

УДК 782.1/781.68+784.3

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-1-18>**Чень Сяо**

ORCID: 0000-0001-9589-2512

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
thensyao21@ukr.net

МУЗИЧНО-ДРАМАТУРГІЧНІ ЗАСАДИ ОБРАЗНОГО СИНТЕЗУ В ОПЕРІ (НА МАТЕРІАЛІ РОСІЙСЬКОЇ ОПЕРИ ХІХ СТОЛІТТЯ)

Мета роботи — доведення пріоритетної ролі музичної драматургії у здійсненні оперного образного задуму та діяння, розкриття тих особливих музично-композиційних механізмів, які забезпечують значення опери як актуального музично-драматичного феномену. **Методологія дослідження** зумовлюється поєднанням історичного, композиційно-аналітичного й естетичного підходів, передбачає поглиблення герменевтичного ракурсу оперознавства, зокрема запровадження й розвиток поняття реінновації як провідника епістемологічного методу. **Наукова новизна** зумовлюється дефініцією оперного образного синтезу, що тлумачиться як осередок музичної концепції оперного твору й основне художньо-естетичне завдання оперного жанру. Ідея образного синтезу розкривається як головний чинник оперної композиції у становленні змістових та формотворчих настанов російської класичної опери. Уточнюється значення колективного образного начала, що найчастіше презентується в позитивному актантному плані — як образ народу, постає «крапкою відліку» у побудові системи індивідуальних персонажних характеристик, зокрема в розподілі музично-тематичного матеріалу. **Висновки.** Запропонований у статті підхід до вивчення образної драматургії в опері дозволяє, по-перше, виявляти художньо-естетичну цілісність оперної композиції у процесі її еволюції та набуття типологічних рис, по-друге, засвідчувати основоположне значення музичного начала, музичних чинників побудови оперної форми, відповідно — затверджувати поняття музичної концепції як провідне для визначення природи оперного образного синтезу. Явище образного синтезу в опері розкривається у двох основних планах, колективному й індивідуальному, кожен із яких має власні механізми узагальнення та типологізації, залежно від жанрово-естетичної модальності оперної композиції. На основі поняття про музично-тематичний сценарій оперного твору пропонується поглиблений аналітичний підхід до музично-інтонаційного змісту оперного образу.

Ключові слова: оперний образний синтез, оперний жанр, музична концепція опери, історична традиція, російська класична опера, реінновація.

Chen Xiao, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
Music-dramaturgic fundamentals of imaging synthesis in the opera (based on Russian opera of the XIX century)

Research objective of the study is to prove the priority role of musical drama in the implementation of opera figurative design and action, the disclosure of those special musical-compositional mechanisms that ensure the importance of opera as a topical musical-dramatic phenomenon. **The methodology** of work is determined by a combination of historical, compositional-analytical and aesthetic approaches, provides for the deepening of the hermeneutic perspective of opera, in particular the introduction and development of the concept of reinnovation as a leader of the epistemological method. **The scientific novelty** is determined by the definition of opera image synthesis, which is interpreted as the center of the musical concept of the opera and the main artistic and aesthetic task of the opera genre. The idea of figurative synthesis is revealed as the main factor of opera composition in the formation of semantic and formative guidelines of Russian classical opera. The significance of the collective figurative principle is clarified, which is most often presented in a positive actant plan – as an image of the people, it appears as a “starting point” in building a system of individual character characteristics, in particular in the distribution of musical thematic material. **Conclusions.** The approach to the study of figurative drama in opera proposed in this article allows, firstly, to reveal the artistic and aesthetic integrity of opera composition in the process of its evolution and acquisition of typological features, and secondly, to testify to the fundamental importance of musical beginnings, musical factors – to affirm the concept of musical concept as leading to determine the nature of opera image synthesis. The phenomenon of figurative synthesis in opera is revealed in two main planes, collective and individual, each of which has its own mechanisms of generalization and typology, depending on the genre-aesthetic modality of the opera composition. Based on the concept of musical-thematic script of the opera, an in-depth analytical approach to the musical-intonational content of the opera image is proposed.

Key words: opera figurative synthesis, opera genre, musical concept of opera, historical tradition, Russian classical opera, reinnovation.

Актуальність теми дослідження та предмета статті зумовлюється образною своєрідністю оперної творчості та феномену оперного діяння, які потребують спеціального поглибленого вивчення. Незважаючи на наявність досить широкого кола літератури, присвяченої оперному мистецтву (див., наприклад: [2; 7; 8]), немає музикознавчих праць, у яких із належною точністю визначалася б специфіка здійснюваного в опері оперного синтезу. І головною причиною даної ситуації вважаємо те, що більшість дослідників «зупиняються» на звичній констатації способів та проявів того видового художнього

синтезу, який лежить в основі оперного жанру, тобто задовольняються констатацією так званого «синтезу мистецтва», який сприймається як головна передумова оперної творчості.

Погоджуємось із тим що опера є синтетичною мистецькою формою, пропонуємо виходити з її основоположних музичних якостей, що є першопричиною включення до жанрової оперної сфери й інших художньо-виразових систем (видовищно-театральна, сценографічна, вербально-поетична, візуально-динамічна, жестова тощо), що слугують більш повному та широкому, дієвому донесенню й роз'ясненню саме *оперного музичного смислу*. Даний підхід жодним чином не заперечує того факту, що нові оперні музичні артикуляційні властивості народилися на ґрунті поетичного слова та в союзі з ним; навіть більше, наявна музикознавча література, присвячена питанням взаємодії поетичного та музичного інтонування (див.: [4; 6; 7]), здатна підтвердити ідею провідної ролі музичного образу у взаємодії словесно-поетичного та музичного (вокальне й інструментальне) висловлення. Тобто саме музичний образ є головним джерелом тієї художньої енергії, яка зумовлює залучення та перетворення вербального художнього матеріалу шляхом «підключення» до музично-драматургічного процесу.

Мета дослідження – доведення пріоритетної ролі музичної драматургії у здійсненні оперного образного задуму та діяння, розкриття тих особливих музично-композиційних механізмів, які забезпечують значення опери як актуального музично-драматичного феномену.

Звернення до оперної творчості російських композиторів класичної для історії російської музики доби, ХІХ ст., пояснюється декількома причинами. По-перше, саме російська оперна школа названого періоду відкриває особливий оперний тип слова, яке входить до сукупного художнього матеріалу опер; по-друге, у російській опері народжується система музично-композиційних зв'язків, що може бути уподібнена за логічними функціями сюжету літературного твору, тобто виникає новий іманентно-музичний, але такий, що вбирає деякі принципи словесного логосу, тип драматургії; по-третє, саме на музичній основі створюються синтетичні за естетичними та художньо-смысловими ознаками оперні образи, які стають класичними взірцями, тобто еталонами, оперної драматургії.

Наукова новизна статті зумовлюється дефініцією оперного образного синтезу, що тлумачиться як осередок музичної концепції оперного твору й основне художньо-естетичне завдання оперного жанру. Ідея образного синтезу розкривається як головний чинник оперної композиції у становленні змістових та формотворчих настанов російської класичної опери. Уточнюється значення колективного образного начала, що найчастіше презентується в позитивному актантному плані – як образ народу, постає «крапкою відліку» у побудові системи індивідуальних персонажних характеристик, зокрема в розподілі музично-тематичного матеріалу.

Виклад основного матеріалу. Уже широко визнаним можна вважати той факт, що музичне мистецтво здатне глибоко корелювати з людською свідомістю, виявляти її процесуальні сторони в новому художньо-часовому вимірі, надавати нового значення й самому усвідомленню часу. Звідси виникає особливий досвід пізнання часу та смислу як єдиного процесу, що визначає власну епістемологію музичної мови: на засадах музично-виразової системи упредметнюються явища, що не підлягають жодній іншій концептуалізації, зокрема час, смисл, розуміння, переживання, почуття, естетичне відношення, внутрішня форма думки тощо, тобто ті ідеальні «речі», поза якими людське існування та людська культура неможливі. Важливим чинником у побудові музичного образ, як ідеального й упредметненого водночас, як і головним засобом створення часової континуальності музики, є інтонаційно-мелодичний лад.

Як слушно зазначає О. Петрова [9], музичний образ має реальну здатність проникати в саму серцевину життєвого процесу, охоплювати й передавати людське переживання в його первинності й безпосередності, що практично недоступно жодному іншому виду мистецтв, причому важливим чинником тут постає єдність та нероздільність музичного звучання, континуумність та континуальність музичного висловлення. Музика слугує прилученню людини до вищого буття, вносить додатковий смисловий вимір в її існування, також надає можливості випробовувати різні емоційно-психологічні стани свідомості, ставлення до реальності та розуміти позиції стосовно неї. Створені музикою художньо-символічні інструменти стають важливою складовою частиною зберігання та трансляції досвіду розуміння, як від однієї творчої особистості до іншої, так і від однієї історичної спільноти до іншого історичного

часу. Таким чином музична мова, весь виразовий лад музики слугують безперервній передачі й нарощуванню пізнавально-ціннісного досвіду людини, а також удосконаленню мистецьких форм, у яких зберігається і розвивається далі цей досвід, що і є суттю *реінноваційного процесу* в галузі мистецтва.

Дане *явище реінновації* підштовхує до застосування герменевтичного підходу у вивченні музично-театральних, передоперних та власне оперних форм, оскільки між ними, особливо в річищі певної національної традиції, наявні тісне наслідування, смислова та технологічна естафета.

Як виявляють деякі роботи сучасних китайських дослідників [3; 5], для становлення оперного методу російських композиторів особливо важливою була саме дана історична естафета ідей та форм, що вела від ранніх форм театру у прадавніх слов'ян, від народної творчості, обрядів і свят часу общинно-родового ладу до народного та придворного театрів, з виставами, що мали змішаний синкретичний характер, часто будувалися на перетині пантоміми, співу, танців, «ігрищ» та інструментальних інтермедій тощо. Слушно зазначається, що суто народним ігрищам, зокрема унікальному східному явищу скоморошества, у російській культурі протистояли церковні театралізовані дійства, насичені релігійною містиккою, які перебували під впливом західноєвропейської церкви й літургійної драми.

Даний *синтез культурних традицій* зберігається в різних формах російського театру й надалі, стає базовим для всіх інших видів та способів образного синтезу. У даному напрямі розвивався так званий «шкільний театр», традиція якого виникла в духовних навчальних закладах ще в XV ст. та який виконував важливу дидактичну роль: п'єси створювалися за зразком європейських міраклів, включали основну частину як «серйозну» (історична трагедія, алегорична драма) та додаткову інтермедійну як «веселу» (сатиричні побутові сценки, нерідко з політичним акцентом). Таким чином відкривається шлях *естетично-родового синтезу* епосу або драми та комедії, що також постає типологічним для досвіду російської опери.

Першу третину XIX ст. прийнято називати в історії російської музики «доглінкінським періодом» саме тому, що це був час поступового становлення композиторської й виконавської оперної школи, і дуже стрімко, з появою творів М. Глінки, російська опера сягає рівня класичних взірців європейської музичної творчості.

В основі відкриттів – реінновацій – М. Глінки – глибинне авторське засвоєння мови західноєвропейської музики, починаючи від творів К.В. Глюка і В.А. Моцарта й завершуючи західноєвропейськими сучасниками цього російського митця. Саме на основі *синтезу музично-мовленнєвих складових частин, образних планів академічної західноєвропейської та народної й міської побутової російської музики* М. Глінка розроблює музичну концепцію – як провідний жанровий вимір – російської опери.

Варто наголосити, що він відштовхується від ідеї естетичного синтезу, коли в «Івані Сусаніні» («Життя за царя») спирається на тип історичної епіко-драматичної опери, а в «Руслані й Людмилі» – на тип міфологічно-легендарної лірико-епічної. Причому в обох операх головна естетична й сюжетна ідея реалізується завдяки *музично-тематичному «сценарію»*, єдиному музично-драматургічному плану. Саме тому М. Угрюмов пропонує розглядати композиційні функції теми хору епілога в опері «Іван Сусанін» у драматургічному плані, оскільки вона є логічним підсумком розвитку тематичного матеріалу, результатом завершального здійснення образно-технічної концепції, а «уся концепція опери – не що інше, як грандіозна ретроспективна розробка (цієї – Ч. С.) теми від кінця до початку» [11, с. 32].

Такий композиційний задум, що охоплює не тільки принципи музично-тематичного становлення, але й розгортання ідеї загалом, постає інноваційною рисою глінкінської епічної поетики; але він відновлюється і саме як шлях до фінального образного синтезу, що впливає на тлумачення всіх персонажно-індивідуальних образів, у творчості як М. Римського-Корсакова, так і М. Мусоргського, стає *сталюю реінноваційною рисою жанрового методу* обох даних майстрів, незважаючи на їхню стильову відмінність.

Так, М. Римський-Корсаков особливу увагу приділяє складним перехідним моментам у сценічному житті персонажів, що дозволяють відкривати сутність їхніх характерів шляхом запровадження ефекту спогаду – переживання, переосмислення минулих подій. Опера-пролог «Бояриня Віра Шелога» є монологом – спогадом про фатальну зустріч героїні з Іваном Грозним; монолог Сальєрі в опері «Моцарт і Сальєрі» є спогадом про творчий шлях і зустрічі з В.А. Моцартом; у «Псковитянці» розповідь-спогад Токмакова про народження Ольги визначає її

долю, її приреченість; експозиція фантастичної сфери у «Травневій ночі» здійснюється в розповіді Левка про Панночку та злу відьму; в опері-балеті «Млада» зав'язка дії виноситься за межі основного композиційного розвитку сюжету, як розповідь-спогад на початку опери, що відбувається в діалозі Мстивоя і Войслави; нарешті, доля Сервилії виявляється не прямим шляхом, а зі спогаду Егнатія, а остання дія «Китежа» є своєрідним спогадом-відлунням про реальний світ людей та минуле буття Февронії. В основі оперної концепції – музично-драматургічні прийоми та форми, вокально-інструментальні тематичні утворення, що фіксують найбільш дієві інтонаційні засоби та ключові мотивні моменти.

Провідна роль саме музично-драматургічних засобів яскраво виявляється в опері «Іван Сусанін» у разі зіставлення російського й польського «таборів»; тут для М. Глінки найбільш істотним, на погляд М. Угрюмова, є те, що композитор не просто створював «етнографічно достовірну музику», а формував «польський національний музичний стиль», рівноцінний «російському національному музичному стилю» [11, с. 78]. За спостереженням М. Угрюмова, тільки у Ф. Шопена М. Глінка міг запозичити трактування полонезу як героїчної музичної поеми, утіленої в концертно-симфонічному масштабі. Автор зауважує, що «<...> те, що особливо йому (Глінці) полюбилося в Шопена, композитор приблизно цитував, мовби переказував своїми словами, не побоюючись докорів у нібито запозиченні. Такий, наприклад, урочистий початок другої пропозиції основної теми Полонезу (вступ усього оркестру), що разуче нагадує подібний і в образному плані початок знаменитого шопенівського полонезу Ля-мажор. І водночас це типовий глінкінський стиль – російська музика про Польщу» [11, с. 80]. Так виникає специфічний прийом музичної алюзії, що веде до формування в опері М. Глінки особливої *оперної музичної полістилістики* – як способу музично створити й водночас розкрити смислову складність художнього образу.

Такий інтонаційно-тематичний метод побудови оперної композиції, розроблений М. Глінкою, утілювався не тільки в «Житті за царя», але й в «Руслані і Людмилі», тобто він набуває наскрізного типового характеру, дозволяє вказувати на наслідування композитором того принципу «психологічного реалізму», який був відкритий В.А. Моцартом у низці оперних

творів, але найбільше в «Дон Жуані», тому виступає продовженням *тенденції реінновації*, яка сприймається як *генетична типологічна риса оперної поетики*, тобто як *вираження специфічної «пам'яті жанру»*.

М. Глінка успішно вирішує як головне жанрове оперне завдання проблему музичної автономії оперної форми, таким чином іде в бік дійсної музичної драми, тобто твору, у якому музика визначає головний зміст – провідні образні реалії, а музичний текст, музична концепція набувають рис сюжетної ясності та логічної завершеності, переконливості. Цьому значною мірою сприяє широко розвиваний прийом «узагальнення через жанр», який в умовах оперної дії перетворюється також на прийом персоніфікації, образного виокремлення, конкретизації, зокрема – як зіставлення вокально-пісенної та моторно-танцювальних інтонаційно-стилістичних сфер у характеристиках двох колективних етнічних начал.

Отже, оперна ідея зіставлення двох народів знаходить буквально музичне втілення, а прийоми інтонаційно-тематичної драматургії здійснюються на новий рівень образної значущості, набувають нової концепційної вагомості. Головним, навіть кульмінаційним, моментом образного синтезу, здійснюваного М. Глінкою в цій опері, постає музично-тематичний матеріал партії Івана Сусаніна, що й робить даного персонажа центральною постаттю в галереї оперних персонажів, адже всі провідні монотеми і лейттеми опери інтонаційно взаємодіють у даній партії.

Відомо, що оперний метод М. Глінки не лише був підхоплений М. Мусоргським та М. Римським-Корсаковим, а і впливав на творчість О. Серова, П. Чайковського, С. Рахманінова, С. Танєєва й інших. Головними класичними настановами російської опери, що успадковувалися від М. Глінки та розвивалися далі, були: сприйняття опери, за її загальножанровими та драматургічними якостями, як історичного феномену, що впроваджує саме історичну художньо-естетичну свідомість; прагнення до створення національної оперної символіки як синтетичної, але з опорою саме на музичний матеріал; розуміння оперного образу й образного синтезу в опері як музично-тематичного процесу, що має константні та змінні елементи, але загалом відкриває динамічну сутність оперного образу як відповідного до живої сутності людського характеру.

До найбільш специфічних, показових для російської опери, також до найбільш розвинених та складних, багатоскладових треба віднести образ народу, у якому здійснюється найвищий естетичний та музично-тематичний синтез. Слова М. Мусоргського «Я розумію народ як велику особистість, одушевлену єдиною ідеєю», що були в передмові до першого видання клавіру «Бориса Годунова», мали право розділити всі російські оперні композитори, починаючи з М. Глінки; у цьому сенсі М. Мусоргський сформулював загальну методичну настанову російської класичної опери, що звертається до історичної теми і на її основі здійснює естетичний та композиційний, передусім музично-композиційний, синтез. «Велика особистість» у російській історичній опері – це і колективний збиральний образ, і окремі його персоніфікації, «корифеї» від «хору» колективної народної свідомості; вона поєднує ідею соборності з мотивом героїчного вчинку, самопожертви заради загального – народного – блага, тому передбачає два/дві рівні/сфери музично-інтонаційного втілення-концептуалізації.

Перший із них має виступати еквівалентом поняття «соборна єдність», «ми», «національна спільнота», навіть «людський світ взагалі» (але в переломленні крізь призму певного національного умогляду).

Інший розриває позитивну сутність, позитивні особистісні психологічні якості окремих персонажів, призначених виступати протагоністами головної ідеї, тому дещо дзеркальних стосовно неї – саме в музичному сенсі, тобто в музично-інтонаційному вираженні та за семантичними функціями, зокрема в тембро-динамічному поданні та фактурно-ситуативних позиціях.

Навіть за ускладнення та драматизації образу народу, розшарування його характеристик та надання йому нового трагічного відтінку, як це відбувається у творчості М. Мусоргського, зберігається загальне позитивне сприйняття *ідеї народу як ідеї колективної свідомості*, що в історичному сенсі є важливішою та більш могутньою, аніж індивідуальна й окрема. У цьому виражається вплив *первинної епічної настанови* оперного жанру, що презентує феномен пам'яті та ціннісно-меморіальний план культурної історії, зокрема пов'язаної із системою християнських вірувань, що мають фундаментальне значення для російської національної свідомості. Звідси й двоїстість образу Бориса Годунова з однойменної опери

М. Мусоргського, Івана Грозного із «Псковитянки» М. Римського-Корсакова, багатьох інших провідних персонажів російських опер, що *персоніфікують образ влади, водночас претендують на залучення до низки жертвовних особистостей*, які керуються релігійними соборними потребами.

У процесі аналізу таких *символічних персонажів* з'ясується, що вони мають власну стильову динаміку, але їхні взаємини з колективним збиральним образним началом, яке завжди має місце в історичній опері, є досить сталими: це своєрідний діалог розтотоження, що завершується або злиттям-примиренням (в операх М. Глінки і М. Римського-Корсакова), або відділенням і трагічною загибеллю (в операх М. Мусоргського).

З музичного боку колективне начало спирається на *ораторіально-хоровий комплекс* (що має місце і в разі його символізації в окремому персонажі), залучає всі різноманітні складові частини текстової сфери ораторіальності, яка складалася впродовж декількох століть у західноєвропейській та російських музичних традиціях; індивідуальні й особистісно поглиблені окремі характеристики розвивають *мелодійну ліричну сферу*, опосередковують як вокальний, так і інструментальний мелос, але з його перетворенням, з інтонаційною інтеграцією його на основі оперного вокально-голосового звуковидобування, тобто з уже специфічною оперною артикуляцією-подихом.

Висновки. Запропонований у статті підхід до вивчення образної драматургії в опері, як у межах окремого оперного твору, так і на рівні оперного жанру загалом, дозволяє, по-перше, виявляти художньо-естетичну цілісність оперної композиції у процесі її еволюції та набуття типологічних рис, по-друге, засвідчувати основоположне значення музичного начала, музичних чинників побудови оперної форми, отже, затверджувати поняття музичної концепції як провідне для визначення природи оперного образного синтезу. Явище образного синтезу в опері розкривається у двох основних планах, що мають тісний взаємозв'язок та спільну композиційну динаміку, тобто рівноважні драматургічні функції: колективну й індивідуальну. Кожен із цих планів має власні механізми узагальнення та типологізації, залежно від жанрово-естетичної модальності оперної композиції. Водночас для кожного з них головним способом експлікації образного змісту – смислових

показників оперного образу – є музичний тематизм, зокрема способи стилістичної побудови оперних мелодій, що дозволяє обговорювати своєрідний музично-тематичний сценарій оперного твору та пропонувати поглиблений аналітичний підхід до музично-інтонаційного змісту оперного образу.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б. Русская музыка XIX и начала XX в. Ленинград : Музыка, Ленинград. отд., 1979. 341 с.
2. Асафьев Б. Об опере. Избранные статьи. Ленинград : Музыка, 1981. 344 с.
3. Ван Цюн. Национально-культурные традиции в вокально-сценическом искусстве (на примере пекинской музыкальной драмы и русского оперного театра) : автореф. дис. ... канд. искусствoved.: 24.00.01. Санкт-Петербург, 2008. 23 с.
4. Васина-Гроссман В. Русский классический романс XIX в. Москва : Изд-во АН СССР, 1956. 352 с.
5. Дун Сіньюань. Семантика оперного образу у творчості М.А. Римського-Корсакова: діалог інтерпретацій : дис. ... канд. мист. (докт. філософії): 17.00.03. Одеса, 2019. 200 с.
6. Интонация и музыкальный образ: статьи и исследования музыковедов СССР и др. социалистических стран / общ. ред. Б. Ярустовского. Москва : Музыка, 1965. 354 с.
7. Оголевец А. Слово и музыка в вокально-драматических жанрах. Москва : Музгиз, 1960. 523 с.
8. Оперные либретто. Краткое изложение содержания опер. Русская опера. Москва : Музыка, 1971. Т. 1. 591 с.
9. Петрова О. Природа музыкального образа : автореф. ... канд. филос. наук: 09.00.01. Чебоксары, 2007. 30 с.
10. Соловцов А. Н.А. Римский-Корсаков. Очерк жизни и творчества. Москва : Музыка, 1984. 399 с.
11. Угрюмов Н. Опера М.И. Глинки «Жизнь за царя». Рукопись. Кривой Рог, 1987. 89 с.

REFERENCES

1. Asafiev, B. (1979). Russian music of the XIX and early XX centuries. Leningrad : Music, Leningrad. otdel. [in Russian].
2. Asafiev, B. (1981). About the opera. Selected articles. Leningrad : Music [in Russian].
3. Wang, Qiong.(2008). National and cultural traditions in vocal and stage art (on the example of Beijing musical drama and Russian opera house): author. ...candidate of art history; spec.: 24.00.01 – theory and history of culture. St. Petersburg [in Russian].
4. Vasina-Grossman, V. (1956). Russian classical romance of the XIX century. Moscow: Publishing house of the Academy of Sciences of the USSR [in Russian].

5. Dong, Sinyuan. (2019). Semantics of the opera image in the works of M. A. Rimsky-Korsakov: dialogue interpretation. Dis. ... cand. art. (Doctor of Philosophy); fach – 17.00.03 –musical art. Odessa [in Ukrainian].

6. Intonation and musical image: articles and studies of musicologists of the USSR and other socialist countries; total ed. B. Yarustovsky. (1965). Moscow : Muzyka [in Russian].

7. Ogolevets, A. (1960). Word and music in vocal and dramatic genres. M. : Muzgiz [in Russian].

8. Opera librettos. (1971). A summary of the contents of the operas. Russian opera. Moscow: Music, Vol. 1. [in Russian].

9. Petrova, O. (2007). The nature of the musical image: author. ... Candidate of philosophical sciences; spec .: 09.00.01 – ontology and theory of knowledge. Cheboksary [in Russian].

10. Solovtsov, A. (1984). N.A. Rimsky-Korsakov. Essay on life and work. Moscow: Muzyka, [in Russian].

11. Ugrumov, N. (1987). Opera M.I. Glinka “Life for the Tsar”. Manuscript. Krivoy Rog [in Russian].