшем композитор отказался от реализации упомянутого замысла.)

Леонард Илларионович Лавлинский (1930–2005) – донской поэт и писатель, литературный критик. Его стихи отличаются острой социальной направленностью и активной гражданской позицией. Убежденность поэта в том, что каждый человек лично ответственен за будущее своей страны, нашла претворение в поэтической книге «Солнце красное». Эта «повесть в стихах», согласно авторскому определению, подразделяется на три части: «Соловецкий апостол», «Море хвалыньское», «Стенькин колокол», – объединенные сквозным историко-биографическим сюжетом. Стихам Л. Лавлинского присуща несомненная музыкальность; распевным и чеканным слогом, изобилующим «сочными» деталями народного колорита, в книге обрисованы вольнолюбивая натура, жизненный путь и гибель легендарного атамана, повлиявшего на судьбы многих людей – его современников – и Русского государства в целом. Л. Клиничев обращается к

последнему стихотворению, которое завершает поэтический «сверхцикл» Л. Лавлинского:

Дону Иванычу⁴

И. Батя мой тихий, бережный,
Кровных степей лампас!
Я ли годами с бережка
Волны твои не пас?

II. Тычутся в руки ласково
Мордочками ягнят,
Слаще вина цимлянского
Запахами пьянят.

III. Батя, не вижу разницы –
Чья-то или моя
Вольную песню разинцев
К морю несет ладя.

IV. Слушают Стенькин колокол
Будущие века.
Тайным играет сполохом
Тихая Дон-река.

V. Солнышком подожженную
Трогаю синеву.
Только шепни – саженками
Небо переплыву [11, с. 140–141].

Хор открывается припевом, для которого использован текст из четвертой строфы, как бы усиленно привлекающий внимание слушателей, чему способствуют повелительное наклонение («Слушайте») и нисходящая октавная интонация, сопрягаемая с ритмической структурой «четвертная длительность – две восьмые». При этом «Стенькин» экспрессивно интонируется восходящей малой септимой (как бы «очерчивающей» крутую линию жизни и бунтарский характер Степана Разина), «колокол» – нисходящей чистой квинтой, вызывающей звукоизобразительные ассоциации. Черты колокольности присущи остинатному сопровождению в октаву (альты и басы, 1 куплет) и кварту (сопрано и альты, 2 куплет), излагаемому половинными длительностями на слоге «бом». Припев повторяется четырежды – два раза полностью и столько же в сокращенном варианте (двустипше).

Далее представлена последовательность первой, третьей и пятой строф, komponуемых с «редуцированным» припевом. Они выполняют функцию песенных запевов, каждый из которых объединяет два 4-тактовых предложения. При этом инициальное одноголосное проведение темы в басу оттеняется последующим развитым подголосочным изложением. Таким образом, соответствующая строфа (8 тактов), в свою очередь, подразделяется на унисонный запев и

8. Лаврентьева И. В. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. М.: Музыка, 1978. 80 с.
9. Крылова А. В. Вокальный цикл: Вопросы теории и истории жанра: лекция. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1988. 48 с.
10. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Изд. 2-е, доп. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
11. Лавлинский Л. И. Солнце красное: Повесть в стихах. М.: Современник, 1984. 142 с.
12. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.

REFERENCES

1. Khoroshaylo G. L. Klinichev. Kantata na stikhi M. Lomonosova (kharakteristika obrazno-smyslovogo sodержaniya i osobennosti ego voploshcheniya) [L. Klinichev. Cantata to the words by M. Lomonosov (characterizing of the imagery-sensual matter and peculiarities of its realization)]. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 1992. 24 p.
2. Klinicheva E, Chalenko N. Donskaya kazach'ya pesnya v tvorchestve Leonida Klinicheva (na primere khorovykh obrabotok) [The Don Cossack song in the works by Leonid Klinichev (on example of choral arrangements)]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj almanakh [South-Russian Musical Anthology]. 2013. No. 2. Pp. 12–15.
3. Dabaeva I., Baydikova A. Rossii predan serdtsem... (O tvorchestve L. P. Klinicheva) [I am devoted to Russia with all my heart... (On the work by L. Klinichev)]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj almanakh [South-Russian Musical Anthology]. 2023. No. 4. Pp. 104–109.
4. Andrushchenko E. «Kartiny Tikhogo Dona» v tvorchestve rostovskikh kompozitorov: 1940–1980-e gody (ocherk 2) [“Pictures of the Quiet Don” in the creative work of Rostov composers: the 1940s–1980s (essay 2)]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj almanakh [South-Russian Musical Anthology]. 2024. No. 4. Pp. 7–12.
5. Pivovarova E. Printsip tsiklizatsii kak eksperiment v proze v nachale XX v.: k postanovke voprosa [The principle of cyclization as an experiment in prose at the beginning of the 20th century: towards the formulation of the problem]. In: Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filologiya. Zhurnalistika [Bulletin of Voronezh State University. Series: Philology. Journalism]. 2018. No. 1. Pp. 40–43.
6. Svetozarova E. Khorovye kontserty D. S. Bortnyanskogo [Choral Concertos by D. Bortnyansky]: methodological essay. St. Petersburg: St. Petersburg State Institute of Culture, 1992. 72 p.
7. Belonenko A. Khorovaya «Teoditseya» Sviridova [Choral “Theodice” by Georgi Sviridov]. In: Sviridov G. Polnoe sobranie sochineniy [Collected Works]. Moscow: National G. Sviridov's Fund, 2001. Vol. XXI: “Chants and Prayers” for Choir a cappella. Pp. I–XLIV.
8. Lavrent'eva I. Vokal'nye formy v kurse analiza muzykal'nykh proizvedeniy [Vocal forms in the educational course of analyzing musical works]. Moscow: Muzyka, 1978. 80 p.
9. Krylova A. Vokal'nyj tsikl: Voprosy teorii i istorii zhanra [Vocal cycle: Problems of the genre theory and history]: lecture. Moscow: Gnesins State Musical-Pedagogical Institute, 1988. 48 p.
10. Asaf'ev B. Muzykal'naya forma kak protsess [Musical form as a process]. The 2nd compl. ed. Leningrad: Muzyka, 1971. 376 p.
11. Lavlinskiy L. Solntse krasnoe: Povest' v stikhakh [The Red Sun: A story in poems]. Moscow: Sovremennik, 1984. 142 p.
12. Lotman Yu. Struktura khudozhestvennogo teksta [The structure of a text of art]. Moscow: Iskustvo, 1970. 384 p.

Сорокина Ульяна Владимировна

кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
rengav@rambler.ru
ORCID: 0000-0001-5873-6158

Ulyana V. Sorokina

Ph. D. (Art), Associate Professor at the Music Theory and Composition Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
344002, Russia, Rostov-on-Don
rengav@rambler.ru
ORCID: 0000-0001-5873-6158