

СИМФОНИЧЕСКАЯ КАРТИНА КАК ЧАСТЬ ОПЕРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ XIX ВЕКА

О. Ф. Ширяева

Челябинский государственный институт культуры, г. Челябинск, Российская Федерация

В статье впервые раскрываются особенности начального этапа формирования жанра симфонической картины, происходящего в рамках оперного спектакля. Яркая образность, особое значение в драматургии и композиции музыкально-сценического произведения, важная роль в раскрытии художественного замысла оперы способствовали обогащению содержания симфонических эпизодов, преобразованию симфонической картины в автономное явление и направлению пути его дальнейшего развития. Существование симфонической картины внутри оперы имело огромное значение для формирования имманентных черт нового жанра.

Рассмотренные в статье примеры демонстрируют разные типы симфонических картин с точки зрения масштабов, места в спектакле, степени обособленности от вокальных номеров. В результате исследования выявлена тенденция все большего обособления симфонической картины от оперного жанра: уже к середине XIX столетия оркестровый жанр получает статус самостоятельного явления. Отмеченная роль симфонической картины в развитии художественной идеи, образов, персонажей, музыкально-тематического содержания оперного спектакля позволила выявить специфические средства музыкальной выразительности с ведущим значением звукоподражания и звукоизобразительности. Также наблюдается связь с пластическими видами искусства – живописью, скульптурой, архитектурой, что обуславливает импульс дальнейшего развития симфонической картины в рамках программно-симфонизма.

Ключевые слова: жанр, симфоническая картина, программная музыка, звукоподражание, звукоизображение, принцип контраста.

Введение

В настоящей статье впервые предпринята попытка рассмотреть ранний этап формирования симфонической картины внутри масштабного сценического жанра – оперы.

Цель данного исследования заключается в выявлении характерных черт жанра симфонической картины на этапе его существования в рамках оперного спектакля. В связи с этим были поставлены задачи проанализировать симфонические картины из следующих опер: «Иван Сусанин» М. И. Глинки; «Снегурочка», «Садко», «Сказка о царе Салтане», «Ночь перед Рождеством», «Млада», «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Н. А. Римского-Корсакова; «Борис Годунов», «Хованщина», «Сорочинская ярмарка» М. П. Мусоргского; «Мазепа» П. И. Чайковского; «Орестея» С. И. Танеева; выявить основные драматургические, композиционные функции симфонических эпизодов и подчеркнуть значение используемых музыкально-выразительных и звукоизобразительных средств.

Объектом изучения стал начальный этап эволюции жанра симфонической картины, предметом – специфические черты симфонической картины, кристаллизация которых осуществлялась в рамках оперного жанра.

Обзор литературы

Музыкально-энциклопедические источники определяют жанр симфонической картины как «...музыкальное произведение для симфонического оркестра, воплощающее сюжет («программу») кон-

кретно-описательного или изобразительного характера, например, пейзаж, жанровую сцену. Симфоническая картина родственна *симфонической поэме*, но обычно более однородна по содержанию и ограничена по числу разделов (эпизодов)» [1, с. 466]

Долгое время симфоническая картина находилась на периферии музыковедения. В трудах Т. Поповой [2], О. В. Соколова [3], В. Цуккермана [4], посвященных музыкально-жанровой системе, содержатся лишь краткие сведения о симфонической картине. Во многих случаях явление трактовалось как разновидность симфонической поэмы.

В работах М. Арановского [5], Е. Назайкинского [6], Г. Уваровой [7] представлена специфика музыкально-выразительных средств с точки зрения их восприятия слушателем. Композиционно-драматургический ракурс подкрепляется идеями, изложенными в работе Л. Акопяна «Анализ глубинной структуры музыкального текста» [8]. Вопросы образного содержания симфонических картин раскрываются в исследовании Ю. Хохлова «О музыкальной программности» [9].

Наиболее полный анализ жанра симфонической картины дан в монографии автора настоящего исследования – «Жанр музыкальной картины в симфоническом творчестве русских композиторов второй половины XIX – начала XX веков».

Методы исследования

В работе используется метод индуктивного анализа, а также метод сравнения, позволивший выявить специфические черты жанра, а также тенденцию к его автономизации от оперного спектакля.

Результаты и дискуссия

Диалектика жанра является одной из важнейших проблем музыковедения. Как и любое явление бытия, музыкальный жанр постоянно эволюционирует, проходя разные стадии своего существования: зарождение, становление, развитие, достижение кульминационной точки, спад, исчезновение или преобразование в нечто иное. Характер данного процесса зависит от многих внешних и внутренних причин, обстоятельств, ситуаций, факторов и даже случайностей. При исследовании «жизни» различных жанров обнаруживаются периоды интенсивного развития, активного роста. Но не исключаются и моменты замирания процесса, стагнации.

Жанр симфонической картины возник в творчестве русских композиторов XIX века: так называемых «кучкистов» («шестидесятников») и композиторов следующего поколения (1880 годов). Отметим, что жанр и в дальнейшем получил широкое распространение, в том числе в XX столетии. Развитие жанра продолжается до сих пор, о чем свидетельствуют многочисленные примеры. Возможной причиной этого является универсальное свойство данного жанра как явления программной музыки [9, 10] вбирать в себя широкий спектр художественных образов, в связи с чем выделяют следующие типы симфонических картин:

– пейзажные зарисовки – А. П. Бородин, «В Средней Азии», Н. А. Римский-Корсаков, «Садко», С. Н. Василенко, «Сад смерти»;

– исторические события – П. И. Чайковский, «Полтавский бой» из оперы «Мазепа»;

– портреты реальных или фантастических персонажей – А. Г. Рубинштейн, «Иван IV Грозный», А. К. Лядов, «Кикимора»;

– бытовые сцены – А. К. Лядов, «Мазурка. Сельская сцена у корчмы» и т. д.

Данная характеристика симфонической картины исходит из генезиса самой музыки. Импульсом для возникновения музыкального искусства стали первые попытки подражания явлениям бытия – звукам природы, голосам зверей, птиц и насекомых. От эпохи к эпохе музыка накапливала различные приемы звукоподражания.

Большой вклад в становление симфонической картины внес музыкальный театр. В ряде примеров симфоническая картина XIX века существовала не только как автономный жанр, но и внутри другого, более крупного жанра – оперы. Здесь также происходил процесс отбора и кристаллизации средств отображения объектов. В определенный момент оперного спектакля замолкали солисты и хор, а все внимание слушателя было сосредоточено на оркестре, который исполнял относительно законченный фрагмент симфонической музыки, связанный с общим содержанием всего многоактного произведения.

Существование симфонической картины внутри оперы отмечено определенными функциями,

которые не ограничивались только лишь «украшением» или «отвлечением» зрителя от основного действия. Очевидно, что спектакль не мог состояться без данного симфонического вкрапления. Он был необходим в конкретном данном месте всей крупной композиции. Рассмотрим ряд примеров, чтобы выявить место и значение симфонических картин в композиции целого музыкально-театрального произведения.

Наиболее ранние образцы симфонических картин в операх русских композиторов XIX века трудно отделить как самостоятельное полотно, так как они тесно спаяны с общим ходом развития действия с помощью фактурно-гармонических средств, неразрывны с вокальной линией. Таково вступление к IV действию оперы «Иван Сусанин» М. И. Глинки, рисующее зимний пейзаж. Картина метели подчеркивает момент гибели главного героя. Материал выстроен по принципу сквозного развития, как это мастерски делал М. И. Глинка. «Поземка» начинает свое движение в оркестре после Арии Ивана Сусанина, когда герой уже попрощался с жизнью. «Тонкие линии» струнных инструментов постепенно разрастаются, захватывая все больший диапазон, спускаясь к басам и подводя к оркестровому tutti. Звукоизобразительный музыкальный материал становится фоном теме Рондо Антонида, воспринимающейся как отголосок прошлой, утерянной светлой жизни, теплых воспоминаний о семье. Но природная стихия разгорается с новой силой, краски резко сгущаются, усиливается динамика. В оркестре «свистят» порывы пронизывающего насквозь ветра; композитор использует здесь прием переключек групп – эффект эха. Возникает тема мазурки как образ ненавистных врагов. Секвенционно переходя из тональности в тональность, тема поляков набирает зловещую силу. Проснулись враги – зазвучал хор. Картина метели, органично срастаясь с общей композицией оперного спектакля, переходит в вокальный материал. Враги вопрошают на – «Куда ты завел нас?!». И на фоне снежной бури, символически отраженной в проведении темы русской народной песни «Вниз по матушке по Волге», отвечает им Иван Сусанин: «Туда завел я вас, куда и серый волк не пробежал!». И уже после раскрытия Иваном Сусаниным своего замысла полякам, словно в продолжение его Арии – на фоне встающей зари, в светлом мажоре, звучат его последние, предсмертные слова!

Знаменательно, что картина усиливающейся метели возникает в самой пиковой, кульминационной точке спектакля – гибели главного героя. Никакое другое состояние природы не было бы столь созвучно страшному событию. Очевидно, что композитор намеренно использовал этот образ, как очевидно и композиционное место данной картины в опере.

Нередко для усиления эффекта при изложении картинно-симфонических эпизодов компози-

торы задействуют и балетную составляющую. «Полет Вакулы» из оперы Н. А. Римского-Корсакова «Ночь перед Рождеством» (1895 – вторая и четвертая картины III действия), как и предыдущий пример, помещен в начале второй половины оперы, в золотой точке сечения, подчеркивая сказочно-фантастическую идею оперы. В клавире дано следующее описание: «*Воздушное пространство. Месяц и звезды... Редкие и легкие облака. Звезды группируются в созвездия*» [11, с. 234]. По справедливой мысли А. П. Соловцова, в произведениях Н. А. Римского-Корсакова «...колорит волшебности неразрывно слит со звуковой пейзажностью» [12, с. 310]. Вступительное звучание арфы подготавливает показ пантеистической панорамы звездного неба: красочные сопоставления аккордов, звенящий темброво-фактурный тремолирующий звукокомплекс ассоциируются с мерцанием небесных тел. Диалектика созерцания космического мира, живущего по особым законам, ощущение дыхания планет, – все это словно предполагает выключение вокального начала. Здесь нет места человеческому голосу, словам, а есть лишь язык звуковых сигналов. Балет с его пантомимикой, жестовостью как нельзя лучше дополняет это содержание. Тематизм подчинен танцевальной стихии. Чередование тем («*Игры и пляски звезд: а) Мазурка, б) Шествие кометы, в) Хоровод, г) Чардаш и дождь падающих звезд*») происходит по принципу смены характера движения: «активное» – «плавное» и т. д. В момент кульминации, когда появляется зловещее звучание уменьшенного вводного септаккорда, возвращается вокальная стихия. Вступает дуэт Пацюка и Солохи, а затем и хор злых духов («*Бесовская колядка /.../ Пение сопровождается дикой пляской и телодвижениями*»). Тем временем полет Вакулы в столицу заканчивается («*Сквозь ночную мглу в глубине сцены виднеется столица, освещенная огнями*»).

Второй «Полет Вакулы» (из Петербурга) сквозь густые облака «написан» более сумрачными тонами. Этот картинный «осколок» более краткий, он начинается с грозного, зловещего звучания тритоновой интонации («*Воздушное пространство. Ночь. Густые облака, между которыми внизу виден заходящий месяц*») [11, с. 297] Неистовый ритм скачки «восьмая-две шестнадцатые», дополненный выразительным звучанием валторны, контрастно сменяется созерцательно-таинственным звукокомплексом (причудливая восходящая мелодия на тремолирующем фоне). Последняя предвещает выход хора, появление Коляды и Овсена («*Коляда в образе молодой девушки в золотом возке, запряженном вороньим коньком, а Овсень в образе молодого парня на кабане с золотой щетиной*»). Картина рассвета знаменуется высветлением колорита звучания и включением

Рождественского песнопения с поддержкой колокола, завершающего всю сцену.

Если рассматривать «Полет Вакулы» с точки зрения целостности, то картина, подчиняясь сюжету, словно состоит из двух частей и встроена в триптих: «полет – Санкт-Петербург – полет». Фактически этот фантастический пейзаж выполняет функцию обрамления сцены с царицей Екатериной. Красочное звучание, привлечение средств хореографии фокусирует внимание слушателя-зрителя на этой сцене.

В симфонической фантазии «Ночь на Лысой горе» М. П. Мусоргского (1867) танцевальное начало выражено еще более ярко. В свое время созданная как самостоятельное сочинение, фантазия была включена в III акт оперы «Сорочинская ярмарка» (1880), где получила название «Сон парубка» (Отметим роль Н. А. Римского-Корсакова в редакции музыки М. П. Мусоргского). Таким образом, данная сцена оказалась встроенной в оперу с привлечением хорового и хореографического средств. Инфернальная массовая сцена помещена ближе к развязке сюжетной линии и по композиции представляет собой чередование тем разных персонажей по мере их выхода на сцену. Каждая тема соответствует определенному типу движения. Так, хор адских сил, открывающий картину (произносит заклинания «*Сагана! Сагана!*»), сопровождается «кружением» триолей скрипок. Данный звукокомплекс составлен из монотонно повторяющегося мотива, основанного на вспомогательных и проходящих звуках *ostinato*, дополненного тяжелой поступью нисходящих басов (малая секунда и малая терция) у низких струнных *pizzicato*. Следующая тема – восходящие тираты деревянно-духовых и альтов подражают вихревому полету злых сил, собирающихся на шабаш. Развитие тират идет с расширением интервальных ходов к тритону, затем к большой сексте. *Staccato* скрипок *divisi* ассоциируется с суетливым бегом: интонационный ход на секунду вниз с возвращением, исполняется в темпе *allegro feroce* шестнадцатыми длительностями. Постепенное снижение регистра и динамики у струнной группы на *tremolo*, завершающее первый раздел, создает иллюзию ослабления движения.

Новая тема оформлена ритмически более четко. Яркая, синкопированная, она имитирует притопывания ведьм в процессе пляски («*Ведьмы и бесы окружают спящего парубка*») [13, с. 154] Использование тонического органного пункта придает материалу жанровый колорит. Однако эта определенность образа ломается появлением мелодии волнового характера (секундовое поступательное нисхождение соединено с восхождением по звукам уменьшенного вводного септаккорда). Повторяясь несколько раз, она ассоциируется с кружением на месте.

После небольшой заминки, обозначенной паузой, начинается новый виток шабаша ведьм, ознаменованный поступенным восхождением мелодии. Ускорение движения *rosso a rosso più animato*, усиление динамики от *p* до *ff*, подключение вихрей-трелей деревянной группы приводят к кульминации сочинения – появлению и чествованию Чернобога. Композитор поручает этому персонажу сольную вокальную партию, в интонационный состав которой включены резкие скачки кварт и квинт. Подключается хор («Служба Чернобогу») [13, с. 170]. Следующий затем хореографический раздел («Шабаш») [13, с. 178] прерывается ударом церковного колокола. Православное песнопение перемежается хором адских сил. Лирическая тема английского рожка знаменует рассвет. Парубок просыпается.

Очевидно, что вся картина «Сон Парубка», отображая ряд разнохарактерных движений, выстроенных в непрерывную линию, содержит сильный кинетический заряд. Даже при исполнении этого сочинения как самостоятельной симфонической картины в концертной программе (без участия хора, произносящего заклинания, без хореографической группы) слушатель ясно может себе представить фантастическое видение шабаша ведьм на Лысой горе. Яркая образность послужила импульсом для постановки данного фрагмента ансамблем народного танца И. А. Моисеева.

Очевидна связь фантазии М. П. Мусоргского, которая изначально создавалась для коллективной оперы куклистов «Млада», со сценой III («Чернобог. Кащей. Морена. Шабаш духов тьмы») из III акта оперы-балета «Млада» (1892) Н. А. Римского-Корсакова. По содержанию примеры схожи. Как и в «Сорочинской ярмарке», мы видим кикимор, ведьм, злых духов, слетающихся на шабаш. Общая пляска приводит к появлению Чернобога, а также Кащей и Морены, после чего танцевальная сцена с хором переходит в вокальный ансамбль.

Как часть оперного спектакля, эта фантастическая сцена имеет размытые границы: с одной стороны, ее обрамляет пейзаж (Сцена I. «Ночь на горе Триглав и появление теней») и лирический дуэт (Сцена II «Тень Млады и Яромир»); с другой – шабаш ведьм непосредственно перерастает в Сцену IV «Явление царицы Клеопатры».

В отличие от М. П. Мусоргского, Н. А. Римский-Корсаков делает акцент на вербальных средствах. На протяжении всей пляски звучит хор, где разные группы исполняют заклинания. Далее приведем их в порядке следования: вначале за сценой – «Тенемос, Бегемот, Аксафат, Сабатан!» [14, с. 164]; затем «из всех расщелин и скал используют гады с высунутыми языками» (жабы, филины произносят – «Угу!»; медяницы и гадюки – «И-о!»); в итоге «злые духи и ведьмы составляют круг из адского коло» (хор «Сагана!»).

Само по себе «Адское Коло» [14, с. 168] представляет собой чередование следующих групп:

первыми появляются «злые духи одни» (хор «Буц! Чух! Маяла, Каяла, Аллегремос!»); после этого «ведьмы врываются в круг» (хор «Цок! Цок! Цок!»); далее следует «Чихарда. Пляска злых духов. Ведьмы пляшут» («Шивда, винза, миногоами»); и, наконец, «присоединяются кикиморы» («Ийда, ийда, каланда. Ийда, ийда, батама»; «Цопо, копо, копоцама»; «Шиха, Эхан, Рева, Буц!»).

После общей пляски «коло мгновенно останавливается. Из среды адского хоровода выступает Чернобог; за ним Кащей с гусями, Червь, Топелец, Чума и Морена (хор «Якуталима!»). Эти центральные персонажи исполняют не заклинания, а человеческие слова: «Не худо воздухом дохнуть и поглазеть на свод небес: мы долго в пекле зажились...» [14, с. 175].

Таким образом, у каждой группы злых сил звучат свои отдельные заклинания. Они следуют друг за другом, а с усилением пляски соединяются в контрапункте. Если представить этот материал без вокального начала, то это воспринималось бы не так ярко.

Итак, большинство из вышеназванных примеров демонстрируют неразрывность симфонической картины с основной партитурой оперы.

Напротив, автономной от остальных номеров в опере является симфоническая картина «Полтавский бой» из оперы «Мазепа» П. И. Чайковского (1883). Композитор дает ей отдельный номер в партитуре (№ 15. Антракт) и помещает перед III актом. Эта батальная картина исполняется и как самостоятельная оркестровая пьеса в концертных программах. Звучания хора, танцевального ряда в ней нет. Эта картина отображает ужасающую панораму боя. «Полтавский бой» несет в себе функцию кульминации действия как свидетельство всеобщей трагедии, расположен в точке золотого сечения, во второй половине оперы, практически перед финалом. После сцены казни Кочубея и Искры, когда Мария и ее мать являются свидетелями кровавой расправы над близким человеком, мужем и отцом (человеком, который должен был разоблачить Мазепу перед Петром I, но потерпел поражение и крах всей своей жизни), – перед слушателями разворачивается масштабная сцена Полтавской битвы. Трубят трубы (фанфарный квартетный призыв), бьют барабаны, хаотичное восходящее и нисходящее триольное движение отображает стремительный бег конницы; резкие аккордовые удары, звон тарелок ассоциируются с лязгом мечей и копий.

Из хаоса звучностей вырывается трагическая тема, отображающая страдания бойцов, разыгрывающуюся человеческую трагедию. После замедления темпа торжественно звучит цитата из оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов» (Пролог, 2 картина) – «Уж как на небе солнцу красному Слава, Слава!» Но прерывается, не достигнув апогея, церковным песнопением «Спаси Господи, лю-

ди Твоя, и благослови достояние Твое...». Контрастом к нему звучит тема «петровских войск», вначале робкая, затем набирающая силу, победно проводится *tutti* (дополнительно на сцену выводится медный оркестр). Звонят колокола, сопровождая второе проведение «славления». Такая фрагментарная композиция, которую Л. Акопян определяет как «слоистую», «лоскутную», «мозаичную» [8], характерна для симфонических картин, созданных и вне оперного жанра. Создается ощущение, что все полотно соткано из нескольких контрастных тем. Подобный принцип, а именно «...составной характер художественного текста», рассматривается Б. А. Успенским [15, с. 243]. После такого яркого антракта финальный акт, где мы видим сошедшую с ума Марию, поющую колыбельную умирающему Андрею, воспринимается уже как эпилог всего спектакля...

Отметим, что в операх М. П. Мусоргского встречаются примеры как отграниченных картинных фрагментов, так и слитых с вокально-сценическим действием. Так, вступление к опере «Хованщина», имеющее название «Рассвет на Москва-реке» (1874), рисует картину утреннего пейзажа, светлого и безмятежного. Этот фрагмент оперы предельно контрастирует с ужасными событиями, о которых будет далее говориться в спектакле, отменяя грядущие трагедии: казнь стрельцов, убийство Хованского, самосожжение раскольников.

Дрожжащее *tremolo* ассоциируется с едва уловимым движением воздуха. Над просыпающимся городом парит мелодия в духе лирической протяжной песни – распевная, льющаяся, словно солнечный свет, тема гобоя. Время от времени она перебивается криком петуха (скачкообразный мотив кларнета), приветствующего восход солнца. Тембровая переокраска, фактурное переоформление материала делает образ еще краше, обнаруживая все новые и новые детали полотна. Интенсивное тональное развитие отображает движение лучей, передвигающихся от купола к куполу и освещающих одну за другой маковки церквей. В кульминации тема проводится с мощной поддержкой колокольного звона-благовеста, после чего возвращается светлое *tremolo*, на фоне которого затихают вдали осколки основного напева деревянных духовых инструментов. Длительная пауза четко отграничивает эту картину от последующей вокальной сцены, что подтверждает самодостаточность «Рассвета на Москва-реке» и его противопоставление всему спектаклю.

В то время как схожий пример – эпизод звукоподражания колокольному звону во вступлении ко II картине Пролога оперы «Борис Годунов» (1869 – 1 ред., 1872 – 2 ред.) – не является автономной картиной. Имитация звучания создается сопоставлением двух малых мажорных септаккордов на расстоянии тритона (D_7 к $G\text{-dur}$ и D_7 к $Des\text{-dur}$): оформление созвучий вначале в виде протя-

женных аккордов, затем в виде ломаных арпеджио, позволяет ассоциировать их с переливами разных колоколов. Этому способствует и меняющийся ритмический рисунок: вначале – восьмые длительности, после – ритмоформула «восьмая-две шестнадцатые», далее – «четыре шестнадцатые». Данный фрагмент не имеет законченной формы и непосредственно переходит в вокальную партию Шуйского и далее в хор «*Уж как на небе солнцу красному Слава, Слава!*».

Если для сочинений М. П. Мусоргского характерно в большей степени сквозное развитие музыкального материала, то для его соратника-кучкиста ближе принцип картинного сопоставления разделов, сцен. Действительно, в операх Н. А. Римского-Корсакова, помимо тесно слитых с близлежащими сценами кратких картинных эпизодов, часто встречаются развернутые музыкальные картины, четко отграниченные по форме и содержанию, которые способны существовать и автономно от оперного спектакля. Это обусловлено общей эстетической и стилевой установкой творчества композитора, для которого характерна картинность, применение звукоизобразительных средств, особого колорита оркестровых приемов и т. д.

Так, красочный стиль оперы «Снегурочка» (1881) спроецировал в этом сочинении несколько картинных фрагментов, как в начале действий, так и внутри сцен. Спектакль открывает «Сцена Весны с птицами». Первый ее раздел – оркестровое вступление к Прологу – рисует картину зимнего леса. На фоне *tremolo* струнных проводится тема Деда Мороза у виолончелей и контрабасов. Кричат петухи (восходящий квинтовый мотив у гобоя, затем английского рожка). Постепенно слетаются лесные птицы, мы слышим их пение (триольная «фигура» у флейты *riccolo*). Звучание симфонического фрагмента длится всего 28 тактов и непосредственно переходит в возглас Лешего «*Конец зиме!*» и далее к разговору главных персонажей – Весны, Деда Мороза и Снегурочки. Это именно сцена в опере, здесь можно говорить лишь о картинности как свойстве музыкальной ткани. Данный фрагмент выполняет функцию введения в действие.

Аналогично и вступление к I акту со звучанием пастушьего рожка, настраивающего слушателя на дальнейшее действие, происходящее в слободке Берендеевке. Картина зимы противопоставлена «теплой» картине. Одноголосная мелодия-наигрыш пастуха, мягкие мажорные аккорды создают ощущение светлое, созерцательное, пасторальное.

Из «Сцены Снегурочки с Мизгирем» в 3 акте, начинающейся вокальными номерами, вырастает оркестровая картина леса (дерево ряд за рядом преграждают путь Мизгирию). Однако и здесь в причудливое, а порой и зловещее звучание, рисующее призрачные видения, прорастают вокальные партии Мизгирия и Лешего. Продолжение эта картинка получает в оркестровом вступлении к 4 действию, со-

ставленном, как мозаика, из нескольких ярких, фантастических звукокомплексов. Грозно звучащие зловещие октавные ходы в басу сменяются блистающими причудливыми альтерированными аккордами с разложенными тонами-бликами, спускающимися из верхнего регистра, словно сверкающие драгоценные камни. Звучат видоизмененные темы Лешего и Снегурочки. Таким образом, несмотря на красочность тематического материала, данный фрагмент нельзя назвать полноценной симфонической картиной. Приведенные примеры выполняют функцию введения в действие, подобно вступлениям к актам, антрактам (как, например, в опере М. И. Глинки «Руслан и Людмила», где звучат лейттемы разных персонажей, появляющиеся внутри действий).

Зимний пейзаж обрисован и в оркестровом вступлении «Святой вечер» к опере «Ночь перед Рождеством» (1895). Указания в клавише ограничены краткими фразами: «Занавес. Улица в селе. На первом плане хата казака Чуба. Поздний морозный вечер накануне Рождества. Месяц и звезды светят ярко» [11, с. 10]. В двух последних предложениях заключено содержание этой предельно краткой музыкальной картинки. Пейзаж-созерцание ночного зимнего неба с блистающими светилами открывается последовательным сопоставлением красочных созвучий. Словно звезды в небе, один за другим загораются мажорные трезвучия, выстроенные в нисходящую терцовую цепочку с чередованием «малая терция-большая терция» (E-dur, Cis-dur, A-dur, F-dur, D-dur, H-dur, G-dur). С появлением триольного фона все приходит в движение, словно отображая дыхание космоса. Стремительно взлетающая по звукам малого уменьшенного септаккорда мелодия ассоциируется с полетом комет. Мерцание звезд изображено с помощью украшенной трелями темы по звукам трихордовой попежки («d-c-a-g»). Все эти звукокомплексы следуют один за другим, словно композитор накладывает на холст краску за краской, линию за линией – быстро, яркими фигурами, оттенками обрисовывая всю картину.

Особого внимания заслуживает оркестровое вступление «Океан-море синее» к опере-былине «Садко» (1896). Если симфоническая картина «Садко», созданная в ранний период творчества (1867), представляет собой достаточно протяженное сочинение в трехчастной форме с контрастной серединой, то оперный фрагмент занимает небольшой отрезок времени (42 такта). Размеренно-периодичное движение морских волн изображается с помощью повторяющейся интонационно-ритмической фигуры: звучанием-наслоением четвертных и восьмых длительностей одновременно в нисходящем и восходящем движении. Отметим тонально-регистровое развитие материала при неизменной структуре звукокомплекса. Звучание ассоциируется с представлением широкого бескрайнего пространства морской стихии.

Тема моря – сквозная в опере. Материал повторяется в качестве вступления к 5 картине, когда

зритель видит проплывающие бусы-корабли Садко с дружиной (изложение оркестровой темы переходит в хор «Уж как по морю») [16, с. 275], а далее сочетается с вокальной партией Садко в Арии, выполняя функцию лейттемы. В момент, когда Садко опускается на дно морское, появляется новый тематический материал, который использовал композитор в среднем разделе симфонической картины. Во вступлении к 6 картине тема моря характеризует царство Морского царя, а затем путь Садко на поверхность. Изложение материала продолжается в начале 7 картины – «Поезд новобрачных».

Таким образом, созданное ранее сочинение, словно в укрупненном и разработанном виде спроецировано на жанр оперы; его осколки рассыпаны как жемчуг по всему полотну музыкально-сценического произведения. Жанр симфонической картины в данном случае стал первичным по отношению к опере. Отметим, что в опере «Садко», помимо названных, есть и другие картинные эпизоды: пейзаж-изображение Ильмень-озера, обрамляющий 2 картину; в 6 картине – «Шествие чуд морских» и хореографическая сцена «Пляска царства подводного», выстроенная по принципу сюиты.

Выразительный морской пейзаж представлен во вступлении ко 2 акту оперы «Сказка о царе Салтане» (1900) («В синем небе звезды блещут, в синем море волны плещут»): он выписан красочным сопоставлением аккордов, фигурациями-арпеджио шестнадцатыми длительностями и бликами октав. Развитие материала происходит за счет уплотнения фактуры, усиления динамики, расширения диапазона, что отражает изменение состояния моря, созвучного состоянию героев («Словно горькая вдовица, плачет, бьется в ней царица»). Постепенное успокоение стихии показано, соответственно, затиханием звучности; на смену широким ходам появляется секундовая «раскачка». Данный фрагмент, таким образом, выстроен по принципу динамически выпуклой сферы (условно говоря «piano-forte-piano»).

Тема моря в этой опере также имеет сквозное значение – она открывает 1 картину III акта («Ветер по морю гуляет и кораблик подгоняет»), где звучит знаменитый «Полет шмеля». Данный номер не выделен как отдельный; кроме того, внутри «полета» помещена вокальная партия Лебеди. (Подчеркнем, что «Полет шмеля» сумел стать самостоятельной пьесой и входит в репертуар исполнителей на различных инструментах.) В целом, обе темы – морского пейзажа, шмеля – выполняют функцию лейттемы, появляясь далее в 3 картине.

Полноценной симфонической картиной можно считать вступление к последней картине 4 акта «Три чуда», где одна за другой следуют темы Белки, тридцати трех богатырей и Лебеди, каждая из которых предваряется лейтмотивом призыва – сквозным во всей опере (четверть с точкой и две шестнадцатые). В целом, композиция здесь подчи-

нена принципу контрастного сопоставления разных разделов. Подчеркнем, что «Три чуда» также получили самостоятельную от оперы «судьбу».

Оперу «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» (1904) открывает вступление «Похвала Пустыне» – лесной пейзаж [17, с. 11]. Восходящие арпеджио сопоставлены с непрерывно движущимися колышущимся фоном: наслоение разноинтервальных пластов, интонационно направленных «друг к другу» и «друг от друга», создает эффект tremolo. Возникает ассоциация с раскачивающимися от ветра деревьями. К «дыханию» леса присоединяется мелодия гобоя, предвосхищающая вокальную партию Февроньи («*Ах ты лес, мой лес, пустыня прекрасная...*») – вначале излагаемая фрагментарно, словно выросшая из фонового материала, а затем постепенно все более и более определенная. Этот момент олицетворяет суть личности главной героини, являющейся как бы частью природы. Постепенно в этой картине-пейзаже проступают все новые и новые детали: запели птицы (форшлаги флейт), слышится зов кукушки (нисходящая малая терция у флейты и кларнета). Уплотнение фактуры приводит к кульминации – аккордовому восторженно-ликующе-му изложению темы Февроньи. После этого происходит спад эмоций, гармоническая окраска «темнеет», интонации будущей вокальной партии звучат на фоне уменьшенного вводного септаккорда. Краткое интенсивное развитие мелодии идет по нарастанию регистрово-динамического вектора, создавая ощущения незаконченности музыкальной мысли. Внимание слушателя переносится в I акт, где изложение темы леса будто начинается заново. Таким образом, при всей развернутости композиции, «Похвала пустыне» не может считаться законченной музыкальной картиной. Это именно вступление, которое проецирует дальнейшее вокальное действие, практически сразу (после 5 тактов) закономерно включающее партию Февроньи. Героиня словно растворяется в пейзаже, она неотделима от природы. Вокальная сцена включает появление лесных жителей и общение их с героиней. Это также подтверждает крепкую связь вступления «Похвала пустыне» с основным оперным действием.

В то время как переход ко 2 картине III действия – «Сеча при Керженце», – выделенный в отдельный номер, протяженный по форме, отделенный глубокой цезурой от последующей сцены, законченный в тонально гармоническом отношении, – вполне претендует на звание самостоятельной музыкальной картины. «Сеча при Керженце» – это пример батального полотна со всеми его ассоциативными атрибутами: ритмоформулой скачки (восходящий мотив по звукам сектаккордов, оформленный в рисунок «восьмая-две шестнадцатые»), лязгом мечей и копий (звон ударной группы) (ср. с картиной «Полтавский бой» П. И. Чайковского). Постоянное возвращение к теме скачки

ассоциируется с образом несущейся конницы на поле брани. Возникающие физические представления создают ощущение активного вовлечения слушателя в действие. Это отнюдь не состояние созерцания события со стороны, мы словно оказываемся внутри захватывающей картины, превращаемся из пассивного зрителя в участника. Подчеркнем, что создание панорамы битвы именно как симфонического полотна, а не вокальной сцены, скорее всего, намеренное. Здесь не нужен вербальный ряд, так как весь образ подчинен движению, кинетике [7]. Вместе с тем, помимо звукоизобразительно-звукоподражательного содержания, «Сеча при Керженце» содержит мощный информационный заряд, созданный посредством использования и развития нескольких тем-цитат [18]:

– тема татарского набега – «*Ой, беда идет, люди!*» (она открывает картину и несколько раз сопоставляется с мотивом скачки);

– тема китежской дружины (данный звукокомплекс появляется в кульминации как результат развития темы набега и скачки; она выделена высоким регистром и тональным сдвигом в тональность b-moll);

– цитата народной песни «*Про татарский полон*» (мелодия противопоставляется теме дружины; далее обе темы звучат в контрапункте).

Завершается картина снятием мотива скачки, протяженные аккордовые звучания словно рассеиваются вдали.

Таким образом, симфонические картины в операх Н. А. Римского-Корсакова демонстрируют разнообразие с точки зрения положения в форме, функционального значения и автономности или связанности с общим течением спектакля.

Среди примеров, созданных композиторами 1880-х годов [19], отметим «Храм Аполлона в Дельфах» из оперы «Орестея» С. И. Танеева (1894), – симфоническую картину, получившую статус самостоятельной пьесы, в то время как сама опера была поставлена лишь в наше время в концертном варианте. Произведение написано на основе одноименной трагедии древнегреческого драматурга Эсхила. В ее III части – «Эвмениды» («Богини-мстительницы») – и звучит этот антракт (№ 24), предваряя 2 картину. Вибрирующее флажолетное звучание скрипок рисует нам ослепительные лучи солнца, освещающие белоснежный мрамор («*...Алтарь. Жертвенный дым скрывает святилище... Сквозь дым просачиваются золотистые лучи*») [20, с. 288]. Основой музыкального материала становится лейттема Аполлона. Ее неспешное изложение не содержит существенных конструктивных изменений. Происходят смены тонального, тембрового, регистрового параметров, вызывая ассоциации с переокрашиванием картины, создает ощущение статики, созерцания храма, рассматривания его с разных сторон, пристально, во всех деталях. Функции данной симфонической картины таковы: введение в обстановку действия, настрой на дальней-

шие события, с одной стороны; с другой – любование самой красотой архитектурного сооружения. По соотношению с предыдущими и последующими сценами оперы обнаруживается принцип контраста.

Выводы

Существование симфонической картины внутри музыкально-сценического полотна демонстрирует пример эволюционных процессов, происходящих в музыкальном искусстве. Подобно живому организму, феномен жанра развивается, порой по совершенно непредсказуемому вектору. Очевидно, что спектакль с его многослойным идейным содержанием, захватывающим сюжетом, глубокими переживаниями героев, красочными декорациями и прочими атрибутами, стал одним из тех источников, который наполнял симфоническую картину ярким образным содержанием.

Помещенная в театральное полотно симфоническая картина отнюдь не выполняла функцию только лишь красочного отступления от основного действия. Подчеркнем ее особое месторасположение – во второй части оперы, ближе к концу, то есть в точке золотого сечения. Это свидетельствует об особой роли симфонической картины в общей композиции оперы. Она видится как пик композиции, как акцент в форме, подчеркивающий драматургически важный момент всего спектакля (Хотя, безусловно, есть и исключения из правил – «Рассвет на Москва-реке» М. П. Мусоргского). Симфоническая картина внутри оперы является не чужеродным материалом, призванным отвлечь внимание слушателя от основной идеи, а напротив, выполняет функцию определенной смысловой кульминации, способствуя полнейшему раскрытию замысла всего музыкально-театрального произведения.

Симфоническая картина как часть оперы видится как этап формирования специфических признаков жанра, таких как: использование звукоподражания, звукоизобразительности; максимальное задействование фактурных, регистровых, темброво-красочных средств музыкального языка; ассоциативность в восприятии визуально-пространственных образов; выстраивание формы по принципу контраста сопоставления разделов.

Интересным видится исследование тех музыкальных картин, которые создавались для оперного спектакля, но по каким-то причинам композиторы не смогли «дорастить» их до сценического замысла («Волшебное озеро» А. К. Лядова как эскиз к опере «Зорюшка» – 1908; симфоническая картина в предчувствии оперы «Эсмеральда» Ю. Е. Гальперина – 1999) [21]. Аналогичен пример симфонического эскиза «Зачарованное царство» Н. Н. Черепнина (1909) [22, 23], созданного в попытке осуществить замысел балета «Жар-Птица».

Перспективно исследование симфонических картин, существующих в рамках балетного жанра (например, «Сон Тай-Хоа» из балета «Красный цветок», симфоническая картина «Запорожцы» Р. М. Глиэра).

Литература

1. Энциклопедический музыкальный словарь / авт.-сост. Б. С. Штейнпресс и И. М. Ямпольский. – М. : Советская энциклопедия, 1966. – 630 с.
2. Попова, Т. О музыкальных жанрах / Т. Попова. – М. : Знание, 1981. – 128 с.
3. Соколов, О. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры : монография / О. Соколов. – Н. Новгород : Изд-во Нижег. гос. ун-та, 1994. – 220 с.
4. Цуккерман, В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. Цуккерман. – М. : Музыка, 1964. – 159 с.
5. Арановский, М. Г. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений / М. Г. Арановский // Проблемы музыкального мышления. – М. : Музыка, 1974. – С. 252–271.
6. Назайкинский, Е. Звуковой мир музыки / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1988. – 254 с.
7. Уварова, Г. Пластический параметр в современной музыкальной композиции: к вопросу о кинестетическом восприятии музыки / Г. Уварова // Музыкальная академия. – 2022. – № 2 (778). – С. 87–100.
8. Акоюн, Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / Л. О. Акоюн. – М. : Изд-во гос. ин-та искусствоведения, 1996. – 35 с.
9. Хохлов, Ю. И. О музыкальной программности / Ю. И. Хохлов. – М. : Музгиз, 1963. – 146 с.
10. Соколов, О. Об эстетических принципах программной музыки / О. Соколов // Советская музыка. – 1985. – № 10. – С. 90–95.
11. Римский Корсаков, Н. А. Опера «Ночь перед Рождеством» / Н. А. Римский Корсаков. – М. : Музыка, 1991. – 361 с.
12. Соловцов, А. П. Жизнь и творчество Н. А. Римского-Корсакова / А. П. Соловцов. – М. : Музыка, 1969. – 673 с.
13. Мусоргский, М. П. Опера «Сорочинская ярмарка» / М. П. Мусоргский. – М. : Музыка, 1982. – 239 с.
14. Римский-Корсаков, Н. А. Опера «Млада» / Н. А. Римский Корсаков. – Собственность издателя. – М. Беляев : Лейпциг, 1891. – 265 с.
15. Успенский, Б. А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы / Б. А. Успенский. – СПб. : Азбука, 2000. – 352 с.
16. Римский-Корсаков, Н. А. Опера «Садко» / Н. А. Римский Корсаков. – Elibron Classics. – 431 с. – URL: www.elibron.com.file:///C:/Users/%D0%94%D0%BE%D0%BC/Downloads/02959778_Rimskii-Korsakov_Nikolaiy_Andreevich_-_Opera_Sadko.pdf.
17. Римский-Корсаков, Н. А. Опера «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» / Н. А. Римский Корсаков // Полное собрание сочинений. – М. : Госмузиздат, 1962. – Т. 42. – 382 с.

18. Suliteanu, C. Psihologia folclorului muzical: Contributia psihol. la studierea litbajului muzicii populare / C. Suliteanu. – Bucuresti : Ed. Acad. RSK, 1980. – 304 p.
19. Jullian, R. Le mouvement des arts du romantisme an symbolisme: Arts vizuels, musique, litt / R. Jullian. – Paris : Michel, 1979. – 589 p.
20. Танеев, С. И. Орестея : музыкальная трилогия [Клавир] / С. И. Танеев. – М., 1884.
21. Гальперин, Ю. Эсмеральда. Симфоническая картина в предчувствии оперы / Ю. Гальперин. – М. : Музыка, 2003. – 64 с.
22. Логинова, В. А. О музыкальной композиции и авторском стиле Николая Николаевича Черепнина / В. А. Логинова. – URL: https://superinf.ru/view_helpstud.php?id=5470.
23. Финкельштейн, Ю. А. Балетное творчество Н.Н. Черепнина в контексте идей эпохи : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Ю. А. Финкельштейн. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2012.
24. Ендуткина (Ширяева), О. Ф. Жанр музыкальной картины в симфоническом творчестве русских композиторов второй половины XIX – начала XX веков / О. Ф. Ендуткина. – Челябинск, 2005. – 133 с.

Ширяева Ольга Федоровна – кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой истории и теории музыки, Челябинский государственный институт культуры. (Челябинск), e-mail: shiryayeva_olga72@mail.ru. ORCID 0009-0001-8604-7402

Поступила в редакцию 26 августа 2024 г.

DOI: 10.14529/ssh240408

SYMPHONIC POEMS AS PART OF OPERA IN THE WORKS OF RUSSIAN COMPOSERS OF THE XIX CENTURY

O. F. Shiryayeva

Chelyabinsk State Institute of Culture, Chelyabinsk, Russian Federation

This article reveals, for the first time, the features of the formation of the genre of symphonic poem in opera. Vivid imagery, the importance in the drama and composition of a musical and stage work, and the important role in revealing the artistic idea of the opera contributed to the enrichment of the content of symphonic episodes, the transformation of the symphonic poem into an autonomous phenomenon, and the direction of its further development. The existence of a symphonic poem inside an opera was of great importance for the formation of the inherent features of the new genre.

The examples discussed in the article demonstrate different types of symphonic poems in terms of scale, their place in the performance, and the degree of isolation from arias. The study reveals a tendency to increasingly isolate the symphonic poem from the opera genre: by the middle of the XIX century, the orchestral genre was becoming an independent phenomenon. The role of the symphonic poem in the development of artistic ideas, images, characters, and the musical and thematic content of an opera made it possible to identify specific methods of musical expression, especially onomatopoeia and sound figures. There is also a connection with plastic art forms—painting, sculpture, and architecture – which determines the impulse for further development of symphonic poem in programmatic symphonism.

Keywords: genre, symphonic poem, program music, onomatopoeia, sound imaging, the principle of contrast.

References

1. Encyclopedichesky musicalny slovar [The Encyclopedic Musical Dictionary]. Moscow: Soviet Encyclopedia, 1966. – 630 p.
2. Popova T. O musicalnykh ganrakh [About Musical Genres]. Moscow: Knowledge, 1981. 128 p.
3. Sokolov O. Morfologicheskaya sistema muzyky i eyo hudojestvennie ganry [The Morphological System of Music and its Artistic Genres]: monographia. N. Novgorod: Nizhny Novgorod State University Press, 1994. 220 p.
4. Tzuccerman, V. Musicalnie ganry i osnovy musicalnikh form [Musical Genres and the Basics of Musical Forms]. Moscow: Music, 1964. 159 p.

5. Aranovsky M.G. O psikhologicheskikh predposylkah predmetno-prostranstvennykh sluhovykh predstavleniy [On the Psychological Prerequisites of Subject-Spatial Auditory Representations] // *Problemy musicalnogo mishleniya*. Moscow: Music, 1974. P. 252–271.
6. Nasaikinsky E. Zvukovoy mir muzyki [The Sound World of Music]. Moscow: Music, 1988. 254 p.
7. Uvarova G. Plastichesky parametr v sovremennoy musicalnoy kompozitsii: k voprosu o kinesteticheskom vospriyatii muzyki [The Plastic Parameter in Modern Musical Composition: on the Issue of Kinesthetic Perception of Music] // *Musicalnaya akademiya*. 2022. № 2 (778). P. 87–100.
8. Akopyan L.O. Analis glubinnoy struktury musicalnogo teksta [Analysis of the Deep Structure of the Musical Text]: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya. Moscow: State Institute of Art Criticism Press, 1996. 35 p.
9. Hohlov U.I. O musicalnoy programmnosti [About Music Programming]. Moscow: Muzgiz, 1963. 146 p.
10. Sokolov O. Ob esteticheskikh principakh programmnoy muzyki [About the Aesthetic Principles of Program Music] // *Sovetskaya musica*. 1985. № 10. P. 90–95.
11. Rimsky-Korsakov N.A. Opera «Noch pered Rodgestvom» [The Opera «The Night before Christmas»]. Moscow: Music, 1991. 361 p.
12. Solovtsov A.P. Gizn i tvorchestvo N.A. Rimskogo-Korsakova [The Life and Work of N.A. Rimsky-Korsakov]. Moscow: Music, 1969. 673 p.
13. Musorgsky M.P. Opera «Sorochinskaya yarmarka» [Opera «Sorochinskaya Fair»]. Moscow: Music, 1982. 239 p.
14. Rimsky-Korsakov N.A. Opera «Mlada» [Opera «Mlada»]. M. Belyaev: Leipzig, 1891. 265 p.
15. Uspensky B.A. Poetika kompozitsii. Struktura khudozhestvennogo teksta i tipologiya kompozitsionnoy formy [The Poetics of Composition. The Structure of the Literary Text and the Typology of the Compositional Form]. St. Petersburg: ABC, 2000. 352 p.
16. Rimsky-Korsakov N.A. Opera «Sadko». [Opera «Sadko»]. Elibson Classics. 431 c. URL: file:///C:/Users/%D0%94%D0%BE%D0%BC/Downloads/02959778_Rimskiiy-Korsakov_Nikolaiy_Andreevich_-_Opera_Sadko.pdf.
17. Rimsky-Korsakov N.A. Opera «Skazanie o nevidimom grade Kitezh i deve Fevronii» [Opera «The Legend of the Invisible City of Kitezh and the Virgin of Fevronia»] // *Polnoie sobranie sochineniy*. Moscow: Gosmusizdat, 1962. T. 42. 382 p.
18. Suliteanu C. Psihologia folclorului muzical: Contributia psihol. la studierea litbajului muzicii populare. Bururesti: Ed. Acad. RSK, 1980. 304 p.
19. Jullian R. Le mouvement des arts du romantisme an symbolisme: Arts vizuels, musique, litt. Paris: Michel, 1979. 589 p.
20. Taneev S.I. Oresteya: musicalnaya trilogiya [Klavir] [Oresteia: a Musical Trilogy [Clavier]]. Moscow, 1884.
21. Galperin U. Esmeralda. Simfonicheskaya kartina v predchuvstvii opery [Esmeralda. A Symphonic Painting in Anticipation of the Opera]. Moscow: Music, 2003. 64 p.
22. Loginova V.A. O musicalnoy kompozitsii I avtorskom stile Nikolaya Nikplayevicha Cherepnina [About the Musical Composition and the Author's Style of Nikolai Nikolaevich Cherepnin]. URL: https://superinf.ru/view_helpstud.php?id=5470.
23. Finkelshteyn U.A. Baletnoye tvorchestvo N.N. Cherepnina v kontexte idey epokhy [Ballet Creativity of N.N. Cherepnin in the Context of the Ideas of the Epoch] : avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Moscow: Gnessin Russian Academy of Music, 2012.
24. Endutkina (Shiryayeva) O.F. Genre musicalnoy kartiny v simfonicheskom tvorchestve russkikh kompozitorov vtoroy poloviny XIX – nachala XX vekov [The Genre of Musical Painting in the Symphonic Works of Russian Composers of the Second Half of the XIX – Early XX Centuries]. Chelyabinsk, 2005. 133 p.

Olga F. Shiryayeva – Cand. Sc. (Art History), Associate Professor, Head of the Department of the History and Theory of Music, Chelyabinsk State Institute of Culture, Chelyabinsk, e-mail: shiryayeva_olga72@mail.ru

Received August 26, 2024

ОБРАЗЕЦ ЦИТИРОВАНИЯ

Ширяева, О. Ф. Симфоническая картина как часть оперы в творчестве отечественных композиторов XIX века / О. Ф. Ширяева // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». – 2024. – Т. 24, № 4. – С. 64–73. DOI: 10.14529/ssh240408

FOR CITATION

Shiryayeva O. F. Symphonic poems as part of opera in the works of Russian composers of the XIX century. *Bulletin of the South Ural State University. Ser. Social Sciences and the Humanities*, 2024, vol. 24, no. 4, pp. 64–73. (in Russ.). DOI: 10.14529/ssh240408