

УДК 782.1+78.071

<https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221804>**Цитування:**

Красиліна І. В. Християнська містерія в детермінації витоків опери. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць., 2020. Вип. 37.С. 185-190.

Krasylyna I. (2020). Christian mystery in determination of headwaters of the opera. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. prats', 37, 185-190 [in Ukrainian].

*Красиліна Ірина Вікторівна,  
режисер оперної студії Одеської  
національної музичної академії  
імені А. В. Нежданової  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7380-9578>  
irina.krasilina@ukr.net*

## ХРИСТІЯНСЬКА МІСТЕРІЯ В ДЕТЕРМІНАЦІЇ ВИТОКІВ ОПЕРИ

**Мета** роботи – прослідкувати змістовно-структурні сполучні ланки середньовічної-ренесансної містерії і оперної класики, які з ідеологічних міркувань в Новий і Новітній час в обсязі минулого віку ігнорувалися, чим збіднювалося уявлення про смислове наповнення оперної вистави і що стало стрижнем постановочних рішень оперної класики в сьогоденні. **Методологічною основою** роботи є культурологічний підхід у мистецтвознавстві, представлений у тому числі школою Б.Асаф'єва в Україні. Базове місце займає метод жанрово-стильового порівняльного аналізу, герменевтичний, історико-описовий методи, що дозволяють у межах метафізики історії (А.Лосєв, Н.Конрад) зафіксувати значенні паралелі становлення гуманітарної сфери й виразності мистецтва. **Наукова новизна** дослідження виявляється в самостійності вибудови послідовних ступенів історичних зв'язків містерії й опери, а також в оригінальності самого підходу до цього роду зв'язків від драматичного первня театральності в музиці як стильово-жанрового протистояння сакральної вокальності й буттєвого звуковираження із залученням засобів комікування і буттєвої ж танцювальності. **Висновки.** Прийняте протиставлення перших опер кінця XVI – межі XVI-XVII століть містерії і літургичній драмі спростовується не тільки містеріальною символікою сюжеттики, мелодично-декламаційним поданням тексту, що явно похідне від церковної практики псалмодії-речитації, опорою на церковне походження вокалу у співі, але і самою ідеєю діалогізації музичної складової вистави у її стильово-жанрових зіставленнях, що несумісна з монологічністю церковної служби, що виключає проникнення побутово-буттєвих компонентів у її звуковий склад.

**Ключові слова:** містерія, християнська містерія, опера, музичний жанр, стиль в музиці.

*Красиліна Ірина Вікторівна, режисер оперної студії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*

### **Христианская мистерия в детерминации истоков оперы**

**Цель** работы – проследить содержательно-структурные соединительные звенья средневековой-ренессансной мистерии и оперной классике, которые из идеологических соображений в Новое и Новейшее время в охвате прошедшего века игнорировались, чем обеднялось представление о смысловом наполнении оперного спектакля и что стало стержнем постановочных решений оперной классики сегодня. **Методологической основой** работы является культурологический подход в искусствоведении, представленный в том числе школой Б.Асафьева в Украине. Базисное место занимает метод жанрово-стилевого сравнительного анализа, герменевтический, историко-описательный методы, позволяющие в пределах метафизики истории (А.Лосев, Н.Конрад) зафиксировать смысловые параллели становления гуманитарной сферы и выразительности искусства. **Научная новизна** исследования проявляется в самостоятельности построения последовательных ступеней исторических связей мистерии и оперы, а также в оригинальности самого похода к этому рода связям от драматического первенства театральности в музыке как стилево-жанрового противостояния сакральной вокальности и бытийного звуковыражения с заимствованием способов комицирования и бытовой же танцевальности. **Выводы.** Принятое противопоставление первых опер конца XVI – грани XVI-XVII столетий мистерии и литургической драмы опровергается не только мистеріальною символікою сюжеттики, мелодично-декламаційною подачею тексту, явно производного от церковной практики псалмодии-речитації, опорой на церковного происхождения вокал в пении, но и самой идеей диалогизации музыкальной составляющей спектакля в его стилево-жанровых сопоставлениях, что несовместимо с моноличностью церковной служби, которая исключает проникновение (в традиционной церкви) бытово-бытийных компонентов в ее звуковой состав.

**Ключевые слова:** мистерия, христианская мистерия, опера, музыкальный жанр, стиль в музыке.

*Krasylyna Iryna, stage manager operatic aspicof Odessa national music academy of the name A.V.Nezhdanova*

### **Christian mystery in determination of headwaters of the opera**

**The purpose of the article** is tracking profound-structured connecting section medieval-renaissance mystery and operatic classicists, which on ideological considerations in New and the most Latest time in the incidence of the past age did not notice then presentation was narrowed about semantic filling the operatic show and that became peg introduction decisions of operatic classicists on today. **The methodology** of the work is the culturology approach in science about art, presented including the school of B.Asafiev in Ukraine. The base place occupies the method of the

genre-style benchmark analysis, hermeneutic, historian-descriptive methods, allowing within metaphysicians of the histories (A.Losev, N.Konrad) fix the semantic parallels of the formation of the humanitarian sphere and expressiveness of art. **The scientific novelty** of the study reveals itself in the independence of the building of the consequent steps of the historical relationships mystery and operas, but також in originality most march to this sort relationship from dramatic championship of the theatrics in music as style-genre opposition sacramental vocal and home sound expression with borrowing the ways of the comic manifestations and home dance plastics. **Conclusions.** The accepted contraposition of the first operas end XVI - a galley proof XVI-XVII century mystery and liturgical drama is refused not only by mystery symbology of plot, melody-declamatory presenting the text, obviously derived by church practical persons of psalmody-recitative, handhold on church origin vocal in singing, but also the most idea of dialogue in music forming show in his style-genre collations that incompatible with monologue principle of the church service, which excludes the penetration (in traditional church) of the home component in her sound structure.

**Key words:** mystery, Christian mystery, opera, music genre, style in music.

Актуальність теми дослідження детермінована умовами буття сучасного музичного театру, який, успадковуючи досвід «Парсифалю» Р.Вагнера й «російського 'Пасифалья'» у вигляді «Китежу» М. Римського-Корсакова, «Мучеництва св.Себастіана» К.Дебюссі, проекту Містерії О. Скрябіна, містерії «День Буття» І. Вишнеградського 1880-х - 1910-х років і т.п., наповнився очевидними містеріальними концепціями «Св. Франциска Ассизького» О. Мессіана (1982), гепталогії «Світло» К.Штокхаузена (2002), «Першого імператора» Тан Дуна (2006), ін. Музичний театр наших днів звернений до містеріальних акцентів у рішенні традиційних спектаклів, як це запропоновано, у тому числі, у трактуванні «Вія» В. Губаренка в постановці Одеського національного театру опери й балету в сезоні 2017 – 2018 рр.

Музикознавчі дослідження охоплюють містеріальну проблематику в опері, починаючи від концепції Г.Кречмаром, у якій початком опери виступає літургична драма [7, 30-31]. Множинними є дослідження по творчості вищезгаданих авторів, що писали містеріальні композиції, а також спеціальні розробки – дисертації В.Осипової [11], Хуан Чена, В.Батанова, книга Лю Бінцяна, ін., у яких позначені містеріальні складові в композиціях, що, у цілому, не заявляють такого роду змісту. Містеріальні джерела опери зачіпалися в дослідженнях, присвячених вищезгаданім і іншим промістеріальним композиціям, у тому числі це дисертації В. Осипової, А. Кириченко [6; 11], дослідження О. Муравської [10] і ін. Однак проблематика опери-seria у даних працях не зачіпалася, аспект містеріальності не торкався щодо творів А.Скарлатті, а сформований ним жанр «серйозної» опери розглядався в руслі оперно-світської еволюції цієї жанрової типології.

Мета роботи – прослідкувати змістовно-структурні сполучні ланки середньовічної-ренесансної містерії і оперної класики, які з ідеологічних міркувань в Новий і Новітній час в

обсязі минулого віку ігнорувалися, чим збіднювалося уявлення про смислове наповнення оперної вистави і що стало стрижнем постановочних рішень оперної класики в сьогодні. Методологічною основою роботи є культурологічний підхід у мистецтвознавстві, представлений у тому числі школою Б. Асаф'єва в Україні. Базове місце займає метод жанрово-стильового порівняльного аналізу, герменевтичний, історико-описовий методи, що дозволяють у межах метафізики історії (А.Лосев, Н.Конрад) зафіксувати значеннєві паралелі становлення гуманітарної сфери й виразності мистецтва. Наукова новизна дослідження виявляється в самостійності вибудови послідовних ступенів історичних зв'язків містерії й опери, а також в оригінальності самого підходу до цього роду зв'язків від драматичного первня театральності в музиці як стильово-жанрового протистояння сакральної вокальності й буттєвого звуковираження із залученням засобів комікування і буттєвої ж танцювальності.

Очевидно, що опера спочатку, за Г.Кречмаром, у вигляді літургичної драми [7, 27-31], потім у вигляді опери камерат («салонна драма», тобто духовний театр) складалася, відштовхуючись від містеріальних основ. Оскільки містерія - це «жанр середньовічного західноєвропейського релігійного театру. У поданнях містерії (на площах міст) релігійні сцени чергувалися з інтермедіями - вставними комедійно-побутовими епізодами» [9, 810]. Солідне довідкове видання, з якого витягнута дана характеристика містерії, повідомляє все точно, крім однієї великої історичної неправди: не в Західній Європі виникла містерія, все, що є в європейському Християнстві, пішло зі Сходу, з Візантії.

Тільки одного разу увесь світ просто викреслив ці відомості (див. відсутність про Візантію матеріалів у зразковому за багатьма показниками творі - Історії музики К. Неффа, у солідному й ретельному підручнику Т.Ливанової й ін.) - хіба тільки в нещодавно захищеній

дисертації О.В.Муравської [10] відновлена історична справедливість: початок європейської культури - від Візантії й немає іншого джерела.

У книзі Т.Акіндінової і А.Амашукелі [1] підкреслюється, що «...театралізація богослужіння на християнському Сході має свої витоки. Містерії були поширені у Візантії (курсив - І.К.)...» [1, 75]. Танцювальні вставки в містерії були органічні, вказується на підтримку сакральної танцювальності Василієм Великим [1, 95-96]. Професор Т.Акіндінова підкреслює, що «сюжети танців Ангелів і святих у зображеннях Страшного Суду епохи Середньовіччя й Відродження ведуть своє походження від святкових літургічних танців і процесій епохи раннього християнства» [1, 34-35].

Звертаємо увагу на конструктивну основу містерії як вистави: «релігійні сцени чергувалися з інтермедіями – вставними комедійно-побутовими епізодами» (див. вище). Тут відразу перекидаємо значенню нитку до опери-seria А.Скарлатті, що так обурювала згодом атеїстувуючих-дістувуючих шанувальників енциклопедистів: «серйозні» сюжетні колізії тут перемежувалися комічними інтермедіями, з яких згодом сформувалася комічна опера. У зв'язку зі сказаним нагадуємо, що даваний звичайно в довідках переклад слова *seria* = «серьзная» ігнорує символіку серйозності як церковності.

У зв'язку зі сказаним, вертаємося до істоти містеріального дійства, яке базувалося на *містиці*, тобто на «релігійній практиці, що має метою переживання в *екстазі* (курсив – І.К.) безпосереднього 'єднання' з богом, а також сукупність теологічних і філософських доктрин, що виправдовують і осмислюють цю практику» [2, 810]. Звертаємо увагу на ключове слово містеріального дійства: *екстаз* – яке в нас закономірно асоціюється зі Скрябіним і яке вказує, як на цьому наполягав в одеській пресі 1916 р. М.Іванов, на християнські підстави Містерії Скрябіна [14, с. 3].

Характеризуючи «містицизм» як вчення про містику, вказується, що це «умонастрої й вчення, які виходять із того, що справжня реальність недоступна для розуму й осягається лише інтуїтивно-екстатичним (курсив І.К.) способом, який убачається в містиці [2, 810]. При цьому вказуємо на розробки Д.Арабаджи, який підкреслює, що питання християнської екстатичності – це діло *ісихастів*, тобто містично орієнтованого Православ'я [2, 190]. Екстатика зазначена як центральне поняття, що характеризує Християнську музику за Е. Уілсоном-Діксоном [13, 7-8].

Виходячи зі сказаного, ясно, що містерії повинні були бути заохочуваними на Русі - і так це й було: у вищезгаданих Т.Акіндінової й А.Амашукелі зазначено, що після заборони містерій на Заході в середині XVI ст., на Русі їх грали аж до середини XVII ст., аж до реформи Никона, що, як відомо, запозичив ряд позицій від Католицтва (патріаршество й ін.) [1]. І це в Москві, що була центром російського ісихастського вчення, з ініціативи Е.М.Левашева, Д. Покровський реконструював «Пещне дійство» та ін. (ноти цієї постановочної частини містерії в нас уже є).

Тепер що стосується містерії як «жанру середньовічного західноєвропейського релігійного театру» і його породження «літургічної драми». Остання народилася у Франції у XII-XIII ст., тобто в часи Православної Франції-Галлії, а згодом Галліканська Франція XVII-XVIII ст. відстоювала своє право успадковувати безпосередньо Візантію (див. матеріали книги О.В.Муравської [10]).

Це історичне приниження Візантії й Православ'я, безсумнівно, торкнулося і явищ італійського Півдня XVIII, що був під іспанською короною й також відстоював свій особливий візантійський базис, у тому числі в церковності.

У довідковій літературі (див. матеріали К. Дальхауза, Э. Брокхауза, Х. Римана [15, 195]) підкреслюється, що літургічна драма й містерія, а точніше, «містеріальна гра», ігрове містеріальне дійство являє собою духовну акцію, відому в Західній Європі від X ст. (вище уточнювали, що походження її - від Візантії, документально від VII ст., хоча очевидно, що це йде від начал із прийняттям Християнства як державної релігії). Причому, сумлінність видання К. Дальхауза й Е.Брокхауза полягає в тім, що тут вказується як на «містеріальну гру» - на «східний троп», представлений Туотилло (Тотило) у монастирі Сен-Галлен, тобто мова йде про візантійську вченість, пропагованої в Західній Європі ірландськими ченцями. Так що й по Дальхаузу й Брокхаузу містерія – явище Східного християнства.

У Риманівському словнику містяться цінні відомості про усталені сюжетні розходження містеріального дійства в цілому й виниклого на цій основі *пассіону*. Вказується, що містеріальний сюжет формується навколо фабули діалогу Ангела із Дружинами-Мирроносицями [15, 195]. І концентруються містеріальні подання - у Різдвяному циклі, де головна ідея - Народження, Відродження-Перетворення.

У роботі А.Панаскіна у зв'язку зі сказаним, робиться багатозначне узагальнення:

«...У цьому плані літургична драма й християнська містерія виявляються у зв'язку й із джерелами українського фольклорного театру ('Вертепу'), містеріальний корінь якого наочно відбитий в 'верхньому' шарі спектаклю, що представляється» [12, 8].

Заявлені матеріали по містерії становлять квінтесенцію відомостей по духовних джерелах духовного театру, що народився в європейському Сході, що виявився багато на Русі, у тому числі в Україні, у Московії, де затримався на століття довше стосовно Західної Європи. Вивчення цих матеріалів становить важливу ланку в осмисленні містеріальних зрізів «загадкових» опер А.Скарлатті, які до цього дня не ставлять у тому обсязі різножанрових складових - «серйозних» і комічних, які, очевидно, запозичені зі структури містерії і які були живі в пам'яті представників Неаполітанської школи, початок який у Ф.Провансалі (1670-ті рр.) становить по датуванню історичне продовження Римської опери-містерії в особі блискучого співака й композитора С.Ланди (1630-ті - 1640-ті рр.).

Слід особливо зазначити те, що саме народження опери в Італії, у Флоренції, що прийняла на себе основну масу емігрантів з Візантії, що гине, в XIV-XV ст. (про що свідчить стиль одягу флорентійців відповідної епохи), базовано на *ідеї* спектаклі, що співається від початку *до кінця*, один раз заданого літургійною драмою як винаходу Франції, що перебувала в XII-XIII то. у Православ'ї, тобто віросповідальною складовою безпосереднє спадкування візантійського миру.

Опера «Св.Алексій» С.Ланди становить містеріальне дійство по суті показаних у дії подій, у яких опис подвигу Святого сполучено з побутовими, комічними в тому числі, сценами. Суттєві хорові номери, хоча вони не утворюють тієї самозначимої, рондально, тобто сакрально доцільно, організованої послідовності, що відрізняє містерію як таку. І твір Ланди є *оперним* поданням, оскільки спів охоплює всю сукупність його номерів, сакралізуючи тим самим комізм, що утворить істотний відступ від ієрархії властиво музичних і поза музикою подаваних сцен, що характеризує містерію в сформованій від VII в. структурі.

Неаполітанська опера представляє наступний щабель просування містеріальних принципів в оперне дійство як *співається* від початку до кінця подання. Вона зложилася від 1680-х років на півдні Італії, населеної до наших днів етнічними греками, що думають себе спадкоємцями візантійської культури й мистецтва каллофонії, тобто церковного *прекрасного співу*, виробленого в православному Благочесті

візантійської культурної традиції. Значений грецький термін - каллофонія - залучив згодом увагу Дж. Россіні, що сформулював його в італійському словосполученні *bel canto*.

Південь Італії наприкінці XVII – початку XVIII століття був під іспанською короною, а іспанські королі вважали себе спадкоємцями візантійських імператорів, тому що в католицькому віросповіданні зберігали право за собою інвенститури, тобто успадковане від Візантії право самим, що як сполучає духовна й державна влада, призначати церковних ієрархів у себе в країні. Засновник неаполітанської школи Ф.Провансалі (його прізвище вказує на походження із Провансу, що хранили строгі православні традиції Марселя-Арля Меровингов) опирався на досвід Рима й Венеції.

Але очевидної для Провансалі, а потім для А.Скарлатті був істотний зв'язок із французьким Галліканізмом як носієм безпосередньої приємственности від Візантійської імперії. Музично це виявилось в особливій увазі до арій, що заняли істотне місце в духовному й палацовому церемоніалі Каролінгської Франції, які виявилися базовою ланкою в будові неаполітанської опери. У Ф.Провансалі, особливо в А. Скарлатті, оперна композиція вишикувалася з опорою на побудову опер з арій, які не посідали великого місця в попередніх оперних школах (Флоренція, Падуя, Венеція, Рим).

Арія – жанр, що склався в церкві, а також як духовний позацерковний спів, що супроводжував галліканський організований побут французьких королів. Арія – «висока пісня» з риторикою, реалізованої фіоритурно або у фактурі багатоголосся [3, 193]. Відповідно, останнє (багатоголосна арія) отримала найменування кантати [5]. А. Скарлатті розміщує цей духовний спів в опері як драматургічну основу композиції, чому й складається назва «серія», буквально «серйозна», а по суті термінологічних переваг – «церковна».

Так опера з арій реалізувала своє церковне найменування *seria* по своєму церковному генезисі й по *ліричній* суті ув'язненого в ній змісту. Однак церковність *seria* виявляється не тільки по доданках її частинам-аріям, але й по загальній містеріальній композиції, у якій чергуються сюжетні лінії священної історії й побутові, комічні, сучасні – у вигляді сполучених жанрових антиподів житийно трактуємих міфологічних-історичних і комічних дійств (останні у вигляді двохактних структур утворили базу опери-буф).

А. Скарлатті запозичить із практики французької духовності не тільки арію, але й саме

уподобленість п'ятиактної структури католицької меси (принцип якої запозичений був Римом у галликан [4]) помітимо, п'ять актів було й в «Св.Алексії» С. Ланди. Таку аналогію культивували Ж.-Б. Люлі й Ф. Рамо, але все-таки в А.Скарлатті на першому плані коштує аналогія до п'ятиактності С. Ланди, тільки Скарлатті сюжетно чітко розмежує основну серйозну й коміческо-побутову лінії.

Таке співвідношення сюжетних ліній аналогічно паралелі між Старим і Новим завітом у проповіді, коли положення новозавітних історій співвідносилися, як зі своєю предтечею, зі старозавітними сюжетами. Подібну структуру між двома, а те й трьома сюжетами знаходимо в пассіонах Г.Телемана, у яких він зіставляв відповідні новозавітні й старозавітні позиції [13].

Сукупно п'ять актів у Скарлатті, з відзначеним вище розвитком основного сюжету (три дії) і бытово-комічного (двох дій), вставлених симетрично в другому й четвертому актах, утворюють співвідношення частин цілого, нагадуючи структуру меси, де історично першим був общинний гімноспів *Kyrie eleison* і заключне *Alleluia*, замінене від VII століття «*Agnus Dei*» [17, 45]. Ясно, що *Credo*, що у католицькій і галликанській месі перебуває, на відміну від Вірую візантійського Православ'я, у центрі, будучи також базовим номером богослужіння. Друга й третя частини, *Gloria* і *Sanctus-Benedictus*, становлять досить пізніше впровадження в композицію Богослужіння.

Таким чином, опорними частинами композиції меси стали перша, третя й п'ята частини, тоді як друг і четверта представляли від почала спів школи, заявляючи включеність гімноспівної практики в державно-буттєві нормативи: адже функція Богохваления, заявляється спеціально в *Gloria*, утворить базова якість *ангелоподобия прояву* учасників літургії взагалі й психології віруючих у цілому. Все-таки богослужбно базовими виступають перша, третя й п'ята частини меси галликан і католиків.

Як бачимо, план п'ятиактної опери А.Скарлатті відрізнявся від п'ятиактності французької ліричної трагедії несприйнятливістю до балетної складової основної лінії дії, що зберігали сакральний зміст ранньовізантійської церковної традиції. П'ятиактність опери А.Скарлатті співвідносно із практикою «пастиччо», що згодом була піддана розгромній критиці з боку ревнителів авторського театралізованого принципу писання музики, тобто Х.Глюка і його оточення.

Однак надіндивідуальна лірика *seria* органічна, відповідно до церковної традиції відмежування від авторства в музиці, для

містеріалізованих акцій. Це й демонструвала опера Скарлатті, що вибудовувалася із двох «спарених» сюжетних концепцій, зв'язаних спільністю моралі, загальної для «верху» і «низу» соціально-побутових відносин. У цьому плані - пряма паралель ієрархічності змісту двоярусного «вертепу» української театрално-духовної традиції, що мала джерело в античному ляльковому театрі, але християнізованому і являючи в «балаганчиках» всієї Європи (і особливо улюбленого в Іспанії, під короною якої сформувалася неаполітанська опера) для народного звеселення й виховання у відповідному християнському ладу думок душі.

Згодом, коли оголошена була самостійність комічної опери (в 1731 році відбулася постановка «Служниці-Пані» Перголезе), зберігається двократність, що стає орієнтиром композиційної концепції даного жанрового виду. У цей час комічні вставки в операх-серіях Скарлатті одержують самостійну назву, часто за іменем героїні, оскільки саме жіночі персонажі, а не герої, втілювані кастратом, фальцетистом або басом кантанте (ці голоси в комічних вставках ніколи не брали участь), привертають увагу публіки. У комічних вставках формується бас буффо, віртуозність якого опирається на алегро стаккато, що випадає із церковної фігуративності співу в основних актах опери сери.

Нагадуємо, що саме А. Скарлатті зосереджує виразність вокалу на «світлому» співі кастрата-фальцетиста (хоча в практиці театрів при відсутності цього роду співаків або поганій підготовці цих співаків, їх заміняли басом кантанте). Таким чином, значення *bel canto* для Скарлатті придбало фігуративний спів, прямо розвивається з візантійської церковної каллофонії. Причому, у співі кастратів, відповідно, бас кантанте підкреслювався тембральним протистоянням нижнього й верхнього регістрів, що створювало сховане багатоголосся, тобто ознаку церковності. Дорога якість співати у двох, а то й трьох регістрах культивувалося згодом Россіні в його *bel canto*, здійсненого в жіночих голосах («россінівське сопрано»). Як бачимо, «світлий» спів маркував духовні пошуки й відповідав традиційному термінологічному релігійному сполученню: Церква=Світло. Висновки.

Прийняте протиставлення перших опер кінця XVI - межі XVI-XVII століть в містерії й літургійній драмі спростовується не тільки містеріальною символікою сюжетики, мелодійно-декламаційним поданням тексту, що явно похідне від церковної практики псалмодії-речитації, з опорою на церковне походження вокалу у співі, але й самою ідеєю діалогізації музичної складової вистави в її стильово-жанрових зіставленнях, що

несумісна з монологічністю церковної служби, що виключає проникнення побутово-буттєвих компонентів у її звуковий склад.

### Література

1. Акиндинова Т., Амашукели А. Танец в традиции христианской культуры. – 2-е изд., испр.и доп. СПб.: Издательство РХГА, 2015. 239 с.
2. Арабаджи Д. Очерки Христианского символизма. Одесса, Друк, 2008. 548 с., ил. энергичность Бога с. 70, экстастика с. 190
3. Ария [И.Ямпольский *Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл.ред. Ю. Келдыш. Т. 1, А-ГОНГ.* Москва, 1973. С. 204 – 207.
4. Галликанизм [А.Лопухин //Христианство. Энциклопедический словарь в трех томах. Ред.С.Аверинцев. Т. 1. Москва, 1993. 398-399 с.
5. Кантата [Левик Б. *Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл.ред. Ю.Келдыш. Т. 2.* Москва, Сов.энциклопедия, 1974. С. 696-700.
6. Кириченко А. Концепція 'світового театру' в оперній творчості німецьких композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття, 17.00.03 ОНМА. Одеса, 2016. 210 с.
7. Кречмар Г. История оперы. Ленинград: Academia, 1925. 406 с.
8. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. М.-Л., 1940.
9. Мистерия [М.Р. Волкова. *Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл.ред. Ю. Келдыш. Т. 3. КОРТО-ОКТОЛЬ.* Москва, Сов.Энциклопедия, 1976. С. 611-612.
10. Муравська О.В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII-XX стол: монографія. Одеса, Астропринт, 2017. 564 с
11. Осипова В. Християнско-мистериальний континуум оперного мистецтва: генезис, еволюція, перспективи. Канд.дисертація. 17.00.03, ОНМА імені А.В.Нежданової. Одеса, 2003. 181 с.
12. Панаскин А. Немецкий Пассион. Истоки и перспективы. Диплом.раб. Одесса 2004. 79 с.
13. Уилсон-Диксон Э. История Христианской музыки: Пер.с англ. Ч.І-IV. С.Петербург, Мирт, 2003. 428 с.
14. Южный музыкальный вестник, 1916, № 1-2 янв. С.3
15. Dahlhaus C., Brockhaus E. Riemanns. Musiklexikon in zwei Bände. II B.– Mainz: Schott's Söhne, 1979. S. 195-197
16. Wagner P. Geschichte der Messe, Tl.1 – bis 1600. Lpz., 1913 . 697 S.

### References

- 1.Akindinova T., Amashukeli A. (2015). Dance in traditions of the Christian culture. 2 publ., amendable and complemented. S. Petersburg, Izdat. RHGA [in Russian]
2. Arabadzhy D. (2008). The essays of Christian symbolism. Odesa, Druk [in Ukraine]
3. Aria [I.Jampolskij. *Musical encyclopedie in 6 volumes. Editor-in-chief Ju.Keldysh. V. 1.* Moscow, Sov.encyklopedija, 204 – 207 [in Russian]
4. Gallicanism [A.Lopuhin. (1993). *Christianity. The Encyclopedic dictionary in three volumes. Red.S.AVERINCEV. V. 1.* Moskow [in Russian]
6. Kirichenko A. (2016). The concept of "world theatre" in operatic creative activity german composer second half XX - begin XXI century. Dissertation for the degree of Ph.D. of Arts 17.00.03. Odessa National A. V. Nezhdanova [in Ukrainian].
7. Kretschmar G. (1925). History of the opera. Leningrad, Academia [in Russian]
8. Livanova T. The history of West-European music before the 1789 year. Moscow-Leningrad, Gos.muz.izdat., 1940 [in Russian].
9. Mysthery (1976). [M.R. Volkova. *Musical encyclopedia in 6 volumes. Editor-in-chief Ju.Keldysh. V. 3.* Moscow, Sov.encyklopedija. P. 611-612. [in Russian]
10. Muravskaja O. (2017). The east-Christian paradigm of the European culture and music XVIII-XX century: monograph. Odesa, Astroprynt [in Ukraine].
11. Osipova V. (2003). Christian-mystery continuum of operatic art: genesis, evolution, prospects. The Candidate's thesis. 17.00.03. Odessa state music academy of the name A.V.Nezhdanova. Odesa [in Ukrainian]
13. Panaskin A.(2004). German Passion. The headwaters and prospects. Degree work ONMA name A.V.Nezhdanova. Odesa [in Ukrainian]
13. Wilson-Dickson A. (2003). A. A brief history of Christian music. Part I-IV. S.-Peterburg, Mirt. [in Russian]
14. South music herald (1916). № 1-2, 3 [in Ukrainian].
15. Dahlhaus C., Brockhaus E. Riemanns. (1979) Music dictionary in 2 volumes. II v. Mainz: Schott's Söhne. P. 195-197 [in Germany].
16. Wagner P. (1913) The history of the mass. I part - before 1600. Lpz. [in Germany].

Стаття надійшла до редакції 17.02.2020  
Прийнято до друку 28.03.2020