

ІІІ. СВІТОВА ТА ВІТЧИЗНЯНА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА: СТИЛІ, ШКОЛИ, ПЕРСОНАЛІЇ

Марія Вороніна

ОРАТОРІЇ «ДИТИНСТВО ХРИСТА» Г. БЕРЛІОЗА І «МАРІЯ МАГДАЛИНА» Ж. МАССНЕ ТА ЇХ РОЛЬ В ІСТОРІЇ ЖАНРУ

Французька музична культура ХІХ ст. з історичної дистанції постає надзвичайно складною та багатозаровою. В ній поліфонічно поєднуються, перш за все, тенденції до оперних пошуків та новацій, відкриття у камерно-вокальній сфері, пов'язані зі становлення жанру *mélodie*, та розвиток національних різновидів симфонічних та камерно-інструментальних жанрів. Поряд з тим, відновлення портрета епохи вимагає також звернення до ораторіальної жанрової сфери, яка протягом всього періоду свого існування (з останньої третини ХVІІ ст.) не набувала домінантного звучання у французькій культурі. Цей жанр розвивався відносно спокійно, без революційних змін всередині нього та без скандалів навколо прем'єр. Суттєва перевага духовної тематики в ораторіальних творах французьких авторів та ситуативний характер їх виконання (лише напередодні великих християнських свят) пояснюють неможливість конкуренції ораторій з найяскравішими оперними зразками свого часу. Незважаючи на це, звернення до жанру ораторії знаходимо у творчості провідних митців епохи: Г. Берліоза, С. Франка, Ш. Гуно, К. Сен-Санса, Ж. Массне, Ж. Бізе. В подальшому ж, на межі ХІХ–ХХ ст., ситуація принципово змінилася і «ораторія очолила ієрархію музично-сценічних жанрів» у європейському просторі, а провідною національною ораторіальною школою стала французька [7, с. 103].

Це, своєї черги, дозволяє ставити питання про роль та особливості функціонування жанру у Франції та вимагає здійснення спроби реконструкції лінії розвитку жанру ораторії у Франції від ХVІІ до другої половини ХІХ століть з акцентом на євангельській складовій сюжетів двох кульмінаційних для ХІХ ст. творів – «священної трилогії» Г. Берліоза «Дитинство Христа» (1854) і «священної драми» Ж. Массне «Марія Магдалина» (1873). Попри існуючі наукові розвідки, присвячені творчості названих митців взагалі, музикознавчий інтерес до французької ораторіальної жанрової сфери характеризується епізодичністю, що і визначає **актуальність** звернення до запропонованої теми. Так, наприклад, особливості творчого шляху Г. Берліоза з різним ступенем

детальності розглядаються у працях А. Барро [16], Ж. Барзана [17], П. Блума [18], Д. Кейрнса [22], Д. Холомена [23], А. Хохловкіної [15], Ж. Массне – у працях Р. Бранкура [20], А. Брюно [21], Д. Ірвіна [24], Е. Ралло [25], А. Кенігсберг [6], Ю. Кремльова [8], Л. Мудрецької [10]. Відповідно, ораторіальним творам композиторів дослідники або приділяють увагу виключно в контексті домінуючих сфер творчості, або взагалі випускають їх із поля зору. Щодо історичних шляхів жанру ораторії, то єдиною працею, що пропонує систематичний характер викладу надзвичайно об'ємного матеріалу, залишається фундаментальна чотирьохтомна монографія Х. Смітера «Історія ораторії» [26].

На жаль, ані українська музична наука, ані вітчизняна концертна практика поки що не включили згадані твори до кола своїх інтересів. Крім того, традиційні для вітчизняного музикознавства, укорінені з радянських часів уявлення про загальну періодизацію історії ораторії при більш уважному погляді на її французьку лінію демонструють суттєві розбіжності з реаліями музичного життя та справжнім значенням конкретних творів. Принаймні, твердження про ХІХ ст. як про посткласичний етап розвитку ораторії (Л. Раппопорт), позначений занепадом жанру (Е. Розенов), не є беззаперечними для Франції. Сильний сплеск інтересу до ораторії у ХХ ст. став вершиною динамічного процесу, а не випадковим спалахом чи стихійним відродженням. Це підтверджується і результатами аналітичного висвітлення ораторій «Дитинство Христа» та «Марія Магдалина». Таким чином, *мета* публікації полягає у визначенні специфіки французького різновиду жанру ораторії та виявленні принципів роботи з євангельським сюжетом на новому етапі розвитку жанру у ХІХ ст.

Проте це неможливо реалізувати без залучення інформації про постать М.-А. Шарпантьє, до недавнього часу маловідомої навіть у Франції. Відкриття творчості цього митця протягом останніх десятиліть дозволило суттєво доповнити уявлення про розвиток жанру. Саме з його діяльністю в останній третині ХVІІ ст. до французької музичної культури увійшов новий жанр ораторії. Крім того, М.-А. Шарпантьє є автором численних мес, великих мотетів, пасторалей, танців та пантомім, але вся багатогранна діяльність композитора розвивалася за межами Версалю та в тіні досягнень і впливу Ж.-Б. Люллі. Причини цього, здебільшого, були об'єктивними. Згадуючи вислів К. Розеншильда про Ж.-Б. Люллі як «абсолютного монарха французької музики» [11], неможливо собі уявити ситуацію існування двох «абсолютних монархів» – це суперечило б загальній культурно-політичній тенденції часів правління Людовіка ХІV до повної централізації держави на всіх рівнях.

З точки зору історії ораторії повернення творчості М.-А. Шарпантьє до музичної науки та практики ХХ–ХХІ ст. дозволило побачити *витоки* жанру. Вони пов'язані з латинською ораторією Дж. Каріссімі, італійського вчителя М.-А. Шарпантьє, а також з великим французьким мотетом і музичною складовою Темних утрень – особливих богослужінь трьох останніх днів Страсного тижня.

У порівнянні з італійською жанровою традицією, М.-А. Шарпантьє, автор 34 ораторій на латинські тексти, значно збільшив різноманіття звучання вокально-хорових партій (при камерності виконавського складу), ширше використовував контрапунктичну техніку, сміливіше вводив до творів самотійні інструментальні епізоди програмного характеру. Жодна з ораторій композитора не названа цим звичним для більш пізніх часів терміном. Він використовував поняття *historiae*, *cantica* та *dialogi*, що пов'язано з притаманною етапу жанрового становлення багатоваріантністю жанрових визначень.

В подальшому ораторія у Франції розвивалася нерівномірно, з перервами – наприклад, в першій половині ХVІІІ ст. Але очевидно, що на фоні активного розвитку англо-німецької традиції, яку прийнято вважати зразковою для жанру ораторії, у Франції поступово складався власний жанровий різновид. Цей процес характеризувався специфічними умовами функціонування ораторії з довгим балансуванням на межі світського і богослужбового використання. Також у Франції, порівняно з англо-німецькою традицією, ніколи не існувало розгалуженої системи аматорського хорового виконавства. Врешті-решт, на межі ХVІІІ–ХІХ ст. серед загальних ознак французької ораторії можна назвати лаконічність форми, відсутність стереотипної структури, духовну тематику, камерність звучання, відносно невеликі склади виконавців, переважно силабічний принцип співвідношення тексту і музики, поступово зростаючу роль самотійних оркестрових епізодів, часто – програмного характеру.

Суттєві корективи до розвитку ораторії внесла Французька революція, після якої релігійне життя у державі фактично зупинилося аж до часів Реставрації¹. Примітно, що французький історик Ф. Бродель

¹ Католицька Церква міцно асоціювалася у суспільстві не тільки з догматами християнства, але й з абсолютною монархією як крайньою формою її консерватизму. У зв'язку з цим в процесі революційних перетворень кінця ХVІІІ – поч. ХІХ ст. один із найсильніших ударів було завдано церкві, устрою її життя і ступеню впливу на суспільне життя. Саме такі наслідки мала прийнята у 1790 р. «Громадянська конституція духовенства», яка передбачала перетворення священнослужителів на державних службовців, але стала лише «угодою, що веде до незгоди» [5, с. 191]. Усьому духовенству слід було принести громадянську присягу, однак на практиці цю вимогу проігнорував майже увесь єпископат і половина простого священства. Священнослужителі, які не склали присягу та, відповідно, не визнавали верховенства держави над церквою і не приймали відміну адміністративної залежності французької

наводить наступне порівняння: «Французька революція, подібно до сучасних багатоступеневих ракет, запускала і вибухала багаторазово» [1, с. 349]. Підхоплюючи метафору вченого, можна сказати, що ця «ракета», запущена у 1789 р., викликала до життя й інші суспільно-політичні перебудови й потрясіння, які спіткали Францію у ХІХ ст. Менше, ніж за століття, країна шість разів змінювала форму правління¹, ще двічі переживала революційні сплески (у 1830 і 1848 рр.), а остання потужна криза ХІХ ст. була багато в чому спровокована зовнішньополітичним конфліктом і франко-прусською війною 1870–71 рр. В прокрустовому ложі цих скупих фактів, в залежності від зміни політичного курсу й пріоритетів уряду з 1789 р. перебувало і колись досить насичене і різноманітне релігійне життя Франції, а разом з ним і доля ораторіального жанру. Зазначимо, що жодна з інших західноєвропейських країн не переживала революційного сплеску такої сили та з такими наслідками. Пізніше ключовими моментами в процесі відродження перерваної традиції в ораторіальній жанровій сфері стали саме «священна трилогія» Г. Берліоза «Дитинство Христа» та «священна драма» Ж. Масне «Марія Магдалина», які відкривають, відповідно, другий та третій періоди французької ораторіальної історії ХІХ ст.

Творчість Г. Берліоза та Ж. Масне оточує коло стереотипних уявлень, які заважають побачити більш глибокі шари творчих задумів обраних для докладного аналізу ораторій. Стосовно автора «Дитинства Христа» більше ста років тому цю проблему побачив Р. Роллан, стверджуючи наступне: «Може здатися парадоксом, якщо я скажу, що жодного музиканта не знають так погано, як Берліоза» [12, с. 257]. Ситуація докорінно не змінилася і досі. Особливо це стосується пізнього періоду творчості митця. «Священна трилогія» додає чимало рис до хрестоматійного портрета композитора, в тому числі, спростовуючи уявлення про його суцільний атеїзм та піддаючи сумніву погляд на всю

церкви від папи Римського, виявилися в опозиції до нового режиму і піддавалися утискам та гонінням. У найближчій перспективі результатами такої державної політики стало майже повне припинення богослужбового життя, вигнання з Франції чернечих орденів, руйнування системи духовної освіти, в тому числі й музичної. Хоча через десятиліття, після встановлення Імперії Наполеона Бонапарта, деякі гострі кути у взаєминах церкви та держави були згладжені, в проекції на подальшу історію вони давали про себе знати в стійкій тенденції суспільної думки до скептицизму і неприйняття церкви. Значно пізніше, в останній чверті століття це протистояння досягло кульмінації та було сформульовано у гаслі «Клерикалізм – ось ворог», що пролунав у 1877 р. в палаті депутатів Третьої Республіки [18, с. 25].

¹ 1792 р. – встановлення Республіки, 1804 р. – проголошення Імперії Наполеона Бонапарта, 1814 р. – відновлення Конституційної монархії Бурбонів, 1848 р. – Друга Республіка, 1852 р. – Друга Імперія, 1875 – Третя Республіка.

його творчість крізь призму періоду «полум'яної романтики» 1830-х рр. У випадку з Ж. Массне таким хибним, але розповсюдженим шаблоном є спроби підпорядкувати його «священну драму» дискусійним ідеям Е. Ренана та засадам чуттєвого натуралізму.

Поєднання «Дитинства Христа» та «Марії Магдалини» в межах одного дослідження зумовлене кількома факторами. По-перше, обидва твори є прикладами оригінального прочитання базових для християнства євангельських сюжетів – різдяного та страсного відповідно¹. А оскільки сюжетна побудова ораторіального твору є однією з сутнісних рис жанру, то виявлення особливостей музичного озвучення сюжету сприяє розумінню жанрових рис та драматургії конкретних творів. По-друге, і Г. Берліоз, і Ж. Массне трактують ораторію як світський концертний твір духовної тематики, позбавлений безпосереднього зв'язку з літургічними витоками. По-третє, їх ораторії, відділені у часі двадцятьма роками, яскраво демонструють жанр у його динаміці та стають точками відліку для подальших композиторських пошуків.

Ці твори об'єднує спільний принцип сприйняття та реалізації

¹ Події Різдва Христового тричі ставали вихідною точкою для написання ораторій: Г. Берліозом («священна трилогія» «Дитинство Христа», 1854), К. Сен-Сансом («Різдвяна ораторія», 1858) і Г. П'єрне («містерія» «Діти у Віфлеємі», 1907). Зазначимо, що здається доцільним дотримуватися запропонованої Х. Смітером періодизації розвитку ораторіального жанру. Так, за словами дослідника, «„дев'ятнадцяте століття” простягається до 1914 р., а „двадцяте століття” починається після Першої Світової війни, яка стала зламним моментом для ораторії» [26, с. XIX].

Одночастинна «Різдвяна ораторія» К. Сен-Санса (1858) на латинський текст, запозичений з Вульгати і богослужінь Римської католицької церкви, як зазначає Х. Смітер, є найбільш «літургійною» серед інших творів композитора в даному жанрі. Це проявляється у канонічному трактуванні сюжету і використанні стилістичних компонентів григоріанського хоралу. Завдяки таким характеристикам ораторія змогла прозвучати безпосередньо у день Різдва в паризькій церкві Мадлен, де в той час служив органістом її автор. Крім того, К. Сен-Санс сам визначає один з найсуттєвіших орієнтирів у написанні твору – «Різдвяну ораторію» Й. С. Баха, що підкреслює стримано-традиційний підхід композитора до реалізації творчого задуму.

«Містерія» Г. П'єрне «Діти у Віфлеємі», створена майже через півстоліття потому на лібрето Габрієля Ніго – твір композитора вже іншої епохи, що, навпаки, являє собою «найбільш примхливий варіант прочитання новозавітного оповідання в „казковому ключі»» [26, с. 550]. На відміну від ораторії К. Сен-Санса, в якій немає вказівок на конкретних дійових осіб, у творі Г. П'єрне з'являється ряд персонажів. Це Зірка, яка закликає дітей пастухів встати й іти вслід за нею, Бик і Осел, які зустріли їх у Віфлеємському хліві, Діва Марія та Ісус, якому діти з любов'ю приносять горіхи та яблука й просять помолитися за них. Цікаво, що композитор використовує вкраплення популярних дитячих пісень у загальний інтонаційний стрій ораторії, а діти розцінюють його не тільки як потенційна аудиторія, а й як основа виконавського складу – хор повинен складатися загалом зі 100 юних музикантів.

авторами євангельських сюжетів, який можна умовно назвати *апокрифічним*. В обох випадках лаконічні євангельські оповіді зазнають «стилістичного розповсюдження» (В. Жирмунський) та набувають додаткових підтекстів: історичного, автобіографічного, психологічного¹. Варто зазначити, що, на відміну від сучасного літературознавства, де відбувається процес створення теорії літературного апокрифу, що включає в себе визначення методів роботи з біблійними текстами в художній творчості (наприклад, монографія російського вченого О. Татарінова [14]), в музикознавстві ще не сформувалися подібні методологічні підходи. Тож питання виявлення апокрифічних рис у творах з вільним трактуванням євангельських тем в перспективі може стати предметом самостійного дослідження.

В обох творах автори обережно ставляться до першоджерела, уникаючи змістових викривлень, але, в той же час, створюють «варіації на священну тему» поза межами суворої канонічності. Так, Г. Берліоз у «Дитинстві Христа» спирається на опис подій Різдва з Євангелія від Матфея, частково – від Луки, а потім вільно розширює лаконічний священний текст та заповнює інформаційні лакуни. Це дає можливість інакше розставити акценти, наприклад, виділити у різдвяному сюжеті тему прощання, що пов'язано з автобіографічним контекстом: тяжкою хворобою, а потім смертю колишньої дружини Генрієти Смітсон, усвідомленням єдиного сина як дорослої людини і низкою переживань та спогадів. Крім цього, Г. Берліоз створює нетиповий, психологічно-розроблений образ Ірода та підкреслює історичний бік різдвяних подій в образі Єрусалиму як міста контрастів, парадоксів, в якому чекали на пророків – і вбивали їх.

Витоки сюжету «священної драми» Ж. Массне беруть початок у свідченнях всіх чотирьох євангелістів та доповнюються особливостями католицького сприйняття образу Марії Магдалини як грішниця, яка кається. Крім того, історія героїні розглядається у творі у нерозривному зв'язку з основними подіями земного життя Ісуса Христа – зрадою Іуди, Розп'яттям та Воскресінням, свідком яких вона була. Саме це, а не постать героїні, стає ідейним центром твору. Подібна сюжетна спрямованість до названих подій дозволяє сприймати ораторію як своєрідне втілення страсної тематики.

В означених межах розкриваються й дві основні теми ораторії: тема зустрічі людини з Богом та тема вірності й зради. Відповідно, кожна дія спрямована до кульмінаційних моментів зустрічі Ісуса Христа (втретє ця зустріч відбувається вже після Його Воскресіння), а Марія Магдалина та Іуда стають символами протилежних ціннісних орієнтирів у ставленні до

¹ Детальніше про це див.: [2; 3; 4].

Бога та до власної душі. Цікаво, що в ораторії композитором послідовно виокремлюється жіноча лінія в цілому: Марія Магдалина постає як уособлення жіночої душі, здатної відчувати надзвичайно тонко та бути вірною до кінця, а образи Марфи та жінок-мироносиць підсилюють цей змістовий елемент. У прочитанні жіночої теми також важливо згадати і жанровий компонент *Stabat Mater*. Зв'язок між цим духовним жанром та ораторією Ж. Массне є умовним, оскільки в останній відсутній образ Богородиці. Однак, якщо виходити з символічно-узагальненого прочитання образу Марії Магдалини у «священній драмі», то очевидно є ситуативна подібність страждання вірної жіночої душі, яка є свідком добровільної та страшної Жертви Сина Божого на Голгофі.

Обидві ораторії принесли своїм авторам перший справжній успіх у Парижі, але якщо Г. Берліоз на той час вже був зрілим майстром, який вступав до пізнього періоду творчості, то Ж. Массне тільки розпочинав свій шлях в музичному світі. Однак важливо, що саме після прем'єри «Дитинства Христа» відбулося нове відкриття ораторіального жанру французькими митцями. До 1854 р. налічувалося всього кілька подібних спроб, а в наступні десятиліття ситуація змінилася і кількісно, і якісно.

Варто звернути увагу, що і Г. Берліоз, і Ж. Массне уникали терміну «ораторія», звернувшись до більш широких визначень «священна трилогія» та «священна драма». Загальна тенденція до розмиття термінологічної конкретики простежується в цьому питанні й у інших авторів ХІХ ст. Крім того, Г. Берліоз на початку вдався до містифікації і видав створений першим хор «Прощання пастухів зі святим сімейством» за фрагмент містерії вигаданого капельмейстера ХVІІ ст. П'єра Дюкре. Цим самим ще на початковому етапі формування свого задуму він продемонстрував тонке відчуття укоріненості жанру в традиції. Обрані обома авторами засоби музичної мови, резонуючи з євангельською простотою сюжетів, характеризуються прозорістю та економністю, а експериментальна енергія направляється ними до сфери музичної драматургії. У «Дитинстві Христа» Г. Берліоз свідомо відмовляється від властивого його симфонічній музиці великого та різноманітного складу оркестру, використовує м'які пастельні гармонічні барви, демонструє стриманість у всіх музичних засобах. З урахуванням творчо-біографічного контексту це стає свідченням формування пізнього композиторського стилю.

Поєднавши в собі і композитора, і лібретиста, Г. Берліоз на початку роботи не мав цілісного задуму твору та поступово наближався до нього в процесі написання трилогії. Ж. Массне, навпаки, швидко та цілеспрямовано втілював запропонований йому лібретистом Луї Галле

текст. Проявом спільних рис обох творів можна вважати ставлення до музичного часу і простору, яке, за визначенням К. Мелик-Пашасвої, полягає у створенні форми-стану – на відміну від форми-процесу, характерної для німецької музики [9, с. 475–476]. Ця закономірність проявляється у картинності, відсутності відкритого, гострого конфлікту при збереженні напруження, спричиненого великим значенням контрастів.

О. Соколов, визначаючи жанрові риси ораторії взагалі, наголошує на монументальності як важливій жанровій прикметі [13]. Погоджуючись з твердженням дослідника, хочеться продовжити це спостереження на основі досвіду французької ораторії. Остання дає підстави говорити, перш за все, про змістову монументальність, а точніше – ідейну багатовимірність. Зовнішні ж характеристики – масштаби, склад виконавців – можуть, навпаки, відрізнитися певним ступенем камерності, що і було притаманним французькому різновиду жанру на межі XVIII–XIX ст. Пізніше час звучання та масштаби ораторій збільшувалися, що відбувалося частково під впливом німецької культури, яку Франція поступово відкривала для себе. Але відсутність фрескової монументальності у зовнішніх проявах залишалася. В історичній ретроспективі це було пов'язано з особливостями побутування жанру, можливістю його звучання під час богослужіння замість мотетів, а в концертних умовах XIX ст. – з недостатньо розвиненою хоровою культурою (у тому числі аматорською) та вимушеними обмеженнями виконавських сил.

Поєднання апокрифічності (у підході до формування сюжету) з особливостями французького розуміння жанру та своєрідністю творчих методів композиторів зумовило оригінальні жанрово-драматургічні рішення ораторій Г. Берліоза та Ж. Массне. Це дає можливість визначити місце цих творів у загальному процесі динамічних змін ораторіального жанру. У «Дитинстві Христа» Г. Берліоз демонструє нові можливості жанру, створює об'ємне смислове звучання, посилене драматургічними принципами монтажності та картинності. Останні характеристики пояснюють надзвичайну сучасність творчості композитора в цілому.

У «священній драмі» Ж. Массне, навпаки, сильнішою є синтезуюча функція. У цьому творі, немов у фокусі, зібрані основні тенденції часу: уособлення французької традиції у продовженні досвіду Г. Берліоза, оперні пошуки Р. Вагнера, деякі риси, притаманні французькій ліричній опері, свідоме запозичення елементів стилістики та музичної риторики барокової доби. Проте «Марія Магдалина» Ж. Массне не створює еkleктичного враження завдяки підпорядкуванню цих компонентів смислового центру драматургії, яким є Ісус, Його Розп'яття та Воскресіння.

Тож, проблематика розглянутих творів вибудовує неосяжну

вертикаль духовного шляху, а обидва варіанти її музичного втілення – новаторське та синтезуюче – є надзвичайно важливими етапами для розуміння та відтворення історії розвитку французької ораторії, яке може поглиблюватися та продовжуватися у наступних дослідженнях.

1. Бродель Ф. Грамматика цивилизаций/Предисл. М. Эмара, пер.с фр. Б. А. Ситников. М.: Весь мир, 2008. 552 с.
2. Воронина М. Жанрово-стилевые особенности «священной трилогии» Г. Берлиоза «Детство Христа»//Київське музикознавство: зб. статей. Мистецтвознавство і культурологія. Київ, 2016. Вип. 53. С. 205–214.
3. Воронина М. А. «Видение Ирода» Г. Берлиоза как ключ к пониманию концепции ораториальной трилогии «Детство Христа»//Universum: Филология и искусствоведение: электрон. научн. журн. 2016. № 12 (34). URL: <http://universum.com/ru/philology/archive/item/4030> (дата обращения: 25.12.2016).
4. Воронина М. О. Особливості пізнього стилю Гектора Берліоза (ораторія «Дитинство Христа»)/Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського: наук. журнал. 2015. № 4 (29). С. 39–47.
5. Карлейль Т. История Французской революции. М.: Мысль, 1991. 575 с.
6. Кенигсберг А. К. «Мария Магдалина» – священная драма Ж. Массне//Жизнь религии в музыке. СПб., 2007. С. 215–229.
7. Корчова О. О. Діалектика оперно-ораторіальної еволюції//Дослідження. Досвід. Спогади. Вип. 1. КССМШ-і, 1999. С. 100–103.
8. Кремлев Ю. Жюль Массне. М.: Советский композитор, 1969. 248 с.
9. Мелик-Пашаева К. Пространство и время в музыке и их преломление во французской традиции//Проблемы музыкальной науки: сборник статей. М.: Советский композитор, 1976. Вып. 3. С. 467–479.
10. Мудрецкая Л. Г. Жанрово-стилевой поиск в оперном творчестве Жюль Массне (на примере опер «Манон» и «Вертер»): дисс. ... канд. искусствования: 17.00.03. К., 2004. 261 с.
11. Розенильдь К. К. Музыка во Франции XVII–начала XVIII века. М.: Музыка, 1979. 168 с., нот.
12. Роллан Р. Берлиоз//Собрание сочинений. Музыканты прошлых дней. Музыканты наших дней. М., 1935. Том XVI. С. 257–298.
13. Соколов О. В. Оратория и кантата//Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Нижний Новгород: Н-НГУ, 1994. URL: <http://www.opentextnp.ru/music/Perception/?id=1091> (дата обращения: 10.11.2016).
14. Татаринев А. В. Власть апокрифа: библейский сюжет и кризисное богословие художественного текста. Краснодар, 2008. URL: <http://textarchive.ru/c-2343814-pall.html> (дата обращения: 20.12.2016).
15. Хохловкина А. Берлиоз. М., 1960. 548 с.
16. Barraud H. Hector Berlioz. Collection: Les Indispensables de la musique. Fayard, Paris, 1979. 485 p.
17. Barzun J. Berlioz and His Century: An Introduction to the Age of Romanticism. University of Chicago Press, 1956, renewed 1982. 450 p.

18. Bloom P. *The Life of Berlioz*. Cambridge University Press, 1998. 213 p.
19. Boudon J.-O. *Politique et Religion sous la Troisième République//Opéra et religion sous la III^e République. Musicologie: cahiers de L'Esplanade N°4. Sous la direction de Jean-Christophe Branger et Alban Ramaut. Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006. P. 25–36.*
20. Brancour R. *Massenet. Deuxième édition. Paris: Conservateur du musée du Conservatoire national de musique, 1931. 72 p.*
21. Bruneau A. *Massenet. Paris, 1935. 100 p.*
22. Cairns D. *Berlioz. In 2 vol. Servitude and Greatness, 1832–1869. University of California Press, 2000. Vol. 2. 900 p.*
23. Holoman D. Kern. *Berlioz. Cambridge: Harvard University Press, 1989. 691 p.*
24. Irvin D. *Massenet. A chronicle of his life and times. Portland, Oregon, 1994. 398 p.*
25. Rallo E. *Misère et grandeur des courtisanes: la Marie-Magdeleine de Jules Massenet//Marie–Madeleine: figure mythique dans la littérature et les arts. Collection litteratures collection dirigée par Alain Montandon. Presses Universitaires Biais Pascal, Clermont–Ferrand, 1999.*
26. Smither H. E. *A History of the Oratorio. In 4 volums. The oratorio in the nineteenth and twentieth centuries. The University of North Carolina Press, 2000. Volume 4. 856 p.*

Воронина Мария. Оратории «Детство Христа» Г. Берлиоза и «Мария Магдалина» Ж. Массне и их роль в истории жанра. В статье рассматриваются вопросы развития оратории во Франции и предлагается определение особенностей французской разновидности жанра. Аналитическое внимание уделяется произведениям, малоизвестным в отечественном музыкальном пространстве. Названные оратории рассматриваются с точки зрения принципов работы с евангельским сюжетом на новом этапе развития жанра в XIX в. Подчеркивается переломное значение «священной трилогии» Г. Берлиоза для дальнейшего развития ораториальной жанровой линии и определяется ее влияние на «священную драму» Ж. Массне.

Ключевые слова: оратория, французская культура, евангельский сюжет, апокрифический.

Вороніна Марія. Ораторії «Дитинство Христа» Г. Берліоза і «Марія Магдалина» Ж. Массне та їх роль в історії жанру. У статті розглядаються питання розвитку ораторії у Франції та пропонується визначення особливостей суто французького різновиду жанру. Аналітична увага приділяється маловідомим у вітчизняному музичному просторі творам. Названі ораторії розглядаються з погляду принципів роботи з евангельським сюжетом на новому етапі розвитку жанру у XIX ст. Підкреслюється переломне значення «священної трилогії» Г. Берліоза для подальшого розвитку ораториальної жанрової лінії та визначається її вплив на «священну драму» Ж. Массне.

Ключові слова: ораторія, французька культура, евангельський сюжет, апокрифічний.

Voronina Mariia. The oratorios «L'Enfance du Christ» by H. Berlioz and «Marie-Magdeleine» by J. Massenet and their role in the genre's history. The thesis deals with the issues of development of the oratorio in France and proposes the definition of features purely French variety of genre. An analytical attention is concentrated on opuses, little known in Ukrainian music space. These oratorios are considered in terms of the principles working with the Gospel plot at the new stage of the oratorio genre's development in the XIXth century. The role of the «trilogie sacrée» by H. Berlioz as a turning point in a further development of genre is emphasized.

Key words: oratorio, French culture, the Gospel plot, apocryphal.

Лилия Мудрецкая

**НЕКОТОРЫЕ НАБЛЮДЕНИЯ О МЕТАМОРФОЗАХ
ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИРИЧЕСКОЙ ОПЕРЫ
(«ФАУСТ» Ш. ГУНО, «МИНЬОН» И «ГАМЛЕТ» А. ТОМА,
«МАНОН» И «ВЕРТЕР» Ж. МАССНЕ)**

*«Французская лирическая опера – материя деликатная,
которая открывает свои красоты лишь тем,
кто обращается к ней без скепсиса, тем,
кто влечет ее любовью, а не хирургическим зудом».*

К такому явлению во французской музыкальной культуре второй половины XIX века, как жанр *французской лирической оперы*, в последнее время активно проявляют интерес исследователи. И, казалось бы, работы должны были бы приоткрыть завесу, расшифровать, выявить основные признаки и атрибутивные черты жанра, в полной мере рассмотреть феномен этого явления в музыкальной истории Франции. Однако даже самое «свежее» диссертационное исследование [20], посвященное динамике жанровой традиции французской лирической оперы, и ставящее перед собой задачу обнаружить системный и единый подход к ее изучению, выявить стабильные и мобильные элементы жанра, оставило ряд вопросов.

Творчество ведущих представителей французской оперной школы Ш. Гуно, Ж. Бизе, А. Тома, Ж. Массне, и их старшего современника Г. Берлиоза также по-прежнему остаётся мало изученным. Однако в последнее десятилетие интерес отечественных исследователей к разным явлениям французской музыкальной культуры XIX века, и к её оперным достижениям в частности, заметно возрастает. Свидетельством этому становятся написанные кандидатские диссертации Е. Энской [38] и А. Невской [24], а также работы автора данной статьи [21; 22; 23]. Между