

УДК 78.01+78.03/781.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-38-8>**Сун Шиюань**

ORCID: 0000-0001-7944-7582

аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
[synshiyuan@163.com](mailto:synshiyuan@163.com)

## ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ ШЕКСПІРІВСЬКИХ ОБРАЗІВ В ОПЕРНОМУ МИСТЕЦТВІ У СЕРЕДИНІ – ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ XVII СТОЛІТТЯ: ІНТЕРПРЕТАТИВНИЙ АСПЕКТ

*Метою роботи є вивчення особливостей втілення образів шекспірівських творів у світовому оперному мистецтві з виділенням як провідних принципів інтерпретації літературного першоджерела засобами оперного жанру. **Методологія** статті базується на музично-історичному, історіографічно-джерелознавчому та музично-текстологічному підходах, що створює підстави для поглибленого жанрово-стильового та музично-мовного аналізу оперних текстів на шекспірівські сюжети. Посилення уваги до драматургічних та художньо-образних особливостей шекспірівських текстів дає можливість значно поглиблювати вивчення оперної спадщини, в основі якої лежать дані тексти, що в свою чергу стає підґрунтям для багатьох сценічних втілень та інтерпретативних рішень даних творів. **Наукова новизна** даної статті обумовлюється вивченням художньо-образних особливостей інтерпретації шекспірівських сюжетів у оперному мистецтві, що дає можливість виділяти засадничі риси шекспіріани як особливої галузі музичного мистецтва.*

***Висновки.** Вплив Вільяма Шекспіра на світове театральне мистецтво, у тому числі й музичне, залишається безпрецедентним та надзвичайно масштабним. Його талант, натхнення та глибоке розуміння людської душі зробили його одним із найбільших драматургів в історії мистецтва, що підтверджують багаточисленні звернення до шекспірівських текстів та системи шекспірівських образів з боку митців, що належать до різних художніх напрямів та спеціалізацій. Перші художньо-сценічні експерименти з текстами В. Шекспіра, які відбуваються у музичному театрі середини – другої половини XVII століття, суттєво вплинули на розвиток музично-театральних жанрів, у тому числі стали одним зі значних факторів формування *semi-operi*. Як відомо, у драматичних п'єсах з музикою того часу співвідношення драматичного та музичного компонентів дуже часто схилилося у бік драматичного, а музика виконувала додаткову та інтермедійну функцію. Разом з тим,*

саме у добу Реставрації ці дві рівні музично-театрального твору починають наближуватися одна до одної, утворюючи таке нове жанрове явище як *semi-opera*.

**Ключові слова:** опера, оперне мистецтво, оперний жанр, *semi-opera*, театральність, музичний театр, інтерпретація літературного першоджерела, Шекспір, шекспірівський театр, шекспіріана.

*Sun Shyiuan*, Postgraduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

**Features of the implementation of shakespeare's images in the art of opera in the middle – second half of the 17th century: interpretative aspect**

**The purpose** of the work is to study the peculiarities of the embodiment of the images of Shakespeare's works in the world opera art, with the selection of the leading principles of the interpretation of the literary original source by means of the opera genre. **The methodology** of the article is based on music-historical, historiographical-source studies, and music-textological approaches, which creates grounds for an in-depth genre-stylistic and music-linguistic analysis of opera texts based on Shakespearean plots. Increasing attention to the dramatic and artistic features of Shakespeare's texts makes it possible to significantly deepen the study of the opera heritage, which is based on these texts, which in turn becomes the basis for many stage versions and interpretive solutions of these works. **The scientific novelty** of this article is determined by the study of the artistic and figurative features of the interpretation of Shakespeare's plots in opera, which makes it possible to highlight the essential features of Shakespeare as a special branch of musical art.

**Conclusions.** William Shakespeare's influence on world theatrical art, including music, remains unprecedented and extremely large-scale. His talent, inspiration and deep understanding of the human soul made him one of the greatest dramatists in the history of art, which is confirmed by the numerous appeals to Shakespeare's texts and the system of Shakespeare's images by artists belonging to different artistic directions and specializations. The first artistic and stage experiments with the texts of V. Shakespeare, which took place in the musical theater of the middle – second half of the 17th century, significantly influenced the development of musical and theatrical genres, including becoming one of the significant factors in the formation of *semi-opera*. As you know, in dramatic plays with music of that time, the ratio of dramatic and musical components very often leaned towards the dramatic, and music performed an additional and intermedia function. At the same time, it was during the Restoration period that these two levels of music-theatrical work began to approach each other, forming such a new genre phenomenon as *semi-opera*.

**Key words:** opera, operatic art, operatic genre, *semi-opera*, theatricality, musical theater, interpretation of the original literary source, Shakespeare, Shakespearean theater, Shakespearean.

**Актуальність теми роботи.** Творчий здобуток В. Шекспіра та його безпрецедентний вплив на розвиток світового мистецтва важко переоцінити, адже починаючи з XVI століття Шекспір стає однією з найважливіших і найвпливовіших постатей в історії мистецтва у цілому, та в історії музичного мистецтва, зокрема. Хоча головним напрямом творчої діяльності Вільяма Шекспіра була література – за своє життя він написав близько 40 п'єс та 150 сонетів, разом з тим, його діяльність як нескінчене й невичерпне надихаюче джерело мала значний вплив на розвиток театрального, музичного, образотворчого мистецтв. Безліч сучасних митців – композиторів та виконавців, літераторів та художників, сценаристів та режисерів знаходять у його творах ідеї для створення нових сюжетів та персонажів, а музиканти використовують його твори як цілісне художнє явище, так й окремі фрагменти творів, або найбільш виразні та художньо значущі образи у своїх творах [7]. Шекспірівська тематика, така як любов, влада, зрада та людські пристрасті, залишається вічною та універсальною, що робить його твори вічно актуальними. Шекспір досліджував людську природу у всіх її проявах, і його роботи, як і раніше, служать дзеркалом для суспільства та роздумами про мистецтво та життя.

Окрім загального впливу на різні види мистецтва, творча спадщина Шекспіра мала надзвичайний вплив акторське мистецтво, адже складність, глибока психологічна глибина та емоційна навантаженість, створених автором персонажів, вимагала від акторів та виконавців різних мистецьких напрямів значних професійних навичок та виконавської переконливості. Все це суттєво вплинуло на розвиток світового театрального мистецтва, у тому числі й на музичний театр, що підтверджується стійким інтересом до шекспірівської творчої спадщини з боку композиторів, режисерів, виконавців та широкої слухацької аудиторії. Саме цей інтерес забезпечує і

появу нових творів на шекспірівські тексти, і створення нових сміливих (а іноді й провокативних) інтерпретацій та реінтерпретацій вже широковідомих музичних творів на сюжети В. Шекспіра.

**Метою роботи** є вивчення особливостей втілення образів шекспірівських творів у світовому оперному мистецтві з виділенням як провідних принципів інтерпретації літературного першоджерела засобами оперного жанру. Методологія статті базується на музично-історичному, історіографічно-джерелознавчому та музично-текстологічному підходах, що створює підстави для поглибленого жанрово-стильового та музично-мовного аналізу оперних текстів на шекспірівські сюжети. Посилення уваги до драматургічних та художньо-образних особливостей шекспірівських текстів дає можливість значно поглиблювати вивчення оперної спадщини, в основі якої лежать дані тексти, що в свою чергу стає підґрунтям для багатьох сценічних втілень та інтерпретативних рішень даних творів. **Наукова новизна** даної статті обумовлюється вивченням художньо-образних особливостей інтерпретації шекспіровських сюжетів у оперному мистецтві, що дає можливість виділяти засадничі риси шекспіріани як особливої галузі музичного мистецтва.

**Виклад основного матеріалу.** Звернення композиторів до складної системи художніх образів шекспірівських сюжетів спостерігається ще у середині XVII століття, під час Реставрації, і за формою були так званими напівоперами (семіоперами), або драматичними операми. Більшість ранніх опер на сюжети шекспірівських п'єс які, що були створені у цей період, за своєю структурою наближалися до драматичних спектаклів зі вставними музичними номерами. Треба відмітити, що інтерпретації та сценічне прочитання п'єс Шекспіра, як і багатьох авторів того часу, були досить стійкою традицією, однак, при цьому більшість із них зовсім втрачали початкову смислову глибину та художньо-образне наповнення. Театр та

театральні вистави часів Вільяма Шекспіра дуже часто викликали у сучасників звинувачення у звеличенні вад, що призвело до появи у 1698 році двох цікавих текстів, які категорично засуджували подібні прояви у театральному мистецтві. Першим текстом був памфлет Джеремі Колієра «Короткий нарис про аморальність і богохульство англійського театру», а другим – резолюція щодо театральних вистав, які ініціювали палки дискусії та низку судових розглядів і арештів. Існувала думка, яку підтримували багато дослідників-театрознавців, що таке «уславлення пороків» було вираженням протесту та повному непогодженню з пуританськими обмеженнями, адже після значного розквіту театрального мистецтва в елізаветинську епоху з приходом до влади пуритан практично настав час мовчання у цій галузі мистецтва. У 1642 році всі театри були закриті, проте продовжували існувати невеликі трупи, які ставили в основному фарси та комічні епізоди з п'єс епохи Відродження на ярмарках і в готельних дворах [2, с. 532]. Дана ситуація протривала до часів монархії Стюартів, коли на хвилі культурних та естетичних позицій доби Реставрації театр, в тому числі й музичний, знов займає чільне місце та стає надзвичайно затребуваним й актуальним мистецьким явищем.

Як вказують деякі дослідники творчої спадщини літераторів того часу, в тому числі й В. Шекспіра, більшість драматургів часів Реставрації дивилися на твори-першоджерела як на матеріал для доволі вільної інтерпретації, а самого Шекспіра називали «тільки творцем цікавих сценічних фабул, що дають простір декоративно-розкішним постановкам у новому дусі» [3, с. 50]. Більшість оригінальних творів, в тому числі й В. Шекспіра, які ставали матеріалом для подібних сценічних інтерпретацій, зазнавали суттєвої переробки та іноді майже дуже віддалено нагадували текст оригіналу. Серед творів В. Шекспіра, які ставали матеріалом для подібних перероблень,

особливою популярністю користувалися «Буря», «Сон у літню ніч» іноді майже «Макбет», але нові інтерпретації шекспірівських текстів часто були лише слабким натяком на першоджерело. Подібні переробки п'єс В. Шекспіра доповнювалися введенням нових персонажів, додаванням подій та дивертисментних епізодів, які у більшості випадків руйнували загальний драматургічний та художньо-образний стрій твору-першоджерела. Відмітимо, що лише три трагедії В. Шекспіра, а саме «Гамлет», «Юлій Цезар» та «Отелло» майже не зазнали переробки у стилі помпезних придворних вистав, хоча їхні тексти у різних сценічних прочитаннях неодноразово скорочувалися, що також дуже змінювало загальну художню концепцію даних творів.

Якщо звернутися до оперного мистецтва другої половини XVII століття, можна помітити що опери на сюжети шекспірівських творів за жанровими ознаками наближались до форми з розвинутими розмовними та танцювальними номерами, яку різні дослідники визначали як напівоперу (*semi-opera*), драматичною оперою (*dramatic operas*), маскою (*masques*), та майже «п'єсою з музичними інтерлюдіями і ретельно розробленими декораціями» (*plays with musical interludes and elaborate scenery*) [5].

Кожний з вищезначених жанрових найменувань отримує своїх прихильників, але найбільш важливим та задіяним стає визначення *semi-opera* як однієї з найбільш затребуваних та розповсюджених у англійському музичному театрі. К. Прайс та Л. К. Стейн визначають *semi-opera* як «п'єсу з чотирма або більше окремими (самостійними) епізодами або масками, які включають спів, танець, інструментальну музику та видовищні сценічні ефекти такі, як перетворення та польоти» [8]. Якщо розглядати історичні аспекти даного жанрового визначення стає зрозумілим, що використання цього терміну є історично обґрунтованим та абсолютно правомірним. Музикознавці К. Прайс і Л. Стейн пов'язують його

появу з ім'ям Томаса Беттертона(1635-1710), який був одним з найбільш визнаних акторів і театральних діячів епохи Реставрації. Саме він був постановником, а іноді навіть автором переробок відомих п'єс того часу, у тому числі й шекспірівських. Він приймає активну участь у постановках у постановках та адаптаціях шекспірівських текстів для музичного театру, а саме «Гамлет», «Юлій Цезар», «Макбет», «Ромео і Джульєтта», «Дванадцята ніч», «Король Лір», «Отелло», й баг.ін. [1, ст. 568-569].

Разом з тим, у роботах переважної більшості англійських дослідників лишається майже невизначеним, що ж саме біло запропоновано Т. Беттертоном – саме термінологічне визначення даного жанрового різновиду, або сам тип вистави у всій його повноті. Треба зазначити, що практично синонімами терміну *semi-opera* є *dramatic opera* (драматична опера) та *ambiguous* (подвійний спектакль). Перша з цих дефініцій належить Джону Драйдену (поет, драматург, критику), а друга за визнанням багатьох англійських дослідників – Роджеру Норсу, який був одним з духовних лідерів Англії того часу [8].

Музикознавче вивчення даної форми, що існувала у музичному театрі Британії XVII століття у цілому, та на театральних сценах Лондону зокрема, дає можливість зробити декілька узагальнень, стосовно існуючих різновидів та їх типологічних рис. Так, у своєму дослідженні В. Конен виділяє наступні три різновиди, а саме:

– драматична п'єса з розвиненими музичними епізодами («героїчна драма», «покращені» переробки Шекспіра, комедії зі вставними піснями);

– «маска», з посиленням уваги до танцювально-музичних епізодів;

– власне музична драма на зразок французької та італійської опери з принципом наскрізного розвитку [3, с. 67].

Серед багатьох шекспірівських сюжетів, до яких зверталися композитори у другій половині XVII сто-

ліття, найбільш затребуваними можна назвати «Бурю» («The Tempest»). Саме цю п'єсу В. Шекспіра у 1667 році Джон Драйден разом з Вільямом Давенантом переробляють у оновлену версію, яка отримує назву «Буря, або Зачарований острів». У даному контексті діяльність В. Давенанта є надзвичайно важливою, адже саме він надихається ідеєю створення оперного театру за європейським зразком з суттєвим посиленням значення суто музичного рівня, а також розвинутої системи аріозних та речитативних номерів.

Дж. Уестреп наводить у своїх роботах думки та висловлення Джона Драйдена, який розповідав про даний період творчості Давенанта, підкреслюючи той внесок, який він зробив у розвиток англійської драми, незважаючи на дуже складні обставини існування театрального мистецтва у ті часи. Дослідник вказує, що про «героїчні п'єси ми вперше впізнали від покійного сера Вільяма Давенанта; за часів заколоту йому забороняли ставити трагедії та комедії, оскільки вони містили скандальні натяки на тих добрих людей, яким було легше позбавити влади свого законного повелителя, ніж виносити глузування. Він був змушений обрати інший шлях: оспівувати приклади моральної чесноти, пишучи вірші і перетворюючи їх на речитативи. Музика та декорації, що так прикрасили його твори, сягають італійської опери, але Давенант зумів зробити багатшими характери дійових осіб, гадаю, надихнувшись прикладом Корнеля та інших французьких поетів. Його поетичне творіння залишалося у незмінному вигляді і після повернення його величності» [4].

Пізніше, зі зміною влади і початком настанням доби Реставрації Вільям Давенант та його творчі ідеї стосовно реформації театру та сутнісного перегляду того що може вважатися справжнім музичним театром, отримують значного поширення, а сам митець стає однією з найвпливовіших особистостей у театральному житті того



часу. Твори та постановки Давенанта стали зразками нового покоління драматургів і діячів театру епохи Реставрації, а саме Дж. Драйден, У. Конгрів, Дж. Ванбру, та баг. інших.

Нове прочитання шекспірівського тексту Вільямома Давенанта та Джона Драйдена стає матеріалом для лібрето опери, яке пізніше створює Томас Шедуелл, а музична складова твору стає результатом колективної співпраці декількох композиторів, а саме Дж. Баністера, П. Хамфрі, Дж. Харта, П. Реджо, якими були написані вокальні сцени даного твору, М. Локк та Дж. Драгі доповнили їх інструментальними та танцювальними номерами. Разом з тим, остаточного впевнення у достовірності відомостей що стосуються авторства музики даного твору немає, оскільки інформація про це має досить розрізнений характер [6].

Ця сценічна версія шекспірівської «Бурі» мала широку аудиторію та користувалася значною популярністю в останній чверті XVII століття і продовжувала ставитися на англійській сцені ще століття після смерті Г. Перселла. У останнє десятиріччя XVII століття до першої версії постановки спектаклю 1674 року звернув свою творчу увагу Г. Перселл і значно переробив даний твір, доповнив їх музикою сцени з дияволами і «морську маску», а також склав ще деякі танці і пісні [3, с. 213].

Незважаючи на ключове положення та надзвичайну важливість «Бурі» Шедуелла та Перселла в історії англійського музичного театру епохи Реставрації, вони отримують практично однакові жанрові визначення, що, можливо, пов'язано з похідністю другої п'єси від першої. У музикознавчих розвідках Дж. Уестрепа вказується, що даний твір на його думку скоріше відноситься до жанру «semi-опери» («напівопери»), хоча про нього нерідко пишуть як про перероблену шекспірівську п'єсу зі вставними музичними номерами-«масками» або навіть називають його просто оперою [4, с. 104].

Але під жанровим визначенням даного твору як опери англійський музикознавець передусім має на увазі саме її інваріант *semi*-оперу. Як він вважає, ця та інші опери Г. Перселла можуть розглядатися як опери лише в тому сенсі, в якому дана жанрова форма трактувався в епоху Реставрації, а саме як поєднання, але не повне злиття драматичної дії та музики.

Розглядаючи музично-драматургічні рішення у версії шекспірівської «Бурі» Шедуелла-Перселла, треба виділити ті модифікації та нові драматургічні рішення, що виникли внаслідок суттєвої переробки першоджерела. При збереженні загального змісту та п'ятиактної структури п'єси, все ж таки автор нового лібретто по-своєму розставляє драматургічні акценти, скорочуючи та перемішуючи фрагменти тексту п'єси Вільяма Шекспіра, а також додаючи нові сцени-маски, що призводить до значного художнього та структурно-композиційного переосмислення первинного матеріалу. У оригінальному шекспірівському тексті п'ятий акт представляє собою одну сцену, в якій відбувається абсолютне просвітлення та досягнення довгоочікуваної гармонії, адже відбувається звільнення бранців та зцілення музикою, Просперо зрікається чарівництва і всіх прощає, а Аріель отримує омріяну свободу. Завершується вся п'єса Епілогом, матеріалом якого стає монолог Просперо.

На відміну від заключного акту В. Шекспіра, версія Шедуелла має значно розширений вигляд, а саме – дві сцени, кожна з яких дробиться на етапи, що надає акту динамічний та дуже енергійний характер. Перша сцена складається з чотирьох розділів і практично повністю повторює шекспірівський текст, за винятком того що він викладений більш стисло й концентровано. Заключний розділ першої сцени майже повністю відповідає загальному настрою завершення всієї п'єси Шекспіра. Друга сцена включає в себе декілька фрагментів, які беруть свій початок у шекспірівському тексті, але отримують

зовсім нове розгортання, а саме у цьому акті Шедуелл вводить «морську маску», яка виростає з декількох рядків магічного заклинання Просперо. Після масштабної «морської маски» як доповнення сприймається друга мікромаска парфумів Аріеля, в якій звучить пісня Аріеля (у Шекспіра вона виконувалася під час одягнення Просперо-герцога). Закінчується п'єса емоційним та зворушливим прощанням Аріеля й Просперо, після якого слідує Епілог.

Оскільки версія «Бурі» Перселла базувалася на шедуелівській, то в плані драматургічних модифікацій значних оновлень та драматургічних відкриттів не спостерігалось. Разом з тим, виключення деяких персонажів (Океан і Тетіс) та суттєве скорочення тексту (маска скоротилася майже вдвічі – 36 рядків замість 64) з одного боку, з іншого – нові підходи до побудови тексту та значна лексична трансформація надають новому лібретто статус самостійного художнього тексту, а замість скороченого текстового матеріалу у творі з'являються музичні сцени як самодостатній художній шар.

**Висновки.** Вплив Вільяма Шекспіра на світове театральне мистецтво, у тому числі й музичне, залишається безпрецедентним та надзвичайно масштабним. Його талант, натхнення та глибоке розуміння людської душі зробили його одним із найбільших драматургів в історії мистецтва, що підтверджують багаточисленні звернення до шекспірівських текстів та системи шекспірівських образів з боку митців, що належать до різних художніх напрямів та спеціалізацій. Перші художньо-сценічні експерименти з текстами В. Шекспіра, які відбуваються у музичному театрі середини – другої половини XVII століття, суттєво вплинули на розвиток музично-театральних жанрів, у тому числі стали одним зі значних факторів формування *semi*-опери. Як відомо, у драматичних п'єсах з музикою того часу співвідношення драматичного та музичного компонентів дуже часто схиля-

лося у бік драматичного, а музика виконувала додаткову та інтермедійну функцію. Разом з тим, саме у добу Реставрації ці дві рівні музично-театрального твору починають наближуватися одна до одної, утворюючи таке нове жанрове явище як *semi-опера*.

Справді, жанрову природу досліджуваних п'єс важко визначити однозначно, адже вони постійно балансують як між різними жанровими моделями англійського театру, а й між різними моделями світового театру. Для роз'яснення цього питання стає вкрай необхідним звернутися до традиції адаптації шекспірівських п'єс, яка передбачала поєднання в одному творі драматичних та музичних номерів. Отже первинною жанровою формою музично-театральних творів стає шекспірівська п'єса з музикою, а найбільш повним та відповідаючим художньому явищу жанровим визначенням стає *semi-опера*, що виникла як вільна фантазія на шекспірівські тексти.

Хоча загальна генеза *semi-опери* розпочинається з адаптації та сценічній інтерпретації більш ранніх п'єс в реставраційних трагікомедіях, найбільш рельєфно жанрові ознаки *semi-опери* проявляються у творчості групи літераторів та композиторів-співавторів (пізніше й Перселла), які звертають свою творчу увагу на художнє прочитання та інтерпретацію п'єс Шекспіра.

Що стосується функціонального поділу персонажів на головних і другорядних із закріпленням певного типу висловлювання (мова або спів-танець), характерного для *semi-опери*, то він витримується далеко не у всіх творах даного типу, прикладом чого стає «Буря», оскільки значна кількість персонажів поєднують мову і спів, що надає більш широкі художньо-образні можливості розвитку персонажів *semi-опери*.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Глумова Э. И. Беттертон Томас // Театральная энциклопедия: в 5 т. М.: Сов. Энциклопедия, 1961. Т. 1. Кол. 568-569.

2. История западноевропейского театра: в 8 т. М.: Искусство, 1956. Т. 1. 745 с.
3. Конен В. Дж. Перселл и опера. М.: Музыка, 1978. 264 с.
4. Уэстреп Дж. А. Генри Перселл. М.: Музыка, 1980. 240 с.
5. Lefkowitz M. Masque. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan Publishers Limited, 2001. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.460176/page/n65/mode/2up?view=theater&q=Masque>
6. Locke M. Dramatic Music. Ed. by Michael Tilmouth. *Musica Britannica*. London: Stainer and Bell, 1986. Vol. 51. XXXI, 237 p.
7. Osadcha S., Wei Lixian, Qiao Zhi, Chen Hongyu, Cheng Shuo. Emotive-axiological approach in musicology and modern theory of opera experience // AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research, 2023. Vol. 13, Issue 2, Special Issue 35, pp. 37-39.
8. Price C, Stein L.K. Semi-opera (dramatic opera, English opera, ambigue). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan Publishers Limited, 2001. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.460176/page/n65/mode/2up?view=theater&q=Semi-opera>

#### REFERENCES

1. Glumova, E. I. (1961) Betterton Thomas. *Theatrical Encyclopedia: in 5 volumes*. M.: Sov. Encyclopedia. Vol. 1. Col. 568-569. [in Russian]
2. History of Western European Theater: in 8 volumes. M.: Art, 1956. Vol. 1. 745 p. [in Russian]
3. Konen, V. J. (1978) Purcell and Opera. M.: Music. 264 p. [in Russian]
4. Westrep, J. A. (1980) Henry Purcell. M.: Music. 240 p. [in Russian]
5. Lefkowitz, M. Masque. (2001) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan Publishers Limited, 2001. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.460176/page/n65/mode/2up?view=theater&q=Masque> [in English]
6. Locke, M. Dramatic Music. (1986) Ed. by Michael Tilmouth. *Musica Britannica*. London: Stainer and Bell, 1986. Vol. 51. XXXI, 237 p. [in English]
7. Osadcha, S., Wei, Lixian, Qiao, Zhi, Chen, Hongyu, Cheng, Shuo. (2023) Emotive-axiological approach in musicology and modern theory of opera experience // AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research, 2023. Vol. 13, Issue 2, Special Issue 35, pp. 37-39. [in English]
8. Price, C., Stein L.K. (2001) Semi-opera (dramatic opera, English opera, ambigue). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan Publishers Limited, 2001. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.460176/page/n65/mode/2up?view=theater&q=Semi-opera> [in English]