

ВЛАДИМИР ИВАНОВИЧ СТАЧИНСКИЙ

кандидат искусствоведения, профессор, Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова (Петрозаводск, Российская Федерация)

vladstach@mail.ru

СООТНОШЕНИЕ ЭПИЧЕСКОГО И ЛИРИЧЕСКОГО В «КАЛЕВАЛЕ» (НА ПРИМЕРЕ ОБРАЗА КУЛЛЕРВО В СИМФОНИИ № 2 А. БЕЛОБОРОДОВА)

Анализируется отражение лирического начала в музыкальных произведениях, обращенных к народному эпосу. Предложенный музыкой Ю. Коном метод проявления эпического в музыкальных произведениях через формульность и реминисцентность рассмотрен на примере фрагментов симфонии № 2 «Куллерво» А. Белобородова. Эпичность в ней проявляется в масштабности идей, обобщенности образного содержания, последовательной передаче событий в соответствии с сюжетом «Калевалы». Наряду с этим лирическое начало, будучи константной составляющей музыкального высказывания в целом, присутствует как в характеристиках эмоциональных переживаний героев эпоса, так и в незримом присутствии «всевидящего ока» автора, в его отношении к происходящему, проявляющемуся через композиционное мышление и индивидуальный музыкальный язык.

Ключевые слова: Я. Сибелиус, эпическое, лирическое, формульность, реминисцентность

Карело-финский эпос «Калевала» является неисчерпаемым источником вдохновения для многих поколений писателей, художников и композиторов. В области музыкального творчества к сюжетам «Калевалы» первыми обратились представители финской композиторской школы А. Ингелиус (симфония, 1847), Ф. Шанц (симфоническая увертюра «Куллерво», 1860), М. Вегелиус (симфония, вокальная и хоровая музыка), Р. Каянус («Смерть Куллерво» для оркестра, 1881; симфония с хором «Айно», 1885) и др.¹

Крупнейший финский композитор Я. Сибелиус (1865–1957) в своем творчестве также неоднократно обращался к «Калевале» и положил начало новому подходу в преломлении финских песенных традиций [6; 74]. Его масштабный симфонизм пронизан глубокой лиричностью. Связь разных типов музыкальной драматургии отмечал еще И. Соллертинский, писавший, что эпический симфонизм – это «лирика, но не отдельной личности, а лирика целого народа, целой культуры, лирика, откристаллизовавшаяся в течение столетий, связанная с национально-героическими преданиями, с великим историческим прошлым народа» [9; 75]. В статье «Эпический программный симфонизм Сибелиуса и «Калевала»» музыкой Ю. Кон в качестве инструмента исследования эпической основы тематизма в программных сочинениях композитора прибегает к аналогии с поэтикой. На основе исследования М. Гаспарова и Е. Рузиной о поэтике формул и реминисценций в сочинениях Вергилия он анализирует в «калевальских» произведениях Сибелиуса соотношение объективно-отстраненного (безличного) и индивидуального (личного): «Формула всегда ничья, реминисценция – всегда чья-то» [3; 191]. По словам Ю. Кон: «Две черты поэтики эпоса – формульность и

реминисцентность – сказываются в эпическом симфонизме с такой определенностью... что можно высказать утверждение: эпический симфонизм потому-то воспринимается как таковой, что в нем, пусть опосредованно, выявляются формульность и реминисцентность» [6; 77]. В качестве музыкальных формул в произведении могут выступать бытующие типовые интонации, почерпнутые как из фольклора, так и из музыкального «словаря» эпохи и проявляющиеся либо в виде цитат, либо в авторском тематизме, который был сформирован на основе личного слухового опыта. Реминисценции же, по Кону, обнаруживают себя «в близости тем разных сочинений одного автора или разных авторов, представляющих эпический симфонизм» [6; 78]. Направленность изложения на повествовательность и обстоятельное, постепенное развертывание каждой музыкальной идеи обусловливают такие нехарактерные для драматических произведений приемы, как мышление крупными и статичными разделами, наличие варьированных масштабных повторов. При этом как формульные, так и реминисцентные интонации в процессе композиционного развития в большей мере теряют свой первоначальный облик, но в отличие от лирико-драматических типов изложения, где темы могут изменяться вплоть до еле заметных намеков, в эпической музыке допускаются их изменения лишь при условии сохранения минимума интонационной характерности, обеспечивающей узнаваемость. Примечательно, что уже в первом крупном эпическом произведении, основанном на сюжете «Калевалы», – симфонии «Куллерво» (1892) – Сибелиус не прибегает к прямым цитатам из народной музыки. Однако в ней звучит тема, интонационно близкая финской лирической песне «Я для тебя пою, красна девица»,

которая, по мнению Ю. Кона, является типичной темой-рэминисценцией (Главная партия). Она подобно лирическим отступлениям в самой «Калевале» оказывается важным средством художественного воздействия на слушателя, знакомого с финским фольклором, как и другие темы симфонии, построенные по аналогии с руническими напевами (Вторая побочная партия). К «обезличенным» формулам в противовес обнаруженней рэминисцентности, скорее всего, примыкают тематические пласти, навеянные австро-немецким симфонизмом XIX века, в частности Брукнером, под влиянием которого в те годы находился композитор. Таким образом, в программной симфонии Сибелиуса «Куллерво» черты эпического симфонизма проявляются в виде последовательного взаимодействия формул – так называемых общих форм звучания и рэминисценций колоритных тем, которые звучат как авторские лирические комментарии на фоне объективного в своей бесстрастности повествования.

История Куллерво не вполне соответствует эпическому жанру, так как изобилует драматическими ситуациями и переживаниями героя, больше походя на трагедию. Рассмотрим ее с точки зрения рэминисцентно-лирического насыщения. В «Калевале» судьбе мистического воина мученика Куллерво посвящено шесть рун (с тридцать первой по тридцать шестую). С точки зрения народного эпоса его жизнь, как и смерть, поучительны и имеют глубинный этический подтекст. Не случайно в эпилоге в качестве морали последнее слово остается за старейшим хранителем мудрости баяном-певцом Вайнемёненом:

Не давай, народ грядущий,
Ты детей на воспитанье
Людям глупым, безрассудным,
Не давай чужим в качалку!
Если дурно нянят деток
И качают безрассудно,
То дитя не выйдет умным,
Не получит мудрость мужа,
Хоть окрепнет мощным телом
И состарится с годами².

Если иметь в виду, что Куллерво был рожден уже в пленах рабом и «воспитывался» врагами, то смысл высказывания Вайнемёнена значительно перевешивает обыденное толкование слова в сторону этического и поэтического значений. История, начинающаяся враждой двух братских кланов и развертывающаяся на фоне судьбы отпрыска одного из них, завершается всеобщей гибелью и самоуничтожением. Очевидность роковых последствий людского мировоззрения, основанного на негативных чувствах, персонифицирована в трагической судьбе эпического героя Куллерво, благодаря чему его литературный образ получает значение социально-этического символа. Ассоциативные параллели связывают его индивидуальную судь-

бу со всеобщей историей родовых отношений в обществе. Такое мощное кодирование словесного материала в художественно значимый текст, несущий в себе несколько надтекстовых смысловых планов, становится возможным не только благодаря пространно-эпическому повествованию, но, главным образом, привнесению в него лирического субъективного плана на основе отстраненного объективно-обезличенного способа изложения. Эта парадоксальная двойственность эпического и лирического начал присутствует везде, где через прямую или косвенную речь передаются мысли, желания как самого Куллерво, так и других участников событий. Стремление героя к успеху и благополучию каждый раз оборачивается для него или его близких достижением обратного результата. При этом сочувствие к Куллерво неизбежно упирается в фатальную неразрешимость жизненной ситуации с положительным для героя исходом. Его деятельность приводит к разрушительным последствиям: даже случайная встреча с без вести пропавшей в младенчестве сестрой оборачивается непреднамеренным инцестом, влекущим за собой ее гибель. В результате создается впечатление, что рок, нависший над судьбой героя, был предначертан еще до рождения событиями, связанными с враждой его предков.

Сложный характер героя с большим эмоциональным диапазоном: от ненависти и упрямства, необузданности страстей до нежной сыновней любви и верности – выгодно отличает Куллерво от других персонажей народного эпоса. Как отмечает Э. Карху: «...на фоне представлений о финнах, как о смиренной нации, цикл о Куллерво-бунтаре стал открытием. Раб олицетворял конфликт личности и обстоятельств, его судьба ассоциировалась с угнетающей атмосферой середины XIX века» [7].

По словам В. И. Ниловой: «Многообразные индивидуально-стилевые решения этого трагедийного образа в финской музыке XX века во многом исходят из симфонии «Куллерво» Сибелиуса, в которой композитор наметил два пути раскрытия эпического образа: обобщенно-симфонический и программно-дескриптивный. В творчестве современников Сибелиуса первый представлен симфонической поэмой Мадетоя «Куллерво» (1913), второй – одноименной оперой Лауниса (1917)» [8; 65].

Надо заметить, что современные тенденции в пересмотре отношения к народному эпосу в сторону психологической драматургии связаны с общей индивидуализацией художественного языка авторов. Например, в музыказнании понятие консонирующей гармонии все чаще диктуется как «аналог старых и чуть ли не бесполезных истин» [1; 7], а значение диссонанса из прошлого прочтения как «звукового выражения информации проблемно-конфликтного содержания» [1;

6] переросло в понятие «консонирующего диссонанса» применительно к новым композиционно-технологическим системам. Теперь уже в целом диссонантная основа представляет собой фоновую формулу эпического размышления для вкрапления лирических реминисценций в виде консонантных цитат «из прошлого» в ретроспективном состоянии рефлексирующего сознания.

Важными качествами современного мировосприятия стала эклектичность и клиповое мышление³. Современное общественное сознание требует краткости, конспективности изложения мысли, что не может не отразиться на изменении принципов формообразования музыкальной композиции: замены последовательного изложения на использование афоризмов⁴ и цитат. Время изложения сжимается. Если пятичастная симфония Я. Сибелиуса «Куллерво» звучит продолжительностью около полутора часов, то симфония «Куллерво» карельского композитора А. Белобородова длится чуть более получаса. При этом емкость художественного образа не страдает, а наоборот, выигрывает благодаря сжатому до признаков афористичности высказыванию.

Рассмотрим подробнее современное прочтение истории о Куллерво в трактовке А. Белобородова⁵ [2]. Вся симфония состоит из шести частей: 1. «Вражда». 2. «Рождение Куллерво». 3. «Пастораль». 4. «Месть». 5. «Сестра» и 6. «Финал». Число частей соответствует числу рун «Калевалы», посвященных Куллерво, что говорит о программном типе сочинения. Многочастная музыкальная композиция с последовательным изложением идей литературного текста, с вариативными повторами тематического материала, связанными с теми или иными поворотами сюжетной линии, – все это подчеркивает принадлежность данного сочинения к типу эпической драматургии. Об этом говорит также использование в симфонии звукоизобразительных эффектов. Например, момент, когда Куллерво ломает нож о камень, изображен в музыке резким скольжением металлического предмета по тамтаму. Для иллюстрации момента гибели сестры Куллерво композитор использует флаголеты и пустые квинты у струнных и глиссандо у арфы, которые ассоциируются с расходящимися кругами на водной глади. Музыкальные темы, характеризующие Куллерво и его сестру, схожи между собой по характеру изложения, чем отражают родство героев, сама тема сестры является цитатой из народного рунического напева о запретной любви брата и сестры. В finale симфонии момент экстатического ослепления Куллерво чувством гнева, мщения и ненависти к самому себе изображается беспощадным боем барабанов и беспорядочным вступлением незавершенных мотивов, хаотичность движения которых воспринимается как одержимость героя активными, но бесполезными действиями. Даже заключительное послесловие – печальное

Doloroso – отчасти роднит лирическое отступление автора с этическим резюме Вяйнемейнена.

На примере первых двух частей «Вражда» и «Рождение Куллерво» попробуем найти образные соответствия симфонии сюжету эпоса. Они посвящены событиям тридцать первой руны «Калевалы». В первой части «Вражда» общий эмоциональный фон повествования насыщен негативом: война, убийство, месть, жестокость, насилие и т. д. Именно вражда становится исходным пунктом всех дальнейших событий, поэтому композитор решает задачу создания соответствующей данному образу атмосферы путем нагнетания сумрачных тембровых и диссонантно-гармонических созвучий, а также нервно-тревожного пульсирования ритмов. Вступление строится на непрерывно крешендирующем и уплотняющемся унисоне на ноте РЕ, в кульминации развития которого под устрашающий бой ударных инструментов происходит его расщепление на зловещие созвучия, подхватываемые различными оркестровыми группами инструментов. Нарастающее напряжение звучания достигает пика динамических возможностей оркестра, и после кульминации, ознаменованной ударом тамтама, также постепенно удаляется. Образовавшаяся тишина пугает не меньше: она словно темнота, заселенная десятками невидимых хищных глаз. В этом эпизоде Белобородов целенаправленно использует неординарные композиторские средства для воссоздания максимально приближенного к реальному ощущению чувства страха, тревоги, гнетущего предчувствия. Вместе с тем он создает музыкальную формулу эпического плана, которая предвещает дальнейшее повествование о трагических событиях с их поочередной демонстрацией. Далее после продолжительной паузы появляются две главные темы части. По определению самого композитора, первая тема – *тема рока* – звучит в виде струнного хорала в сопровождении тремоло литавр и стилистически ассоциируется с реминисценцией постромантизма. Вторая – *тема вражды* – при внимательном изучении оказывается производной от первой, так как ее остинатное движение в исполнении низких контрабасов и виолончелей происходит по мелодическим звукам предыдущего хорала. Обе темы звучат в напряженно-низких регистрах и сопровождаются резкими мотивами в крутом дугообразном движении высоких деревянных духовых инструментов, которые обрывочными пронзительными «выкриками» напоминают карканье вороньих стай в предвкушении кровавого пиршества. Эту ассоциацию усиливает постепенное ускорение темпа темы вражды, упрямо пульсирующей, нарастающей в динамике и переплетающейся в полифоническом наслаждении с *темой рока*. Постепенное усложнение ритмической пульсации, уплотнение фактуры новыми композиционными элементами и насыщение оркестровой палитры

все новыми тембровыми характеристиками, наконец, взрывает звуковое пространство боевым кличем унисона медных духовых инструментов и сакральным ударом тарелок, за которым читается образ крушения судьбы. Образ поравшейся от напряжения струны кантеле в руках Вяйнемёнена изображен заключительным ударным кластером высоких деревянных духовых инструментов и ксилофона.

Вторая часть «Рождение Куллерво» по контрасту с первой насыщена лирическими интонациями, в которых прочитываются как чувство трогательной нежности по отношению к факту рождения младенца, так и чувство жалости и сострадания в связи с его сиротским одиночеством. С точки зрения формы музыка этой части напоминает побочную партию, в романтических традициях оттеняющую динамичную по характеру главную партию, в качестве которой выступает «Вражда». Но особенностью здесь становится то, что она основана на интонациях *темы рока*, переосмысленных в контексте чувства радости и торжества при появлении на свет нового человека. Здесь постромантические реминисценции продемонстрированы автором в полном объеме: широкие распевные интонации и сложные тонально-гармонические сочетания в кульминации развития подхватываются теплым тембром всей струнной группы, напоминая поэзию ма́леровских ада́жио. Вначале светлые мажорные гармонии и густые красочные тембры духовых инструментов, за которыми завуалированно скрывается роковое предопределение героя, сопровождают одинокую мелодию скрипок, которая словно в сомнениях вертится вокруг одной и той же интонации, не находя ритмической опоры и гармонического завершения. Она подхватывается различными тембрами инструментов то деревянной, то медной, то струнной групп оркестра, что ассоциируется с одинокой душой, которая ищет и не может найти себе достойного места обитания. Если принять этот образ за основу фантазии, то разветвленная линия подголосков, окружающих мелодию, в данном случае, согласно языческим поверьям, становится не чем иным, как голосами умерших родственников, напутствующих душу младенца в добный путь. Однако рождение Куллерво ознаменовано уничтожением его рода. Соответственно, вторая тема этой части, при всей ее нежной робости в исполнении солирующей флейты, а затем кларнета, окрашена эмоциональными оттенками одиночества и тревоги. Ей аккомпанирует струнный хорал, который также напоминает о *теме рока*, но в ритме пятидольного размера дополнительно изображает движение раскаивающейся люльки. Сама *тема одиночества* является реминисценцией народной *колыбельной* песни благодаря присутствию в мелодической линии опевания опорных нот и характерных для речитации непродолжительных остановок. Интересным мо-

ментом в этом эпизоде представляется внезапное появление холодного аккорда деревянных духовых, который разрывает *колыбельную* пополам. Он – словно взгляд провидения – заставляет застыть в оцепенении рождественскую идиллию, угрожая безжалостной судьбой. В заключении части нежная тема кларнета на фоне остинатно колышущихся в пятидольном размере аккордов в тесном расположении у струнной группы приобретает еще более пронзительный характер. Здесь со всей полнотой чувства музыка проникается жалостью к герою, демонстративно углубляя лирический план повествования. Ассоциация с игрой на дудочке маленько паствушика достигается благодаря ритмически хаотичному движению мотива в пределах сексты с задумчивой вопросительной интонацией в завершении флейты-пикколо, словно улетающей ввысь. Намеренное превалирование реминисценции отодвигает формульность на второй план и насыщает музыкальную ткань свойством образной иллюстрации.

В первой части к музыкальным *реминисценциям* можно отнести отрешенное звучание хоральной *темы рока*, в которой прослеживается аналогия с гармонией позднего романтизма, а также уловимое подражание мелодическому рисунку темы из «Петрушки» И. Стравинского в мотиве флейты-пикколо, открывающем раздел экспозиции главных тем. Сюда же можно отнести и лапидарно-механическую поступь *темы вражды*, напоминающую своим продолжительным и надоедливым движением известные эпизоды «нашествия» из музыкальной литературы XX века (например, «Ледовое побоище» из кантаты «Александр Невский» С. Прокофьева). Во второй части присутствуют реминисценции как из позднего музыкального романтизма, так и фольклора. В них проявляется лирическое начало в виде личностного отношения автора к эпическому тексту. Присутствие *формульности* здесь наблюдается в современной технике композиции и стилистических особенностях авторского языка, выраженных в диссонансной основе музыкальной ткани, в выборе неординарных тембровых красок оркестра, в особенностях ритмо- и формообразования, что роднит эту симфонию с другими художественными образцами передового композиторского мышления.

Лирическое начало в музыке в виде индивидуального переосмысления автором информации от первоисточника всегда присутствует при обращении к народному эпосу. Сам музыкальный язык, базирующийся в большей степени на эмоциональном переживании, чем на образной изобразительности, диктует иные масштабы художественных обобщений. Благодаря устойчивому семантическому значению музыкальных формул и стереотипов, на которые опирается в своем творчестве композитор, расширяется

культурный пласт вечных человеческих ценностей. Это качество априори наделяет музыкальное искусство способностью воспроизводить

эпический фон художественной мысли, что проявляется, в частности, при обращении к сюжетам «Калевалы».

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Премьера оперы А. Саллинена «Куллерво» состоялась в день «Калевалы» в 1992 году в Лос-Анджелесе. Из карельских композиторов, обращавшихся к этой теме, можно назвать Л. Йоусинена (музыка к пьесе Ю. Эркко «Куллерво»), Р. Раутио (симфоническая картина «Куллерво»), Э. Патлаенко («Сестра Куллерво» из сюиты «Симфонические руны»), Г. Сардарова («Куллерво», сюита в трех частях), А. Белобородова (симфония «Куллерво» в шести частях).
- ² Все тексты из «Калевальы» цитируются в переводе Л. Бельского.
- ³ К 175-летию создания «Калевалы» издательство «Журекс» выпустило книгу комиксов по мотивам «Калевалы» на карельском и русском языках.
- ⁴ Афоризмы в музыкальном искусстве можно назвать беглые тематические характеристики тех или иных образных состояний.
- ⁵ Подробный теоретический анализ данной симфонии выполнен И. Н. Барановой (см. [2]).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арутюнян Н. О значении музыкального диссонанса // Междисциплинарный семинар – 3: Сб. ст. Петрозаводск, 2000. С. 6–7.
2. Баранова И. Н. О новом и традиционном в симфонии «Куллерво» А. Белобородова // Музыкальная культура Северо-Запада РСФСР: Сб. ст. Петрозаводск, 1987. С. 7–22.
3. Гаспаров М. Л., Рузина Е. Г. Вергилий и вергилианские центоны (поэтика формул и поэтика реминисценций) // Памятники книжного эпоса. М., 1978. С. 190–211.
4. Гроднitsкая Н. Г. Синисало: еще раз к вопросу об эпичности мышления композитора // Междисциплинарный семинар – 3: Сб. ст. Петрозаводск, 2000. С. 43–45.
5. «Калевала» в музыке: Сб. ст. Петрозаводск, 1986. 102 с.
6. Кон Ю. Эпический программный симфонизм Сибелиуса и «Калевала» // «Калевала» в музыке. Петрозаводск, 1986. С. 74–87.
7. Красавцева Н. «Калевала» – встреча эпох: Интервью с Эйно Генриховичем Карху // Лицей. 1995. № 2 (февраль).
8. Нилова В. Жанровые и стилистические воплощения «Калевалы» в творчестве финских композиторов // «Калевала» в музыке: Сб. ст. Петрозаводск, 1986. С. 63–73.
9. Соллертинский И. Исторические типы симфонической драматургии // Музыкально-исторические этюды. Л., 1956. С. 309.

Stachinskiy V. I., Petrozavodsk State Conservatory named after A. K. Glazunov (Petrozavodsk, Russian Federation)

CORRELATION BETWEEN EPICAL AND LYRICAL IN “KALEVALA” EPOS (ON THE EXAMPLE OF KULLERVO IMAGE FROM BELOBORODOV’S SYMPHONY № 2)

A phenomenon of lyrical origin inherent to the folk epos “Kalevala” was revealed by musical composers in the process of studying this type of genre on the example of musical compositions. A method, suggested by a musical expert Yu. Kon, instrumental in the identification of musical compositions’ epical essence is considered on the examples of A. Beloborodov’s 2nd symphony “Kullervo”. The method is based on the principles of reminiscence and formulaicity. The epic nature of the studied composition is revealed through immensity of presented ideas, generalization of figurative content, narrative sequence of plot events, and concordance with “Kalevala” content. The lyrical origin, as a constant component of the musical composition, is revealed in the essence of emotional feelings experienced by the characters of the epos, through invisible presence of the author’s “eye of the Omniscience”, and through the author’s attitude toward ongoing events. The latter is expressed in the author’s composite thinking and individual musical language.

Key words: Ya. Sibelius, epical, lyrical, formulaicity, reminiscence

REFERENCES

1. Арутюнян Н. On the meaning of musical dissonance [О значении музыкального диссонанса]. *Mezhdisciplinarnyy seminar* – 3. Petrozavodsk, 2000. P. 6–7.
2. Баранова И. Н. On the new and traditional in the symphony “Kullervo” [О новом и традиционном в симфонии “Куллерво”]. *Muzikal'naya kultura Severo-Zapada RSFSR*: Сб. ст. Petrozavodsk, 1987. P. 7–22.
3. Гаспаров М. Л., Рузина Е. Г. Vergiliy and Vergiliy’s tzentoni (the poetry of formulas and reminiscence) [Vergiliy i vergilianskie tzentony (poetika formul i poetika reministsentsiy)]. *Pamyatniki knizhnogo eposa*. Moscow, 1978. P. 190–211.
4. Гроднitsкая Н. Г. On the epical thinking of composers [Sinisalo: eshche raz k voprosu ob epichnosti myshleniya kompozitora]. *Mezhdisciplinarnyy seminar* – 3. Petrozavodsk, 2000. P. 43–45.
5. “Kalevala” v muzyke [“Kalevala” in music]: Сб. ст. Petrozavodsk, 1986. 102 p.
6. Кон Ю. Epical programs in Sibelius’s symphony [Epicheskiy programmnyy simfonizm Sibeliusa i “Kalevala”]. *Kalevala v muzyke*. Petrozavodsk, 1986. P. 74–87.
7. Красавцева Н. Meeting of the epochs: interview with E. G. Karkhu [“Kalevala” – vstrecha epokh]: Interv’yu s Eyno Genrikovichem Karkhu]. *Litsey*. 1995. № 2 (fevral’).
8. Нилова В. Genre and stylistic implementations of “Kalevala” in Finnish composers’ works [Zhanrovye i stilisticheskie voploschcheniya “Kalevaly” v tvorchestve finskikh kompozitorov]. *Kalevala v muzyke*: Сб. ст. Petrozavodsk, 1986. P. 63–73.
9. Соллертинский И. Historical types of symphony drama [Istoricheskie tipy simfonicheskoy dramaturgii]. *Muzikal'no-istoricheskie etyudy*. Leningrad, 1956. P. 309.