

УДК78.03+781.68

С. Серенко

**ФЕНОМЕН МОИСЕЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ.
ЧАСТЬ 2. «МОИСЕЙ» ДЖ. РОССИНИ, Н. ПАГАНИНИ,
Н. ПАГАНИНИ — Л. СИЛЬВА**

Статья посвящена проблемам идентификации инструментальных вариаций оперно-симфоническому первоисточнику и транскрипциям этих вариаций для других инструментов, а также применению метода комплексного анализа при исследовании подобных произведений. В качестве примера использованы заключительная молитва Моисея с хором из оперы Дж. Россини «Моисей в Египте», скрипичные Вариации Н. Паганини, написанные на указанную тему Россини, и виолончельная транскрипция названных скрипичных вариаций.

Ключевые слова: Моисей, молитва, вариации, интродукция, Россини, Паганини, Сильва.

В первой части работы [5] мы подробно осветили историю создания оперы «Моисей» Дж. Россини, и в частности — молитвы с хором из этой оперы, — и Вариаций Н. Паганини на струне Соль на тему названной молитвы Россини; показали мотивированность создания обоих шедевров и ответили на главные вопросы исполнителей-струнников: «Почему вариации называются «Моисей» и почему на одной струне?». Пикантные подробности возникновения этих произведений, несомненно, повлияли на жанрово-стилевые черты этих творений. Так, для «спасения» всей оперы наиболее подходящим жанром оказалась молитва, которая в устах Моисея выполнила, можно сказать, историческую миссию; Паганини, в свою очередь, впечатлившись музыкой оперы и самой молитвой, создал вариации — но в том исполнительском ключе, оригинальном и, можно сказать, уникальном, который был доступен лишь ему одному — на одной струне. Однако целостность впечатления от рассматриваемых произведениях может быть достигнута лишь при условии комплексного теоретического анализа, затрагивающего вопросы формообразования, гармонии, тембровой колористики, символики, а также некоторые исполнительские аспекты. Подобный ракурс исследования не отражен в литературе как в отношении рассматриваемых произведений, так и в отношении других инструментальных вариационных циклов и их транскрипций, а потому должен представлять интерес для исполнителей (как струнников,

так и пианистов-концертмейстеров). Идентификация вариаций и оперно-симфонического первоисточника, послужившего импульсом, темой цикла, — необходимая часть подготовки исполнителя, отвечающая за точность стиливого, артикуляционного, штрихового и динамического воплощения произведения. При работе с транскрипциями для других инструментов следует учитывать также роль тембра.

Дж. Россини. Молитва и хор из оперы «Моисей», IVд., III сцена [6]. Только гениальностью Россини можно объяснить столь удачно подобранное соотношение мелодии и формы финального обращения исстрадавшегося еврейского народа и его предводителя, Моисея, к Высшим силам, к Богу. Россини достиг этого благодаря простому решению: куплетная форма, в которой запев — в соль-миноре, припев — в параллельном си-бемоль-мажоре (таких куплетов — три) — и завершающий эпизод, в котором основная тема (запев) звучит в одноименной мажорной тональности — соль-мажоре. С музыковедческих позиций мы отмечаем всего лишь ладовую трансформацию мелодии в последнем эпизоде, но с точки зрения слушательского восприятия — это новый раздел или грандиозный финал с кодой. Молитва весьма невелика по размерам — всего 62 такта. Однако ее значимость и величие подтверждаются и нумерологически: «8» — символ вечности, бесконечности. Знал ли об этом Россини? И насколько спонтанность создания данной молитвы соответствует случайности образовавшейся потактовой структуры с регулярным повторением чисел «8» и «6», дающих в сумме «14» как число одного куплета? Этот вопрос — почти риторический. Тот факт, что структура молитвы в своей основе содержит число «14», может свидетельствовать о связи с библейской символикой. Это число повторяется четырежды: трижды — как ячейка «запев-припев» и 1 раз — как 2-я часть молитвы. В Библии «14» — число поколений в каждом из 3 периодов, предшествовавших рождению Мессии¹ (три куплета молитвы по 14 тактов каждый — это и есть символическое указание на Божественность избранного Моисеем пути для своего народа); «14» также совпадает с числовым значением букв в еврейском написании имени прародителя Мессии — царя Давида [4]; возможны и другие символические аспекты дан-

¹ «Итак всех родов от Авраама до Давида четырнадцать родов; и от Давида до переселения в Вавилон четырнадцать родов; и от переселения в Вавилон до Христа четырнадцать родов» [1, Мф 1:17].

ного числа, не имеющие прямого отношения к предмету нашего исследования¹.

Случайное совпадение названных моментов не исключено. Но Паганини, вслед за Россини, в своих вариациях сохраняет именно эту форму (3х14), для чего сознательно отбрасывает 6-тактное вступление и начинает произведение непосредственно с темы (об этом — ниже).

Рассмотрим строение россиниевской Молитвы на схеме:

Вступление Оркестр	1-й куплет Solo: Моисей (бас) Припев: солисты, хор, оркестр	2-й куплет Solo: Элазар (тенор) Кларнет, фанго Припев: солисты, хор, оркестр	3-й куплет Solo: Аенда (сoprano) Припев: солисты, хор, оркестр	II фаза (Финал с кодой) Солисты + хор + оркестр
6 т.	8т. + 6т.	8т. + 6т.	8т. + 6т.	8т. + 6т.
	14	14	14	14
g-moll	g: B:	g: B:	g: B:	G-dur

62 такта

Графическое изображение отчетливо показывает незамысловатую структуру номера, периодичность числовых последовательностей, логику соотношения вокальных и инструментальных тембров в каждом из куплетов. Объединяющим фактором, кроме куплетной формы, является лейтакомпанемент арфы. Это очень удачный драматургический ход: с одной стороны, это символическое изображение водной стихии, а с другой — символ сакральности обращения Моисея к Богу.

Открывается 6-титактным вступлением (t-s-D – VII#7-D7-VI-N-D) полным составом оркестра с очевидным использованием музыкально-риторических приемов — фигуры *aposiopesis* и *suspiratio*².

1-й куплет. Тт. 7–14 (8 тактов — запев) — соло Моисея под аккомпанемент арфы; картина общения Пророка с Богом «лицем к лицу».

¹ Соотношение чисел «3» и «14» также известно с древности как число «Пи» — 3,14. То, что «14» — это еще и число имени И. С. Баха (BACH), мы упоминаем лишь в порядке общей информации.

² *Aposiopesis* — паузы, часто с фермой, во всех голосах; символизирует бесконечность, вечность;

Suspiratio — характеризуется нисходящими секундовыми интонациями, символизирует вздохи, стоны [2].

Духовые и струнная группа включаются лишь в момент кадансирования. Остальной состав солистов (тенор, меццо-сопрано, сопрано) и хор вступают в припеве (B-dur) — тт. 15–20 (6 тактов). Флейта и гобой при этом дублируют мелодию, а струнная группа создает гармоническую основу.

2-й куплет. Тт. 21–28 — соло Элезара (тенор), брата Моисея; звучит также под аккомпанемент арфы. Но вместе с ним солируют кларнет и фагот — инструменты с «плотным» звучанием, что, с одной стороны, тембрально укрепляет партитуру, а с другой стороны — символизирует отсутствие права персонажа на единоличное общение с Богом. Припев (тт. 29–34) — построен по принципу первого припева.

3-й куплет. Тт. 35–42 — соло Анеиды (сопрано), племянницы Моисея; все тот же аккомпанемент арфы и инструментальный дубляж темы. Однако на сей раз вместе с голосом солируют флейта и кларнет — достаточно легкое и, вместе с тем, объемное сочетание тембров. Как и во 2-м куплете, тембровое насыщение партитуры имеет место, а также повторяется и символический аспект. Припев (тт. 43–48) аналогичен первым двум. То, что предпочтение отдается именно юной Анеиде, а не Марии, не случайно. Ведь на фоне исторических событий разворачивается любовная коллизия — между Анеидой и Аменофи, сыном Фараона. Героиня отказывается от личного счастья, жертвуя своими чувствами во имя великой идеи — исхода ее народа из Египта.

Тесситурные изменения в молитве от куплета к куплету символизируют восхождение к Богу (от баса — к сопрано). Интересно, что присутствующая в ансамбле солистов Мария (меццо-сопрано), сестра Моисея, участвует в данной сцене молитвы только в ансамблевом и хоровом пении.

Вторая фаза молитвы (тт. 49–62) — проведение темы в одноименном соль-мажоре; участвует квартет солистов, хор и полный оркестр с дублированием мелодии у флейты, кларнета и 1-х скрипок. Тт. 49–53—1-е предложение, тт. 53–57—2-е предложение, тт. 57–62 (6 тактов) — каданс и кода. Как уже отмечалось выше, ладовоизмененная тема с кодой в исполнении всех участников ансамбля, хора и оркестра производит впечатление большого экстатического финала.

Итак, в ходе анализа молитвы Россини мы обнаружили, что все элементы художественного целого, имеющие не спонтанный, а значительно продуманный порядок, направлены на сакрализацию номера и наполнение его символично-мистическим смыслом.

В свете проведенного анализа Молитвы Россини становится понятной мотивация формы и скрипичных приемов в Вариациях Паганини на указанную тему.

Рассмотрим скрипичное произведение детальнее. Сразу отметим несколько аспектов, попадающих в поле внимания: формообразующий (а вместе с ним — и символический), интонационно-ритмический и исполнительский. В свете зарождающегося в XIX веке блестящего инструментального исполнительского стиля такой комплексный подход к анализу — единственно возможный метод исследования произведений подобного типа.

Н. Паганини. «Интродукция и вариации на молитву Моисея из оперы «Моисей» Россини («Соната-молитва») на IV струне для скрипки с оркестром» (Introduzione e variazioni sulla Preghiera dell' opera «Mose» di Rossini («Sonata a Preghiera») sul 4^a corda per violino e orchestra) [3]. У всех это произведение ассоциируется с заключительной молитвой Моисея из 4-го действия. Однако не все так однозначно. Вариации созданы скорее под общим впечатлением от оперы, т. к. собственно молитва, с сохранением россиниевского мелодизма и формы, изложена в интродукции, а сама тема для вариаций — не что иное, как парафраз на интонации молитвы и некоторых оркестровых эпизодов оперы.

Интродукция, надо сказать, написана с большим уважением к гению Россини. Гармонически и фактурно Паганини не отклоняется от оригинала; более того, разнообразными регистрами и техническими приемами он пытается добиться тембрового совпадения с ним (см. ниже). Может показаться невероятным, но Паганини попытался сохранить даже символический аспект формы, сократив при этом молитву на целый куплет. Создается впечатление, что он ухватил основной смысл молитвы и транслирует его в своем произведении без изменений — как Закон. Молитва для Паганини, как и для многих его современников, — визитная карточка оперы «Моисей». Именно поэтому она представлена в виде интродукции, но не темы для вариаций. Варьируется, как отмечалось, несколько иной материал.

Выше упоминалось о мистической комбинации цифр «14» х «3» в молитве Россини; в интродукции Паганини мы находим то же сочетание «3х14»: 2 куплета (14 т. + 14 т.) + мажорное проведение темы (14 т.) + 3 такта каденции, сочиненной по типу вокальной оперной каденции. Иными словами, соблюден символический библейский подтекст «троекратно по 14». После интродукции следует сама тема, которая варьируется всего лишь в трех вариациях и финале. Инто-

націонно она нагадує мажорне проведення молитви (той же проходящий квартовий восходящий ход к сексте), а жанрово — 2-ю тему из інтродукції, из 4-й сцени 1-го д., из 3-й сцени 2-го д. (той же маршеобразний ритм, синкопи). Своим маршеобразним характером и ремаркою *Tempo alla marcia* тема нагадує и другие марши опери. Здесь уместнее было бы говорить о собственной теме Паганини, который чутко уловил інтонаційний строй російського тематизма (с использованием пунктирного скачка на ч. 4 как в маршеобразных, так и в лирических эпизодах), сквозную ритмику всей опери (пунктиры, синкопи), блестящее использование виртуозных возможностей оркестра. Все это богатство он великолепно и неподражаемо воплотил в блестящей пьесе, которую так и назвал: «Бравурные вариации». Конечно, молитва как квинтэссенция опери и ее кульминация не могла не взволновать скрипача. Но то, что для темы выбраны именно маршеобразные інтонації, как нельзя лучше поддающиеся виртуозной обработке, свидетельствует в пользу общей романтической концепции произведения. Тема — это результат осмысления музыкально-інтонаційного языка опери, ее характера: это сам пафос, героика и эпичность отраженных в опере событий. Невероятным совпадением может показаться то, что нумерологическим числом Вариаций Паганини является также «8» — в произведении 215 тактов:

Інтродукція	Тема	Вар1	Вар2	Вар3	Фінал
14+14+14+3	8 : 8 : 16+16	8 : 8 : 16+16	16 16+16+4 16+16+16+4	8 : 15 16+15	23 23
45	32	32	52	31	23
215 тактов.					

На схеме отчетливо видно, как потактово структурируются разделы, как «неквадратность» інтродукції сочетается с «квадратностью» самой темы и вариаций, как укрупняется форма во 2-й вариации, повторяя принцип троекратного проведения (из інтродукції). Этот визуальный аспект весьма важен для музыканта, всегда решающего проблему исполнительской формы. Особо следует отметить уникальность и сложность художественного решения Паганини, поскольку все бесконечное многообразие красок достигается за счет специфических скрипичных штрихов и приемов всего лишь на одной струне!

Во-первых, сразу отметим, Паганини был мастером изобретательности и «трюкачества». Все его концертные новшества носили характер театрализованного действия; одно из них — демонстративное

снятие трех струн перед исполнением Вариаций. Когда на грифе оставалась одна струна соль, инструмент перестраивался: струна настраивалась как си-бемоль. Об этом свидетельствуют ремарки, сделанные редакторами и издателями этого произведения. Свидетельством перестройки на другую высоту являлось также тональное несоответствие солирующей и аккомпанирующей партий в нотах: аккомпанемент — в *es-moll*, *solo* — *c-moll*. В интродукции, которая, как мы уже выяснили, копировала Молитву Россини, перед скрипачом (Паганини) стояла нелегкая задача имитации вокальных тембров баса, сопрано, хора. Для воспроизведения тембра Моисея (бас) скрипач проводит тему, используя естественные обертоны струны соль (самой толстой струны на скрипке), пальцевую вибрацию, технику переходов и владение техникой распределения смычка. Партия Элезара (тенор) не воспроизводится, т. к. регистровые возможности скрипки не позволили бы в дальнейшем в достаточной степени оттенить тему сопрано. Чтобы показать контраст между басовой партией Моисея и сопрановой партией Анаиды, Паганини отдает тему квинтовым флажолетам (что позволяет повысить тесситуру еще на октаву). Апофеоз молитвы — звучание всего хора и всего ансамбля солистов — воспроизводится благодаря использованию широкого смычка и яркой динамики. В конце Паганини добавляет от себя каденцию в духе россиниевских оперных арий. Этот импровизационный элемент, с одной стороны, завершает интродукцию, намекая на первоначальную вокальную природу тематизма, а с другой стороны — служит гибким переходом непосредственно к теме с вариациями. На протяжении всей интродукции в сопровождении (чаще всего фортепианно) имитируется звучание арфы и в финале — *tutti* оркестра. В теме (*Tempo alla Marcia*) маршеобразный характер достигается использованием острых, почти эксцентричных штрихов; «свобода» исполнителя «поощряется» скупым гармоническим аккомпанементом. Первая вариация сразу же рассчитана на демонстрацию блестящего виртуозного стиля со всеми атрибутами в виде мелкой техники и несимметричных штрихов; вторая вариация демонстрирует искрометную энергию, шутливость (блестящие пассажные взлеты по звукам трезвучия, флажолеты натуральные и квартовые); в 3-й вариации представлены т.н. «штрих Паганини» и «*ponticello*». Блестящая триольная техника в финале, бравурные взлеты к основным ступеням трезвучия, техника флажолетов, а также фееричные скачки на переменной тонок-доминантной гармонии — и все это в сочетании с очень быстрым тем-

пом. Буквально в каждом эпизоде Паганини демонстрирует настоящую виртуозность, изобретательность, воплощение неумной живой творческой энергии и совершенное владение скрипичной техникой. Именно это, а также глубокое проникновение в образную сферу вариаций, понимание философской концепции первоисточника (оперы), «вживание» в образ молящегося народа в целом и каждого из персонажей в отдельности (и в первую очередь Моисея) требуется и от современных исполнителей. Поэтому столь пристальное внимание уделено анализу молитвы Россини и описанию сочетания вокальных и инструментальных тембров в ней. Непростые задачи стоят и перед концертмейстером, несмотря на достаточно простую фактуру аккомпанемента. Решающую роль в успешном сопровождении играет чувство времени: агогические отклонения и «хулиганство» солиста требуют повышенного внимания и быстрого реагирования концертмейстера или дирижера.

Вариации, как говорилось выше, заняли достойное место и в репертуаре виолончелистов. Их звучание на виолончели столь органично, что многие даже и не подозревают о скрипичном первоисточнике. Наиболее популярное переложение для виолончели сделал Л. Сильва¹. Транскрипция данных вариаций для виолончели исполняется на струне *ля* в тональности ре-минор. Несмотря на точное следование оригинальному тексту, некоторые тембральные краски и штрихи остаются неучтенными. Так, совершенно переосмыслено соотношение тембров в интродукции по сравнению со скрипичным первоисточником. Оба проведения выписаны в одном регистре, отличаясь лишь динамическими нюансами: 1-е проведение — *mp*, 2-е проведение — *F* (хотя у Паганини — наоборот). При этом исчезает прием флажолетной игры, а вместе с ним — высокая тесситура. Следующее отличие в сольной партии — это опевание доминантовой терции на фермате (в последних нотах каденции) не через *м.2*, как у Паганини, а через *б.2*. Возможно, это всего лишь издательская опечатка. В этом случае исполнитель тем более должен опираться на текст первоисточника. В 1-й вариации (т. 11 без повтора), возможно, руководствуясь сложностью технического исполнения, исчезает нисходящий хроматический ход в диапазоне октавы (вновь на доминанте, в кадансовой части) и восходящий мелодический минор

¹ Луиджи Сильва (1903–1961) — итальяно-американский виолончелист, ученик Артуро Бонуччи, лауреат премии Луиджи Боккерини, профессор Джульядской школы, автор ряда виолончельных аранжировок.

(на тонике, опять же в диапазоне октавы, т. 12). Однако виолончелисты справляются и со значительно более серьезными техническими трудностями. Во 2-й вариации (т. 24 без повтора) восходящий ход по звукам ля-мажорного трезвучия несколько упрощен, по сравнению со скрипкой. В финале (т. 9 без повтора) нисходящий ход по звукам уменьшенного септаккорда в диапазоне двух октав представлен в виде асимметричного дубль-штриха, в отличие от асимметричных триольных опеваний у скрипки. В коде изменен даже мелодический материал: бравурная стретта у скрипки построена на чередовании тонических и доминантовых арпеджио, а у виолончели — тонический трихорд и доминантовое трезвучие; заменен и финальный восходящий триольный пассаж по звукам тонического арпеджио на асимметричный дубль-штрих; нет в партии виолончели и предфинального аккорда. Значительно изменена на протяжении всего произведения и партия сопровождения по сравнению с оригиналом (мы исходим из редакции В. Безекирского): в виолончельном варианте аккомпанемент сводится к строго гармонической функции, он локализован и компактен. Такова виолончельная транскрипция Л. Сильвы.

Однако исполнительская практика показывает, что многие виолончелисты пользуются неизданными, т.е. «ручными» переложениями (сделанными самостоятельно либо переписанными). В процессе передачи из рук в руки, как правило, теряется авторство. Но в этом и нет необходимости, т.к. зачастую транспонирование произведения в другую тональность — это неотъемлемая часть работы концертмейстера и даже солиста. В таком адаптированном для виолончели варианте присутствует дифференциация тембров в молитве за счет исполнения темы в разных регистрах (2-й запев у виолончели на октаву выше, чем в 1-м запева, в то время как у скрипки — квинтовые флажолеты, а в припеве — наоборот: у виолончели квартовые флажолеты, а у скрипки — струна закрыта). Однако в каденции не исключена потеря некоторых витиеватых оборотов в кадансе. Следующее совпадение со скрипичным вариантом, в отличие от аранжировки Л. Сильвы, — бравурная стретта в финале. Как и у скрипки, здесь чередуются восходящие арпеджио по звукам тоники и доминанты (4 такта), хотя последний восходящий пассаж совпадает с вариантом Л. Сильвы. Аккомпанемент, как и сольная партия, больше напоминает своеобразный микс редакции В. Безекирского и Л. Сильвы: в интродукции доминирует скрипичная версия, в теме с вариациями — версия Л. Сильвы. Следовательно, те, кто создавал рассмотрен-

ный нами второй вариант виолончельной версии произведения, был знаком как с оригиналом, так и с аранжировкой Сильвы, поскольку от каждого варианта было взято все самое динамичное и удобное с точки зрения как виолончельного, так и концертмейстерского исполнения. При сопоставлении двух виолончельных вариантов Вариаций возникает ощущение, что аранжировщик N улучшил редакцию Л. Сильвы за счет тембрирования сольной партии и колорирования аккомпанемента в интродукции, а также за счет бравурности и блеска в финальной стретте. Этот вариант транскрипции является наиболее популярным среди виолончелистов и вполне обоснован техническими и акустическими возможностями виолончели.

В ходе исследования был проведен тематический анализ произведений, идентификация тематизма Вариаций и оперы, а также виолончельной транскрипции и скрипичного оригинала; был освещен символический аспект формы и способы ее сакрализации; рассмотрены специфические исполнительские приемы, имитирующие звучание разнотембровых голосов всего лишь на одной скрипичной струне.

Анализ молитвы и вариаций показал не только их сходство и различие в интонационной и формообразующей сферах, но также затронул образно-содержательную сторону, что для исполнителя не менее значимо, чем технология игры на инструменте и предыстория появления исполняемых пьес. Произведения, созданные практически одновременно итальянскими композиторами, несмотря на сакральный первоначальный импульс, имеют совершенно различные жанровую, стилевую, исполнительскую и даже энергетическую направленность. Молитва — образец духовного жанра, вариации — концертного; молитва в «Моисее» — часть оперы, вариации — инструментальная пьеса; молитву в опере исполняет ансамбль солистов, хор и оркестр, вариации — солист с оркестром или концертмейстером; характер молитвы — массовая медитация, характер вариаций — бравурность, виртуозность. Все эти аспекты чрезвычайно важны для исполнителя, прикасающегося к Вариациям Паганини. Данные подробности значительны не только для скрипачей, но и для виолончелистов, берущих в репертуар данное произведение. А все подробности, касающиеся Молитвы Россини, должны помочь инструменталисту с наибольшей точностью воплотить образный замысел автора. В ходе проведенного анализа мы еще раз смогли убедиться в гениальной простоте найденных композиторами решений для воплощения феноменальности образа библейского героя — Моисея.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового завета. Кано́нические. — СССР. — 1991. — 1225 с.
2. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII века — принципы, приемы / О. Захарова. — М. : Музыка, 1983. — 77 с.
3. Паганини Н. Вариации на тему из оперы Дж.Россини «Моисей в Египте» (на IV струне) // Паганини Н. Избранное-2 : Для скрипки и фортепиано ; [ред. В. Безекирского]. — М. : Музыка, 2010. — 28 с.
4. Потри И., Грело П., Числа, СББ; Knig E., Numbers, HDB, v. 3; Sorensen H. J., Numbers and Number Symbolism (in the Bible), NCE, v. 10.
5. Серенко С. Феномен Моисея в музыкальном искусстве. Часть 1. «Моисей» Дж.Россини и «Моисей» Н. Паганини / С. Серенко // Проблемы сучасності: мистецтво, культура, педагогіка. — Луганськ, 2014. — Вип. 29. — С. 220–231.
6. Rossini G. «MOSE, Melodramma sacro in quattro atti di Tony, fatto italiano da Calisto Bajsi, posto in musica da Gioachino Rossini, Rappresentato per la prima volta al Grand Opera di Parigi il 26 Marzo 1827», — Regio Stabilimento Tito di Gio. Ricordi. Milano-Napoli/ Firenze, Ricordi e Jouhaud. — Torino, Giudici e Strada. — Mendrisio, Bustelli-Rossi.

Серенко С. Феномен Мойсея у музичному мистецтві. Частина 2. «Мойсей» Дж. Россіні, Н. Паганіні, Н. Паганіні — Л. Сильва. Стаття є продовженням та аналітичною частиною роботи, яка має таку саму загальну назву та присвячена аналізу заключної молитви Мойсея з хором з опери Дж.Россіні «Мойсей в Єгипті», скрипкових Варіацій Н. Паганіні, створених за вказаною темою Россіні, та віолончельної транскрипції скрипкових варіацій Л. Сильви. У ході дослідження вивчаються проблеми ідентифікації цих варіацій оперно-симфонічному першоджерелу; виявляються деякі змістовно-символічні аспекти форми, які впливають як на сприймання самої молитви, так і на формування варіацій Паганіні.

Ключові слова: Мойсей, молитва, варіації, інтродукція, Россіні, Паганіні, Сильва.

Serenko S. The Moses phenomenon in music. Part 2. «Moses» by G. Rossini, N. Paganini, N. Paganini — L. Silva. The article is dedicated to the problems of original opera-symphonic instrumental variations identification and the transcriptions of these variations to other instruments; the implementation of complex analysis method when exploring such works. Final prayer of Moses with the choir from G. Rossini's opera «Moses in Egypt», violin variations by N. Paganini on the Rossini's theme and the transcription of the above mentioned violin variations for cello were used as the example.

Keywords: *Mosey, prayer, variations, introduction, Rossini, Paganini, Silva.*