

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

© Семиониди, Е.И., Стрильченко, А.А., 2023

УДК 785.6

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-5-13

СИНТЕЗ ПОЭТИЧЕСКИХ И МУЗЫКАЛЬНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СРЕДСТВ ПРИ ОТОБРАЖЕНИИ ХРИСТИАНСКО-ЯЗЫЧЕСКОГО «ДВОЕВЕРИЯ» В ОПЕРЕ Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА «САДКО»

Е.И. Семиониди¹, А.А. Стрильченко¹

¹ Крымский университет культуры, искусств и туризма, Симферополь, 295017, Республика Крым, Российская Федерация

Аннотация. Рассматривается идея тенденций стихийного языческого и православно-христианского «двоеверия», отображенная через музыкальное искусство. Русское оперное искусство всегда было ориентировано на воспитание высоких моральных качеств, любви к родному краю, его историческому и культурному наследию. Это выражено в работах таких известных композиторов, как М.И. Глинка, П.И. Чайковский, М.П. Мусоргский, а также Н.А. Римский-Корсаков, чья опера «Садко» выбрана в качестве объекта научно-го исследования данной статьи. Неслучайно для создания первой симфонической поэмы в истории русской музыки Николай Андреевич Римский-Корсаков обратился к персонажу русских былин, воплотив на сцене музыкальное произведение, в центре которого находится конфликт периода «двоеверия»: противостояние христианских и языческих верований на протяжении нескольких веков с момента крещения Руси. Через яркие и запоминающиеся образы композитор сумел передать атмосферу «единства и борьбы» двух путей мировоззрения. Данную тему можно считать весьма актуальной и для современной России, когда высокую остроту приобрела проблема русской национальной идентичности. Особую злободневность имеют и такие важные аспекты этой проблемы, как вопросы исторического развития русской культуры, в том числе музыкальной.

Ключевые слова: опера «Садко», Н.А. Римский-Корсаков, период «двоеверия», былина, фольклор, христианство, язычество

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Семиониди Е.И., Стрильченко А.А. Синтез поэтических и музыкальных художественных средств при отображении христианско-языческого «двоеверия» в опере Н.А. Римского-Корсакова «Садко» // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 1. С. 5–13. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-5-13.

SYNTHESIS OF POETIC AND MUSICAL ARTISTIC MEANS IN THE REPRESENTATION OF THE CHRISTIAN-PAGAN “DOUBLE-FAITH” IN N.A. RIMSKY-KORSAKOV'S OPERA “SADKO”

E.I. Semionidi¹, A.A. Strilchenko¹

¹ Crimean University of Culture, Arts and Tourism, Simferopol, 295017, Republic of Crimea, Russian Federation

Abstract. The article discusses the idea of the tendencies of spontaneous pagan and Orthodox-Christian “double-faith”, reflected through musical art. Russian opera art has always been focused on educating its audience of high moral qualities, love for their native land, its historical and cultural heritage. This is expressed in the works of such famous composers as M.I. Glinka, P.I. Tchaikovsky, M.P. Mussorgsky, as well as N.A. Rimsky-Korsakov, whose opera “Sadko” was chosen as the object of scientific research of this article. It is no coincidence that in order to create the first symphonic poem in the history of Russian music, Nikolai Andreevich Rimsky-Korsakov turned to the character of Russian epics, embodying a musical work on the stage, in the center of which is the “double-faith” conflict of that period: the confrontation of Christian and pagan beliefs, which took place for several centuries since the baptism of Russia. Through vivid and memorable images, the composer managed to convey the atmosphere of “unity and struggle” of two ways of worldview. This topic can be considered very relevant for modern Russia, when the problem of Russian national identity has become very acute. During this period, such important aspects of this problem as the issues of the historical development of Russian culture, including music, also become particularly topical.

Keywords: opera “Sadko”, N.A. Rimsky-Korsakov, the period of “double-faith”, bylina, folklore, Christianity, paganism

Conflict of interest. The authors declare the absence of conflict of interests.

For citation: Semionidi, E.I., Strilchenko, A.A. (2023), “Synthesis of poetic and musical artistic means in the representation of the Christian-pagan «double-faith» in N.A. Rimsky-Korsakov’s opera «Sadko»”, *Journal of Musical Science*, Vol. 11, no. 1, pp. 5–13. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-5-13.

Н.А. Римский-Корсаков (1844–1908) – великий русский композитор, целью своего творчества провозгласивший воплощение на российской оперной сцене базовых принципов русской национальной культуры, обращение к их исконным истокам. Совместно с разделявшими его идеи композитором М.А. Балакиревым и музыкальным критиком В.В. Стасовым он развивал в музыкальном мире России движение в направлении синтеза народных, фольклорных форм и самых новых и даже инновационных на тот период музыкально-гармонических средств и приемов. Такой синтез противопоставлялся ими процессам, в которых они видели засилье иностранного влияния на российскую музыку.

В последующем позиция Римского-Корсакова в данном отношении значительно смягчилась, особенно после его знакомства с творчеством Рихарда Вагнера, очень высоко им оцененным. Однако изначально за-

явленной ориентации на широкое использование в современной ему оперной музыке русских народных форм, песен, танцевальных мотивов и т.п. композитор оставался верен всегда. Одним из наиболее ярких примеров этого подхода стала прославленная опера Римского-Корсакова «Садко». Знаменитая новгородская легенда о Садко давно привлекала его внимание: «Садко», ор. 5 – так называлась, например, музыкальная картина, написанная им еще в ранний период творчества, в 1867 г. и имевшая изначально красноречивый подзаголовок «Эпизод из былины». Считается, что тяга к морской тематике была связана в том числе и с прежними профессиональными интересами композитора. В свое время он, выпускник Морского корпуса, служил инспектором оркестров военно-морских сил Российской империи. Сам он, завершив написание музыкальной картины, признавался в письме Модесту Мусоргскому, что считает

ее «лучшим своим произведением» (Стасов В., 1952, с. 29); композитор утверждал также, что она представляет собой первую в истории русской музыки симфоническую поэму (Римский-Корсаков Н., 1909, с. 46).

«Садко» – опера в семи картинах, увидевшая свет в московском театре Солодовникова в 1898 г., т.е. спустя более полувека. Музыкальный ее материал стал своеобразным «расширением» одноименной, но более ранней музыкальной картины, которую он теперь решил трансформировать в музыкально-драматическое произведение. Как композитор назвал когда-то симфоническую картину «лучшей своей вещью», так и по мнению многих критиков и комментаторов (например, Б. Асафьева), опера «Садко» осталась «вершинным» произведением во всем творчестве Римского-Корсакова (Асафьев Б., 1944, с. 67).

Либретто оперы было создано композитором при непосредственном участии Владимира Бельского, В.В. Стасова и др. Оно с самого начала максимально ориентировалось на восхищавшие композитора древнерусские былины, их фольклорную основу, общую атмосферу и литературные особенности.

Многие «находки» Римского-Корсакова для передачи былинной, фольклорной атмосферы, конечно, использовались им и в других произведениях, например, в опере «Снегурочка» («придуманый» им размер 11/4, звукоподражание гуслиам с помощью совместного звучания фортепиано и арфы – этот прием Римский-Корсаков заимствовал у М.И. Глинки, который точно так же «озвучил» гусли в опере «Руслан и Людмила»).

Садко, герой былин – в частности, одна из них носит название «Садко, богатый гость», – купец и талантливый самородок-музыкант. Очарованный его музыкой, Морской царь обещает помочь ему получить богатство. По его совету Садко заключает пари с другими купцами, выигрыш которого действительно сделал его сказочно богатым. Однако, занятый своими заморскими торговыми экспедициями, герой былин забыл свой уговор с Морским царем, за что тот «наказывает» корабль Садко, не давая ему двигаться дальше. Моряки тянут жребий – кто будет принесен в жертву Морскому царю, чтобы освободить судно; жребий, конечно, выпадает Садко, которому приходится спуститься в подводное царство.

Здесь он выступил в роли «приглашенного музыканта» на свадьбе дочери Морского царя, и играл так рьяно, что море заштормило, создавая опасную ситуацию для моряков. Моряки дружно молятся Николаю Чудотворцу, по совету которого Садко ломает гусли, и море наконец успокаивается.

Садко и его приключения уже неоднократно становились объектом художественного переосмысления. «Пионером» здесь выступил музыкальный критик В.В. Стасов, с чьей подачи эта история была, в той или иной форме, положена на музыку Милием Балакиревым и Модестом Мусоргским, а также воплощена на холсте Ильей Репиным. Среди причин такой популярности легенды о Садко у деятелей русского искусства называют, в частности, следующие:

– один из примеров русского фольклора, представляющего в том

числе и культуру новгородских вольностей, носитель свободолюбивых и в то же время конструктивных идей;

– создание работ на эту тему дало возможность развить принципы музыкального мышления, близкие к популярной крестьянской музыке, одновременно открыв путь для применения результатов поиска в сфере нового музыкального языка¹.

В опере Римского-Корсакова Садко спускается в подводное царство для исполнения договора, заключенного не с Морским царем, а с его дочерью Волховой, обещающей ему богатство за согласие стать ее мужем. Открывает оперу тот же музыкальный материал, которым начиналась когда-то музыкальная картина «Садко»; его тема – в числе «заимствованных» оперой лейтмотивов. Вступление вызывает в сознании слушателя величественную картину огромного, пока еще спокойного и мерно колышущегося моря (в спокойствии которого уже слышится возможная угроза).

В основе мелодического рисунка лежат всего три тона, тем не менее этих трех нот, «разрастающихся» и сопровождаемых постепенным увеличением звучности оркестровки, композитору оказывается достаточно для передачи грандиозного, завораживающего и чреватого многими опасностями морского пейзажа. Римский-Корсаков дал этому вступлению название «Окиан-море синее», которое само по себе, даже в такой краткой форме, отсылает к поэтическому миру русской древности.

В 1-й картине мы видим собрание-пир новгородских купцов. Любопытная деталь: литературным фун-

даментом оперы являются былины о Садко, а здесь, в 1-й картине, молодой гуслиар Нежата исполняет другую популярную древнерусскую былинку – о богатыре Вольхе Всеславиче, рожденном от «княжны Марфы Всеславьевны / Да от змея Тугарина лютого», который вместе с собранной им дружиной

во поход пошел
 Ко Индейскому царству славному,
 Воевал, покорял царство славное,
 А и сам втапору в нем царем насел...²

Эта былина, по признанию композитора, была взята им «прямо из народного эпоса, лишь с надлежащими сокращениями и изменениями» (Римский-Корсаков Н., 1975, с. 2).

Безусловно, такое «сплетение былинных мотивов» способствует сгущению фольклорной компоненты системы оперных образов. И именно былина, исполненная Нежатой, выступает как бы катализатором развития сюжета: в ответ на волнение купцов – дескать, петь об их родном Новгороде-то и некому, и даже как будто не о чем, – Садко вступает с ними в спор и изгоняется с пира. Это разочарование ведет к следующим сценам – на берегу, т.е. к его встрече с царевной Волховой, дочерью Морского царя, и с участием ждущей его жены Любавы.

Действие, датируемое в былинах XI–XII вв., перенесено в опере в полуфантастический / полуисторический период, когда христианство только зарождалось в Новгороде, а языческие верования были еще достаточно сильны³. Действительно, можно проследить в опере определенные отголоски так называемого периода «двоеверия», занявшего в русской истории несколько веков

после крещения Руси. Официально принятое христианство в этот период соседствует с пережитками привычного языческого мировосприятия. Так, уже основная идея былины о Садко – обогащение – не относится к общепризнаваемым христианским ценностям.

Очевидно, языческими выступают также, например, образы Морского царя и его любимой дочери Волховы. В рамках христианского мировосприятия подводное царство и его обитатели были бы скорее приравнены к царству подземному («преисподней»), т.е. к представителям условного зла. Тогда как здесь по сюжету эти персонажи скорее этически нейтральны вплоть до последней картины, в которой Волхова демонстрирует истинно христианскую способность к самопожертвованию ради любимого: она добровольно отказывается от счастья с ним ради его собственного счастья и превращается в реку Волхову, соединяющую Ильмень с Новгородом. На отсутствие такой связующей их артерии сетовал Садко в начале оперы.

«Христианизированные» персонажи и калики перехожие присутствуют в густо заселенном самыми разными персонажами одном из массовых эпизодов в 4-й картине. «Калики», нищенствующие странники, были исполнителями православных духовных гимнов. В опере через них представлен еще один легендарный, фольклорно-христианский сюжет – о так называемой «Голубиной книге», которая, как рассказывается в русских преданиях, спустилась когда-то на землю с небес и содержала в себе всю мудрость мира. Принято считать, что под «Голубиной книгой», которая

была якобы когда-то утеряна и в которой «мудрое-то все писание объявляется»⁴, фольклорная традиция подразумевает некую «народную», апокрифическую версию евангельского учения.

Характерный момент – наглядное противопоставление в данной массовой сцене: с одной стороны – «калики перехожие», олицетворяющие христианский мир и христианское мировоззрение, с другой – как очевидный символ мира, остающегося большей частью еще языческим, «два волха» («волхва», т.е. языческих мудреца), а также скоморохи. Последние обозначены как «скоморошины удалые – веселые молодцы – с гудками, дудами, сопелями и бубнами» в противовес «каликам перехожим – угрюмым старикам» (и скоморох Дуда поет, призывая гостей праздника:

Вы послушайте веселых молодцов,
Вы не слушайте угрюмых стариков!..)»⁵

Из чего можно предположить, что в данной сцене симпатии если не автора, то большинства ее участников на стороне веселых скоморохов и представленного ими языческого мира. И все же пение «калик» не воспринимается как «угрюмое»; конечно, оно контрастирует с яркой, шумной, очень энергичной музыкальной канвой всей сцены, но контраст этот создается при помощи широкой напевности, замедления метроритмических характеристик, высокой одухотворенности фрагментов, а вовсе не «угрюмости». Скорее этот эпитет можно было бы отнести к отдельным вкраплениям в праздничную канву голосов «волхов», представляющих, как мы знаем, языческую «сторону конфликта».

Многозначительная авторская ре-марка «Каликам подают милостыню» также опровергает представление, которое могло бы сложиться у зрителя, что для основной массы персонажей картины идеалы, проповедуемые «каликами» в рамках их вокальных номеров, чуждые. В этой же картине представлена и третья сторона – заморские гости-купцы. Три их арии – арии «заморских гостей» – остаются самыми популярными фрагментами не только в этой опере, но, пожалуй, и во всем творческом наследии Римско-го-Корсакова. Однако и их своего рода «турнир», в котором каждый из троих предлагает Садко отправиться в свой родной город, а также реакция собравшегося на площади народа на эти предложения, тоже по-своему отображают обозначенный выше конфликт между древней языческой и пока еще «новой» христианской традицией.

Так, Ария варяжского гостя прославляет край варягов, вопреки исторической хронологии представляемый здесь как языческий. (Тогда как исторически германские племена начали принимать христианство уже в IV–V вв., т.е. раньше русов.)

Отважны люди стран полных.
Велик их Один бог...⁶

Под статью содержанию этой Арии и ее музыкальная составляющая, в которой тренированный слух без труда может уловить даже нечто вагнерианское. Как уже говорилось, творчество Вагнера Римский-Корсаков оценивал очень высоко. Мрачный, суровый колорит, торжественно-грозный бас певца, мощь духовых, буквально режущие слух

диссонансы в некоторых завершающих музыкальные фразы тактах – все это призвано акцентировать общее впечатление чуждости, «инакости» перспективы, предлагаемой варяжским гостем, всему общему настроению, царящему в 4-й картине. И даже куда более явственно-му и непримиримому его контрасту с этим настроением, чем то было в случае православных, дидактических, зачастую осуждающе-увещательных, но все-таки глубоко народных (больше того – глубоко национальных) песнопений «калик».

Подобную картину мы наблюдаем и с Арией индийского (в оригинальной партитуре «индейского») гостя. Мелодика и оркестровка ее кардинально отличны от предыдущей арии, в сравнении с которой она кажется приторно-сладкой, медоточивой; она также полна томных, изысканных мелодических переливов по типу коротких трелей, хорошо передающих экзотичность материала. Очень показательно, что если предыдущую арию пел бас, эту исполняет тенор. Гость поет о чудесах Индии, но не столько о духовных (которыми она так славится), сколько о материальных – «жемчужинах», «алмазах», «яхонтах». Даже волшебная птица Финикс, поющая «райские песни», представляет скорее помеху на истинном духовном пути:

Кто ту птицу слышит,
Все позабывает.

Не случайно народ – правда, с ремаркой в скобках: «смущенно», – дружно отговаривает Садко:

Ой, да не ездят, гость, на ту сторону,
Ой, берегись птицы Финикса,
Ой, понапрасну не теряй головы.

Наконец, мы слышим арию Веденского (т.е. венецианского) гостя. Венеция, Италия – это, в первую очередь, край христианский, пусть даже западной «версии» христианства. Опять же совсем не случайно буквально в первых строках арии мы узнаем, что

Славный Веденец середь моря стал.
А и раз в году церковь чудная
Поднимается из синя моря⁷.

Теперь на сцене баритон, и этот выбор также вполне оправдан – в его голосе отсутствует грозная мощь варяжского баса и медоточивая сладость «индейского» тенора, зато в полной мере присутствует неагрессивная (сообщается, что Веденец даже морями правит «кротко»), мудрая сила – спокойная сила уверенности, миролюбия, передающая то ощущение великих просторов, которое так любезно русской душе. Сообразно голосу звучат и сопровождающие его струнные (даже в тексте: «Слышатся лютни звонкие струны»). Сама мелодия, на наш взгляд, явно напоминает некоторые русские хоровые песни.

В связи с нашей темой также привлекает внимание образ «Старчица могуч-богатыря», тоже «в одеянии калики перехожего». В 6-й картине, в эпизоде игры Садко на гусях, вызвавшей морской шторм, он резко останавливает эту игру, выбив посохом гусли из рук музыканта. Мы наблюдаем здесь непосредственную, хотя и метафорическую, победу христианского мировоззрения над языческим – Старчице заявляет, что власти Морского царя отныне пришел конец:

А и сам пропади на дно.
Власти над морем конец твоей!⁸

В «оригинальных» былинах подобная роль часто отводилась Николаю Чудотворцу, по прямому указанию которого Садко разбивает свои гусли. Не раз отмечалось, что именно образ Старчица сопровождается включением в оркестровку голоса органа, обычно ассоциируемого с христианской тематикой (хотя и опять-таки в основном с западными версиями христианства – католичеством и протестантизмом).

Одним из наиболее драматичных эпизодов оперы представляется спуск Садко в морскую глубину в конце 5-й картины. Здесь автор как в музыкальной картине 1867 г., так и в опере использует свой любимый музыкальный прием – ладотональную конструкцию, которая в его честь даже получила название «гамма Римского-Корсакова» («звукоряд, ступени к[ото]рого образуют поочередную последовательность тонов и полутонов (гамма тон-полутона или полутона-тон <...> В русской музыке впервые применена Н.А. Римским-Корсаковым в целях муз[ыкальной] изобразительности: Н.А. Римский-Корсаков. Симфоническая картина «Садко» (1-я редакция 1867). Погружение Садко в морскую пучину») (Вахромеев В., 1973, с. 21).

Фрэнсис Маэс в известном фундаментальном исследовании «История русской музыки» детально рассматривает гармонические средства, использованные композитором в «Садко»: «В ней [в “гамме Римского-Корсакова”] полутона чередуются с целыми тонами, а гармонические функции сравнимы с функциями полнотональной шкалы <...> Как только Римский-Корсаков обнаружил эту функциональ-

ную параллель, он использовал октатоническую гамму в качестве альтернативы полнотоновой гамме в музыкальном изображении фантастических сюжетов <...> Это справедливо не только для “Садко”, но и позже для его симфонической поэмы “Сказка” и многих сцен, изображающих волшебные события в его сказочных операх» (Maes F., 2002, p. 83–84).

То же подчеркивает и О.А. Бозина: «Как известно, излюбленным средством Римского-Корсакова в обрисовке волшебных образов была гамма тон-полутон. Впервые композитор применил ее в своем раннем произведении – музыкальной картине “Садко” (1867), материал из которой использовал позже в одноименной опере (1896). Гамма тон-полутон (так называемый уменьшенный лад), а в связи с ним и малотерцовые ряды трезвучий в сочетании с другими выразительными средствами стали яркими красками в создании образов подводного царства. Призрачные, зыбкие, диссонирующие гармонии сообщают звучанию волшебный колорит, отражая текучесть, мерцание, прохладу та-

инственной водной стихии во второй картине (“Берег Ильмень-озера” в “усложненном” e-moll), пятой (“Садко опускается в бездну”) и шестой картинах (“Подводное царство” – гамма тон-полутон, “морской” E-dur)» (2008, с. 84).

Путешествие героя в подземное или подводное царство – один из древнейших архетипов человеческой культуры. И подобное сопряжение древнего архетипа с новаторскими музыкальными решениями тоже можно, как нам кажется, рассматривать в контексте «единства и борьбы» двух разных мировоззренческих систем в период русского «двоеверия».

Таким образом, мы на достаточно многочисленных фактических примерах смогли убедиться в мастерском и гармоничном использовании Н.А. Римским-Корсаковым как поэтических (либретто), так и собственно-музыкальных средств для отображения «единства и борьбы» стихийной языческой и православно-христианской тенденций – так называемого «двоеверия», характерного для русской культуры в период, к которому он условно отнес действие своей оперы «Садко».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Rimsky-Korsakov: Sadko // Мелодия. URL: <https://melody.su/en/catalog/classic/648/> (дата обращения: 08.08.2022).

² Николай Андреевич Римский-Корсаков. Садко (либретто). URL: [Садко \(operalib.eu\)](https://operalib.eu) (дата обращения: 08.08.2022).

³ Rimsky-Korsakov: Sadko...

⁴ Николай Андреевич Римский-Корсаков. Садко (либретто)...

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

ЛИТЕРАТУРА

Асафьев В.В. Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844–1944). М.; Л.: Музгиз, 1944. 90 с.

Бозина О.А. Семантика тональности в творчестве Н.А. Римского-Корсакова // Южно-Российский музыкальный альманах. 2008. № 1. С. 83–88.

REFERENCES

Asaf'ev, V.V. (1944), *Nikolai Andreevich Rimskii-Korsakov (1844–1944)* [Nikolai Andreevich Rimsky-Korsakov (1844–1944)], Muzgiz, Moscow, Leningrad, 90 p. (in Russ.)

Bozina, O.A. (2008), “Semantics of tonality in the works of N.A. Rimsky-Korsakov”,

Вахромеев В.А. Гамма Римского-Корсакова // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. Т. 1 / под ред. Ю.В. Келдыша. М.: Сов. композитор, 1973. 897 с.

Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. 1844–1906. СПб: Тип. Глазунова, 1909.

Римский-Корсаков Н.А. Вместо предисловия // Садко. Опера-былина (клавир). Л.: Музыка, 1975. С. 2.

Стасов В.В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. М.: Искусство, 1952.

Maes F.A. History of Russian Music: From Kamarinskaya to Babi Yar. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 2002. P. 83–84.

Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh [South-Russian music almanac], no. 1, pp. 83–88. (in Russ.)

Maes, F.A. (2002), *History of Russian music: From Kamarinskaya to Babi Yar*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, pp. 83–84. (in Eng.)

Rimskii-Korsakov, N.A. (1909), *Letopis' moei muzykal'noi zhizni. 1844–1906* [The chronicle of my musical life. 1844–1906], Tipografiya Glazunova, Saint Peresburg. (in Russ.)

Rimskii-Korsakov, N.A. (1975), “Instead of a preface”, *Sadko. Opera-bylina (klavir)* [Sadko. Opera-epic (clavier)], Muzyka, Leningrad, p. 2. (in Russ.)

Stasov, V.V. (1952), *Nikolai Andreevich Rimskii-Korsakov* [Nikolai Andreevich Rimsky-Korsakov], Iskusstvo, Moscow. (in Russ.)

Vakhromeev, V.A. (1973), “Rimsky-Korsakov gamma”, *Muzykal'naya entsiklopediya: V 6 t.* [Music encyclopedia: In 6 vols.], in Yu.V. Keldysh (ed.), Vol. 1. Sovetskii kompozitor, 897 p. (in Russ.)

Сведения об авторах

Семиониди Елена Ивановна, профессор кафедры музыкального искусства Крымского университета культуры, искусств и туризма (Симферополь, Республика Крым)

E-mail: eisemionidi@mail.ru

Стрильченко Анна Анатольевна, старший преподаватель кафедры музыкального искусства Крымского университета культуры, искусств и туризма (Симферополь, Республика Крым)

E-mail: annetta_25@mail.ru

Authors Information

Elena I. Semionidi, Professor of the Department of Musical Art at the Crimean University of Culture, Arts and Tourism (Simferopol, Republic of Crimea)

E-mail: eisemionidi@mail.ru

Anna A. Strilchenko, Senior Lecturer of the Department of Musical Art at the Crimean University of Culture, Arts and Tourism (Simferopol, Republic of Crimea)

E-mail: annetta_25@mail.ru

Поступила в редакцию 15.11.2022

После доработки 07.02.2023

Принята к публикации 12.02.2023

Received 15.11.2022

Revised 07.02.2023

Accepted for publication 12.02.2023