

УДК 785.1,  
78.041,  
78.083.3

## ТРАДИЦИЯ ЖАНРОВО-ЭПИЧЕСКОГО СИМФОНИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ XIX ВЕКА

**В.В. ЧАЙКИНА**

Сибирский государственный институт искусств имени  
Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Россий-  
ская Федерация

**АННОТАЦИЯ.** В статье впервые рассмотрены характерные особенности симфонических произведений русских композиторов XIX века, основанных на народных темах. В этих опусах получила отражение эпическая картина мира, и потому тип симфонизма, посредством которого воплощено музыкальное содержание рассматриваемых сочинений, можно определить как жанрово-эпический. Важнейшими особенностями эпической картины мира, претворёнными в музыке русских композиторов, являются объективный характер образов, обусловленный темами, выступающими в качестве знаков «внешней реальности», а также реализация принципа многообразия в единстве. В статье рассматриваются сочинения разных жанров, обладающие сходством принципов развития материала, формообразования и музыкальной драматургии. Традиция жанрово-эпического симфонизма в русской музыке XIX века имеет определенную динамику, достигая кульминации в шестидесятые годы. Затем интерес композиторов к этой области симфонической музыки заметно снижается. Одновременно в рассматриваемой области симфонической музыки происходит переакцентировка жанровых разновидностей одночастных произведений. Так, жанр увертюры, явно доминировавший поначалу, постепенно вытесняется жанрами, более свободными по формообразованию, нежели увертюра (сначала фантазией, а затем – каприччио). Исчерпав себя в девятые годы XIX века, традиция жанрово-эпического симфонизма как бы прорастает в иные области русской симфонической музыки (симфонии, сюиты и музыкальной картины).

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** русские композиторы, традиция, жанрово-эпический симфонизм, увертюра, фантазия, каприччио, симфоническая поэма.

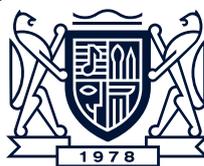
## THE TRADITION OF GENRE-EPIC SYMPHONISM IN THE CREATIVE WORKS OF RUSSIAN COMPOSERS OF THE XIX CENTURY

**V.V. CHAIKINA**

Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts,  
Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation

**ABSTRACT.** The paper presents a pioneer consideration of peculiarities of folk-based symphonic works created by Russian composers in the XIX century. These compositions reflect the epic world picture, and this is why the symphonic type embodying the musical contents of the works under discussion can be defined as the style of epic genre. The objective nature of the images determined by the themes performed as signs of “outer reality” and manifestation of variety in unity are the most essential features of the epic world picture expressed in the music of the Russian composers. The paper deals with works of diverse genres with similar principles of musical development, form-building and musical dramaturgy. The tradition of the symphonic style of epic genre in Russian music in the XIX century was evolving dynamically and reached its climax in 1860-s. Then a noticeable decline in composers’ interest towards this field of symphonic music occurred. At the same time certain shift of accents is observed in sub-genres of one-part pieces in the field of symphonic music described. Thus, overture genre that was apparently originally dominant is gradually displaced by the genres having greater freedom of form-building as compared to overture (primarily fantasy, then capriccio). Having played itself out by 1890-s the tradition of the symphonic style of epic genre is seen as growing into other areas of Russian symphonic music (symphonies, suites and musical pictures).

**KEYWORDS:** Russian composers, tradition, genre-epic symphonism, overture, fantasy, capriccio, symphonic poem.



Актуальность данной статьи заключается в том, что в ней впервые как нечто целостное рассмотрена достаточно обширная область симфонической музыки русских композиторов, основанной на народных темах. Отдельные произведения, относящиеся к этой области, проанализированы в работах, посвящённых творчеству того или иного композитора. Прежде всего здесь нужно назвать фундаментальное исследование В.А. Цуккермана [7]. В заглавии именно этого исследования мы видим слово «традиция». Нашей задачей стало рассмотрение в творчестве русских композиторов традиции определенного типа симфонизма, основные принципы которого можно выявить в «Камаринской» М.И. Глинки. Данный тип симфонизма принято называть народно-жанровым. Научная новизна данной статьи состоит в том, что симфоническая музыка в ней рассматривается сквозь призму отражения особенностей эпической картины мира, и потому мы предлагаем называть такой симфонизм жанрово-эпическим. Особенности воплощения эпоса в музыке посвящен ряд работ. Назовём здесь исследования В.К. Фрадкина [6] и Н.В. Винокуровой [3]. Целью нашей статьи служит выявление в музыке русских композиторов закономерностей, позволяющих характеризовать претворенный в ней тип симфонизма как жанрово-эпический. В своём исследовании традиции жанрово-эпического симфонизма мы опираемся на сравнительный метод, позволяющий увидеть в избранных для анализа сочинениях русской классической музыки сходные принципы тематического развития, формообразования и музыкальной драматургии.

В общем корпусе русской симфонической музыки традиция жанрово-эпического симфонизма имеет самые глубокие корни. Первые опыты претворения народных тем в симфонических произведениях мы находим среди оперных увертюр.

В увертюре Е. Фомина к опере «Ямщики на подставе» (1787 г.) мы видим стремление к созданию вариантов на тему главной партии (цитируется известная в городском быту этого времени песня «Капитанская дочь, не ходи гулять в полночь»),

причем это – скорее варианты на гармоническую схему песни, а не варьирование ее напева.

В творчестве М.И. Глинки народно-жанровый симфонизм становится симфонизмом эпическим и поэтому может быть определен как **жанрово-эпический**. В полной мере таковым он выступает в поздних симфонических опусах Глинки, основанных на русских и испанских темах («Камаринская» – 1848 г., «Арагонская хота» – 1845 г. и «Ночь в Мадриде» – 1848–1851 г.). Однако отдельные его черты можно видеть и в незавершенных симфонических опытах молодого композитора, в частности – в Увертюре-симфонии на «круговую» тему. Остановимся на последней более подробно.

В «Записках» этому сочинению Глинкой вынесен весьма строгий приговор: «Написал эту увертюру-симфонию на круговую (русскую) тему, которая, впрочем, была разработана по-немецки» [5, с. 60]. В этом высказывании композитора – констатация техники западноевропейского симфонизма («немецкой») как преобладающих принципов развития русской темы в рассматриваемом сочинении. Однако, на наш взгляд, приговор, вынесенный Глинкой своему детищу, слишком строг: в увертюре отчетливо проступают те черты, которые станут определяющими для симфонического развития в его зрелых произведениях. Прежде всего, это – трактовка производного от мелодии темы варианта (в отличие от увертюры Фомина здесь мы видим варианты, базирующиеся на мелодии песни) как самостоятельной темы, что позволяет назвать ее **закрепленным вариантом**. Очевиднее всего эта производность выступает при сравнении тем главной и побочной партий увертюры. Однако при осмыслении названия сочинения (увертюра на круговую тему) возникает вопрос о генезисе темы его главной партии. На наш взгляд, название «Увертюра-симфония на русские темы», прочно закрепившееся за рассматриваемым произведением, не очень удачно. Ибо сам Глинка пишет о том, что цитата в его «этюде» лишь одна: «круговая» (т. е. хороводная) песня, на которой основано вступление к сонатной форме. Показательно, что уже в этом разделе цитируемая



тема развивается по-разному. Так, сначала она излагается по принципу вариаций на остинатную мелодию<sup>1</sup> (и это – едва ли не первый пример «глинкинских вариаций», корнящихся в фольклорной традиции). Затем вычленяются отдельные интонации песни, и развитие осуществляется «по-немецки». Особо длительно внимание композитора сосредоточивается на каденции песни. Почему это происходит, становится ясным при появлении темы главной партии. По своему характеру эта тема контрастна мелодии «круговой» песни (медленная – быстрая, минорная – мажорная, вокальная – инструментальная) и ассоциируется с плясовым наигрышем, но интонационно она производна именно от каденции хороводной песни, и поэтому должна быть осознана как закрепленный вариант. Таким образом, уже в раскритикованной Глинкой «этюде» мы видим четкое разведение понятий «вариация» и «вариант».

Еще одна тема, которая воспринимается как новая, открывает разработку. Однако посредством ее интонационного анализа обнаруживается, что это тоже – очередной вариант исходной песни (правда, на сей раз – незакрепленный). Его родственность мелодии «круговой» песни становится очевидной тогда, когда в него «вплетается» срединный мелооборот песни, т. е. в рассматриваемом варианте обновленным оказывается лишь инициальный фрагмент исходной темы. Итоговый вариант, открывающий коду, произведен уже от темы побочной партии, являющейся близким вариантом главной (основное их различие – в ритмическом рисунке). Перспективным для жанрово-эпического симфонизма является и сочетание разных вариантов темы в разработочном разделе сонатной формы.

Преимущество рассмотренных принципов работы с цитированной темой наиболее очевидно в «Арагонской хоте». Первая из испанских увертюр названа композитором «блестящим каприччио на тему арагонской хоты». В этом произведении, как и в увертюре на «круговую» тему, наряду с вариационно-вариантными преобразованиями темы, используется техника мотивного развития («немецкая»). Однако здесь удельный вес этой техники

гораздо меньше, нежели в увертюре-симфонии: подобным образом интонации темы хотя и развиваются лишь в разработке и в коде, в то время как в экспозиции и в репризе сонатной формы господствуют вариационно-вариантные методы работы с материалом. Так, изложение темы в разделе главной партии представляет собой остинатное варьирование мелодии темы (с каждым новым ее проведением обновляется инструментовка и усиливается динамика). Следующая из остинатных вариаций возникает лишь как ознаменование начала репризы. Побочную партию, экспонирующую две темы, мы воспринимаем как новые мелодические варианты на основе неизменной гармонической схемы (T-D-D-T), присущей теме. Второй из них, выступающий в функции второй темы побочной партии, является закрепленным (он звучит в репризе), первый – проходящим (в зоне побочной партии репризы вместо него мы слышим новый интонационный вариант, опирающийся на гармоническую схему темы хоты).

Принцип контраста в «Арагонской хоте» проявляется иначе, нежели в увертюре-симфонии. В последней он производный (это – контраст темы вступления и темы главной партии), так как увертюра-симфония сразу открывается вариациями на «круговую» тему. Вступление «Арагонской хоты» опирается на материал, совершенно не связанный с основной темой произведения. Более того, тематизм вступительного раздела глинкинского каприччио претворяет типизированный интонационный строй «немецкой» музыки (фанфары, тираты), предыдущий раздел настраивает нас на ожидание тональности до-минор и экспозиции героико-трагического образа, окрашенного этой тональностью. Поэтому появление народной ми-бемоль мажорной темы хоты воспринимается сильнейшим контрастом (тёмный – светлый, мрачный – радостный). Возникает своего рода образный эллипсис, дополняющий нетипичное разрешение доминанты до-минора (в параллельную тональность), которое можно трактовать как разновидность прерванной каденции. Таким образом, хотя и в увертюре-симфонии, и в «Арагонской хоте» основной контраст возникает между тематизмом вступления и главной партии, однако интонационная природа этого контраста различна.

В разработках обоих сочинений происходит синтез материала вступления и главной партии. В «Арагонской хоте» синтез такого рода характеризует и коду (в увертюре-симфонии кода основана

<sup>1</sup> В теории музыки такие вариации принято называть *soprano ostinato*, что, на наш взгляд, не совсем верно, так как неизменная мелодия (в отличие от *basso ostinato*) далеко не всегда проходит в верхнем голосе, поэтому более точным определением «глинкинских вариаций» нам представляется как вариаций на неизменную мелодию.



на новом варианте исходной темы).

Испанскую увертюру «Арагонская хота» Глинка назвал «каприччио» неслучайно, подчеркнув этим жанровым определением сильную модификацию сонатной формы, ориентация на которую присуща жанру увертюры (в XIX веке все увертюры писались в сонатной форме), проявляющаяся в некоторой непредсказуемости тематического развития («каприччиозности»).

Особенности тематического развития, присущие увертюре-симфонии и «Арагонской хоте», мы обнаруживаем и в «Чухонской фантазии» А.С. Даргомыжского. Показательно, что это произведение уже не называется композитором «увертюрой», хотя черты сонатной формы в нем можно выявить. В «Чухонской фантазии» мотивной работы с тематическим материалом нет: здесь используются лишь вариационный и вариантный методы (причём, господствует последний). Основной контраст, как и в «Арагонской хоте», заключен между темами вступления и главной партии. Однако здесь цитатами из финно-угорского (карельского) фольклора являются обе темы (медленной минорной колыбельной песне противопоставлена быстрая мажорная плясовая). Как и в «Арагонской хоте», интонации темы вступления и главной партии синтезируются в разработке. Экспозиция сонатной формы выстраивается как последование закрепленных вариантов темы плясовой песни (главной партии)<sup>2</sup>. В разработке возникают проходящие варианты этой темы, а кода (как и в увертюре-симфонии) основана на итоговом варианте, позволяющем максимально динамизировать развитие. Преемственность с «Арагонской хотой» можно усмотреть и в том, что в коде напоминает начальная интонация темы вступления, благодаря чему в интонационной форме обоих произведений проявляется сходная логика.

В «Чухонской фантазии» есть особенность, которая станет закономерностью в «Фантазии на сербские темы» Н.А. Римского-Корсакова (1867 г.) и в «Каприччио на цыганские темы» С.В. Рахманинова (1894 г.), что позволяет рассматривать произведение Даргомыжского как своего рода модель

интонационной формы, варианты воплощения которой мы видим в указанных сочинениях Римского-Корсакова и Рахманинова. Идея этой модели заключена в следующем.

Все три сочинения открываются медленной песенной минорной темой. Затем экспонируется быстрая мажорная. В развивающем разделе происходит динамизация медленной темы, благодаря чему возникает возможность синтезировать ее интонации с быстрой (в данном случае «общим знаменателем» является темп). В репризном и кодовом разделах инициальная тема произведения уже не восстанавливает свой первоначальный характер, стремясь слиться с быстрой темой, благодаря чему образуется крещендирующий динамический профиль сочинения в целом.

Однако индивидуальные интерпретации рассматриваемой модели в произведениях Римского-Корсакова и Рахманинова обладают своеобразием. Так, в «Сербской фантазии» идея синтеза контрастных тем (контраст здесь еще усилен различием типа интонирования: теме, основанной на двух сербских лирических песнях, противопоставлен инструментальный наигрыш, скорее всего, – скрипичный) проведена поэтапно. В экспозиционном построении темы предельно контрастны. В развивающем разделе они по-прежнему излагаются порознь. Этот раздел открывается напоминанием медленной темы в первоначальном характере, затем варьирование быстрой темы обретает предыктовый характер изложения, устремленного к проведению начальной интонации медленной темы в быстром темпе, и лишь в репризном разделе динамизированная первая тема сочетается с интонациями наигрыша.

В рахманиновском каприччио вдвое больше тем (четыре), однако их функции в формообразовании различны. В развивающем и репризном разделах синтезируются две темы (динамизированная первая медленная и быстрая). Вторая медленная тема, выросшая из интонаций знаменитой «цыганочки» («Поговори хоть ты со мной, подруга семиструнная»), локальна: ее симфоническое развитие завершается в экспозиционном разделе формы. И четвертой темой каприччио является автоцитата (лейттема цыган из «Алеко»), маркирующая наиболее значимые грани формы (экспозиция – развивающий раздел, реприза – кода).

Специфика интонационной формы этого сочинения также обусловлена претворением идеи глинкавской «Камаринской», которая не «работает» ни

<sup>2</sup> Показательно, что трактовка этих вариантов в исследовательской литературе разнится: одни музыковеды первый из них воспринимают как побочную тему, второй – как заключительную; другие первый вариант считают промежуточной темой, второй – побочной с заключительным типом изложения (что нам представляется более убедительным, исходя из логики формообразования).



в «Чухонской», ни в «Сербской» фантазиях. Как известно, эта идея заключена в изначальной схожести мелодического контура контрастных тем, что способствует их сближению в процессе развития. В рахманиновском каприччио такой схожестью обладают первая медленная и единственная быстрая темы. И эта особенность позволила композитору как контрапунктически сочетать похожие по мелодическому рисунку темы, так и создавать варианты на основе синтезирования их интонаций. В последнем случае изобретательность автора достигает такой степени, что при слушании музыки каприччио перестаёшь различать: где первая тема, а где вторая, – настолько органично их слияние, которому способствует крещендирующая динамика.

Идея «Камаринской» вообще оказалась очень плодотворной для традиции жанрово-эпического симфонизма. Так, балакиревская увертюра на темы трёх русских народных песен (1858 г.) воспринимается как непосредственное продолжение традиций Глинки<sup>3</sup>. Слушая её, осознаёшь, что Балакирев поначалу точно следует логике становления интонационной формы глинкавской фантазии.

Оба сочинения открываются кратким вступлением (своего рода эпиграфом), основанном на интонациях одной из тем. Далее следует изложение медленной вокальной темы с использованием техники вариаций на неизменную мелодию. После этого звучит быстрая тема в другой тональности, варьирующаяся как инструментальный наигрыш. А вот дальше между сравниваемыми произведениями выявляются различия.

Как известно, формой первого плана в «Камаринской» являются двойные вариации. Сонатность обнаруживается лишь в очень необычном облике: медленная тема должна быть осмыслена в качестве главной партии, быстрая – побочной (типичнее наоборот). Разработки как самостоятельного раздела нет: в ее функции выступает целенаправленное

варьирование побочной партии, в результате которого выявляется общий интонационный знаменатель изначальной контрастных тем, благодаря чему при темповом торможении плясовой наигрыш плавно «перетекает» в свадебную песню, возвращением которой ознаменована реприза. Необычен для сонатной формы и тональный план фантазии: тональность главной партии не является основной, последняя впервые звучит в побочной теме экспозиции и утверждается в коде (реприза побочной партии проходит в тональности более близкой главной, нежели в экспозиции).

В увертюре Балакирева форма гораздо традиционнее. Медленная тема выступает в функции вступления к сонатной форме. В симфоническом развитии она не участвует, возвращаясь (но лишь как напоминание: тема не только не варьируется, она даже не проводится до конца) при завершении увертюры, т. е. может быть трактована как тема коды-обрамления. Симфоническое развитие основано на сходных по мелодическому контуру темах главной и побочной партий, причем это сходство настолько очевидно, что Балакиреву не потребовалось целенаправленно сближать темы в процессе развития: в разработке темы сначала они звучат одна вслед за другой, а затем даются в контрапунктическом сочетании.

В рассматриваемом произведении впервые проявляется особенность, которая станет одной из черт балакиревского стиля (а затем и стиля русской эпической симфонии): это – ориентализация русской темы как один из способов создания вариантов в процессе работы с нею. В увертюре на темы трёх русских песен (в репризе) указанная особенность проявляется тем более неожиданно, что ориентальная интонация возникает в процессе изложения столь русской (причем широко известной) темы, как «Я вечер млада» («Вдоль по Питерской»).

Композиция балакиревской увертюры на темы трёх русских песен легла в основу его же сочинения «Тысяча лет» (1862 г.), впоследствии преобразованного в симфоническую поэму «Русь» (1884 г.), и увертюры на русские темы Римского-Корсакова (1866 г.). Все три произведения обрамляются медленной темой. Правда, характер ее изложения в каждом из опусов своеобразен. В поэме «Русь» «глинкавские вариации» рассредоточены, они прославиваются фрагментами музыкальной ткани, основанной на развитии элементов темы, иногда с использованием техники бесконечного канона.

<sup>3</sup> Известно, что, познакомившись с Балакиревым незадолго до своей последней заграничной поездки, Глинка подарил молодому композитору испанскую тему, на которой основано его первое симфоническое сочинение (увертюра на тему испанского марша), созданное в год смерти основоположника русской музыкальной классики. Пользуясь образным сравнением, можно сказать, что Глинка словно «передает лиру» талантливому юноше, возлагая на него большие надежды как на своего восприемника. Эти надежды вполне оправдались в многосторонней деятельности создателя Новой русской композиторской школы, и в частности – в его симфоническом творчестве.



В увертюре Римского-Корсакова зоны рассредоточенных вариаций на неизменную мелодию более пространны. Наряду с этим возникают ладовые и интонационные варианты темы вступления и используется прием фугато.

Начальные темы в поэме «Русь» и в увертюре Римского-Корсакова отличаются от темы вступления первой балакиревской увертюры и долей участия этой темы в создании интонационной формы произведения. Если в ранней балакиревской увертюре тема вступления – лишь эпическая рамка, то в поэме «Русь» и в увертюре Корсакова она включена в симфоническое развитие. Общее в ее функционировании – участие интонаций темы вступления при воплощении идеи синтеза (в обоих сочинениях ее материал сочетается с интонациями главной и побочной тем в разработке). Различие – в специфических функциях этой темы. Так, в поэме «Русь» она предстает в качестве промежуточной темы, а в увертюре Римского-Корсакова ее интонации маркируют грани формы.

Идея тематического синтеза – одна из основополагающих в концепции эпического симфонизма. И впервые она всесторонне воплощается в традиции жанрово-эпического симфонизма. Эта идея, помимо всех рассмотренных выше произведений, также реализуется в балакиревской поэме «В Чехии» (1906 г.), первоначально существовавшей как «Чешская увертюра» (1867 г.). В этом сочинении, основанном на контрастных по характеру чешских свадебных песнях, интонационной родственности между темами нет, как нет и динамизации медленных тем. Подобно свадебным песням F- и M-текстов ритуала, темы поначалу существуют в своем локусе, а затем их синтез словно воплощает идею драматургии славянской свадьбы как инкорпорацию текста невесты в локус жениха.

Своеобразие интонационной драматургии второй поэмы Балакирева проявляется в том, что не лирическая тема динамизируется (что обычно), а лиризуется быстрая тема (в репризе побочной партии). И в этом – также одна из специфических особенностей тематической работы в сочинениях Балакирева: при интенсивности вариантных преобразований тем наиболее радикально изменяется именно тема побочной партии.

Идея тематического синтеза проявляет себя не только в рассмотренных сочинениях, но даже и там, где композиция отчетливо ориентирована на сюитность. Речь идет о двух произведениях, созданных

в восьмидесятые годы XIX века – «Итальянском каприччио» П.И. Чайковского (1880 г.) и «Испанском каприччио» Римского-Корсакова (1887 г.).

Оба сочинения написаны в слитно-сюитной (одночастной) форме. Тенденция к расчлененности сильнее выражена в корсаковском каприччио, где каждый из пяти разделов воспринимается как часть цикла, ибо имеет подзаголовок. В каприччио Чайковского разделы слитно-сюитной формы не озаглавлены, хотя принцип контрастного сопоставления тем использован и здесь. И в обоих произведениях сходно реализована идея тематического синтеза: в заключительном разделе (как в финале эпической симфонии) звучит одна из тем предшествующих разделов (причем, самая яркая, являющаяся своего рода «визитной карточкой» сочинения), и это – не начальная тема. Последняя обрамляет «Испанское каприччио», а обе инициальные темы произведения Чайковского маркируют грани формы. В обоих каприччио есть и локальные темы: в «Испанском» это – «вечерняя песня» (скорее всего – серенада), положенная в основу второго раздела, озаглавленного как «Вариации»; в «Итальянском» – третья тема (по-видимому, единственная авторская, сочиненная в духе народной).

Безусловно, в каждом из каприччио (как и в третьем – рахманиновском «Цыганском») отчетливо проявляется своеобразие, обусловленное чертами творческого почерка композитора, его создавшего. О специфике сочинения Рахманинова уже шла речь. «Лица необщим выраженьем» корсаковское каприччио во многом обладает вследствие виртуозности этой партитуры (неслучайно исследователи видят в этом сочинении признаки жанра концерта для оркестра).

«Итальянское каприччио» своеобразно потому, что в контексте творчества композитора оно уникально, хотя и написано в период объективизации образного строя музыки Чайковского. Этот период первым биографом Петра Ильича, его братом Модестом, был назван «годами странствий». Тем не менее, даже в рамках данного периода, более обращенного к образам «внешней реальности» произведения, нежели «Итальянское каприччио», в наследии Чайковского нет. (Даже «эпический соблазн» в лице Второй симфонии в первой и третьей частях цикла преодолевается привычной тягой к драматической образности). И, тем не менее, даже в «Итальянском каприччио» Петр Ильич остается самим собой: приметы его стиля сказываются в том,



что он то и дело «вырывается из тенет» эпических (вариационно-вариантных) методов тематического развития, начиная интенсивно работать с ключевыми интонациями темы, преображая их, выстраивать протяженные секвентные нагнетания. Очень неожиданно второй раз появляется инициальная фанфарная тема: она звучит на кульминации, к которой приводит волновое развитие интонации самой медленной темы, основанное на технике секвенцирования. Причем эта фанфара вторгается на кульминации подобно тому, как в Четвертой и в Пятой симфониях вторгается тема рока<sup>4</sup>. Чисто «по-чайковски» также осуществлено преобразование мрачноватой по характеру медленной темы «торкватовых октав» в стремительную тему финальной тарантеллы в момент возвращения этой медленной темы на грани третьего и четвертого разделов формы каприччио.

В своём анализе мы пока что не затронули некоторые сочинения, также относящиеся к области жанрово-эпического симфонизма. Речь идет о «Ночи в Мадриде» Глинки, «Бабе Яге» и «Малороссийском казачке» Даргомыжского. Интонационная форма этих произведений базируется на иных принципах, нежели те, что были рассмотрены выше.

Своеобразие указанных опусов проявляется в том, что принципы создания закрепленного варианта и тематического синтеза в них не реализуются. основополагающими принципами музыкального эпоса в них выступают принципы контраста, замкнутости (отграниченности друг от друга) единиц композиции при увеличении времени дления каждого художественного образа (в рассматриваемых сочинениях экспонирующий тип изложения преобладает над развивающим). Неслучайно именно «Ночь в Мадриде» и «Баба Яга» явились почвой для формирования жанра музыкальной картины<sup>5</sup>, в котором, наряду с возрастанием роли колористических средств выразительности, становятся преобладающими такие приемы изложения тематического материала, которые способствуют возможности длительного сосредоточения на каждом художественном образе, своего рода его

созерцания. И прежде всего это отражается на особенностях формообразования.

Формой первого плана в «Ночи в Мадриде» становится слитно-сюитная концентрическая форма ABCD||:DCB:||A, каждый из разделов которой основан на новой теме. Правда, разделы «CD» воспринимаются, по сравнению с предыдущими, более связанными благодаря тому, что основаны на темах одного жанра (сегидильи), прославившихся общим рефреном.

Однако, на наш взгляд, не стоит забывать о том, что Глинка жанр «Ночи в Мадриде» определяет как увертюру, а это свидетельствует о том, что композитор имел намерение ориентироваться на сонатную форму. И при желании «следы» последней можно обнаружить. Опираясь на теорию В.П. Бобровского, форму «Ночи в Мадриде» можно определить как модулирующую из «русской сонаты» в слитно-сюитную концентрическую. Остановимся на этом подробнее.

Произведение начинается вступлением, в котором предвосхищается весь тематический материал увертюры. (Это очень похоже на вступление к первой части Первой симфонии Бородина). Понятно, что в увертюре Глинки такая концентрация тематизма обусловлена установкой на «воспоминание», но, тем не менее, вступление подобного рода вполне подходит для интродукции к сонатной форме. Тема хотя и может быть трактована как тема главной партии. Её остигатное варьирование как способ формирования раздела главной партии вполне органично для «русской сонаты». Следующая тема появляется слишком внезапно для сонатной формы (даже промежуточной теме, возникающей в разделе связующей партии, обычно предшествует развивающий тип изложения, как правило, основанный на материале главной темы, реже – на общих формах движения). И это – первый сигнал, заставляющий нас задуматься на тему о неразрывной связи жанра увертюры с сонатной формой. Тем не менее, (хотя уже с натяжкой) раздел, в котором излагается мавританский напев, можно воспринять в качестве промежуточной темы сонатной формы. (Правда, тональность его – ре-минор с оттенком доминантового лада ближе к тональности главной партии, нежели способствует модуляции в тональность побочной, но закроем на это глаза: в сонатной форме романтической эпохи и не такое бывает). Зато раздел, основанный на темах двух сегидильи, вполне может быть воспринят как побочная партия:

4 Как свидетельствует Модест Ильич, эта фанфара военных казарм будила их с Петром Ильичом ранним утром ежедневно, поэтому вполне возможно, что композитором она и воспринималась своего рода «темой судьбы».

5 Известно, что Б.В. Асафьев назвал глинкавскую испанскую увертюру № 2 «Воспоминание о летней ночи в Мадриде» первой в истории музыки симфонической картиной.



он изложен в доминантовой тональности по отношению к главной партии. Двухтемность побочной нас не должна смущать, ибо впоследствии такая особенность неоднократно встречается в русской эпической симфонии<sup>6</sup>. Тем более что слитность тем, прослоенных общим рефреном, способствует восприятию этого раздела как единой партии.

Экспозиция сонатной формы завершается в доминантовой тональности. Далее начинается (правда, без цезуры) развитие интонаций рефрена, приводящее к предыкту, готовящему возвращение основной тональности<sup>7</sup>. Настораживает краткость разработочного развития. Но мы не смущаемся, так как после «сюприза» с промежуточной темой мы должны быть готовы к неожиданностям в этой странной сонатной форме. В конце концов, бывают сонаты с разработкой, сведенной к минимуму (типа перехода, как, к примеру, в упомянутой выше увертюре Фомина). С нетерпением ждем возвращения темы главной партии в основной тональности. Но ожидания наши оказываются тщетными: хотя и в ля-мажоре, но звучит отнюдь не тема хоты (казалось бы, «почва» подготовлена уже вступлением к рассматриваемому сочинению, где сразу за упомянутой предыктовой по функции интонацией рефрена звучит начальный мотив именно темы хоты), а тема второй сегидильи (т. е. одна из тем побочной партии). Конечно, с очередной натяжкой ее можно интерпретировать как начинающую зеркальную репризу (как, например, в Первой балладе Шопена), но уж слишком недавно она звучала... Тогда внезапно нас озаряет догадка: а может, разработки пока еще и не было, а это все еще продолжается побочная партия экспозиции (она получается довольно пространной, но ведь для эпоса это как раз характерно)? Но зачем тогда вернулся ля-мажор?.. Ему, вроде бы, по сложившимся законам экспонирования материала, возвращаться рано. Хотя память услужливо предлагает похожий пример – завершение экспозиции I части Первой симфонии Балакирева, где возвращается исходная тональность, в которой начинается разработка (но все же ведь – с главной партии!). Ладно, пусть здесь разработка начнется с побочной. Но наши ожидания опять обмануты: разработка так и не

начинается, а вслед за второй сегидильей звучит первая, за ней – мавританский напев (и чтобы мы еще раз прочувствовали и попытались осмыслить предъявленный нам «сонатной» формой сюрприз, – весь раздел «ДСВ» повторяется «дословно»), и наконец, – долгожданная тема хоты. Последняя уж совсем условно может быть интерпретирована как главная партия зеркальной репризы, после которой начинается кода на материале рефрена сегидильи. Остаётся последняя надежда на то, что мы услышим коду разработочного типа (т. н. коду – вторую разработку). Действительно материал рефрена сегидильи звучит, но уже не с развивающим, а с заключительным (кодовым) типом изложения. Затем возвращается начальная интонация хоты (возникает рамочная связь со вступлением к увертюре), звучит финальная тоника и всё – «Ночь в Мадриде» закончилась, а сонатная форма так и не состоялась. И мы понимаем, что установка на ожидание сонатной формы, обещанной названием «увертюра», не оправдалась. Тогда мы отказываемся от намерения обнаружить в глинкинской странной увертюре сонатную форму и, рисуя схему тематического плана «Ночи в Мадриде» (ABCD/DCBA), получаем красивую симметричную конструкцию, осью которой как раз и выступает ранее упомянутый предыкт на материале рефрена сегидильи. Во времена Глинки такая форма вряд ли называлась слитно-сюитной концертической, как музыковеды именуют ее теперь. Думается, что при сочинении «Ночи в Мадриде» Глинка руководствовался присущей его композиторскому мышлению тягой к пропорциональности, красоте самого по себе музыкального зодчества, благодаря чему и сложилась такая стройная форма в его увертюре. Во всяком случае, то, что форма «Ночи в Мадриде» для жанра увертюры в XIX веке беспрецедентна, совершенно очевидно. Назвал бы уж Глинка свое «Воспоминание о летней ночи в Мадриде» фантазией, мы бы тогда и не стали ожидать от формы сонатности (хотя в фантазии «Камаринская» дотошные музыковеды все равно ее нашли, хотя бы и «формой второго плана»). Тем не менее «Ночь в Мадриде» показала, что без сонатной формы в одночастном симфоническом произведении вполне можно обойтись.

Это и «взял на вооружение» Даргомыжский, как раз и назвавший все свои симфонические произведения «характеристическими фантазиями для оркестра». И теперь уже ни в «Бабе Яге», ни в «Казачке» сонатность не удастся выявить никому,

<sup>6</sup> Двухтемная побочная партия I части Первой симфонии Бородина и финала Первой балакиревской.

<sup>7</sup> Здесь «дословно» повторяются первые такты вступления к произведению.



так как там ее нет даже как «формы второго плана». Композиция «Бабы Яги» трехтемна, но это – слитно-сюитная форма, в каждом из разделов которой развивается новая тема. Как и «Ночь в Мадриде», «Баба Яга» в терминологии создателя жанра музыкальной картины может быть трактована как «движущаяся картина», в которой движение предстает как обозревание панорамы летящим персонажем. «Волжская» картина созерцается им «с чувством глубокого удовлетворения», над Смоленщиной он пронесется, а вот картинка быта бюргерской Риги ему не нравится, и последние гневные реплики неизвестно зачем залетевшего на «немецкую» территорию персонажа русской сказки совершенно отчетливо подтекстовываются как «Прочь!!! Прочь!!!».

Принципы жанрово-эпического симфонизма в «Бабе Яге» проявляются как контраст и преобладание вариационно-вариантного развития (оно, естественно, присуще только русским темам, «Анна Магія» развивается «по-немецки», что обусловлено программным замыслом фантазии).

«Малороссийский казачок» частично продолжает традиции «Камаринской» (но без идеи ее интонационной формы). Вступление на интонациях глинкинской украинской песни «Гуде вітер» воспринимаются как посвящение памяти горячо любимого всеми русскими композиторами и критиками Михаила Ивановича. Хотя функция этого вступления трактуется не по-глинкински: в нем как будто характеризуются участники предстоящей пляски – дивчины и парубки. Тематизм вступления автономен: в основном разделе формы он более не возвращается. Этот раздел основан на одной теме, которая, впрочем, развивается очень изобретательно (вариантность безусловно преобладает над вариационностью, причем «глинкинских» вариаций нет совсем). Тональный план позволяет усмотреть в композиции «Казачка» однотемную трехчастную форму с репризой-кодой<sup>88</sup>, однако плясовая тема к своему первоначальному облику так и не возвращается, что для трехчастной репризной формы нетипично.

Охватив весь корпус произведений, представля-

<sup>88</sup> Такая форма будет в основных разделах «Бабы Яги» и «Кики-моры» А.К. Лядова. Общее с «Казачком» (как в данном случае и с «Камаринской») в них то, что, по мнению Асафьева, все эти сочинения представляют собой «род одночастного симфонического скерцо».

ющих традицию жанрово-эпического симфонизма в русской музыке XIX века, сделаем обобщения.

Линия жанрово-эпического симфонизма имеет определенную динамику. Проанализируем хронологию создания сочинений, относящихся к рассматриваемой области русской музыки.

**1834 г.** М. Глинка. Увертюра-симфония на круговую тему.

**1845 г.** М. Глинка. Блестящее каприччио на тему арагонской хоты.

**1848 г.** М. Глинка. Фантазия «Камаринская».

**1852 г.** М. Глинка. Увертюра «Воспоминание о летней ночи в Мадриде».

**1858 г.** М. Балакирев. Увертюра на темы трех русских песен.

**1862 г.** М. Балакирев. Увертюра «Тысяча лет».

**1862 г.** А. Даргомыжский. Характеристическая фантазия «Баба Яга».

**1864 г.** А. Даргомыжский. Характеристическая фантазия «Малороссийский казачок».

**1866 г.** Н. Римский-Корсаков. Увертюра на русские темы.

**1867 г.** А. Даргомыжский. «Чухонская фантазия».

**1867 г.** Н. Римский-Корсаков. Фантазия на сербские темы.

**1867 г.** М. Балакирев. Чешская увертюра.

**1880 г.** П. Чайковский. Итальянское каприччио.

**1887 г.** Н. Римский-Корсаков. Испанское каприччио.

**1894 г.** С. Рахманинов. Каприччио на цыганские темы.

Хронологическая таблица показывает, что линия жанрово-эпического симфонизма в русской музыке XIX века достигает кульминации в шестидесятые годы (пиком является 1967 год). Это происходит не случайно, а обусловлено эстетикой шестидесятых годов XIX века, и прежде всего – эстетическими воззрениями композиторов «Могучей кучки».

Именно в эти годы активизируется интерес русской гуманитарной интеллигенции к народной (понимаемой как крестьянской) жизни. Безусловно, в этом проявляется реакция на антикрепостническую реформу 1861 года, выразившаяся в усилении демократических тенденций и в умонастроениях русского общества в целом, и в художественном творчестве в частности. Возникает традиция «хождения в народ», проявляется стремление к просветительству. Народная тема отражается и в литературе, и в живописи, и в музыке. Интенсивно развиваются отечественная фольклористика и этнография. Из наиболее значительных событий истории собирания



и публикаций русского фольклора назовем открытие П.Н. Рыбниковым живой эпической традиции и первую экспедицию с целью записи подлинных крестьянских песен М. Балакирева и Н. Щербины. Развивается отечественная славистика в целом, музыканты изучают чешскую, сербскую народную музыку. (Примером претворения западнославянского фольклора в творчестве русских композиторов являются Чешская увертюра Балакирева и Фантазия на сербские темы Римского-Корсакова). Показательно, что в орбиту внимания композиторов вовлекаются темы из только что опубликованного сборника Балакирева (увертюра автора сборника «Тысяча лет» и корсаковская увертюра на русские темы). Именно в шестидесятые годы созданы все симфонические произведения Даргомыжского. Принципы жанрово-эпического симфонизма в эти же годы претворяются в первых симфониях Балакирева, Бородина и Римского-Корсакова (хотя Бородин и не прибегает к цитированию), а также в программных симфонических опусах (в «Антаре» Римского-Корсакова и в «Тамаре» Балакирева). Даже в Первой симфонии Чайковского цитируется народная тема, хотя это сочинение по особенностям музыкального развития не относится к эпическому симфонизму.

В семидесятые годы композиторы «Могучей кучки» не пишут сочинений в области жанрово-эпического симфонизма, и это объясняется рядом причин. Основным вдохновителем создателей произведений на народные темы был М.А. Балакирев, который, как известно, в начале семидесятых годов переживает тяжелейший кризис, вследствие чего он более чем на десять лет полностью самоустраняется от какой бы то ни было формы музыкальной деятельности, работая простым служащим «Магазинной конторы» Варшавской железной дороги.

Римский-Корсаков начинает преподавательскую деятельность в консерватории. Одновременно в его творчестве, как отражение непрерывного совершенствования композиторской техники, наступает пора исканий (это время принято называть «классицистским периодом»), следствием чего становится интерес к камерным инструментальным жанрам и непрограммной симфонии.

Мусоргский и Бородин к рассматриваемой области симфонической музыки не проявляли внимание даже в шестидесятые годы (отчасти принципы жанрово-эпического симфонизма «работают» в остав-

шейся незавершенной программной фантазии «Иванова ночь на Лысой горе», которую Мусоргский сочинял в июне 1867 года). В семидесятые годы некоторые принципы жанрово-эпического симфонизма претворяются во Второй симфонии Чайковского (1872 г.). И, конечно же, концентрированное воплощение эпической картины мира мы находим во Второй симфонии Бородина (1876 г.), где в том числе можно обнаружить и принципы жанрово-эпического симфонизма.

В восьмидесятые годы интерес композиторов к области жанрово-эпического симфонизма возобновляется. Показательно, что к этой области относятся два ранних опуса (ор. 3 и ор. 6) Глазунова, осознававшего себя продолжателем кучкистских традиций<sup>9</sup>.

В девяностые годы обращения композиторов к фольклору единичны. Думается, причина этому – в смене общей эстетики эпохи.

Анализ хронологической таблицы также показывает, что постепенно происходит переакцентировка жанровых разновидностей в рассматриваемой области симфонической музыки. Так, жанр увертюры, явно доминировавшей поначалу, постепенно вытесняется жанрами, более свободными по формообразованию, нежели увертюра (сначала фантазией, а затем – каприччио). Симптоматично, что поначалу работавший исключительно в жанре увертюры Балакирев, редактируя свои сочинения, уже называет их поэмами (увертюра «Тысяча лет» в 1884 году переработана в поэму «Русь», а Чешская увертюра в 1906 году – в поэму «В Чехии»).

Итак, исчерпав себя в девяностые годы XIX века, традиция жанрово-эпического симфонизма как бы прорастает в иные области русской симфонической музыки. Уже в шестидесятые годы (о чем шла речь) мы видим претворение указанных принципов в разных сочинениях. В последующие же годы этот список можно дополнить упоминанием музыкальной картины «В Средней Азии» Бородина (1880 г.), Сказки для оркестра Римского-Корсакова (1880 г.) и сюит «Антар» и «Шехеразада» Римского-Корсакова (1888 г.).

В завершение нашей статьи сформулируем те особенности народно-жанрового симфонизма, проявившиеся в русской музыке XIX века, которые позволяют определить его как симфонизм жанрово-эпический.

<sup>9</sup> К сожалению, мы не имеем возможности анализировать сочинения Глазунова, поскольку не располагаем ни партитурами, ни аудиозаписями его произведений.



В определении Гегеля эпос характеризуется как «целостность мира, выраженная в форме внешней реальности» [4, с. 419]. И это – основополагающий принцип отражения эпической картины мира в народно-жанровом симфонизме, ибо народные темы – предельно объективизированные знаки «внешней реальности». Но только этого для эпического сочинения недостаточно, так как народная тема в авторском произведении может обрести такой характер, что ее объективность утрачивается. Примером служит функционирование хороводной песни «Во поле берёза стояла» в финале Четвертой симфонии Чайковского, где возникает ощущение субъективности восприятия лирическим героем произведения «картины народного праздника». Значит для того, чтобы симфонизм можно было определить как жанрово-эпический, необходимо, чтобы ощущение «внешней реальности» возникало не только при экспонировании темы, но и сохранялось в процессе ее развития. Поэтому важнейшее качество, позволяющее, начиная с творчества Глинки, считать народно-жанровый симфонизм симфонизмом жанрово-эпическим, есть способы развития фольклорного материала. Эти способы коренятся в особенностях воспроизведения фольклорных текстов в их естественном бытовании. Как известно, способом существования аутентичного фольклора является вариантность. Именно вариационность и вариантность позволяют развивать народную тему без изменения ее сущности, сохраняя ее как знак «внешней реальности». Максимально это качество выявляют «глинкинские вариации», которые способствуют неизменности сути художественного образа при освещении его как бы с разных сторон.

Вариации на остинатную мелодию позволяют реализоваться и такой важной категории эпической картины мира как статика, в данном случае проявляющаяся в запечатлении «остановленных мгновений», фиксации мельчайших подробностей, что основывается на осознании значительности каждой детали воплощаемого образа. Статика такого рода предрасполагает к созерцанию, и не случайно Гегель определяет эпос как «мир, определен для духовного созерцания и чувства» [4, с. 419]. Показательно, что именно в недрах жанрово-эпического симфонизма формируется самый статичный по своей природе музыкальный жанр – жанр симфонической картины. Ибо картинность воплощаемых образов является одним из способов запечатления «внешней реальности»

в произведениях народно-жанрового симфонизма. Итак, посредством принципа варьирования в жанрово-эпическом симфонизме воплощается идея вечно длящегося потока бытия.

Длению одного художественного образа также способствует принцип консеквентного перемещения тематического материала, сформировавшийся именно в произведениях на народные темы (типизировал его Балакирев, почему его ученик Римский-Корсаков и назвал этот способ одним из «балакиревских рецептов» формообразования). Принцип консеквентного перемещения, как правило, используется в экспозиционных разделах формы.

В принципе создания закрепленных вариантов темы можно усмотреть реализацию идеи целостности эпической картины мира (эпоса как «целостности мира» согласно гегелевскому определению). Тема и воспринимается этой целостностью, порождая новые воплощения «внешней реальности», сохраняющие кровную связь с источником своего существования. «Целостность» здесь проявляет себя как взаимосвязь, цельность, монолитность, обусловленная единством интонационного состава. Иными словами, тему в данном случае можно представить себе как ствол, закрепленные варианты – ответвлениями от этого ствола, побегами. Тема, ее вариации и варианты (как проходящие, так и закрепленные) образуют как бы единое семейство, отношения членов которого – дружественные, гармоничные (и никогда не конфликтные). Закрепленные варианты по своему характеру могут быть контрастными по отношению к породившей их теме, но это – «единство противоположностей», а никогда не борьба их между собой (иначе это уже – не эпос).

Принцип контраста, как известно, также является основополагающим при воплощении в художественном произведении эпической картины мира. Почти все многотемные сочинения в области жанрово-эпического симфонизма основываются на контрастных темах. Последние могут быть контрастными по всем параметрам (как в «Сербской фантазии»), а могут подбираться композитором с контрастностью характера при сходстве мелодического контура (как в «Камаринской» и в «Цыганском каприччио»). Прежде всего, темы всегда контрастны в темповом отношении, причем всегда сначала экспонируется медленная тема (медленные темы), а затем – быстрая (быстрые).



Именно при экспонировании медленной темы применяются методы, создающие возможность ее дления (как правило, техника «глинкинских вариаций» и используется при показе медленных тем). Развитие быстрых тем всегда более стремительно, словно их темп воздействует на характер их развертывания. При экспонировании медленной темы нам словно предоставляется возможность прочувствовать каждый ее изгиб, возможность ее созерцания, любования ею. Быстрая тема стремительно проносится, и внимательно рассмотреть ее во время звучания мы не успеваем: особенности ее структуры и интонационного состава мы осознаём, лишь анализируя партитуру. Тогда мы можем вглядываться, вслушиваться в нее так пристально и так долго, как требует от нас необходимость осмысления ее природы.

Генеральной идеей, характеризующей эпическое состояние мира, можно считать идею гармонии, «мирного сосуществования» разнообразных явлений бытия, разноликих воплощений «внешней реальности». Согласно этой идее, мир словно обзревается с высоты птичьего полета, когда создается ощущение бескрайности пространства, а видимые вблизи контрасты сглаживаются, они как бы становятся несущественными при открывающейся нашему взору необъятности целостной, монолитной картины мира.

В эпическом симфонизме эта идея воплощается посредством тематического синтеза – принципа,

который можно определить как принцип многообразия в единстве. Неслучайно в аналитическом разделе работы именно проявлению тематического синтеза в рассматриваемых произведениях было уделено самое пристальное внимание.

Моделью хронотопа эпической картины мира, как известно, является круг. Круг – это символ гармонии, слиянности, единения. Но помимо отражения этой модели в концепции сочинений жанрово-эпического симфонизма, можно говорить и о воздействии ее на формообразование как таковое, в котором тоже нередко выявляется цикличность. Ярче всего это выступает в симфонизме Балакирева, в произведениях которого сонатная форма представляет собой подобие вариаций на экспозицию, так как разработка довольно часто строится по принципу модифицированной экспозиции, когда устойчивый порядок следования тем словно образует единую макротему, как бы варьирующуюся в разработке такого рода. Думается, что именно поэтому Балакирев сильно преображает материал в репризе, воспринимая последнюю как следующую после разработки вариацию на макротему экспозиции.

Таким образом, отражение в рассмотренных произведениях на народные темы основных особенностей эпической картины мира и позволяет нам называть тип симфонизма, лежащий в основе развития цитированных тем, жанрово-эпическим.



## ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Асафьев Б.В. М.И. Глинка. Л.: Музыка, 1978. 309 с.
- 2/ Бахтин М.М. Эпос и роман (о методологии исследования романа). URL:<https://philolog.petsu.ru/filolog/lit/epospom.pdf> (дата обращения: 06.04.2021).
- 3/ Винокурова Н.В. Поэтика русского эпоса в «Богатырской» симфонии А. Бородина: к вопросу о самобытной трактовке жанра // Художественные жанры: история, теория, трактовка; сборник научных статей. Вып. 2: Музыкальное искусство. Красноярск: КГИИ, Красноярский культурно-исторический музейный комплекс, 1997. С. 94–106.
- 4/ Гегель Г.В.Ф. Эстетика, т. 3. М.: Искусство, 1969. 621 с.
- 5/ Глинка М.И. Записки. М.: Музыка, 1988. 217 с.
- 6/ Фрадкин В.К. Особенности содержания, формы и драматургии русского эпического симфонизма // Проблемы музыкальной науки. Вып. 4. М.: Советский композитор, 1979. С. 187–200.
- 7/ Цуккерман В.А. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. М.: Музгиз, 1957. 497 с.

## REFERENCES

- 1/ Asaf'ev, B.V. (1978), M.I. Glinka, Muzyka, Leningrad, 313 p. (in Russ.)
- 2/ Bakhtin, M.M. (1941), Epos i roman (o metodologii issledovaniya romana) [Epos and Novel (on the methodology of the novel investigation)], Available at: <https://philolog.petsu.ru/filolog/lit/epospom.pdf> (Accessed: 06 March 2021). (in Russ.)
- 3/ Vinokurova, N.V. (1997), "The poetics of the Russian Epos in A. Borodin's "Heroic" Symphony: on the question of the original interpretation of the genre", Khudozhestvennye zhanry: istoriya, teoriya, tractovka, sbornik nauchnykh statei, Вып. 2: Muzikal'noe iskusstvo [Art genres: history, theory, tractoqua; collection of scientific articles. Issue 2: Musical art], KGII, Krasnoyarskii kul'turno-istoricheskii muzeinyi kompleks, Krasnoyarsk, pp. 94–106. (in Russ.)
- 4/ Hegel, G.V.F. (1969), Aesthetics, vol. 3, Iskusstvo, Moscow, 621 p. (in Russ.)
- 5/ Glinka, M.I. (1988), Zapiski [Notes], Muzyka, Moscow, 217 p. (in Russ.)
- 6/ Fradkin, V.K. (1979), "Osobennosti sodержaniya,

formy i dramaturgii russkogo epicheskogo simfonizma [Peculiarities of Contents, Form and Dramaturgy of Russian Epic Symphonism]", Problemy muzykal'noy nauki [Problems of musical science], vol. 4, Sovetskii kompozitor, Moscow, pp. 187–200. (in Russ.)

7/ Tzukerman, V.A. (1957), «Kamarinskaya» Glinki i e'e traditsii v russkoy muzike [Glinka's "Kamarinskaya" and its Tradition in Russian Music], Muzgiz, Moscow, 497 p. (in Russ.)

## Сведения об авторе

Чайкина Валентина Васильевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского  
E-mail: valentina.chaikina@yandex.ru

## Author information

Valentina V. Chaikina, Cand. Sc. (Art Criticism), Associate Professor of Department Music History, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts  
E-mail: valentina.chaikina@yandex.ru