

Документ подписан простой электронной подписью
Информация о владельце:
ФИО: Локтионова Оксана Геннадьевна
Должность: проректор по учебной работе
Дата подписания: 12.04.2023 14:03:58
Уникальный программный ключ:
0b817ca911e6668abb13a5d426d39e5f1c11eabbf73e943df4a4851fda56d089

МИНОБРНАУКИ РОССИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Юго-Западный государственный университет»
(ЮЗГУ)

Кафедра вокального искусства

УТВЕРЖДАЮ
Проректор по учебной работе
О.Г. Локтионова
2022 г.



ОПЕРНАЯ ДРАМАТУРГИЯ

Методические указания
для подготовки к практическим занятиям
для студентов направления подготовки
53.03.03 Вокальное искусство,
профиль «Академическое пение»

Курск 2022

УДК 784

Составитель Н.А. Синянская

Рецензент

Заслуженная артистка РФ, профессор *И.Ф. Стародубцева*

Оперная драматургия: методические указания - для подготовки к практическим занятиям для студентов направления подготовки 53.03.03 Вокальное искусство профиль «Академическое пение» /Юго-Зап.гос.ун-т; сост. Н.А. Синянская. Курск, 2022.с.47:Библиогр.: с 47.

Содержат цели и задачи дисциплины «Оперная драматургия», материал для практических занятий с вопросами для самоконтроля, перечень тем для самостоятельных письменных работ (рефератов) рекомендации по их выполнению, библиографию.

Методические указания соответствуют требованиям рабочей программы по подготовке 53.03.03 Вокальное искусство, профиль «Академическое пение». Предназначены для студентов направления подготовки 53.03.03 всех форм обучения.

Текст печатается в авторской редакции

Подписано в печать .Формат60x841/16
Усл.печ.л. 2,85.Уч.-изд.2,58.Тираж100экз.Заказ. 1750 Бесплатно.
Юго-Западный государственный университет.
305040,г.Курск,ул.50летОктября,94

Введение

Методические указания по дисциплине «Оперная драматургия», предназначенные для преподавателей и студентов направления подготовки 53.03.03 Вокальное искусство, профиль «Академическое пение», очной формы обучения, составлены в соответствии с ФГОС ВО направления подготовки 53.03.03 Вокальное искусство, утвержденным приказом Министерства образования и науки РФ с учетом современных требований, необходимых для будущей практической работы выпускников в качестве преподавателей академического вокала.

1.1 Цель преподавания дисциплины

Целью изучения дисциплины «Оперная драматургия» является знание и понимание процесса исторического развития оперного искусства на протяжении его развития с XVII по XXI вв., а также знание внутренних закономерностей развития жанра в его основных национальных разновидностях для решения профессиональных задач в области музыкально-исполнительской и педагогической деятельности.

1.2 Задачи изучения дисциплины

Основными задачами изучения дисциплины являются:

- знание основных этапов развития оперного жанра от его истоков до сегодняшнего дня;
- знакомство с наиболее значительными образцами зарубежной и отечественной оперы;
- подробное ознакомление с самыми исполняемыми произведениями современного оперного репертуара из наследия оперных композиторов XVII -XXI вв.;
- формирование навыков историко-стилевого анализа опер различных направлений и школ;
- выработка навыков самостоятельной работы с научно-исследовательской литературой
- умение ориентироваться и критически оценивать современные режиссёрско-постановочные решения;
- формирование художественного вкуса и расширение профессионального кругозора.

Знания и умения, которые приобретает студент, успешно освоивший данную дисциплину, являются базовыми общепрофессиональными представлениями из области теории и практики оперного искусства, необходимые для формирования профессионального певца-исполнителя, вокального педагога, исследователя вокального искусства.

1.3 Компетенции, формируемые в результате освоения дисциплины

В процессе изучения дисциплины «Оперная драматургия» происходит формирование следующих общекультурных и профессиональных компетенций. Выпускник должен обладать:

- умением ориентироваться в специальной литературе, как в сфере музыкального искусства, образования и науки, так и в смежных областях (видах искусств)(ОК-2);
- способностью осмысливать развитие музыкального искусства и образования в историческом контексте, в том числе в связи с развитием других видов искусств и литературы, общим развитием гуманитарных знаний, с религиозными, философскими, эстетическими идеями конкретного исторического периода (ОК-3);
- способностью работать со специальной литературой в области музыкального искусства и науки, пользоваться профессиональными понятиями и терминологией (ОК-4);
- способностью демонстрировать артистизм, свободу самовыражения, исполнительскую волю, концентрацию внимания (ПК-2);
- способностью к пониманию и использованию механизмов музыкальной памяти, специфики слухо-мыслительных процессов, проявлений эмоциональной, волевой сфер, работы творческого воображения в условиях конкретной профессиональной деятельности (ПК-9).

Знания, умения и навыки, которые являются конкретизацией установленных компетенций:

знать:

- основные этапы развития и жанровые типы произведений музыкально-драматического искусства 17 – начала 21 вв. в странах Европы, России, Америки;
- выдающиеся оперные произведения, оперные постановки и режиссёрские решения опер изучаемого периода;
- специальную исследовательскую литературу об изучаемом периоде, об оперном наследии изучаемого композитора и об отдельных оперных произведениях;

уметь:

свободно ориентироваться в структуре (построении), драматургии (процессе развития) и музыкальном материале изучаемых опер;

анализировать основные оперные произведения изучаемого периода с точки зрения эстетики и драматургии;

характеризовать жанрово-стилевые особенности изучаемых опер разных исторических периодов в аспекте драматургических особенностей формы (строения) и музыкального языка.

владеть навыками:

профессиональной терминологии и понятийным аппаратом в области истории и теории оперы;

методологией музыковедческого анализа музыкальной драматургии оперы на различных уровнях музыкально-драматургической формы (интонационная драматургия, симфонизм, сквозное развитие и т.д.);

работы с учебной и научной специальной литературой и ресурсами Интернета.

Основная часть. Лекции-конспекты.

Ранняя итальянская опера

Итальянская опера. Её истоки. В конце XVI столетия в Италии сложился художественный стиль барокко (от ит. barocco - "странный", "причудливый"). Этому стилю присущи выразительность, драматизм, зрелищность, стремление к синтезу (соединению) разных видов искусства. Данные черты в полной мере проявились в опере, возникшей на рубеже XVI-XVII вв. Одно произведение соединяло в себе музыку, поэзию, драматургию и театральную живопись. Первоначально опера имела иное название: "драма для музыки" (ит. *dramma per musica*); слово "опера" (ит. *opera* - "сочинение") появилось только в середине XVII в. Идея "драмы для музыки" родилась во Флоренции, в художественном кружке Флорентийская камерата. Музыкально-драматическая композиция разных опер. Опера стала быстро развиваться, прежде всего как придворная музыка. Знать покровительствовала искусствам, и такая забота объяснялась не только любовью к прекрасному: процветание искусств считалось обязательным атрибутом могущества и богатства. В крупных городах Италии - Риме, Флоренции, Венеции, Неаполе - сложились свои оперные школы.

Флорентийская камерата. Заседания кружка проходили в камерной (от ит. *camera* - "комната"), домашней обстановке. С 1579 до 1592 г. в доме графа Джованни Барди собирались просвещённые любители музыки, поэты, учёные. Его посещали и профессиональные музыканты - певцы и композиторы Якопо Пери (1561 - 1633) и Джулио Каччини (около 1550-1618), теоретик и композитор Винченцо Галилей (около 1520-1591), отец знаменитого учёного Галилео Галилея.

Участников Флорентийской камераты волновало развитие музыкального искусства. Его будущее они видели в соединении музыки и драмы: тексты подобных произведений (в отличие от текстов сложных хоровых полифонических песнопений XVI в.) станут понятны слушателю.

Идеал сочетания слова и музыки члены кружка находили в античном театре: стихи произносились нараспев, каждое слово, каждый слог звучали ясно. Так Флорентийская камерата пришла к идее сольного пения в сопровождении инструмента - монодии (от

греч. "монос" - "один" и "оде" - "песня"). Новый стиль пения стал называться речитативным (от ит. recitare - "декламировать"): музыка следовала за текстом и пение представляло собой монотонную декламацию. Музыкальные интонации были маловыразительными - акцент делался на ясном произношении слов, а не на передаче чувств героев.

Ранние флорентийские оперы сочинялись на сюжеты из античной мифологии. Первые дошедшие до нас произведения нового жанра - две оперы под одинаковым названием "Эвридика" композиторов Пери (1600 г.) и Каччини (1602 г.). Созданы они на сюжет мифа об Орфее. Пение сопровождал инструментальный ансамбль, который состоял из чембало (предшественник фортепиано), лиры, лютни, гитары и др.

К началу XVIII в. сложилась оперная школа в Неаполе. Особенности этой школы - повышенное внимание к пению, главенствующая роль музыки. Именно в Неаполе был создан вокальный стиль бельканто (ит. belcanto - "прекрасное пение"). Бельканто славится необычайной красотой звучания, мелодичностью и техническим совершенством. В высоком регистре (диапазон звучания голоса) пение отличала лёгкость и прозрачность тембра, в низком - бархатная мягкость и густота. Исполнитель должен был уметь воспроизводить множество оттенков тембра голоса, а также виртуозно передавать многочисленные, накладывающиеся на основную мелодию быстрые последовательности звуков - колоратуры (ит. coloratura - "украшение"). Особое требование составляла ровность звучания голоса - в медленных мелодиях не должно быть слышно дыхания.

Венецианская оперная школа, которая складывается к середине XVII столетия, имеет наибольшее право называться именно школой в истории итальянского оперного театра. После первых экспериментов во Флоренции, после разнонаправленных оперных исканий в Риме, вслед за уникальными произведениями Монтеверди в Венеции оперное искусство входило, так сказать, в определенную колею. Сформировались и получили продолжение определенные типы опер — в смысле трактовки сюжетов, понимания музыкальной драматургии, интереса к излюбленному кругу образов, соотношения речитативных и ариозных форм, композиционных принципов арии и т. д. Венецианская школа

несомненно унаследовала из опыта ближайшего прошлого многое, что в ее условиях и на новом историческом этапе оказалось жизнеспособным и перспективным. Вместе с тем в Венеции прижилось далеко не все, что в свое время было достигнуто усилиями «первооткрывателей». В частности, комические элементы и черты комедии дель арте, так или иначе ощутимые в римском театре, возымели свое действие и на венецианскую оперу, но как бы преобразились внутри иного целого — произведения на мифологический или исторический сюжет.

Первый оперный театр в Венеции был открыт в 1637 году оперой «Андромеда». В ее создании сотрудничали видные тогда венецианские художественные деятели: композитор Франческо Манелли, поэт и музыкант, руководитель театра Сан-Кассиано Бенедетто Феррари (автор либретто). Начиная с 1639 года в том же театре постоянно работал Франческо Кавалли.

Оперные спектакли шли в определенные сезоны: с 26 декабря до конца марта, от окончания пасхи до 15 июня, с 15 сентября до конца октября (то есть исключались посты, большие праздники и наиболее жаркие летние месяцы). За годы от открытия первого публичного театра до конца XVII века в Венеции было поставлено более 360 оперных произведений, выдвинулись десятки композиторов. Само название «опера» (сменившее первоначальные обозначения «*dramma per musica*», «*favola in musica*») утвердилось именно здесь. Как известно, итальянское слово «*opera*» переводится, как «работа», «дело», «произведение». Первая опера Кавалли «Свадьба Фетиды и Пелея» была обозначена как «*operascenica*», то есть «сценическое произведение». Далее в Венеции в массовой практике оперных театров слово «опера» приобрело уже специальный, узкий смысл, как название определенного жанра музыкального произведения для сцены, то есть оперы в нашем понимании. Там же стало обычным слово «либретто», буквально переводимое как «книжечка» (от «*libro*» — «книга»), поскольку тексты опер распространялись для посетителей театра в книжках малого формата. Само понятие «либретто» как литературная канва оперы — в отличие от «поэзии» как ведущего начала «*dramma per musica*» — утвердилось тоже в Венеции, где музыка бесспорно возобладала над поэзией. И поскольку явления оперной жизни приобрели здесь впервые массовый характер, именно это понимание терминов «опера» и «либретто» утвердилось в истории.

Неаполитанская оперная школа, сложившаяся на рубеже XVII—XVIII веков, в наибольшей мере представляла итальянское оперное искусство в глазах всей Европы. Ее возникновение и развитие знаменовало своеобразный итог столетней истории нового музыкально-театрального жанра. Неаполь наследовал главным образом Венеции, ее влиятельной оперной школе, которая выдвинула множество мастеров и создала огромное количество произведений. С середины XVII века, когда оперная жизнь постепенно зарождалась в ряде городов Италии, венецианский оперный репертуар преобладал повсюду. Уже в 50-е годы в Неаполе ставились оперы Кавалли и Чести. В Модене шли оперные произведения Чести, Феррари, Легренци, Фрески, Паллавичино, Циани, Лотти. Венецианские влияния так или иначе чувствовались в Лукке, Болонье, Парме, Турине. Лишь к концу XVII века Неаполь затмил Венецию, и с тех пор итальянские влияния на мировую оперную культуру определялись более всего значением неаполитанской творческой школы.

Неоценимое значение для развития профессионального оперного театра имели в Неаполе его консерватории — музыкально-учебные заведения закрытого типа, готовившие исполнителей и композиторов и прославившиеся прежде всего своими певцами.

С неаполитанскими консерваториями связана деятельность первого из видных оперных композиторов Неаполя — ФранческоПровенцале (ок. 1627—1704). Он был педагогом в консерватории SantaMariadiLoreto, затем директором консерватории DeliaPietàde'Turchini. У него учились Леонардо Лео, Доменико Сарри, возможно, АлессандроСкарлатти, многие другие неаполитанские композиторы. Оперное творчество Провенцале очень мало изучено. Судя по опубликованным фрагментам, он был серьезным музыкантом (отличный органист!), перенесшим в оперу богатый художественный опыт. Большинство его оперных произведений относится к третьей четверти XVII века.

Истый характер неаполитанской оперной школы определился при **АлессандроСкарлатти** за те годы (между 1684 и 1719), когда он с перерывами работал в Неаполе и ставил там свои произведения. Однако Скарлатти был связан не только с Неаполем, но также с Флоренцией и Римом. Он родился в 1659 году в Палермо (Сицилия). Достоверные сведения о его происхождении и музы-

кальном образовании отсутствуют. Возможно, что он в юности недолго был среди последних учеников Кариссими в Риме, где находился с 1672 года (Кариссими умер в 1674). В 1679 году в Риме была поставлена первая опера Скарлатти «Невинный грех», которой предшествовало множество сочиненных им кантат. Серьезный и необыкновенно плодовитый композитор, разносторонне одаренный, неутомимый в труде, Скарлатти явно не находил себе места в Италии и вынужден был метаться между Неаполем, Римом и Флоренцией. Между тем все, что о нем известно, никак не позволяет заподозрить его в легкомысленной «охоте к перемене мест». Он создал более 125 опер, более 800 кантат, огромное множество ораторий и духовных произведений, писал также инструментальную музыку. Если вспомнить вдобавок, что Скарлатти почти всегда служил, выполняя обязанности капельмейстера или педагога, то станет ясно, что каждый день, если не каждый час его жизни был отдан сосредоточенному труду. Он не искал освобождения от работы, а стремился лишь найти такие возможности для нее, чтобы написанное исполнялось, — естественное желание для первоклассного композитора, не так ли?

Для Скарлатти уже не было выбора: музыка или драма. Он целиком отдает предпочтение, даже монополию музыке. При этом музыка оперы отражает, так сказать, лишь лирические вершины текста, а не все его развитие. В связи с этой основной художественной тенденцией находится и постепенная кристаллизация всех приемов музыкального письма в опере, которую уже можно было заметить на примерах Кавалли. У венецианского автора эти типичные приемы явно намечались, у Скарлатти они созревают, после него становятся шаблонными

Сюжеты. Закрепление форм арии *да саро* и итальянской оперной увертюры. В XVIII в. сформировались такие оперные жанры, как опера-сериа (ит. *operaseria* - "серьезная опера") и опера-буффа (ит. *operabuffa* - "комическая опера"). Опера-сериа утвердилась в творчестве Алессандро Скарлатти (1660-1725) - основателя и крупнейшего представителя неаполитанской оперной школы. За свою жизнь он сочинил более ста таких произведений. Для оперы-сериа обычно выбирали мифологический или исторический сюжет. Она открывалась увертюрой и состояла из законченных номеров - арий, речитативов и хоров. Главную роль

играли большие арии; обычно они состояли из трёх частей, причём третья являлась повторением первой. В ариях герои выражали своё отношение к происходящим событиям.

Сложилось несколько типов арий: героические, патетические (страстные), жалобные и др. Для каждого использовался определённый круг выразительных средств: в героических ариях - решительные, призывные интонации, бодрый ритм; в жалобных - короткие, прерывистые музыкальные фразы, показывающие волнение героя, и др. Речитативы, небольшие по размерам фрагменты, служили развёртыванию драматического повествования, как бы двигали его вперёд. Герои обсуждали планы дальнейших действий, рассказывали друг другу о случившихся событиях. Речитативы подразделялись на два типа: секко (от ит. secco - "сухой") - быстрая скороговорка под скупые аккорды клавесина, и аккомпаниато (ит. accompagnato - "с сопровождением") - выразительная декламация под звучание оркестра. Секко чаще использовали для развития действия, аккомпаниато - для передачи размышлений и чувств героя. Хоры и вокальные ансамбли комментировали происходящее, но участия в событиях не принимали.

Количество действующих лиц зависело от типа сюжета и было строго определённым; то же относится и к взаимоотношениям героев. Установились типы сольных вокальных номеров и их место в сценическом действии. Каждому персонажу соответствовал свой тембр голоса: лирическим героям - сопрано и тенор, благородному отцу или злодею - баритон или бас, роковой героине - контральто.

К середине XVIII в. стали очевидны недостатки оперы-серии. Исполнение нередко приурочивалось к придворным торжествам, поэтому произведение должно было заканчиваться благополучно, что иногда выглядело неправдоподобно и неестественно. Часто тексты были написаны искусственным, изысканно манерным языком. Композиторы порой пренебрегали содержанием и писали музыку, не соответствовавшую характеру сцены или ситуации; появилось много штампов, ненужных внешних эффектов. Певцы демонстрировали собственную виртуозность, не задумываясь о роли арии в произведении в целом. Оперу-серия стали называть "концерт в костюмах". Публика не проявляла серьёзного интереса к самой опере, а ходила на спектакли ради "коронной" арии

знаменитого певца; во время действия зрители входили и выходили из зала.

Творчество К. Монтеверди

Клаудио Монтеверди (1567-1643) – крупнейший музыкальный драматург первой половины XVIII века, основоположник венецианской оперной школы. Лучшие черты разных школ - внимание к поэтическому слову (Флоренция), серьёзный духовный подтекст действия (Рим), монументальность (Венеция) - соединил в своём творчестве Клаудио Монтеверди (1567-1643). Композитор родился в итальянском городе Кремона в семье врача. Как музыкант Монтеверди сложился ещё в юности. Он писал и исполнял мадригалы; играл на органе, виоле и других инструментах. Сочинению музыки Монтеверди обучался у известных в то время композиторов. В 1590 г. в качестве певца и музыканта его пригласили в Мантую, ко двору герцога Винченцо Гонзаги; позже он возглавил придворную капеллу. В 1612 г. Монтеверди покинул службу в Мантуе и с 1613 г. поселился в Венеции. Во многом благодаря Монтеверди в 1637 г. в Венеции открылся первый в мире публичный оперный театр. Там композитор возглавил капеллу собора Сан-Марко. Перед смертью Клаудио Монтеверди принял духовный сан.

Изучив творчество Пери и Каччини, Монтеверди создал собственные произведения этого жанра. Уже в первых операх - "Орфей" (1607 г.) и "Ариадна" (1608 г.) - композитору удалось музыкальными средствами передать глубокие и страстные чувства, создать напряжённое драматическое действие. Монтеверди - автор многих опер, но сохранились только три - "Орфей", "Возвращение Улисса на родину" (1640 г.; на сюжет древнегреческой эпической поэмы "Одиссея") и "Коронация Поппеи" (1642 г.).

В произведениях Монтеверди гармонично сочетаются музыка и текст. В основе опер – монолог-речитатив, в котором ясно звучит каждое слово, а музыка гибко и тонко передаёт оттенки настроения. Монологи, диалоги и хоровые эпизоды плавно перетекают друг в друга, действие развивается неспешно (в операх Монтеверди три-четыре акта), однако динамично. Важную роль композитор отводил оркестру. В "Орфее", например, он использовал почти все известные в то время инструменты. Оркестровая музыка не просто сопровождает пение, но сама

рассказывает о событиях, происходящих на сцене, и переживаниях персонажей. В "Орфее" впервые появилась увертюра (фр. *ouverture*, от лат. *apertura* - "открытие, начало") - инструментальное вступление к крупному музыкальному произведению. Оперы Клаудио Монтеверди оказали значительное влияние на венецианских композиторов, заложили основы венецианской оперной школы.

Монтеверди писал не только оперы, но и духовную музыку, религиозные и светские мадригалы. Он стал первым композитором, который не противопоставлял полифонический и гомофонный методы - хоровые эпизоды его опер включают в себя приёмы полифонии. В творчестве Монтеверди новое соединилось со старым - традициями эпохи Возрождения.

Клаудио Монтеверди является, несомненно, центральной фигурой итальянского оперного искусства XVII века, виднейшим представителем итальянской музыки. Ему принадлежит в истории истинная роль создателя музыкальной драмы — в этом смысле именно он кладет начало длительной эволюции жанра в Западной Европе. Для Монтеверди опера была отнюдь не единственной областью творчества: он пришел к ней зрелым музыкантом с большим опытом, владея великой традицией XVI века и преобразуя традиционные приемы и средства выразительности в подчинении новым творческим задачам. Величайший новатор своего времени, он как никто другой из итальянских оперных мастеров органически связан с творческим наследием Ренессанса. На всем протяжении своего долгого пути, от ранних произведений (мотетов, канцонетт и мадригалов), опубликованных в 1582—1587 годы, до последней оперы («Коронация Поппеи»), поставленной в 1642 году, Монтеверди смело и неустанно двигался вперед. Подлинным откровением была, после опытов флорентийцев, его первая «*favola in musica*» «Орфей» (1607). И совершенно не предсказанным современниками открытием оказалась последняя опера «Коронация Поппеи». Монтеверди один достиг в своей области большего, чем многие другие музыканты его времени. Его творчество представляет определенный этап в истории оперного искусства, более важный и значительный, чем целая творческая школа (флорентийская, римская).

Достижения Монтеверди в опере многообразны: драматизация жанра, превращение его из пасторальной сказки в драму нераз-

рывно связаны у него с широким развитием ее музыкальных форм, ее музыкального языка. Трудно даже сказать, что музыку он подчиняет задачам драмы: то и другое по существу нерасторжимы, ибо драматургия оперы в первую очередь становится у него музыкальной драматургией.

Все современные ему средства оперного выражения — от певней декламации флорентийцев до буффонной скороговорки римлян — Монтеверди освоил, приумножил и преобразил в своем несравненно более богатом и сложном оперном письме. В отличие от флорентийцев он нимало не боролся с традиционной полифонией строгого стиля. Он свободно владел полифонической техникой, создал множество многоголосных вокальных произведений, прежде чем обратился к опере, и в дальнейшем никогда не отказывался от применения полифонических приемов, хотя и смело обновлял их. Творческие опыты флорентийцев должны были заинтересовать его, он, по-видимому, был даже увлечен их идеями, но сразу же подошел к задачам «*dramma per musica*» в высшей степени самостоятельно. А затем Монтеверди от первого этапа в развитии оперного жанра продвинулся к своим последним произведениям так далеко, что деятельность флорентийской камераты представляется с такой дистанции всего лишь наивно-экспериментальной, подготовительной.

Историческое значение Монтеверди не ограничивается его оперной деятельностью: неоценимы его заслуги вообще в развитии музыкального искусства своей эпохи, в достижении новых образных возможностей вплоть до воплощения трагического в музыке. В отличие от других оперных композиторов своего времени Монтеверди придавал большой выразительный смысл инструментальному началу, предельно для той поры расширяя его роль в вокальных сочинениях. Вместе с тем композитора неизменно привлекала именно музыка со словом, будь то опера, мадригал, канцонетта, мотет и т. д. И хотя круг образов в музыке с текстом очень широк у Монтеверди, главнейшими для автора остаются драматические образы и эмоции. Сам композитор полностью сознавал это. Он был умен, вдумчив, творчески сосредоточен. Его эстетические убеждения не пришли извне, а выработались в процессе творческой практики. Монтеверди считал себя создателем нового стиля «*concitato*» («возбужденный», «взволнованный», то есть экспрессивный) и полагал, что до него музыка оставалась лишь

«мягкой» или «умеренной», а следовательно, ограниченной в своих возможностях. .

Ранняя французская опера 17в.

Эстетика французского классицизма. Французская музыка наряду с итальянской - одно из значительных явлений культуры XVII-XVIII столетий. Развитие музыкального искусства было связано прежде всего с оперой и камерной инструментальной музыкой.

Французская опера испытала сильное влияние классицизма (от лат. *classicus* - "образцовый") - художественного стиля, сложившегося во Франции в XVII в.; и прежде всего - классицистического театра. Драматурги Пьер Корнель и Жан Расин, показывая сложную борьбу страстей, воспевали в трагедиях чувство долга. Актёры играли в особой манере: произносили слова нараспев, часто использовали жестикуляцию и мимику. Подобная манера повлияла на французский стиль пения: он отличался от итальянского бельканто близостью к разговорной речи. Певцы, подобно драматическим актёрам, чётко выговаривали слова, прибегали к шёпоту, рыданиям.

При дворе "короля-солнца" Людовика XIV опера заняла важное место. Королевская академия музыки (театр, в котором проходили оперные постановки) стала одним из символов роскоши королевского двора и могущества монарха.

Жан-Батист Люлли (1632-1687) – создатель жанра "лирическая трагедия". Во французской музыке появилась своя разновидность оперы-серии - лирическая трагедия (фр. *tragedielyrique*). Создателем этого жанра стал композитор Жан Батист Люлли (1632-1687). Оперы Люлли, крупные пятиактные произведения, отличались роскошью постановки, пышностью декораций и костюмов, как того требовал двор, желавший ярких зрелищ, праздника. Это типичные для эпохи барокко драмы с чертами классицизма. Здесь бушевали страсти, происходили героические события. Искусственная, изысканная красота в музыке и декорациях, характерная для барокко, - и классицистическая уравновешенность, стройность построения. Это особенность опер Люлли. Люлли писал оперы на сюжеты из античной мифологии и эпических поэм эпохи Возрождения. Лучшая его опера - "Армида" (1686 г.) - создана по мотивам героической поэмы итальянского

поэта Торквато Тассо "Освобождённый Иерусалим". Согласно сюжету, дамасская царица Армида околдовывает своими чарами рыцаря крестоносца Рено (у Тассо - Ринальдо). Однако сподвижники Рено напоминают ему о воинском долге, и рыцарь покидает возлюбленную, а та в отчаянии разрушает царство. Идея оперы отвечает требованиям классицизма (конфликт долга и чувства), но любовные переживания героев показаны с такой выразительностью и глубиной, что становятся центром действия. Главное в музыке Люлли - развёрнутые арии-монологи, в которых темы песенного или танцевального характера чередуются с речитативом, гибко и тонко передающим чувства персонажей. Влияние барокко проявилось не только во внешней роскоши постановки, но в повышенном внимании к любовной драме; именно глубина чувств, а не следование долгу делает героев интересными для слушателя. Развитие национальной оперы продолжилось в творчестве младшего современника Люлли - Жана Филиппа Рамо (1683-1764). Он также писал в жанре лирической трагедии. В произведениях Рамо углубились психологические характеристики героев, композитор стремился преодолеть внешний блеск и помпезность французской оперы. Имея опыт работы в камерно-инструментальной музыке, он усилил роль оркестра. Большую роль играли танцевальные номера, которые представляли собой законченные сцены.

Оперное творчество Генделя

В отличие от Баха, ближайшие поколения не забыли Генделя: его слава продолжала расти в XVIII веке, в его честь устраивались грандиозные торжества в Лондоне, его оратории исполнялись в Берлине и Лейпциге. Надолго отошли в прошлое лишь его оперы, несмотря на их прекрасную музыку, устарел самый тип оперы *seria*, безнадежно окостенели ее сюжетно-сценические основы. Только в нашем столетии делаются попытки воскресить их из забвения. Однако музыка Генделя и поныне не устарела: она воспринимается как вечно живое и жизнеспособное его наследие.

В течение тридцати семи лет работал Гендель над оперными произведениями. Кроме первых трех, написанных для Гамбурга, все они являются итальянскими операми. Но от «Родриго» и «Агриппины» (1707 — 1709) до «Деидами» (1740, поставлена в 1741 году) Гендель прошел большой путь и по существу не

ограничился принятыми рамками оперы *seria*. К этому его постоянно побуждали и собственные творческие искания, и сама эволюция итальянской оперы от начала к середине XVIII века. В молодости Гендель близко ознакомился с оперным творчеством итальянцев в самой Италии: тогда крупнейшим из них был Алессандро Скарлатти, а опера *seria* еще не стала композиционным и сценическим стереотипом, который сложился к 1720-м годам и был сатирически осмеян как «концерт в костюмах». Во время недолгого пребывания в Ганновере Гендель соприкоснулся с операми Агостино Стеффани — тонкого музыканта, знатока вокального стиля. В Лондоне Гендель работал бок о бок и соревновался с Дж. Боночини, модным тогда, но не первоклассным итальянским композитором; отлично узнал оперное творчество типичных представителей зрелой оперы *seria* Н. Порпора и И. А. Хассе, то есть мог наблюдать, в каком направлении развивался этот жанр, в котором виртуозное пение все более подавляло драму. Но это было не все: поездки Генделя в Италию в 1728 — 1729 и в 1733 годах несомненно должны были ознакомить его с новым движением в оперном искусстве, с самим зарождением оперы-буффа и началом поисков драматизма в жанре *seria*. Гендель посетил тогда Флоренцию, Милан, Венецию, Рим, мог слышать произведения Л. Винчи, а в 1733 году — Дж. Перголези во всяком случае мог вывезти с собой партитуры и либретто новых итальянских опер. Все, что он слышал и постигал, чутко улавливалось им и внутренне учитывалось в собственной композиторской работе. Иначе откуда бы появилась у него — уже среди последних оперных произведений — комическая опера «Ксеркс»? Традиция французской сцены отчасти была воспринята Генделем, когда он, опираясь на искусство французских балетных артистов, создал балет «Терпсихора» (1734, как пролог к новой редакции оперы-пасторали «Верный пастух») и выказал тяготение к опере-балету в произведениях 1735 года

В первых своих оперных партитурах молодой Гендель опирался на существовавшие в Гамбурге и в Италии образцы оперного искусства, на то, что уже сложилось, что было принято. «Альмира, королева Кастилии», как и «Клавдий» и «Иоделет» Р. Кайзера, написана на либретто, в котором смешаны немецкий и итальянский языки. В опере есть инструментальные эпизоды, много танцев; ее увертюра — во французском вкусе. Но основное

место занимают в композиции «Альмиры» многочисленные арии, созданные порою с большим размахом, в типических для того времени приемах оперного письма: бравурно-торжественная ария (Консальво прославляет Альмиру как королеву), лирико-элегическая, кантиленная ария (влюбленный Фернандо обращается к природе), патетическая ария мести (Альмира выражает свою ревность), даже буффонная ария (слуга). Известно, что сарабанда из «Альмиры» легла затем в основу прославленной арии «Дайте мне слезы» в генделевском «Ринальдо»

Работая над «Ринальдо» в Лондоне, Гендель чувствовал себя уже много свободнее: прошло семь лет, он набрался опыта в Италии, много писал вокальной музыки, поставил две оперы. Это и сказалось прежде всего на вокальной стороне произведения, на большей пластичности мелодии, на образности большинства арий. Вместе с тем композиция целого здесь условна, как в самой заправской опере *seria*: все, что касается событий, действия, отнесено в речитативы *secco*, каждая ария означает остановку действия и сосредоточение на одной эмоции, причем словесный текст минимален, а слова и фразы могут повторяться по многу раз. Ни характеры героев, ни место действия не интересуют либреттиста и композитора. Важно лишь яркое выражение той или иной эмоции в определенной, уже сложившейся ситуации. Условна и трактовка партий: лишь партия иерусалимского царя-злодея Арганта написана для мужского голоса; партии рыцарей предназначены для певцов-кастратов (Ринальдо, Евстазио) и для женского альты (старый рыцарь Готфрид). Все перечисленные условности не зависели от Генделя, только начинавшего свой путь в Англии и невольно ограниченного составом итальянской труппы в Лондоне. У него в сущности оставалась лишь одна возможность как у композитора: вложить все выразительные средства в музыку арий, углубить их образное содержание и оттенить его по контрасту, заботясь о последовательности разнохарактерных номеров.

Для дальнейшего развития оперного стиля Генделя, да и для его ораторий блестящие и подъемные арии гнева, мести, героической решимости останутся, в новых вариантах, весьма характерными до конца. Точно так же спокойный и строгий склад *lamento* Альмирины во многом определит аналогичные музыкальные номера опер и ораторий.

Однако если вокальное письмо Генделя развивается в направлении, уже намеченном «Ринальдо», то его оперная драматургия в целом претерпевает со временем существенные изменения, музыкально обогащается, становится более гибкой, более тонкой в отдельных сценах, хотя и не разрушает жанровые рамки оперы *seria*. Полнейшее господство сольного пения, отнесение действия в речитативы и эмоций в арии, вокальные партии героев, рассчитанные на певцов-кастратов или даже на женские голоса, — все это остается в силе и дальше. Но Генделя особо вдохновляют наиболее драматичные, кульминационные сцены в операх, выражения страсти, отчаяния, ужаса, бешенства, мучительной агонии и т. д. Для них он находит и «чрезвычайные» средства в аккомпанированных речитативах, в соединении разных типов речитатива с арией в одну сцену. Таковы сцена безумия в «Орландо», сцена агонии в «Адмете», сцена смерти Баязета в «Тамерлане», сцены Бертарида на кладбище и в тюрьме в опере «Роделинда». Речитативные и ариозные фрагменты объединены в монологической сцене Юлия Цезаря (опера того же названия): он одиноко стоит на берегу моря, в час заката, он растерял свои легионы, ему не на что надеяться и все же он молит волны морские принести ему надежду. В сопровождении — струнные, фагот и *continuo*. Целое объединено тематическим материалом, данным предварительно в инструментальном вступлении и проходящим через все ариозные фрагменты: это выразительное, скорбно-мужественное *Adante* с сильными драматическими подъемами. Оно дважды прерывается взволнованными аккомпанированными речитативами. Особыми музыкальными средствами выделяет Гендель и другие драматические монологи: Цезарь над урной Помпея, страдающий Сципион, заклинание Росмены («Именео»). Глубину чувств вкладывает композитор в свои многочисленные *lamento* с их строгой, сдержанной скорбью, зачастую в движении сарабанды или сицилианы. Не остается он безразличным к колориту времени и места, в котором проходит действие. Но это пока лишь тенденция; она проступает явственнее в некоторых ораториях («L'Allegro, ilPensierosoedilModerato», «Соломон»). С большей гибкостью трактует Гендель сами формы оперных арий, не ограничиваясь схемой *da capo*, вводя небольшие ариетты, каваты и безрепризные формы. Пишет, помимо большой увертюры, вступительные *Sinfonii* к отдельным актам. Разнообразит типы

увертюры (итальянский, французский); присоединяет к обычным их частям еще менуэт и жигу, а в «Альцине» даже добавляет к французской увертюре мюзетт и менуэт.

В последних своих операх Гендель ищет новое и в других направлениях, не ограничиваясь сферой возвышенного драматизма и обращаясь к иным темам, сюжетам и образам. Так возникает в 1738 году «Ксеркс» — по существу уже опера-буффа, а в 1740 году «Именео» — произведение, которое в наши дни называют то опереттой, то пасторалью.

«Ксеркс» стоит особняком в оперном творчестве Генделя. Легкий комедийный сюжет с характерным переодеванием, со сценой путаницы в темноте, образ плутоватого слуги — все здесь находится на пути от итальянской комедии дель арте к развитой опере-буффа. Соответственно композитор строит небольшие музыкальные сцены, сопоставляя речитативные и ариозные номера, но не акцентирует в прежней мере значение больших виртуозных арий.

Этот поворот не останется без последствий и на дальнейшем пути композитора. Создавая подлинно героические оратории, он будет обращаться порою к темам и образам, связанным с идеей жертвы, жертвенности в судьбе человека, непреодолимой роковой обреченности героя или героини. Да и все, чего достиг Гендель за многие годы в оперном искусстве, все лучшее, что он нашел здесь, не пройдет мимо оратории. Итальянскую оперу *seria* он подвел к порогу реформы. Ее начнет осуществлять Глюк только спустя двадцать с лишком лет, когда сложатся для того необходимые исторические условия. Сам же Гендель продолжит свои искания в жанре оратории.

Оперная

реформа

Глюка.

Оперная реформа Глюка отвечала передовым устремлениям демократических кругов накануне Великой французской революции. Большую роль в идейной подготовке реформы сыграла деятельность французских энциклопедистов (Ж. Ж. Руссо, Ж. Д'Аламбера, особенно Д. Дидро) и немецких просветителей (И. Винкельмана, Г. Э. Лессинга). В музыке Глюк стремился к наиболее полному раскрытию драматического содержания. В предисловии к "Альцесте", явившемся программным манифестом новой оперной эстетики, Глюк писал: "Я хотел привести музыку к

её истинной цели, которая в том заключается, чтобы дать поэзии больше новой выразительной силы, сделать отдельные моменты фабулы более захватывающими, не прерывая действия и не расхолаживая его ненужными украшениями". Главным достижением композитора явилось подчинение всех компонентов оперного спектакля (сольного пения, хора, оркестра, балета) единому замыслу. В ариях Глюк отказался от виртуозных излишеств и внешней помпезности, усилил в речитативных эпизодах декламационную выразительность, повысил роль оркестрового сопровождения. Стремясь преодолеть мозаичность и схематизм номерной структуры оперы, Глюк объединял ряд эпизодов, в том числе и балетные номера, в большие сцены, построенные на едином драматическом развитии. Величественное звучание придавал операм хор; композитор усилил значение оркестра, что сказалось на трактовке увертюры, которая, по мнению Глюка, должна была стать "вступительным обзором содержания". Деятельность Глюка в Париже способствовала повышению уровня оперного исполнительства

Реформа Глюка обладала известной ограниченностью; обращение к античности лишало произведение национального своеобразия. В них были созданы отвлечённые образы героев, представавших как воплощение обобщённых идей (супружеской верности, подчинения долгу и т.д.). В операх Глюка преобладал общий суровый, возвышенный тон, они были лишены жизненного многообразия ситуаций и характеров.

В реформе Глюка подытожены музыкальные достижения многих национальных школ, что способствовало её общеевропейскому значению. Но наибольший резонанс она имела во Франции, где на сторону Глюка стали передовые круги во главе с энциклопедистами. Среди сторонников старых традиций возникла оппозиция по отношению к творчеству Глюка, противопоставившая ему творчество представителя неаполитанской оперной школы Н. Пиччини. Бурная полемика, развернувшаяся в конце 70-х гг. в Париже по вопросам оперы, получила название "войны глюкистов и пиччинистов". Конечная победа осталась за Глюком (влияние Глюка испытал и Н. Пиччини), вокруг которого возникла оперная школа (А. Саккини, А. Сальери, И. К. Фогель). Глюк оказал значительное воздействие на композиторов эпохи Великой французской революции (Л.

Керубини, Э. Н. Меюль и др.). Творчество Глюка примыкало к венской классической школе и способствовало формированию стиля В. А. Моцарта и Л. Бетховена. В 19 в. идеи Глюка нашли дальнейшее развитие в оперной реформе Р. Вагнера.

Для слушателей века Просвещения композитор Глюк был символом высоких гражданских чувств, строгости и силы. Его музыкальному стилю лучше всего подходит обозначение "революционный классицизм", то есть стиль, заключающий в себе идеал, стиль непреклонный и зовущий к действию. Устремления Глюка-классика поддерживало его увлечение древнегреческой трагедией, которое разделяли многие современники. В греческой трагедии важная роль отводилась хору: это был голос народа, который отзывался на происходящее. У Глюка хор - активный участник исторической драмы: такое понимание народа чрезвычайно близко предреволюционной эпохе. Первый хор из оперы "Ифигения в Авлиде" настаивает на смерти Ифигении; она должна быть принесена в жертву по воле богов. Музыка хора падает как удары града, настойчиво и жестко: Глюк строит фразы по классическому образцу, они резко отсечены друг от друга и в то же время как бы нанизаны на одну линию. Второй хор из оперы "Альцеста" - это мольба не покидать свой народ, обращенная к смертельно больному царю Адмету. Собранные аккорды, сдержанная мелодия могут напомнить генделевские хоры - но Глюк уже классик: вместо генделевского богатства красок - экономность и лаконизм, вместо генделевской роскоши звучания - простота и строгость. Оперные герои Глюка - это люди революционной эпохи, борцы за справедливость, люди чести. Они живут в мире больших страстей и больших испытаний: любовь к Отечеству, порыв к свободе, готовность к жертве во имя великой цели и презрение к несчастьям отличают этих людей-титанов. И в то же время они - всего лишь люди, в душе которых чувство долга борется с человеческими слабостями: страхом перед страданием и жалостью к самим себе. Персонажи глюковских опер - Альцеста, Орфей, Ифигения, Агамемнон - постоянно доказывают превосходство общего над личным, первенство интересов Родины и семьи над своими собственными интересами и желаниями. В этом монологе царя Агамемнона, не желающего приносить в жертву любимую дочь Ифигению, показан один из острейших моментов его внутренней борьбы. Он просит прощения у дочери, он жалуется,

сетует на судьбу, угрожает богам - впервые со времен Монтеверди опера звучит так истинно, так правдиво, впервые голос и текст сливаются в одно целое. В музыке больше нет пестроты и излишеств барочной оперы: мелодии ясно очерчены, ритм суров, определены и резки контрасты. В руках реформатора Глюка опера стала музыкальной драмой - театр и музыка здесь не спорят между собой, но поддерживают и дополняют друг друга.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

Произведения для самостоятельного ознакомления

Монтеверди – Мадригалы для 5-ти голосов (1587), Плач Ариадны из оперы «Ариадна», опера «Коронация Поппеи»;

Пёрселл – опера «Дидона и Эней»;

Арии из итальянских опер 17-18 вв.в исполнении Ч.Бартоли;

Перголези – «Служанка-госпожа»;

Гендель – видео оперы «Юлий Цезарь в Египте», арии из опер;

Руссо – опера «Деревенский Колдун»;

Фомин – Фрагменты из Оперы «Мельник – Колдун, Обманщик и Сват»;

Моцарт – Зингшпиль «Бастиен и Бастиена»;

Керубини – «Медея» видео-опера с Марией Каллас в главной роли;

Глюк – оперы «Орфей ИЭвридика», «Альцеста», «Ифигения В Авлиде»;

Рамо – опера-балет «Галантная Индия».

Примерные образцы тестовых проверочных заданий

Выбрать правильный ответ из двух вариантов

1. 1598 г. является
 - а) датой рождения К. Монтеверди;
 - б) постановки первой оперы.
2. Оперу «Коронация Поппеи» написал
 - а) Клаудио Монтеверди;
 - б) Антонио Вивальди.
3. Дж. Перголези является автором оперы
 - а) «Служанка-госпожа»;
 - б) «Апполон и Гиацинт».
4. Оперу «Орфей и Эвридика» написал
 - а) К. В. Глюк;
 - б) Я. Пери и Дж. Каччини;
5. К.В.Глюк родился
 - а) в Англии;
 - б) в Австрии.
6. Опера «Юлий Цезарь» написана в жанре
 - а) «серия»
 - б) «буффа»
7. Ария колоратурного сопрано «В груди моей пылает жажда мести» звучит в опере
 - а) «Мельник – колдун, обманщик и сват»;
 - б) «Волшебная флейта».
8. Кто из названных композиторов не писал опер
 - а) А. Вивальди;
 - б) Ф. Джеминиани.
9. Кто из них служил при дворе Людовика 14-го
 - а) Ж.-Б. Люлли
 - б) Ф. Куперен
10. Продолжите название опер Х.В. Глюка
 - а) «Ифигения в
 - б) «Ифигения в

План ответа по анализу оперы (вариант №1)

- 1.Время и этапы создания опер; количество редакций; их отличие.
- 2.Жанр оперы и отличительные признаки жанра в данном произведении.
- 3.Сюжет, его источники.
- 4.Либретто и его автор(ы), общая композиционная структура оперы.
- 5.Общий композиционный план оперы (экспозиция, завязка и т.д.).
- 6.Основные драматургические линии оперы и их развитие по действиям.
- 7.Взаимодействие основных драматургических линий (сквозной драматургический план оперы).
8. Музыкально-драматургическая композиция актов.
9. Финальные сцены действий.
- 10.Внутриоперные формы: сольные, ансамблевые и хоровые. Их роль и место в драматургии конкретной оперы.
- 11.Наличие (или отсутствие) интонационной драматургии оперы.
- 12.Роль оркестра.
- 13.Вокальные номера. Форма, структура, соотношение декламационного и мелодического начала в вокальной партии, соотношение голоса и оркестрового сопровождения.
- 14.Вокальный стиль (вокальные трудности) музыкальных номеров (дифференцированная характеристика).
- 15.О сценической истории оперы.

План ответа по анализу оперы (вариант №2)

- Когда была написана опера;
- Откуда сюжет, сколько действий, кто автор либретто;
- Основные действующие лица (по голосам) и сюжетные линии;
- Основные сюжетные коллизии;
- Содержание каждого действия;
- Содержание финальных сцен действия (откуда начинается финал, какие эпизоды он содержит, форма и т.д.);
- Музыкальная структура действия (перечисление и характеристика содержания музыкальных номеров) и его роль в общей композиции(экспозиция, завязка, конфликт, развязка);
- Ансамблевые номера оперы, их содержание и роль;
- Хоровые сцены;
- Образно-эмоциональные и музыкальные характеристики действующих лиц;
- Интонационная драматургия оперы.

Примерные темы письменных работ (рефератов)

1. Винченцо Галилей как теоретик оперы в период её возникновения
2. Творческий путь К. Монтеверди: от многоголосного мадригала к опере
3. Основные драматургические линии оперы «Коронация Поппеи»
4. История создания и первого исполнения оперы Г. Пёрселла «Дидона и Эней»
5. Жанрово-стилевые особенности оперы Г. Пёрселла «Дидона и Эней» как явления английского музыкального театра XVII в.
6. Типы арий в итальянской опере-серии и их музыкальный язык на примере опер А. Вивальди и Г. Генделя
7. Типичные сюжеты, композиция, драматургия и внутриоперные формы жанра французской «лирической трагедии» XVII в. на примере опер-балетов Ж.-Б. Люлли и Ж.Ф. Рамо
8. Черты итальянской оперы-буффа на примере оперы «Служанка-госпожа» Дж. Перголези.
9. Принципы оперной реформы К.В. Глюка (предисловие к опере «Альцеста»)
10. Венская и парижская редакция оперы К.В. Глюка «Орфей»
11. Типы сюжетов и жанровые разновидности русской комической оперы последней трети XVIII в.
12. В.А. Моцарт - зингшпиль «Похищение из сераля»
13. В.А. Моцарт – опера-серия «Идоменей»

Примерные вопросы зачётных требований 4 семестр

1. Возникновение оперы в Италии на рубеже 16-17 вв.
2. К. Монтеверди – опера «Коронация Поппеи»
3. Г. Пёрселл – опера «Дидона и Эней». История создания. Драматургические особенности.
4. Стил «belcanto» в итальянской опере 17-18 в.в. Типы арий и их музыкальный язык (на примере арий из опер Г. Генделя и А. Вивальди).
5. Французская «лирическая трагедия» 17 в. Оперы-балеты Ж.-Б.Люлли и Ж.Ф.Рамо.
6. Возникновение итальянской оперы-буффа. Дж. Перголези «Служанка-госпожа»
7. Французская комическая опера. Ж.-Ж.Руссо – «Деревенский колдун»
8. Комическая опера в России в последней трети 18 века. Е.Фомин – опера «Мельник – колдун, обманщик и сват»
9. Оперная реформа К.В. Глюка. Глюк- предисловие к опере «Альцеста».
10. Оперные формы и симфоническое развитие в опере Глюка «Орфей».
11. Раннее оперное творчество В.А.Моцарта (1767-1781). Жанровые типы и драматургические особенности ранних опер Моцарта.
12. В.А. Моцарт – опера-«буффа» «Мнимая садовница»

**Список дополнительной литературы (библиография) и
указатели дополнительного информационного обеспечения
дисциплины**

1. Асафьев – Об опере. Избранные статьи. Л., Музыка 1976
2. В.Фельзенштейн – О музыкальном театре М., 1974.
3. Википедия – Опера в Германии и Австрии (статья Н.Дегтярёвой)
4. Конен В.Д.- К.Монтеверди М., Музыка 1973
5. МихМугинштейн – Хроника мировой оперы. Энциклопедический справочник в 3-х т.т. т.1- 2005 Екатеринбург
6. Оперное либретто в 2-х т.т. М., Музыка 1979
7. Р.Роллан – Гендель М., 1984
8. Рыцарева М. – Глюк Л., Музыка 1981
9. Сб. вопросы оперной драматургии ред.сост. Тюлин Ю.Н. М., 1975
10. Чёрная Е. –Моцарт и австрийский музыкальный театр
11. Чигарёва В.И. – Оперы Моцарта в контексте его времени
12. Ярустовский Б. – Очерки по драматургии оперы XX в. кн. 1-2 М.Музыка 1976

Оперные сайты: musike.ru; classic-music.ru , BiblioFond.ru,
knowledge.allbest.ru, Operanews.ru, musicfancy.ru, belcanto.ru,
schreider.ru