

Розділ 2.

**ХРИСТІЯНСЬКА ДУХОВНІСТЬ
У МУЗИЧНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ**

УДК 782.036(4)“18”:78.046.3

DOI 10.34064/khnum2-3004

Бурцев Микита Вікторович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського
аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: padalica01@gmail.com

ORCID iD: 0009-0003-0371-8720

**ХРИСТІЯНСЬКІ ОБРАЗИ В ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ
ЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХІХ СТОЛІТТЯ**

Стаття має на меті простежити зв'язки вокально-сценічних образів романтичної опери з християнською релігійною тематикою, тлумачення якої нерідко складає виконавську проблему для сучасних інтерпретаторів-вокалістів. Спроба розкриття християнських впливів на вокально-сценічні образи оперних творів здійснюється на платформі духовно-семантичного аналізу (Александрова, 2018) з урахуванням жанрової та стильової специфіки творів Дж. Россіні, Дж. Верді, Ф. Галеві, Дж. Меєрбера.

Спостереження над втіленням релігійної тематики (сюжетні мотиви, що сходять до християнської історії, характери персонажів, пов'язаних з церковним життям, ідеї та символи християнства, жанрова семантика, трактовка знакових образів відомими співаками) в опері романтичної доби дозволили дійти певних висновків щодо специфіки вокально-сценічного відтворення образів християнської традиції.

– Вокальне інтонування є похідним від способу мислення й світогляду. Тому належна увага до розуміння виконавцем християнської образності та

сюжетики важлива для вірного застосування вокально-сценічних прийомів, що сприяють адекватній інтерпретації образу і твору в цілому.

– Якщо інтерпретація артистом вокального-сценічного образу відповідає духовно-релігійному змісту твору, то в цьому випадку вона втілює і презентує глядачеві певні сторони духовного ідеалу – християнського образу людини.

Отже, розкриття зв'язків опери як світського жанру з християнською системою цінностей на ґрунті духовно-семантичного аналізу оперного образу сприяє самовдосконалення виконавців, зростанню їхньої духовної зрілості, загальної ерудиції та культури.

Ключові слова: опера; християнські образи; християнській світогляд; духовно-релігійний зміст; вокальне інтонування; молитва в опері; інтерпретація.

Постановка проблеми.

Оперні твори Дж. Россіні, Дж. Верді, Ф. Галеві, Дж. Меєрбера з'явилися на світ у романтичну добу; отже, належать до світської культури. Однак вони містять сюжети або мотиви, пов'язані з релігійним досвідом віруючої людини (Homo Credens), осмислення якого є однією з наскрізних тем новоєвропейського мистецтва. Отже, перед дослідниками та виконавцями оперної музики постає проблема осягнення релігійно-духовної компоненти оперного жанру через засвоєння образно-сюжетної специфіки та жанрової символіки музичної мови, що сходить до християнських богослужінь. Виявлення християнських впливів допомагає осягнути глибину духовного змісту оперного твору, через музичну символіку відчутти релігійно-етичні «резонанси» буття новоєвропейської людини, яка осмислює свою історію, що невід'ємна від християнської культури. Це дає можливість відтворення як об'єктивних чинників християнського життя і його ідеалів, закладених у сюжеті, так і прихованих смислів духовного змісту оперного твору.

Констатуємо наявність, по-перше, проблеми співвідношення світського та релігійного (християнського) світопогляду, яка з ідеологічних причин довгий час ігнорувалася теоретиками вітчиз-

няного мистецтва; по-друге, проблеми адекватної інтерпретації оперної партії артистом-вокалістом відповідно до музично-стильового та історичного контексту втілення християнських образів. Отже, **актуальність пропонованої теми** зумовлена нагальною потребою як сучасної науки, так і діячів-практиків оперного театру систематизувати уявлення про ціннісну семантику християнської картини світу, до якої належать сюжети Старого Заповіту як невід'ємна частина християнської історії. Зокрема, переосмислення творів доби Романтизму постає як стратегічне завдання для сучасного виконавця. **Практичним результатом** такої систематизації та переосмислення має стати створення вокально-сценічних інтерпретацій, адекватних не лише задуму композитора та постановників сучасної оперної вистави, але й християнському ідеалу людини як «Божого образу та подоби» (за богословським визначенням).

Мета статті – простежити зв'язки вокально-сценічних образів романтичної опери з християнською релігійною тематикою, тлумачення якої нерідко складає виконавську проблему для сучасних інтерпретаторів-вокалістів.

Об'єкт дослідження – оперні твори європейських композиторів XIX століття на релігійні сюжети; **предмет** – християнські образи у вокально-сценічній драматургії опер та специфіка їх виконавського втілення. **Матеріалом** дослідження є оперні твори Дж. Россіні, Дж. Верді, Ф. Галеві, Дж. Меєрбера.

Останні дослідження та публікації за темою. Християнські образи в опері в останні часи привертати певну увагу музикознавців: у статті Олени Енської (Энская, 2011) розглянуто втілення релігійної теми та християнських духовних цінностей в оперному жанрі на матеріалі творчості трьох «китів» французької опери XIX століття – Ш. Гуно, Дж. Меєрбера, Ф. Галеві. Статті Катерини Немченко (2014; 2017; 2019) присвячені вивченню християнської символіки в опері XIX–XXI століть. Авторка впровадила методику аналізу оперних творів на основі систематизації рівнів прояву християнської символіки в музичній драматургії сценічної композиції. Серед більш ранніх досліджень обрану нами тему найближче зачіпають статті Ф. Носке (Noske, 1973), що розглядає сцени з опер Верді, пов'язані

з християнським церковним ритуалом; М. Черкашиної (1981) щодо опер Дж. Россіні.

Виконавський аспект проблеми присутності християнського змісту в оперних творах ще *не потрапляв у «фокус» зору дослідників* цієї теми.

Методологія дослідження. Вибір методів наукового дослідження обумовлює, як правило, специфіка матеріалу. Спроба розкриття християнських впливів на вокально-сценічні образи оперних творів у цій статті здійснюється на платформі духовно-семантичного аналізу (Александрова, 2018) з урахуванням жанрової та стильової специфіки творів Дж. Россіні, Дж. Верді, Ф. Галеві, Дж. Меєрбера.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Опера у творчості західноєвропейських романтиків збагачується релігійною семантикою завдяки опорі на сюжети християнського походження. В історії оперної музики XIX століття можна знайти багато композиторів, котрі зверталися до християнських сюжетів та мотивів. Чи не найвідоміший з них – *Дж. Верді*. Його відношення до релігії було доволі суперечливим, незважаючи на те, що він працював у церкві як органіст. Тим не менш, великий композитор обирав для своїх опер персонажів, які були глибоко релігійними. В одній лише «Силі долі» таких четверо: Падре Гуардіано – суворий, але милосердний голова монастиря; Фра Мелітон – один з ченців, персонаж комічний (що є доволі рідкісним у Верді); Альваро, який шукає захисту у церкві, служачи Богу; нарешті, Леонора – героїня, яка переживає стільки неприємностей, що знаходить притулок у монастирі, а потім вдягає облачення монахині. Уся спільнота присягається захищати її, співаючи одну з найбільш піднесених молитов, написаних Дж. Верді («La Vergine degli angeli»).

Оскільки в операх Дж. Верді присутні різні релігійні персонажі, глядачі не обов'язково розуміли, що його власна точка зору на віру у Бога в деяких випадках може не збігатися з позицією ортодоксального християнства. Це найбільш очевидно в опері «Дон Карлос», де діє Великий Інквізитор, сліпий кардинал, одягнений в червоні мантиї, – єдина людина, яка може протистояти королю Іспанії Філіпу II і справді залякати його. Отже, Верді «уособлює» католицьку інквізи-

цію, розкриває її вплив на події суспільного життя. Пошук ідентичності Бога – доброзичливого Творця або навпаки, здається, лежить в основі опери. З одного боку, ченці та Єлизавета неодноразово звертаються по допомогу до Бога; однак ці персонажі також є найбільш пасивними в опері. З другого – інші дійові особи здійснюють найжорстокіші злочини в ім'я Бога (король Філіп, Великий Інквізитор та всі ті люди, які святкують жакливе аутодафе).

«Набукко» є однією з трьох опер Верді, де відбувається справжнє Божественне чудо (інші опери – «Жанна д'Арк» та «Ломбардці у першому хрестовому поході», що належать до раннього творчого періоду). У випадку з «Набукко» титульний персонаж нарікає на Бога і кається. Але його прохання щодо прощення винагороджується, коли він отримує шанс на викуп. Молитви єврейського народу також не залишаються без відповіді.

Тим не менш, у операх Верді ми неодноразово зустрічаємо вокально-сценічні образи героїв, які моляться Богові, і здебільшого, марно. Луїза Міллер та Дездемона звертаються до Бога перед тим, як зустріти передчасну кончину. У «Балі-маскарад» Амелія молиться про захист, перш ніж, у кінцевому підсумку, буде морально протиставлена своєму чоловікові. Віолетта з «Травіати» благає Бога помилувати її душу за хвилини до смерті. Раз за разом набожні персонажі Верді моляться Богові, який все більше їх ігнорує. У Верді, з огляду на його атеїстичний світогляд, молитви часто Богом не почуті; отже, він намагається певною мірою донести до нас свої погляди, що важливо розуміти при вивченні його опер.

Таким чином, в операх Дж. Верді можна виокремити вокально-сценічні образи, які уособлюють релігійну складову життя суспільства (священники різного рангу – від ченців до Великого Інквізителя). Крім того, персонажі опер Дж. Верді часто звертаються до Бога з молитвою, яка, як правило, виконує ситуативну функцію в сюжеті. У той же час, як частина Богослужіння, молитва несе відбиток музичної стилістики церковного співу та сприймається як символ Богоспівкування. Отже, світській жанр романтичної опери збагачується досвідом Людини Віруючої через залучення знакових персонажів та музичної символіки.

Звернемося до оперних творів *Ф. Галеві* та *Дж. Меєрбера* на християнські сюжети. Протягом 1835–1836 років у Франції було написано одразу дві опери на лібрето Е. Скріба – «Жидівка» Ф. Галеві та «Гугеноти» Дж. Меєрбера. Обидві мали грандіозний успіх, як на батьківщині, так і за кордоном. При першому ознайомленні з їхніми сюжетами впадає в очі однотипність *сюжетної ситуації* – протистояння на релігійному ґрунті. Основу лібрето «Гугенотів» складають події Варфоломіївської ночі, що відбулися за часів кривавих війн між католиками та протестантами у Франції. Їхня війна перервалася 1752 року завдяки одруженню Маргарити Валуа з Генріхом Бурбонським, яке поєднало католицькі та протестантські родини. Але кривава Варфоломіївська ніч повністю знищила надії гугенотів на верховенство. В опері показано поступове визрівання конфлікту, спроби королеви Маргарити примирити ворогуючих (зговір католиків і вчинені ними розправи над протестантами), в результаті чого гине закохана пара – Рауль і Валентина.

Дія опери «Жидівка» відбувається 1414 року, на початку Констанцького Собору, знаменної події в історії католицизму, що поклала край Великому розколу і об'єднала церкву під владою новообраного папи. Єврейський ювелір Елеазар не визнає встановленого містом християнського свята та продовжує працювати, чим викликає гнів місцевих мешканців. Тільки прибуття кардинала де Бронї запобігає самосуду. Дочка ювеліра Рахіль закохується в єврейського художника Самуїла, не підозрюючи, що насправді він – принц Леопольд, герой, який привів військо Священної Римської Імперії до перемоги над гуситами. Закоханим загрожує серйозна небезпека: згідно з місцевими законами, шлюби між іудеями та християнами суворо заборонені і караються відлученням від церкви та смертю.

Отже, в обох операх тема релігійного протистояння розкривається в двох суміжних площинах – історичній та особистісній. Релігійний конфлікт негативно впливає на розвиток відносин двох персонажів, що перебувають по різні «сторони барикади», що в результаті стає головною трагедією обох сюжетів.

Перейдемо до короткого огляду творчості видатного італійського композитора *Дж. Россіні* у світлі християнської образності. Народження опери «Мойсей в Єгипті» стало значною подією не тіль-

ки у творчій біографії митця, але й в історії італійської опери: на зміну опері-*seria* йшла героїко-патріотична опера, яка буде домінувати у творчості Дж. Верді. Триумфальна прем'єра «трагічної священнодії» (як визначив автор жанр свого твору) відбулася у березні 1818 року в Неаполі, у «Театрі Сан Карло» – найбільшому в місті. «Мойсей в Єгипті» є одним з найяскравіших творів, заснованих на біблійному сюжеті і з прямими посиланнями на нього. Наприклад, в опері розповідається про три з десяти кар єгипетських, представлених у книзі «Вихід». Перша дія відкривається дев'ятою карою – «Темрява» (Вихід, 10: 22–23). Після розсіювання темряви Мойсеєм фараон видає наказ про звільнення євреїв, потім скасовує його, що приводить до наступної кари «Грім, блискавки і вогняний град» (Вихід, 9: 23–25), яка і завершує першу дію. Останнє покарання для єгиптян (десяте за Біблією) – «Страта первістків» (Вихід, 12: 29) – містить шоста сцена другої дії. Отже, центральним персонажем опери є старозаповітний пророк, чия постать є основоположною у християнстві, а також показані пов'язані з ним події біблійної історії, що дає певні підстави визначити жанр твору як «християнську оперу».

Сюжети на тлі християнської історії (хрестові походи, релігійні війни, історії ново- та старозаповітних героїв та святих) постають як найбільш цілісне відображення в оперному мистецтві онтологічного зв'язку людини з Богом. В подібних оперних творах символічного значення набуває використання християнських молитов та гімнів: наприклад, у «Гугенотах» Дж. Меєрбера лейтмотивом усієї опери є лютеранський гімн «Господь – наш меч, оплот і щит».

Наявність християнської тематики висуває **проблему адекватної виконавської інтерпретації** вокально-сценічного образу. Вважаємо цю тезу стратегічно важливою в аспекті розуміння змістовної складової вокальної партії, її вірного інтонаційно-вербального втілення. Духовно-семантичний аналіз вокально-сценічного образу сприятиме досягненню потрібного сценічного ефекту, який не залишить байдужою душу жодного глядача.

Нестачу уваги до духовного змісту образу, що несе в собі християнську символіку, можна побачити, аналізуючи виконання згаданих вище оперних партій навіть відомими вокалістами. Показовою

є партія Падре Гуардіано в опері «Сила долі» Дж. Верді, хоча він і не є головним героєм. Але саме цей образ пов'язаний з ключовим моментом драматургії опери: через нього переплітаються сюжетні лінії головних героїв і розкривається зміст подій. У трактовці образу Падре Гуардіано першочергову роль має відігравати християнський ідеал людини, оскільки, за сюжетом, він втілює комплекс морально-етичних якостей християнина: мудрий монах є прикладом для інших, його вчинки відповідають біблійній моралі і окреслюють лінію правди, спротиву злу.

Співак-виконавець ролі Падре, в першу чергу, має відтворити образ скромної, майже 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 персонаж занадто безхребетним і лагідним, або, навпаки, створити «картинний» образ «кардинала», який керує всім і часом забуває про те, що має бути прикладом для своїх духовних чад. За голосовими даними для цієї партії найбільше підходить центральний бас зі світлим, високим звукоутворенням. Саме такий голос може найкраще донести обидві складові образу і викликати у глядача правильні асоціації. Якщо бас буде нижчим, із переважанням грудного звуку, то піднесена чистота і «святість» образу відтворити буде набагато складніше, що може зруйнувати концепцію твору.

Віднайти вірний внутрішній стан і динамічне наповнення цього образу може допомогти врахування стилістичних особливостей григоріанського хоралу, музичної стилістики меси, що сприятиме зануренню в аскетизм традиційного світосприйняття католицького монаха-францисканця. Специфіка григоріанського співу ставить завдання показу, з одного боку, дикційної близькості, а з іншого – відмінностей італійської мови і латини. Інакше кажучи, якщо співак буде робити певну паралель в прочитанні голосних з вимовою латини, партія буде звучати ще більш переконливо.

Серед виконавців партії Падре Гуардіано виокремимо Ферруччо Фурланетто, представника італійської школи¹. На нашу

¹ Див. (Verdi – La Forza del Destino, 2019).

думку, його м'яка, несилова манера, глибокий і, разом з тим, світлий басовий тембр, переважання верхньої співацької форманти найбільш переконливо втілюють тонкощі образу, формують сприйняття його глядачем як образу «зразкового ченця». Тому стиль інтерпретації партії Падре Гуардіано італійським співаком можна вважати наближеним до «звукового ідеалу».

Ключові сцени за участю цього героя – це його *дует з Леонорою з II акту і фінальний терцет*. Музика сценічного діалогу з Леонорою передає контраст у поведінці персонажів: Падре Гуардіано залишається внутрішньо стійким, а мінливі почуття охоплюють головну героїню, яка намагається «вписатися» в оточення абата. Фраза «*Come un povero frate lo ridò?*» («Як бідний монах може зробити це?») у відповідь на благання Леонори про допомогу позначає головну життєву позицію Падре Гуардіано: він зі смиренням ставиться до своєї значущості і підкреслює своє скромне становище. Така моральна спрямованість має відбитися у виконавській стилістиці: м'яка звукова атака і динаміка середньої гучності, без зайвого акценту, що міг би виявити здивування проханнями незнайомої жінки. І це добре вдається Фурланетто: тема співається ним з правильним наповненням і потрібною динамікою, хоча й виникає бажання ще більше наголосити на словах «*бідний монах*», підкреслити християнський аскетизм персонажа. Далі звучить фраза «*No, venite fidente alla croce, Là del cielo v'ispiri la voce*» («Підійди, віруючи, до Хреста, нехай голос неба надихне тебе»), в якій Падре Гуардіано виказує глибоку віру: закликає Леонору до молитви. Темп оповіді сповільнюється, музика стає схожою на церковний спів; отже, виконавець має виголосити цю репліку благоговійно, з опуклим акцентом на слові «*хрест*», щоб проявити своє шанобливе ставлення до святині; тембр голосу має бути чистим, у дусі григоріанського співу, без зайвого вібрато.

Попри недостатній, на наш погляд, наголос на згадці в тексті головного християнського символу, чистота тембру, досягнута Фурланетто, дійсно відтворює благоговійну молитовність. Реплікою «*Sempre indarno qui rivolto Fu di Satana l'ardir*» («Сатана безсилий в цьому місці») абат рішуче виказує віру у Благодать, що захищає його обитель. Тому ця фраза має прозвучати потужно, переконливо,

перетворитись на символ Божої перемоги над пеклом, і Фурланетто це добре вдається. Від фрази співака «кидає у дроз»: знайдена потрібна динаміка із правильним грудним резонуванням на середньому регістрі. Ще одним християнським символом у дуєті є молитва, що 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, о милостивий Бог, всемогутній Батько нещасних, які біля підніжжя ніг Твоїх! Хай буде воля Твоя!»). Текст прямо перегукується з рядками славословних псалмів і християнською молитвою «Отче наш». Співакові важливо в цій момент (після діалогу) переключитись на зовсім іншу, ще більш світлу голосову подачу і збавити гучність до *p*, щоб додати молитовної інтимності у звертанні до Бога. Однак у виконанні Ф. Фурланетто саме тембрового контрасту цій фразі не вистачає: голос звучить так само, як у попередніх репліках, що, на нашу думку, заважає відтворенню молебного тексту.

У фіналі опери Падре Гуардіано постає як носій «морального кредо» (висновку). З його вуст звучать слова «*Santa del suo martirio, ella al Signor ascenda, e il suo morir t'apprenda, a fede e la pietà!*» («Святою в її мучеництві, вона сходить до Господа, та її смерть вчить нас милосердю!»), смисл яких перегукується із заповіддю «Блаженні милосердні, бо будуть помилувані» та які в певному сенсі є кульмінаційними у драмі. Фразу потрібно подати на кшталт «проповіді», а саме – стверджувальною інтонацією, акцентуючи кожне слово, динамічно рівно, але не втрачаючи смиренного духу. В інтерпретації Фурланетто наголошування на тексті не вистачає. Слухач повністю захоплений тим, що відбувається з головною героїнею і, напевно, зневажає на сенс слів Падре Гуардіано, хоча в драматургії опери його роль надзвичайна і має вирізнятися серед інших.

Крапкою у фіналі опери є фраза «*Salita a Dio!*» («Видійшла до Господа»). Оскільки у християнстві смерть не є чимось страшним і, навпаки, наближає людину до Бога, то образ такої глибоко віруючої людини, як Падре Гуардіано, потребує втілення без нальоту скорботи – з надією на порятунок багатостраждальної душі на небесах, що обумовлює і переосмислення фіналу з фатального на просвітлений. Однак у Ф. Фурланетто спостерігаємо, навпаки, надлишок драматиз-

му і «темного» тембру, що робить фінал опери занадто жалібним, безповоротно гірким. Отже, *християнський зміст образу потребує децю іншого: більш доречними видаються оптимістичний тонус звучання і світліше забарвлення голосу, які більш відповідають поведінці та світогляду церковного діяча.*

Головний герой опери Дж. Россіні «*Мойсей в Єгипті*» представлений відповідно до Старого Заповіту як носій Божого одкровення, обранець, лідер, що виконує місію спасіння свого народу. Тому виконавець ролі Мойсея має передати титанічний масштаб особистості пророка. В той же час, в розкритті образу монументальність не повинна домінувати, тобто слід виключити відтінки аморфного благородства і невинуватої грізності. Герой, в першу чергу, має бути живим і щирим, таким, якому зміг повірити цілий народ, але, водночас, з сильним характером і залізною волею, з огляду на протистояння єгипетському фараонові. Саме ця «золота середина» має забарвлювати інтонації і тембр голосу при виконанні основних реплік персонажа, особливо діалогів з фараоном, народом і молитовних текстів. Для партії Мойсея найбільше підходить центральний бас з великим, добре сфокусованим голосом, мінімальним вібрато і чіткою дикцією, але в той же час з достатньою гнучкістю, щоб висвітлити в інтерпретації не тільки масштаб особистості персонажа як носія Божої Благодаті, а й багатогранність його внутрішнього світу.

Серед відомих виконавців партії Мойсея вирізнямо великого майстра – володаря баса, представника італійської школи Руджери Раймонді. Широкий діапазон, сила, летючість, красивий тембр голосу та емоційність виконання дають йому можливість втілити образ біблійного пророка максимально точно, з усіма тонкощами вирішити сюжетні і постановочні завдання.

На матеріалі вистави Баварської опери (Rossini, 1988) розглянемо ключові інтерпретаційні моменти в партії Мойсея, пов'язані з християнською ідеєю Богоспівкування.

Найважливішим у першій дії є момент, коли Мойсей, звертаючись до Бога, потрясає жезлом і розсіює темряву. Його арія-молитва починається зі слів «*Eterno! Immenso! Incomprendibile Dio! Ah tu, che vegli ognora de 'tuoi servi allo scampo, e 'l popolo tuo colmi di benefizi!*»

(«Вічний! Всемогутній! Незбагненний Господь! О, Ти, який зберігає рабів твоїх, чия рука виливає рясні милості!»), зміст яких ставить співакові завдання не йти за фанфарною урочистістю музики, а зберегти молитовну спрямованість, особливо в перших словах фрази. За сюжетом, ця молитва лякає єгиптян, які дивуються мощі іудейського Бога. Тому перше звернення слід співати потужно, округлим звуком, з жорстким диханням і сильною звуковою атакою, однак без драматизму, щоб зберегти стриманість і благоговіння. У другому ж реченні слід до кінця фрази робити крещендо, із захопленою інтонацією, як у хвалебних псалмах і богослужбових величаннях. У виконанні Раймонді ця фраза вибудована правильно, прекрасно підведена до взяття нижнього тону на слові «*Dio*», але все ж таки дещо не вистачає хвалебної урочистості наприкінці другого речення, що послаблює сценічний ефект.

Численні хвалебні звернення, на кшталт Давидових псалмів: «*Ah tu, che in giustalanza 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 знає, чого варті наші справи, Ти, Святий, Єдиний, Сильний, чий гнів обрушився на гнобителів народу Твого*»), що йдуть далі, мають звучати монументально, особливо у другій частині. На це вказує музичне рішення: теситура підвищується, і композитором проставлені смислові акценти на словах «святий», «єдиний», «сильний», що мають звучати максимально динамічно, але в межах молитовного стану. Отже, слід пам'ятати про «міць у спокої»; необхідно витримати й правильні паузи між вигуками та знайти вірну гучність фрази в цілому. За логікою музичного наповнення, ця фраза виходить у Руджеро Раймонді добре; правильна постановка голосу дозволяє максимально легко і потужно взяти верхні звуки й передати момент величі Мойсея.

Сенс молитви розкриває її остання фраза: «*Glorifica il tuo nome, fa' pompa di clemenza, e dell'Egitto a nuova meraviglia, il lume, che spari, rendi alle ciglia*» («*Тенер прослав ім'я Своє та прояви милосердя, покажи чудо Єгипту, що покається, поверни зникле світло назад!*»). Вона вимагає контрасту у тембрі і подачі звуку: тон молитви змінився з хвалебного на прохальний, що має бути відчутно і досягатися ви-

користанням прикритого звуку і нижньої форманти, за рахунок чого створюється відчуття більшої стриманості, смиренності, необхідних для втілення сценічного образу. Раймонді досяг цього тільки в останніх двох словах фрази; решта звучить в тому ж тембрі та динаміці, що заважає перекинути арку до початку арії, який задає її загальний молитовний тон.

Один з найвідоміших номерів опери – молитва Мойсея з III акту «*Dal tuo stellato soglio, signor, ti volgi a noi: pietà de 'figli tuoi del popol tuo pietà!*» («З висот твоїх небесних, з престолу вічної слави, поглянь, о Боже правий, на бідний твій народ») згодом стала гімном італійських патріотів. Це кульмінаційна точка у розгортанні образу героя, його духовне кредо. На наш погляд, доречно було б співати цю молитву близько до стилістики *давніовізантійських розспівів*, оскільки останні історично найбільш наближені до того, що, можливо, лунало за часів Мойсея. До цього висновку нас підштовхнуло дослідження відомого вченого, спеціаліста з проблем давньоєврейської культури Абрагама Ідельсона, який у переліку найбільш характерних елементів давньої іудейської музики називає монодичність вокального походження, імпровізаційність на основі певних типових мелодичних паттернів, величезну роль орнаменталізації, пов'язані з усною передачею наспівів (Idelsohn, 1992: 26–27), та стверджує, що ці «елементи та риси можна знайти в релігійній та світській музиці магометан та східних християнських церков» (там само: 27). Дійсно, наведена характеристика цілковито відповідає атрибутам візантійського розспіву в сучасній церковній практиці. Отже, виконавцеві можна запозичити певні риси цієї традиції, такі як *максимальна співучість, спокійна подача звуку та рівна динамічна лінія*.

У Р. Раймонді фраза проспівана молитовно і з відповідними фарбами тембру (об'ємне *piano*), з правильним фокусуванням. І все ж таки прохання Мойсея виходить занадто стриманим, дещо «скляним», ближче до римсько-католицької традиції, що не зовсім доречно: адже в католицтві відношення до Бога трохи інше, більш відсторонене, ніж в Старому Заповіті. Тому співак у своєму прочитанні вокально-сценічного образу має чітко простежувати супутні історичні реалії з метою точного передання духовного змісту оперного сюжету.

Висновки.

Оперні твори західноєвропейських композиторів XIX століття демонструють сталу наявність образів, пов'язаних з християнською релігійною традицією, зокрема біблійних. Це введення *персонажів*, які пов'язані з церковним життям, або *сюжетних ліній та мотивів*, що розгортаються на тлі християнської історії. В опері Дж. Россіні «Мойсей в Єгипті» зустрічаємо випадок найбільш повного наближення лібрето до історії зі Старого Заповіту. Окремий знак присутності християнської образності в семантичному ряді світського оперного твору – це *жанр молитви, представлений аріями або хорами*.

Спостереження над втіленням релігійної семантики (сюжетними ситуаціями, характерами, поведінкою героїв, ідеями та образами, інтерпретаціями знакових персонажів відомими співаками) в опері романтичної доби дозволили дійти певних висновків і щодо особливостей вокального інтонування у процесі втілення образів християнської традиції.

– Вокальне інтонування є похідним від способу мислення й світогляду. Тому належна увага до розуміння виконавцем християнської образності та сюжеттики є дуже важливою для доцільного інтонування та правильного використання вокально-сценічних прийомів, що допомагає адекватній інтерпретації того чи іншого образу.

– Коли вокаліст починає розбирати партію, він має одразу зробити духовно-семантичний аналіз музичного тексту, тобто зрозуміти, чи є у лібрето певний релігійний вплив, чи перегукується його зміст із сакральними сюжетами, мотивами, символами.

– Як наслідок, загальний стиль інтерпретації набуває опуклої характерності, психологічної та історичної правди, музичної досконалості, а професійна майстерність співаків підвищується завдяки виконанню оперних творів, що потребують духовної зрілості та культури.

– Якщо інтерпретація артистом вокального-сценічного образу відповідає духовно-релігійному змісту твору, то в цьому випадку вона втілює і презентує глядачеві певні сторони духовного ідеалу – християнського образу людини.

Отже, у дослідженні розкрито зв'язок опери як світського жанру з християнською системою цінностей Людини Віруючої на ґрунті духовно-семантичного аналізу оперного образу.

Перспективи дослідження.

Подальший розвиток обрана тема може бути у дослідженні камерних вокальних творів, чий поетичні образи містять християнську символіку (цикли «Шість пісень на вірші Геллерта», Л. Бетховена, «Десять біблійних пісень» А. Дворжака, «Чотири серйозних пісні» Й. Брамса та інші), правильне висвітлення духовного змісту яких допоможе виконавцеві у вірному інтонуванні поетичного тексту та створенні адекватної художньої інтерпретації.

ЛІТЕРАТУРА

- Александрова, О. (2018). Духовно-семантичний підхід до вивчення музичного твору. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 49, 4–18.
- Немченко, К. В. (2019). Проявлення елементів православної культури в оперній творчості Л. Дичко (на прикладі хорової опери «Різдяне дійство»). *Музичне мистецтво і культура*, 28 (1), 72–89.
- Немченко, Е. (2017). Жанрово-композиційні та семантичні особливості опер-мистерій в творчестві композиторів ХХ–ХХІ століть. *Europäische Fachhochschule / European applied sciences*, 3, 77–81. Stuttgart, Deutschland: ORT Publishing.
- Немченко, К. В. (2014). Втілення елементів православних таїнств і богослужбових послідувань у оперному мистецтві (на прикладі «Сказання про невидимий град Кітеж і діву Февронію» М. Римського-Корсакова). *Музичне мистецтво та культура*, 20, 223–231.
- Черкашина, М. Р. (1981). Національно-патріотична тема в оперній творчості Росії. *Українське музикознавство*, 16, 129–141.
- Энская, Е. (2011). Христианская тематика во французской опере XIX столетия. У зб. *Світосгляд. – Філософія. – Релігія*, вип. 1, сс. 122–132. Суми: ДВНЗ «УАБС НБУ».
- Idelsohn, A. Z. (1992). *Jewish music: Its Historical Development*. New York: Dover Publications.
- Noske, F. (1973). Ritual scenes in Verdi's operas. *Music & Letters*, 5 (4), 415–439.
- Rossini, G. (1988). "Mosè". W. Sawallisch (conductor). Bayerische Staatsoper – Nationaltheater. Monaco di Baviera. Available at <https://www.youtube.com/watch?v=4g9pnMzwgCQ>

Verdi – La Forza del Destino (2019). A. Pappano (conductor). Royal Opera House. Available at <https://www.youtube.com/watch?v=e-Z94uIo6bo>

REFERENCES

- Aleksandrova, O. (2018). Spiritual and semantic approach to studying a musical composition. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 49, 4–18 [in Ukrainian].
- Cherkashyna, M. R. (1981). National-patriotic theme in Rossini's opera work. *Ukrainian Musicology*, 16, 129–141 [in Ukrainian].
- Enskaya, E. (2011). Christian themes in French opera of the 19th century. In *Worldview – Philosophy – Religion*, iss. 1, pp. 122–132. Sumy: DVNZ “UABS NBU” [in Russian].
- Idelsohn, A. Z. (1992). *Jewish music: Its Historical Development*. New York: Dover Publications [in English].
- Nemchenko, E. (2017). Genre-compositional and semantic features of mystery operas in the works of composers of the 20th–21st centuries. *Europäische Fachhochschule / European applied sciences*, 3, 77–81. Stuttgart, Deutschland: ORT Publishing [in Russian].
- Nemchenko, K. V. (2014). Implementation of elements of Orthodox sacraments and liturgical inheritance in opera (as an example, “The Legend of the Invisible Kitezkh City and the Virgin Fevronia” by Rimsky-Korsakov). *Music Art and Culture*, 20, 223–231, <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2014-20> [in Ukrainian].
- Nemchenko, K. V. (2019). The expression of the elements of Orthodox culture in the opera works of L. Dychko (illustrated by the example of the choral opera “Rizdviane Diistvo” – “Christmas event”). *Music Art and Culture*, 28 (1), 72–89, <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-28-1-72-89> [in Ukrainian].
- Noske, F. (1973). Ritual scenes in Verdi's operas. *Music & Letters*, 5 (4), 415–439 [in English].
- Rossini, G. (1988). “Mosè”. W. Sawallisch (conductor). Bayerische Staatsoper – Nationaltheater. Monaco di Baviera. Available at <https://www.youtube.com/watch?v=4g9pnMzwcCQ> [in Italian].
- Verdi – La Forza del Destino (2019). A. Pappano (conductor). Royal Opera House. Available at <https://www.youtube.com/watch?v=e-Z94uIo6bo> [in English, Italian].

Mykyta Burtsev

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Interpretation and Music Analysis,
e-mail: padalica01@gmail.com
ORCID iD: 0009-0003-0371-8720

**CHRISTIAN IMAGES IN THE OPERAS
BY THE EUROPEAN COMPOSERS
OF THE NINETEENTH CENTURY*****Statement of the problem.***

Undoubtedly, the operas by G. Rossini, G. Verdi, F. Halévy, and G. Meyerbeer, which appeared in the Romantic era, belong to secular culture. However, all of them, in one way or another, used plots and motifs from the religious experience of people, delineating the image of a man of faith (Homo Credens) as a cross-cutting theme of art, the “crossing point” of the secular and religious worlds. Therefore, researchers and performers of opera music face the problem of understanding the religious and spiritual component of the opera genre through the assimilation of the imagery and plot specificity and genre symbolism of the musical language, which goes back to Christian services. The identification of Christian influences helps to understand the depth of the spiritual content of the opera work, through musical symbolism to feel the religious and ethical “resonances” of the existence of a new European person who makes sense of his history, which is inseparable from Christian culture. This makes it possible to reproduce both the objective factors of the Christian worldview embedded in the plot, as well as the hidden meanings of the spiritual content of the opera work, its musical and linguistic resources.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of the article is to trace the connections between the vocal and stage images of romantic opera with Christian religious themes, the interpretation of which is often a performance problem for modern artists-vocalists. The performance aspect of the problem of the presence of Christian content in opera works has not yet come under the “focus” of the researchers of this topic.

The attempt to reveal Christian influences on the vocal and scenic images of opera works in this article is carried out on the platform of spiritual-semantic

analysis (Aleksandrova, 2018) of genre and stylistic specificity of the operas by G. Rossini, G. Verdi, F. Halévy, and G. Meyerbeer.

Results and conclusion.

The opera works of Western European composers of the 19th century demonstrate the constant presence of images related to the Christian religious tradition, in particular biblical ones. This is the introducing of characters that are connected to Church life, or plot lines and motifs that unfold against the background of Christian history. In G. Rossini's opera "Moses in Egypt" we meet the case of the most complete approximation of the libretto to the story from the Old Testament. A sign of the presence of Christian imagery in the semantic range of a secular opera work is the prayer genre represented by arias or choruses.

Observations on the embodiment of religious themes (plot motifs that go back to Christian history, characters of personages related to church life, ideas and symbols of Christianity, genre semantics, interpretation of iconic figures by famous singers F. Furlanetto and R. Raimondi) in the operas of the Romantic era led us to certain conclusions about the specifics of vocal-stage reproduction of figurativeness of the Christian tradition.

- Vocal intonation is derived from the way of thinking and worldview. Therefore, due attention to the performer's understanding of Christian imagery and plot is important for the correct use of vocal and stage techniques that contribute to an adequate interpretation of the image and the work as a whole.

- If the artist's interpretation of the vocal and stage image corresponds to the spiritual and religious content of the work, then in this case it embodies and presents to the viewer certain aspects of the spiritual ideal – the Christian image of a person, *Homo Credens*.

Therefore, revealing the connections between opera as a secular genre and the Christian value system on the basis of the spiritual-semantic analysis of the opera image contributes to the self-improvement of performers, the growth of their spiritual maturity, general erudition and culture.

Keywords: opera; Christian images; Christian worldview; spiritual and religious content; vocal intonation; prayer in opera; interpretation.