

Ширяева О. Ф. Жанр музыкальной картины в творчестве уральских композиторов. «Эсмеральда» Ю. Гальперина: опыт анализа / О. Ф. Ширяева // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. - 2016. - № 3 (47). - С. 94 - 101

<https://cyberleninka.ru/article/n/zhanr-muzykalnoy-kartiny-v-tvorchestve-uralskih-kompozitorov-esmeralda-yu-galperina-opyt-analiza>

Рассматривается жанр музыкальной картины в рамках творчества уральских композиторов. Непосредственное влияние на его развитие оказал феномен синтеза искусств. В процессе создания музыкальных картин композиторы нередко обращаются к живописным первоисточникам - конкретным полотнам, стилистике художника. Результатом развития жанра как в общемировой музыкальной практике в целом, так и в творчестве региональных композиторов стало заимствование живописной терминологии. Вследствие чего появляются следующие разновидности музыкальной картины: музыкальная фреска, музыкальная мозаика, акварель и пр.

Наряду с этим особое место продолжают занимать музыкальные произведения, написанные на основе литературного первоисточника. Одним из примеров служит симфоническая картина Ю. Гальперина¹ «Эсмеральда» по роману В. Гюго «Собор Парижской Богоматери».

Предпринимается попытка анализа сочинения с точки зрения имманентных жанровых средств с выявлением специфики драматургии, композиции, средств выразительности.

Ключевые слова: музыкальная картина, симфоническая картина, музыкальная фреска, принцип волнового развития, звукоизобразительность, литературная программность

Зародившись во второй половине XIX в. в творчестве русских композиторов, музыкальная картина получила широкое распространение в XX столетии [6; 14]. Основными тенденциями развития жанра стали: расширение арсенала звукоизобразительных средств (конкретная музыка, электронная музыка), возникновение жанровых инвариантов (музыкальная фреска, акварель, лубок, эскиз, мозаика и т. д.), становление жанра в рамках разных региональных и национальных школ (творчество бывших союзных республик, зарубежные образцы и пр.).

¹ Гальперин Юлий Евгеньевич (р. 25.07.1945, Киев) - композитор, педагог, член СК России (1983). Окончил Киевское музыкальное училище им. Р. М. Глиэра и Уфимский государственный институт искусств, Московский музыкально-педагогический институт им. Гнесиных. В 1974-1984 гг. Ю. Е. Гальперин работал в Челябинском музыкальном училище; сотрудничал с Магнитогорской хоровой капеллой, Челябинским камерным хором, Симфоническим оркестром областной филармонии, камерными ансамблями. Ю. Е. Гальперин - автор вокально-симфонической, камерно-инструментальной, хоровой музыки; двух концертов для фортепиа-

Уральские композиторы органично включены в данный контекст. Отметим некоторые основополагающие векторы. Так, элементы звукоподражания воспроизведены в следующих произведениях: Биберган В. Д. Праздничные звоны для ансамбля гуслей и оркестра. Екатеринбург. 2002; Посиделки: для оркестра русских народных инструментов. Екатеринбург. 2002.

Визуальные образы отражены в картинах: Кудряшов Е. И. Музыка сфер: для фортепиано; Сновидения: для четырехструнной

но с оркестром, нескольких симфоний, вокальных циклов; музыки для театра, балета, кино, в том числе опер «Странная планета», «Маленький принц», балета «Золотая рыбка» и др. Среди его учеников - В. В. Козлов, Е. М. Поплянова, Л. В. Долганова, В. Л. Авербах. С 1985 г. работал в музыкально-педагогическом училище им. Гнесиных в Москве, член Союза композиторов Москвы. С 1991 г. живет во Франции, сотрудничает с различными музыкантами и коллективами Франции, Голландии, Германии и других стран. В 1992 г. композитором была создана ассоциация Traditi on musicale russe, три года спустя на ее базе возникла Academie d-art agapco-russe в артистическом центре Парижа Salle Pleyel. Ю. Е. Гальперин - член АСЕМ и SACD - международных ассоциаций по охране авторских прав (1995) [10].

домры и фортепиано (Мерцающие тени; В океане; Забытый танец); Горячих В. И. Сказочные видения: сюита для фортепиано в 4 руки. Екатеринбург. 1982; Жемчужников А. В. Видения Абылай-хана: для симфонического оркестра. Екатеринбург. 2011; Кобекин В. А. Золотые купола: для большого симфонического оркестра. Екатеринбург. 2001; В красном и синем: каприччио для фортепиано в 2 ч. 2007; Патраманский С. П. Свет: для большого симфонического оркестра. Екатеринбург. 1993; Пузей Н. М. Город: симфоническая картина. Екатеринбург. 1999; Самарина Е. Н. Звездная радуга: для фортепиано и струнного оркестра. Екатеринбург. 2003; Лунная радуга: для органа в 4 руки. 2008.

Образы природы присутствуют в следующих произведениях: Арсеева И. В. Осенние мотивы: фортепианный цикл в 7 ч. Екатеринбург. 1975; Беспалова А. А. Тайны дикого леса: для симфонического оркестра и альт-саксофона. Екатеринбург. 2003-2004. Манаев Е. В. Остров и море: поэма для оркестра электронных инструментов. Екатеринбург. 1936; Муравлев А. А. Лес: поэма для симфонического оркестра. Екатеринбург. 1940; Самарина Е. Н. Весенние зарисовки: цикл пьес для фортепиано в 4 руки. Екатеринбург. 2008; Щекалева Ю. Е. Рисунок осени: для струнного оркестра. Екатеринбург. 2005; Долганова Л. В. Дождь и радуга: пьеса для 2 роялей. Челябинск. 2003; Поплянова Е. М. Хоровые акварели леса: цикл миниатюр на ст. А. Дементьева для смешанного хора a cappella. Челябинск. 2005; Шкербина Т. Ю. Морской пейзаж: симфоническая картина. Челябинск. 2005.

Давая названия произведениям, композиторы нередко прибегают к живописной терминологии, например: Барыкин В. Д. Казанские зарисовки: пять татарских народных песен в обработке для фортепиано. Екатеринбург. 1989; Бегущие краски: органнй этюд. Екатеринбург. 1993; Бызов А. Б. Ее

портрет: пьеса для ансамбля скрипачей (домристов) и фортепиано. 1993; Русские зарисовки: сюита для баяна в 4 ч. 2009; Три зарисовки для гитары. 1993; Пять эскизов для балалайки соло. 1999; Гуревич Л. И. Три картинки (Наперегонки; Грустинка; Принцесса): для двух фортепиано в 6 рук. Екатеринбург. 1996; Забегин И. В. Веселая мозаика: концертная пьеса для флейты и фортепиано. Екатеринбург. 1981; Портрет господина Ы: для скрипки и виолончели. 2003; Кацман К. А. Бессмертие: музыкальная фреска для симфонического оркестра. Екатеринбург; Каслинское чудо: музыкальные зарисовки для фортепиано в 8 ч. (Вступление; Великий полоз; Гномы; Огневушка-поскакушка; Балерина; Мефистофель; Золотой волос; Русская тройка). 1975-1979; Кесарева М. А. Две картины: для квинтета деревянных духовых инструментов. Екатеринбург. 1984; Фантастическая фреска: для двух фортепиано. Екатеринбург. 1988; Моралев О. А. Две эпические картины для валторны и оркестра русских народных инструментов. Екатеринбург. 1968; Морозов Н. А. Зарисовки: цикл для фортепиано. Екатеринбург. 1983; Разбитые витражи: сюита для фортепиано в 9 ч. 1990; Ниженский А. Н. Драматическая фреска: симфоническая поэма. Екатеринбург. 1973; Ниренбург О. Я. Крымские акварели: пять пьес для фортепиано (другое название «Воспоминание: Крымские зарисовки»). Екатеринбург. 1992; Самарина Е. Н. Гимны: симфоническая фреска для двух фортепиано, органа и симфонического оркестра. Екатеринбург. 1997; Японские эскизы: цикл пьес для фортепиано в 5 ч. Екатеринбург. 1997; Трапезников В. Г. Акварели: для скрипки, альты и гитары. Екатеринбург. 1978; Фридендер А. Г. Картинки Старой Рузы: симфоническая сюита. Екатеринбург. 1990; Шкербина Т. Ю. Театральные эскизы: для фортепиано. Челябинск. 1990; Акварели: цикл пьес для двух фортепиано. 1999; Четыре картинки: на ст. К. Ру-бинского для голоса, фортепиано, виолончели и пилы. 1994; Морской пейзаж: симфоническая картина. 2005.

Под впечатлением от конкретных живописных полотен созданы: Грунера В. И. Впечатления от картин Врубеля: маленькая сюита для флейты и фортепиано. Пермь. 1977-1980 (имеет несколько частей: Пан; Демон; Царевна-лебедь); Биберган В. Д. По картинам советских художников: сюита для фортепиано. Екатеринбург. 1956. Бызов А. Б. Черный квадрат: этюд-танталелла для фортепиано. Екатеринбург. 2009; Головина О. А. К картинам Васнецова: симфонический цикл в 4 ч. Екатеринбург. 1955-1956 [7; 13].

Литературная программа послужила основой таких музыкальных картин, как: Бызов А. Б. Стойкий оловянный солдатик: сюита для фортепиано в 4 руки в 3 ч. Екатеринбург. 1984; Долганова Л. В. Блок А. Четыре музыкальных иллюстрации: к поэме «Двенадцать» для смешанного хора и камерного оркестра. Челябинск. 1990. Несколько уральских композиторов обратились к образу Огневушки-поскакушки, персонажу сказа П. Бажова: Кацман К. А. Каслинское чудо: музыкальные зарисовки для фортепиано в 8 ч. Екатеринбург. 1975-1979 (Огневушка-поскакушка показана в IV части); Попович А. Н. Огневушка-поскакушка: сюита для симфонического оркестра в 6 ч. Екатеринбург. 1979; Сиротин С. И.

Огневушка-поскакушка: фантазия для оркестра русских народных инструментов. Екатеринбург. 1995; Смирнов М. Д. Огневушка-поскакушка: симфоническая картина. Челябинск. 1958 [11; 12].

На сюжет литературного произведения Виктора Гюго написана симфоническая картина Юлия Гальперина «Эсмеральда» (1999). К основному названию произведения автор дает следующее уточнение: «в предчувствии оперы». В этом состоит уникальность данной картины. В свое время жанр симфонической картины существовал внутри оперы и в какой-то степени отпочковался от нее. В современной музыке он существует как автономно, так и внутри других жанров - ораторий, симфонических сюит и даже балетов. В данном случае картина «Эсмеральда» играет роль своеобразного наброска, эскиза будущего крупного сценического произведения. Вполне закономерно, что произведение содержит основные лейттемы образов, некоторые драматургические, композиционные, фактурные линии более широкого полотна оперы.

«Эсмеральда» Ю. Гальперина - это партитура, написанная крупным штрихом, с частым использованием *tutti*. Она может быть названа фреской, тем более что одним из важнейших образов является символ французской культуры - Собор Парижской Богоматери

Партитура была опубликована в издательстве «Музыка» [2]. Произведение впервые прозвучало в Свердловске в 1999 г. в рамках Пленума Союза композиторов России, а затем его включили в программу фестиваля «Московская осень» 2005 г. Эта вторая редакция симфонической картины озвучена оркестром под управлением Дмитрия Лисса.

По словам композитора, «Образом Эсмеральды я был очарован еще с юности, в Париже эта "болезнь" дала свои "рецидивы"». Вполне закономерно, что челябинский композитор, оказавшись во Франции, как и многие его предшественники, обратился к этому персонажу романа Виктора Гюго [9]. Образ Эсмеральды - неоднозначный, изменчивый, многоплановый - привлекал не только музыкантов (см. оперы Л. Бертен, 1836 г.; А. С. Даргомыжского, 1841 г.; балет Ц. Пуни, 1844 г.; мюзикл Р. Коччианте, 1998 г.), но и представителей других видов искусства; несколько раз был экранизирован в XX столетии (в том числе и в мультипликационном жанре). Загадочность образа и его неуловимость порождают новые варианты каждый раз, у каждого творца, как и в данном музыкальном произведении. Не случайно при обращении к роману В. Гюго «Собор Парижской Богоматери» акцент зачастую ставится на образе девушки Эсмеральды, что выражается непосредственно в названиях произведений. Так творения Л. Бертен, А. С. Даргомыжского, Ц. Пуни названы не иначе как «Эсмеральда» [3].

В то же время образ Собора, которому сейчас уже более 850 лет, мы словно видим воплощенным в симфонической картине Ю. Гальперина - в мощной массивной трактовке всей партитуры; мелодиях, напоминающих григорианское пение; хоральных аккордах валторн и т. д. Громко, на *f* грандиозно звучит оркестр (т. 64), представляя нам подавляющий образ

Собора, громадину, которая нависает над всем миром, над всеми героями романа.

Танцевальные и песенные темы народного характера противопоставляют образу Собора площадь перед ним, где царит совершенно иная жизнь - площадная, ярмарочная суэта. Не случайно в самый центр картины (т. 126 - tutti, f g-moll) помещена тема народно-танцевального характера, основанная на восходящем поступенном движении и кружащемся мотиве, образующем вихревое движение.

Литературный первоисточник В. Гюго - это произведение романтика. И, конечно, вполне закономерно, что в центр писатель ставит образ девушки Эсмеральды и ее взаимоотношения с горбатым звонарем Квазимодо, настоятелем храма Клодом Фролло, капитаном королевских стрелков Фебом де Шатопером. И в картине Ю. Гальперина проходят несколько мелодий, напоминающих лирические проникновенные высказывания, любовный диалог, крики отчаяния.

Итак, какова же она - Эсмеральда? В тексте романа мы прочитываем такое описание ее внешности: «Она была невысока ростом, но казалась высокой - так строен был ее тонкий стан. Она была смугла, но нетрудно было догадаться, что днем у ее кожи появлялся чудесный золотистый оттенок, присущий андалу-скам и римлянкам. Маленькая ножка тоже была ножкой андалуски, - так легко ступала она в своем узком изящном башмачке. Девушка плясала, порхала, кружилась на небрежно брошенном ей под ноги старом персидском ковре, и всякий раз, когда ее сияющее лицо возникало перед вами, взгляд ее больших черных глаз ослеплял вас, как молнией. Взоры толпы были прикованы к ней, все рты разинуты. Она танцевала под рокотанье бубна, который ее округлые девственные руки высоко вносили над головой. Тоненькая, хрупкая, с обнаженными плечами и изредка мелькавшими из-под юбочки стройными ножками, черноволосая, быстрая, как оса, в золотистом, плотно облегавшем ее талию корсаже, в пестром раздувавшемся платье, сияя очами, она казалась существом воистину неземным...» [5].

Ее образ и внутри романа разными героями воспринимается по-разному. Для одних она - чистая невинная жертва, для других - уличная танцовщица, для третьих - нищенка, цыганка, обманщица, воровка, оболъстительница, для четвертых - девушка с загадочной судьбой, возможно даже высокого (не цыганского, а французского) происхождения. И в любом случае в итоге она все-таки жертва, она гибнет, несмотря на все усилия и оттягивание конца. И даже имя ее зашифровано (настоящее - Агнесса Шантфлери).

Поэтому и в музыке Ю. Гальперина Эсме-ральда охарактеризована целым комплексом тем, мотивов. Но основным лейттемом героини композитор избирает индийские колокольчики - браслет с колокольцами. Именно звучанием этого браслета открывается симфоническая картина. И на протяжении всего произведения звон браслета появится несколько раз, скрепляя всю композицию. Вместе с тем звукоподражание колокольчиков не ограничивается лишь одним инструментом. Важно отметить расширение

состава ударной группы в партитуре, включающей, помимо основных инструментов, флексатон. Все они в целом образуют легкий звон, почти шелест, который, как дымка, окутывает образ героини, нереальный, фантастический, выдуманный Гюго и словно возникающий из воздуха (позже к группе ударных присоединится еще один звенящий тембр - челеста).

Звучание колокольчиков вскоре оказывается фоном для темы, которую условно можно назвать рефреном всей композиции «Эсмеральды». Тема состоит из нескольких элементов, и ее звучание воспринимается как некое фрагментарное образование: восходящие скачки и пробегающий вверх звукоряд гармонического d-moll у флейты, блик малой тонической терции es-moll у флейты piccolo, нисходящее движение по уменьшенному трезвучию от "es" к "a". Налицо фрагментарность материала, распад образа на сегменты, детали. Его расплывчатость, неуловимость подтверждаются характером изложения.

Все элементы, несмотря на кажущуюся простоту, оказываются чрезвычайно важными в картине и повторяются неоднократно, иногда допускается мелодическое варьирование при их изложении, иной порядок следования и пр., но они всегда узнаваемы. Эти повторения, возвращения к рефрену, к исходному материалу являются характерной чертой жанра симфонической картины.

Другая тема-характеристика Эсмеральды сформирована в рисунке ритмической группы у деревянных духовых (гобои и кларнеты, т. 34), напоминающей рисунок тарантеллы -стремительного легкого танца, который исполняет Эсмеральда.

Посредством метода обобщения через жанр несколько тем ассоциируются с образами Квазимодо, Клода Фролло, Феба де Шатопера. Портрет горбуна Квазимодо раскрывается в среднем разделе произведения (Ц. Е): у английского рожка одиноко звучит мотив чистой (восходяще-нисходящей) квинты (при повторном проведении она преобразуется в большую сексту); мы словно слышим голос человека, жалобный и одинокий. А далее оркестр имитирует походку персонажа (т. 72): хроматическое нисхождение у всех духовых инструментов (деревянных и медных) состоит из острых, подчеркнутых трелью аккордов. Они отражают отнюдь не ровное, а рваное движение, уступами, рисуя образ калеки. И завершает портрет Квазимодо нежная кантиленная тема у скрипок, символизирующая его любовь к Эсмеральде.

С образом Клода Фролло ассоциируются аккорды на sf с тритоновой окраской у медной группы. Они спускаются вниз, фокусируясь на персонаже (Ц. В), официальном лице, связанном по роду своей деятельности с образом Собора Парижской Богоматери. Не случайно в звучании аккордов угадываются черты хорала -аскетичного, даже жесткого, костного. Эта тема несколько раз сталкивается с ритмом тарантеллы. В следующий раз (Ц. Н) мотив тарантеллы робко проводится у флейты и гобоя на p и pp. Рок, судьба неумолимо ломает жизнь безвинного существа. И в итоге (Ц. I) названная

музыкальная тема слышится у треугольника и тарелок, у инструментов без определенной высоты звучания, поскольку ее

полностью задавили аккорды валторн. А выключение какого-либо сопровождения, фона, динамика р ассоциируется с отсутствием дыхания персонажа, поскольку перед нами уже не живая Эсмеральда, а лишь ее бездыханное тело (финал картины, Ц. М).

Темой-спутником образа Клода Фролло выступает мелодия напевная, поступенная, простая, близкая по характеру григорианскому пению, она звучит вначале с запоздалой дубли-ровкой у флейт и гобоя (Ц. С). Затем присоединяются голоса флейты piccolo, первых скрипок, валторн, труб и тромбонов, кларнета и фагота. Напев проводится имитационно, распадаясь эхом, ударяясь о высокий потолок храма.

Музыкальными атрибутами Феба де Ша-топера выступают военные сигналы медных духовых, ритмические рисунки барабана, которые обогащают и без того яркую и разнообразную палитру симфонической картины. Кроме того, облик персонажа дополняется лирической темой: восходящая мелодия у кларнета (т. 164), изложенная вначале фрагментарно, выливается в лирическую кульминацию (т. 170, Ц. Р), где материал проводится имитационно у валторн.

Соотношение разных тем выражает главную идею: героиня романа - уличная танцовщица неумолимо сталкивается с чем-то враждебным ей. Практически вначале картины (т. 5) у гобоя появляется нисходящий ход на тритон (ув. 4), который также будет в картине сквозным элементом (см. т. 17 и т. д.), и очевидно символизирует нечто опасное для Эс-меральды, нечто, вторгающееся неумолимо в ее судьбу, что приведет к ее неминуемой гибели. (Отметим, что и тема Квазимодо контрапунктически соединяется с тритоновым мотивом Ц. I, предрешая общую с Эсмеральдой судьбу.) Однако в процессе развития картины тема рока (тритон) смягчается (т. 110); тритоновый мотив звучит жалобно у деревянных духовых, лишенный пунктирного ритма.

Итог жизни героини - казнь. Эсмеральда повешена (т. 141 - струнные молчат; Ц. М - динамика pp). На фоне колокольчиков у челесты звучит григорианский хорал, но уже не как атрибут церкви, а как оплакивание героини (далее Ц. N - нисходящие секундовые интонации la mento).

Но в душе у каждого отразился светлый образ Эсмеральды, и потому в заключении длительного развития материала картины, представляющего собой в основном диссонантный материал, краски просветляются; на фоне красочного сонорного звучания ударных и струнных (Ц. U) восходит радуга целотонного звукоряда от валторн к фаготам (динамика - pp). Произведение завершается истаивающим звучанием деревянных и звоном колокольчиков. (По словам автора, в финале партию индийских колокольчиков исполняют, сидя в разных концах зала, несколько музыкантов.)

Проведя анализ партитуры, отметим основные закономерности развития материала. Прежде всего это сочетание принципа волнового развития с повторностью тем [1]. Так, движение формы следует по восходящей линии

через ряд кульминационных точек к общему просветлению колорита в конце произведения. Также скрепляющим текст фактором является наличие нескольких ярких тем, повторение которых внутри формы создает макро- и микроструктуры. В целом можно отметить некоторую симметрию композиции: средний раздел посвящен раскрытию образа Квазимодо. В точке золотого сечения появляется новая танцевальная тема народного характера [4].

Отметим, кроме того, наличие контраста сопоставления: новый материал вводится резко, посредством динамического контраста. Например, у валторны (т. 10, 11) призывно звучат октавы с секундовым соотношением (терпким, ревушим звуком), как будто знаменуя начало представления на площади перед Собором. Тема звучит трижды в партитуре, последний раз проводится троекратно (т. 103), также влияя на общую композицию. Или резкое введение tutti (Ц. К): здесь общая трель оркестра состоит из нескольких пластов - параллельных терций по хроматической гамме вниз у деревянных духовых; параллельных квинт по хроматической гамме вниз у валторн; нисходящего glissando у тромбонов; параллельных кварт glissando вверх у скрипок. Наконец, еще один прием создания контраста разделов - разрыв партитуры путем паузы ферматы (т. 53) [8].

В области фактуры налицо огромная роль полифонических приемов: контрапунктических образований, имитаций (точных и неточных) разных тем, мотивов, ритмических рисунков. Такое ощущение, что композитору недостаточно провести тему в одном голосе, ему важно подчинить теме разные инструменты, которые бы эхом отвечали на основную линию.

Как уже было отмечено, основу звучания составляют диссонантные образования по вертикали и горизонтали - для того, чтобы выделить заключительную диатонику просветления. Здесь выявлено несколько приемов.

1. Использование двойных хроматизмов. Они вызывают ассоциации с раздваивающимся, расплывающимся, расфокусированным визуальным пятном и еще больше подчеркивают неуловимость, неоднозначность образа.

2. Расширенная функция трелей (разноин-тервальных по своему составу) у разных групп инструментов, в том числе у медных духовых. Как правило, трель, взятая у одного инструмента, постепенно обрастает трелью у всего оркестра. Все это создает поистине хаос звучностей, очень мощный, красочный, что порой ассоциируется с визуальными представлениями, с расходящимися радужными кругами, аурой, окружающей образ главной героини. И здесь можно привести высказывание композитора, взятое из нотного издания: «Музыка написана в предвидении некоего виртуального опуса, герои которого живут со мной со времени моего детства, с момента, когда я впервые увидел героев Виктора Гюго в фильме Жана Деланнона "Собор Парижской Богоматери". Эсмеральда и другие участники киноромана стали моими кумирами. В симфонической картине я попытаюсь передать мое трепетное состояние ("вибраций души и сердца") перед встречей с персонажами моей будущей оперы» [2, с. 1].

3. В группе струнных несколько раз используется сонористика, различные пассажи со звуками неопределенной высоты звучания. Они имеют, как правило, разное направление -центробежное, знаменующее раздвижение рамок картины, и центростремительное, отображающее сужение поля зрения.

4. Использование недиадонических образований - целотонной гаммы, хроматической гаммы и других красочных ладовых эффектов.

5. Чрезвычайно важен эффект переокраски тематического материала. В т. 59 проводится мощная аккордовая секвенция. Материал сдвигается на новую высоту по всей партитуре, не меняя своей структуры, что само по себе характерно для музыкальных картин. Движение осуществляется по малым терциям. Данный прием позволяет изменить колорит звучания структурно неизменного материала, показать игру тональностей, регистров; подчеркнуть фонические свойства музыкальной ткани. Также переокрашивается материал рефрена, звучащий на большую секунду выше при очередном проведении (Ц. Б).

Таким образом, анализ партитуры Ю. Гальперина демонстрирует нам пример жанра симфонической картины со многими ее типичными признаками, характерными для инварианта, зародившегося в середине XIX в., а также с использованием средств современной музыки.

1. Бобровский, В. П. Функциональные основы музыкальной формы: исследование / В. П. Бобровский. - Москва: Музыка, 1978. - 332 с.

2. Гальперин, Ю. Эсмеральда. Симфоническая картина в предчувствии оперы / Ю. Гальперин. - Москва: Музыка, 2003. - 64 с.

3. Гозенпуд, А. Опера Даргомыжского «Эсмеральда» [Электронный ресурс] / А. Гозенпуд. - Режим доступа: <http://www.classic-music.ru/esmeralda.html>.

4. Гончаренко, С. С. Зеркальная симметрия как драматургический и формообразующий принцип в музыке XIX - первой половины XX века: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / С. С. Гончаренко. - Москва: Изд-во Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского, 1994. - 35 с.

5. Гюго, В. Собор Парижской Богоматери / В. Гюго. - Изд. 8. - Москва: Правда, 1988. - 426 с.

6. Ендуткина, О. Ф. Жанр музыкальной картины в симфоническом творчестве русских композиторов второй половины XIX - начала XX в. / О. Ф. Ендуткина; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. - Челябинск, 2005. - 133 с.

7. Коляденко, Н. П. Музыкально-эстетическое воспитание: синестезия и комплексное воздействие искусств: учеб. пособие / Н. П. Коляденко. - Новосибирск: Изд-во Новосиб. гос. консерватории им. М. И. Глинки, 2003. - 258 с.

8. Лебедева, Е. В. Контраст как музыкальная категория: в аспекте музыки первой половины XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Е. В. Лебедева. - Киев, 1980. - 26 с.

9. Немковская, В. Музыкальный персонаж в зеркале художественной рефлексии XX века: опыт поэтологического исследования / В. Немковская // Приношение музыке XX века: сб. ст. / под ред. А. Г. Коробовой. - Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. консерватории им. М. П. Мусоргского, 2003. - С. 83-106.
10. Поплянова, Е. М. Гальперин Юлий Евгеньевич [Электронный ресурс] / Е. М. Поплянова // Челябинск: энцикл. - Режим доступа: <http://www.bookchel.ru/ind.php?what=card&id=5150>.
11. Синецкая, Т. М. Смирнов Михаил Дмитриевич [Электронный ресурс] / Т. М. Синецкая // Челябинск: энцикл. - Режим доступа: <http://www.bookchel.ru/ind.php?what=card&id=2969>.
12. Соколов, О. Об эстетических принципах программной музыки / О. Соколов // Советская музыка. - 1985. - № 10. - С. 90-95.
13. Хилько, Н. П. Музыкальное воплощение живописной программы: структурно-композиционный аспект: авто-реф. дис. ... канд. искусствоведения / Н. П. Хилько. - Санкт-Петербург: Рос. ин-т истории искусств, 1998. - 18 с.
14. Ширяева, О. Ф. Картинность в музыке: моногр. / О. Ф. Ширяева; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. - Челябинск, 2001. - 164 с.