

Svetlana A. Pavlova
Candidate of Art History
Associate Professor
Music History Department
The Gnessin Russian Academy of Music
e-mail: hymnography@yandex.ru
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-1042-0397

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-5-62-75

ON THE "CATECHISATION" OF THE THEATRE GENRE IN M. GLINKA'S WORKS THE OPERA *A LIFE FOR THE TSAR* DEDICATED TO THE 220TH ANNIVERSARY OF THE COMPOSER ESSAY I

Summary: The essay continues the discussion about the specifics of Russian musical theatre, which was started about two hundred years ago by V. Odoevsky and in which several generations of art historians have already participated. We are talking about the content of the "new direction in art", according to Vladimir Odoevsky, which appeared and headed the world musical culture in connection with the name of the Russian genius, M. Glinka, the author of three theatrical works: the operas *A Life for the Tsar* (1836) and *Ruslan and Lyudmila* (1842) as well as music for the tragedy *Prince Kholmisky* (1840). Let us say in advance that the last of the named works, despite its enduring artistic value, has not yet been included in the university curriculum for training musicians. The performance of this work in concerts is also a great rarity, given that the music to the tragedy *Prince Kholmisky* is, in essence, the first Russian program symphony, a "symphonic miracle", as P. Tchaikovsky called it.

V. Odoevsky described the opera *A Life for the Tsar* as "the first Russian opera". At present, this definition is understood in different ways and is even disputed. One gets the impression that be-

In several essays, we will consider the three named works in detail: the dramaturgy of the libretto and the features of musical expression, the formation of the images of the characters. All these special issues will be studied in their relation to the Christian world-view, which has been, in our opinion, the main "marker" of Russian art at all times of its existence. This idea, although it is more and more pronounced these days, is still not assessed seriously enough in the scientific humanitarian sphere; it is considered most of all from the aesthetic side, only abstractly touching on the dramaturgy and the musical language of the works, in our case — operas and music for theatre. In fact, it is precisely the laws of the spiritual life of man, which underlie the world-view and behaviour of a Christian, that directly determine the logic of the theatrical action structure. Moreover, they explain the content of the libretto and music, constituting that very "novelty" designated by V. Odoevsky in connection with M. Glinka's theatrical creative work.

*"With Glinka's opera, <...> a new element in art appears,
and, in its history, <...> a new period begins:
the period of Russian music..."
V. Odoevsky*

hind the philosophical, musicological, literary research, "stunned by the state mythology" [2, p. 65] of the 20th revolutionary century, the composer's own statement, his appeal to each of us, his daring

sermon "from heart-to-heart" [1, p. 145], is lost. Beginning with M. Glinka, opera became more than a secular genre¹ in Russia. Glinka restored such a genre characteristic of opera as its connection with the sacred rite. Glinka's operatic work can be called a stage sermon, which, following the most ancient patristic form of communication with the listener, seeks to actualise Christian truth, to make it desired and sought after in every human heart.

The creative work of the Russian genius purposefully raises the theme of spiritual life, namely its evangelical foundation. "With Glinka's opera, something that has long been sought and not found in Europe — a new element in art — appears, and, in its history, a new period begins: the period of Russian music," wrote V. Odoevsky after the premiere of the opera. "Such a feat, let us say, hand on heart, is a matter not only of talent but of genius!" [9]. It is possible to consider Vladimir Odoevsky's statement in the musical sphere alone; however, it is hardly sufficient, since the opera genre is not limited to music alone; it combines words and drama with it. By the time of Glinka's life and work, the Russification of these main directions of the opera genre — words, music, and drama, had already taken place. Words were Russified in the middle of the 18th century. *Cephalus and Procris* to a libretto by the "father of Russian theatre", A. Sumarokov, and music by F. Araja (1755), was one of the first operas in Russian. The Russification of drama took place in the last decades of the 18th century. In comedy, it is associated with the name of the serf playwright and composer, M. Matinsky, (*St. Petersburg Gostiny Dvor*, 1779); in tragedy — with the theatrical work of Empress Catherine the Great (*Oleg's Initial Administration*, 1790). Music was imbued with Russian content primarily in the comedy genre. This refers to the principle of composing an opera "for voices". It develops into a stylisation, which by the time of Glinka, prevailed on the music scene: Russian composers stylised music as Russian folk genres, European academic musical language, and Russian spiritual singing. For example, the genius of the vaudeville theatre, A. Verstovsky.

1. The etymology of the opera genre is associated with a sacred rite. It is evidenced by ancient authors explaining the names of the genres of "tragedy" and "comedy". Glinka restored precisely this genre characteristic of opera, as its connection with a sacred rite. However, he did this not only within the framework of Modern history, but in relation to Christianity as opposed to paganism, which regulated the content of the theatrical genres of Antiquity and the European Renaissance [11].



Unknown photographer. M. Mikhailova as Antonida. *A Life for the Tsar*. M. Glinka; 1892, director: A. Bartsal, artist: K. Valts. State Catalogue Number: 11758707. KP (GIK) Number: GABT KP-3591/177. Inv. Number: FOT-2023.

Why, given that the Russification of words, music, and drama happened long before the development of the creative genius of Glinka, is he called the founder of Russian opera?

Music occupied a key place in the composer's life since childhood. From infancy and youth, he absorbed its main directions — folk, spiritual, and academic. Folk music was mastered, for example, with the help of singers and musicians invited by the grandmother of the future composer from villages and towns belonging to the Glinka family. As is known, Mikhail Glinka grew up under the watchful eye of his grandmother, who protected her grandson to the point that she rarely let him out for a walk; however, she instead arranged for him a kind of people's philharmonic of invited artists. This first musical impression was assimilated by the composer and became his native musical language — people's, folklore. The second impression — spiritual musical culture, bell ringing, church singing, entered Glinka's life through the only joy of the child — going to church on weekends. One can imagine with

what inspiration the boy set off on a “journey” to the service and caught every overtone of the bells, every exclamation of the priest in a dialogue with the choirboys and the worshippers in the church. Finally, the third musical impression overtook the composer at a young age, when Mikhail Glinka received a direct opportunity to get acquainted with and participate in the performance of academic music. His uncle owned a symphony orchestra, in which the future composer learnt to play instruments, and he had an excellent command of the accessible secular repertoire ².

Glinka’s musical education turned out to be natural, early, and continuous; in his mature years, it was multiplied by new impressions and new (including foreign) teaching. In his own work, the level of stylisation turned out to be irrelevant for Glinka. This does not mean that he did not rely on the main sound streams — folk art, spiritual singing, and academic tradition. All this is present in his works. However, the creative genius of the composer “melted” the trends that fed the musical field of creativity throughout history into an individual musical style. It is where Glinka’s primacy at the musical level is — in the creation of his own musical style! Explaining the phenomena of “stylisation” and “authorship” is not an easy question. There is no mathematically precise method; however, a logical method of “separating the wheat from the chaff” ³ is possible. For example, in the final scene of *Susanin* with the choir in the third act, the theme “Get married without me” includes intonations of folk lamentation, perhaps a romance, and, most certainly, rhetorical figures of the secular European tradition. However, it is not possible to separate one from the other; everything is welded into a single stylistic organism. At the same time, in A. Verstovsky’s work, for example, in the Song of the Unknown, “In the Olden Times, Our Grandfathers Lived”, from the first act of the opera *Askold’s Grave*, one can hear an unconditional stylisation of an epic song, as it was imagined by Russian musicians of the 19th century. Moreover, individuality distinguishes M. Glinka’s original music in the theme of the opening chorus, “In a storm, in a thunderstorm, a falcon in the sky...”

2. For more information on M. Glinka’s musical education, as well as on the content of creativity and the personality of the composer, see: Frolov S. V., *M. Glinka in the 21st Century. A New Look at Personality and Creativity* [13].

3. We mean the “mathematical” method of analysing musical style, which is offered in the works by Y. Vasiliev, Professor of the Gnessin Russian Academy of Music, Ph.D. in Art [3].

from the stylised folk song “Hey, wide Dnieper...” by A. Verstovsky from the opera *Askold’s Grave*, etc.

In the work of the composer and the librettist on the text of the opera *A Life for the Tsar*, the word also reached a new level of interaction with music — the one that became widely known in connection with R. Wagner ⁴ creative work. It is where M. Glinka’s primacy at the level of words lies: *A Life for the Tsar* is the first Russian opera in which the text of the libretto is born of music (and not vice versa, as was usually done, when the music was created for an already finished libretto). “My imagination <...> warned the diligent German,” wrote Mikhail Glinka, “as if by magic, a plan for an entire opera was suddenly created <...>, many themes and even details of development — all this flashed in my head at once” [5, p. 64]. The music of *A Life for the Tsar* does not amaze with the number of leitmotifs — it is true, in terms of intonation it is oriented mainly towards larger formations, themes. However, the thematic dramaturgy of the opera is formed in the derivative of themes from one another, or more precisely from the main intonational-thematic thought (“I am not afraid of fear! I am not afraid of death! I will die for the Tsar, for Rus”). In general, the thematic connections of the opera can be considered as a stage in the formation of musical drama. For example, the themes of the opera’s choirs — the opening male one, “In a storm, in a thunderstorm...”, and the final mixed one, “Glory to the Fatherland” — are placed in the centre of the opera, in Ivan Susanin’s part, “I am not afraid of fear...”, in the scene with the Poles from the third act. Some scenes are built as continuous ones, in which the characterisation of the heroes is born, reflecting small changes of thought. For example, Antonida’s part in the scene with the Poles from the third act raises the expressive means of Antonida’s Aria and Rondo from the first act, responding to the change in the heroine’s mood.

It should be noted that the process of working on the word when creating the libretto was based on the quality of the content and sound of the text. Such exactingness did not allow the composer to find a librettist for a long time. The widespread view in musicology on the poetic work of Baron Yegor von Rosen, who became the librettist of the opera, is indulgent. Indeed, recognized

4. Wagner outlined the theory of musical drama in his works: *The Art Work of the Future* (1851), *Opera and Drama* (1851), *Letter to F. Villo* (1860).

poets, contemporaries of Glinka, did not seriously engage in libretto, and Yegor von Rosen, with the support of N. Kukolnik and others, fulfilled the tasks set, which required the interaction of words with music. The common requirement for simplicity and, at the same time, imagery of poetry intended for musical interpretation is well known. In our opinion, this requirement is absolutely fulfilled in the libretto. Let us cite as an example the opening phrase of the quartet from the third act, which alarms researchers, but does not lose its accuracy and disposition to the musical solution: “Not a rose in the garden, in the vegetable garden! Antonida blooms among the people...”. In addition to the allusion to the folk “in the garden, in the vegetable garden...”, here the agreement between the people and the Gospel, “like a date blossomed...” ⁵, is surprisingly simply and sonorously “captured”; it is what they say when they emphasise the origin of the glorified saint from righteous parents or family. Antonida’s “blossoming” is assimilated by the Russian people, to whom she belongs.

From the point of view of the technique of “subtext” of the melody, attention is also drawn to the dramaturgy of the text vocalisation in solo parts. At the request of the composer, who, let us recall, was an excellent vocal teacher, the librettist succeeded in making the singing convenient for the performer, and, therefore: the voice sounds magnificent, natural! Let us recall, for example, the unyielding “standing” of the bass on the only percussive sound “a”, which forms a hidden voice-leading, rhetorical theme of the cross in the melody to the words “Get married without me...” from the third act. And around this “a”, both the lower and upper tones reveal ever greater confusion in the situation in which the text is sung: Susanin says goodbye to his daughter, he is leaving “to show the Poles the way to the Tsar”. Antonida literally cries in the descending phrases that came from the Cavatina of the first act; however, they are “cleansed” of the “shepherd”-instrumental hesitation and sound short and insistent in their artless “dropping”. This, it would seem, is a technique of folk singing; nevertheless, it is impossible to single it out from the romance-recitative palette of sound!

Let us dwell on the drama (action) in the opera *A Life for the Tsar* in more detail. Glinka turned to

5. “The just one will flourish like the palm tree. He will be multiplied like the cedar of Lebanon.” (Psalm 91:13) [12].

a plot that was already known and presented on the Russian opera stage. In 1815, the Bolshoi Theatre in St. Petersburg premiered the opera *Ivan Susanin*, based on a libretto by the head of the repertoire department of the imperial theatres, Prince A. Shakhovskiy, with music by the composer and conductor of the imperial theatres, C. Cavos. To Glinka, the idea of Ivan Susanin as the hero of the “Russian opera” he had conceived was suggested by V. Zhukovskiy: “When I expressed my desire to create a Russian opera,” we read in Mikhail Glinka’s *Notes*, “Zhukovskiy sincerely approved of my intention and suggested the plot of Ivan Susanin to me. The scene in the forest was deeply imprinted on my imagination; in it, I found much that was original, characteristically Russian...” [5, p. 64]. Based on the above, the opera by Shakhovskiy and Cavos was not considered by Glinka and Zhukovskiy as “Russian”. What was wrong with it?

Firstly, it should be said about the genre. The opera *Ivan Susanin* was defined by the librettist as anecdotal, that is, a comedy. Glinka’s opera is undoubtedly a tragedy and, moreover, a tragedy with a different, in comparison with the European tradition, super-task ⁶. This “super-task”, in our opinion, consists in the catechisation of the listener, that is, in their enlightenment with the gospel truth ⁷. At the same time, European opera, which developed out of the heir of the sacred rite, ancient Greek tragedy, was “revived” by the need to somehow fill believers’ lives during the protest new time. How was this phenomenon, the “catechisation” of the listener, unusual for a secular genre, expressed?

Let us compare the super-tasks of Glinka’s opera *A Life for the Tsar* and Cavos’ opera *Ivan Susanin*, which are formed in the characters’ verbal, musical, and active characteristics.

The table lists the names of all the Russian characters in the opera in the same order as in the libretto (Table 1). Note that, in Glinka’s version, the

6. Let us recall that the term “super-task” in relation to theatrical dramaturgy and performance was introduced by K. Stanislavsky. “The super-task is the main ideological task, the goal for which the play, an actor’s image, and the performance are created” [6].

7. Along with religious education, catechesis constitutes the educational service of the Church. Catechesis is assistance to a person who has believed in God in a conscious and responsible entry into the life of the Church. Religious education is the instruction of an Orthodox Christian in the truths of faith and the moral norms of Christianity, their introduction to the Holy Scripture and Church Tradition, including the liturgical life of the Church, to the patristic prayerful and ascetic experience [10].

Ivan Susanin (1815),
People's Opera in two acts [7]

A Life for the Tsar (1836),
Grand Opera in four acts with an epilogue [4]

Ivan Susanin, a peasant of the Romanovs	Ivan Susanin, a peasant from the village of Donima
Alexey, his son	Antonida, his daughter
Masha, his daughter	Bogdan Sobinin, her fiancé
Matvey, Masha's fiancé	Vanya, an orphan in the house of Susanin

Table 1

name of Susanin's son is the same as the name of his father (unlike in A. Shakhovskiy's libretto, where the boy is called Alexey). This demonstrates the commonality and continuity of generations, even at the level of naming the characters in Glinka's opera. In the first essay, we will consider the image of Ivan Susanin's daughter, how it is developed in Cavos's anecdotal opera (*Masha*) and Glinka's folk opera (*Antonida*). In the libretto of Glinka's opera, it is Antonida who appears on stage first of the four soloists; the sequence of introductions is as follows: Antonida, Susanin, Sobinin, Vanya. In the libretto of Cavos's opera, the order is different: Matvey, Masha, Susanin, Alexey.

So, the daughter of Ivan Susanin. In both operas, the character appears with a solo number, the third in order from the beginning of the opera: Masha (in Cavos's opera) sings the Aria, Antonida (in Glinka's opera) sings Cavatina and Rondo⁸.

Masha's Aria (No. 3, Cavos) is preceded by the introductory chorus ("Do not rage, violent winds, / Do not blow away the yellow leaves / From the dense forest of mature oaks") (No. 1) and couplets with the chorus, the lead singer of which is Matvey, Masha's fiancé. We note that in his story about the victory over the enemy, nothing indicates that Matvey himself was in the voluntary

military forces: "Glory to the merciful God, / He saved the Russian land from troubles. / Glory to the brave army, / With a strong chest defended us. / The red sun shone / Over Moscow from behind the black clouds" (No. 2).

Masha's aria shows the heroine joyfully striving for the wedding, without a shadow of attention to the "black clouds" mentioned by Matvey: "Soon, soon you and I / Will walk down the aisle, my friend. / And with one soul in love / We will live gloriously at home. / Living together with you, / We will be in one joy. / As dear as you are to your bride, / You will be just as dear to your wife". The last thought especially occupies Masha, and she confidently repeats several times: "As dear as you are to your bride, / You will be just as dear to your wife. Just as, just as dear to your wife. Ah!" [7, pp. 2–5]. Concentration on her beloved self — her thoughts and feelings — brings the heroine to an increased heartbeat, which we can hear in a special pictorial rhythm and texture of the orchestra: "The heart beats so in the chest, / That it cannot be told <...> / That it cannot be told, / That it cannot be told" [7, p. 6–7]. Finally, as if completely forgetting about the groom, the bride is extremely excited by the шумны of the wedding feast, which will take place "at her place": "My faithful girlfriends, / All the neighbours, all the relatives, / The whole village, matchmakers, friends / will feast at my place" [7, pp. 9–13]. There is such a strong, homely hostess: "...at my place...".

8. In the piano score of M. Glinka's opera *A Life for the Tsar* published in 1880, it is indicated "Aria and Rondo" in the Russian text, and "Cavatina und Rondo Antonida" in the German translation [4].

The aria is written in a two-part reprise form. In terms of genre, it is a polka, the rhythm, and accompaniment of which follows the shades of the content. "Soon, soon we will be with you..." is given in a backing song texture, sounding light and unburdensome. "How dear you are to your bride..." is "dressed" in heroic, orchestral cries following the sounds of the triad's inversion, etc. In general, we get textured variations in the polka genre, which, despite some diversity, are still within the framework of one affect — joyfully heroic with a gallant bias towards the people; so to say, a "Neapolitan" song and dance heroics⁹. What is Masha's heroism? Assessing the content of the text and the nature of the music, we can conclude that it is in the bride's readiness to maintain a joyful disposition towards the groom when he becomes her husband: "As dear as you are to your bride, so will you be dear to your wife". In the best traditions of comic opera, Cavos emphasises the moral side of marital relations. The orchestra rejoices together with the heroine, opening and ending the Aria with the sound of tutti. Thus, joyful heroism is the main affect of this aria.

Antonida's Cavatina and Rondo (No. 3 Glinka) is placed after two choirs that open the opera: the male choir with the youthful song, "In a storm, in a thunderstorm, the falcon keeps its youthful path across the sky..." (No. 1), and the female choir with the lyrical-patriotic song, "At the call of their native country, her sons fly..." (No. 2). Appearing after the extended choral sound, the solo number especially attracts attention. Unlike *Ivan Susanin* by Cavos, where, in the numbers following one after another, a kind of dialogue takes place between the groom (Couplets with choir No. 2) and the bride (Aria No. 3), in Glinka's *A Life for the Tsar*, Antonida's entrance is lit up with the colours of loneliness. Instead of an orchestral introduction, we hear a lonely tune of a "shepherd's horn" (clarinet). Perhaps it will bring news of a beloved friend? Antonida's part opens with a repetition of the instrumental tune we heard. Not a song, but a tune. Not "girlfriends, neighbours, boyfriends, relatives", but a field, a river, and waves from which the girl awaits news of her fiancé: "I look into the clear field, / I keep my eyes along the na-

9. Genre was characteristic of the Neapolitan opera school, in which the style of baroque opera, *seria/buffa*, was formed and, by the first quarter of the 18th century, spread to the opera traditions of Venice, Rome, Vienna, and other musical capitals of Europe. On the history and style of baroque opera, including the Neapolitan school of composition, see: Lutsker P. V., Susidko I. P., *Italian Opera of the 18th Century* [8].

tive river, / The waves are coming to us, coming, / The menacing ice floes are floating, floating /..." [4, p. 28–29].

The music very accurately conveys the heroine's state of loneliness, and therefore, her focus on her beloved more than on herself. How else to express Antonida's love for her warrior fiancé, about whom it is not even known that he is alive? What thoughts can be about a wedding here! In the Russian language, the designation of belonging to the male and female sex is remarkable: *pol*, that is, a "half". A man and a woman only together become whole or, as they say in the patristic tradition, form a "new person", and separately they are halves. Antonida feels this with her loving heart, and Glinka makes us feel it: in the lonely repetition of an instrumental tune, and not in a melodious melody natural for a girl's performance; in a lonely sounding female voice without orchestral accompaniment, etc.

However, as it always happens with Glinka, the image of the character is formed, born literally "before our eyes". And now Antonida focuses on the bright, loving mood of the romance, and is already in a merry *khorovod*, almost turning into a dance. Cavatina and Rondo are written in three-part form with the dynamics of the genre transformation of music; it is a change in the character's thoughts, their ability to feel "in the range" of crying to dancing. What a difference! Cavos has a strong housewife, Masha, with a keen attention to herself: "... my heart is beating in my chest...", "... they will feast at my place...". Her feat lies in the worthy comedy of her readiness to "pardon" her husband, as well as the groom: "... you will be nice to the bride / ... you will be nice to the wife...". Masha's music is textured variations in a completely European style, not going beyond the framework of one genre — polka. How is it connected with the Russian heroine? Through secular aristocratic commitment to polkas at balls. The image of Masha is a view of Russia from the ballroom of St. Petersburg. In Glinka's work, Antonida does not know what to do with herself because her beloved is not there; although she gets mischievous in her dreams of a wedding towards the end of the Rondo, the path to this begins with crying, and not about herself, but about him. Thinking about another as much as about oneself, and even more, is Antonida's heroism. It does not grow out of everyday morality associated with self-interest, but out of the gos-

pel truth. "A new commandment I give you: love one another" [John 13:34], Christ said to the people of the New Testament, "love your neighbour as yourself" [Mark 12:31]. Glinka shows his heroine in the fulfilment of this commandment. Antonida opens up to the listener in anticipation of

her fiancé. She does not even have her own melodies at the beginning, only the sound of a horn coming from afar, which she repeats in the hope of hearing, reading "the lips" of the tune, the news about her beloved friend.

TO BE CONTINUED

REFERENCES:

1. Beethoven, L. Letters. In 4 volumes. 1978. Moscow: Muzyka Publishing House, Vol. 3.
2. Burkov, G.I. 1998. *Chronicle of the Heart*. Series: My 20th Century. Moscow: Vargius.
3. Vasiliev, Yu. V. "Melodic formulas of E. Rucevskaya in the Material of the Opera *Eugene Onegin* by P. Tchaikovsky (Statistical Notes)" / Scientific heritage of E. Rucevskaya in modern musicology. Abstracts of the International Scientific Conference dedicated to the 100th anniversary of the birth of Doctor of Arts, Professor E. Rucevskaya. 2022. St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, p. 9
4. Glinka, M. I. Life for the Tsar. Grand Opera in Four Acts with an Epilogue (1836). Piano score. 1880. Moscow: P. Jurgenson.
5. Glinka, M. I. Notes. 1988. Moscow: Muzyka, p. 64.
6. Gorchakov, N.M. 1965. "Supertask", *Theatrical Encyclopedia* / edited by P. Markov. Moscow: Soviet Encyclopedia, vol. 4.
7. Kavos, K. A. *Ivan Susanin. Folk Opera in Two Acts* (1815). Piano score. 1867. St. Petersburg: F. Stellovsky.
8. Lutsker, P.V., Susidko I. P. 1998. *Italian Opera of the 18th Century*. In 2 volumes, Moscow.
9. Odoevsky, V.F. 2011. "On Glinka's Opera: A Life for the Tsar", *The Northern Bee*. 1836. December 7, no. 280, p. 1118.
10. On religious-educational and catechetical service in the Russian Orthodox Church. The document was approved by the definition of the Holy Synod of the Russian Orthodox Church on December 27, 2011 (Journal No. 152). URL: <https://azbyka.ru/otechnik/dokumenty/o-religiozno-obrazovatelnom-i-katehizicheskom-sluzhenii-v-russkoj-pravoslavnoj-tserkvi/> (Accessed on: 15.08.2024).
11. Pavlova, S.A. 2024. "Theory of Affects in the Libretto of European and Russian Opera: from Paganism to Christianity. Monteverdi's Orpheus and Glinka's *Ruslan*", *Burganov House. The Space of Culture. Scientific and analytical journal*, no. 2, pp. 124–139.
12. The works of our holy father John Chrysostom, Archbishop of Constantinople, in Russian translation: in 12 volumes. St. Petersburg: Publishing House of the St. Petersburg Theological Academy, 1895–1906. / Vol. 5 (in 2 books), 1899, p. 1007 / Conversation about psalms / Conversation 39 on psalm 91, pp. 599–977.
13. Frolov, S.V. 2016. *M. Glinka in the 21st Century. A New Look at Personality and Creativity*. St. Petersburg: Nestor-History.

DOI: 10.36340/2071-6818-2024-20-5-62-75

О «КАТЕХИЗАЦИИ» ТЕАТРАЛЬНОГО ЖАНРА В ТВОРЧЕСТВЕ М. И. ГЛИНКИ ОПЕРА «ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ» К 220-ЛЕТИЮ КОМПОЗИТОРА ОЧЕРК I

Настоящий очерк продолжает дискуссию о специфике русского музыкального театра, которая открылась около двухсот лет назад В. Ф. Одоевским и в которой участвуют уже несколько поколений искусствоведов. Речь идет о содержании «нового направления в искусстве», по словам Владимира Федоровича, возникшего и возглавившего мировую музыкальную культуру в связи с именем русского гения — М. И. Глинки — автора трех театральных сочинений: опер «Жизнь за царя» (1836) и «Руслан и Людмила» (1842), музыки к трагедии «Князь Холмский» (1840). Заранее скажем, что последнее из названных сочинений, несмотря на непреходящую художественную ценность, до сих пор не включено в довузовскую программу обучения музыкантов. Исполнение этого сочинения в концертах — также большая редкость при том, что Музыка к трагедии «Князь Холмский» является, в сущности, первой русской программной симфонией — «симфоническим чудом», как называл это сочинение П. И. Чайковский.

В нескольких очерках мы подробно рассмотрим три названных сочинения: драматургию либретто и особенности музыкального выражения, формирование образов действующих лиц. Все эти специальные вопросы будут рассмотрены в их отношении к христианскому мировоззрению, которое и является, на наш взгляд, главным «маркером» русского искусства во все времена его существования. Эта мысль в наши дни, хотя и звучит громче и громче, но все еще недостаточно серьезно оценивается в научной гуманитарной сфере и рассматривается более всего со стороны эстетической, лишь отвлеченно затрагивающей драматургию и собственно музыкальный язык произведений, в нашем случае — опер и музыки для театра. В то время, как именно законы духовной жизни человека, лежащие в основе мировоззрения и поведения христианина, непосредственно определяют логику строения театрального действия, объясняют содержание либретто и музыки, составляя ту самую «новизну», которая была обозначена В. Ф. Одоевским в связи с театральным творчеством М. И. Глинки.

«С оперою Глинки является <...> новая стихия в искусстве, и начинается в его истории <...> период русской музыки...»
В. Ф. Одоевский

Опера «Жизнь за царя» названа В. Ф. Одоевским «первой русской оперой». В настоящее время это определение понимается по-разному и даже оспаривается. Складывается впечатление, что за философскими, музыковедческими, литературными изысканиями, «оглушенными госу-

дарственной мифологией» [2, с. 65] двадцатого революционного столетия, теряется высказывание самого композитора, его обращение к каждому из нас, его дерзновенная проповедь «от сердца к сердцу» [1, с. 145]. Начиная с М. И. Глинки, опера в России становится больше, чем свет-

ский жанр¹. Глинка восстановил такую жанровую характеристику оперы, как ее связь со священнодействием. Оперное творчество М. И. Глинки можно назвать *сценической проповедью*, которая, следуя древнейшей святоотеческой форме общения со слушателем, стремится актуализировать христианскую истину, сделать ее желанной и искомой в каждом человеческом сердце.

Творчество русского гения направленно поднимает тему духовной жизни, а именно ее *евангельской* основы. «С оперою Глинки является то, чего давно ищут и не находят в Европе — новая стихия в искусстве, и начинается в его истории новый период: период русской музыки, — записал после премьеры оперы В. Ф. Одоевский, — Такой подвиг, скажем, положи руку на сердце, есть дело не только таланта, но гения!» [9]. Рассматривать высказывание Владимира Федоровича в сфере только музыкальной возможно, но вряд ли достаточно, так как оперный жанр не ограничен только музыкой, но соединяет с нею слово и драму. Ко времени жизни и творчества М. И. Глинки русификация этих главных направлений оперного жанра — слова, музыки и драмы уже совершилось. Слово было русифицировано в середине XVIII века. Одна из первых опер на русском языке — это «Цефал и Прокрис» на либретто «отца русского театра» А. П. Сумарокова и музыку Фр. Арайи (1755). Русификация драмы произошла в последние десятилетия XVIII века. В комедии это связано с именем крепостного драматурга и композитора М. Матинского («Санкт-Петербургский гостинный двор», 1779), а также — драматурга И. А. Крылова и композитора Е.И. Фомина («Американцы», 1788 и др.), в трагедии — с театральным творчеством императрицы Екатерины Великой («Начальное управление Олега», 1790). Музыка проникалась русским содержанием прежде всего в жанре комедии. Имеется ввиду принцип сочинения оперы «на голоса». Он развивается в стилизацию, которая ко времени М. И. Глинки преобладала на музыкальной сцене: под русские народные жанры, европей-

ский академический музыкальный язык, отечественное духовное пение стилизовали музыку отечественные композиторы. Например, гений водевильного театра А. Н. Верстовский.

Почему же при том, что русификация слова, музыки и драмы случилась задолго до развёртывания творческого гения М. И. Глинки, родоначальником русской оперы называют именно его?

Музыка занимала важнейшее место в жизни композитора с самого детства. С младенчества и юности он впитал основные её направления — народное, духовное, академическое. Освоение народной музыки произошло, например, через песенниц и игрунов из принадлежащих семейству Глинок сел и деревень. Как известно, Михаил Иванович рос под чутким присмотром бабушки, которая берегла внука до того, что даже редко выпускала гулять, но зато устроила для него, своего рода, народную филармонию из приглашенных артистов. Это первое музыкальное впечатление было усвоено композитором и стало его родным музыкальным языком — народным, фольклорным. Второе впечатление — духовная музыкальная культура, колокольный звон, церковное пение, вошли в жизнь Глинки через единственную выездную радость младенца и отрока — посещение церкви на выходных. Можно себе представить, с каким вдохновением отправлялся мальчик в «путешествие» к богослужению и ловил каждый обертон колоколов, каждый возглас священника в диалоге с клирошанами и молящимися в храме. Наконец, третьей музыкальное впечатление достигло композитора в юном возрасте, когда Михаил Иванович получил прямую возможность познакомиться и участвовать в исполнении академической музыки. Брат матери владел симфоническим оркестром, в котором будущий композитор научился играть на инструментах, и прекрасно знал светский репертуар².

Музыкальное воспитание Глинки оказалось естественным, ранним и непрерывным, в зрелые годы было умножено на новые впечатления и новое (в том числе, заграничное) учение. В собственном творчестве уровень стилизации оказался для М. И. Глинки неактуален. Это не зна-

чит, что он не опирался на основные звуковые потоки — народное творчество, духовное пение и академическую традицию. Все это есть в его сочинениях. Но творческий гений композитора «переплавил» направления, питавшие на протяжении всей истории музыкальную область творчества, в индивидуальный, авторский музыкальный стиль. Вот в чем первенство М. И. Глинки на уровне музыки — в создании **авторского музыкального стиля!** Объяснить явления «стилизации» и «авторства» — вопрос не простой. Математически точного метода нет, но возможен внимательный слуховой анализ³. Например, в финале сцены Сусанина с хором в третьем действии тема «Сыграйте вашу свадьбу без меня» композитор собирает интонации народного плача-причитания, может быть, романса и, совершенно точно, риторические фигуры светской европейской традиции — тему креста. Но отделить одно от другого не представляется возможным, всё спаяно в единый стилевой организм. В то же время у А. Н. Верстовского, например, в Песне Неизвестного «В старину жилали деды» из первого действия оперы «Аскольдова могила» слышна безусловная стилизация под былинную песнь, какой представляли ее себе отечественные музыканты XIX века. Также индивидуальность отличает авторскую музыку М. И. Глинки в теме начального хора «В бурю во грозу сокол по поднебесью...» от стилизованной под народную песню «Гой, ты Днепр широкий...» А. Н. Верстовского из оперы «Аскольдова могила» и т. д.

Слово в работе композитора и либреттиста над текстом оперы «Жизнь за царя» также вышло на новый уровень взаимодействия с музыкой — тот, который получил широкую известность в связи с творчеством Р. Вагнера⁴. Вот в чем первенство М. И. Глинки на уровне слова: «Жизнь за царя» — первая русская опера, в которой *текст либретто рожден музыкой* (а не наоборот, как обычно это делалось, когда музыка создавалась на уже готовое либретто). «Моё воображение <...> предупредило прилежного немца, — писал Михаил Иванович, — как бы по волшебному действию вдруг создался план целой оперы <...>, многие темы

и даже подробности разработки — все это разом вспыхнуло в голове моей» [5, с. 64]. Музыка «Жизни за царя» не поражает количеством лейтмотивов — это правда, в интонационном плане она ориентируется преимущественно на более крупные образования — темы. Однако, тематическая драматургия оперы складывается в производности тем от главной интонационно-тематической мысли («Страха не страшусь! Смерти не боюсь! Лягу за царя, за Русь»). В целом тематические связи оперы можно рассматривать как ступень формирования музыкальной драмы. Например, темы хоров оперы — начального мужского «В бурю во грозу...» и финального смешанного «Славься Отечество» — собираются в центре оперы, в партии Ивана Сусанина «Страха не страшусь...» в сцене с поляками из третьего действия. Некоторые сцены построены как сквозные, в которых характеристика героев рождается, отражая малые движения мысли. Например, партия Антонида в сцене с поляками из третьего действия, поднимает выразительные средства Каватины и Рондо Антонида из первого действия, откликаясь на перемену настроения героини.

Обратим внимание на то, что процесс работы над словом при создании либретто опирался на качество содержания и звучания текста. Такого рода требовательность долгое время не позволяла композитору найти либреттиста. Распространенным в музыковедении взглядом на поэтическое творчество барона Егора Федоровича фон Розена, ставшего либреттистом оперы, снисходительное. Действительно, заниматься все-рьез либретто не стали признанные поэты, современники М. И. Глинки, а Е. Ф. фон Розен при поддержке Н. В. Кукольника выполнил поставленные задачи, требовавшие взаимодействия слова с музыкой. Известно расхожее требование простоты и, вместе с тем, образности поэзии, предназначенной для музыкальной интерпретации. На наш взгляд, это требование абсолютно выполнено в либретто. Приведем в пример настораживающую исследователей, но от этого не теряющей своей точности и расположенности к музыкальному решению, начальную фразу квартета из третьего действия: «Не розан в саду, в огороде! Цветёт Антонида в народе...». Помимо аллюзии на народное «во саду-ли, в огороде...», здесь удивительно просто и звучно «схвачено» согласие *народного* — *евангельскому* «яко фи-

1. Этимология жанра оперы связана со священнодействием. Об этом свидетельствуют античные авторы, объясняющие названия жанров «трагедии» и «комедии». Глинка восстановил именно такую жанровую характеристику оперы, как ее связь со священнодействием. Но сделал это в противовес язычеству, регулировавшему содержание театральных жанров Античности и европейского Возрождения [11].

2. Подробно о музыкальном воспитании М. И. Глинки, а также о содержании творчества и о личности композитора см.: Фролов С. В., М. И. Глинка в XXI веке. Новый взгляд на личность и творчество [13].

3. Мы имеем ввиду «математический» метод анализ музыкального стиля, который предлагает в своих работах профессор РАМ им. Гнесиных, канд. иск. Ю. В. Васильев [3].

4. Вагнер изложил теорию музыкальной драмы в своих работах: «Художественное произведение будущего» (1851), «Опера и драма» (1851), «Письмо к Ф. Вилло» (1860).

никс процвел...»⁵ — так говорят, когда подчеркивают происхождение прославляемого святого от праведных родителей или рода. «Цветение» Антонида усваивается русскому народу, которому она и принадлежит.

С точки зрения техники «подтекстовки» мелодии обращает на себя внимание также драматургия огласовки текста в сольных партиях. Либреттисту удается по требованию композитора, который, напомним, был прекрасным вокальным педагогом, сделать пение удобным для исполнителя, а значит: голос будет великолепно, естественно звучать! Вспомним, например, какое складывается непреклонное *стояние* баса на единственном ударном звуке «а», образующем скрытое голосоведение, риторическую тему креста в мелодии на слова «Сыграйте вашу свадьбу без меня...» из третьего действия. А вокруг этого «а» — и нижние, и верхние тоны раскрывают всё большее *смятение* в ситуации, в которой поется текст: Сусанин прощается с дочерью, он уходит «указать полякам дорогу к царю». Антонида буквально плачет в нисходящих фразах, пришедших из Каватины первого действия, только они «очищены» от «пастушески»-инструментальных колебаний и звучат кратко и настойчиво в своем безыскусном «сбрасывании». Это, казалось бы, прием народного пения, но выделить его из романсово-речитативной палитры звучания невозможно!

На **драме (действии)** в опере «Жизнь за царя» остановимся подробнее. М. И. Глинка обратился к сюжету, уже известному и представленному на русской оперной сцене. В 1815 году в Большом театре Санкт-Петербурга состоялась премьера оперы «Иван Сусанин» на либретто руководителя репертуарной части императорских театров, князя А. А. Шаховского с музыкой композитора и дирижера императорских театров К. А. Кавоса. М. И. Глинке мысль об Иване Сусанине, в качестве героя задуманной им «русской оперы», предложил В. А. Жуковский: «Когда я изъявил своё желание приняться за русскую оперу, — читаем в «Записках» Михаила Ивановича, — Жуковский искренно одобрил мое намерение и предложил мне сюжет «Ивана Сусанина». Сцена в лесу глубоко врезалась в моём воображении; я находил в [ней] много оригинального, характерно русского...» [5, с. 64]. Исходя из сказанного, опера Шаховского и Ка-

воса не рассматривалась Глинкой и Жуковским, как «русская». Что же в ней было не так?

Прежде всего, здесь следует сказать о жанре. Опера «Иван Сусанин» была определена либреттистом, как анекдотическая, то есть *комедия*. Опера М. И. Глинки является несомненно *трагедией* и, более того, трагедией с иной, по сравнению с европейской традицией, сверхзадачей⁶. Эта «сверхзадача», на наш взгляд, состоит в катехизации слушателя, то есть в его просвещении евангельской истиной⁷. В то время, как европейская опера, выросшая из наследницы священнодействия — древнегреческой трагедии, была «возрождена» необходимостью наполнить переживаниями аффектов (страстей) жизнь верующих в протестное Новое время. В чем же выразилось это необычное для светского жанра явление — «катехизация» слушателя? Сравним сверхзадачи оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя» и К. А. Кавоса «Иван Сусанин», которые формируются в словесных, музыкальных и действенных характеристиках персонажей.

В таблице выписаны имена всех русских героев оперы в той же последовательности, что в либретто (Таблица 1). Обратим внимание, что имя сына Сусанина у М. И. Глинки повторяет имя отца (в отличие от либретто А. А. Шаховского, в котором мальчика зовут Алексей). Это показывает общность, преемственность поколений даже на уровне именования героев в опере М. И. Глинки. В первом очерке рассмотрим образ дочери Ивана Сусанина, как он складывается в анекдотической опере Кавоса (Маша) и народной опере Глинки (Антонида). В либретто оперы М. И. Глинки именно Антонида появляется на сцене первой из четырех солистов, последовательность вступления получается следующая: Антонида, Сусанин, Собинин, Ваня. В либретто оперы К. А. Кавоса порядок иной: Матвей, Маша, Сусанин, Алексей.

6. Напомним, термин «сверхзадача» в отношении театральной драматургии и исполнительства введен К. С. Станиславским. «Сверхзадача — это «главная идейная задача, цель, ради которой создается пьеса, актёрский образ, спектакль» [6].

7. Катехизация наряду с религиозным образованием составляет просветительское служение Церкви. Катехизация — это содействие уверовавшему в Бога человеку в сознательном и ответственном вхождении в жизнь Церкви. Религиозное образование — это наставление православного христианина в истинах веры и нравственных нормах христианства, приобщение его к Священному Писанию и церковному Преданию, в том числе к литургической жизни Церкви, к святоотеческому молитвенному и аскетическому опыту [10].

5. «Праведник яко финикс процветет: яко кедр, иже в ливане, умножится» (Пс. 91:13) [12].

«Иван Сусанин» (1815),
Народная опера в двух действиях[7]

ИВАН СУСАНИН, крестьянин Романовых

АЛЕКСЕЙ, сын его

МАША, дочь его

МАТВЕЙ, жених Маши

«Жизнь за царя» (1836),
Большая опера четырех действиях с эпилогом
[4]

ИВАН СУСАНИН, крестьянин деревни Донины

АНТОНИДА, его дочь

БОГДАН СОБИНИН, ее жених

ВАНЯ, сирота в доме Сусанина

Таблица 1

Итак, дочь Ивана Сусанина. В обеих операх персонаж появляется с сольным номером, третьим по порядку от начала оперы: Маша (у Кавоса) поет Арию, Антонида (у Глинки) — Каватину и Рондо⁸.

Арии Маши (№ 3, Кавос) предшествует вступительный Хор «*Не бушуйте, ветры буйные, / Не снесите листа желтого / С леса частого матерых дубов*» (№ 1) и Куплеты с хором, запевалой которых выступает Матвей, жених Маши. В его рассказе о победе над врагом, заметим, ничего не указывает на то, что сам Матвей был в ополчении: «*Слава Богу милосердому, / Землю русскую от бед Он спас. / Слава войску молодецкому, / Грудью крепкой отстояло нас. / Возсияло солнце красное / Над Москвою из-за черных туч*» (№ 2).

Ария Маши показывает героиню в радостной устремленности к свадьбе, без тени внимания к упомянутым Матвеем «*черным тучам*»: «*Скоро, скоро мы с тобою / Под венец, мой друг, пойдём. / И в любви одной душою / Домом славно заживём. / Живучи с тобою вместе, / Будут радости одне. / Сколь ты мил своей невесте, / Столько ж будешь мил жене*». Последняя мысль особенно занимает Машу, и она несколько раз уверенно повторяет: «*Сколь ты мил своей невесте, / Столько ж будешь мил жене. Столько ж, столько ж будешь мил жене. Ах!*» [7, с. 2–5]. Сосредоточенность на себе любимой — своих мыслях и чувствах доводят героиню до усиленного сердцебиения, которое слышится и нам в специальном изобразительном ритме и фактуре оркестра: «*Так в груди сердечко бьется, / Что не*

8. В клавире оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя» 1880 года издания указано: «Ария и Рондо» — в рус. тексте, «Cavatina und Rondo Antonida» — в нем. переводе [4].

можно рассказать <...> / Что не можно рассказать» [7, с. 6–7]. Наконец, будто вообще забывая о женихе, невеста предельно возбуждается картиной свадебного пира, который состоится «*у неё*»: «*Верныя мои подружки, / Все соседи, вся родня, / Вся деревня, свахи, дружки / запируют у меня*» [7, с. 9–13]. Такая крепкая, домовитая хозяйка: «*...у меня...*».

Жанровая основа Арии — полька, ритм и сопровождение которой следует за оттенками содержания. «*Скоро, скоро мы с тобою...*» дается в подголосочной песенной фактуре и легко, не обременительно звучит. «*Сколь ты мил своей невесте...*» одето в героические, идущие по звукам обращения трезвучия, возгласы оркестра и т. д. В целом получают фактурные вариации в жанре польки, которые при некотором разнообразии всё-таки находятся в рамках **одного аффекта — радостно героического с галантным уклоном в народность**, такая «неаполитанская» песенно-танцевальная героика⁹. В чем же заключается *героизм* Маши? Оценивая содержание текста и характер музыки, можно сделать вывод, что — в готовности невесты сохранять радостное расположение к жениху, когда он станет ее мужем: «*Сколь ты мил своей невесте, столько ж будешь мил жене*». В лучших традициях комической оперы Кавос подчеркивает моральную сторону отно-

9. Жанровость была свойственна неаполитанской оперной школе, в которой сформировался стиль барочной оперы *seria/buffa* и к первой четверти XVIII века распространился на оперные традиции Венеции, Рима, Вены и др. музыкальных столиц Европы. Об истории и стиле барочной оперы, в том числе, о неаполитанской композиторской школе см.: Луцкер П. В., Суцидико И. П., Итальянская опера XVIII века [8].

шений в супружестве. Оркестр радуется вместе с героиней, открывая и завершая Арию звучанием тунты. Итак, радостная героиня — вот основной эффект этой арии.

Каватина и Рондо Антонида (№ 3 Глинка) поставлена после двух, открывающих оперу, хоров: мужского с молодецкой песней «*В бурю во грозу сокол по поднебесью правит молодецкий путь...*» (№ 1) и женского — с лирико-патриотической песней «*На зов своей родной страны летят её сыны...*» (№ 2). Появляясь после протяженного хорового звучания, сольный номер особенно обращает на себя внимание. В отличие от «Ивана Сусанина» Кавоса, где в следующих друг за другом номерах возникал своего рода диалог жениха (Куплеты с хором № 2) и невесты (Ария № 3), в «Жизни за царя» Глинки выход Антонида освящен красками *одиночества*. Вместо оркестрового вступления здесь звучит одинокий наигрыш «пастушеского рожка» (кларнет). Может быть, он донесет весть о возлюбленном друге? Партия Антонида открывается повторением услышанного инструментального наигрыша. Не песня, а наигрыш. Не «*подружки, соседи, дружки, родня*», а поле, река и волны, от которых девушка ждет весточки о женихе: «*В поле чистое гляжу, / Вдоль по реке родной очи держу, / Волны к нам идут, идут, / Льдины грозные плывут, плывут /...*» [4, с. 28–29].

Очень точно передано музыкой *состояние одиночества героини*, а значит ее нацеленности на любимого более, чем на саму себя. Как иначе выразить любовь Антонида к жениху воину, о котором неизвестно даже то, что он жив? Какие тут мысли о свадьбе! В русском языке замечательно обозначение принадлежности мужскому и женскому *полу*: «пол», то есть «половина» [14]. Мужчина и женщина только вместе становятся целым или, как говорится в святоотеческой традиции, образуют «*нового человека*», а по отдельности они — половинки. Антонида это чувствует своим любящим сердцем, а Глинка заставляет почувствовать нас: в одиноком повторении инструментального наигрыша, а не в напевной естественной для девического исполнения мелодии;

в одиноко звучащем женском голосе без оркестрового сопровождения и др.

Но, как это всегда бывает у М. И. Глинки, образ персонажа формируется, рождается буквально «на глазах». И вот уже Антонида настраивается на светлый любовный лад романса, и вот уже играет в веселом хороводе, переходящем почти что в пляску. Каватина и Рондо написаны в трехчастной форме с динамикой жанрового преобразования музыки, как изменение мыслей персонажа, его способности чувствовать «в диапазоне» от плача до пляса. Вот какая разница! У Кавоса — крепкая хозяйка Маша с остро развитым вниманием к себе: «*...в груди сердечко бьется...*», «*...запируют у меня...*». Подвиг её заключается в достойной комедии готовности «*миловать*» мужа, также как жениха: «*...будешь мил невесте / ...будешь мил жене...*». Музыка Маши — фактурные вариации во вполне себе европейской стилистике, не выходящей за рамки одного жанра — польки. Как он связан с русской героиней? Через светское аристократическую приверженность к полькам на балах. Образ Маши — взгляд на Россию из бальной залы Петербурга. У Глинки — не знающая куда себя деть от отсутствия рядом любимого, Антонида, которая, хоть и приходит в состояние озорства в мечтах о свадьбе к концу Рондо, но путь к этому начинается с плача — не о себе, а о нем. Думать о другом также, как о самой себе и даже больше — вот в чём героизм Антонида. Он вырастает не из **житейской морали**, связанной с выгодой для себя, но из **евангельской истины**. «*Заповедь новую даю вам: любите друг друга*» [Ин. 13:34], — сказал Христос людям Нового Завета, — «*возлюби ближнего своего, как самого себя*» [Мк. 12:31]. В исполнении этой заповеди и показывает М. И. Глинка свою героиню. Антонида открывается слушателю в ожидании жениха, у нее и своих мелодий-то в начале нет, только доносящийся издали звук рожка, который она повторяет в надежде услышать, прочитать «по губам» наигрыша весть о возлюбленном друге.

ПРОДОЛЖЕНИЕ СЛЕДУЕТ

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бетховен Л. Письма. — В 4 т. — М., издательство «Музыка», 1978. — Т. 3.
2. Бурков Г. И. Хроника сердца. Серия: Мой 20 век». — М.: Варгиус. — 1998.
3. Васильев Ю. В. Мелодические формулы Е. А. Ручьевской в материале оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского (статистические заметки) / Научное наследие Е. А. Ручьевской в современном музыкознании. Тезисы Международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения доктора искусствоведения, профессора Е. А. Ручьевской. — С.-Петербургская Государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. — 2022. — С. 9
4. Глинка М. И. Жизнь за царя. Большая опера в четырех действиях с эпилогом (1836). Клавир. — М.: у П. Юргенсона. — 1880.
5. Глинка М. И. Записки. М.: Музыка, 1988. — С. 64.
6. Горчаков Н. М. Сверхзадача // Театральная энциклопедия / под ред. П. А. Маркова. — М.: Советская энциклопедия, 1965. — Т. 4.
7. Кавос К. А. Иван Сусанин, народная опера в двух действиях (1815). Клавир. — СПб.: у Ф. Стелловского. — 1867.
8. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. — В 2 т. — М. — 1998.
9. Одоевский В. Ф. Об опере Глинки: «Жизнь за Царя» // Северная пчела. 1836. 7 дек. № 280. — С. 1118.
10. О религиозно-образовательном и катехизическом служении в Русской Православной Церкви. Документ утвержден определением Священного Синода Русской Православной Церкви от 27 декабря 2011 года (журнал № 152). URL: <https://azbyka.ru/otechnik/dokumenty/o-religiozno-obrazovatelnom-i-katehizicheskom-sluzhenii-v-russkoj-pravoslavnoj-tserkvi/> (Дата обращения 15.08.2024).
11. Павлова С. А. Теория аффектов в либретто европейской и русской оперы: от язычества к христианству. «Орфей» Монтеверди и «Руслан» Глинки // Дом Бурганова. Пространство культуры. Научно-аналитический журнал. — № 2. — 2024. — С. 124–139.
12. Творения святого отца нашего Иоанна Златоуста, архиепископа Константинопольского, в русском переводе: в 12-и томах. — СПб.: Издательство С.-Петербург. Духовной Академии, 1895–1906. / Т. 5. (в 2-х книгах) — 1899. — 1007 с. / Собеседование о псалмах / Собеседование 39 на псалом 91. — 599–977 с.
13. Фролов С. В. М. И. Глинка в XXI веке. Новый взгляд на личность и творчество. — СПб.: Нестор-История. — 2016.
14. Ирзабеков Василий (Фазиль). Тайна русского слова. М.: Издательство "Художественная литература", 2024.