

УДК 78.01+782.1

DOI: 10.31723/2524–0447–2019–28–1–217–227

**Ван Лунчуань**

ORCID: 0000–0002–6702–4539

здобувач кафедри історії музики

та музичної етнології Одеської національної музичної

академії ім. А. В. Нежданової

OdWangLongchuan@gmail.com

## СЮЖЕТОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ІТАЛІЙСЬКОЇ ОПЕРИ ДОБИ РОМАНТИЗМУ: ЄДНІСТЬ ДІЇ ТА ОСОБИСТІСНОЇ РЕФЛЕКСІЇ

**Мета** дослідження — довести, що Дж. Верді створює завершену систему оперної сюжетності, в якій успішно поєднуються провідні риси італійської опери від барокової до романтичної доби, тобто традиційний національний вибір сюжетної логіки опери з авторським тлумаченням персоналізованих чинників оперної драматургії. **Методологія** роботи полягає у запровадженні спеціального сюжетологічного підходу, сформованого на перетині історіографічного, персонологічного та наративно-епістемологічного методів. **Наукова новизна** статті полягає в узагальненні та суттєвому оновленні поняття про оперну сюжетність та розвитку сюжетологічного підходу як до оперної поетики у цілому, так і до творчості Дж. Верді зокрема, до створення ним шекспірівського типу оперної сюжетності. **Висновки** роботи свідчать, що явище оперної композиції передбачає специфічний музично-драматургічний сценарій, котрий розкриває як явну жанрово-узагальнену, так і приховану інтрамузичну сюжетність; вона постає як іманентна жанрова логіка оперного твору. Розвиток сюжетологічного підходу до оперної творчості Дж. Верді дозволяє переконатися в продуктивності та художній значущості діалогу композитора з драматургічними настановами шекспірівського театру, котрий приводить до виникнення авторської сюжетності як важливої складової оперного методу композитора.

**Ключові слова:** оперна композиція, музично-драматургічний сценарій, сюжетологія, сюжетність, інтрамузична сюжетність.

**Wang Longchuan**, applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music  
**The plotological bases of the Italian opera of the era of romanticism: unity of action and personal reflection**

**Research objective** — to prove that G. Verdi creates the complete system of an opera plot, in which the main lines of the Italian opera from baroque till a romantic era, that is the traditional national choice of subject logic of the opera,

are successfully combined with author's interpretation of the personified factors of opera dramaturgy. **The methodology** of work is provided with introduction of the special plotological approach created on crossing of historiographic, personological and narrative-epistemological methods. **The scientific novelty** of this article consists in generalization and significant updating of a concept about an opera plot and development of plotological approach both to opera poetics in general, and to J. Verdi's creativity, in particular to creation of Shakespearean type of an opera plot by it. **Conclusions** of work demonstrate that the phenomenon of opera composition provides the specific musical and dramaturgic scenario which finds both obvious genre generalized, and the hidden intramusical plot; it appears as immanent genre logic of the opera work. Development of plotological approach to opera creativity of G. Verdi it allows to be convinced of efficiency and art the importance of dialogue of the composer with dramaturgic installations of Shakespearean theater which leads to emergence of an author's plot as an important component of an opera method of the composer.

**Keywords:** opera composition, musical and dramaturgic scenario, plotology, plot, intramusical plot.

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

**Сюжетологические основы итальянской оперы эпохи романтизма: единство действия и личностной рефлексии**

**Цель** исследования — доказать, что Дж. Верди создает завершенную систему оперной сюжетности, в которой успешно сочетаются основные черты итальянской оперы от барочной до романтической эпохи, то есть традиционный национальный выбор сюжетной логики оперы с авторским толкованием персонифицированных факторов оперной драматургии. **Методология** работы обеспечивается введением специального сюжетологического подхода, сформированного на пересечении историографического, персонологического и нарративно-эпистемологического методов. **Научная новизна** статьи состоит в обобщении и существенном обновлении понятия об оперной сюжетности и развитии сюжетологического подхода как к оперной поэтике в целом, так и к творчеству Дж. Верди в частности, к созданию им шекспировского типа оперной сюжетности. **Выводы** работы свидетельствуют о том, что явление оперной композиции предусматривает специфический музыкально-драматургический сценарий, который обнаруживает как явную жанрово-обобщенную, так и скрытую интрамузыкальную сюжетность; она предстает как имманентная жанровая логика оперного произведения. Развитие сюжетологического подхода к оперному творчеству Дж. Верди позволяет убедиться в продуктивности и художественной значимости диалога композитора с драматургическим установками шекспировского театра, который приводит к возник-

*новению авторской сюжетности как важной составляющей оперного метода композитора.*

**Ключевые слова:** оперная композиция, музыкально-драматургический сценарий, сюжетология, сюжетность, интрамузыкальная сюжетность.

**Актуальність роботи.** Сюжетологія як окремий напрям оперознавства знаходить досить широке визнання у тих авторів, хто займається складанням збірників оперних лібрето, антологій оперної творчості, звертається до монографічних досліджень композиторської оперної творчості. Але достатніх історико-теоретичних обґрунтувань цей напрям ще не отримав, так само, як явище оперного сюжету ще не слугувало предметом спеціального дослідження, яке дозволило б узгодити поняття сюжетності з принципами оперної драматургії, а явище оперного сюжету розглянути на рівні творчого авторського методу. Особливої уваги заслуговує розуміння музикознавчих визначень трагедійного, драматичного, ліричного тощо сюжету та персоніфікованих номінацій сюжетності. Зокрема досить поширене визначення «шекспірівський сюжет» потребує уточнення та текстологічного обґрунтування стосовно конкретних творів та авторських поетик. Навіть не дивлячись на активне використання цього поняття при вивченні оперної поезики Дж. Верді, навряд чи можна вважати його достатньо з'ясованим та продуктивно використаним.

Спираючись на різні дослідження творчості Дж. Верді [1–6; 9–10; 12], треба відзначити, що, по-перше, вони зосереджені у вивченні сюжетності у межах окремих творів й не доводять до теоретичного моделювання явище сюжетної вибудованості творів композитора, хоча ця вибудованість стосується не лише подієво-лібретної, а й музично-драматургічної сторони. По-друге, вони не дозволяють визначити відмінності оперної сюжетності, котрі ведуть до запровадження спеціального сюжетологічного підходу, сформованого на перетині історіографічного, персонологічного та наративно-епістемологічного методів. Водночас наочна дієвість та афективність, підвищена емоційна сугестія оперних творів Дж. Верді, котрий є дійсно одним з найбільш яскравих авторів у сфері оперних сюжетів та сюжетної оперної драматургії, примушує актуалізувати цей підхід як відповідний іманентній логіці оперної композиції.

**Мета дослідження** — довести, що Дж. Верді створює завершену систему оперної сюжетності, у якій успішно поєднуються провідні риси італійської опери від барокової до романтичної доби, тобто тра-

диційний національний вибір сюжетної логіки опери, з авторським тлумаченням персоніфікованих чинників оперної драматургії.

**Основний зміст.** Історіографія західноєвропейської, перш за все італійської, бароково-класичної оперної школи виявляє, що для її становлення сюжетна літературна визначеність виявилася вирішальною обставиною й виражалася: в опорі на міфологічні нарації — відтворення-перекази, іноді у дуже вільній формі та з різними привнесенням з інших інформаційних джерел; у розвитку прийомів узагальнення через жанр, або стилізації, з їх застосуванням на різних рівнях музичної драматургії, як вокальних, так і інструментально-оркестрових; у формуванні віддзеркалення інтонаційного словника епохи неориторичних музичних лексем — тих внутрішньожанрових стилістичних формул, які набувають семантичної самостійності, одночасно відсилаючи до широких культурно-історичних смислів; таким чином, виникає особлива інтрамузична сюжетність, що, на відміну від літературно-дієвої, існує разом з музичним змістом та може бути усвідомлена як своєрідний музично-драматургічний сценарій. Його виникнення завдячує канонізації музично-виразових прийомів, так само як і порушенню звичних образно-асоціативних зв'язків, стереотипів сприйняття музично-сміслових одиниць. «Антиканонічний» вид сюжетності завжди виникає на тлі попереднього, у своєрідній «грі» з ним. Можливі випадки одночасного розвитку обох сюжетно-драматургічних тенденцій, як переважно інтрастильових та міжжанрових, що виявляє історичний розвиток — самодіалог оперної композиції — особливо помітно.

Поняття сюжетності дозволяє ширше розглядати й тим самим обновляти досить звичне та зрозуміле поняття про *оперну композицію*. З одного боку, композиція — це спільна художня категорія (явище), що наближає музику до усіх інших різновидів мистецтва; з іншого боку, явище композиції в оперній творчості набуває особливого значення, тому що примушує виокремлювати та спеціально вивчати відображення сюжетної логіки у музично-творчому процесі, тобто примушує відділяти музично-семантичний план опери від інших.

Не треба спеціально доводити, що хоча лібрето опери і викладає у художньо-сюжетній композиційній послідовності зміст опери, його не можна сприймати як дійсний сюжет, оскільки останній містить інтерпретативний вимір та «розуміючі» підказки. Сюжетні функції оперної композиції визначаються на межі її літературно-словесного, подієво-сценографічного та музичного змісту, тобто як взаємопере-

хід позамузичної обумовленості оперної драматургії та музично-інтонаційних (музично-тематичних) чинників спільного *художнього матеріалу* опери. У цій взаємодії завершальне «слово», тобто знакове визначення, належить музичному звучанню, після якого вже віднаходять свої семантичні позиції словесний текст та сценічна поведінка виконавців, також і певні режисерські рішення. Композицію та сюжетність в музиці, у тому числі в оперній, поєднує явище подієвості, що дуже гнучко змінює власні складові. Його можна розуміти як кристалізацію, виявлення, способи чергування, послідовність, коливання кульмінаційних рівнів моментів розвитку матеріалу (тексту) у часі та у просторі — як безпосередньо даного твору, так і художньої уяви. Тобто це ті моменти, що запам'ятовуються, стають осередками тематичного розвитку, включаючи логіку переходів від одного етапу до іншого, особливо коли поєднуються з характеристиками дійових осіб, тобто *персоналій оперного світу*. Музичні оперні персонажі набувають власні імена завдяки наявності літературно-лібретних прообразів, але ці «прообрази» перетворюються на живі конкретні дійові сили, на творчі персоналії завдяки наділенню музичними висловленнями, набуваючи власного голосу (голосів) завдяки музичному матеріалу. В драматургії опери повторювані музичні теми (лейтмотиви) забезпечують літературні прообрази другим справжнім народженням, *художньою справжністю*. Оскільки створення персоніфікованого характеру в музиці завжди пов'язане з типізацією, то жанрово-стилістичне узагальнення в тому або іншому обсязі служить необхідною передумовою образної індивідуалізації музичного композиційного ходу, у чому можна бачити принципову відмінність музичного шляху становлення композиції від літературного. У літературі поняття сюжету й композиції часто протиставляються у зв'язку з природою літературного діяння: у літературному творі виникає рух від певного типу сюжету до композиції. У музиці композиційний розвиток є єдиним шляхом експонування та завершення основних інтонаційних подій; у музиці тільки наявність завершенної композиції дозволяє припускати сюжетну послідовність. Тому в літературі існує відмінність між сюжетом і композицією, а відстань між сюжетом і вибором жанру набагато ширша, аніж в музиці. Автономна логіка музичної композиції робить саму жанрову форму в музиці заступником сюжету, теми в широкому сенсі цього слова. Жанрова форма опери зумовила вибір не лише багатопігурної та об'ємної оперної композиції, але й подібної до неї сюжетності, тобто зумовила *сюжетну панорамність оперної драматургії*.

Становлення опери як автономної, у той же час універсальної за своїми стильовими можливостями жанрової форми, яка тяжіє до індивідуально-авторського трактування, спонукає до узагальненої характеристики ключових моментів історичної оперної поетики та причетних до неї композиторських персоналій — як єдиного композиційно-семантичного першоджерела оперних шукань. Вже перша опера «Дафна», що була написана італійським композитором Якопо Пері та вперше виконана у Флоренції в 1597 році, виявилася спробою відродити сюжеттику давньогрецької драми, причому як повернення до етичної визначеності та ясності, оскільки представникам *Camerata* переплетення середньовічної церковної музики й світських мадригалів видавалося занадто складним і сковуючим справжні почуття [7; 8].

Перші оперні починання одержали свій розвиток, насамперед, у творчості такого великого композитора свого часу, як Клаудіо Монтеверді, який написав свою першу оперу «Орфей» у 1607 році, а останню — «Коронація Попеї» — в 1642 році. Монтеверді та його сучасники встановили класичну оперну конструкцію, що діє й понині та може за загальною *внутрішньою жанрово-структурною диспозицією опери*, відтак передумовою *узагальненого уявлення про оперну сюжетність*: арії, дуети, терцети, квартети, інші ансамблі — служити вираженню емоцій окремих героїв, у тому числі їх спільних почуттів. У речитативах і хорах пояснюються події, що відбуваються (дотримуючись традицій хору з античної трагедії). Оркестрові увертюри, прелюдії включаються до розвитку композиції не лише з художнім, а й із суто прагматичним завданням — дати глядачам можливість розсістися по місцях; інтерлюдії, антракти супроводжують зміну декорацій. Усі названі складові — формальні структурні ознаки — оперної композиції чергуються й повторюються, тобто повторюються й відновлюються *за правилами оперної музичної драматургії*, тобто керуються музичним призначенням жанру.

Навіть коли опера з Італії переміщується до інших національних шкіл, які підвищують значення її позамузичних компонентів, музичні закономірності формування оперної сюжетності залишаються засадничими. До Франції, де Людовик XIV цинив можливості опери з пишними декораціями, танцювальними номерами, що доповнювали чисто музичну сторону спектаклів. Його придворним композитором був Жан Батист (Джованні Батисту) Люллі, італієць за народженням, що захоплювався масштабною сценографією та хореографічними

сценами. Англійська опера розбудовувалася на основі королівського театру масок, тобто розважальної церемонії, яка складалася з театральної вистави, танців і музики. Але і тут персонажами були умовні міфологічні герої, цінилися вишукані декорації й костюми, навіть у період пуританського режиму Кромвеля. Виявилось досить важким замінити значущих міфологічних героїв на інших, не менш важливих персонажів, хоча італійська опера у своїх вибоках передбачала подібну заміну. У цьому сенсі логіка розвитку сюжетної основи жанру веде від К. Монтеверді до Дж. Верді, від барокового майстра до зрілого романтичного митця, який виявляється здатним створити іншу «антропологічну» картину оперного сюжету, розміщуючи у центрі навіть не людину, а притаманні їй способи опанування дійсності, включаючи особисті почуття.

Відомо, що Дж. Верді дуже прискіпливо ставився до оперних сюжетів, вбачаючи в них частину власної оперної концепції, тому висував підвищені вимоги до лібрето, вважаючи необхідними контрастні ситуативні зіставлення, естетичні переключення від приниження до піднесення, від буденного до героїчного. В охопленні всіх сторін людських відносин, усіх можливостей самовияву людини він вбачав основу оперної сюжетності. Саме тому справедливо визначати його підхід до оперної драматургії та трактування сюжету як шекспірівський.

Дж. Верді завжди бере на себе відповідальність за оперні сюжет, лібрето, сценічне рішення й оформлення, прагнучи віднайти адекватні, рівноправні еквіваленти музичної драми, для створення якої необхідним є *виправданий спільною логікою оперної композиції* синтез музики, слова, сценічного втілення, вокального виконання, вокально-артистичної гри. Тому Верді висуває нові серйозні вимоги до оперних співаків, наприклад, у пошуках співачки на роль леді Макбет Верді відхилив пропозицію дирекції запросити на цю роль Еуженію Тадоліні, тому що він уважав, що леді Макбет повинна бути з диявольським голосом і диявольською зовнішністю, а не ангел з ангельським голосом [9].

Отже зосередимося на музичних чинниках оперної композиції, яким віддавав перевагу Верді, включаючи виконавські засоби. Основним фактором в опері він вважає мелодію вокального походження зі значним інтонаційним тезаурусом, яка повинна мати драматичну вагомість та дозволяти занурюватися до почуттєвого світу [12]. Із цих позицій він критикує попередників, зокрема Россіні, говорячи, що мелодії не роблять із гам, трелей і групетто. У творах Верді колоратура й складні пасажі практично відсутні, вокальні ж партії ви-

магають більш насиченого звучання, гарного звукового посилення. Значно розширюється верхня ділянка діапазону людського голосу, кульмінація переноситься вгору, і оперна драматургія повністю виключає світле фальцетне звучання, замінене так званим прикритим звуком. Контрастне зіставлення ситуацій, зміна психологічних станів веде, природно, до широкого використання динамічного нюансування. Висока теситура баритональних партій, виправдана необхідністю передати більший ступінь емоційного розжарення, психологічну напруженість, змушує співаків знаходити відповідні засоби в роботі голосового апарата. Не випадково з'являється нова класифікація — «вердієвський баритон». Цьому типу голосу Верді доручає героїчні партії. Першим співаком такого типу був Дж. Ронконі — виконавець партії Навуходносора в однойменній опері. Однією з особливостей вердієвських арій є включення речитативних декламаційних елементів у кантиленну лінію, оскільки це драматизує арію й ускладнює завдання вокаліста, від якого вимагається гнучкий перехід від однієї манери голосоутворення до іншої [4]. У міру росту професіоналізму Верді усе більш вимогливо ставився до сюжетно-сценічного втілення своїх опер. Створення музичної драми, зміна характеру вокальних партій навіть привели до активного втручання композитора в роботу акторів над художнім образом.

У цьому плані для Верді було характерним поглиблення аналітичної психологічної сторони оперного змісту, акцентуація соціальних мотивів у поведінці й світовідчутті героїв. Він живе й творить в епоху Рисорджименто, його хвилюють побутові мотиви, реальний людський досвід у всьому його драматизмі — і в цьому Верді також виступає історичним спадкоємцем Монтеверді, виявляючи особливі пафосність, підвищену емоційну експресію (афектацію), що веде до домінування особистісного начала, до реалістичності художнього конфлікту та міжособистісних відносин, що можна вважати автономними національними показниками італійської опери [4].

З так званими шекспірівськими операми пов'язані і найбільш традиційні національні риси творчості композитора, і найбільше *новаторство* Верді в оперному жанрі, яке іноді замовчують на тлі вагнерівських відкриттів. Але евристичність методу Верді є не меншою і полягає у новому підході до сюжетно-образної музично-драматургічної логіки оперного жанру, а саме: Верді оновлює оперну композицію шляхом максимальної драматизації всіх елементів. Розбудовуючи й поглиблюючи оркестрову сторону опери, він залишає основою ви-



разності всього розвитку вокальну лінію, але вона набуває виняткової змістовності й драматизму, оскільки відображає прагнення віднайти форму узагальнення дійсності з усіма її протиріччями саме в оперному мелосі.

Шляхом музичного сюжетно-образного розвитку Верді виявляє протиріччя навколишньої дійсності, звичайно наслідуючи певні принципи шекспірівського театру, але додаючи до них нові романтичні принципи композиційного розвитку, усучаснюючи людські відносини відповідно до свого життя, але залишаючи провідною тему трагедійної боротьби.

Опери на шекспірівські теми, написані попередниками й сучасниками Верді, якщо залишити осторонь питання про їхню художню цінність, виявилися досить далекими від духу мистецтва Шекспіра. Шлях до Шекспіра й для самого Верді був звивистим, довгим і важким. Цей шлях ішов через руйнування старих оперних форм, засвоєння, поглиблення, а потім і подолання сучасної романтичної драми Гюго, «великої опери». Цей шлях — безперестанна еволюція виразових засобів, спочатку обмежених і не проникаючих углиб характеру, згодом же придатних для вираження найтонших відтінків руху душі й нескінченної різноманітності явищ дійсності. Шлях до Шекспіра вів також через подолання схематизму оперної драматургії, до насичення її життєвими контрастами, живими темпераментами, стосунками.

Художній діалог Верді — Шекспір базується на особистісному ставленні композитора до англійського драматурга як до Вчителя та Батька, що здатен розкривати справжню правду життя. Тому, як і Шекспір, Верді намагається, по-перше, створювати великий план, збільшувати показ людської особистості, портретувати не лише її зовнішній вигляд, а й почуття; по-друге, робить провідною пасіонарну особистість, яка, поза усіляким егоцентризмом, здатна до великих справ, які завершуються її власною загибеллю; до таких справ належать і великі почуття. Нарешті, по-третє, як і Шекспір, Верді базується на трагедійній картині світу, вважаючи трагедійний катарсис найсильнішим засобом оперного впливу. У плані музичної композиції — драматургії ці чинники розуміння оперної сюжетності пов'язані, по-перше, з інтонаційною диференціацією, збагаченням та індивідуалізацією оперного вокального мелосу, включаючи його виконавські темброві якості, голосові виконавські можливості; по-друге, з підсиленням усіх динамічних засобів, зокрема способів наскрізного розвитку у структурному та змістовно-інтонаційному значеннях, устален-

ням драматургічних завдань лейт- та моноінтонаційних комплексів; по-третє — з граничною поляризацією усіх засобів музичної виразовості, як у вокальному, так і в оркестровому плані та урізноманітненні засобів контрасту, включаючи його симультанні форми.

**Наукова новизна** статті полягає в узагальненні та суттєвому оновленні поняття про оперну сюжетність та розвитку сюжетологічного підходу як до оперної поезики у цілому, так і до творчості Дж. Верді зокрема, до створення ним шекспірівського типу оперної сюжетності.

**Висновки** роботи дозволяють зазначити, що явище оперної композиції передбачає специфічний музично-драматургічний сценарій, котрий виявляє як жанрово-узагальнену, так і приховану інтрамузичну сюжетність; вона постає як іманентна жанрова логіка оперного твору. Розвиток сюжетологічного підходу до оперної творчості Дж. Верді дозволяє переконатися в продуктивності та художній значущості діалогу композитора з драматургічними настановами шекспірівського театру, котрий приводить до виникнення авторської сюжетності як важливої складової оперного методу композитора. Смисловими пізнавальними координатами авторської оперної сюжетності Верді є наближення трагедії буття та особистісної драми, формування цілісного уявлення про суто людський світ, що базується на особливостях людського сприйняття й оцінювання.

#### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Богоявленский С. Верди и Шекспир // Шекспир и музыка. Л.: Музыка, 1964. С. 109–170.
2. Бронфин Е. Винченцо Беллини // Советская музыка. 1960. № 9. С. 79–87.
3. Бэлза И. Франк Верфель и Джузеппе Верди // Бэлза И. О музыкантах XX в. М., 1976. С. 272–283.
4. Друскин М. Оперные идеалы Верди // Советская музыка. 1954. № 9. С. 59–66.
5. Друскин М. 100 опер. История создания. Сюжет. Музыка. 7-е изд. Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1981. 486 с.
6. Кречмар Г. История оперы // Джузеппе Верди. Л.: Academia, 1925. 406 с.
7. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1798 года: учебник для музыкальных вузов. Кн. 1: От античности к XVIII в. М.: Музыка, 1986. 462 с.
8. Ливанова Т. Теория музыкальных стилей // Скребков С. С. Статьи и воспоминания. М.: Сов. Композитор, 1979. С. 296–308.
9. Нюрнберг М. В. Джузеппе Верди. 1813–1901. Краткий очерк жизни и творчества. Л.: Музыка, 1968. 133 с.

10. Соловцова Л. Джузеппе Верди. 4-е изд. М.: Музыка, 1986. 399 с.
11. Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма. К.: Музична Україна, 1986. 151 с.
12. Шавердян Р. Мелодика Верди // Советская музыка. 1960. № 6. С. 94–101.

#### **REFERENCES**

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

*Стаття надійшла до редакції 19.12.2018*