

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

кафедра сольного співу та оперної підготовки

**ВОКАЛЬНО-СЦЕНІЧНІ ТРАДИЦІЇ
ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ ДЕМОНА
З ОПЕРИ АНТОНА РУБІНШТЕЙНА «ДЕМОН»**

Магістерська робота

ЖОЛНОВАЧА

АНТОНА ВІТАЛІЙОВИЧА

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства, доцент

НІКОЛАЄВСЬКА Ю. В.

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання

на відповідне джерело



А.В. Жолновач

Харків – 2020

ЗМІСТ

Вступ.....	3
РОЗДІЛ 1. БАГАТОГРАННІСТЬ ОСОБИСТОСТІ АНТОНА РУБІНШТЕЙНА ТА ЇЇ ПРОЯВ В ВОКАЛЬНИХ ТА СЦЕНІЧНИХ ЖАНРАХ ТВОРЧОСТІ	
1.1. Вокальна спадщина Антона Рубінштейна у структурі творчості композитора.....	7
1.2. Жанр опери в творчості Антона Рубінштейна.....	12
Висновки до Розділу 1.....	17
РОЗДІЛ 2. ОПЕРА «ДЕМОН»: АНАЛІЗ ГОЛОВНОГО ОБРАЗУ ТА ДРАМАТУРГІЇ	
2.1. Міфологічність образу «грішного ангела» у творчості Ю. Лермонтова, М.Врубеля та А. Рубінштейна.....	19
2.2. Композиційно-драматургічний аналіз партії Демона з одноіменної опери Антона Рубінштейна.....	23
Висновки до Розділу 2.....	29
РОЗДІЛ 3. ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ ДЕМОНА ВИДАТНИМИ СПІВАКАМИ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ	
3.1. Ф. Шаляпін як виконавець партії Демона: традиція руської школи.....	32
3.2. Вокально-сценічне втілення образу Демона українськими співаками: порівняльний аналіз інтерпретаційних версій Миколи Кондратюка та Михайла Гришка.....	35
3.3. Виконання Дмитром Хворостовським партії Демона: відмінності та новації образу.....	39
Висновки до Розділу 3.....	44
ВИСНОВКИ.....	46
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	50

ВСТУП

Актуальність теми. XIX століття для Російської імперії стало могутнім поштовхом для розвитку музичної культури та традиції. Це період становлення цілої плеяди композиторів та видатних виконавців, час новобудови мислення та розуміння, необхідного для розвитку культурної свідомості. Одним із тих, хто ратував за розвиток музичної культури був Антон Рубінштейн.

Антон Григорович Рубінштейн (1829-1894) увійшов в історію XIX століття як особистість, яка змогла підняти музику на професійний рівень і дати можливість людям різних верств населення отримувати якісну освіту. Його діяльність дала змогу укріпити статус музиканта та престижність даної професії. Ім'я композитора знали не тільки в Росії, але і за її межами: в різний період своєї творчості він не одноразово гастролював в країнах США та Європи. Антон Рубінштейн став рушійною силою та засновником Російського музичного товариства. За його ініціативи була відкрита перша консерваторія в Петербурзі, в якій він займав посаду директора. Його першим учнем та випускником став П. Чайковський.

На жаль, в музичному житті XXI століття твори віртуозного піаніста, громадського діяча, композитора, диригента та педагога не знаходять достатнього відгоску в творчості сучасних виконавців.

Творча спадщина композитора налічує 119 опусів, що охоплюють майже всі музичні жанри. Серед них: 13 опер та 4 духовні опери-ораторії; оркестрова музика (6 симфоній, 4 увертюри, сюїта, 9 концертів, 5 з яких фортепіанні); камерно-інструментальний жанр (5 фортепіанних тріо, 10 струнних квартетів, квінтели для фортепіано та струнних, фортепіано та духових, струнні секстети та октети, 6 сонат для скрипки та фортепіано, близько 200 фортепіанних п'єс); камерно-вокальний жанр представлений близько 160 вокальними п'єсами, 30 ансамблями та хори a cappella.

Судячи з перерахованих творів, можна сміливо визнати, що Антон Рубінштейн був більш прихильником інструментальної музики, але вдихнув

нове життя й у жанр опери та вокальної музики, що знайшло свій відголосок в подальших поколіннях великих майстрів. Наведемо відому його тезу: «Оперу я вважаю взагалі другорядним родом нашого мистецтва... Так, по-перше, тому, що людський голос обмежує мелодію, чого інструмент не робить та чого душевні настрої, буде це радість чи горе, не допускають; по-друге, тому, що слова, навіть якщо будуть вони найкрасивіші, не в змозі виразити почуття, що переповнюють душу — звідти цілковито правильне поняття: *«невиразно»*; по-третє, тому, що людина у вищому радісному настрої та в найсильнішому горі може мурликати про себе мелодію, але не зможе та не захоче підставляти під неї слова; по-четверте, тому, що ніколи, ні в якій опері ще не пролунало та не може пролунати такого трагізму, якого ми чуємо, наприклад, у другій частині Тріо D-dur Бетховена...» [2].

Об'єкт дослідження — оперна та вокальна творчість Антона Рубінштейна.

Предмет дослідження — традиції вокально-сценічного втілення образу Демона з опери Антона Рубінштейна «Демон».

Матеріал дослідження: три романси Демона з опери Антона Рубінштейна «Демон»: «Не плач дитя», «На воздушном океане», «Я тот, которому внимала»; нотний текст, аудіо записи, відеозаписи у виконанні Федора Шаляпіна (бас), Миколи Кондратюка (баритон), Михайла Гришка (баритон) та Дмитра Хворостовського (баритон).

Мета роботи — виявити особливості вокально-сценічної традиції втілення образу Демона на основі порівняльного аналізу інтерпретаційних версій.

Завдання дослідження:

1. Зробити короткий огляд наукової літератури, присвяченої життю та творчості видатного російського композитора Антона Рубінштейна;
2. надати загальну характеристику вокальної та оперної творчості Антона Рубінштейна;

3. окреслити основну проблематику, пов'язану з інтерпретацією образу Демона в однойменній опері Антона Рубінштейна;
4. представити цілісний аналіз обраних романсів з точки зору методів дослідження та виконавських особливостей на основі отриманих результатів порівняння інтерпретаційних версій.

Теоретичну базу роботи складають дослідження складають дослідження та статті по наступним тематичним напрямкам:

- теорія жанру і стилю в музиці (О. Зинькевич [16], Є. Назайкінський [28], Л. Попова [33], І. Сухленко [46]);
- музична форма і драматургія (Б. Асаф'єв [4], М. Друскін [12], Є. Назайкінський [28], Л. Попова [33], Л. Шаповалова [51]);
- історія і теорія вокального мистецтва (Н. Говорухіна [8], Н. Гребенюк [9], Т. Мадишева [24]);
- музична культура Росії та України (Л. Баренбойм [5], Т. Зима [15], О. Малозьомова [26]);
- творчість А.Рубінштейна (О. Алексєєв [1], Л. Баренбойм [5; 6], О. Зинькевич [16; 17], О. Малозьомова [26], В. Пасхалов [32], Г. Побережна [34], А. Скірдова [43; 44], О. Уманець [49]Т. Хотрова [50], С. Шейн [52]). Також джерелом слугували праці самого композитора [37–41], інтернет-ресурси стосовно інформації про виконавців [10; 18; 31].

Методи дослідження :

- історико-генетичний, використовуваний для визначення етапів розвитку оперної творчості А. Рубінштейна;
- жанрово-стильовий, необхідний для виявлення і систематизації основних витоків жанрів та їх втілень в творчості композитора;
- виконавський, завдяки якому здійснюється аналіз образу Демона на основі композиторського задуму та порівняння декількох інтерпретаторських версій.

Наукова новизна отриманих результатів пропонованої роботи полягає в тому, що вона, розвиваючи ідеї порівняльного музикознавства,

фокусує увагу на виявленні вокально-сценічних традицій образу головного героя опери «Демон» Антона Рубінштейна. Постать Демона розглянуто з позиції виконавської проблематики, інтерпретації та реалізації композиторського задуму виконавцями різних поколінь.

Практичне значення отриманих результатів дослідження полягає в тому, що вони можуть бути використані в подальших наукових дослідженнях, присвячених вокальній творчості Антона Рубінштейна; наукових курсах з вивчення аналізу музичних творів, історії музики, музичної інтерпретації, історії та теорії вокального виконавства; у методиці та виконавській практиці.

Апробація дослідження. За матеріалами магістерської роботи підготовлено статтю до електронної збірки «Магістерські читання-2020».

Структура та об'єм дослідження. Робота складається зі Вступу, двох великих Розділів з підрозділами, Висновків та Списку використаних джерел. Загальний об'єм роботи складає 52 сторінки.

РОЗДІЛ 1

БАГАТОГРАННА ОСОБИСТІТЬ АНТОНА РУБІНШТЕЙНА ТА ЇЇ ПРОЯВ В ВОКАЛЬНИХ ТА СЦЕНІЧНИХ ЖАНРАХ ТВОРЧОСТІ

1.1 Вокальна спадщина Антона Рубінштейна у структурі творчості композитора

Постать Антона Рубінштена захоплювала музикантів, музикознавців та критиків з самого початку творчості Маестро. Про це свідчить велика кількість досліджень, книг, статей та критичних рецензій в різних галузях життя композитора.

Характеристику виконавської спадщини композитора повно і яскраво зміг представити Л. Баренбойм «Антон Григорьевич Рубинштейн» [4] в двох томах. В цій книзі автор надає відомості про творчий шлях та музично-громадську діяльність композитора. Даний матеріал автор ґрунтує на неопублікованих та невідомих рукописних та архівних записах про А. Рубінштейна.

У власній книзі «Музыка и ее представители» [20] А. Рубінштейн веде своєрідний діалог-інтерв'ю з вигаданою співрозмовницею, де композитор розмірковує про музику та композиторів.

А. Скирдова [43] висвітлює особливості жанру ліричної опери в творчості Рубінштейна в контексті еволюційних процесів європейського та вітчизняного музичного театру другої половини XIX століття.

У посібнику «Історія російської музики» [11], том 7 Л. Корабельникова надає повний аналіз та характеристику творчості композитора, а також приділяє увагу розбору кожного музичного жанру, в якому писав А. Рубінштейн. Найяскравішим творам автора музикознавець Л. Корабельникова приділяє особливу увагу та надає об'ємну інформацію про характерні риси та надбання композитора в конкретному жанрі.

Багато наукових статей присвячено вивченню окремих сторін творчості композитора, пов'язаних з іншими представниками мистецтв, серед них:

Л. Попова «Демоническое» в творчестве М. А. Врубеля; Г. Удяк «Демонічна проблематика Михайла Лермонтова у контексті європейської традиції»; С. Дуриліна «Врубель и Лермонтов».

Ним захоплювались, ним надихались, його портрети малювали В.Перов, І. Рєпін, І. Крамської та М. Врубель. Йому присвячено багато віршів, ним захоплювалися Лев Толстий та Іван Тургенєв. Відомі критики та музиканти писали багато різноманітних статей та відгуків про нього як про музиканта та викладача. Серед них: Ц. Кюї, О. Серов, О. Бородін, Г. Ларош, В. Стасов.

Камерно-вокальна творчість композитора відображає великий інтерес автора до різного кола поетів, як російських так і зарубіжних.

Серед його вокальних творів – більше 160 вокальних п'єс, які сам автор називав баладами, піснями, романсами, віршами для голосу в супроводі фортепіано, частіше всього ці твори об'єднувались в цикли. У своїй вокальній музиці А. Рубінштейн звертався до творчості О. Пушкіна, М. Лермонтова, Л. Толстого, М. Кольцова, І. Тургенєва, І. Крилова, Я. Полонського, В. Жуковського, С. Надсона, Д. Давидова, А. Дельвіга, М. Минського, Д. Мережковського. Без уваги автора не залишилися і західноєвропейські поети. Серед них: А. Данте, Г. Гейне, А. Ламартин, Л. Уланд, Й. В. Гете.

Твори композитора були популярні та часто виконувались співаками. Про дружні відносини з відомими співаками говорить те, що деякі з романсів Антон Рубінштейн присвячував їм. Наприклад, О. Петрову, Н. Фігнеру, Ф. Стравінському, Б. Корсову, Є. Лавровській, Й. Тартакову та іншим.

Слабкою стороною вокальної творчості Рубінштейна вважають недостатню декламаційну виразність. Можливо через те, що музика композитора не насичена глибоким психологізмом, хоча в області декламаційно-речитативних вокальних творів у Рубінштейна є вдалі приклади. На рубежі 1840-х та 1850-х років композитор написав цикл «Шість байок І. Крилова». Це гострі, виразні, гумористичні сценки, де яскраво та

сатирично показані музичні портрети героїв. Варто відмітити, що чотири з шести байок присвячені темі мистецтва. Серед них: «Зозуля та Орел», «Віслюк та Соловей», «Квартет», «Парнас». В цьому циклі на перший план виходять слова, що яскраво відображаються в вокальній партії та акомпанементі (звуконаслідування).

Під час вивчення матеріалу даного циклу увагу привернув номер «Квартет» як один із самих популярних у виконанні співаків та читців. Соліст Андрій Созонов (баритон), партія фортепіано Ярослав Красніков. В ролях: Мавпа – В.Пономарьов, Віслюк – Г.Кац, Козел – Д.Шведов, Ведмідь – П.Саблін. Вокальна партія грає тут вторинну роль, вона переважно декламаційна, теситурних складнощів даний номер та цикл в цілому не викликає. Більшість фортепіанної партії дублює фразування співака, а основою номеру є театралізація.

В 1948 році А. Рубінштейн пише дев'ять пісень на вірші М. Кольцова. Звернувшись до цього автора, композитор намагався відтворити наспіви російської побутової селянської пісні з мелодичними оборотами міського побутового романсу, що призвело до невдачі, не зумівши в більшій частині пісень знайти правильну інтонацію з поетичними рядками М. Кольцова.

Декламаційне начало виходить на перший план і в інших творах композитора, наприклад, баладі на слова І. Тургенєва «Перед воєводою мовчки він стоїть» (1891). Це свого роду сцена, де є «партії» оповідача, Воєводи та вільного розбійника.

Жанр балади в цьому романсі розгортається в драматично-оповідальному характері. Вокальна партія в більшості самостійна, фортепіанна партія має акордову фактуру, що надає ще більшої драматичності. Єдності між партіями соліста та піаніста не відчувається, у кожного з них своя головна роль.

Досить своєрідна декламаційність пов'язана з бажанням композитора точно відобразити національні особливості в ор. 105 «Сербські мелодії» на слова Вука Караджича. Цикл був написаний за проханням сестри. Цей твір –

відгук композитора на підйом слов'янського національного визвольного руху на Балканах в другій половині 1870-х років. Романси витримані в речитативно-аріозному стилі, відрізняються простотою, природністю співоцької інтонації. Інтонаційно-мелодичні обороти відрізняються від звичай притаманної А. Рубінштейну мелодики, що може свідчити про те, що в основі циклу лежать справжні сербські народні пісні.

Вокальна музика А. Рубінштейна втілює різнонаціональні образи та теми (іспанські, східні) за допомогою німецької поезії, але композитору вдається створити близьку до оригіналів мелодику, ритміку та фактуру. Наприклад, «Фатьма» на слова Ф. Дана (1881), «Азра» на текст Г. Гейне, а також дві іспанські пісні з ор. 76 № 5 та 6.

Кращим вокальним циклом в творчості композитора вважається «Персидські пісні» (1854, ор. 34). Літературним першоджерелом стала збірка Мірза Шафи, яка налічувала 150 віршів. Автор відібрав лише 12 з них. Цей цикл увібрав у себе кращі традиції російського романсу та німецької «Lieder». Сам Ф. Ліст писав композиторові, що був зачарований даним твором і вважає, що негайно цей опус має бути виданий.

У «Персидських піснях» оспівується любов, краса, мудрість, радість, поезія, прославляється життя.

Не можливо не згадати відомого співака Бориса Гмирю, який яскраво та душевно відтворив даний цикл. Кожен романс представлений як маленька окрема історія соліста-оповідача, яка переходить одна в одну і доповнює попередню. Вокальна партія наповнена широким фразуванням та безмежним диханням. Виконання Борисом Гмирею наповнило цикл душевністю та тонкістю нюансів. Характерні східні переливи та динамічні відтінки дуже точно та яскраво відтворюють тему сходу. Теситура даного циклу не висока та не являється складністю для виконання. Більшість питань технічної складності викликають прикраси та постійна зміна динамічних нюансів від «mf», «f», до «pp». Фортепіанна партія як ніжна вуаль проникає в кожен

фразу, слідує за солістом. Це дійсно цикл-діалог між вокалістом та супроводом.

Образи Сходу в циклі А. Рубінштейна змогли знайти нове вдале трактування. Орієнтальні риси романсам надають мелодичні та ритмічні «зерна», які імітують тематизм кавказьких пісень. Майже в усіх піснях зустрічаються однакові композиційні прийоми: послідовна зміна мажору з паралельним мінором, різноманітні лади із збільшеною секундою та пониженим II ступенем, зміщення опорних звуків в мелодії, різна гармонізація однієї і тієї ж мелодії, органічні пункти на одному звуці, чергування дуольних та триольних груп, секвенції одного мотиву, оспівування опорних звуків.

Л. Баренбойм [5] свідчить, що в період з 1858 по 1867 роки А. Рубінштейн створює такі вокальні п'єси: «Блищить роса» ор. 72, «Покрийте мене квітами» та «Паедеро» ор. 76, два романси ор. 57 на слова Г. Гете «Жага свободи» та «Нове кохання», а також пісню на слова І. Ейхендорфа «Лісова чаша» ор. 76, де дуже вдало були знайдені відтінки для передачі одного і того ж емоційного стану.

В період з 1867 по 1871 рік композитор пише дві збірки романсів ор. 78 та ор. 83, які з'явилися у друку в 1868 та 1869 роках. Перший опус написаний на вірші російських поетів. Серед них яскраво вирізняються два романси «Єврейська мелодія» та «В'язень». А. Рубінштейну вдалося дуже органічно об'єднати східний колорит та інтонації російського побутового романсу. В основі пушкінського «В'язня» гостро представлено вільнолюбні помисли в'язня та страшну дійсність. В цих романсах композитор яскраво підкреслив одну з характерних рис свого творчого методу: тяжіння до лаконічних та виразних методів у розвитку психологічного характеру «героя» романсу.

Друга збірка, ор. 83, написана на вірші французьких, італійських та англійських авторів, де головною задачею композитора було написати романси в різних національних стилях.

Ліричний вокальний цикл на вірші Й.В. Гете композитор назвав «Вірші та Реквієм по Міньйоні під час «Років навчання Вільгельма Мейстера». Цей цикл був написаний у Відні зимою 1871/1872 року. Композитор планував створити цей цикл як «маленьку драму», героями якої являються такі персонажі як: арфіст та Міньйона, Філіна, Аврелія і Фрідріх. А. Рубінштейн зміг точно передати глибокий інтелектуалізм та духовний підйом. Дух віршів Й.В. Гете композитор відтворив простими та лаконічними музично-виразними прийомами. В цьому циклі А. Рубінштейн досяг чіткої драматургічної цілісності. Важливу роль тут зіграла структура циклу та різкі контрасти.

В «Дванадцяти романсах», ор. 101, на слова Л. Толстого композитор використовує різні жанри поезії: балади, пісні та різнохарактерні ліричні пісні.

Серед романсів на ліричні вірші Л. Толстого є чудові вокальні п'єси. Романс «Не вітер віє з висоти», присвячений темі жіночої любові, яка зцілює душу коханої людини від «життєвого вихору». Важливу роль у виразності даного твору відіграє не стільки мелодія, скільки м'які та не швидкі гармонічні фігури в фортепіанній музиці. Велике значення акомпанементу лежить в основі двох інших романсів композитора «Дробиться, і бризкає, і плескає хвиля» та «Здіймаються хвилі, як гори».

Вокальна творчість Антона Рубінштейна внесла в розвиток музичної культури Росії XIX століття багато нових відтінків та відкриттів, які знайшли розвиток в творчості його учнів та інших композиторів. Пісенна спадщина Маестро втілює в собі надбання західноєвропейських тенденцій, що відіграло значну роль в культурному та музичному розвитку російського театру.

1.2. Жанр опери в творчості Антона Рубінштейна

Антон Рубінштейн – видатний музикант, піаніст, композитор з великим досвідом, відносився з розумінням до назрілих проблем у сфері культурного розвитку тогочасної Росії. пристрасна, дійова зацікавленість у їх вирішенні

спонукали його сформулювати програму дій у доповідних записках до дирекції Санкт-Петербурзького відділення ІРМТ (1887), покровительки ІРМТ великої княгині Олександри Йосипівни (1887), до Олександра III (1889) та в автобіографічних розповідях(1889). Це були багатоаспектні реформаторські проекти, які містили найактуальніші завдання ефективного сприяння розвитку вітчизняної музики в усій множині її невідкладних потреб. Зокрема, А. Рубінштейн розробив план демократизації музичного життя, заохочення до пізнання музичного мистецтва найширшими верствами суспільства (влаштування загальнодоступних концертів і оперних вистав), надання у програмах переваги вітчизняним композиторам і виконавцям.

Антон Григоровича турбували питання розвитку музичної культури, музичного професіоналізму на всьому просторі Російської імперії, зокрема і в її південних центрах – Києві, Харкові, Одесі, Тифлісі.

Композиторська діяльність Антона Рубінштейна також велика за обсягом, як і педагогічна практика. Його твори - це оркестрова музика, опери, симфонії, духовні опери-ораторії, сюїти, багато концертів. У творчості композитора присутній також камерно-вокальний жанр. А це - близько 160 вокальних п'єс, ансамблі та хори а саррелла. Більшість інструментальних творів складають тріо, квартети, квінтети для фортепіано та струнних та духових, секстети та октети, сонати, а також фортепіанні п'єси.

Не зважаючи на велику кількість написаних інструментальних творів у творчості Антона Рубінштейна значне місце відводиться оперному жанру. Всього автором написано 13 опер та 4 духовні опери-ораторії. Їх можна класифікувати за такими жанровими ознаками:

- лірична опера («Фераморс» – присутня орієнтальна романтика, 1862; «Демон», 1871);
- комічна опера («Серед розбійників», 1883; «Папуга» – присутній сюжет персидської казки, 1884);

- традиційна велика опера («Нерон», 1876; риси великої опери відображаються і в творах «Купець Калашников», 1879; сюжет зв'язаний с біблейськими подіями «Макавеї», 1884);
- історична опера («Куликівська битва», 1850 сюжет пов'язаний з історичними подіями). В період 1850-х років Антон Рубінштейн мав намір написати оперу «Стенька Разін» і не одноразово намагався скласти лібрето даної опери, але задум не був здійснений;
- з російським історичним побутом («Горюша», 1888).

Для лібрето опер А. Рубінштейн використовував російську та німецьку мови відповідно з вітчизняними та німецькими літераторами. Серед вітчизняних лібретистів композитор працював з В. А. Соллогубом. В. Р. Зотовим, Д. В. Аверкієвим, а до числа закордонних авторів відносяться Г. С. Мозенталь, Ю. Роденберг.

Не всі прем'єрні вистави були поставлені в Росії, деякі з них світ побачив у Веймарі, Дрездені, Берліні, Гамбурзі.

Н. Данилова [11] стверджує, що доля опер композитора складалася по-різному. Деякі з них були поставлені на сцені одразу після написання, але не отримували схвальних відгуків від глядачів та критиків. Та були й ті, які потерпали ще на шляху до постановки.

Основним внеском Антона Рубінштейна в надбання оперного мистецтва Росії ХІХ століття є жанр ліричної опери. Зародки цього жанру вже зустрічалися задовго до Рубінштейна, але лише після опери «Демон» та продовження у творах П. Чайковського (учня А. Рубінштейна) «Євгеній Онегін», «Іоланта», цей напрям досяг своєї вершини.

Передумовами жанру ліричної опери стали: психологізм, який був характерний для російської літератури того часу; портретний живопис.

Опера «Демон» вважається найкращим надбанням у творчості композитора, вона яскраво втілює в собі риси орієнтальної музики Срібного віку.

М. Друскін [12] стверджував, що створюючи оперу, Антон Рубінштейн надавав особливої уваги етнографічній точності східних сцен. Цей колорит передається в музиці дуже впевнено, бо композитор під час роботи над «Демоном» звертався до збірок грузинських народних пісень та включав їх до партитури опери. Наприклад, в жіночому хорі «Ходимо ми до Арагви світлої» звучить тендітна грузинська пісня. В аріозо Синодала «Обернувшись соколом» звучить грузинський наспів. У знаменитому хорі «Ніченька» (в середній частині) та в лезгінці композитор дуже точно імітує вокальні та танцювальні музичні теми народів Кавказу.

Як талановитий композитор А. Рубінштейн намагався повністю втілити зміст літературного першоджерела, показавши в музиці опери «Демон» філософську проблему поеми М. Лермонтова. Із самого початку роботи над лібрето даного твору композитору довелося звернутися за допомогою до Я. П. Полянського, потім до А. М. Майкова та врешті решт завершив роботу П. А. Висковатий.

По відношенню до А. Рубінштейна було використано даний вислів самого композитора: «Мене завжди цікавило дослідження – чи може та у якій мірі музика не тільки передавати індивідуальність та душевний настрій творця, але бути також відголоском часу, подій та культурного стану суспільства? І я переконався, що вона це може до найдрібніших подробиць; що в ній можуть бути впізнаванні навіть костюми та моди сучасної творцю епохи, не кажучи вже о «Zöpfe» (косинці), яка слугувала взагалі характеристикою видатного періоду в мистецтві. – Але все це тільки з тих пір, як музика зробилась самостійною мовою, а не тільки тлумачницею слів...» [20, с.14].

Т. Мадішева [22] стверджує, що образ головного героя Демона в жанрі ліричної опери відображає такі характерні риси, які, в першу чергу, стосуються драматургії: велика кількість та різноманітність масових сцен, що пов'язані з побутом та життям; центральне місце ліричних сцен, а серед них

особливо — діалогічних; відмова від замкнених номерів та наближення їх до драматичного театру.

Складність драматургічної організації опери призвели до того, що основною структурною одиницею опери стає картина. Всього в творі 7 картин, кожна з яких акцентує увагу на конкретній події ліричної драми. Таким чином об'єднуються 1-3 картини, де в фіналі відбувається загибель Синодала; 4-7 картини підводять до кульмінації опери, де в 6 картині помирає Тамара. У центрі кожного групування картин проводиться лінія взаємовідносин «любовного трикутника». Скирдова аналізуючи оперу вказує на любовні лінії такою схемою (Тамара-Синодал-Демон, Тамара-Демон-Ангел).

Л. Корабельникова [21] свідчить, що лірична опера не зобов'язана повністю втілювати весь ідейний задум літературного першоджерела. І все ж Антон Рубінштейн намагався зберегти загально філософський пласт поеми Лермонтова. Про це свідчать пролог та апофеоз, де задіяні духовні сили та суперечка Ангела з Демоном. Опера стала популярною завдяки натхненим ліричним образам та виразному тематизму.

Важливі особливості та цінності опери «Демон» полягають в інтонаційній сфері. Конкретних лейтмотивів у творі немає, хоча дві теми, якими пронизана опера, пов'язані з образною сферою Демона: активна тріольна тема оркестрового вступу (зловісна, похмура) та гімнічна, вокальна по своїй природі мелодія пов'язана зі словами «И будешь ты царицей мира». У психологічному плані композитор використовує ремінісценцію вокальних тем Демона в оркестрі, що створює ефект присутності.

Варто звернути увагу також на духовні опери композитора, до них відносяться: «Втрачений рай» (1856), «Вавилонське стовпотворіння» (1869), «Суламит» (1883), «Моїсей» (1891) та «Христос» (1893).

Духовна опера для російської музичної культури був незвичайним та неорганічним. Але в творчості Антона Рубінштейна цей жанр знайшов своє відлуння. Спершу написання даних опер було важливе для затвердження

власного імені в західноєвропейській музичній культурі, але не варто робити акцент лише на цьому аспекті, бо помисли композитора були на багато більші. Починаючи з 60-х років А. Рубінштейн мріяв втілювати загально важливі, морально-етичні проблеми, сюжети та образи.

А. Рубінштейну був до вподоби жанр духовної опери, так як він завжди прагнув втілювати монументальні форми та музику величного характеру.

Висновки до розділу 1

Яскрава особистість Антона Рубінштейна znana в музичному світі як реформаторська. Головною ідеєю творчості композитора було пропагування професійної, якісної та доступної освіти для кожного бажаючого.

Антон Рубінштейн як сильну та вольову людину завжди характеризували слова неможливе зробити можливим, що стало невід'ємною основою творчості Маестро, бо не зважаючи на всі життєві обставини та особисті душевні рани музика була і залишалася вірною служительницею композитора. І саме через неї автор міг втілювати бажане.

Творча спадщина Антона Рубінштейна дуже велика. Але найвеличнішими вважаються його твори: опери «Демон», «Куликівська битва» та «Нерон», балет «Виноградна лоза». Відомі його оркестрові твори, твори для фортепіано, симфонії, сюїти, увертюри, камерна музика для фортепіано, симфонічні поеми, концерти, духовні кантати; твори для фортепіано соло, вокальні твори.

Не зважаючи на те, що сам композитор відгукувався про оперу як про другорядний та не значний жанр у своїй творчості, все ж таки значні досягнення Маестро в цій області не залишилися без уваги як його союзників так і критиків.

Оперна творчість композитора дуже різноманітна. Він є автором 14 світських опер, серед яких:

- ліричні опери «Фераморс», 1862; «Демон», 1871;
- комічні опери «Серед розбійників», 1883; «Папуга», 1884);

- традиційні великі опери «Нерон», 1876; «Купець Калашников», 1879; «Макавеї», 1884;
- історична опера «Куликівська битва», 1850;
- історично-побутва опера «Горюша», 1888.

Найголовнішим внеском композитора в розвиток жанру опери стало зародження ознак ліричності, що вплинуло на творчість П. Чайковського, О. Даргомижського та інших композиторів ХІХ століття.

Самим яскравим прикладом ліричної опери є «Демон». Цей твір увібрав у себе філософські та богоборчі протистояння людини між світлом та темрявою. Образ Демона не асоціюється з негативним персонажем, а навпаки є ліричним героєм. В ньому втіленні як людські якості так і магічна сутність, яка може керувати подіями, він не просто спостерігає за світом людських пристрастей та відносин, він творець, який бажає всесвітнього владування.

Значним внеском у розвиток вокального жанру стало написання більше 160 вокальних творів, які сам автор називав баладами, піснями, романсами, віршами для голосу в супроводі фортепіано, частіше всього ці твори об'єднувались в цикли. У своїй вокальній музиці Рубінштейн звертався до творчості багатьох видатних російських поетів та письменників та творчості поетів Західної Європи.

Значними творами в цьому жанрі стали: «Персидські пісні», ор. 34, «Сербські мелодії» ор. 105; цикл на вірші Й.В. Гете під назвою «Вірші та Реквієм по Міньйоні під час «Років навчання Вільгельма Мейстера»» (1871/1872); цикл «Шість басень І. Крилова». Це гострі, виразні, гумористичні сценки, де яскраво та сатирично показані музичні портрети героїв.

Творча спадщина та громадська діяльність композитора відіграла значну роль в розвитку музичної культури, створенню нових шляхів розвитку фортепіанного мистецтва, національного виконавського стилю та присвоєнню музикантам статусу «вільного художника».

РОЗДІЛ 2

ОПЕРА «ДЕМОН»: АНАЛІЗ ГОЛОВНОГО ОБРАЗУ ТА ДРАМАТУРГІЇ

2.1 Опера «Демон»: міфологічність образу «грішного ангела» у творчості Ю. Лермонтова, М. Врубеля та А. Рубінштейна

Образ Демона являється синонімом до слова демонізм, демонічність, що асоціюється з негативним відчуттям, яке укорінилося в людях завдяки релігійним стереотипам. Багато років це поняття віддзеркалюється у філософії, музиці, літературі та художньому мистецтві.

Началом критичних розробок стосовно проблеми демонізму у літературі можна вважати написаний у 1765 р. трактат Едмунда Берка «Про величне та прекрасне» й есе де Квінсі «Вбивство як вид вишуканого мистецтва» 1827 р. Обидві роботи присвячені проблемі добра і зла у світі і в душі людини. Уся середньовічна схоластика торкалася питання про корінь зла у світі, про сутність фігури диявола та взаємовідносин між ним та Богом (Августин «Про град Божий», Ориген, Тома Аквінський). У своїй науковій роботі Г. Удьяк [47] стверджує, що проблема зла і демонізму з етичної та метафізичної точок зору досліджувалась у філософії XVI – XVII ст. (Лейбніц, Гоббс), у XVIII ст. у працях Юма, Вольтера, Спінози; у XIX ст. у філософських працях Шопенгауера, Ніцше, а також німецьких класиків Шеллінга, Канта, Гегеля та ін. Інтерес до цієї теми був стійким і у XX столітті.

В літературі образ Демона яскраво представив М. Лермонтов у своїй однойменній поемі. Лермонтовський Демон названий «падшим ангелом» має декілька образів: 1) нудьгуючий, втомлений від звершень зла, він літає над горами та згадує себе серед первестків творіння Господнього, але все змінюється з появою Тамари; 2) Демон закоханий: «Немой души его пустыню наполнил благодатный звук – и вновь постигнул он святыню любви, добра и красоты!». Закоханий Демон в своїх думках про красуню Тамару забуває про головне, що кохання це одвічно світле та безкорисливе

почуття. Саме цей образ малює двосторонній портрет Демона. 3) Лермонтов яскраво підкреслює третій образ тим, що навіть кохання «грішного ангела» гріховне, небезпечне, згубне для слабкої смертної жінки. Демон хоче порятунку власної душі, відродитися та позбутися вічного прокляття, врятуватися коханням ціною навіть смерті безгрішної монахині.

Лермонтов підносить Демона як самотнього бурлаку, але при перечитуванні поеми спадає думка: чи справді Демон такий нещасний? Чи він просто проявляє егоїзм по відношенню до молодої дівчини? Саме ці питання наводять на думку про злу, демонічну, егоїстичну сторону персонажа та чи справді він полюбив Тамару, чи просто не хотів бути самотнім.

Як казав відомий філософ Арістотель: «Кохати – означає бажати іншому те, що вважається за благо, та при цьому бажати не за ради себе, а за ради того, кого кохаєш, та намагатися по можливості дати йому це благо» [цит. за 34, с. 18]. Дана цитата яскраво демонструє основну ціль кохання, що закладає чистоту почуття.

Г. Удяк [47] свідчить про те, що у поемі «Демон», змусивши небесного, але грішного духа полюбити смертну (до того ж монахиню-діву, чия чистота є священною), поет переплів між собою дві антитези, надзвичайно важливі для романтика: полярність неба і землі – і контраст похмурої спокуси та сяючої невинності. Причому «над зіркове» і безтілесне начало виявилось бурхливим і спокусливим, а земне – непорочним і таким, що втілює у собі надію на спасіння («ангел мой земной», «земная святиня» – так це звучить в устах Демона). Звідси і з'являються складні, важко узгоджувані сенси, яких не могло бути у сюжетах загального з «Демоном» літературного ряду.

Найбільш значимим оперним твором, який був створений по мотивам лермонтовського Демона є одноіменна опера Антона Рубінштейна.

Г. Побережна [34] пояснює зацікавленість композитора поемою Лермонтова «демонічним характером» Рубінштейна, в якому поєдналися виключно «надлюдський» масштаб особистості, максималізм, дух

протиборства, сміливості та незалежності суджень, самовпевненість, вміння встановлювати дистанцію між собою та іншими людьми. Ці психологічні риси втілює А. Рубінштейн у образі свого Демона. Така жвава зацікавленість в цьому образі дозволяє зауважити, що композитор відноситься до персонажа дуже вимогливо.

Багато критиків у свій час зауважували про малу емоційність та недостатнє відображення в образі головного героя «злого генія». На думку автора даної роботи, сміливо можна зауважити, що композиторська робота над створенням цього персонажу яскраво втілила всі грані характеру Демона, починаючи від стражденного духа, палкого закоханого до вбивці. Музика А. Рубінштейна дуже точно змогла втілити емоційну та образну сферу кожного з персонажів.

Тема демонізму проникала у творчість інших великих митців, серед яких почесне місце займає М. О. Врубель.

Л. В. Попова [33] говорить про те, що образ Демона не з'являється просто так в творчості художника, він нав'язаний творчістю М. Лермонтова та музикою А. Рубінштейна. Відомо, що художник відвідував виставу «Демона» у Києві. Сам Врубель стверджував, що «Демона» не розуміють, його плутають з дияволом та чортом, що в свою чергу несе зовсім інший зміст. Чорт в перекладі з грецької означає «рогатий», а диявол – «наклепник». Демон означає «душа», що втілює в собі одвічну війну бунтівного людського духу, який шукає примирення з власними пристрастями, пізнання життя та не знаходження відповідей на свої сумніви ні на землі ні на небі.

Демон Врубеля схожий на лермонтовський образ, бо він не є духом зла. Це герой, що страждає від внутрішніх протиріч. Картина «Демон, що сидить» об'єднує в собі чоловічу та жіночу сутність. Обличчя Демона скорботне. Воно – своєрідний душевний автопортрет художника. На той час Врубель переживав свою любовну історію, що відображалось на його творчості.

Лермонтовський Демон став для Врубеля натхненням для творчості з декількох причин. Врубель був не просто художником-ілюстратором, але й

дуже чітко міг розпізнати стиль твору. Врубель відгукувався на його поезію як на щось творчо рідне, він давав відгомін на лермонтовську поезію як на щось зсередини йому близьке. Лермонтов живе у всій творчості Врубеля. Неможливо говорити про основні теми і прийоми художника, не пригадуючи шляхів і роздоріжжя творчості Лермонтова. І навпаки: вивчаючи творчість М. Лермонтова, не можливо не зануритися в складну історію створення «Демона».

У жартівливому відгуку на оперні захоплення приятелів М. Врубель вже стверджував, що сюжет «Демона» носить глибоко трагічний або ліричний характер, що своєю «глибиною» опера, написана на сюжет «Демона», неминуче перевершуватиме всяку іншу. Любов до Лермонтова і «Демона» міцніла у Врубеля в ті роки (1880 - 1884) коли він був в Академії художників, але і в цей час ще був відсутній його художній відгомін на поему. Подібно до Лермонтова, довгі роки нічого не виносив на суд читача зі своєї замкнутої майстерні поета, усі зусилля Врубеля в ці роки були зосереджені на надбанні такої майстерності, яка була б слухняна велінням натхнення. 11 червня 1883 року він писав сестрі: «Натхнення – порив пристрасних невизначених бажань, це душевний стан, доступний усім, особливо в молоді роки; у артиста воно, правда, дещо спеціалізується, спрямовуючись на бажання що-небудь відтворити, але все-таки залишається тільки формою, виконувати яку доводиться не тремтячими руками істерика, а спокійними руками ремісника. (Пара рухає локомотив, але якщо все не буде чітко розраховано в складному механізмі, не діставай з нього ні одного навіть гвинтика, бо пара розлетиться, розтане в повітрі і немає величезної сили, як і не бувало). Ось так робота та думки забирають в мене майже увесь день [цит. за 13, с.211]. Ці слова молодого Врубеля важливі для розуміння усієї його творчості і особливо його робіт, пов'язаних з М. Лермонтовим. М. Врубеля не раз докоряли у хаотичності його творчості, в химерності його натхнення, а рецензенти його малюнків по Лермонтову висловлювали прямі звинувачення у технічній недосконалості і, навіть, в графічній неправильності.

Л. В. Попова стверджує, що на страждання Демона в картинах художника вказує і поза. Як вірно помітив автор: «Врубель як би вставляє фігуру в раму картини, примушуючи Демона зігнутися, як атланта, але не під тяжкістю фізичного вантажу, що ліг на плечі героя, а під пресом тієї моральної ноші, яка обтяжує його душу» [33, с. 279].

Від Демона Рубінштейна художник взяв не тільки характер та настрій музики, але і чітко передав це кольоровою гаммою. Насправді перше знайомство з темою Демона слугувала прем'єра опери Рубінштена.

Врубель написав цілу серію картин образу Демона (біля 20), що супроводжували етапи життя художника та передавали його внутрішній стан. Деякі критики вважають, що тема демонізму була так розкрита Врубелем через його душевні захворювання, інші спростовували даний факт говорячи, що спочатку треба вивчити що саме підштовхнуло майстра торкнутися такої глибокої літературної тематики.

Картина «Демон повалений» став пророчим образом для російської культури в цілому.

Л. В. Попова [33] характеризує «Демона», як іпостась творчої сили художника, схожий на «демона» Сократа. І в той же час сам Врубель виявився «Діонісом, що страждає», приніс себе в жертву. І хоча суспільство не відразу було готове прийняти його новації, все ж йому вдалося стати предтечею нового мистецтва. Молоді художники, поети-символісти вважають його своїм провісником. Під впливом його мистецтва творили потім А. А. Блок, К. Д. Бальмонт, В. Я. Брюсов, А. Білий; по-новому починає інтерпретувати образ «Демона» Ф. Шаляпін. Демон Врубеля – символ епохи кінця ХІХ - початку ХХ ст. і в той же час символ надчасовий.

2.2. Композиційно-драматургічний аналіз партії Демона з одноіменної опери Антона Рубінштейна

Опера «Демон» Антона Рубінштейна є вершиною творчості композитора та великим надбанням у розвитку ліричної опери. За основу

написання даного твору була обрана одноіменна поема М. Лермонтова. Композитор намагався в повній мірі зберегти основний філософський задум письменника.

Опера складається з трьох дій (7 картин). Прем'єра опери відбулася в Петербурзі 25 січня 1875 року на сцені Маріїнського театру.

Складність драматургічної організації опери призвели до того, що основною структурною одиницею опери стає картина. Всього в творі 7 картин, кожна з яких акцентує увагу на конкретній події ліричної драми. Таким чином об'єднуються 1-3 картини, де в фіналі відбувається загибель Синодала; 4-7 картини підводять до кульмінації опери, де в 6 картині помирає Тамара. У центрі кожного групування картин проводиться лінія взаємовідносин «любовного трикутника». А. Скирдова [43], аналізуючи оперу вказує на любовні лінії такою схемою (Тамара-Синодал-Демон, Тамара-Демон-Ангел).

Лібретистом даної опери став П. Висковатов, хоча з самого початку роботи над оперою А. Рубінштейн не став звертатися за допомогою до літераторів, а сам склав сценарний план «Демона». Одночасно створюючи музику до опери, композитор зрозумів, що самотійно не зможе написати оперний текст і звернувся по допомогу до Я. Полонського. Після відмови лібретиста Антон Рубінштейн звернувся до А. Майкова, який також з невідомих причин відмовився від даної роботи, запропонувавши звернутися до П. Висковатого. У статті «Моє знайомство з А. Г. Рубінштейном» [7] П. Висковатов описує свою роботу: «Я вагався. Мені було страшно зачепити текст мого улюбленого письменника, та ще в поемі, яка супроводжувала художню творчість рано загиблого поета. Мені здавалося святотатственно переінакшувати текст. Поставити поруч з віршами Лермонтова свій, навіть в лібрето, здавалося мені абсолютно немислимим. Однак Антон Григорович з такою пристрасстю взявся за цей сюжет, що в підсумку я здався» [7, с.3].

Робота над оперою проходила жваво, А. Рубінштейн писав музику швидше, чим встигало з'явитися лібрето. Це вносило у відносини

композитора та лібретиста чвари та непорозуміння. І в кінцевому вигляді автор тексту не впізнав власної роботи, бо Антон Рубінштейн власноруч скорочував, перероблював, доповнював та міняв місцями оперний текст. Згодом сам П. Висковатов писав: «Багато що було викреслено, переставлено або зовсім перероблено, не влаштовував мене і введений образ няні, я доводив, що це зайве, але що мене дуже неприємно вразило – це сцена спокуси, що стала зовсім, як здавалося мені, банальною, на манер самих пересічних опер того часу» [7, с.2].

На цьому робота з автором лібрето була завершена. П. Висковатов відмовився визнавати оперний текст своєю роботою та зазначив, щоб його ім'я не було вказане на партитурі та клавірі.

Для композитора бунтарство і «с небом гордая вражда» — головний зміст повісті. Демон представлений в лібрето істотою, яку утискує «тиран», який змушує його сліпо вірувати. Саме це і породжує в світу зло. Бунтівний герой опери тужить за щастям, мріє про кохання, але заперечує те кохання, яке є синонімом покірності та об'єднується з «рабством пригноблення». Тільки тоді, коли «тиран» зрозуміє це і те, що «любовь горда, как знанье», Демон готовий до примирення з ним. Сам А. Г. Рубінштейн називав оперу «поезією світу істин, почуттів і краси» [цит. за 4, с. 25], а герой повинен був викликати у глядача співчуття. Для А. Рубінштейна в образі Демона дуже важливо було показати психологічну драму особистості, яка прагне знайти оновлення та перетворення через любов. Тобто, Рубінштейновський Демон відповідно з поемою Лермонтова, – не спокусник, не месник. Лібрето підкреслює щирість Демона, який пізнав кохання.

Ю. Келдиш говорив про нього так: «Це перший в російській опері герой чисто індивідуального складу, в окресленні якого упор зроблений цілком на розкритті внутрішнього душевного світу, а не на втілення типових побутових, соціальних рис або широкої і загальної народно-історичної ідеї» [11, с.103].

Інтонаційна структура опери відіграє значну роль в єдності твору в цілому. Сюди відносяться:

- секстовість (лежить в основі речитативів та арій Демона, що внесло в музику м'якість, відкритість);
- хроматичність (надає музиці суворості, замкненість, обурений характер).

Ці дві структурні ознаки, якими пронизана вся опера Рубінштейна, утворюють інтонаційні «арки».

До того ж, в опері яскраво відобразилися орієнтальні мотиви, що стало контрастом до основного конфлікту. А. Рубінштейн, працюючи над твором, звертався за музичним матеріалом до збірки Д. Еристави «Попурі з грузинських пісень», що є першоджерелом для написання таких номерів як, «Ходим мы к Арагве светлой», пісні графа Синодала «Обернувшись соколом», хору «Ноченька» та грузинської лезгінки.

Музичний образ Демона досить різноплановий. Він формується з яскравих та ліричних аріозо: «Не плачь дитя», «На воздушном океане», «Я тот, которому внимала», а також містить інші характеристики в таких номерах:

-монологи «Проклятый мир! Прекрасный мир!» з Прологу, 5 картини («Обитель спит»), клятва («Клянусь я первым днем творенья!») з шостої картини, в якому наприкінці виникає мотив розчарування («И мир в неведеньи спокойном пусть доцветает без меня»);

-сцени з Янголом в 1 картині Прологу («Не кляни, а люби!», біля монастирських воріт з 5 картини («Дух беспокойный, дух порочный») – коли Демон вже відчув почуття любові, в Епілозі («Исчезни, дух сомненья»);

-любобний дует з Тамарою з шостої картини (О, только выслушай, молю») – велика сцена, в якій наочно простежується трансформація почуття Демона: від горделивості, ніжності, суму – до пристрасної мольби «Тамара, люби меня!» та оволодіння коханою («О, миг любви!»), яке призводить до її смерті;

- короткі репліки речитативного характеру (звернені до Князя, Тамари чи інших персонажів опери).

В монолозі з Прологу Демон предстає перед слухачами волелюбним бунтівником (в музиці –тональність b-moll, стрімкі хроматичні пасажі), В діалозі з Янголом з 1 дії – бунтівником, який пізнав гірку ціну Господньої Любові («Тиран, он хочет послушанья, а не любви»). Надалі ж кожне наступне аріозо демонструє поступову трансформацію образу. Епілог демонструє істоту з розбитим серцем, яка глибоко страждає від втрати надії на оновлення, яка вимушена поневірюватися у самоті. Його останні слова – «Проклятый враг! Проклятый мир! Проклятье всем!» – вимушена реакція одвічного одинака.

В цілому для Демона, який несе в собі тьму та руйнування, була обрана традиційна семантика: мінорна тональність (b-moll), скупий оркестровий супровід з використанням ритмічних фігур; вокальна партія у вигляді підкресленого патетичного речитативу з чіткою декламаційністю; у гармонії використовується зменшений септакорд, що стає своєрідним лейтмотивом Демона. Варто відмітити, що партія була написана для баритону, а не для басу, у якого тембральні фарби більш характерні для образу вигнанця з раю.

У музичній характеристиці Демона композитор яскраво виділив ті якості, які добре зрозумілі слухачам, — його страждання та скорботу, його палке бажання не бути самотнім, жага до співчуття. Ліричні мотиви — бажання особистого щастя, відродження особистості через кохання. Ці акценти образу героя відрізняються від Лермонтовського Демона, але вони ще більше викликали цікавість та схвалення у слухачів та критиків.

До речі, Б. Асаф'єв особливо виокремлював мелодичний дар як квінтесенцію стилю А. Рубінштейна: «Мелодія і мелодійне дихали в ньому, - писав він, - і мелодію була його музика, музика *мужнього ліризму* (курсив наш – А. Ж.), музика світла, енергійна в кращих своїх устремленнях» [4, с.112].

Чи не найбільше мелодичний дар розкривається в романсах Демона.

Перший романс Демона з другої дії «Не плач, дитя» написано в тональності си мажор. Розмір 6/8. Це не сольний номер героя опери, це його відлуння в душі Тамари (аріозо звучить одночасно з квартетом Нянї, Гонця, Гудала, Слуги та хору гостей). Його чує лише вона, що символізує душевну проникливість Демона. Величаво та тріумфально звучить вокальна тема цього номеру «И будешь ты царицей мира», що символізує рішучі наміри героя.

Цей романс написано у три частинній формі:

А - «Не плач дитя»;

В - «Он слышит райские напевы»;

А1 - «Тебя я вольный сын эфира» (реприза динамізована).

Партія оркестру виписана тріолями, що не надає особливої підтримки для всіх персонажів даного номеру, скоріше оркестр тут відіграє роль фону, який дає можливість слухачу повноцінно проникнутися душевним станом Тамари та Демона.

«На воздушном океане». Це друге аріозо Демона дуже нагадує жанр баркароли. Тональність даного номеру до мажор, розмір 6/8. Динаміка романсу *piano*, а це ще раз підкреслює ніжність почуттів Демона до Тамари. Не дивлячись на те, що деякі фрази романсу потребують збільшення відтінків до *mf*, композитор таким чином стримує душевні поривання Демона, який не бажає налякати кохану, яка відчуває його присутність: «Кто? Скажи, скажи, кто?».

Умовний поділ романсу буде мати такий вигляд (форма є складною двочастинною):

I ч. (проста двочастинна форма): **A** («На воздушном океане»)-**B** («Средь полей необозримых...»)-**A1** - «Час разлуки»-**B1** («В день томительный несчастья...»);

II ч. **C** («Лишь только ночь своим покровом») –**D** (*animato assai* «К тебе я буду прилетать»)-**D1** («Да, к тебе я буду прилетать», Демон не просто говорить про любов, він стверджує серйозність своїх намірів).

Оркестр в цьому номері лише відтворює мерехтіння водяної гладі та чарує картиною нічного Кавказу. Співаку відведена головна роль оповідача. «Лишь только ночь своим покровом» – у цьому розділі вокальна партія у тематичному відношенні відходить на другий план – вона переважно є речитативню. Тема широкого дихання звучить у струнних, при цьому відбувається оркестровий розвиток романсового тематизму, що притаманно стилю А. Рубінштейна.

До речі, якщо розглядати другий романс як оперний номер, то між 1 та 2 частинами є репліки Тамари, завдяки чому форма всієї сцени схиляється до вільної строфічної форми (або до контрастно-складеної).

Третій романс «Я тот, которому внимала». В його тематичній основі лежить «секстовість». Тональність до дієз мінор, невелике відхилення від тональності відбувається на словах «И будеш ты царицей мира» в соль дієз мінор. Розмір 4/4.

Поділ на частини в цьому романсі близький до подвійної двочастинної форми (з трансформацією тематизму останньої частини):

А («Я тот, которому внимала»)–В («Я тот, чей взор надежду губит») – А1 («Я бич рабов моих земных»)–В1 («Тебе принес я в умиленье», кульмінація).

Висновки до розділу 2

Основними завданнями даного розділу було проаналізувати основні засади втілення образу Демона в мистецтві та опері А. Рубінштейна. Виклад матеріалу призвів до наступних висновків.

Демон – найпоширеніший образ в мистецтві, тому його втілення є вкрай різноманітним. Міфи про потойбічні сили є майже в кожній культурі й кожного разу тема зла отримує нові акценти. Але є митці, в творчості яких ця тема знаходить різноманітне втілення. Такими є, зокрема, М. Лермонтов та М. Врубель. У творчості М. Лермонтова демон представлений як таким, хто втомився від одвічного зла, хто прагне любові, хто *може* закохатися. Так,

його кохання є смертоносним для будь-якої жінки, навіть чистої та непорочної, але його наміри не є поганими. Так трансформується фаустіанська тема в творчості письменника.

Демон був одним з найулюблених персонажів творчості М. Врубеля, при чому ця захоплення цією темою базувалося на творчості М. Лермонтова, а також – на вшануванні опери А. Рубінштейна. Свого роду синтез мистецтв дав художнику поштовх до цілої серії картин. Від М. Лермонтова М.Врубель перейняв відчуття сум'яття в образі «грішного ангела», від А. Рубінштейна – можливість його перевтілень, відношення до цього образу як багатогранного та схильного до трансформації. Завдяки цьому серія «Демонів» митця змогло віддзеркалити сум'ятні роки порубіжжя ХІХ–ХХ сторіч, створити узагальнюючий образ митця ХХ століття.

Опера «Демон» у творчості Антона Рубінштейна є одним з самих популярних та часто виконуваних творів. Ще за життя композитора вона була поставлена понад 100 разів в Росії та країнах Європи. Можливо, причиною такого успіху була велика популярність музиканта (піаніста, диригента, просвітника). Але не можна відкидати й музичні характеристики опери. Хоча не всі критики одразу сприйняли ідеї А. Рубінштейна, задум композитора був новаційний. По-перше, це стосувалося жанру. «Демон» Антона Рубінштейна є вершиною ліричного жанру опери в творчості Маестро. Цей твір є передвісником розвитку жанру у творчості його учнів (зокрема «Євгеній Онегін» П. Чайковського) та композиторів-послідовників.

Важливим було й те, що композитор сам працював над лібрето. Не дивлячись на невдоволення П. Висковатова (лібретиста, який потім відмовився увійти до числа творців опери, бо не вважав можливими кардинальні зміни лермонтовського тексту), невпинна праця композитора, його пошуки нового відображення «демонічного» ества головного героя опери привела автора до показу *інакшого Демона*. Він представлений не злою силою, що руйнує все навколо себе через свої богоборські принципи, а

ліричним героєм, який втілює в собі справжнє почуття кохання, що змінює його з середини.

Здійснений композиційно-драматургічний аналіз партії Демона дозволив дійти до таких висновків.

1. Композиційно поява Демона в опері вкладається у своєрідне «коло», бо арка, між Прологом та Епілогом надає можливість бачити героя в тільки зовнішній план. Між Демоном з Прологу та Демоном з Епілогу є велика різниця. Партія головного героя опери представлена монологам, дуетами (з Янголом, з Тамарою) та декількома яскравими аріозо романсового жанру («Не плач дитя», «На воздушном океане», «Я тот, которому внимала»). Кожен з цих номерів відкриває нову грань образу Демона та розкриває в ньому людське єство. В основі вокальної партії Демона лежить секстовість та хроматизми, що утворюють своєрідні арки між діями опери, та окремі фрази дублюються в партії оркестру, що схоже на лейтмотивність.

2. Драматургію партії Демона можна назвати драматургією трансформуючого типу. Так, перший монолог представляє Демона, розчарованого в світі, останні репліки опери – Демона, розчарованого в коханні. Між ними – прірва почуттів, які встиг відчути головний герой. Жанрова трансформація теж властива музичним висловлюванням Демона. В його партії немає жодного дуету-погодження – ані з Янголом, ані з Тамарою. Навіть під час дуету з шостої картини, яка починається як любовний, здійснюється злам почуттів, Тамара не хоче й боїться зробити останній крок – кохати грішного ангела, якому залишається лише благати її про це.

А. Рубінштейну вдалося завдяки музичним характеристикам створити такий образ, що він усвідомлюється поряд з Тамарою як *жертва* вічної боротьби між Небом та пеклом.

Отже, власне багата емоційна характеристика образу головного героя опери, з одного боку, запрограмувала вокально-сценічну традицію його втілення, з іншого – надала шалений поштовх для пошуку нових інтерпретацій.

РОЗДІЛ 3

ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ ДЕМОНА ВИДАТНИМИ СПІВАКАМИ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ

3.1 Ф. Шаляпін як виконавець партії Демона: традиція руської школи

Як відомо, прем'єра опери відбулася 1975 року у Петербурзі (Маріїнський театр). Композитор навіть для прем'єри переробляв деякі фрагменти та перейменовував персонажів. Вважається, що перші виконавці партії Демона – І. Мельников та Б. Корсов – не були яскравими в цій ролі, що стало однією з причин того, що опера не була прийнята слухачами і критиками. Але вони заклали першу традицію втілення головного образу – *містично-інфернальну*, яка й досі є доволі усталеною на театральній сцені.

О. Гозенпуд [29] відмічає, що певний злам по відношенню до цієї партії відбувся у виконанні П. Хохлова. Так, він відмовився від великих бутафорських крил (що були наявні у образах попередників), що наблизило його героя до людини. До того ж, він був без крил більш мобільний на сцені та зміг голосом передати всю ніжність та скорботу. Театрознавець С. Дурилін так описує втілення образу Демона П. Хохловим: «Прекрасні, гнучкі руки Демона–Хохлова були оголені. Широкі, довгі розрізні рукава були подобою крил, рухи рук його Демона були вільні, сповнені сумною безнадійністю і прекрасні в своїй гордій шляхетності і мужності. Прекрасне обличчя Демона не було у Хохлова романтичною маскою фатального нещасливця, застарілого прихильника зла» [цит. за 29]. В його виконанні були наснага та пристрасть, відчуття свободи, душевність, трагізм та обіцянка нового життя. Така інтерпретація весь сподобалася й композитору, й заклала ще одну традицію – *олюднення* головного персонажа, чого прагнув А.Рубінштейн.

Виконавське прочитання Ф.Шаляпіна стало новою сторінкою трактування цього образу.

Ф. Шаляпін працював над образом з великим захопленням і бажанням максимального перевтілення у свого героя. Сам митець казав, що скільки б співаків, які виконували цю партію, він не слухав, але жодному з них не вдалося застати йому в душу, переконати в тому, що Демон може і мислити, і відчувати, і страждати. Адже були серед них прекрасні співаки, що мали хороший голос, чудову фігуру. Майже усі вони бездоганно правильно, з математичною точністю виконували всі музичні вказівки автора, а нічого з цього не виходило.

У виконанні Шаляпіним партії Демона не відчувається напруженості та складнощів. Його голос ніби інструмент «в руках майстра» переливається всіма фарбами. Кожна фраза наповнена широким диханням та продином. Майстерне володіння всіма технічними засобами голосу дозволяють співаку не просто передавати образ та характер героя, а дійсно переживати та жити, як насправді.

Фразування та чіткість дикції виконавця наповненні правильним розташуванням акцентів. Кожне аріозо Демона Шаляпін ніби перевтілює героя з одного стану в інший, що чітко показує обізнаність співака в історії написання самого літературного джерела.

Ф. Шаляпін не просто співак, він в цій ролі представ також геніальним актором, який з точністю перевтілювався у образ Демона, що був задуманий А. Рубінштейном. Співак був наділений надзвичайною харизмою та мудрістю вокального виконавства настільки, що зміг втілити не тільки задумку Лермонтова та Рубінштейна, але ще й передати емоційність картин Врубеля.

Треба усвідомлювати, що виконання Ф.Шаляпіним цієї ролі відбулося напередодні 1905 року, тож віддзеркалило революційні настрої суспільства та бунтівний дух самого співака.

Тож він в інтерпретації образу Демона та в характері виконання акцентував саме бунтівні риси. Зовнішній вигляд, дійсно, базувався баченні М. Врубеля, він немов би відтворював наживо його картини. О. Гозенпуд

наводить таку реакцію зали на виконання Ф. Шаляпіна: «Фантастичне видіння ... з несамовитим ликом архангела йочами, що світяться. Смоляні до плечей волосся, божевільний злам брів і хмарна тканина одягу закріплюють його схожість з Демоном Врубеля. ... Одним замахом неіснуючих крил ... Демон перекидає себе з однієї скелі на іншу і піднімається там на повний зріст – могутній, крилатий воїн, вождь небесних революцій. На грудях у нього блищить бойовий панцир. ... Він готовий ще раз поборотися з небесами і чекає гідного противника» [цит. за 29]. Особливо цей волелюбний дух свободи відчутний при виконанні третього романсу «Я тот, которому внимала»¹. Його перша частина звучить немов марш, з підкресленням сильних долів, а в другій майже зовсім немає надриву (який зазвичай зустрічається на словах «И видишь, я у ног твоих»). Співак виконує цю частину мужньо та без ритмічної відтяжки (окрім кінцевої фрази «И слезы первые мои»). Завдяки створеному характеру любов і сльози Демона відчуються не як благання, а як дар, яким не скористалася Тамара. Демон Ф. Шаляпіна – майже зовсім *не ліричний* герой, адже при ліричному трактуванні не дуже виправданим є вбивство Синодала. У трактуванні Ф. Шаляпіна добре та зле борються між собою в душі героя (тому він кається після вбивства Синодала, але й це є його єство).

Отже, на нашу думку, Ф.Шаляпін *переінтонував* та майже переграв цей образ та започаткував ще одну традицію його втілення – не зламаний Демон, а бунтівний. Не можна сказати, що ця традиція в руській школі мала продовження, але на той час його трактування було новаторським та дерзновенним й заслуговує на те, щоб бути названим серед усталених вокально-сценічних традицій.

¹ Відео запису за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=sljs5cbxioo>

3.2. Вокально-сценічне втілення образу Демона українськими співаками: порівняльний аналіз інтерпретаційних версій Миколи Кондратюка та Михайла Гришка

Опера «Демон» А. Рубінштейна з дня першої постановки є в репертуарі оперних театрів, до того ж відомими є кіно версії вистави (зокрема, з Г. Отсом).

У другій половині ХХ сторіччя партія Демона в репертуарі багатьох співаків знайшла нове трактування та втілення. Найкращі оперні голоси України не одноразово виконували цю партію на рідній сцені та за її межами.

Серед золотого фонду співаків найяскравішими інтерпретаторами образу Демона є Микола Кондратюк та Михайло Гришко.

Микола Кіндратович Кондратюк (1931-2006) — видатний український оперний та камерний співак, педагог, громадський діяч, професор. Він є випускником Київської консерваторії, був солістом Державного народного хору імені Г. Г. Верьовки, солістом Київського академічного театру опери та балету, стажувався в театрі Ла Скала (Італія, Мілан) та у Великому театрі (Росія, Москва). Деякий час він був ректором Київської консерваторії та завідувачем кафедри сольного співу та оперної підготовки.

Микола Кондратюк — сильний драматичний баритон, якому властивий металічний тембральний блиск. Як зазначено на офіційному сайті співака [18], серед його оперних партій є такі герої – Ігор («Князь Ігор» О. Бородіна), Онегін («Євгеній Онегін» П. Чайковського), Єлецький («Пікова дама» П. Чайковського), Остап («Тарас Бульба» М. Лисенка), Фігаро («Севільський цирульник» Дж. Верді), Яго («Отелло» Дж. Верді), Максим («Арсенал» П. Майбороди), Жермон («Травіата» Дж. Верді), Посол Великої Русі («Богдан Хмельницький» Л. Данькевича), Гнат («Назар Стодоля» Л. Данькевича), Роберт («Іоланта» П. Чайковського), Алеко С. Рахманінова. Він також є одним з найкращих інтерпретаторів образу Демона в опері Антона Рубінштейна.

Образ Демона у виконанні цього співака втілений у повному протиріччі до образу злого вигнанця. М'який голос Миколи Кондратюка яскраво підкреслює ліричну сторону героя, який у боротьбі з самим собою хоче відчувати справжнє кохання.

«Не плач дитя», перший романс Демона, звучить у соліста як оповідь, вмовляння Тамари відпустити сльози та страждання за графом. Голос Миколи Кондратюка широким диханням та кантиленою яскраво відображає сюжетність номеру. Перед очима слухача вимальовується картина потойбічного світу. Перший номер партії вже чітко демонструє риси героя. Його боротьбу зі своїм єством. Протяжне фразування оперного тексту на широкому диханні змінюється різкими секстовими стрибками «И будеш ты царицей мира», що відчуваються як внутрішній крик Демона, його жага до відчуттів. Акомпанемент цього розділу скупий та не несе в собі підтримку для вокаліста. Цей номер дає можливість вокалісту проявити свої вокальні вміння.

У виконанні романсу «На воздушном океане» відчувається бездоганна кантилена, рівність звучання всього діапазону, чітке дотримання всіх звукових нюансів. Правильність фразування допомагає точно розставити акценти. Микола Кондратюк дуже точно передає характер романсу, всі вказівки композитора виконані вірно. Вражає неперевершена точність інтонування та дикція, кожне слово чітке та зрозуміле, насичене емоційністю та змістом.

Під час прослуховування даного романсу Демона з нотним матеріалом мою увагу привертає саме майстерність виконання. Наскільки чітко співак витримує кожну тривалість ноти, не зважаючи на те, що в вокальній партії присутні елементи остинато, кожна нота має внутрішній рух. Вона ніби «жива». Спочатку навіть здається, що по висоті це різні ноти.

Скупість акомпанементу не завдає проблем у виконанні, те що немає підтримки з боку супроводу навпаки додає ще більшої можливості

виконавцю проявити свою вокальну майстерність, акторську обізнаність та емоційність.

«Я тот которому внимала». Без вагань можна заявити про бездоганне виконання цього номеру. На нашу думку, третій романс Демона в інтерпретації Миколи Кондратюка є проявом найвищого ступеню майстерності виконавця. Правильна вокальна позиція, глибоке дихання, дикція та характер виконання в повному обсязі доносять до слухача портрет героя та його душевний світ. Демон більше не приховує своє справжнє єство. Він страждає та зізнається коханій хто він є насправді: «Я тот, которого никто не любит и все живущее клянет. Я бич рабов моих земных, я царь познания и свободы. Я враг небес, я зло природы, и видишь, я у ног твоих».

Вкажемо й на те, що цей романс вибудований співаком на постійному крещендо, що дійсно вражає, бо здається майже наочно, як співак немов зростає, стає з безплотного духа реальною людиною.

Неперевершена здатність Миколи Кондратюка до передачі емоційного плану номера надає образу Демона одночасно ліричності та драматизму. Демон падає на коліна, він скорений почуттями та бажанням бути коханим. Він більше не «руйнація», він скорена душа.

Всі агогічні вказівки композитора були дотримані виконавцем. Партія супроводу ще більше дає свободи, ніж у попередніх номерах. Деякі фрагменти арії взагалі виконуються сольо.

Підсумовуючи, вкажемо, що український співак додав до образу Демону української *теплоти в звучанні голосу*.

Одним із найкращих виконавців партії Демона також вважається український оперний співак Михайло Гришко (1901-1973).

Народився співак у місті Маріуполі, навчався у церковно-приходській школі, закінчив Одеську консерваторію, з 1924 по 1964 був солістом багатьох театрів України (Київ, Одеса, Харків), а також солістом Грузинського театру опери та балету імені З. Паліашвілі (м. Тбілісі).

На офіційному сайті співака [10] зазначено, що серед його виконавського репертуару є такі відомі партії як: Султан («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського), Микола, Остап («Наталка Полтавка», «Тарас Бульба» М. Лисенка), Мізгирь («Снігуронька» М. Римського-Корсакова), Онегін, Томський, Мазепа («Євгеній Онегін», «Пікова дама», «Мазепа» П. Чайковського), Невідомий («Аскольдова могила» О. Верстовського), Демон («Демон» А. Рубінштейна), Ігор («Князь Ігор» О. Бородіна), Яго, Жермон, Ренато, Ріголетто («Отелло», «Травіата», «Бал-маскарад», «Ріголетто» Дж. Верді). Скарпіа («Тоска» Дж. Пуччіні), Невер («Гугеноти» Дж. Мейєрбера), Ескамільйо («Кармен» Ж. Бізе), Рафаель («Намисто мадонни» Е. Вольф-Феррарі), Кіазо, Мурман («Даїсі», «Абесалом і Етері» З. Паліашвілі)²

Він був першим виконавцем партій Шибак в опері «Милана» П. Майбороди, Ахмета в опері «Перекоп» М. Мейтуса, Рибальченка, Тица, а також Богдана Хмельницького в однойменній опері Л. Данькевича.

У його виконанні партія Демона з опери Антона Рубінштейна набуває власного трактування (існує запис з симфонічним оркестром Київського державного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка, дир. Володимир Пірадов, запис 1952 р.).

Перший романс «Не плач дитя» звучить дуже сухо та без емоційно. Однорідна манера виконання без особливих агогічних відхилень. Всі секстові стрибки на високих нотах відірвані. В голосі відчувається невелике вібрато, що може бути як природною характерною рисою тембру співака, але й наявністю нестабільності голосу. «И будешь ты царицей мира» перехід до ноти фа дубль дієз звучить окремо від попередньої, що відчутно демонструє незгладженість регістрів.

В цілому романс звучить цілісно, але дещо відсторонено, не вистачає більшої емоційності та розкриття образу головного героя.

² Існує платівка «Искусство М.С. Гришко» (1977), яка є бібліографічною цінністю. Запис за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=mhYWaSxIM2g>

«На воздушном океане». Цей романс Демона в інтерпретації вокаліста виконаний дуже вдало. Гарне поєднання кантиленного звучання та дихання, об'єднання кожного слова у повноцінну фразу допомагає вокалісту донести основну думку твору до слухача. Хороша дикція, дотримання ритмічних та агогічних вказівок композитора зробили вирішальну функцію в трактуванні даного образу у виконанні Михайла Гришка. Цікавим рішенням є контрастність темпів окремих фраз, що надає стрімкості цьому образу, що ще більше підкреслюється *accelerando*.

На превеликий жаль запис третього романсу Демона «Я тот, котрому внимала» відсутня, але можливо зробити підсумок по двом існуючим романсам.

Образ Демона у виконанні драматичного баритону сприймається більш замкнуто. Головний герой не проявляє тієї ліричності та почуттів. Він холодний, безпристрасний відлюдник. В голосі вокаліста Демон не розкриває своєї емоційності та жаги до відчуттів. В цілому партія Демона у виконанні Миколи Гришка звучить цілісно та впевнено. Вокальну майстерність та професіоналізм виконавця не можна ставити під сумнів. Так як є імовірність того, що ці записи можуть відноситися до більш пізнього періоду творчості Михайла Гришка, а як відомо вокальні можливості голосових зв'язок «великих» (об'ємних) голосів з роками втрачають свою еластичність та пружність, через що і виникає сильне вібрато або тремоляція голосу.

3.3. Виконання Дмитром Хворостовським партії Демона: відмінності та новації образу

Талант Дмитра Хворостовського неможливо недооцінювати. Його голос став взірцем для багатьох виконавців. Він був відомий не лише як оперним виконавцем, але і як концертуючий майстер виконання творів камерного, кантатного та ораторіального жанрів.

Співак розповідав у своєму інтерв'ю [48] про те що, серед його камерного репертуару були романси російських і зарубіжних композиторів

(П. Чайковський, М. Римський-Корсаков, О. Бородин, С. Рахманінов, А. Рубінштейн, М. Глінка, Г. Персел, М. Равель, Й. Брамс, А. Дюпарк та ін.), барочні арії західноєвропейських композиторів XVI-XVII ст., російські народні пісні. Серед творів кантатно-ораторіального жанру: «Пісні мандруючого підмайстра» та «Пісні про померлих дітей» Г. Малера, «Сюїта на слова Мікеланжело» Д. Шостаковича, «Пісні і танці смерті» М. Мусоргського, «Відчалила Русь» та «Петербург» Г. Свиридова. У репертуарі Д. Хворостовського були присутніми твори духовної музики російських композиторів.

Дмитро Хворостовський підкорив не лише вітчизняну сцену, але і світові оперні театри (Королівський театр Ковент-Гарден (Лондон), Баварська державна опера (Munich State Opera), Берлінська державна опера, театр Ла Скала (Мілан), Віденська державна опера, Театр Колон (Буенос-Айрес), Метрополітен-опера (Нью-Йорк), Лірична опера в Чикаго, Маріїнський театр Санкт-Петербургу, московський театр «Нова Опера», оперна сцена Зальцбурзького фестивалю).

Він співпрацював з видатними диригентами сучасності, серед яких були Бернард Хайтінк, Клаудіо Аббадо, Майкл Тілсон Томас, Зубін Мета, Джеймс Лівайн, Сейджи Озава, Лорин Маазель, Валерій Гергієв, Євгеній Колобов, Юрій Темирканов, Володимир Федосєєв.

Серед найвідоміших оперних партій: Євгеній Онегін, Єлецький («Євгеній Онегін» П. Чайковського), Грязной – («Царська наречена» М. Римський-Корсаков), Жермон («Травіата» Дж. Верді), Ді Луна («Трубадур» Дж. Верді), Родриго («Дон Карлос» Дж. Верді), Ріголетто («Ріголетто» Дж. Верді), Симон Бокканегра («Симон Бокканегра» Дж. Верді), Сер Річард Форт («Пуритани» В. Белліні), Альфіо («Сільська честь» П. Масканьї), Сильвіо – («Блазні» Р. Леонкавалло), Граф («Весілля Фігаро» В. А. Моцарт), Дон Жуан, Лепорелло («Дон Жуан» В. А. Моцарт), Фігаро («Севільський цирульник» Дж. Россіні), Альфонсо («Фаворитка» Г. Доніцетті), Белькорре («Любовний напій» Г. Доніцетті), Валентин («Фауст» Ш. Гуно), Демон («Демон»

А. Рубінштейна). Остання партія Д. Хворостовського стала заключною не просто в кар'єрі співака, але і в житті.

Перед початком роботи над роллю Демона Дмитра запросили на радіостанцію дати інтерв'ю, в якому його запитали про відношення до даної постановки та образу головного героя в цілому. Ось що сказав співак: «У Рубінштейна, як і у Лермонтова Демон все-таки ангел, незгідний, бунтівний, він не пропащий, він вигнанець, він ізгой. Гордий, непримиренний, красивий і він як людина хоче любові, і любові цієї намагається добитися. І в цьому відношенні фінал Рубінштейна, який написав прекрасно цю оперу, але вона не рівна, оскільки композитор писав її практично усе життя. Завдяки тому, що друзі сиділи у нього на плечах і примушували його дописувати, лише, тому вона вийшла, як я вже говорив не рівній за стилем композиторського письма, по талановитості. Мені здається, що фінал опери дуже яскравий і цікавий. Мені буде цікаво її виконувати» [48].

Образ Демона для Дмитра не був новим. Романси Демона він виконував ще за часів навчання, але виконання повноцінної партії було його мрією яка здійснилась в 2015 році.

Режисером даної постановки став Дмитро Бертман. На сцені концертного залу імені Чайковського прем'єрні спектаклі давали протягом трьох днів. Мінімалізм на сцені (стіл, два крісла та глобус, як символ влади Демона) та майже відсутність декорацій дали нове, сучасне життя опері А. Рубінштейна.

Партнеркою по сцені для Дмитра стала Асмик Григорян у ролі Тамари. Сам образ Демона у виконанні Д. Хворостовського став не просто відкриттям для самого виконавця, але й для публіки. Такого стриманого та беземоційного Демона зовні не демонстрував жоден виконавець. Можна навіть сказати, що всю оперу Хворостовський був у своєрідній масці безпристрасного «грішного ангела».

Голос співака звучить точно та наповнено. Кожна кульмінаційна нота чітка позиційно. Безмежний потік дихання, ідеальне легато дозволяє

Хворостовському повноцінно передавати образ не залежно від мізансцен. Глос співака видається нам ідеальним втіленням Рубінштейновського Демона.

Сам співак під час роботи над партією казав так: «Думаю, незважаючи на представлення в концертному залі, у нас вийшла постановка не «semi-stage», а «full-stage» – тотальний театр. Ти відкритий глядачеві на усі 360 градусів, ніби граєш в кіно. Про що думаєш, як ти мислиш, як відчуваєш, читається публікою з усіх боків. Нічого не треба зображувати, укрупнювати, як для великої сцени іноді доводиться робити. Хоча є інша трудність - на жаль, це не ідеальний зал для вокального мистецтва, акустика дуже не рівна. Але, сподіваюся, і це завдання виявилось вирішуваним.

У мене була давня мрія виконати цю роль на оперній сцені. Кілька років тому ми з Валерієм Гергієвим спробували представити в концертному виконанні окремі сцени, і не вийшло - я жорстоко захворів. У цьому, здавалося, проявилася деяка ознака, але мене це ніскільки не налякало. І коли я зустрівся з Дімою Бертманом ідея з “Демоном” виникла знову.

Починаючи учити цю роль, я слухав запису Баттистини, Руффо, Шаляпина, російського баритона Максакова. З радянських співаків Георг Отс по-моєму, виконав Демона набагато цікавіше знаменитих солістів Великого театру. Я дуже копітко працював над роллю, збираючи по крупинках штрихи, якісь виконавські “трюки”.

Тепер я радію кожній хвилині і секунді, яку провів на сцені, отримуючи надзвичайну насолоду від цієї роботи в такій чудовій компанії» [19].

Дмитро Хворостовський у виконанні першого романсу «Не плач дитя» демонструє свої вокальні можливості дуже обережно та дозовано. Кожна фраза має стриманий характер. Дихання виконавця рівне, а звукова наповненість достатньо потужна. В цілому номер прозвучав затемнено та потаємно. Маска володаря світу зла не сходила з обличчя співака.

Зовсім інакше образ Демона звучить в другому романсі «На воздушном океане». Фразування та дихання Д. Хворостовського було набагато повноціннішим та енергетично сильнішим. Вокально номер виконаний блискуче. Емоційна сфера внутрішніх переживань Демона на обличчі співака не проявляється зовсім, душевні тривоги головного героя проявляються лише в голосі. В душі Демона відбувається найгостріша внутрішня боротьба. З одного боку, мільйони років злобної самотності, коли «він сіяв зло без насолоди ... і зло набридло йому». А з іншого – любов до Тамари повністю перевернула душу Демона і він навіть готовий примиритися з Небом. В цілому цей романс Д. Хворостовський виконав ближче до традицій Шаляпіна – більш мужньо та навіть грізно, зарозуміло, ніж лірично, підтверджуючи заявлене амплуа «володаря світу».

Третій романс Демона прозвучав на найвищому рівні емоційного напруження. Фантастична динаміка, чіткість виконання, вокальна неперевершеність тембру Дмитра наповнила цей номер не зовнішньою, а внутрішньою емоційністю. До самого кінця образ Демона в його втіленні не змінювався, навіть коли він пропонує Тамарі свою любов.

Цікаво прослідити всю драматургію партії Демона у виконанні Д. Хворостовського. Дійсно, вона витримана в одному амплуа – мужнього та майже безпристрасного, сильного, вольового, подекуди грізного, величного. Внутрішня стриманість та відстороненість – основне кредо героя.

Д. Хворостовський мріяв представити Демона в Європі і заради цього відмовився від усіх контрактів та концертів. Він був повністю занурений в роботу над оперою. Його проханням було лише звести до мінімуму мізансцени та обмежити рух на сцені, так як хвороба прогресувала, а бажання здійснити мрію було більшим, ніж смерть.

Шкода, що не судилося Дмитру Хворостовському виконати дану партію в 2018 році в театрі «Лісео» (Барселона). Співак вже почав боротися з складною та невиліковною хворобою, яка і обірвала його життя.

Висновки до розділу 3

Вокально-сценічні традиції втілення образу Демона було закладено ще в перші роки презентації опери на сцені.

З одного боку, склалася й залишається усталеною традиція зображення Демона як фантастичної істоти. З іншого, один з перших виконавців партії – П. Хохлов – заклав трактовку образу як живої людини. Третій образ, що було створено на початку ХХ сторіччя Ф. Шаляпіним – образ волелюбного богоборця.

Українські співаки завжди славились своїми досягненнями не тільки на рідній землі, але і за її межами. Яскравими представниками золотого фонду української оперної сцени є два драматичні баритони. Це Михайло Гришко та Микола Кондратюк. Два тембрально різні голоси та зовсім протилежні інтерпретатори образу Демона.

Миколі Кондратюку більш яскраво та динамічно вдалося розкрити героя в партії Демона. Для нього характерна протяжність звуку, кантиленне звучання та рівність діапазону. Чітке дотримання вказівок композитора та правильне фразування, велику роль також відіграє емоційна складова та акторська майстерність у передачі всього спектру відчуттів персонажу, які мають відчувати глядачі. І в цьому великий плюс Миколи Кондратюка. Його інтерпретація образу дуже точно показує внутрішній світ Демона. Він не несе в собі руйнівної сили, він лише прагне відчути любов як звичайна людина. І в третьому романсі «Я тот, котрому внимала» останні фрази «Тебе принес я в умиленье молитву чистую любви, земное перовое мученье и слезы первые мои» виконавець вдало підбирає інтонацію, щоб у слухача не залишилося жодного уявлення, що Демон – уособлення зла.

Михайло Гришко досвідчений виконавець, який продемонстрував образ головного героя істотою відлюдькуватою та дуже стриманою. Більш потужний голос цього виконавця не зміг розкрити ліричну сторону Демона, а навпаки ще більше його усамітнював один на один з почуттями. На жаль, третього романсу Демона у виконанні Михайла Гришка не існує, а тому ми не

можемо стверджувати, що образ персонажа розкритий повністю, бо саме арія «Я тот, котому внимала» є кульмінацією розкриття драматичності та людськості Демона.

Зовсім іншим вокально та емоційно демонструє образ Демона Дмитро Хворостовський. Шалено талановитий співак, яскрава особистість якого продемонструвала небачену раніше витримку та беземоційність образу «грішного ангела». Кожен романс Демона – це майстерно виконаний твір. Технічний, точний та професійний підхід до передачі вокального тексту забезпечив співака безперервною кантиленою. Динаміка партії на протязі всієї опери зберігає таємничість образу, а маска на обличчі співака заворює статикою та нерухомістю. Д. Хворостовський зміг повністю інакше передати образ Демона завдяки власному професіоналізму та вокальній практичності. Він багато часу проводив за вивченням оперної партії як нотного матеріалу так і художнього. Постійне порівняння вокальних інтерпретацій образу Демона у виконанні інших співаків дало можливість Хворостовському втілити на сцені велич та статичність Демона, що беззаперечно демонструє іншу іпостась персонажа.

ВИСНОВКИ

Дослідження, що присвячене вокально-сценічним традиціям втілення образу Демона, дозволило скласти наступні висновки.

1. Огляд наукових джерел, присвячених життю та творчості Антона Рубінштейна дозволив стверджувати, що його спадщина в цілому є дослідженою. Так, є монографічні нариси, зроблені огляди його творів, проаналізовано сфери діяльності його як композитора, диригента, просвітника, культурного діяча, гастролера; виявлені зв'язки А. Рубінштейна з Україною, країнами Європи. Антона Рубінштейна називали феноменом XIX століття. Він був не просто музикантом, піаністом, диригентом, викладачем та громадським діячем. Він став визначною особистістю у розвитку професійної освіти для всіх бажаючих навчатися від ремісників до знаті. Відкриття перших консерваторій, музичних класів та започаткування Російського музичного товариства західноєвропейської культури на засадах російської традиції стали реформаторськими діями Антона Рубінштейна та зробили рішучий крок у розвитку культурної спадщини Росії. Що дало свої плоди у подальшій творчості інших композиторів. Наприкінці 1880-х років XIX століття Антон Григорович Рубінштейн був у zenіті світової слави геніального піаніста, яскраво обдарованого композитора, автора численних творів найрізноманітніших жанрів, видатного музично-громадського діяча, реформатора, справжнього творця якісно нових принципів організації та змісту вітчизняної музичної освіти, концертної справи, музичної культури загалом.

Менше дослідженою є виконавська сторона творчості композитора і цю прогалину заповнює запропонована магістерська робота.

2. Композитор (окрім інструментальної музики) яскраво проявив себе як композитор вокальний та оперний. Оперна спадщина композитора налічує опери ліричні («Фераморс», «Демон»); комічні («Серед розбійників», «Папуга»); велика історична опера («Нерон», «Купець Калашников»,

«Макавеї», «Куликівська битва»; побутова («Горюша»); духовна («Втрачений рай», «Вавилонське стовпотворіння», «Суламит», «Моїсей», «Христос»).

Значний внесок композитор зробив по відношенню до вокальної музики, яка й досі є виконуваною. Серед найулюбленіших його жанрів – романси, вокальні сцени, пісні, монологи. Йому була притаманна мелодійність (Б. Асаф'єв), але не можна оминати й декламаційність як ознаку його вокального стилю. Їхнє органічне поєднання відчутно в опері «Демон».

3. Творчість А. Рубінштейна звеличилась тим, як він міг вдало відтворювати елементи орієнтальної музики. В цьому напрямку у композитора була написана опера «Демон». Першоджерелом, яке лягло в основу лібрето даної опери, стала однойменна поема М. Лермонтова. Своєю основною задачею А. Рубінштейн вважав відтворити повноцінно та цілісно весь зміст даного твору.

Демон в опері представлений сильною, але суперечливою натурою. Образ головного героя Демона в жанрі ліричної опери відображає такі характерні риси, які в першу чергу стосуються драматургії: велика кількість та різноманітність масових сцен, що пов'язані з побутом та життям; центральне місце ліричних сцен, а серед них особливо — діалогічних; відмова від замкнених номерів та наближення їх до драматичного театру.

Важливі особливості та цінності опери «Демон» полягають в інтонаційній сфері. Однією з особливостей, яка проявилась в орієнтальному стилі «Демона», полягає в тому, що цей стиль набув іншого національного колориту, а ніж в інших східних опусах А. Рубінштейна, — точно виражений грузинський характер.

Конкретних лейтмотивів у творі не має, хоча дві теми, якими пронизана опера, пов'язані з образною сферою Демона: активна тріольна тема оркестрового вступу (зловісна, похмура) та гімнічна по своїй природі мелодія, пов'язана зі словами «И будешь ты царицей мира». В

психологічному плані композитор використовує ремінісценцію вокальних тем Демона в оркестрі, що створює ефект присутності. Музичний тематизм східної музики дуже тісно був пов'язаний з усіма сферами творчості. Так на світ з'являється геніальна опера композитора, що стала «візитною карткою» Маестро. «Демон» Антона Рубінштейна зроджує в собі жанр ліричної опери, який проросте в творчості майбутніх майстрів.

В «Демоні» чітко проявилась ще одна сторона рубінштейнівського стилю: в ньому більше мужності, рішучості, динамічності, а ніж екзотичної барвистості та чуттєво-томної пасивної млості. Такий оперний герой як Демон став справжнім відкриттям.

4. Втілюючи цей складний, багатогранний образ, композитор підкреслює його трагічність та самотність, що відображається на традиціях інтерпретації образу.

Образ Демона найяскравіше розкривають три романси: «Не плач дитя», «На воздушном океане», «Я тот которому внимала». Звісно, вони не вичерпують характеристики персонажу, але саме на порівнянні цих романсів будувався інтерпретаційний розділ пропонованого дослідження. Усі вони виявляють характерні риси, які притаманні герою та через які й складається головний портрет «вигнанця неба».

Нами було виокремлено три найбільш усталені традиції відтворення образу Демона на сцені.

Перший – *містично-фантастичний*. Його було закладено ще першими виконавцями. Він припускає відповідний антураж, костюм, янгольську атрибутику (крила, зірки тощо). Сучасні інтерпретації подекуди й досі відтворюють цю традицію.

Більш поширеною є традиція *олюднення містичного* образу Демона, підкреслення в ньому ліричної сутності, любовних почуттів, ніжності, пристрасності. Такими є проаналізовані в дослідженні інтерпретації українських співаків М. Гришка та М. Кондратюка. Безумовно, на таку

інтерпретацію працює теплий баритоновий тембр обох співаків, м'яка подача голосу, не гучна динаміка.

Окремо вирізняється інтерпретація Ф. Шаляпіна. Створена на початку ХХ ст., вона увібрала в себе настрої передреволюційної епохи. Шаляпінський Демон створив традицію демонстрації героя-бунтівника, що відповідало не стільки рубінштейнівській музичній характеристиці персонажу, скільки врубелівським ілюстраціям Демона.

І ще одна характеристика, яка відходить від усталених традицій – стриманість, відстороненість та гордовитість, що відчуваються в останній партії, над якою працював Д. Хворостовський. Його майстерність та харизма полонять слухачів з перших нот. Але ніколи публіка ще не бачила такого стриманого, навіть відстороненого Демона. Інтерпретація Д. Хворостовського увібрала в себе найкращі надбання втілення даного персонажу. Вокальна цілісність образу підтримувалась беземоційністю зовнішніх проявів боротьби Демона з самим собою. Співак дуже чітко та зважено розставляв акценти в партії та зміг втілити власну інтерпретацію образу, на яку не зважувався жодний артист. Ймовірно, він заклав нову традицію інтерпретації образу Демона – як *надлюдини*.

В завершенні даної роботи хотілося підкреслити, що всі проведені дослідження образу Демона з позицій композиційно-драматургічних прийомів (інтонаційна єдність в основі якої лежить секстовість; інтонаційно-сміслові «арки»; психологічний підтекст; метод симфонічного розвитку тощо) дозволили не тільки усвідомити сильний вплив на подальший розвиток російської та світової лірико-психологічної опери. Вони довели, що вокально-сценічна традиція втілення образу Демона з опери А. Рубінштейна наразі розвивається, як розвивається й сучасне вокальне виконавство.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А.Д. Рубинштейн. М.: Музгиз, 1976. 45 с.
2. Антон Григорьевич Рубинштейн. Anton Rubinstein. URL: <http://www.belcanto.ru/rubinstein.html> (дата обращения 02.03.2018).
2. Антон Рубинштейн на Гудзоне. URL: <https://www.chayka.org/node/9177> (дата обращения 09.10.2018).
3. Антон Рубинштейн у діалозі з Україною. URL: <http://mus.art.co.ua/anton-rubinshtejn-u-dialozi-z-ukrajinoyu/> (дата звернення 15.11.2018).
4. Асафьев Б. В. Русская музыка. М.: Музыка, 1970. 344 с.
5. Баренбойм Л. А. Миколай Григорьевич Рубинштейн: история жизни и деятельности. Москва : Музыка, 1982. 277 с., 16 л. ил.: портр.; 22 см.
6. Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность : в 2 т. Т. 1. Ленинград: Госиздат, 1957. 455 с.; Т. 2. Ленинград. : Госиздат, 1962. 492 с.
7. Висковатов П. А. Мое знакомство с А.Г. Рубинштейном. URL: <http://lermontov.rhga.ru/upload> (дата звернення 15.12.2019).
8. Говорухина Н. Взаимодействие музыки и слова как основы формообразования в камерно-вокальном жанре // Проблемы взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Ред. та упоряд. Л. В. Шаповалова; Харк. держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2007. Вип. 20: Мистецтво: «Від існуючого до виникаючого». С. 56—68.
9. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: автореф. дис. ... доктора мистецтвознав.: 17.00.03 / Нац. муз акад. України ім. П. І. Чайковського. Киев, 2000. 39 с.
10. Гришко Михайло UKRMUSIC. URL: <http://www.ukrmusic.org/entsyklopediya/h/myhajlo-hryshko.html> (дата звернення 01.02.2018).

11. Данилова Н. Ю. Лермонтов в музыке // Проблемы культурологии. 2013. №12. С. 53–60.
12. Друскин М. С. 100 опер. История создания. Сюжет. Музыка. Ленинград: Музыка, 1968. 623 с.
13. Дурылин С. Врубель и Лермонтов // М. Ю. Лермонтов. 1948. С. 541–622.
14. Ефремова И. Костюмированный бал Антона Рубинштейна как музыкальная коллекция // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 2011. Вип. 33. С. 26—40.
15. Зима Т. Ю. Антон Григорьевич Рубинштейн — социокультурный феномен и организатор музыкального дела в России // Вестник МГУКИ, 2012. № 3. С. 230–235.
16. Зинькевич Е. А. Рубинштейн. Первые оперы А. Рубинштейна в контексте смены эпох (1850-е) // Очерки по истории русской музыки. Тематический сборник трудов. Киев, 1995. С. 49–71.
17. Зинькевич. Е. Неутомимый композитор второго разряда... // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. – Вип. 30: Брати Рубінштейн. Історичні уроки та плоди просвіти / Харк. держ. ун-т. мистецтв ім. І. П. Котляревського [ред.-упоряд. Л. Русакова]. Харків: Вид-во ТОВ С. А. М, 2010. С. 7 – 20.
18. Золотий фонд української естради Кондратюк Микола. URL: <http://www.uaestrada.org/spivaki/kondratyuk-mykola/> (дата обращения 20.01.2018).
19. И на челе его высоко не отразилось ничего. URL: <https://www.belcanto.ru/15020602.html> (дата обращения 11.03.2019).
20. Коган Д.З. Врубель. М.: Искусство, 1980. 416 с.
21. Корабельникова Л. З. А. Г. Рубинштейн // История русской музыки : в 10 т. Т. 7. Москва : Музыка, 1994. С. 77—126.
22. Мадишева Т. П. Про співвідношення мовної та музичної інтонації у вокальному виконавстві (до питання виконання іншомовної вокальної

музики): автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.02 ; Київ. держ. конс. ім. П. І. Чайковського. Київ, 1994. 28 с.

23. Мадішева Т. П. Співак і мова. Культура співу мовою оригіналу: теорія і практика: навч. посібник. Харків : Штрих, 2002. 160 с.

24. Мадішева Т. П. К проблеме интерпретации вокальной музыки // Проблемы взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. Харк. Держ. Ін-т мистецтв імені П. П. Котляревського. Харків, 1999. С. 32—36.

25. Мышьякова Н. М. Литература и музыка в русской культуре XIX века: дис. ... д-р искусств-я. СПб.: 2003. 234 с.

26. Малозьомова О. І. Роль Антона Рубінштейна в реорганізації музичної освіти в Києві // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2013. №4. С. 51—59.

27. Мещерякова Н.О. Ф.И. Шаляпин. Забытые страницы творческой биографии: «...Для сцены Кавказом рожден». 2018-3-Южно-российский музыкальный альманах.

28. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учебное пособие для вузов. Москва : Владос, 2003. 248 с.

29. Опера Рубинштейна «Демон». URL: <https://www.classic-music.ru/demon.html> (дата звернення 20.04.2020).

30. Опера Рубинштейна «Демон». The Demon. URL: <http://www.belcanto.ru/demon.html> (дата обращения 25.02.2018).

31. Оперные страсти с Антоном Гапко. Ангелы и демоны. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/anton-gopko-angels-demons-1/> (дата обращения 14.12.2018).

32. Пасхалов В. И. Антон Григорьевич Рубинштейн. Москва : Музыка, 1989. 117 с.

33. Попова Л. В. «Демоническое» в творчестве М. А. Врубеля // Научный потенциал: работы молодых ученых. 2013. №4. С. 278—282.

34. Побережная Г. О «Демоне» и демонизме в творческой судьбе А. Г. Рубинштейна // Антон Григорьевич Рубинштейн: сб. ст. Санкт-Петербург: Канон. 1997. С. 16–27.

35. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. Вип. 30: Брати Рубінштейн. Історичні уроки та плоди просвіти / Харк. держ. ун-т. мистецтв ім. І. П. Котляревського [ред.-упоряд. Л. Русакова]. Харків: Вид-во ТОВ С. А. М, 2010. 258 с.

36. Рапацкая Л. А. История русской музыки: От Древней Руси до «серебряного века»: Учеб. для студ. пед. высш. учеб. заведений. Москва: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001. 384 с.: ноты.

37. Рубинштейн А. Г. Демон: опера в 3-х д. (7 картинах). Москва : Музгиз, 1958. 77 с. (Оперные либретто).

38. Рубинштейн А. Г. Литературное наследие. В 3-х Т. Москва : Музыка, 1983. 278 с.

39. Рубинштейн А. Музыка и ее представители. Санкт-Петербург: Союз художников, 2005. 160 с.

40. Рубинштейн А. Г. Короб мыслей: афоризмы и мысли. Москва : Олма-Пресс; Санкт-Петербург : Нева знамение, 1999. – 223 с.

41. Рубинштейн Антон Григорьевич. Избранные письма; [под общ. ред., со вступ. ст. и коммент. Л. А. Баренбойма]. Москва : Музгиз, 1954. 101 с.

42. Самин Д. К. Сто великих композиторов. Москва : Вече, 2004. 573 с.

43. Скирдова А. А. Лирические оперы А. Г. Рубинштейна в контексте эволюции жанра: автореф. дисс. ... канд. искусствовед.; Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2011. 29 с.

44. Скирдова А. А. «Демон» М. Ю. Лермонтова и А. Г. Рубинштейна: диалог двух великих художников // Музыкальная жизнь. 2011. № 2. С. 22–26.

45. Сокольская А. А. Оперный текст как феномен интерпретации: дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 : Казань, 2004. 163 с.

46. Сухленко І. Русская романтическая традиция «Рубинштейновского корня» в исполнительском стиле Владимира Горовица // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. Вип. 30: Брати Рубінштейн. Історичні уроки та плоди просвіти / Харк. держ. ун-т. мистецтв ім. І. П. Котляревського [ред. -упоряд. Л. Русакова]. Харків: Вид-во ТОВ С. А. М, 2010. – С. 225–235

47. Удяк Г. Демонічна проблематика Михайла Лермонтова у контексті європейської літературної традиції // Молодь і ринок. 2011. №4 (75). С. 85–89.

48. Улететь с Демоном. «Демон» Рубинштейна в КЗЧ. URL: <http://operanews.ru/15020907.html> (дата обращения 17.11.2018).

49. Уманець О. В. Фаустівська міфологема у творчості А. Рубінштейна // Мистецтво в міждисциплінарних дослідженнях. Харків, ХДАДМ, 2017, С. 181–187.

50. Хотрова Т. Антон Григорьевич Рубинштейн, 1829-1894: популярная монография. Ленинград: Музыка, 1987. 94 с.

51. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дисс. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 ; Ин-т искусствовед., фольклора и этнографии им. М. Ф. Рылского. Киев, 1987. 23 с.

52. Шейн С. «Демон» А. Г. Рубінштейна. М.: Музгиз, 1961. 78 с.