

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

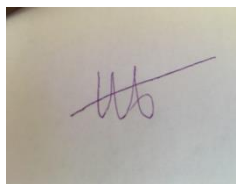
**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра сольного співу та оперної підготовки

**ХРИСТИЯНСЬКІ МОТИВИ
В ОПЕРНІЙ ДРАМАТУРГІЇ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ТА РОСІЙСЬКИХ
КОМПОЗИТОРІВ ХІХ СТОЛІТТЯ**

**Магістерська робота
Бурцева Микити Вікторовича
Науковий керівник:
Д-р мистецтвознавства,
професор Шаповалова Людмила Володимірівна**

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання
на відповідне джерело .



Харків – 2020

ЗМІСТ

Вступ

РОЗДІЛ 1. БІБЛІЙНІ МОТИВИ В ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ ХІХ

СТОЛІТТЯ: ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ

1.1 Аналіз новітніх публікацій за темою.....	7
1.2. Метод духовного аналізу християнських мотивів та сюжетів в оперному жанрі.....	10
1.3 Християнські мотиви в операх Дж. Верді.....	12
1.4 Християнська тематика в операх французьких композиторів.....	16
1.5 Християнський вплив на оперну творчість А.Г. Рубінштейна.....	20
1.6 «Іоланта» П.І. Чайковського як зразок опери з християнським сенсом.....	23
Висновки до Розділу 1.....	26

РОЗДІЛ 2 ХРИСТІЯНСЬКИЙ СЕНС ТА ЗВ'ЯЗОК С ЦЕРКОВНОЮ СЛУЖБОЮ ТА «СЛОВОМ ПРО ЗАКОН І БЛАГОДАТЬ» МОНАХА ІЛАРІОНА У ОПЕРІ «СКАЗАННЯ ПРО НЕВИДИМИЙ ГРАД КИТЕЖ» М. РИМСЬКОГО-КОРСАКОВА

2.1. Відображення в опері православної служби Божої і свят та паралель з Біблією.....	27
2.2. Духовні паралелі зі «Словом про закон та благодать» монаха Іларіона.....	32
Висновки до Розділу 2.....	35

РОЗДІЛ 3 ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ ГОЛОСА, ТЕМБРА, ТЕХНІЧНИХ ДАНИХ ТА ЙОГО ВІДПОВІДНІСТЬ ДУХОВНОГО ПЛАНУ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ

3.1. Виконання партії Февронії Галіною Калініною (спрямованість вокально-сценічного образу на відтворенні духовного буття).....	36
---	----

3.2 Виконання партії Падре Гуардіано Ферручіо Фурланетто (спрямованість вокально-сценічного образу на відтворенні духовного буття).....	40
3.3. Виконання партії Ебн-Хакіа Уїллардом Уайтом (спрямованість вокально-сценічного образу на відтворенні духовного буття).....	43
3.4. Виконання партії Моїсея Раймонді Руджеро (спрямованість вокально-сценічного образу на відтворенні духовного буття).....	48
Висновки до Розділу 3.....	51
ВИСНОВКИ.....	52
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	53

ВСТУП

Актуальність теми. Історія оперного мистецтва, яка бере початок з церковних обрядів та містерій, висуває перед дослідниками-виконавцями проблему розуміння духовних засад оперного жанру, його сюжетну або поетичну символіку, що переходить у музичну драматургію з християнських богослужінь. Виявлення в музиці оперних творів християнської символіки допомагає відкрити нові аспекти на різних рівнях оперної драматургії, проникнути в глибину релігійно-філософського світогляду авторів (композитора та лібретиста), поглянути більш уважно на духовні, релігійно-естетичні та філософські проблеми самосвідомості в оперній творчості. Це дає можливість для додаткового усвідомлення прихованих смислів, що допоможе виконавцям в правильній інтерпретації виконуваного образу. Отже, *актуальність теми* зумовлена необхідністю системного структурування християнських мотивів в оперному жанрі як *спеціальної проблеми сучасної музикології*. Надзавданням є проблема правильного виконання артистом-вокалістом оперних партій, в яких є відсилання до християнських образів, для творення вокально-сценічних інтерпретацій, відповідних до авторського задуму і духовних поглядів творців сучасного оперного спектаклю.

Мета дослідження –обґрунтувати виконавські інтерпретації під кутом духовної точки зору .

Мета обумовлює вирішення наступних завдань :

- зрозуміти суть розгляду музики під кутом духовної точки зору
- знайти християнські мотиви в оперній творчості видатних композиторів
- порівняльний аналіз різноманітних виконань обраних оперних творів з духовної точки зору.

Методи дослідження. Обрана тема зумовлює специфіку методологічного вибору шляхів і підходів о розкриття теми, пов'язаної з носіями християнського світоспоглядання в оперних сюжетах. Тому ми обрали в

якості методології праці професора В. Медушевського, зокрема, його фундаментальну монографію «Духовний аналіз музики».

Теоретичну базу дослідження складають фундаментальні праці з загальних та спеціальних проблем музичної науки та сміжних гуманітарних дисциплін:

- *праці, присвячені теоретичним аспектам та визначенню естетичних, філософських і музикознавчих концепцій культури, символу, а також їх проєкціям у сферу питань про музичну та християнську символіку* (С. Аверінцев, М. Арановський, Б. Асаф'єв, І. Бродський, Т. Владишевська, Т. Гетало, свят. Герман Константинопольський, А. Григоренко, П. Євдокімов, Г. Денисенко, Е. Кассирер, А. Кураєв, О. Лосєв, В. Лосський, Ю. Лотман, В. Межуєв, Н. Пальм, Ч. Пірс, Псевдо-Діонісій Ареопагіт, В. Рошаль, В. Телія, Є. Трубецької, Л. Уайт, Я. Флієр, А. Фролов, о. Шмеман, о. Павло Флоренський);

- *праці, присвячені вивченню оперної творчості Д. Верді, М. Римського-Корсакова, П. Чайковського, А. Рубінштейна, Дж. Мейєрбера* (Б. Асаф'єв, Н. Бекетова, А. Гозенпуд, О. Кандинський, Ю. Келдиш, О. Комарницька, О. Коменда, К. Кузнєцов, О. Левашева, Т. Ліванова, Л. Пархоменко, Є. Пахомова, Г. Прібегіна, В. Протопопов, М. Рахманова, Л. Серганюк, О. Серов, О. Синельникова, О. Смагіна, А. Соловцов, Ю. Сітарська, К. Кулигіна);

- *роботи, що присвячені аспектам інтерпретації та взаємодії музики та духовності* (В. Медушевський, В. Богданов-Березовський, М. Друскін, А. Доліво, Д. Кіреєв, О. Оголевець, І. Сусідко, К. Руч'євська, І. Степанова, С. Brown, Е. Downes, К. Немченко, Е. Енська);

- *роботи, присвячені релігійному історизму і дослідженням різдвяних та пещних дійств* (М. Барг, О. Хазанов, В. Лімонов, Є. Оберемок, Н. Парфент'єв, П. Стенніков).

Наукова новизна отриманих результатів. В даній роботі зроблена спроба детального наукового дослідження та структурування християнських

мотивів в оперній творчості композиторів західноєвропейської та російської традиції XIX ст.

Практичне значення отриманих результатів. Результати дослідження допомагають вокалісту звернути увагу на малодосліджувану проблему виконання партій ,які так чи по іншому пов'язані з християнством та у приділенні уваги до способів її вирішення під кутом інтерпретаційних тонкощів на ґрунті духовного аналізу оперного тексту задля підвищення виконавського мислення при виконанні оперних творів.

Структура роботи. Робота складається зі Вступу, трьох основних розділів (дванадцяти підрозділів), Висновків і Списку використаних джерел (98 позицій). Обсяг основного тексту – 52 сторінки.

РОЗДІЛ 1

БІБЛІЙНІ МОТИВИ В ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ ХІХ СТОЛІТТЯ: ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ

1.1 Аналіз новітніх публікацій за темою

При ознайомленні з обраною темою вдалося знайти новітнє джерело – кандидатську дисертацію та низку статей К. Немченко [49, 50], в яких здійснено одну з перших спроб постановки проблеми щодо літургійних впливів на жанр опери. Авторка пропонує розглядати оперні твори з точки зору наявності в них літургійної символіки на різних рівнях проявлення. І в цьому сенсі автор стає орієнтиром, хоча аналогічну постановку проблеми у вигляді гіпотези було здійснено нами в бакалаврській роботі (2018). Виокремимо основні положення літургійної концепції авторки.

Східнохристиянська культура складається з нерозривно пов'язаних між собою аспектів – філософського, релігійного, естетичного і художнього. Музичний твір також складається з філософської концепції, естетичного і художнього канонів та світоглядних установлень автора. Пересічність всіх складових народжує культурний артефакт, який, будучи світським, несе в собі концепт релігійності, а будучи культовим несе в собі світські уставлення. Запропонована структура рівнів прояву літургійної символіки базується на пересіченні богословських, філософських, музикознавчих досліджень.

Оперні твори композиторів різних епох можна розглядати з точки зору наявності в них літургійної символіки східнохристиянської традиції на різних рівнях проявлення. Першим рівнем проявлення можна визначити загальну домінуючу ідею твору, як магістральну лінію драматургії; до неї входять – соборність, яка в основі має єдність особистості і народу, а також «добровільне єднання по духовному релігійному тяжінню, по дійсному зближенню душ усіх з Єдиносущим» (В. Кантор); ідея

Преображення, житійність як комплекс святості, мучеництва, жертвовності, жанр притчі (сюжети за Євангелієм), категорія сім'ї як малої церкви, стилістика триєдиного циклу богослужіння: вечірня – ранішня або заутреня та кульмінаційна частина добового кола – Обідня, Божественна Літургія з головним таїнством Євхаристії (подяки), за допомогою якої людина досягає єдності з Богом.

Можна відокремити риси служби Акафісту і молебну, панахиди та похорону. В багатьох оперних творах присутній есхатологічний комплекс (Апокаліптика), який в світі православних культових традицій має свої окремі проявлення – жахливі картини кінця Світу не несуть приреченості, а виявляють радісну надію на Нове Царство, в якому житимуть тільки праведники в безкінечній радості, любові і непропеченому світлі.

Оперні твори в яких застосовується літургійна символіка втілюють ідею софійності як проявлення двоєдності Божественної та земної дійсностей; теми хресного шляху та вибору людиною своєї долі. В багатьох досліджених нами творах знайшли відображення основні риси православного свята – Пасхи (Воскресіння), Благовіщення, Преображення, Успіння, а також комплекс, який має назву Пасіон і відображає події Страсного Тижня. Крім того на рівні програми твору можна спостерігати проявлення рис семи основних Таїнств християнської церкви східного обряду та комплексного уявлення про Божественне Світло і його головного проявлення – Фаворського світла.

До другого рівню К.Немченко відносить конкретні прояви літургійної символіки, об'єднані в певний богослужбово-обрядовий комплекс:

- обряд вінчання та його різновид дівич-вечір;
- поховання – відспівування;
- святочний символічний комплекс колядок, масляничні гуляння;
- події і співи Страсного Тижня.

Отже, літургійні та богослужбові обряди, жанри, які проявлені певними реальними знаками, через вербальну або музичну складові: жанр молитви (бесіди з Богом), який виявляється у музичній стилістиці через хоральність у співвідношенні з вербальним текстом, що нерідко відтворює характерні риси частини богослужіння – ектенії, що у свою чергу, актуалізує застосування основних прийомів виконання наспівів на богослужінні – *антифонний* (виконання поперемінно двома хорами), *інофонний* або респонсорний (поперемінне виконання хором і солістом); звернення до стилістики *партесного концерту*, для якого характерне чергування співу всього складу хору і окремої групи (солістів); відтворення характерної звукової аури знаменної монодії та її гармонізації; використання псалмодування (співу на одному витриманому тоні); інші прояви характерних рис жанрової форми літургійних піснеспівів (псалмів, кантів, гімнів).

Третій рівень передбачає проявлення літургійної символіки через включення до партитури опери музично-інтонаційних формул (або інтонаційно усталених комплексів), які з часом набули статусу символу, певного знаку комплексного вираження богослужбового музично-інтонаційного, вербального та смислового поля, наприклад символами смерті – Вічна пам'ять, заупокійне «Святий Боже», «Зі святими упокой». Один з них «лейт-комплекс ектенії» (термін О. Смагіної), пов'язаний з пластами православного богослужбового мелосу, який характеризують варіанти поспівок в об'ємі терції, та смислове навантаження яких в сугубих, прохальних, заупокійних чи подячних зверненнях до Бога.

Багаторозвинений комплекс церковного дзвону, де кожній події, будь то церковне свято, або церковний обряд, притаманна певна мелодія дзвону (тридзвін, благовіст, заупокійний дзвін (Вічна пам'ять), вінчальний дзвін, дзвін при виконанні поліелею на Всенічній службі та на Літургії при виконанні Євхаристичного канону).

До інтонаційних комплексів можна віднести звичаєві наспіви тропарю Пасхи «Христос Воскресе», пасхальний канон С. Дегтярьова, стихиру «Да воскреснет Бог», а також ті музичні цитати чи стилізації, які композитори використовують зі свого особистого уявлення про богослужбові культові співи. До цього рівня можуть бути віднесені і символічні музичні фігури Хреста, а також мовні формули, наприклад: «Бог Господь и явися нам», «Покаяния отверзи ми двери», «Алілуйа», інтонування при читанні Священних книг, виклики священства [50].

Наведені рівні аналізу літургічних впливів, запропонані у дисертації К.Немченко, слугуватимуть для нас методичним підґрунтям дослідження заявленої теми. Хоча часто-густо історико-стильові приклади, які обрали ми в якості матеріалу магістерської роботи, не збігаються з означеною методикою та потребують подальшого пошуку.

Підрозділ 1.2 Метод духовного аналізу християнських мотивів та сюжетів в оперному жанрі

Як відомо, метод диктує матеріал. Тому в нашому випадку, оперна драматургія збагачується релігійною семантикою завдяки опорі на сюжеті або мотиви хриянського (біблійного) походження. Звернемось до праць В.Медушевського[41], який розробив духовний підхід до розуміння музичного втілення релігійних образів.

Маємо окреслити, що автор має на увазі під аналізом музики з духовної точки зору? Так, автор пише:...«Духовний аналіз – засіб розвитку духовно-змістовного, осмислено-слухового осягнення інтонаційної форми (в рамках твору, епохального і індивідуального стилю, жанру і т.д.) як способу мислення про існуюче в звуках. Інтонаційна форма музики – безпосередній предмет аналізу» (3.1). Тобто, у першу чергу, досліджуючи музику з духовної точки зору ,ми маємо приділяти увагу змісту конкретного твору який був наданий композитором, та інтонаційного та змістового розкриття виконавцем конкретного твору.

Щодо до специфіки інтонації. Якщо фонемна організація слова адресує до поняття, до бачення розуму, то інтонація висловлює його дух, серцеву атмосферу, з якої народжується слово. На початку людської історії всяке слово і будь-яка думка співалися. Про це свідчить історія всіх народів землі. Ось деякі свідчення греків. За Арістотелем, закони оспівувалися, перш ніж були записані. На думку Полібія, "краще не знати науку, ніж бути невмілим в подячних піснях". Узагальнюючи ці висловлювання, російський автор XVIII століття пише: "Історія зберігалася піснями". Згодом інтонація слова і інтонація співу розділилися. Музична інтонація здатна втілити енергії душі, чисті і брудні. У богослужбовому співі вони світлоносні. І в світській музиці інтонація може виступати як найдивовижніший засіб пізнання і спілкування, згусток буття, історії, культури, надмірне світло і осяяння життя. Протилежний полюс представлений інтонаціями кривляються, нахабними, брудними, хрипко-агресивними (в рок-музиці). Який діапазон людини на шкалі життя-смерті, світла і темряви, - такий діапазон і його інтонаційних проявів. Музична інтонація, отже, має духовно-моральний вимір. Воно настільки важливо, що не може бути опущено в визначенні інтонації.

Щодо духовного аналізу, то ми також відповідаємо собі на звичайні питання змістовного аналізу музики: що увиразнює музика? Яким чином її зміст детерміновано історично? Яка була обстановка суспільного життя? Хто з сучасників і попередників вплинув на композитора? Які біографічні події могли відкласти відбиток на певний твір? Який внутрішній світ автора музики, яку ви співаєте?

Духовний аналіз змінює характер питань: безкрилим мертвим питанням дає вогненний, совісний, духовно-моральний поворот, здатний пробудити вищі сторони душі людини, що аналізує.

Не "що виражає музика", а - "що в висловлюємому окрилює душу, що здатне захватити її до невмирущої радості"? Що робити виконавцю? Як мені інтонувати її в собі? Чи не зміст музики, але її духовний сенс - осяяння душі.

Не "як зміст детерміновано історично", а: "яким особливим чином ця піднесена музика вбудована в велику Традицію – передачу богонатхненного життя?" Яким новим способом відкриває вічно-прекрасне? Не "які прояви стилю класицизму в музиці Моцарта?" А як захват окриленої світлої ясності нового стилю епохи позначився у новій інтонаційно моцартовській музиці?" Не "які риси жанру концерту (поєми, вальсу ...) проявилися в цьому творі?" А "як висота і краса жанру концерту передала вогонь натхнення цього твору?"

У звичних питаннях: "які обставини життя вплинули на композитора і що він хотів висловити?" - потрібно відсторонитися від прихованої в них брехливої презумпції: прирівнювання безмежності душі до намірів. В музиці слово Боже може відокремити живий і трепетний образ Божий від нашарувань історичних гріхів і при важких обставинах життя. І більш того, це тверезе бачення і дає правильну орієнтацію слуху, бо говорили святі отці: гріх ненавидь, а людину люби. Так духовно поставлені питання спонукають шукати невідомо-прекрасне вже не мертвим незрячим поглядом, що логічно і неможливо через порушення головного вимоги пізнання: відповідно методу предмету, але адекватно - полум'яніючим серцем. По-новому вибудовують вони і теорію (а також історію) музики як умова її предрозуміння . Всі загальні поняття і категорії розкриваються дією цих питань в іншому вигляді, вростаючи в велику традицію людства.

1.3 Християнські мотиви в операх Верді

В оперних творах XIX століття багато композиторів зверталось до християнських символів та сюжетів , розглянемо кілька яскравих прикладів. Найвідомішим оперним композитором , що звертався до біблійних мотивів є Верді. Відомо, що Дж. Верді був невіруючою людиною: його відношення до релігії було доволі суперечливим, незважаючи на те, що він працював у церкві як органіст Його дружина Джузеппіна Стреппоні відзначала, як композитор знущався над її вірою. «Я виснажую себе, розмовляючи з ним про чудеса раю, землі, моря тощо. Це марно! Він сміється мені в обличчя

кажучи: "ви всі божевільні", і, на жаль, він це говорить серйозно", - говорила вона відповідно до уривку з біографії композитора. [70]

Однак, незважаючи на антирелігійну позицію, неможливо ігнорувати той факт, що музика для релігійних установ має місце в його творчості, змушуючи трохи замислитися всерйоз про духовне життя композитора. Його опери містять релігійні мотиви та сюжети; аналіз деяких його пізніших творів свідчить, що композитор був людиною з духовною глибиною. Більше того, як зазначає оперний експерт Фред Плоткін, більшість героїв та героїнь Верді є глибоко благочестивими християнами чи католиками. Зазвичай, не слід очікувати, що людина з такою антагоністичною позицією до релігії, як Верді має в своїй творчості ототожнюватись з персонажами, які належать християнським чеснотам. Тем не менш він робить це таким чином, як мало хто з інших оперних композиторів XIX століття.

Верді обирав персонажі для своїх опер, які були глибоко релігійними. Лише в одній виставі «La Forza del Destino» їх є три. Падре Гуардіано - суворий, але милосердний глава монастиря, де один з ченців, Фра Мелітон, є комічним персонажем *buffa* (що насправді є доволно рідкісним для сюжетів Верді). Потім є Леонора, героїня, яка переживає стільки неприємностей, вона спочатку шукає притулку в монастирі, а потім надягає халати відлюдника і проводить роки, живучи у самоті. Уся релігійна організація присягає захищати її, співаючи одну з найвищих піднесених молитов у всіх операх Верді ("La Vergine degli angeli"). Альваро біжить до тієї самої церкви, і шукає захисту, служачи Богу. "Forza" представляє ще більшу неоднозначність у погляді Верді на Бога, коли порівнюєш редакції композитора, зроблені між 1862 і 1869 рр. "Forza", засуджуючи Божу доброзичливість, також означає зміну позиції композитора. У першій версії опери, написаній у 1862 році, Альваро прокляв людство і проігнорував благання Падре Гуардіано про духовне відпущення, коли він покінчив життя самогубством.

Коли Верді переробив опер через сім років, він додав закінчення, в якому Альваро і Падре Гардіано моляться за душу Леонори. Оригінальне

закінчення Верді багатьма відхилили як занадто жорстоке, і видавці попросили його "популяризувати" оперу.

Оскільки в операх Верді присутні різні релігійні персонажі, глядачі не обов'язково уявляли, що його власна точка зору на релігію в деяких випадках є досить радикальною. Це найбільш очевидно в «Дон Карло», коли Великий інквізитор, сліпий кардинал, одягнений в червоні мантиї, – єдина людина, яка може протистояти і справді залякати короля Іспанії Філіпа II. Хоча інквізитор з'являється в сюжеті опери досить пізно, його вплив на громадські справи, так і на приватне життя королівської родини відчувається протягом усього часу. Він наполягає на тому, щоб король вбив свого сина Карло так само, як Бог приніс у жертву свого сина. Хоча цей тип герою не є зовсім антирелігійним, однак він був вражаючим и навіть шокуючим як тоді, так і сьогодні.

У опері "Дон Карло" Верді подає антагоністичну природу Бога, та опера досліджує вплив католицької церкви під час інквізиції. Ідентичність Бога як доброзичливого творця чи навпаки, здається, лежить в основі опери. З одного боку, ми бачимо, як ченці та Елізабета неодноразово кликали до Бога; ці персонажі також є найбільш пасивними з усіх персонажів опери. З іншого – інші персонажі «діють» в ім'я Бога, здійснюючи найжорстокіші злочини (король Філіппо, Великий інквізитор та всі люди, які святкують жахливий автодафе). Закінчення опери - це найвищий приклад *Deus Ex Machina*(несподіване закінчення), але це чудотворне втілення підсумовує загальну амбівалентність твору до всесильного творця. Раптова поява Карло V нічого не вирішує в опері, не визначивши перемоги чи поразки, або навіть серйозних змін для головних героїв опери; подання Верді щодо ідентичності Бога в цьому творі відповідає тій же долі.

"Набукко" є одною з трьох опер Верді, де відбувається справжнє божественне чудо, інші опери («Джованна д'Арко» та «Я Ломбарді») належать до раннього періоду. Подія, з якого починається опера, одна з найбільш знакових в єврейській історії. Руйнування Першого Храму, падіння

Єрусалиму сприймалося і сприймається біблійними істориками, як страшна Кара Небес за грехопадіння народу, який зрадив Бога Єдиного і осквернили язичним ідолопоклоненням непорушність справжньої віри. Ця тема формує головний змістовний конфлікт твору: покарання грішників-іудеїв царем Навуходоносором, який представлений в пророцтві Єремії як обранець Бога для покарання народу-відступника.

В опері присутні чотири головних епізоди, що містять образно-смыслову символіку вищеназваних дій. Подієво-драматургічна логіка цих епізодів вибудована таким чином:

1. Падіння Єрусалиму і руйнування Храму Соломона (I дію, сценічна зав'язка)
2. Зречення від Божественної Волі і наступне за цим безумство Навуходоносора (кульмінація біблійної і ліричної драми)
3. Пророцтво Захарії (кульмінація релігійно-історичної драми і початок розв'язки)
4. Звернення Навуходоносора в віру істинного Бога (IV дію, кульмінаційна розв'язка)

Підкреслимо, що якщо перша подія містить яскраво виражений історичний конфлікт релігійного типу, то, як вже сказано, подальший його розвиток пов'язано з твердженням культової доктрини. Тим самим, історична ідея як би перекладається в релігійний аспект.

У операх Верді ми неодноразово бачимо образи персонажів, які моляться божеству, в основному марно. Луїза Міллер та Дездемона моляться перед тим, як зустріти передчасні кончини. У «Un Ballo in Maschera» Амелія молиться про захист, перш ніж в кінцевому підсумку морально буде протиставлена своєму чоловіку. Віолетта благає Бога помилувати її душу за хвилини перед смертю в «Травіаті». Раз за разом побожні персонажі Верді моляться Богу, який все більше їх ігнорує.

Попередні зауваження. Розглянувши оперні спектаклі Д. Верді, ми можемо виокремити перший тип прояву християнської тематики в оперній драматургії. Він також зустрічається і у інших композиторів і лібретистів, а саме - використання персонажів, пов'язаних з церквою - священиків, кардиналів, ченців і багато в чому – розкриття сюжету з різним ставленням до цих героїв, часто – негативних, на тлі того, що католицька церква пов'язана з такими насильницькими подіями, як інквізиція.

У операх Верді зустрічається і другий тип прояву – використання *арій-молитов* (хорів). В даному випадку використовується біблійний текст молитви, або придуманий лібретистом, заснований на сюжеті. У Верді, виходячи з його атеїстичних поглядів, молитви часто Богом не почуті; отже, він намагається довести до нас в якійсь мірі свій світогляд, що дуже важливо розуміти при вивченні його опер.

1.4 Християнська тематика в операх французьких композиторів

Звернення до християнської тематики у великій кількості спостерігаємо в історії французької опери. Так, у XIX столітті у Франції періодично з'являлися опери з християнською тематикою. Їх створено було зв'язано в основному з розвитком «Великої» опери та формування на її фундаменті історичної. Народження останньої, так же як історичних драми і романа, вочевидь, було вподобано характером епохи – багатою кількістю соціальних потрясінь і необхідністю зрозуміти те що відбувається. У тому зв'язку Б. Реізов писав: «Історія майже замінила собі філософські дослідження та художнє мистецтво, вірніше, вона визначила і те і інше в самому їх методі»[61]. 1835 і 1836 роки культурного життя Франції ознаменувались двома операми, написаними на лібретто Е. Скриба – «Жидовки» Ф. Галеві і «Гугенотами» Дж. Мейербера. Вони мали грандіозний успіх, як у себе на родині, так і за її кордоном. При першому ж знайомстві з сюжетами опер звертає на себе увагу не тільки однотипність поставлених проблем (релігійне

протистояння), але і географія, що відбувається на сцені-показано внутрішній національний конфлікт, що розвинувся на релігійному ґрунті.

Ослаблення цензури після жорсткого правління Карла X, що асоціювалось у Франції з поверненням інквізиції, давала авторам відносну свободу своїх поглядів на інститут церкви і релігійного протистояння. Тема смертоносної ворожі на релігійному ґрунті, піднята Е. Скрибом і двома композиторами, виявилася вельми актуальною. Щоб примусити суспільство подивитись на себе критично, автори використали у двох спектаклях безпрограшний сюжетний ход: головні персонажі, що викликають в публіки симпатії, в підсумку протистояння трагічно гинуть.

Після «Жидівки» та «Гугенотов» на паризьких сценах продовжували періодично з'являються нові опери з релігійною тематикою. Всі сюжети демонструють різні варіанти підходу до розкриття теми. У «Жидовці» Ф.Галеві показана ворожнеча між французькими іудеями і християнами, в «Гугенотах» Дж. Мейєрбера – боротьба всередині християнського суспільства(кровопролитний конфлікт між католіками та протестантами). Пізніше , в 40-х роках , у Франції зі успіхом була поставлена опера італійця Г. Доніцетті "Мученики" (за трагедією П. Корнеля "Полієвкт"), а в 70-і з'явилася французька версія - «Полієвкт» Ш. Гуно (1871, пост. 1878). У них знайшла відображення історія жорстокого протистояння язичників і ранніх християн на території Арменії, що входила тоді у склад Римської імперії. Деструктивна діяльність сексим анабаптистів і лицемірство релігійних вождів показано у опері «Пророк» Дж. Мейєрбера (1849). До теми прощення гріхів звернувся Ф. Галеві в опері «Вічний жид» (за одноіменним романом Е. Сю, 1852). Представники інквізиції, як вершители людських судів вийшли на сцену у «Жанні д'Арк» і «Сен-Маре» (1877) Ш. Гуно 2 . В опері Ш. Гуно «Дань Замори» (1781) показані трагічні наслідки боротьби християн і мусульман.

За дослідженнями Енської [90], «... послідовний драматургічний аналіз низки творів вказує, що, не дивлячись на різноманітні сюжетні версії, в них

чітко простежено загальну ідею: причиною будь-яких порушень в суспільстві є людські пороки, які протистоять загальноприйнятим духовним цінностям». Основу лібрето "Гугенотів" складає сюжет Варфоломеївської ночі. В опері показано поступове назрівання конфлікту, спроби королеви Маргарити Валуа примирити ворожуючі сторони, заговор католиків і вчинені їми розправи над протестантами, в результаті чого гине закохана пара – Рауль і Валентина. Слідуює зазначити, що закохані стоять за різними сторонами барикад: Рауль сповідує протестантизм, а Валентина – католицизм. Однак їх об'єднує почуття взаємної любові, що не визнає ніяких відмінностей.

В опері "Поліевкт" Ш. Гуно тема релігійного протистояння подана в іншому ключі. Поліевкт, слідуючи прикладу свого наставника Неарка, приймає хрещення і починає проповідувати серед язичників нову релігію. Він викриває ідолопоклонство, називаючи язичних богів не справжніми. Неарк засуджений римським сенатом до смерті: його бросяє на розтерзання лвам. Теж саме грозить і Поліевкту. Його дружина Пауліна, дочка сенатора Фелікса, зберігаючи вірність чоловіку, приймає хрещення і йде разом з ним на страту. На відміну від "Гугенотів" християни в опері Гуно представлені як монолітний табір великомучеників. Протиборче сторона, навпаки, втрачає свої міцні позиції: Пауліна, не зумівши переконати Поліевкта, сама в кінці опери відмовляється від язичницьких богів.

Особливе місце в ряду творів на релігійну тему займає опера Ф. Галеві "Жидівка". просякнута конфліктами, ця опера мабуть, є найбільш вражаючою. Конфліктний початок закладено вже в самій назві, яке різко слух і створює відчуття незручності. Зауважимо, однак, що композитор, який народився в єврейській родині і сповідував іудаїзм, сам наполіг на такій назві. Крім того, шліфуючи лібрето Е. Скриба разом з виконавцем головної партії А. Нурри, він власноруч замінив всюди слово "ізраїльтяни" на слово "жиди".

Таким чином Галеві прагнув підкреслити презирливе ставлення християнського суспільства до представників іншої віри, яка не

узгоджувалося з моральної заповіддю "возлюби ближнього свого". Аналізуючи сюжет "Жидівки", слід зазначити, що тема релігійного протистояння розкривається в двох суміжних площинах. В опері відкрито показана ворожнеча між двома релігійними угрупованнями - іудеями і християнами. Однак, першопричиною подій що відбуваються на сцені стає боротьба всередині християнського табору: католицький Рим веде війну проти прихильників Яна Гуса. В Констанці скликається Рада для оголошення вироку "віровідступників". Історичний момент, який увійшов в історію під назвою "гуситські війни", залишився за межами сюжету опери. Про нього лише згадується на самому початку дії, але факт скликання Ради став ядром розвитку подальшого сюжету, в ході якого автор вдало модулює в іншу площину - ворожнеча іудеїв і християн. Саме з Радою пов'язана зав'язка конфлікту: прибуття в Констанц кардинала Броні, оголошення свята з приводу перемоги і перше зіткнення християн з євреями, що не дотримують загальні правила життя. Іудеїв в опері представляють Єлеазар і його дочка Рахіль, які переслідуються християнами за роботу під час оголошеного свята. Єлеазар ненавидить християн і прагне помститися за своє давнє вигнання з Риму і загибель сина на багатті інквізиції.

Табір християн представляють кардинал броні, принц Леопольд, який закоханий в дочку Єлеазара Рахіль і якого вона знає як єврейського художника Самуїла, принцеса Евдоксія, старшина міста Руджейро і жителі Констанца. У "Гугенотах" кожна зі сторін показана різнополюсно. Леопольд, щиро люблячий Рахіль і повний рішучості спасти євреїв від розлюченого натовпу, і Евдоксія, вміє прощати, є носіями релігійної терпимості і прийняття. Руджейро, призвідник розправи, і народ з його вигуками "На багаття жидів, на багаття!" демонструють крайню нетерпимість і жорстокість по відношенню до людей іншої віри. різні й позиції іудеїв: любляча християнина Рахіль, з одного боку, і палаючий до них ненавистю Єлеазар - з іншого. Об'єднуючим два табори ланкою є відчуття взаємної любові

Леопольда і Рахілі - та сила, яка долає всі перепони. (Нагадаємо, що такий же драматургічний хід використаний в "гугенотах" і "Полієвкт").

Після короткого аналізу вкажемо на третій тип християнської тематики – *сюжети на тлі християнського історизму* – хрестові походи, релігійні війни та історії ново та ветхозавітних героїв та святих. В таких операх часто зустрічаються християнські символи та вислови, використовуються християнські молитви та гімни, що відносить ці опери також до другого типу (наприклад у «Гугенотах» лейтмотивом усієї вистави є лютеранський гімн «Господь - наш меч, оплот і щит»).

1.5 Християнський вплив на оперну творчість А.Г. Рубінштейна

Модель духовної опери («Geistliche Oper ») отримала докладний розгляд в статті А. Г. Рубінштейна[63], який сформулював її основні ознаки на матеріалі західноєвропейського музичного театру. Це використання біблійних сюжетів в лібрето, опора на жанри і форми церковної музики. У духовній опері акцент робиться не на зовнішніх перипетіях, а на внутрішньому житті героїв, пов'язаної з релігійно-моральним удосконаленням. Тому виклад подій в ній характеризується піднесеністю і серйозністю, оповідальність переважає над іронією - велику роль відіграє хор; комічний елемент і «низькі» персонажі виносяться в інтермедії. Витоки духовної опери - середньовічні літургійні драми і містерії, або уявлення епізодів Святого Письма в рамках церковної служби.

У творчості А.Г.Рубінштейна присутні духовні опери: «Втрачений рай» (1856), «Вавилонське стовпотворіння» (1869), «Маккавей» (1874), «Суламиф» (1882-1883), «Христос» (1893). Композитор замислювався про створення ще однієї духовної опери на основі драми-містерії Дж. Байрона «Каїн», однак цей задум залишився нереалізованим.

Проникнення тематики Святого Письма в оперний жанр було обумовлено досить тривалим художньо-історичним процесом. Як відомо, тенденція відтворення на театральній сцені біблійних сюжетів сформувалася

ще в епоху Середньовіччя, коли мистецтво розвивалося під сильним впливом релігійного світогляду. У цьому плані значну роль зіграв період діалогізації розділів католицької служби та театралізації проповідей, що призвели в IX столітті до виникнення літургійної драми, а пізніше - містерії. До слова, саме містерія зіграла ключову роль в становленні і розвитку культового театру, оскільки її риси виявляються практично у всіх жанрах, безпосередньо або опосередковано втілили теми і сюжети Біблії. Зокрема, християнську містерію дослідники вважають одним з головних «прообразів» релігійно-філософської драми XIX-XX століть, оскільки в ній знайшов втілення її головний конфлікт - «релігійне і світське».

Як і в містерії, в музично-драматургічній концепції духовних опер практично завжди чітко простежується відображення моделі світобудови у вигляді тривісного простору, що включає рай (комплекс вищих сил), земний світ (людина) і пекло (комплекс негативних сил). Витоки духовної опери в даному разі можна углядіти і в жанрі григорианської меси. Саме в цьому священнодійстві почався складний процес формування музично-риторичних фігур, які уособлюють символіку релігійного світу. Наприклад, дослідник Ю. Москва вказує на їх генетичний зв'язок з григорианською монодією: «звукоізобразительного григоріанського хоралу важлива не тільки в контексті даної культури. У ній, як в молекулі ДНК, закладені вчення про музично-риторичних фігурах Бароко, пафосна театральність романтиків і багато інших майбутні явища» [36]. Слід зауважити, що музично-риторичні фігури виявляються в багатьох оперних творах, що мають в основі релігійно-філософську концепцію.

Ще одним жанром, які надали безпосередній вплив на становлення духовної опери, стала ораторія. З моменту свого виникнення (як і літургійна драма, християнська містерія, меса) ораторія була нерозривно пов'язана з культової тематикою і представляла собою твір на релігійний текст. Як самостійний музичний жанр ораторія оформилася лише в кінці XVI століття, а ось через сторіччя вона вже розрослася до масштабного драматизувати

твори, ставши «свого роду релігійної драмою з епічним розповідним елементом» [81]. Примітно, що вже в XVII столітті ораторії відрізнялися від опер лише відсутністю сценічної дії, а в музично-драматургічному плані не поступалися їм. Так, наприклад, в ораторіальних творах переважали яскраві, по-справжньому оперні сцени: «вражаюче втілені пророцтва і покаєння, апофеози і таїнства; екстатичні арії і пишні хори, покладені на музику релігійно-моральні настанови в solo і діалогах, напружений емоційний тонус музики» До концертної драму ораторія еволюціонувала лише в середині XVIII століття і відразу ж стала традиційним жанром для втілення сюжетів Святого Письма.

Ідея звернутися до створення жанру ораторії і духовної опери у Рубінштейна виникла під враженням від прослуханих їм оркестрово-хорових творів Г. Ф. Генделя, Й. Гайдна і Ф. Мендельсона в Німеччині і Голландії. Саме на їх творчість і стиль спирався композитор під час написання своїх творів, що було багато в чому обумовлено основою його музичного мислення, яке «становили більш універсальні європейські константи» А ось російська традиція у втіленні сюжетів Святого Письма виявилася для Рубінштейна не настільки значущою, хоча вона склалася вже до XVI ст. Подібно західним зразком, в Росії вже в XV столітті були поширені релігійні дійства, які вводилися до складу святкових богослужінь (наприклад, «Пещное дійство»), а в XVII ст. біблійні історії отримали втілення в постановках придворного театру. Однак все театральні твори цієї епохи не уявляли собою високохудожніх образів, так як були складені переважно з поширених в ті часи релігійних пісень, а авторські фрагменти часто представляли собою не що інше, як «незграбну компіляцію. Отже, жанр духовної опери, що виник на російському ґрунті в творчості А. Рубінштейна, став вінцем масштабного мистецького інтересу до Біблії, що пронизує все XIX століття. Працюючи над своїми творами, композитор орієнтувався на європейську традицію у втіленні священних сюжетів, що йде від епохи Середньовіччя.

1.6 «Іоланта» П.І. Чайковського як зразок опери з християнським сенсом

«Іоланта» - остання опера П.І. Чайковського і одне з найсвітліших творінь композитора. В ній немає жодного негативного персонажа, сутність опери наповнено християнським світовідчуттям. В основі лібрето, складеного братом композитора Модест Чайковським, лежить історія, описана датським поетом Генріхом Герцем (1845 р.) «Дочка короля Рене». Петро Ілліч писав у листі братові про оперу «Іоланта»: «Я напишу таку оперу, що всі плакати будуть» [71].

За радянських часів релігійний сенс опери суперечив атеїстичному світогляду і тому лібрето було змінено. В результаті опера втратила свій драматизм: міркування про Божественне світлі змінилися банальним розмовою про необхідність фізіологічного зору.

Наукова розробка питання про релігійний зміст «Іоланти» почалася порівняно недавно. «Передчуття» теми з'являється в музикознавстві з 1990-х років. Більш детально на духовному змісті «Іоланти» акцентує увагу І. Скворцова, вважаючи, що «саме релігійна ідея Божественного світла, змусила Чайковського взятися за нехарактерний для нього середньовічний сюжет» [72]. Містеріальні риси «Іоланти» в лібрето і театральній драматургії опери вперше розглядає А. Парін [55]. Музикознавчий аналіз твору, здійснений Л. Серебряковою, вписує «Іоланту» в контекст пізньої творчості Чайковського і розкриває зв'язок музичного тексту з тематизмом «Пікової дами». Автор позначає вектор інтонаційної драматургії опери : «від інтродукції. до фінального великого славослов'я », як« шлях духовного прозріння і сходження» [70]. Зверненням до релігійного змісту «Іоланти» присвячені статті Л. Павлуної [57], І. Скворцової [72] Найбільш детальний аналіз музично-літературного тексту «Іоланти» з точки зору цікавить нас проблематики міститься в останній з них. Автор виявляє принципи роботи над лібрето опери, порівнюючи текст М. І. Чайковського з основними літературними джерелами, а також співвідносить смислові зміни в тексті з жанрово-інтонаційної характеристикою тематизму і особливостями музичної

драматургії. «Іоланта» стала «неусвідомленою сповіддю» композитора в первісному релігійному значенні цього слова .

Іншу гіпотезу про специфіку духовного підтексту «Іоланти». містить «містичний досвід есхатології», тобто завершення земного існування і переходу в інший світ, висловлює Н. Васильєва [17]. Аналізуючи музично-поетичну тканину опери, автор знаходить в ній підтвердження своєї ідеї.

Вельми цікавим є питання про рецепцію духовних підтекстів «Іоланти» в зарубіжних дослідженнях. З одного боку, сприйняття іноземних вчених вільно від нарочито світської (і радянської) світоглядної парадигми, з іншого – як виявилось, воно відчуває сильний вплив психоаналітичного методу інтерпретації мистецтва. Зауважимо, що стійкий інтерес до виявлення нових пластів змісту в «Іоланті» виникає в зарубіжних дослідженнях також в 1990-і роки. *Духовна тематика є однією зі складових наукової інтерпретації А.Лішке* (хоча і не центральною), в його ґрунтовній монографії. На думку автора, опера передбачає «більш глибоке дослідження області символізму. міфу і психоаналізу» [96].

К. Гренке позначає, що фінал опери носить сакральний характер [93]: в розгорнутій подячній молитві Чайковський робить явним релігійний відтінок почуттів Іоланти. Крім того релігійно-пантеїстичний момент. на думку автора. криється в трактуванні природи як якогось чудесного божественного Творіння. Містичне походження має також забобонно-язичницький страх Роберта перед незрозумілим і мудрим мавританським лікарем.

Інтерпретація образу-поняття світла в «Іоланті» як центральної філософської категорії міститься в дослідженні Л. Браун [92]. На її думку, в сюжеті опери ховається притча про сліпого, живушій до зцілення в стані райського невинності. Прозріння виступає метафорою Богопізнання для процесу внутрішнього дозрівання людини. Л. Браун акцентує жертвну складову необхідної мети шую зцілення, яке стає актом любові і самозречення для героїні.

Щодо сюжету, виокремлюючи основні моменти, релігійне підґрунтя чітко простежується. Іоланта - сліпа дочка короля Рене, неспіваюча про свою недугу. Вона живе, оточена любов'ю і турботою ближніх. Ніщо не повинно нагадувати їй про її нестачі. Але у Іоланти з'являються якісь неясні передчуття: «Чогось мені бракує, .. чого? Хотіла б я знати »,« Невже очі дані за тим, щоб тільки плакати?»

Укладаючи спати Іоланту служниці співають їй колискову, схожу на молитву: *“Бог молитве детской внемля, / щедрою рукой ниспошлет на землю и счастье, и радость, и покой, и мир. / Пусть ангелы крылами навевают сны, Рея тихо между нами благости полны! / С небеси Господь вселенной взглянет на тебя! / Ниспошлет тебе Он счастье, радость и покой».*

Батько Іоланти - король Рене робить спробу допомогти дочці. Він запрошує маркітанського лікаря Ебн-Хакіа. Чекаючи вироку лікаря, Рене міркує про сенс страждання: чому Бог допустив таке нещастя в житті його дочки? Його слова повні християнського смирення і самопожертви. Лікар повідомляє королю, що зцілення можливо тільки в тому випадку, якщо Іоланта дізнається про своє нещастя. Але позитивний результат він гарантувати не може: *«все в Божій владі!»* Він каже, що існує два світи: плотський і духовний, нерозривно пов'язані між собою.

Внаслідок збігу обставин Іоланта дізнається про свою сліпоту від графа Водемона, якого вона полюбила всією душею. На питання Іоланти: *«Що значить бачити?»* Водемон відповідає: *«Пізнавати світ Божий».* Пояснюючи, що таке «світло», він каже, що це *«Дивний первісток творіння, Перший світу дар Творця, Слави Божої проявів, Кращий перл Його вінця!»* Але Водемон не може переконати Іоланту в необхідності зору, вона стверджує, що для того, щоб бачити, їй не потрібне світло!

Королю Рене приходить думка від Господа, він оголошує, що Водемон, який порушив заборону короля, підлягає смертної кари. Але якщо Іоланта прозріє, тоді йому буде дарована життя. Іоланта готова до самопожертви, вона прийме будь-яке страждання, якщо це врятує її коханого. Король

говорить про неї, що «як Агнецъ Божий, вона йде на муки». Іоланта отримує зцілення не тому, що жадає прозріння для себе, а тому що тим самим вона рятує людину, якого любить. Отримавши зцілення, Іоланта опускається перед Богом на коліна і співає справжню молитву.

В опері Чайковського фатальна приреченість на сліпоту виявляється визначеним зверху випробуванням, що приводить Іоланту до любові, чуда прозріння і одкровення світу істини. Євангельська модель і наскрізна музична драматургія, побудована на поступове перетворення симфонічної моделі трагедії, заданої інтродукції, в фінальний сакральний ритуал, дають казково-легендарному сюжету «Іоланти» притчевий характер. Лірична драма стає містерією Богопізнання, в проживанні якої герої досягають одкровення духовної мети людського буття. Цією метою в «Іоланті» стає набуття Бога шляхом проходження Його Промислу, направляючої до порятунку через страждання і жертвну любов. Можливо, в цьому розумінні вищої виправданості людських скорбот, можливості бачити в них не молот безжального фатуму, а турботливу руку Провидіння, полягає «духовний заповіт» композитора в його останній опері.

Отже, проаналізований приклад – оперу П. І. Чайковського Чайковського «Іоланта» – можемо віднести до опери з християнською концепцією світобачення. Її основною ідеєю є милість Бога; отже, сюжетна лінія розвивається так, що у кінці кінців молитви будуть почуті.

РОЗДІЛ 2

ХРИСТИЯНСЬКИЙ СЕНС ТА ЗВ'ЯЗОК С ЦЕРКОВНОЮ СЛУЖБОЮ ТА «СЛОВОМ ПРО ЗАКОН І БЛАГОДАТЬ» МОНАХА ІЛАРІОНА У ОПЕРІ «СКАЗАННЯ ПРО НЕВИДИМИЙ ГРАД КИТЕЖ» М. РИМСЬКОГО-КОРСАКОВА

2.1 Відображення в опері православної служби Божої; паралель з Біблією
Яскравим прикладом опери на основі християнської тематики є «Сказання про невидимий град Китеж» М. Римського-Корсакова. У самій концепції оперної вистави є багато паралелей з церковною службою та звичайно ж у лібрето закладено «Житіє святої Февронії». Розглянемо спільні риси лібрето опери та вечірньої служби і літургії.

У першій дії опери отримала свій відбиток ідея Всенощної. Б. Асаф'єв у своєму дослідженні зауважив: «Можна думати цю сцену як аналогію «вечірньої» або, вірніше, «всенощної», тобто як релігійне дійство, в якому оспівується хвала Творцеві світа і світу. Всеношна зображує історію спасіння роду людського через пришестя на землю Спасителя і складається з трьох частин вечірні, утрени і першого часу. Початок дії опери пов'язано з другою половиною дня, вечірнім часом, заходом сонця. Февронія знаходиться в радісному подиві від усього того, що вона споглядає, вона оспівує красу природи і всього живого, створеного Творцем. Їй дано, за словами Асаф'єва,[6] «інтуїтивне розуміння гармонії і єдності ладу Всесвіту». Трепетно звучить тема пустелі цей шелест-подих природи, тепле коливання вітру уособлює неосяжність, незбагненність, велич світу.

Монолог Февронії «День і ніч у нас служба недільна» виклад світогляду Февронії, є кульмінаційним в першій дії опери. Важливе ключове слово тут служба, яка з'являється не випадково і має прямий зв'язок саме з церковною службою. Цей монолог викликає цілий ряд асоціацій і тонких алюзій з молитовними піснеспівами і вечірні, і утрени. Її спів подібний урочистому гімну: птахи, звірі, дихання всяке оспівують прекрасний

Господній світло. Тобі слава повік, небо світле, Богу Господу дивовижний високий престол! Таже слава тобі, земля матінка, ти для Бога підніжжя міцне!». Це схоже на молитву «Світе ясний» з вечірні, яка є одним з найдавніших християнських гімнів. (Ідея про вечірньому благодатному світі співвідноситься з сюжетно-сценічним дією в опері, що відбувається, як уже було зазначено, на заході сонця).

Один з фрагментів монологу Февронії («дихання всяке оспівує прекрасне господне світло») має майже точний збіг із закінченням псалма 150 («Всяке дихання да славить Господа»). Слова Февронії («Тобі слава повік, небо світле, Богу Господу дивовижний високий престол») перегукуються з текстом великого славослів'я («Слава в вишніх Богу, і на землі мир, в людях благовоління»). У першій картині третьої дії відтворені риси акафісту. Тут присутні соліст і хор- свого роду священник і парафіяни. Ключовою фігурою є князь Юрій, посивілий мудрий старець – як людське уособлення образу Великого Китежу. Звучить триразове моління: тричі князь Юрій звертається до народу «Браття До володарці почала благати, Китежа заступниці небесної» і тричі повторюється знаменитий хор «Чудна небесна цариця, наша ти заступниця свята, милістю великої не покинь. Кітеж град крій своїм покровом. Змилуйся небесна цариця, ангелів пішли нам в оборону» (заснований на знаменній темі). Саме цей хор, що втілює таїнство потаємної молитви, викликає асоціації з 13 кондаком акафісту Пресвятій Богородиці:

«О, Всеспівана Мати, родивша всіх святих Найсвятіше Слово! Нинішне прийнявши приношення, Від усякої позбав напасті всіх». Антифон, як принцип цієї картини, триває і надалі: репліках княжича Всеволода і відповідях дружини, вигуках князя Юрія і відповідях кітежан. Схожість з Літургією виникає в драматургії четвертого дії.

Літургія – це суспільне богослужіння, за яким здійснюється Таїнство Святого Причастя. Одним з найважливіших моментів четвертої дії, де виникає думка про Літургію, можна вважати зустріч Февронії з Примарою княжича Всеволода в I-й картині дії. Ремарка в партитурі: Привид «виймає з-

за пазухи кусень хліба і подає Февронії». Примітно звернення княжича: «Хто скуштував від хліба нашого, той причетний вічної радості», що незмінно викликає асоціації з причастям. Не випадково ключовими в партії княжича виявляються такі слова, як «причетний», «хліб», «вічна радість». Це пряма вказівка в опері на таїнство Євхаристії, Літургійний зміст.

Важливими також є і передують цей момент слова княжича «Ось прийми до зміцненню». Тут вибудовується паралельно і інший глибинний сенс – наречений-привид з'являється перед Февронією і як би у вигляді очікуваного Небесного Жениха Христа. На Таємній Вечері Ісус приносив в жертву Тіло і Кров свою (безкровна жертва Христа), символізуючи їх в хлібі і вині, і тим самим роблячи учасників трапези своїх учнів-апостолів причетними своєї духовної сутності і залучаючи їх до обраним і вірним (Єв. Від Матвія ., гл.26, вірш 26-29).

Цікаві міркування в зв'язку з цим належать Л. А. Серебряковій[70]: «...в Євангелії від Луки годування хлібом виступає саме як розпізнавальний знак Христа, який став учням на третій день по розп'яття, перед вознесінням, тобто саме як знак явища розп'ятого і воскреслого Христа , за яким пізнали Його в ламанні хліба.

Зустріч Февронії з кітежанами в перетвореному граді перегукується із заповідями блаженств, які співаються на літургії і мають також більш широке значення. По ходу літургії це третій антифон, під час співу якого відбувається малий вхід. Февронія запитує кітежан: «О, за що ж ця радість, що я Богу догодила? Не свята, чи не черниця, лише любила в простоті я». Їй відповідають (Сирин, Алконост, кн. Всеволод, кн. Юрій): «Піднесла ти Богу Світла ті три дари, що зберігала лагідність голубина, ту любов чи чеснота, ті чи сльози розчулення».

Образ Пасхи, Великодньої Літургії домінуючий в фіналі «Китежа». «Свято Світлого Христова Воскресіння проступає в радість Граду з його вічною радістю» Кітеж» закінчується радісним передзвоном дзвонів, які символізують перемогу життя над смертю, торжество безсмертя! Променисте

Фаворське світло заливає все і стає головним носієм сакрального, божественного. Образ Пасхи бачимо навіть в тексті лібрето, де йдеться про білий одяг, в якому всі знаходяться в невидимому граді.

Досить відчутна тут і ідея свята Преображення Господнього яке відноситься до самої суті Боговтілення. Слова «перетворення», «сяйво», «світло», «блискучий» – ключові в контексті заключної картини опери. «Чому у вас тут світло великий, саме небо ясне, що біло, а що блакитному, індеж ніби зачервоніли?» - запитує Февронія кітежан. Звернемо увагу на авторську ремарку: «Все кланяються княжичеві і Февронії, які входять в ворота. Февронія в блискучих одежах».

Пасхальне торжество – як підсумок, як радість після довгих страшних земних мук. У першій картині четвертого дії відображена ідея Страсної седмиці (входить в великодній цикл). Звернемо увагу на діалог Февронії з речей птаха Сирина (ц.304). Голос Сирина звертається до Февронії: «Сей наречений прийшов, що ж повільнюєш? Червоний бенкет готовий, поспішай до нього ». У перші дні Страсної Седмиці (понеділок, вівторок, середу) Церква згадує перебування Господа в Єрусалимі. Звучить тропар «Ось Жених гряде опівночі», що відображає мотив євангельської притчі про десять дів, які повинні були спати і тримати свої світильники запаленими в очікуванні божественного Нареченого. Як пише М. П. Рахманова[61], спів «Ось Жених гряде» в сцені явища убієнного княжича практично єдина музична цитата, що відноситься до київського розпіву і «взята композитором як легко впізнаваний мотив, який має прямий асоціативний сенс: і за часів Римського-Корсакова, і зараз це спів звучить в храмі на Страсний Седмиці, перед Воскресінням, а в опері перед « Ходіння в невидимий град»

Кульмінаційна верхова точка останньої картини опери заключний хор кітежан («Буди з нами тут навіки, оселити в світлому граді, де ні плачу, ні хвороби, де ж солодкість нескінченна, радість вічна») відповідає за своїм променистому радісному настрою головної думки літургії (літургія, як

вважають богослови, відкриває віруючим двері в царство небесне), також уособлює найважливіші філософські основи Євангелія.

Ідея перетвореного святого граду, настільки значуща для останньої картини «Кітежа», відсилає нас до останніх глав (20, 21, 22) Одкровення святого Іоанна Богослова (де також часто підкреслюється слово білий).

«І побачив я бачив престола великого білого і сидів на ньому, від лиця Його втекла земля й земля, і не знайшлося їм місця». (Гл.20, вірш 11). «І я Іоанн побачив святе місто Єрусалим, що сховався від Бога з неба, приготований, як невіста, прикрашена для чоловіка свого» (Гл.21, вірш 2).

Краса і розкішне святкове оздоблення райського граду Кітежа (відмічені і в ремарках, і в лібрето «Тереми, врата і повалуши, рівно б з яхонта», ц. 327) також перегукується з описами небесного граду Єрусалима з Одкровення святого Іоанна Богослова: гл.21, вірш 18, «а місто було щире золото, подібне до чистого скла». «Підвалини муру міського прикрашені були всяким дорогоцінним камінням» (гл.21, вірш 19).

Щодо ідеологічної складової мелосу "Кітежа", його головна риса – в засвоєнні церковного знаменного розспіву, поєданого з фольклорним елементом – інтонаціями пісні і духовного вірша. І слухач "Кітежа" не може не помітити, що і Февронія на шляху в невидимий град не вмирає і нібито живе відразу в двох світах, на відміну від її нареченого, який розповідає про своїх смерті і воскресіння і в тексті в цей момент вже іменується "Примарою". Належність Февронії до двох світів підкреслює вся дія опери. Адже на відміну від життєвих, що завершуються смертю і підтверджена святістю, в опері смерть і неявище набуття святості - лише проміжна подія на шляху Февронії в невидимий град. «Перш, ніж Кітеж зануриться в туман і прозвучить тема перетворення простору з "Парсіфалю", ясновидець Отрок сходить на вежу і тричі оповіщає кітежан про майбутню долю. Спочатку він бачить криваву битву, потім розорений місто і, нарешті, порожній пагорб над озером під білим хмарою. Сценарій же Бельського оптимістичний по-своєму. У першому баченні татари нагадують диявольське військо з останніх часів,

друге співвідноситься із завоюванням Єрусалима і третє символізує богоданне Святе місто. При цьому панує навмисна неясність, то мова про послідовних стадіях апокаліпсису, то чи кожне наступне пророцтво скасовує попереднє, і рай, в результаті, дається по молитві міста негайно - про свої двоїстих відчуттях з цього приводу хор і герої висловлюються протягом всієї сцени.

2.2 Духовні паралелі зі «Словом про закон та благодать» монаха Іларіона

«Слово про закон і благодать» Іларіона – видатний твір літератури Київської Русі. У цьому першому авторському творі, який поклав потужний і гідний початок руської літератури, були викувані нравственні ідеали, узагальнені в понятті Благодать. Так, при зіставленні текстів Іларіона з музикальною концепцією опери М. Римського-Корсакова «Сказання про невидимий град Кітеж і діву Февронії», виявляється безліч паралелей. Подібно «Слову...», ця опера займає особливе місце в російській музичній культурі, являючи собою яскравий зразок втілення духовно-морального та філософського змісту.

Жанрове наповнення «Слова про закон і благодать» вельми показово: воно являє собою святкову пасхальну проповідь, в розлозі заголовку якої, ха Характерною для літературної традиції того часу, розкриваються основні теми, що освітлюються в ній: «Про Закон, Мойсеєм даний, і про Благодать та істині в Ісусі Христі; про те, як Закон відійшов, а Благодать і істина всю землю наповнили, і віра на всі мови простяглася, і на наш народ. Похвала государю нашому Володимирі, їм ми крещени були; молитва Богу від всієї землі нашої ». У першій частині Іларіон розмірковує про взаємовідносини двох завітів - Старого - «Закону» і Нового «Благодаті», зіставляючи старозавітні образи Агари і Ізмаїла, Сари, і Ісаака як символи «рабства» і «свободи». антитеза Закону і Благодаті постає у Іларіона в художньо образному осмисленні ідеї Божого промислу, даного в реальній історії протиставлення народу обраного, що живе Законом земної матерії, і народу Благодатного, що визначає свою долю на шляхах свободної віри.

Символом Віри в опері є Февронія. дослідники не раз вказували на святість, іконічність образу головної героїні. Ці якості притаманні їй в силу святості її прообразу - благовірної княгині Февронії Муромської. Крім того, дослідники також підкреслюють преподобні житійні якості Февронії, що зближує її з такими святими як Серафим Саровський, Сергій Радонежський! Іншим знаком святості Февронії стає Радість, яка визначає її природний душевний стан. Незважаючи на ряд найтяжчих випробувань, через які проходить героїня в опері, вона залишається вірна своєму духовно-моральному ідеалу, що виражає ідею всепрощення і загальної любові. Ці якості головної героїні як найкраще відбивають сутність християнського православного віровчення: за прийняттям Христа-спасителя неминуче гряде спасіння і перетворення кожної людини.

Перевага християнства (Благодаті) над іудаїзмом (Законом), за словами Іларіона, полягає в ствердженні рівності народів перед Богом. Закон був даний одному народу, Благодать і істина – спасіння для всього світу.

Ідея рівності всіх перед Господом і загального спасіння пронизує всю оперу М. Римського-Корсакова. Вперше ця тема звучить у діалозі Февронії і Всеволода в першій дії: *«Всякого возлюбимо як він є, тяжкий грішник, праведник він: в кожного в душі є краса Господня»*. Наступним етапом розвитку цієї ідеї стає спільна молитва Февронії і Гришки Кутерми на інтонаційному матеріалі останнього (перша картина четвертого дії).

Кульмінацією ж стає написання «грамотки» Февронією, яка дає надію на порятунок навіть останньому грішникові Гришкові. Не в самоствердженні людини на землі, а в прийнятті Благодаті, яка забезпечує спасіння душі, складається, по Іларіону, філософія Священної історії християнства. В цьому полягає мудрість, що виявляється в життя у всій її сукупності. Старійшини Єрусалиму, за словами древнеруського письменника, «про земне дбали», зайняті були самоствердженням, яке «скупо від заздрості» і не має ніяких прав на інші народи [44]. Тому в полон іудеїв римлянами і розсіянні їх по землі Іларіон бачить заслужену кару за неприйняття вчення Христа і

Благодаті. Цей принцип відображений у монологі князя Юрія в третій дії. Художньо узагальнений образ мудрого правителя, очищений від усього повсякденного, життєвого, типовий для творчості М. Римського-Корсакова. Головна тема монологу пов'язана з роздумами про тлінне життя з його суєтними турботами: *«О, слава, багатство суєтне! О, наше життя тимчасове!»*. Князь скорботно згадує про будівництво Китежа, рухомого «божевільної гординею» увічнити місто серед темних лісів. Тому навала татар стає закономірним покаранням за самоствердження. Але, прийнявши Христа, об'єднавшись і покаявшись спільною молитвою, китежане знаходять порятунк, бо християни *«істиною і благодаттю не затверджують себе, а рятуються»* [44]. Під час нашествия татар відбувається молитовне об'єднання китежан, після чого і починається преображення граду Китежа. Тут проглядаються паралелі зі згадуванням в «Слові про закон і благодать» фактів хазарського ярма, про котре Іларіону могло бути відомо не тільки з історичних творів Йосипа Флавія – жахи хазарського ярма були ще живі в пам'яті киян. Глибоко символічним сенсом наповнюється прийняття християнства Володимиром незабаром після розгрому Хозарського каганату, з пануванням якого покінчив князь Святослав – його батько. У цьому сенсі хрещення Русі як «перехід від темряви до світла, від смерті - до життя», тобто Преображення, в «Кітеже» втілено за допомогою діалектики Дива. Носієм Дива в опері стає Февронія. Саме вона, нерозривно зв'язавши свою долю з долею Китежа, виявляється головною духовною силою в подоланні ворога. Так, скромний за величиною, але грандіозна за силою впливу **молитва Февронії** за Кітеж є неодмінною умовою порятунку китежан, які приймають від Февронії «молитовну естафету». Тут фіксується те, що так важливо для середньовічного автора: адже унікальність «Слова» Іларіона полягає, в тому числі, в ідеї цілісності російського народу, об'єданого *«...під владою Божою навколо релігійного християнського початку, ідеал якого втілений в Православній Церкві»*. Подібні твори не втрачають своєї актуальності і сьогодні.

Підсумовуючи, позначимо ще один **тип** християнського впливу – це «робота за моделлю» – пряма аналогія з церковною службою як прототипом та суто церковний зміст лібрето. Можливо, що найсильніша дотичність з біблійністю та християнством саме у цьому типі оперних спектаклів. То можна вважати опери такого типу прямими нащадками церковних дійств та містерій.

РОЗДІЛ 3

ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ ГОЛОСА, ТЕМБРА, ТЕХНІЧНИХ ДАНИХ, ЇХ ВІДПОВІДНІСТЬ ДУХОВНОГО ПЛАНУ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ

3.1 Виконання партії Февронії Галіною Калініною (спрямованість вокально-сценічного образу на відтворенні духовного буття)

Партія Февронії в опері Римського -Корсакова «Сказання про невидимий град Кітеж і діву Февронію» містить в собі ключовий смисл драматичного сюжету. Виходячи з християнського розуміння подій твору та його літургійного підтексту, виконавиця цієї партії має осмислити кожен репліку і арію в цілому з духовної точки зору. За допомогою вивчення історичної складової треба провести паралель свого образу з прототипом – православною святою Февронією Муромською, оскільки одним з найважливіших джерел "Кітежа", що визначає релігійну концепцію опери, є житіє святої. Звичайно на увазі сюжетних особливостей оперних вистав воно відображено не повністю, але деякі випадки в виставі перегукуються з фактами, описаними в «Житті». Композитор домагався неземного, піднесеного образу: це фактично християнська ідея, образ-філософська релігійна система, в якій сконцентровано все найкраще і досконале. Для виконання даної партії співачка повинна мати велику кількість вокальних і артистичних якостей для того, щоб висловити суть образу. Насамперед, це чистий, сильний тембр, який в той же час він не має бути надто ліричним, щоб глядач не сприймав образ як щось легковажне, або інфантильне. Все ж таки фундаментом є паралель зі святою, а образ православної святої це завжди є вираз внутрішньої сили і подвигу, і це має виражатися в голосі!

З іншого боку, не повинно бути сильної драматичної спрямованості, переважання грудного резонування, оскільки створена героїня має асоціюватися з райським піднесенням чистої душі. Тому для виконання Февронії потрібно міцне дзвінке ліричне сопрано, можливо навіть з умінням дати своєму голосу маленький наліт відкритості і фольклорності, тому що в

опері відчутно вплив російського фольклору. Це може бути великим плюсом для розкриття музичної складової. З акторського і сценічного боку важливу увагу слід приділяти розумінню, *якою є молитовність і глибина виконання тексту*. Для цього співак має ознайомитися з життям святої Февронії, зрозуміти ідею сприйняття «святості» і глибини героїні, яку вклали композитор і лібретист в прообраз святої в цій опері. Оскільки багато текстів перегукуються з молитвами (псалмами), слід заглибитися в традиції церковного співу, а особливо стародавнього церковного співу і «вловити» «ключ» до розуміння правильного виконання арій. Крім того, важливо вказати на насиченість опери народними виразами, приказками, характерними словами, взятими з російських побрехеньок, тому тут потрібні дикційна ясність, чистота прочитання слова і характерність вимови.

Галина Калініна, багаторічна солістка Большого театру – найбільш точно з точки зору голосових даних підходить для виконання Февронії. В її тембрі-голосі є потрібна сила, благородство, свіжість і яскравість звучання і та сама «золота середина» для здійснення смислових завдань, закладених в образі. Виходячи з особливостей радянського часу, навряд чи під час підготовки до партії, режисерами та диригентом зверталася увага на релігійний зміст опери. Однак композитором і лібретистом було закладено багато релігійних інтенцій, і мислячий професійний співак міг би вловити і зрозуміти їх на підсвідомому рівні. Рухаючись по сюжету, хотілося б вказати на маленький недолік – на початку опери, на мою думку, виконавиця головної партії має більше звертати увагу на християнський підтекст образної ситуації. Співвіднесемо цей підтекст з виконанням Галини Калініної.

Початок опери, партія Февронії: *«Ах, ты лес, мой лес, пустыня прекрасная, Ты дубравушка, царство зеленое! Что родимая мати любезная, меня с детства растила и пестова а... Птиц, зверей мне дала во товарищи...Ах, спасибо, пустыня, за все про все: за красу за твою вековечную, за прохладу твою полуденную, да за ночку парную заволжскую...»*

за безмолвье, за думушки долгие»... Чітко простежується паралель з 103 псалмом, з якого починається вечірнє богослужіння: *Благослови, душе моя, Господи! | Господи Боже мій, безмірно велич Твоя! | Пишнотою й величністю зодягнувся Ти. | / Одягаєшся Ти світлом, немов ризою, / простягає небо, мов курінь шкіряний <...> Які величні діла Твої, Господи! / Як мудро ти все створив!»*. Виходячи з цього тексту **спів героїні має бути захопленим, радісним, з яскравою звуковою атакою, але в той же час побожним, що виражає душевну гармонію, без зайвого драматизму на верхніх нотах**. Саме так виконуються псалми в давньоруської церковної співочої традиції, виходячи з досліджень істориків і практиків церковного співу . У цій темі Галині Калініній вдається багато: голос звучить потужно, захоплено, велично, з переважанням високої форманти, але в той же час багато темброво, динамічно рівно. Хоча, хотілося б зауважити, що все ж присутній *зайвий оперний драматизм* особливо в кульмінаційних місцях, який на мою думку, не зовсім доречний.

Далі, дуже важлива частина, монолог Февронії «День і ніч у нас служба недільна», як уже зазначалося, перегукується з кількома церковними гімнами, спочатку це «Світе ясний», потім хвалебні псалми з утрени (148, 149, 150), в яких цар Давид захоплено через природу прославляє Господа. Виходячи з цього, в даній частині партії потрібно зробити динамічний контраст і контраст душевного посилу двох фраз - в першому, спокійний і благоговійний стан: *«День и ночь у нас служба воскресная, днем и ночью темьяны да ладаны, днем сияет нам солнышко, солнышко ясное, ночью звезды как свечки затеплятся»*. Ці рядки повинні створювати образ молитовності героїні, подаватися із чистотою і лагідним посилом в динаміці *тр*, що на записі добре вдається Калініній, але для мене не вистачає внутрішньої розспівуванності – як при столповому розспіві. Цією паралеллю для мене є «міць у спокої», тобто при тихій динаміці і спокійному ключі внутрішньо все одно повинна відчуватися ангельська і божественна енергія, якою пронизаний будь-який церковне твір. Ця енергія – сильна за

визначенням; співаки повинні знаходити якийсь складний баланс, коли хочуть передати цю енергетику. Далі у словах молитви *«Тебе слава вовек, небо светлое, Богу-Господу чуден, высок престол! Та же слава тебе, земля-матушка, ты для Бога подножие крепкое!»* прямо закладено славослів'я Господа. Цей текст слід співати потужно, з радістю: для слухача має доноситися кульмінаційно і з великим акцентом, що прекрасно вдалося Галині Калініної. Ця фраза чудово збудована технічно і інтонаційно, з правильною голосовою атакою, розширеним і сфокусованим звуком, який дійсно передає емоцію благовістя.

Важливою часткою партії є зустріч Февронії з кітежанам*и* в перетвореному граді. Рядки *«Царство светозарное! О, Боже! Терема, врата и повалуши ровно бы из яхонта, инороги среброшерстные! Что за птицы пречудесныя, голосами поют ангельскими!»*, який за сюжетом є паралеллю з Христовим воскресінням має співатися як початковий пасхальний піснеспів *«Воскресіння твоє, Христе Спасе»* – з кротною радістю та ликуванням, без «розривного» драматизму, який не має нічого спільного з цим благоговійним образом. Февронія захоплюється красою «райського» міста, знаходиться у настрої тихого побожного споглядання, але у голосі поміж цим має бути внутрішній нерв – усвідомлення чогось великого та чудесного! Втім саме це не дуже вдалося Галині Калініній на запису: фрази звучать занадто м'яко та більше створюють асоціацію з людиною, яка неемоціонально переживає ці події свого життя, на мою думку, слід додати більше смислових акцентів до виконання, що виражають спокійні, але все ж таки більш радісні емоції та більш яскраву динаміку, особливо в кінці фрази.

Останні рядки *«Ино же к земли приникни ухом:звон услышишь благостный и чудный,словно свод небесный зазвенел, то во Китеже к заутрене звонят»* доносять християнський сенс та ідею опери, ці слова потрібно співати акцентовано, з декламуванням кожного речення та з апогеєм емоції у кінці, що добре вдається Калініній, але на мою думку, не

вистачає цезурованності у кінці кожної думки, що надало б виконанню більшої завершеності та переконливості.

3.2 Виконання партії Падре Гуардіано Ферручіо Фурланетто (спрямованість вокально-сценічного образу на відтворенні духовного буття)

Партія Падре Гуардіано в опері «Сила Долі» Верді хоч і не найголовніша і розгорнута, але несе в собі визначаючий і ключовий сюжетний зміст, через нього переплітаються сюжетні лінії двох головних героїв і розкривається зміст і посил оповідання. У розкритті образу першу роль має відігравати християнський вплив на особистість людини, оскільки в основну чергу Він подається в лібрето як лагідний монах, який є прикладом для інших своїми мудрими вчинками, які звісно відповідають біблійній і божественній моралі в першу чергу і подаються як щось, що висловлює лінію правди і антагоністичну позицію антигероям.

Таким чином, в першу чергу співак повинен передати особистість скромної, практично святої людини, але разом з цим владної, здатної приймати важливі рішення, що визначають хід сюжету. Складність полягає в тому щоб не перегнути палицю в ту чи іншу сторону - зробити його занадто безхребетним і лагідним, або навпаки - створити образ «картинного» кардинала який керує всім і часом забуває про те що повинен бути прикладом для своїх духовних чад. З боку голосових даних для цієї партії найбільше підходить центральний бас зі світлим, високим звукоутворенням. Саме такий голос може найкраще донести обидві сторони образу і викликати у глядача правильні асоціації і краще висвітити зміст. Якщо це буде нижчий бас, з переважанням грудного звуку - святість і чистота образу вже не буде сприйматися так, як треба і буде руйнуватися концепція сюжету. Виходячи зі стилістичних особливостей григоріанського хоралу і асоціативності цього стилю з католицькими ченцями, внутрішній стан і динамічне наповнення може в якійсь мірі перегукуватися з співами і частинами мес для повного

занурення в естетику аскетизму традиційного францисканського ордену. Специфіка виконання піснеспівів григоріанського хоралу також ставить завдання показу дикційної близькості та з іншого боку відмінностей італійської мови і латині, тобто якщо співак буде робити деяку паралель в прочитанні голосних з вимовою латини партія буде звучати ще більш переконливо.

Серед виконавців партії Падре Гуардіано хотілося б виділити великого баса, традиційного представника італійської школи Ферручіо Фурланетто. Його м'яка, не силова манера, глибокий але разом з тим світлий басовий тембр і переважання верхньої співочої форманти з моєї точки зору найбільш переконливо передають тонкощі образу і при правильному виконанні створюють правильний ефект сприйняття глядачем персонажа «зразкового ченця». Звернемося до найбільш важливих сцен в ролі - це дуєт з Леонорою з другого акту і звичайно ж фінальний терцет і виділимо основні фрази.

Сценічний ефект дуєту з Леонорою передається в контрастності поведінки персонажів, що чутно і в музиці. Однак Гуардіано не відчуває різні емоції і залишається постійним протягом всієї взаємодії, мінливі почуття і вирази належать головній героїні, яка явно намагається вписатися в оточення абата. Фраза «*Come un povero frate lo rid?*» що означає «*Як бідний монах може зробити це?*» після благання Леонори про допомогу висловлює головну життєву позицію Гуардіано: він зі смиренням ставиться до своєї значущості і робить акцент на своєму скромному становищі, що має відбитися у виконанні – м'яка звукова атака і динаміка середньої гучності без зайвого акценту і можливо нальоту якоїсь грубості через здивування проханнями незнайомої жінки. Це добре вдається Фурланетто: ця частина співається з правильним наповненням і з потрібною динамікою.

Разом з тим хотілося б більшого акценту на словах «*бідний монах*», як на вираження світогляду персонажа. Далі йде фраза «*No, venite fidente alla croce, Là del cielo v'ispiri la voce*», що означає «*Підійди, віруючи, до Хреста, нехай голос неба надихне тебе*». Гуардіано в цій репліці показує свою

глибоку віру: в першу чергу, він закликає Леонору до молитви, темп оповіді сповільнюється, музика стає чимось схожа на піснеспіви і виконавець тут має виголосити цю фразу благоговійно, з акцентною зупинкою на слові «хрест», щоб показати своє шанування цього символу, тембр голосу повинен бути чистим, без зайвого вібрато, в дусі григоріанського хоралу.

У виконанні Фурланетто мені не вистачає саме наголосу на головному християнському знаці, а ось чистота тембру досягнута правильно, і справді висловлює певний трепет і молитовність при виконанні цих слів. У репліці «*Sempre indarno qui rivolto Fu di Satana l'ardir*» («*Сатана безсилий в цьому місці*») аббат рішуче виявляє свою віру в благодать своєї обителі. Тому ця фраза має звучати потужно, рішуче, як Божа перемога над пеклом, що добре вдається Ферручіо. Від фрази співака дійсно «кидає в тремтіння»: вона звучить з потрібною динамікою і з правильним застосуванням грудного резонування на середньому регістрі. Головний теологічний мотив в цьому дуеті звучить в апарті-молитві, який повторюється кілька разів: «*A te sia gloria, o Dio clemente, Padre dei miseri onnipossente. A cui sgabello sono le sfere! Il tuo volere si compirà!*» («*Слава Тобі, про милостивий Бог, всемогутній Батько нещасних, які біля підніжжя ніг Твоїх! Хай буде воля Твоя!*»).

Текст прямо перегукується з рядками з славословних псалмів і найвідомішою християнською молитвою «Отче наш». Важливо в даному моменті переключитися після діалогу на зовсім іншу, ще більш світлу голосову подачу і збавити гучність до *p*, щоб додати молитовної інтимності, але в той же час відштовхуватися від хвалебного тексту, щоб правильно донести суть духовного вірша, в якому Бог славиться. Саме тембрового контрасту у виконанні Ферручіо Фурланетто в цій фразі не спостерігається: голос звучить так само, як в попередній репліці; і це, на мою думку, заважає сприйняттю слухачами цих слів, як молебного тексту.

У фіналі опери Падре Гуардіано віддана важлива роль останніх реплік, текст яких свідчить про християнський вплив на лібрето.

На словах «*Santa del suo martirio, ella al Signor ascenda, e il suo morir t'apprenda, a fede e la pietà!*», що означають «*Святою в її мучеництві, вона сходить до Господа, та її смерть вчить нас милосердю!*». Ці слова перегукуються із заповіддю блаженства «*Блаженні милосердні, бо вони помилувані будуть*» і в якійсь мірі є прихованим змістом всієї розповіді вистави. Фразу потрібно заспівати проповідницькі, а саме смислово акцентовано на кожному визначачному слові, ствердною інтонацією, динамічно рівно, але в той же час не втрачаючи загальний характер смирення персонажа, в інтерпретації Фурланетто мені трохи не вистачає наголошування на тексті, слухач повністю захоплений тим, що відбувається з головною героїнею і напевно пропускає з уваги репліку Гуардіано, хоча в драматургії цієї сцени його роль велика, і з моєї точки зору повинна більше виділятися.

Фінальною крапкою спектаклю є фраза «*Salita a Dio!*», «*Відійшла до Господа*», і оскільки виходячи з християнських цінностей і філософії смерть не є чимось страшним і навпаки наближає людину до Бога, така глибоковіруюча людина, як Падре Гуардіано повинна виконати її без нальоту скорботи і зробити завершення вистави з на перший погляд фатального і сумного в таке, що дає надію на порятунок багатостраждальної душі на небесах. У Феруччіо Фурланетто навпаки, занадто багато драми і темного відтінку в голосі, що робить сценічний ефект фіналу опери занадто жалібним і безповоротно гірким, мені здається що тут все таки більш доречний оптимістичний посил і світліше забарвлення голосу, ґрунтуючись на світогляді конкретного персонажа.

3.3 Виконання партії Ебн-Хакіа Уїллардом Уайтом (спрямованість вокально-сценічного образу на відтворенні духовного буття)

Якщо з першого погляду подивитися на партію Ебн-Хакіа в опері «Юланта» П.І.Чайковського і спробувати співвіднести її з темою магістерської роботи то на думку не спадає нічого спільного: адже персонаж

– мавр, «невірний» з точки зору християнства, представник мусульманської віри. Але смислове навантаження його партії і його роль в сюжеті опери, навпаки, розкриває ту саму ідею «божественного світла»: він є ключовою фігурою, яка розкриває християнський сенс опери. Тому виходячи з цих обставин, образ і в першу чергу, **виконання монологу**, мають бути проаналізовані з духовної сторони, для того щоб правильно передати драматичне наповнення, закладене композитором і лібретистом, донести до слухачів релігійний підтекст вистави.

У монолозі Ебн-Хакія вбачаємо паралелі і відлуння різних частин з Євангелія про зцілення сліпих за їхнє прохання і віру. Головною з них, з огляду на сюжетну подібність виступає історія про сліпонародженого з 9 глави Євангелія від Іоанна, інші сюжети про зцілення сліпих є в опері основою «плану» Ебн-Хакія: чудо станеться тоді, коли Іоланта дізнається про недугу і відчує бажання бачити, тобто її чітке прохання і віра стане головним фактором прозріння, як і у випадку більшості євангельських сліпців ,які просили Христа про зцілення. Виходячи з цього, важливим чинником в донесенні образу буде правильне осмислення і співвідношення з євангельським текстом кожного рядка сольного номера. Примітно, що його включення Чайковський визначив саме словом монолог, а не як, наприклад, арію (або аріозо). Швидше за все, це пов'язано з самим змістом музики, що представляє собою філософський роздум про два світи (тілесне і духовне), які знаходяться у взаємозв'язку один з одним і визначають основу життя.

Для виконання цієї партії, на мою думку, найбільше підходить бас-баритон з м'яким, обволікаючим тембром, переважанням теплих, матових фарб в голосі і великим грудним резонуванням . Ці характеристики голосу не тільки допоможуть ефекту «довіри» персонажу і сформуєть правильне сприйняття закладеної в нього ідеї, але й допоможуть звернути увагу на необхідність позитивного подання про пророцтво щасливого фіналу, висловленого в літературному тексті.

З виконавців ролі Ебн-Хакія хотілося б відмітити британського бас-баритона ямайського походження Уилларда Уайта, багаторічного соліста провідних театрів світу. Відзначимо його природний м'який тембр, притаманний людям його національності, прямо співвідноситься з особистістю персонажа; а також вміле використання середнього регістра, яким насичений монолог роблять його дуже відповідним артистом для правильного розкриття драматургії образу. Розглядаючи партію, звичайно хотілося б приділити увагу кожному рядку діалогу з королем і подальшого монологу і показати наскільки він розкриває персонажа. У ньому проявляються і зовнішня стриманість цього східного мудреця, і наростаючий пафос, і переконаність у філософській думці, виражена в динамічному зростанні в кожній наступній строфі.

Починається діалог з королем з фрази *«Надейся, государь, велик Аллах!»*, і висловлює в першу чергу надію на божий промисел в питанні лікування Іоланти, репліка ця важлива і повинна співатись максимально ствердно і маніфестуючи, з динамічним акцентом на словах *«Велик Аллах»*, тембр потрібно зробити більш гострим і сфокусованим, щоб звернути в першу чергу увагу слухача на факт всемогутності Бога. У інтерпретації Уайта фраза звучить з вірним наповненням, але можливо не вистачає трохи більшого акцентування якраз таки останніх слів і більшого відтінку світла в тембрі при згадці імені Всевишнього. Наступна частина діалогу перефразовуючи повторює думку першої *«Все в Божьей власти. Наука не всесильна; Обещать я не могу ...»*, швидше за все зроблено для того, щоб остаточно донести ідею все милостивого Бога, виражену в першій репліці, знову потрібно інтонаційно і тембровим контрастом виділяти перше речення і навпаки, висловлювати смирення і підпорядкування волі Творця в останньому. У виконанні Уилларда Уайта якраз таки не вистачає відмінності і смислового акцентування цих двох фраз: все звучить занадто рівно, в одному динамічному і звуковому ключі і заважає розумінню смислу біблійних істин.

Далі аналізуємо монолог. Його перша строфа *«Два мира: плотский и духовный во всех явлениях бытия нами разлучены условно — как неразлучные друзья»* висловлює ідею причинно-наслідкового взаємозв'язку взаємодії тіла і душі, однієї з головних настанов християнства. посилає фразу проповідницький і починається як богословське послання, тому темброве та інтонаційне наповнення тут в першу чергу повинно надавати правильний ораторський ефект, в цих словах закладено головне смислове зерно і кожна з двох частин необхідно проспівувати окремо, з невеликими динамічними акцентами на словах «плотский и духовный» і «разлучены условно», при цьому слова «плотський» і «духовний», темброво повинні звучати по різному бо висловлюють метафізичне розходження двох світів. У виконанні Уайта не вистачає ораторського і проповідницького ефекту, репліка співається швидше, як початок протяжної класичної арії, без виділення і цезурування. Друга строфа *«На свете нету впечатленья, Что тело знало бы одно, как все в природе, чувство зренья не только в нем заключено»*, конкретизує філософський зміст першої, співвідносячи її з конкретним прикладом хвороби Іоланти.

Композитором музично виокремлює значущі слова і вирази. Наприклад, ускладнення мелодійного малюнка відбуваються на словах «почуття зору», виходячи з цього, нескладно зрозуміти і виділити сенс цієї пропозиції - причина фізичної проблеми зовсім в іншому, в духовному. Тому кульмінація і особливе яскраве темброва забарвлення, в першу чергу, має доводитися на кінець фрази, що добре вдається Уілларду Уайту, музична складова допомагає зробити потрібний акцент і зміст передано переконливо. У третій строфі *«И прежде, чем открыть для света мирские, смертные глаза, нам нужно, чтобы чувство это познать сумела и душа»* Ебн-Хакіа остаточно доносить сенс своєї євангельської істини королю, значимість слів вербального тексту підкреслена також більш високим за теситурою звучанням вокальної партії.

Виокремити тембром і динамікою необхідно кінець пропозиції, як маніфестацію головної ідеї і заспівати більш відкритим звуком з невеликим, ледве помітним **rit.** Уайт знову ж співає цю фразу надто рівно, не заглиблюючись в сутність вербального тексту: тому це речення є скоріше підходом до кульмінаційного останнього, що не зовсім вірно, на мою думку, і відволікає від вкладеної суті. Четверта строфа *«Когда появится сознание великой истины в уме, тогда возможно, властитель мощный, да, тогда возможно, что желание пробудит свет в телесной тьме»* – кульмінаційна зона всього монологу. Вона виділена вершинним проведенням вокальної партії (на сексту вище попередніх проведень).

Друга полустрофа містить подальше перевищення попередньої. У вокальній партії з'являються фанфарні інтонації на словах *«Тогда возможно, властитель мощный...»*. Проте, виходячи з християнського сенсу, головним тут є згадка про «велику істину», в ці слова потрібно вкласти трепет і духовний сенс, сценічний же ефект досягається форсованим використанням головного резонування, фраза буде звучати чіткіше і глядач зможе звернути увагу на зміст завершення монологу. У Уілларда Уайта добре виходить кульмінація і підйом в верхній регістр, крайня нота звучить правильно і дійсно завершує музичний розвиток. Втім хотілося б звернути увагу на фразу, про яку писалося вище, зробивши дві зупинки смислова наповненість стає більш задовільною.

В останній сцені Ебн-Хакія співає одну з славільних реплік фінального ансамблю *«Прийми хвалу рабів смиренних! Ти з неба милість послав! Ти свою рабу з мороку темряви витягнув, Господь всесильний, слава Тобі навіки! Хвала тобі!»* – молебний текст має співатись радісно і побожно, мов би стоячи перед Богом, дякуючи йому за благодіяння. У фарбах голосу необхідна максимальна яскравість, що добре вдається Уайту, наповнення фрази у співака є правильним, і доноситься вона з вірним переважанням головного звуку.

3.4 Виконання партії Мойсея Раймонді Руджеро (спрямованість вокально-сценічного образу на відтворенні духовного буття)

Опера Д. Россіні «Мойсей в Єгипті» є одним з найяскравіших творів, заснованих на біблійному сюжеті і з прямими посиланнями на нього. Наприклад, в опері розповідається про три Єгипетські страти, з десяти представлених в книзі «Ісход». Перша дія відкривається дев'ятою стратою – «Темрява» (Ісход, 10: 22-23). Після розсіювання темряви Мойсеєм фараон віддає наказ про звільнення євреїв, потім скасовує його, що приводить до другої страти «Грім, блискавки і вогненний град» (Ісход, 9: 23-25), яка і завершує першу дію. Останнє, десяте покарання для єгиптян - «Страта первістків» (Ісход, 12:29) показано в 6-й сцені другої дії. Центральним персонажем опери є реальний християнський пророк і показані історичні події, пов'язані з ним, що підводить цей спектакль до жанру містерії і «християнської опери». Ці факти вимагають максимально дбайливого ставлення до інтерпретації образів, особливо партії Мойсея, щоб належним чином висвітлити біблійний сюжет.

Головний герой представлений в опері як великий носій Божого одкровення, який у відповідності до своєї місії виконує роль духовного лідера, провідника свого народу до спасіння. Тому виконання головної ролі повинно максимально передавати титанічний масштаб особистості пророка, але в той же час в розкритті образу не можна «перегинати палицю» з виразом монументальності, тобто слід виключити відтінки аморфного благородства і невинуватою грізності. Персонаж в першу чергу має бути живим і щирим, таким, якому зміг повірити і піти за ним цілий народ але в той же час з сильним характером і залізною волею для протистояння єгипетському фараону. Саме ця «золота середина» повинна відобразитися в інтонаціях і барвах голосу при виконанні основних реплік, особливо діалогів з фараоном, народом і молитовних текстів.

Для партії Мойсея найбільше підходить центральний бас з великим, добре фокусованим голосом, мінімальним вібрато і чіткою дикцією, але в той

же час з достатньою гнучкістю в інтерпретації, щоб висвітлити масштаб особистості, багатогранність, багатий внутрішній світ і благодатність персонажа. Серед знаменитих виконавців партії хотілося б виділити великого баса італійської школи Руджеро Раймонді, такі риси його голосу, як широкий діапазон, обсяг і політ, краса тембру а також емоційність виконання дають можливість передати образ найвідомішого біблійного пророка максимально точно, з усіма тонкощами вирішити сюжетні і постановочні завдання. Хотілося б пройтися по головним молитовним частинам партії, проаналізувати інтерпретацію і розставити потрібні акценти.

Найважливішим моментом першої дії є момент, коли Мойсей звертається з молитвою до Бога, потрясає жезлом, і розсіює темряву. Починається арія-молитва зі слів «*Eterno! Immenso! Incomprensibil Dio! Ah tu, che vegli ognora de 'tuoi servi allo scampo, e' l popolo tuo colmi di benefizi!*», що означає «*Вічний! Всемогутній! Незбагнений Господь! О, Ти, який зберігає рабів твоїх, чия рука виливає рясні милості!*». Зміст вербального тексту відразу ставить завдання для співака не піти занадто далеко за фанфарністю і урочистістю музики, а зберегти молитовне начало, особливо в перших словах. Звичайно, виходячи з сюжету, ця молитва призводить до страху єгиптян, які повинні дивуватися мощі християнського Бога. Тому перше звернення потрібно співати потужно, округлим звуком, з жорстким диханням і сильною звуковою атакою, однак не переходити в драматизм, істеричність і зберігати стриманість і благоговіння; а у в другому зробити крещендо до кінця фрази, з захопленою інтонацією як в хвалебних псалмах і богослужбових величаннях.

Фраза у Раймонді вибудована правильно, прекрасно підведена і взята нижня нота на слові «*Dio*», але все ж трохи не вистачає урочистій хвалебності в кінці другого речення, що робить сценічний ефект недостатнім. Далі йдуть численні хвалебні рядки, як в Давидових псалмах: «*Ah tu, che in giustalance delle opre nostre osservi il peso! Ah tu, che sei il santo, il giusto, il forte, che l'oppressor del popol tuo punisci*» («*Ти, хто бачить, що в наших*

серцях і знаєш чого варті наші справи, Ти Святий, Єдиний, Сильний, чий гнів обрушився на гнобителів народу Твого»). Тут має бути монументальність і кульмінаційність, особливо у другій частині, в чому допомагає музичне наповнення - теситура переходить вгору і композитором проставлені потрібні акценти на словах «святий», «єдиний», «сильний», які повинні звучати з максимальною динамікою, але знову ж таки не виходячи з молитовного стану, в цьому місці не потрібно забувати про «міць у спокої» і максимально цезурувати і передавати славословний сенс кожного слова.

Виходячи з логічного музичного наповнення, у Руджеро Раймонді добре виходить ця фраза, правильна постановка голосу дозволяє максимально легко і потужно взяти верхні ноти і передати монументальність і епічність образу Мойсея в цей момент, також необхідно відзначити правильні паузи між головними частинами і вірну гучність фрази в цілому. Закінчення і сенс молитви звучить так: *«Glorifica il tuo nome, fa 'pompa di clemenza, e dell'Egitto a nuova meraviglia, il lume, che sparì, rendi alle ciglia»*, що перекладається, як *«Тепер прослав ім'я Своє та прояви милосердя, покажи чудо Єгипту, що покався, поверни зникле світло назад!»*. У цій частині необхідний наявний контраст тембру і подачі: виходячи зі змісту, він змінився з хвалебного на прохальний, що має бути чутно і досягатися динамічно, з використанням прикритого звуку і нижньої форманти, за рахунок цього створюється ефект більшої стриманості, смиренності, необхідних для драматургії сценічного образу. Раймонді досяг цього тільки в останніх двох словах фрази; решта звучить в тому ж тембровому ключі, гучності і заважає провести паралель з молитовним початком цієї арії, від якого має виходити виконавське наповнення.

У найвідомішому номері опери – молитві з третього акту – Мойсей заспіває: *«Dal tuo stellato soglio, signor, ti volgi a noi: pietà de 'figli tuoi del popol tuo pietà!»*, що означає *«З висот твоїх небесних, з престолу вічної слави, поглянь, о Боже правий на бідний твій народ»* - поява в драматургії опери цього кульмінаційного номера максимально акцентувала релігійно-

філософську ідею і згодом стала молитвою італійських патріотів. Це, в першу чергу, ставить завдання максимальної стилістичної спорідненості до службового тексту і *виконавського впливу церковного співу давніх візантійських розспівів*. Саме останні за мелодикою є найбільш близькими до того, що можливо було за часів Мойсея, основною характеристикою яких є максимальна співочість, спокійна подача і рівна динамічна лінія (чого слід дотримуватися). Це, на мою думку, необхідно в даному номері вистави.

У Руджеро Раймонді фраза виходить з молитовним посилом і правильними фарбами тембра- об'ємне піано, але з правильним фокусуванням, і все ж, прохання виходить занадто стримано-скляним, ближче до римської традиції, що трохи недоречно, адже в католицтві вся філософія і відношення до Бога дещо інше, ніж в старозавітні часи Тому у вокальному прочитанні співаки повинні чітко простежувати вплив історичного часу і народної культури, для точної передачі правильної інтонації теологічного тексту.

ВИСНОВКИ

1. Після перегляду біблійних мотивів в оперній творчості композиторів ХІХ ст. ми бачимо, що оперні спектаклі з християнським впливом можна поділити на декілька типів його прояву. Перший стосується використання сюжетів та персонажів, пов'язаних із церквою; другий – використання арій або хорів-молитов, третій – сюжети на тлі християнської історії; четвертий – опери з літургічною структурою; п'ятий – опери с християнським контекстом, який обумовлений релігійною концепцією авторів оперного твору – відтворенням духовної реальності та спілкування людини у той чи інший спосіб з Богом (Бог-Світло в «Іоланті» П. Чайковського) та шостий – власне християнські опери, що максимально дотичні до жанру дійств та містерій.

2. Приділення належної уваги розумінню християнських образів та сюжетів (або їх впливів на характер та поведінку героїв оперної вистави) є дуже важливим для *доцільного інтонування та правильного використання вокальних та сценічних прийомів адекватного розкриття образу та його інтерпретації*. Коли вокаліст починає розбирати партію, він має зрозуміти, чи є у сюжеті певний християнський вплив, чи перегукується в аріях чи ансамблях зміст з якимись сакральними сюжетами та зробити духовний аналіз кожного речення музичного тексту: що воно виражає, з чим перегукується, щоб втілити в інтонаційно-образній мові та вокально-сценічному образі. При цьому важливо не забувати про вплив церковних розспівів конкретної народності, представлені в сюжеті, які мають велике значення для правильного звукоутворення. Таким чином, **перспектива подальшого розвитку обраної теми** полягає, по-перше, у виконавському фокусі проблеми християнського впливу на оперну семантику; по-друге, – у приділенні уваги до способів її вирішення під кутом інтерпретаційних тонкощів *духовного аналізу оперного тексту* задля підвищення виконавського мислення при виконанні геніальних оперних творів, які заслуговують на досконале буття в сучасному часопросторі культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. София-Логос:Словарь.Киев:Дух і Літера, 2006 ?с.
2. Акафист святым благоверным князю Петру и княгине Февронии Муромским Чудотворцам. Муром, 2001.
3. Арабаджи Д.В. Очерки христианского символизма. Одесса : Друк, 2008. 548 с.
4. Арановский М. К истории создания "Китежа". Эскизы, черновики сценария и либретто // Музыка России: от средних веков до современности. Вып. 2. М., 2004. С. 101 - 116.
5. Асафьев Б. В. Речевая интонация. Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1965. 136 с.
6. Асафьев Б. Симфонические этюды. Л., 1970.
7. Асафьев Б.В. (Глебов Игорь). Римский-Корсаков Петербург: Светозар, 1922. 62 с.
8. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс : Кн. 1 и 2. Изд. 2-е. Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. 376 с.
9. Асафьев Б.В. О мелодизме музыки Чайковского. Избранные труды. М., 1954. С. 71-72.
10. Астрова Л.И. Произношение в пении // Профессиональная подготовка студента. Сборник трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 115. М., 1990. С. 138-153
11. Баренбойм. Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн: в 2 т. Т. 2. Л., 1957-1962.
12. Бекетова Н. Концепция Преображения в русской музыке // Музыкальная культура христианского мира: материалы Междунар. науч.конф. Ростов н/Д: РГК им. С.В. Рахманинова, 2001. С. 103-144.
13. Бельский В. Замечания к тексту. 1905 г. // Римский-Корсаков. Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии. Партитура. Полное собрание сочинений. Т. 14а. М., 1962.

14. Библия. Тора, пророки, писания и Новый Завет. Иерусалим, 2009. 1129 с.
15. Бронфин Е. Ф. Дж. Россини. Жизнь и творчество в материалах и документах. М.: Советский композитор, 1973. 188 с.
16. Валихова И. Оперы Дж. Верди. Путеводитель М.: Музыка, 1971. — 420 с.
17. Васильева Н. В. Скрытый эсхатологический сценарий в опере 1. И. Чайковского «Иоланта» // Музыка и время. 2006. № 10. С. 56-58.
18. Володина, И. Итальянская традиция сквозь века: из истории итальянской литературы XVI-XX веков. – СПб., 2004.
19. Гачев Г. Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос. Москва : Прогресс – Культура, 1995. 480 с.
20. Гончаренко Г. С. О поэтике оперы. Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2010. 259 с.
21. Гребенюк Н.С. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти : монографія. К. : НМАУ імені П. І. Чайковського, 1999. 269 с.
22. Григорьев С.С. О мелодике Римского-Корсакова. М. : Музгиз, 1961. 196 с.
23. Давыдова 1892: Давыдова М. А. Джакомо Мейербер: его жизнь и музыкальная деятельность. СПб.: тип. Треншель, 1892. 77 с.
24. Ефимова И.В. Логос и мелос в знаменном распеве : монография. Красноярск, 2008. 235 с.
25. Жесткова, О. В. «Большая опера»: теоретическая концепция истории//От Ars nova к новой музыке: Вопросы теории музыки XIV-XX веков. Сер. «Научные труды Казанской консерватории». Казань: Казанская государственная консерватория, 2008. С. 131-153.
26. Жесткова, О. В. Творчество Дж. Мейербера и развитие французской «большой» оперы. Дис. ... канд. иск-я. Казань: Казанская государственная консерватория, 2004. 258 с.

27. Жесткова, О. В. Творчество Джакомо Мейербера в зарубежной и отечественной музыкальной критике: Лекция по курсу «Музыкальная критика». Казань: Казанская государственная консерватория (академия) имени Н. Г. Жиганова, 2009. 39 с.
28. Жесткова, О. В. Романтический историзм в либретто больших опер Эжена Скриба//Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2014. № 9-2 (47). С. 62-66. ▶
29. Кенигсберг А. К. Россини, Беллини, Доницетти. 24 итальянские оперы первой половины XIX века: учебное пособие. СПб.: Изд-во Политех. ун-та, 2012. 274 с.
30. Кенигсберг А. К. Трактровка библейских сюжетов в итальянской и французской опере XIX века // Библейские образы в музыке: сб. статей. СПб.: СПГК, 2004. С. 73-84.
31. Кириллина Л. В. Орфизм и опера // Музыкальная академия. 1992. №4. С. 83—94.
32. Климовицкий А. И. Моцарт Чайковского: фрагменты сюжета // Музыкальное приношение: сб.ст. К 75-летию Е. А. Ручьевской. СПб., 1998. С. 45—105.
33. Комарницкая О. В. Драма, эпос, сказка, лирика в русской классической опере XIX века // Русская опера XIX века: сб. тр. / ГМПИ им. Гнесиных.М., 1991. Вып. 122. С. 5-27.
34. Копац В. Л. Горизонтальное и вертикальное тропирование в григорианском хорале: эстетический и психологический аспекты//Музыка и ритуал: структура, семантика, специфика: материалы междунар. науч. конф. - Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2004. -С. 504-513
35. Красинская Л.Э. Оперная мелодика П.И.Чайковского. К вопросу о взаимодействии мелодии и речевой интонации: исследование. М. : Музыка, 1986. 246 с.

36. Кюрегян Т. С., Москва Ю. В., Холопов Ю. Н. Григорианский хорал: Учебное пособие / Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского.— М., 2008.— 260 с.
37. Лаврентьева И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. М. : Музыка, 1978. 80 с. (В помощь педагогу-музыканту).
38. Луначарский, А. В. Скриб и скрибизм//Луначарский А. В. Собрание сочинений в 8 т. Т. 6. М.: Художественная литература, 1965. С. 407-411.
39. Малышев Ю. Синтез музыки и поэзии (некоторые проблемы изучения вокальной музыки). Музыкальный современник : сб. ст. Москва : Советский композитор, 1986. Вып. 6. С. 265–281.
40. Медведева Ю. П. Оперная сюжетика: к проблеме специфики и типологии//Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2014. № 2 (32). С. 34-38.
41. Медведева Ю. П. Сюжетная организация оперы. Учебно-методическое пособие. Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки, 2012. 43 с.
42. Медушевский В. Духовный анализ музыки. Москва : Композитор, 2014. 420 с.
43. Медушевский В. Интонационная форма музыки : исследование Москва : Композитор, 1993. 262 с.
44. Митрополит Иларион. Слово о законе и благодати. М.: Институт русской цивилизации, 2011. 176 с.
45. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / сост. текстов и общ. вступ. ст. В. П. Шестакова. - М.: Музыка, 1966. - 574 с.
46. Назайкинский Е. В. Термины, понятия, метафоры. Советская музыка. 1984. № 10. С. 70–81.
47. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. М. : Музыка, 1988. 254 с.

48. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М. : Музыка, 1982. 319с.
49. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке: Учебное пособие. М. : Владос, 2003. 248 с.
50. Немченко Е. Актуальные аспекты теории интонирования в формировании современного исполнителя-вокалиста // Музичне мистецтво і культура Науковий вісник / Під ред О.В. Сокола. Одеса: Астропринт, 2012 Вип. 16. ЬС. 433–442.
51. Немченко К.В. Втілення елементів православних таїнств і богослужбових послідувань в оперному мистецтві (на прикладі «Сказання про невидимий град Кітеж і діву Февронію» М. Римського-Корсакова).Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник. Одеса: Одеська нац. акад. Музики ім. А.В. Нежданової, 2014 Вип. 20 С. 223–231.
52. Орлов Г. Дерево музыки. СПб. : Композитор, 2005. 440 с.
53. П. И. Чайковский. Забытое и новое: альманах / сост. П. Е. Вайдман, Г. И. Белонович. М., 2003. Вып. 2. 464 с.
54. Парин А. В. Хождение в невидимый град. Парадигмы русской классической оперы. М.: Аграф,1999. 464 с.
55. Парин А. Хождение в невидимый град. Парадигмы русской классической оперы. - М., 1999.
56. Платонов А. Оперы Верди 40-х годов: путеводитель. Алма-Ата: б.и., 1998.
57. Предоляк А. А. Средневековая и «новая» мистерия (о некоторых параметрах синтеза в гепталогии «Свет» К. Штокгаузена) // Современные аспекты художественного синтеза в музыкальном искусстве. Ростов н/Д: РГК, 2009. С. 278-287.
58. Приходовская Е. А. Свет в опере П. И. Чайковского «Иоланта» (к вопросу режиссёрской концепции) // Прометей-2012. Галеевские чтения:международ. науч.-практ. конф. Казань, 2012. С. 163—167.
59. Протопопов В. В., Туманина Н. В. Оперное творчество

Чайковского. М.: Изд-во АН СССР, 1975. 371 с.

60. Псалтирь с параллельным переводом. - М., 2005.
61. Рахманова М.П. Н.А. Римский-Корсаков (1890-е и 1900-е годы) // История русской музыки. Т. 9. - М., 1994. - С. 42 - 147.
62. Реизов, Б. Г. Французская романтическая историография (1815–1830) [Текст] / Б. Г.Реизов. – Л., 1956. – 565 с.
63. Рубинштейн А. Г. Литературное наследие: в 3./сост., текстологич. подг., комм. и вступ. ст. Л. А. Баренбойма. М., 1983-1986.
64. Садовникова Е. «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Н.А. Римского Корсакова в свете проблемы иконичности // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогки та теорії та практики освіти. Вип. 26. Аспекти історичного музикознавства. Харків: ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2009. С. 35-51.
65. Садыкова, Л. А. Вокальные украшения в операх Дж. Россини // Музыка и время. 2015 № 6. С. 54-60.
66. Садыкова, Л. А. Оперы seria Джоаккино Россини: вокальное искусство и особенности драматургии : дисс... канд. иск. Казань, 2016. 216 с.
67. Самойленко А. Стиль как музыкально-культурологическая категория в свете теории диалога М. Бахтина // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. Вип. 37. Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. С. 3–13.
68. Сахно И. Псалмодия. Песнопения богослужебного обихода византийской и русской традиций. Киев : Издание Свято-Троицкого Ионинского монастыря, 2005. 313 с.
69. Серебрякова Л. Откровение «Откровения» // Музыкальная академия. 1994. № 2. С. 90 106
70. Скворцова И. А. Загадочный свет «Иоланты» // П. И. Чайковский. «Иоланта»: буклет к премьере 14 июня 1997 года. М., 1997. С. 21-22.
71. Соловцова, Л. Дж. Верди. М., 1966.

72. Тюрина О. В. Древнерусская мелизматика: большой роспев. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2010.
73. Тюрина О. В. О графическом воплощении Евангельских стихир большого роспева: от тайнозамкнутой формы записи - к розводу дробным знаменем // Вестник ПСТГУ. Сер. V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2015. Вып. 3 (19). С. 41-51.
74. Тюрина О. В. Об одном образце древнерусской мелизматике: цикл Святильников воскресных // Вестник ПСТГУ. Сер. V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2008. Вып. 2 (3). С. 7-22.
75. Фраккароли А. Россини. Письма Россини, воспоминания. М.: Правда, 1990. 544 с.
76. Хачаянц А. Модель жития в опере Н.А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» // Наука о музыке. Слово молодых ученых: материалы I всерос. конкурса науч. работ молодых ученых в области музыкального искусства. Казань: КГК, 2004. С. 53-72.
77. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие для музыковедов консерваторий. Москва : Лань, 2000. 320 с.
78. Холопова В. Н. Музыкальный ритм : очерк. М. : Музыка, 1980. 71 с.
79. Холопова В. Н. Музыкальный тематизм. Москва : Музыка, 1983. 88 с.
80. Хопрова Т. А. Духовная опера в творчестве А. Рубинштейна //Библейские образы в музыке: сб. статей /ред.-сост. Т. А. Хопрова. СПб., 2004.
81. Хохловкина А. А. Западноевропейская опера. Конец XVIII – первая половина XIX века: очерки. М.: Музгиз, 1962. 368 с.
82. Черевань С. Жанровая концепция «Сказания о невидимом граде Китеже и деде Февронии» как воплощение духовных исканий Н. Римского-Корсакова // Художественные жанры: история, теория, трактовка: тез. докладов Междунар. науч. конф. Красноярск, 1996.С. 103-1065.

83. Черкашина М. Р. Національно-патріотична тема в оперній творчості Росії // Українське музикознавство. К., 1981. Вип. 16. С. 129-141.
84. Шаповалова Л. Духовная реальность музыкального произведения и методы её познания. Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії та практики освіти: зб. наук. ст. Харків, ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2014. Вип. 40. С.11-32
85. Шаповалова Л.В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексивного сознания в музыкальном творчестве. Харьков : Скорпион, 2007. 292 с.
86. Шахназарова Н.Г. Самосознание национальной музыкальной традиции как важный фактор, определяющий самобытность и индивидуальность композиторского творчества. Музыка народов мира: проблемы изучения : материалы международных научных конференций / ред. сост. В.Н.Юнусова, А.В.Харуто. М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2017. Вып.2. С.11-18.
87. Щербакова Т. Неразгаданный сфинкс (О «Китеже») // Отражения музыкального театра. Кн. 1. СПб.: Канон, 2001. С. 57-72.
88. Щербакова Т.А. Большая русская опера: истоки жанра и стиля. Очерки. Минск, 2003.
89. Энская О. Христианская тематика во французской опере XIX столетия. Світогляд. Філософія. Релігія: зб. наук. пр. Суми : ДВНЗ "УАБС НБУ", 2011. № 1 (1). Бібліогр.: 13 назв. — рос.
90. Bilodeau L. "Iolanta" et la lumière de la vérité ["Iolanta" and the Light of the Truth]. Avant-Scene Opera[The Opera Proscenium]. Paris, 2016, No. 290. Tchaikovski. "Iolanta" + ballet Casse-Noisette; Rachmaninov."Aleko" [The Nut-Cracker; "Aleko"], pp. 56-61.
91. Braun L. Studien zur russischen Oper im späten [Studies in the Russian Opera of the Late 19th Century]. (Cajkovskij-Studien; 4). Mainz, 1999.4198.
92. Gronke K. Cajkovskijs Einakter Iolanta:Verwandlung durch Liebe

[Tchaikovsky's One-Act *Iolanda: A Transfiguration through Love*]. *Tschaikowsky-Gesellschaft Mitteilungen [Proceedings of the Tchaikovsky Society]*. 5 (1998), S. 17-25.

93. Halévy, J.-F. *Derniers souvenirs et portraits*. Paris: Michel Lévy frères, 1863. 415 p.

94. Halévy, L. F. *Halévy: Sa vie et ses œuvres*. Seconde éd. Paris: Heugel et Cie, 1863. 79 p.

95. Lischke A. *Piotr Ilyitch Tchaikowski*. Fayard, 1993. 1132 p.

96. Noske F. *Ritual scenes in Verdi's operas // Music & Letters*, Vol. 5, № 4. Oct., 1973. P. 415-439.

97. Quintern D. *The Cosmos of Yolante: Knowing without Seeing. Phenomenology of Space and Time. The Forces of the Cosmos and the Ontopoietic Genesis of Life: Book One* | Ed. A.-M. Tymieniecka. Heidelberg; New York; Dordrecht, London, 2014. (*Analecta Husserliana, CXVD*), pp. 135-145. 546 p.

98. Wiley R. J. *Tchaikovsky*. New York: Oxford University Press, 2009. 546 p.