

УДК 78.01+782.1

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–1–184–195

Ван Лунчуань

<https://orcid.org/0000–0002–6702–4539>

здобувач кафедри історії музики

та музичної етнографії Одеської національної музичної
академії ім. А. В. Нежданової

OdWangLongchuan@gmail.com

ЖАНРОВО-ТЕМАТИЧНІ ЗАСАДИ ІТАЛІЙСЬКОЇ ОПЕРИ: ВІД ІСТОРИЧНИХ ВИТОКІВ ДО ВОКАЛЬНО- ВИКОНАВСЬКОЇ АВТОНОМІЇ

Мета статті — виявити жанрово-тематичні засади формування італійської оперної школи як семантичної та технологічної єдності композиторських і вокально-виконавських досягнень, що забезпечила італійській опері провідне місце в європейській оперній культурі. **Методологія роботи** полягає у поєднанні історико-культурологічного та жанрово-естетичного підходів, що проєктуються у сферу виконавсько-стилістичних оцінок. **Наукова новизна** зумовлена проєкцією жанрово-естетичного підходу до сфери оперного вокального виконавства, виявленням в італійській школі оперного співу засадничих для створення оперної системи образів технологічних й художніх принципів, що набувають міжнаціонального значення й розповсюдження. **Висновки** дозволяють засвідчити, що завдяки єдності та буквальній співзвучності сюжетно-тематичного та вокально-виконавського змісту, віддзеркаленого у загальній композиції твору, італійська опера донині залишається енциклопедією оперної майстерності, що зумовлює єдність композиторської та співацької шкіл.

Ключові слова: італійська опера, жанрово-тематичні засади, сюжет, вокально-виконавська стилістика, європейська оперна культура, антропософійність, героїзація, тема кохання.

Wang Longchuan, applicant of the Department of Music History and Musical Ethnography of The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Genre-thematic foundations of the Italian opera: from historical origins to vocal performing autonomy

The purpose to discover the genre and thematic foundations of the formation of the Italian opera school as a semantic and technological unity of composing and vocal-performing achievements, which gave the Italian opera a leading place in the European operatic culture. **The methodology** is to combine historic-cultural and genre-aesthetic approaches, which are projected into the sphere of performing-stylistic assessments. **The scientific novelty** is due to the projection of a genre-aesthetic approach to the field of operatic vocal performance, is

caused by identification at the Italian school of opera singing of the basic technological and art principles for creation of an opera system of images which gaining international value and distribution. **The conclusions** it is possible to prove that thanks to the unity and literal consistency of the theatrical, thematic and vocal-performing content, reflected in the general composition of the work, the Italian opera remains the encyclopedia of operatic skill, which determines the unity of the composer's and singing schools.

Keywords: Italian opera, genre and thematic principles, plot, vocal-performing stylistics, European opera culture, anthroposophy, heroism, the theme of love.

Ван Лунчуань, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

Жанрово-тематические основы итальянской оперы: от исторических истоков до вокально-исполнительской автономии

Цель статьи — выявить жанрово-тематические основы формирования итальянской оперной школы как семантического и технологического единства композиторских и вокально-исполнительских достижений, обеспечившего итальянской опере ведущее место в европейской оперной культуре. **Методология** работы заключается в соединении историко-культурологического и жанрово-эстетического подходов, проектируемых в сферу исполнительско-стилистических оценок. **Научная новизна** обусловлена проекцией жанрово-эстетического подхода в сферу оперного вокального исполнительства, выявлением в итальянской школе оперного пения основных для создания оперной системы образов технологических и художественных принципов, приобретающих межнациональное значение и распространение. **Выводы** позволяют утверждать, что благодаря единству и буквальной созвучности сюжетно-тематического и вокально-исполнительского содержания, отраженного в общей композиции произведения, итальянская опера по сей день остается энциклопедией оперного мастерства, обуславливающей единство композиторской и певческой школы.

Ключевые слова: итальянская опера, жанрово-тематические основы, сюжет, вокально-исполнительская стилистика, европейская оперная культура, антропософийность, героизация, тема любви.

Актуальність теми та змістових векторів статті пояснюється тим, що італійська опера є особливим культурно-історичним та художньо-семантичним явищем, яке визначило творчі засади, соціальне призначення не лише європейського, а й світового оперного мистецтва, сприяло формуванню окремого музично-стильового й стилістичного напрямку, тобто виокремленню оперної мови як специфічного му-

зично-семіотичного утворення, що відповідає потребам гуманітарної спільноти у всій її проблемній широті. Можна навіть сказати, що італійська опера відкрила специфічно-музичну внутрішню мову європейської людини, яка зіткнулась зі складним системним устроєм відразу двох світів: зовнішнього навколишнього та власного психологічного. Причому ті протиріччя та проблеми, які виникають внаслідок взаємодії цих пізнавально-ціннісних систем культури, отримують розв'язання художньо-естетичним шляхом, ушляхетнюються та гармонізуються, відкривають нову красу подолання екзистенціальних перепон людського буття.

Мета статті — виявити жанрово-тематичні засади формування італійської оперної школи як *семантичної та технологічної єдності* композиторських і вокально-виконавських досягнень, що забезпечила італійській опері провідне місце в європейській оперній культурі.

Основний зміст. Відкриті на теренах італійської оперної школи теми та сюжети оперної творчості свідчать не просто про запозичення міфологічних образних структур; вони є жанровими знаками буттєвого родового людського досвіду, тому набувають тенденцію універсалізації й легко транслуються від однієї національної школи до іншої, причому в усіх випадках жанрового конструювання та реконструкції первинні ініціативи виходять з досвіду саме італійської школи. До кінця XIX століття жанрово-стильові пріоритети італійської оперної творчості є безсумнівними та повсюдно визнаними [8; 9].

Перші завершені жанрові взірці оперної творчості вникають у бароковий період тому, що музична естетика та поетика цієї доби націлені на питання людської індивідуальності, прагнуть виявити особистісні риси людського характеру та їх типові ознаки; шляхи типологізації тільки-но відкритого досвіду особистісного життя й переживання прокладаються в мистецтві та художньо-поетичними способами. На новому, стильово вираженому та оформленому, інтересі до людської особистості базується оперне мислення К. Монтеверді, який написав свою першу оперу «Орфей» в 1607 році, виходячи з риторичної мови мадригалів, а останню — «Коронації Поппеї» — в 1642 році, презентуючи у ній цілком авторські риторичні музично-тематичні фігури.

Поширення оперного жанру в інших країнах Європи відбувалося як засобами прямого запозичення-трансплантації (причому це тривало до середини XVIII століття, наприклад, в російській музиці), так і зусиллями відкрити нові, специфічно-національні аспекти жанро-

вого змісту оперного мистецтва. Так, у Франції був Жан Батист Люлі, між іншим, італієць за народженням, котрий спирався на принципи класицистської трагедійної декламації, поглиблюючи інтонаційні основи сольного оперного мелосу, також підсилював видовищну сторону вистави, її сценографічну яскравість та сюжетну цікавість [9].

Але чи вдалося Люлі дійсно створити національну французьку оперну мову? Це питання залишається відкритим, оскільки і в текстах «великої» французької опери переважають музичні лексеми, що виникли в річищі італійської опери-серія, жанрового різновиду, який справедливо заслуговує визначення енциклопедії музичної оперної лексики, метаісторичного осередку оперної музично-словесної поетології.

Наслідуючи риторичні італійські оперні прийоми формується англійська опера, від Г. Перселла до Г. Ф. Генделя, від королівського театру масок до «опери бідних». Знаменним постає той факт, що опери Г. Генделя за життя композитора не отримували заслуженої художньої оцінки саме тому, що розвивали жанрові принципи італійського оперного мистецтва, навіть всупереч волі автора, бо повністю відійти від них було не лише важко, а й принципово неможливо й невірно з точки зору художньої атрибутики оперної жанрової форми.

Які основні риси італійської опери як узагальненого жанрового феномена, що поступово нарощує свій художньо-системний потенціал, можна виділити як конструктивно й семантично найбільш значущі?

Першою такою рисою є *антропософійність* — виведення у центр композиції образу людини як розумної істоти, що здатна не лише досягнути закони природи, а й скеровувати їх у потрібне гуманістичне русло, перетворювати світ на дієвих моральних началах, тобто виступати дійсно позитивним рушієм не лише людського, а усе природного життя. Причому людські особистісні якості визначають усі інші кола змісту оперного твору, тобто виступають головним критерієм усіх подій та вчинків, відображених в оперній композиції.

На всьому історичному шляху свого розвитку опера не відступиться від цієї своєї основоположної закономірності, тобто від завдання відображувати інтимно-психологічні людські якості як такі, що зумовлюють найбільш важливі достоїнства людини й людської спільноти. Таким чином затверджується і своєрідний етичний колективізм і естетичний гуманізм оперної поетики, що виходить з семантики італійських оперотворчих студій.

Від цієї корінної семантичної риси оперного жанру відгалужуються дві наступні: *героїзація* оперного характеру, затвердження номінації *оперного героя* стосовно усіх провідних персонажів оперної дії: висування як змістової парадигми теми кохання, що наскрізно проходить крізь усі підвиди опери та набуває різних естетичних модальностей, від піднесеної трагічної, до знижено-профанної комічної. Поєднання героїчного образного тону з перетвореннями теми кохання обумовлює особливу оперну поетологію, визначається як об'єктивна основа жанру, що затверджується й розвивається індивідуально-авторським шляхом.

Так, Георг Фредерік Гендель створює кращі оперні твори, поєднуючи барокові ідеали героїки з передромантичним тлумаченням теми кохання, створює оригінальні семантичні контамінації естетичних ознак оперного образу, перетворює оперний жанр на міст між епохами, і саме в цьому його майстерність оперного автора досягає граничної висоти. У зв'язку з поглибленням особистісних характеристик оперних героїв композитор значно поглибив музично-драматичну мову героїчних та італійської опери-серія, збагатив її вокальні форми, музичну декламацію, оркестрові засоби. Особливою заслугою Генделя виявляється створення оперного типу ораторії та ораторіального різновиду опери — розвиток тенденції композиційного взаємообміну «великих», найбільш соціалізованих, жанрових форм.

Майже сучасник Г. Генделя, Христовф Віллібальд Глюк, створює свої перші опери в Італії, але і пізніше, навіть йдучи шляхом реформування оперного жанру, зберігає класичні риси опери-серія, поступово схиляється до визнання мелодійних стилістичних переваг італійського оперно-вокального стилю як найбільш успішного виразника загальної оперної ідеї.

У цілому з моменту виникнення й до початку дев'ятнадцятого століття в оперній творчості домінують загальні жанрові установки, закладені італійською школою; жанрова єдність оперної форми перевищує ті стильові відмінності, які виникають внаслідок інтерпретації жанрових умов композиторами різних національних шкіл. Необхідність автономії національної композиторської школи починає домінувати, як необхідний фактор еволюції європейської музичної свідомості, тільки до початку доби романтизму. Але завжди зберігається, міцно пов'язане з розвитком оперної форми серія, уявлення про оперну поетику як енциклопедичну, здатну об'єднати «усе коло знань» про музику на даний момент історичного буття культури.

Третім вагомим сюжетно-семантичним фактором еволюції жанрової форми опери, що йде від італійської концепції, виявляється сама побудова дії, композиційний виклад оперного сюжету, який повинен набувати *логіки інтриги*, тобто презентувати *складні конфліктні умови* початкового викладу (експозиції), виразні кульмінаційні зони та стрімкі єднальні фінальні розв'язання образно-дійових перипетій. Диференціація сюжетних зон зумовлює розділення музично-лексичних фігур, типологію музично-поетичних риторичних прийомів, що сприяє розвитку шир та вглиб стилістики *bel canto*. На основі розширення семантичних зон та функцій стилістики *bel canto* в італійській опері першої половини XIX століття домінували три композитори — Д. Россіні, Г. Доніцетті та В. Белліні. Усі троє були майстрами віртуозного вокального мелосу, що потребував мистецтва спеціального володіння голосом. Тому їх демонстрація вокальних можливостей виконавців суперничає з інтригуючим розвитком сюжету та контрастами сценічних положень [3; 8].

Зміни суспільних смаків відігравали певну роль у формуванні оперних вокально-виконавських стилів. Техніка звуковидобування, зокрема техніка вібрато («ридання»), змінювалися протягом століть. Я. Пері (1561–1633), співак і автор самої ранньої, частково збереженої, опери («Дафна»), співав так званим «білим» голосом — у порівняно рівному стилі, що не міняється, з незначним вібрато або зовсім без нього, відповідно до трактування голосу як інструмента, що було визнаним професійною вимогою епохою Відродження — бароко. Впродовж вісімнадцятого століття розвився культ співака-віртуоза, спочатку в Неаполі, потім по всій Європі. На цей час партія головного героя в опері виконувалася чоловічим сопрано: співаки-кастрати доводили діапазон і рухливість своїх голосів до меж можливого й повністю підкоряли вражаючій майстерності задуми композиторів, чию музику виконували. Провідні співаки ставали реальними героями — головними постатями — оперних подій, на них зосереджувався сенс оперних постановок, а деякі з них навіть самі складали опери і керували оперними трупами. Лише відродження італійського вокального мистецтва дозволило у фестивальному оперному житті XX століття дати нове життя різноманітній оперній творчості Россіні. Причому принципи вокальної техніки зберігаються в майже недоторканому вигляді, адже задля художнього результату їх треба використовувати за первинними творчими канонами. Так, майже не змінюється співова стилістика комічного баса, з її «простими» ефектами та прискоре-

ною мовленнєвою риторикою, надзвичайно типізованою та сталою за образними характеристиками.

Не дивлячись на «легкість» і мінімалістичність сюжету й подій, психологічних ситуацій, до сьогодні опера-буф Д. Перголез «Служниця-пані», що сприймається як творчий маніфест комічної опери у різних національно-стильових вимірах, набула значення загальноєвропейської оперної класики.

Національна специфікація оперної форми не обмежується початковим періодом історії італійської школи; важливим періодом її ствердження та світового розповсюдження є друга половина романтичного століття, коли починають переважати індивідуально-стильові композиторські установки і, у відповідності до них, виникають нові індивідуалізовані форми й манери співу. Не лише німецький «героїчний тенор» свідчить про нові вимоги до вокально-тембрової культури співу; зрілі твори Дж. Верді та опери його послідовників вимагають «сильних» (*di forza*) тенорів і енергійних драматичних (*spinto*) сопрано, а змістовно-сміслові установки романтичної опери іноді обумовлюють такі вокально-виконавські інтерпретації, що йдуть врозріз із намірами, вираженими композитором.

Нагадаємо, що центрами вокального навчання в Італії XVII–XVIII століть були консерваторії, що представляли собою закриті навчальні заклади, у яких виховувалися співаки з раннього дитячого віку і приблизно до 17 років. Програми консерваторій відрізнялися надзвичайною насиченістю і передбачали виховання широко освіченого музиканта, що володіє основами композиції, декількома музичними інструментами, здатного справлятися з вокально-технічними труднощами оперного співу та його викладання. В основі навчання співу лежав емпіричний метод: метод показу, наслідування, тому вчителем співу міг бути тільки співак. Однак вимоги до нього цим не обмежувалися. Як правило, учитель співу був людиною широкої ерудиції та великих творчих можливостей, водночас спеціалістом, що знає таємниці точного звуковисотного інтонування та вільно регульованого дихання, як супутника добре вибудованої «вокальної мови».

Спокійна, ненапружена вокальна мова припускала використання помірної гучності, відсутність різких динамічних змін; не була потрібна й тривалість фонацій (вокальні партії обмежені октавним діапазоном), звідси цілком природним є використання звичайного мовного подиху. Пізніше, у період популярності оперних творів Монтеверді, Каваллі, Честі, Скарлатті, широко розповсюджене

мистецтво філіровки, а також необхідність співати тривалі музичні фрази зажадали організації не мовного, а специфічного співочого подиху. От чому П. Ф.Тозі радить набирати його більше, ніж звичайно, попереджає про необхідність ощадливого розподілу набраного повітря. А Манчині не лише рекомендує легко набирати й заощаджувати набрану кількість повітря, але й уважно ставитися до співочого видиху, від якого, на його думку, залежать деякі істотні якості голосу [1]. Розвивається поняття «мистецтва подиху», яке ототожнюється з вокальною майстерністю і знання якого дозволили Россіні створити зручні для голосу й сприятливі його розвитку вокальні партії [1].

Д. Россіні вперше в історії опери створив вокальні партії, у вокально-інтонаційній виконавській формі яких закладений індивідуальний характер героя. Так, в «Севільському цирюльнику» (лібрето П. Стребіні по відомій п'єсі П. Бомарше) особливості мелодії партії Розіни (партія написана для колоратурного меццо-сопрано) свідчать про її грайливість, лукавство та чарівність; динамічність, стрімкість, мужня енергійність характерні для партії Фігаро; повзуча, як змія, мелодія Базиліо дає ключ до тлумачення цього образу; у каватині Альмавіви панує кантилена, як знак ліричної поглибленості образу. Створюючи опери, у яких колоратурні ходи займають значне місце («Італійка в Алжирі», «Попелюшка», «Семіраміда», «Сорока-Злодійка»), водночас Россіні протестує проти імпровізаційного свавілля виконавців.

Розквіт італійського оперного мистецтва першої половини XIX століття пов'язаний також з іменами двох яскравих композиторів — Вінченцо Белліні та Гаetano Доніцетті. Творчість Белліні відрізняє експресивний мелос, що узагальнює найбільш показові риси «прекрасного» оперного співу [3]; темпераментність і динамічність, ефектна віртуозність притаманні стилю Доніцетті, автора понад 70 опер, що містять складні віртуозні пасажі. Розвиток оперного стилю цього періоду передбачає становлення оперної виконавської школи, представленої іменами Ізабелли Анджели Кольбран (колоратурне сопрано, трагічна акторка великого темпераменту); Терези Джоржи-Беллок (сопрано, героїчні партії); Джузеппе Бен'їса та Клаудіо де Ронці (наділені яскравим комедійним даруванням); Луїджі Дзамбоні, перший Фігаро в «Севільському цирюльнику», що поєднує красу голосу з емоційністю, сценічністю й акторською обдарованістю; Марієтта Альбоні — учениця Россіні; сестри Грізі — меццо-сопрано Джудітта

та сопрано Джулія — перші Ромео і Джульєтта в опері Белліні «Капулетті і Монтеккі». Яскравими представниками нового виконавського стилю стали Джудітта Паста й Джованні Баттіста Рубіні. Ці вокалісти по-різному вирішували поставлене перед ними завдання: Паста, використовуючи засоби акторської виразності, Рубіні — голосовими можливостями, зміною тембру та динаміки [3; 7; 9].

Винятком з розвитку віртуозної вокальної сторони оперного жанру як визначальної є написана в Парижі і поставлена в 1829 році опера «Вільгельм Телль» Дж. Верді, в якій основою музичної драматургії опери служать великі розгорнуті сцени, де значне місце займають хори та ансамблі, а головний герой опери не має жодної арії. Його єдиний сольний номер — невелике аріозо наприкінці опери. Основний мелодійний тезаурус закладений в любовно-ліричних партіях Матільди та Арнольда, що ставлять перед співаками досить складні завдання. В арії Матільди необхідно витримувати широкий подих, плавний характер звуку, що мовби ллється, багатство художнього інтонування. В останньому акті, в кабалетті Арнольда з хором співак зустрічається з завданням формування верхньої ділянки діапазону голосу; виникають не лише теситурні труднощі, пов'язані з загальною емоційною напруженістю (герой закликає збройних повстанців до дії), але й необхідність використовувати нові прийоми в утриманні високої теситури [13].

У творчості Дж. Верді узагальнені досягнення усіх його попередників на шляху розвитку жанрових різновидів італійської опери [2; 4; 6; 11; 12]. Композитор висуває підвищені вимоги до лібрето, вважаючи необхідними контрастні зіставлення, чергування ідеально-героїчного і реалістично-буденного. Його творчість відрізняє шекспірівський підхід до трактування сюжету, установка на конфліктні протиріччя, загострені антитези, напруги страстей, які породжують музичну динамічну дію. Верді завжди бере на себе відповідальність не лише за музику, але й за сюжет, лібрето, сценічні рішення й оформлення. Для створення музичної драми, на погляд композитора, необхідно знайти синтез музики, слова, сценічного втілення, добитися всебічного емоційного та інтелектуального впливу на слухача. Тому Верді висуває нові широкі творчі вимоги до оперних співаків; так, у пошуках співачки на роль леді Макбет він відхилив пропозицію дирекції запросити на цю роль Еуженію Тадоліні, вважаючи, що леді Макбет повинна бути з диявольським голосом і диявольською зовнішністю, а не ангелом з ангельським голосом [11].

Основним фактором в опері Дж. Верді є мелодія, яка повинна бути пов'язана з драматичною правдою, з глибоким проникненням у сутність характеру [14]. Із цих позицій він критикує попередників, зокрема Россіні, говорячи, що мелодії не роблять з гам, трелей і групетто. У творах Верді колоратура й складні пасажі практично відсутні, вокальні ж партії вимагають більш насиченого звучання, гарного звукового посилення. Значно розширюється верхня ділянка діапазону чоловічого голосу, кульмінація переноситься вгору, і оперна драматургія повністю виключає світле фальцетне звучання, замінене так званим прикритим звуком. Контрастне зіставлення ситуацій, зміна психологічних станів веде до широкого використання динамічного нюансування. Висока теситура баритональних партій, виправдана необхідністю передати більш високий ступінь емоційного напруження, психологічну напруженість, змушує співаків знаходити відповідні пристосування в роботі голосового апарата. Не випадково з'являється нова класифікація — «вердієвський баритон», і цьому типу голосу Верді доручає героїчні партії. Першим співаком типу був Дж. Ронконі — виконавець Навуходносора в однойменній опері.

Однією з показових особливостей вердієвських арій є включення речитативних декламаційних елементів у кантиленну лінію. Це драматизує арію та ускладнює завдання вокаліста, від якого вимагається гнучкий перехід від однієї манери голосоутворення до іншої [5]. У міру росту професіоналізму Верді все більш вимогливо ставився до сценічного втілення своїх опер. Створення музичної драми, зміна характеру вокальних партій викликали необхідність активного втручання композитора в роботу акторів над художнім образом. Отже вердієвська музична драма, як підсумок розвитку оперного мистецтва Італії XIX століття, викликала до життя нову виконавську школу, задала від співаків додаткових професійних якостей: комбінації вокальної та акторської майстерності, широкого звуковисотного діапазону, рівності й однорідності звучання голосу, створення змішаного регістру і прикриття верхньої ділянки діапазону людського голосу [5; 12].

Наукова новизна дослідження зумовлена проекцією жанрово-естетичного підходу до сфери оперного вокального виконавства, виявлення в італійській школі оперного співу засадничих для створення оперної системи образів технологічних і художніх принципів, що отримують міжнародне значення й розповсюдження.

Висновки. Італійська опера, що проходить свій основний історичний шлях від доби бароко до другої половини XIX століття, уви-

разное засобами вокальної мови, вокально-виконавського стилю ті образні засади, семантичні настанови жанру, що впливають на інші національні різновиди оперної творчості. Серед них головними постають антропософічна наголошеність тематичного змісту та своєрідна героїзація персоналій, підсилення чуттєвих інтенцій, пов'язаних зі станом любові — темою кохання, розвиток власної сюжетної логіки, що потребує підсиленої контрастної драматургії.

Завдяки єдності та буквальній *співзвучності* сюжетно-тематичного та вокально-виконавського змісту, що віддзеркалюється у загальній композиції твору, італійська опера донині залишається *енциклопедією оперної майстерності, що зумовлює єдність композиторської та співацької шкіл*.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Багадуров В. Очерки по истории вокальной педагогики. М.: Музгиз, 1956. 268 с.
2. Богоявленский С. Верди и Шекспир. *Шекспир и музыка*. Л.: Музыка, 1964. С. 109–170.
3. Бронфин Е. Винченцо Беллини. *Советская музыка*. 1960. № 9. С. 79–87.
4. Бэлза И. Франк Верфель и Джузеппе Верди. *Бэлза И. О музыкантах XX в.* М., 1976. С. 272–283.
5. Вильнер Н., Дворкина М. Как петь Верди? *Советская музыка*. 1989. С. 44–49.
6. Друскин М. Оперные идеалы Верди. *Советская музыка*, 1954. № 9. С. 59–66.
7. Друскин М. 100 опер. История создания. Сюжет. Музыка. 7-е изд. Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1981. 486 с.
8. Кречмар Г. История оперы. *Джузеппе Верди*. Л.: Academia, 1925. 406 с.
9. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1798 года: учебник для музыкальных вузов. Кн. 1: От античности к XVIII в. М.: Музыка, 1986. 462 с.
10. Ливанова Т. Теория музыкальных стилей. С. С. Скребков. *Статьи и воспоминания*. М.: Сов. Композитор, 1979. С. 296–308.
11. Нюрнберг М. В. Джузеппе Верди. 1813–1901. Краткий очерк жизни и творчества. Л.: Музыка, 1968. 133 с.
12. Соловцова Л. Джузеппе Верди. 4-е изд. М.: Музыка, 1986. 399 с.
13. Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма. К.: Музична Україна, 1986. 151 с.
14. Шавердян Р. Мелодика Верди. *Советская музыка*. 1960. № 6. С. 94–101.

REFERENCES

1. Bagadurov, V. (1956). Essays on the history of vocal pedagogy. M.: Muzgiz, [in Russian].
2. Epiphany, S. (1964). Verdi and Shakespeare // Shakespeare and music. L.: Music, P. 109–170. [in Russian].
3. Bronfin, E. (1960). Vincenzo Bellini. Soviet music, Number 9. P. 79–87 [in Russian].
4. Belza, I. (1976). Frank Werfel and Giuseppe Verdi // I. Belza. About the musicians of the twentieth century. M., P. 272–283[in Russian].
5. Vilner, N., Dvorkina M. (1989). How to sing Verdi? // Soviet music, P. 44–49. [in Russian].
6. Druskin, M. (1954). Verdi's Opera Ideals // Soviet Music, No. 9. P. 59–66 [in Russian].
7. Druskin, M. (1981). 100 operas. History of creation. Plot. Music. 7 ed. L.: Music, Leningr. Separation, [in Russian].
8. Krechmar, G. (1925). Opera History // Giuseppe Verdi. L.: Academia [in Russian].
9. Livanova, T. (1986). The History of Western European Music until 1798: A Textbook for High Schools of Music. Prince 1: From antiquity to the XYIII century. M.: Music [in Russian].
10. Livanova, T. (1979). The Theory of Musical Styles // S. S. Skrebkov. Articles and memories. M.: Owls. Composer, P. 296–308 [in Russian].
11. Nuremberg, M. V. (1968). Giuseppe Verdi. 1813–1901. A brief sketch of life and work. L.: Music [in Russian].
12. Solovtsov, L. (1986). Giuseppe Verdi. 4th ed. M.: Music, [in Russian].
13. Cherkashina, M. (1986)..Historical opera of the era of romanticism. K.: Musical Ukraine, [in Russian].
14. Shaverdyan, R. (1960). Melodika Verdi // Soviet music, № 6. P. 94–101 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 4.07.2018 р.