

форме прослідковуються як всі риси класического побудови, так і раннесонатної форми. Виділяються риси, типові для Ф.-Ж. Госсек, надихнені культурними традиціями Франції і які впливають на композицію і тематизм частин.

**Ключевые слова:** Госсек, французські композитори, французька симфонія, класический стиль в музиці.

**Pavlenko Andrii. Characteristic of Francois-Joseph Gossec's Symphonies op. 4 Construction.** Analyzed six symphonies op. 4 (1758) – one of the first symphonies, created in France. Showing the influence of Italian and Mannheim schools to the symphonic form, themes, composition. In sonata form traced all signs of classic construction and baroque form. Also defined the exclusive characteristics for F.-J. Gossec, that inspired by cultural traditions of France and affect the composition and themes of each part.

**Key words:** Gossec, French composers, French symphony, classical style in music.

*Марія Воронина*

### ЖАНРОВО-СТИЛЕВІ ОСОБЕННОСТИ «СВЯЩЕННОЙ ТРИЛОГИИ» Г. БЕРЛИОЗА «ДЕТСТВО ХРИСТА»

«Парадокс в образе человека – вот кто был Берлиоз» [10, с. 32], – так починає свою статтю про композитора К. Сен-Санс. Мніння молодших сучасників Г. Берліоза про значення його творчості і його впливу на музикальне мистецтво були не менше парадоксальними і коливалися від полемічних утверджень про «почти полном его отсутствии» в отзывах К. Дебюссі [5, с. 149] до признания его «необыкновенным», «огромным» и «решающим» в представлении А. Брюно [2, с. 185]. Современный музикальний світ давно подолав подібні крайності, новаторське значення творчості Г. Берліоза загальнопризнано і не потребує додаткових доказів. Однак в повній мірі це утвердження справедливо лише для творчих зрілих періодів. Восприяття ж пізнього періоду творчості композитора потребує переоцінки. Ярким прикладом в цьому сенсі можна вважати трилогію «Детство Христа» – твір новаторське, завойоване признание миттєво після прем'єри в 1854 г., але повністю невідоме в українському музикальному просторі, що підкреслює **актуальність** даної публікації. В той же час, в зарубіжних дослідженнях «священної трилогії» неодноразово звертається увага (в роботах Ж. Барзана [13], А. Барро [12], П. Блума [14], Д. Кейрнса [15], Х. Смитера [16], Ф.-Р. Траншфора [17]), однак ученими пропонуються або інформативний,

либо биографический подходы к рассмотрению сочинения. Аналитические задачи не являются первостепенными и в монографии А. Хохловкиной [11], а также в статье Г. Калошиной [7]. Таким образом, *целью* предлагаемой статьи стала попытка впервые в отечественном музыковедении выявить жанрово-стилевые и драматургические особенности трилогии и определить ее значение в творчестве Г. Берлиоза.

«Священная трилогия» «Детство Христа» создавалась композитором в течение четырех лет, с 1850 по 1854 гг. Важной особенностью построения целого стало постепенное формирование творческого замысла автора вокруг хора «Прощание пастухов со Святым Семейством», подписанного именем выдуманного капельмейстера XVII в. Пьера Дюкре. Впоследствии эта хоровая пьеса составила центральный номер второй части, озаглавленной «Бегство в Египет»<sup>1</sup>. Затем, реализуя смысловой, драматургический и музыкальный потенциал сюжета, и отказавшись от мистификации с Пьером Дюкре, композитор создал продолжение истории – третью часть «Прибытие в Саис». Ее событийным центром стала напряженная сцена безуспешных попыток св. Иосифа и Девы Марии найти пристанище в незнакомом египетском городе. И только после того, как в завершающей части «Эпilogue» автор сумел поднять тему на вневременной и внесюжетный драматургический уровень, для него стало ясным творческое решение начала трилогии – первой части «Видение Ирода».

Несмотря на отсутствие изначально выверенной концепции и несколько фрагментарный, на первый взгляд, подход к работе<sup>2</sup>, «Детство Христа» стало примером удивительной цельности и естественности. Вопреки опасениям Г. Берлиоза, сочинение было горячо принято парижской публикой и завоевало для него признание, которого он был практически лишен на своей родине ранее. Существенное отличие стилистики оратории от более ранних произведений композитора, сглаживание крайностей романтической манеры письма привлекли к себе наибольшее внимание современников, в то время как оригинальными и новаторскими чертами отмечены и подход к рождественской теме, и трактовка жанра, и драматургическое решение «священной трилогии».

Так, постепенно формируя сюжетную последовательность «Детства Христа», Г. Берлиоз, безусловно, выходит за пределы

---

<sup>1</sup> Подробнее об этом см.: [3].

<sup>2</sup> Дальнейший анализ оратории, а также известная информация об особенностях процесса создания других сочинений («Фантастической» симфонии, «Осуждения Фауста») позволяют воспринимать это качество как творческий метод композитора.

традиционных представлений о предмете своего внимания, но делает это корректно, сохраняя христианские смыслы без искажения. К примеру, композитор смещает акцент с *мотива радостной встречи* Младенца Иисуса на *мотив прощания* с Ним, выпуская известные из евангельских повествований моменты поклонения Ему пастухов и волхвов. Учитывая контекст событий личной жизни Г. Берлиоза во время создания трилогии, можно предположить, что в подобном художественном решении прослеживаются автобиографические черты. Обращает на себя внимание и *мотив детства*, который сознательно подчеркивается композитором уже в названии сочинения. Примечательно, что темы Рождества и детства в музыке западноевропейских композиторов именно в XIX в. начинают тесно взаимодействовать между собой, часто выступая в неразрывной связи.

Кроме этого, Г. Берлиоз открывает первую часть характеристикой жестокого иудейского правителя и тем самым нарушает традиционную последовательность рождественских событий, зафиксированную как в Евангелиях, так и в многочисленных вариантах народных вертепных представлений, мистерий и литургических драм. Не останавливаясь на этом, композитор расширяет круг образности, связанной с Иродом, вплоть до создания образа исторического Иерусалима, на фоне которого предстает иудейский царь.

Оригинальность прочтения композитором рождественского сюжета влечет за собой драматургическую многосоставность трилогии и обуславливает особенности ее жанрового воплощения. Так, в строении первой части отчетливо проступают черты *«вершинной композиции»*, свойственной жанру *романтической поэмы*. Для данного приема характерно выделение «художественно эффектных вершин действия, которые могут быть замкнуты в картине или сцене», при этом «промежуточное течение событий, необходимое для драматической связи» [6, с. 54–55] остается недосказанным. Именно таким образом построена часть «Видение Ирода». В ней сцена ночного марша патрулирующих Иерусалим римских солдат, ария Ирода, терзаемого мрачными предчувствиями, сцена гадания иудейских прорицателей и принятие Иродом под их влиянием решения об избиении младенцев выстраиваются в целенаправленный ряд, сохраняющий неизменно высокий уровень напряжения. При этом за кадром остаются поясняющие подробности, по сути, вынесенные композитором в сферу коллективного тезауруса потенциальной аудитории.

Непосредственная драматическая связь нарушается и на более высоком композиционном уровне, что выражается в многочисленных контрастных *монтажных* переключениях внутри сюжета. Примерами

подобного эффекта могут служить следующие эпизоды трилогии: 1). введение в первую, оркестровую сцену *первой части*, создающую беспокойную картину ночного города, речитатива солдат Полидоруса и Центуриона; 2). пространственное переключение и сопоставление противоположных образных сфер *между двумя разделами первой части* (Иерусалим, дворец Ирода – и Вифлеем, Святое Семейство); 3). включение в развернутую *сцену Св. Семейства с семьей измаэлитов из третьей части* сюжетно неоправданного инструментального трио. К тому же, изначальное отсутствие целостной концепции трилогии свидетельствует в пользу понимания перечисленных явлений **монтажности** как проявления творческого метода композитора.

Одним из важнейших принципов драматургии оратории является также **принцип картинности**, позволяющий красочными, но умеренными и статичными средствами достичь убедительного эпического эффекта. Доминирующее значение эпико-созерцательной сферы, несмотря на яркие драматические эпизоды в первой и третьей частях, подчеркнута тенденцией к драматургическому *diminuendo*, характеризующей как трилогию в целом, так и каждую ее часть. Принципы монтажности и картинности, отмеченные выше, позволяют провести параллель с еще одним литературным жанром, показательным для романтической эпохи, – **романом**.

Эту связь подчеркивает и введение Г. Берлиозом в число действующих лиц повествователя, носителя «авторского голоса», персонифицированного в образе Рассказчика. Однако его присутствие в трилогии крайне эпизодично: сольные номера Рассказчика звучат в начале первой и третьей частей и завершают вторую; эпилог же с его участием воспринимается уже вне сюжетного действия. Кроме того, степень эмоциональной вовлеченности Рассказчика в описываемые им события иногда оказывается настолько высокой, что не позволяет говорить о нем как об отстраненном, объективном повествователе. В целом, роль данного персонажа может быть расценена как одно из проявлений эпического начала.

Интересно, что трактовка ораториального жанра композитором отличается экспериментальным характером, свойственным его творчеству в целом, и незначительным влиянием определенных устойчивых образцов. Так, Г. Берлиоз не называет свое сочинение ораторией, предпочитая более свободное определение «священной трилогии». Можно предположить, что это связано с фактом самостоятельной концертной жизни второй части «Бегство в Египет», тяготеющей к жанру кантаты, и, как следствие, с составным характером «Детства Христа». Одним из проявлений последнего наблюдения является отсутствие универсального принципа

структурной организации частей (первая и третья части имеют деление на сцены, вторая состоит из трех номеров, имеющих названия).

Тем не менее, крайние части трилогии не могут рассматриваться как кантаты, так как при всей их автономности они не самостоятельны в смысловом отношении, лишены свойственных жанру цельности и целенаправленного развития одного образа. Таким образом, в строении и масштабах оратории прослеживается *французская* кантатно-ораториальная жанровая традиция. И хотя исполнение «Детства Христа» занимает 1,5 часа, объединение в трилогию небольших самостоятельных частей косвенно свидетельствует о французской традиции непродолжительности звучания ораторий, а также об опыте ранних сочинений композитора в жанре кантаты.

В то же время в драматических эпизодах и в самом строении первой и третьей частей «Детства Христа», структурные единицы которых названы автором «сценами», заметны черты *оперной сцены*. Эти фрагменты трилогии также вызывают ассоциации с конкурсными кантатами Г. Берлиоза, которые он озаглавливал «лирическими сценами». Новаторская трактовка этих сочинений действительно приближала их к оперным сценам благодаря напряженным монологам, драматизму, экспрессии. Однако яркие импульсы, данные композитором в начале «Видения Ирода» и «Прибытия в Саис», достигнув кульминации, обрываются и влекут за собой уравнивающее их длительное торможение. Эпизоды же, которые создают картинный эффект и замедляют действие (последние сцены первой части, почти вся вторая часть, вторая сцена третьей части) или переводят его на другой драматургический уровень (эпилог, хоровые фрагменты молитвенно-сосредоточенного характера, завершающие каждую часть) способствуют эпическим обобщениям и восполняют скромное участие в трилогии хора.

В таком контексте единственным связующим звеном с *немецкой* традицией пассионов выступает, вероятно, только фигура Рассказчика, а *генделевский* тип оратории и вовсе оказывается вне художественного поля зрения Г. Берлиоза. Индивидуальность творческого решения «Детства Христа» становится еще более очевидной при сопоставлении с ораториальными концепциями современников композитора – Ф. Листа, Ф. Мендельсона, а также его французских коллег (К. Сен-Санса), для которых значительный вес имел немецкий жанровый образец.

Стилистические средства, отобранные композитором, способствуют художественной экономности, ясности и выразительности письма. Оратория решена в камерном ключе (особенно по сравнению с более ранними и масштабными произведениями Г. Берлиоза), и хотя исполнительские силы

разнообразны (7 солистов, мужской, детский, смешанный хоры), они звучат локально и никогда не объединяются в мощных тутти. Во многом это связано с изменением стиля композитора в направлении заключительного этапа творчества и закреплением отхода от «неистового романтизма», прощание с которым стало наиболее обобщающим в ряду других «прощаний» этого периода жизни Г. Берлиоза<sup>1</sup>.

Нужно отметить, что рождественская тема приобретает у Г. Берлиоза исторический (римская власть на иудейских землях), психологический (рассуждения Ирода о бремени власти, вызывающие ассоциации с Борисом Годуновым), автобиографический (ретроспективность в личностном и художественном измерениях<sup>2</sup>) подтексты. Несмотря на экономность и, порой, прозрачность средств, глубина этих идей не умаляется, но достигается иным способом. Смысловое пространство расширяется не благодаря противостояниям масс и фресковым мазкам, а с помощью виртуозного владения композитором рассмотренными выше принципами драматургии. Контрастные сопоставления, монтажные переключения, сюжетная перестановка событий позволяют создать необычайно яркое и рельефное музыкальное полотно, сохраняя при этом интимность и личностность высказывания. Очевидно, что автор последовательно решает задачу избегания пафосной или морализирующей интонации, к которой его мог бы подтолкнуть сюжет. Об этом свидетельствует и «несерьезная» мистификация с хором пастухов, и тонкий юмор неожиданных

---

<sup>1</sup>Следуя положениям исследования Н. В. Савицкой [9], в контексте формирования позднего стиля композитора могут восприниматься само его обращение к сакральной теме (а также изменение отношения к ней), тенденции к экономии средств и к художественной ретроспекции. Подробнее об этом см.: [4].

<sup>2</sup>Впоследствии такая направленность мышления на прошлое вызвала в памяти Г. Берлиоза и переживания от первого знакомства с Вергилием и вдохновила его на создание «Троянцев». Кроме того, новые масштабные произведения («Детство Христа», «Беатриче и Бенедикт», «Троянцы») в последние полтора десятилетия творчества композитора находились в окружении большого количества редакций собственных опусов предыдущих лет и аранжировок произведений других композиторов, демонстрируя тенденцию к художественной ретроспекции. Так, например, Г. Берлиоз работает над второй версией «лирической монодрамы» «Лелио, или возвращение к жизни» (1855), вокальный цикл «Летние ночи» перерабатывает для голоса с симфоническим оркестром (1856), а свои *mélodies* разных лет пересматривает и объединяет в сборник из 32 миниатюр (1863). Также в эти годы внимание композитора привлекают вокальная миниатюра Ж.-П. Е. Мартини «Plaisir d'amour» («Радость любви», 1784; оркестровая версия Г. Берлиоза 1859 г.), оперы К. В. Глюка «Орфей» (аранжировка Г. Берлиоза 1859 г.) и «Альцеста» (редакция Г. Берлиоза 1861 г.), баллада Ф. Шуберта «Лесной царь» (оркестровка Г. Берлиоза 1860 г.).

гармонических оборотов в музыкальной ткани трилогии, и quasi-вводное трио, и проникновенно-тихие финалы частей.

В то же время, подход Г. Берлиоза к жанрово-драматургическому решению оратории не исчерпывается ее лиризацией. В этом отношении спорным и неточным представляется тезис Г. Калошиной о том, что «наследуя принципы мистерии, Берлиоз <...> не стилизует ее, а обогащает свою драматургию чертами мифологического театра Вагнера и лирического французского театра»<sup>1</sup> [7, с. 311]. Во-первых, хронологически неправомерным выглядит проведение подобных параллелей, поскольку к моменту премьеры «Детства Христа» музыкальный театр Р. Вагнера был представлен только операми 1840-х гг., подводящих к оперной реформе, но не воплотивших еще всю полноту его исканий. До написания «Фауста» Ш. Гуно как ярчайшего примера лирической оперы также оставалось пять лет. Во-вторых, дописав первую часть «Видение Ирода», композитор прикоснулся к образно-смысловым пластам, которые выходят далеко за пределы лирической трактовки жанра и предвосхищают позднейшие культурные процессы.

Попытка психологической трактовки образа Ирода, интерес к объемному раскрытию внутреннего мира негативного героя позволяет рассматривать этот опыт Г. Берлиоза в ряду, крайними точками которого могут быть условно приняты мистерия Дж. Байрона «Каин» (1821) и драма О. Уайльда «Саломея» (1891). Романтическая эстетика, питавшая воображение автора «Паломничества Чайльд-Гарольда», обусловила решение образа Каина как вольнолюбивого мятежника, бунтаря, задающего неудобные вопросы самому мирозданию. Играя на этих чувствах и стремлениях героя к познанию, Люцифер изощренно провоцирует Каина на совершение фатального поступка. Таким образом, Дж. Байрон оставляет возможность оправдания своего героя, представляя его в какой-то степени жертвой духа тьмы. В интерпретации образа Ирода Г. Берлиозом не находится места подобной романтизации, хотя и сохраняется мотив своеобразного искушения царя прорицателями как «измельчавшими» последователями Люцифера. Но и Ирод не стремится к познанию в космических масштабах, ограничиваясь лишь рефлексией о своем

---

<sup>1</sup> Цитируемая статья Г. Калошиной оставляет возможность дискуссии с автором еще по ряду вопросов (в области оценки драматургических принципов, стилистических и стилевых особенностей произведения), что связано с принципиально иной исследовательской концепцией в целом, которая, на наш взгляд, не находит убедительного подтверждения на уровне вербального и музыкального текстов трилогии.

жребии правителя. В то же время, стремление Г. Берлиоза к созданию мрачной, гнетущей атмосферы, окружающей иудейского царя, к передаче психологических нюансов с оттенком неясности, выраженных предощущениями, предчувствиями, намеками, становится связующей нитью с символистскими исканиями следующих десятилетий, одним из примеров которых является и «Саломея».

Таким образом, трилогия «Детство Христа» имеет двойное значение в творчестве Г. Берлиоза. С одной стороны, в ней отчетливо прослеживается ретроспективность, «классицизирующая» и завершающая тенденция к ясности мышления и кристаллизации стиля. С другой стороны, ряд особенностей сочинения позволяет говорить о прозрениях в будущее, об ощущениях веяний новой постромантической эпохи. Необходимо учитывать, что с конца 1840 – начала 1850-х гг. объективные стилевые изменения имели место не только в творчестве Г. Берлиоза, но и в культуре Франции в целом. Установившаяся в 1852 г. Вторая Империя после ряда политических и социальных потрясений предшествующих лет, включая революцию 1848 г. и нестабильность политического режима Второй Республики, вступала в эпоху постромантизма, характеризующуюся «одновременным существованием разных художественных тенденций на фоне все еще не изжитых романтических ценностей и представлений» [8, с. 31]. Поэтому композитор, акцентируя внимание на «страстной выразительности» своей музыки, предполагающей «исступленное желание передать внутренний смысл сюжета, даже когда этот сюжет противоположен страсти» [1, с. 741], пусть и не до конца осознанно, вступал в резонанс с современными ему общекультурными тенденциями.

По словам К. Сен-Санса, «неуловимое, неосязаемое у Берлиоза – не только в звучности, но и в стиле» [10, с. 34]. Парадоксальные и ускользающие смыслы «Детства Христа» оставляют широкое пространство для интерпретаций. Однако очевидно, что смысловая наполненность сочинения ставит под сомнение стереотипные представления об атеизме мышления Г. Берлиоза, а художественная ценность трилогии дает возможность для пересмотра устоявшейся трактовки творчества композитора позднего периода. Кроме того, Х. Смитер вскользь называет «Детство Христа» «важнейшей французской ораторией девятнадцатого века» [16, с. 552]. Продолжая наблюдение американского исследователя, можно утверждать, что, действительно, концентрированность художественных находок в трилогии оказалось такой, что сочинение предложило «новое

измерение» бытованию традиционных для французских ораторий духовных тем и открыло новую главу в истории жанра во Франции.

1. Берлиоз Г. Мемуары / Г. Берлиоз. – М.: Музыка, 1967. – 750 с.
2. Брюно А. Влияние Берлиоза на современную музыку / А. Брюно // Статьи и рецензии композиторов Франции. [Сост., перевод, вст. статья и коммент. А. Бушен]. – М., 1972. – С. 185–188.
3. Воронина М. «Мистерия» «Бегство в Египет» Г. Берлиоза: у истоков творческого замысла оратории «Детство Христа» / М. Воронина // Київське музикознавство. Збірка статей. – Київ, 2015. – Вип. 51. – С. 145–157.
4. Вороніна М. О. Особливості пізнього стилю Г. Берліоза (ораторія «Дитинство Христа») / М. О. Вороніна // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Київ, 2015. – №4 (29). – С. 39–47.
5. Дебюсси К. Берлиоз и 2-н Гюнцибург / К. Дебюсси // Статьи, рецензии, беседы [Пер. с фр. и коммент. А. Бушен. Ред. и вст.ст. Ю. Кремлева]. – М.-Л.: Музыка, 1964. – С. 148–151.
6. Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы / В. М. Жирмунский. – Л.: «Наука», 1978. – 424 с.
7. Калошина Г. Е. Христианская тематика и проблемы жанровой эволюции французской оперы и оратории: от истоков к XX веку / Г. Е. Калошина // Музыкальная культура христианского мира: мат-лы Междунар. науч. конф. – Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2001. – С. 297–316.
8. Мудрецька Л. Г. Жанрово-стилевої пошук в оперному творчестві Жюль Массне (на прикладі опер «Манон» і «Вертер») / дисс. ... кандидата искусствоведения : 17.00.03 / Л. Г. Мудрецька. – К., 2004. – 261 с.
9. Савицька Н. Хронос композиторської життєтворчості: монографія / Наталія Савицька. – Львів: Сполом, 2008. – 320 с.
10. Сен-Санс К. Гектор Берлиоз / К. Сен-Санс // Статьи и рецензии композиторов Франции [Сост., перевод, вст. статья и коммент. А. Бушен]. – М., 1972. – С. 32–43.
11. Хохловкина А. Берлиоз / А. Хохловкина. – М., 1960. – 548 с.
12. Barraud H. Hector Berlioz. Collection: Les Indispensables de la musique, Fayard / H. Barraud. – Paris, 1979. – 485 p.
13. Barzun J. Berlioz and His Century: An Introduction to the Age of Romanticism / J. Barzun. – University of Chicago Press, 1956, renewed 1982. – 450 p.
14. Bloom Peter. The Life of Berlioz / P. Bloom. – Cambridge University Press, 1998. – 213 p.
15. Cairns D. Berlioz : in 2 volumes / D. Cairns. – Vol. 2 : Servitude and Greatness, 1832–1869 / D. Cairns. – University of California Press, 2000. – 900 p.
16. Smither H. E. A History of the Oratorio : in 4 volumes. – Vol. 4 : The oratorio in the nineteenth and twentieth centuries / H. E. Smither. – The University of North Carolina Press, 2000. – 856 p.
17. Tranchefort F.-R. Hector Berlioz / F.-R. Tranchefort // Guide de la musique sacrée et chorale profane. De 1750 à nos jours / [sous la direction de François-René Tranchefort]. – Fayard, 1993. – P. 68–78.

**Воронина Марія. Жанрово-стилевые особенности «священной трилогии» Г. Берлиоза «Детство Христа».** Жанрово-стилевые особенности сочинения рассмотрены в неразрывном единстве с принципами построения его драматургии. Отмечены монтажность, картинность и влияние принципов композиции романтической поэмы и романа на построение музыкального целого. В жанровом решении трилогии выявлены незначительное влияние французской кантатно-ораториальной традиции и черты оперной сцены. Подчеркнута яркая индивидуальность произведения, отсутствие преемственности с немецкой ораториальной традицией и генделевской разновидностью жанра. Предпринята попытка переоценки места трилогии в творчестве Г. Берлиоза.

**Ключевые слова:** Г. Берлиоз, оратория, трилогия, монтажность, ретроспекция, поздний стиль.

**Вороніна Марія. Жанрово-стильові особливості «священної трилогії» Г. Берліоза «Дитинство Христа».** Жанрово-стильові особливості твору розглянуто в нерозривній єдності з принципами побудови його драматургії. Відмічено монтажність, картинність та вплив принципів композиції романтичної поеми та роману на побудову музичного цілого. В жанровому рішенні трилогії виявлено незначний вплив французької кантатно-ораториальної традиції та риси оперної сцени. Підкреслено яскраву індивідуальність твору, відсутність спадковості з німецькою ораториальною традицією та генделевським різновидом жанру. Здійснено спробу переоцінки місця трилогії в творчості Г. Берліоза.

**Ключові слова:** Г. Берліоз, ораторія, трилогія, монтажність, ретроспекція, пізній стиль.

**Voronina Mariia. The features of the genre and style of the «trilogie sacrée» by H. Berlioz «L'Enfance du Christ».** The features of the genre and style of this work are considered in the indissoluble unity with the principles of its dramatics. The pictorial principle and such of assemblage, and the effect of the romantic poem's and novel's composition are noted in the whole musical building. In the genre of «L'Enfance du Christ» are revealed a slight influence of the French cantata and oratorio tradition and features of the opera's scene. The lack of continuity with the German oratorio tradition and Handel's kind of genre is highlighted. An attempt to replace the trilogy through the works by H. Berlioz is realized.

**Key words:** H. Berlioz, oratorio, trilogy, principle of assemblage, retrospection, late style.