

BEL CANTO В ЕВОЛЮЦІЇ ОПЕРНОГО ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА: РОЗВИТОК ТЕЗИ ТА АНТИТЕЗА

У статті досліджується мистецтво bel canto як історико-культурна “теза”, її розвиток та німецькомовна (вагнерівська) “анти-теза”. Подається історична ретроспектива експансії bel canto в оперне вокальне мистецтво різних національних шкіл на рівні “розвитку тези”, а також в окресленні його стильової антитези. Підґрунтям різних манер співу бачиться фонетична природа мови, а відтак – і національні традиції виконавства. Розкривається сутність світового значення La Scala як “Мекки співочого мистецтва”.

Ключові слова: bel canto, теза, антитеза, оперне вокальне мистецтво, співаки.

S. Ben' (Luts'k)

“BEL CANTO” ART IN THE VOCAL OPERAL ART EVOLUTION: THE DEVELOPMENT OF THE THESIS AND ANTITHESIS

The article under consideration is about “bel canto” art research as historic-cultural “thesis”, its development and german-languagal (vagnerianen) “anti-thesis”. There is the representation of “bel canto” historical retrospective expantions in the vocal operal art of different national schools on the “thesis”, level as well as in its styles antithesis outline. The base of the different chant manners is the phonetic nature of a speech and the national traditions of the performance. The world important ellence La Scala as “Mecca of singing art” of opens here.

Key words: ‘bel canto’, thesis, antithesis, vocal operal art, singers.

Проблема аналізу виконавського стилю, манери виконання є важливою передумовою творчого прочитання музичного твору, найбільш точної інтерпретаційної передачі виконавцями його сутності, закладеної композитором в тексті твору та спрямованої на адекватну реакцію слухачів. Щодо оперного вокального виконавства, то ця важлива сфера музичного мистецтва знаходить відображення в музикознавстві здебільшого крізь призму історії вокального виконавства [12 та ін.], жанру опери та оперного мистецтва [1; 4; 6; 7 та ін.], а також у низках монографічних досліджень творчих постатей провідних виконавців, праць методико-виконавського спрямування. Разом із тим, специфіка вокального мистецтва, що має синкретичну вербально-музичну природу та передбачає в музичному виконавстві орієнтацію на фонетику, зміст і психологію вербальних інтонацій певної мови, глибинні традиції національного співу, вимагає певних узагальнюючих досліджень стилістики оперного вокального мистецтва з точки зору фонетичної природи мови, де чітко виділяються італійське bel canto як історико-культурна теза та його німецькомовна антитеза, а також – проведення паралелей до національних вокальних шкіл, які презентують розвиток того чи іншого напрямку як музичної традиції та орієнтуючись на національну вербальну характерність. Отож, дана тема є *актуальною* як з точки зору теоретичного значення опрацювання даної проблематики, так і для практичних потреб вітчизняного вокального виконавства.

У даному контексті *об’єктом дослідження* є історична ретроспектива еволюції оперного мистецтва, передусім італійського, *предметом* – мистецтво bel canto як історико-культурна “теза”, її розвиток та німецькомовна (вагнерівська) “анти-теза”. *Мета дослідження* полягає у реконструюванні історичної ретроспективи експансії belcanto в оперне вокальне мистецтво національних шкіл на рівні “розвитку тези”, а також в окресленні його стильової антитези.

Окреслена мета передбачає вирішення таких *завдань*:

- систематизація й узагальнення історичних фактів щодо розвитку оперного вокального мистецтва в контексті розвитку оперного мистецтва Італії, а також вагнерівської Німеччини;

- визначення специфічних стилістичних ознак розвитку *bel canto* – як тези, – та антитези в німецькій та інших традиціях.

Наукова новизна роботи полягає у проєкції музично-історичних фактів розвитку оперного мистецтва на галузь історії мистецтва оперного вокального.

У подальшому історичному огляді простежимо шляхи розвитку оперного вокального мистецтва в контексті історії розвитку опери [1; 4; 6; 7], вирізняючи характерні риси стилістики, манери оперного співу.

Природньою передумовою становлення *bel canto* як саме італійського “прекрасного співу”, є науковий факт, який описує Д. Аспелунд, професор Московської консерваторії, відносно мов української та італійської (при тому історичні умови сприяли розвитку національного оперного мистецтва саме в Італії, і ніяк не в Україні – С.Б.): “...в українській та італійській мовах дуже часто використовуються голосні (і, о), які надають мовленню зручності та заокругленості, а форманти цих голосних (і, о) тяжіють якраз до тих областей, які, згідно з останніми електроакустичними дослідженнями, характерні для співацьких формант (у межах 500 і 2800 – 3200 коливань за секунду). Таким чином, українська та італійська мови в щоденному мовленні немовби “настроюють” голос саме на ті особливості тембру, які притаманні сучасному оперно-концертному співу” [2, 53].

У становленні стильових основ *bel canto* епохальною стало формування оперного жанру в Італії ще від перших зразків *dramma per musica* (“Дафна” (1598), “Еврідіка” (1660)), здійснених “Флорентійською камератою” з участю композитора і виконавця Я. Перрі, поета О. Рінуччіні, співака Дж. Каччині, “Орфея” К. Монтеверді – А. Стріджо. Саме звідси починаються витоки італійської експансії на провідні театральні сцени світу, впливу італійського вокального мистецтва на естетику й техніку співу. З появою опери як самостійного музичного жанру підіймається значення сольного співу: попри те, що до XVII століття сольний спів зустрічається в “священних виставах” у Флоренції, в ліричних драмах і пасторалях XV – XVI століть, але тільки опера дає світові соліста-співака. На зміну “віртуозу-колективу” у майстрів-поліфоністів приходять “віртуоз-соліст” в опері. Утвердження сольного співу вимагає від виконавців володіння новими технічними прийомами, збагачує темброву палітру голосу, в опері перед співаком постала проблема слова, фразування, передачі тонких нюансів поетичного тексту. Але при цьому всьому особлива увага приділяється красі вокалізації, гнучкості, легкості й рівності звучання, віртуозному володінню голосом. Так були закладено підґрунтя італійського *bel canto*, обумовленого як умовами нового музичного жанру – опери, так і фонетичною характерністю італійської мови.

За час свого існування мистецтво *bel canto* пережило немало видозмін. Цей термін набув не лише буквального, а й більш об’ємного значення та став синонімом всієї італійської вокальної школи. Поряд з еволюцією, для *bel canto* характерні й деякі незмінні риси. Саме вони пов’язані з характерним звуковим колоритом італійської мови: незмінністю звучання голосних відносно будь-яких сусідніх приголосних, відсутністю складних звукових співставлень, простотою вимови, дзвінкістю, пружністю і, разом з

тим, м'якість, співучість, властиві італійській мові, значною мірою вплинули й на загальний характер італійської вокальної школи.

Якщо до середини XVII століття для *bel canto* характерним є поширення патетичного стилю, що знайшов своє відображення в музиці К. Монтеверді й вимагав від артиста високого пафосу у виконанні, особливо в оперних речитативах, зовсім не заперечував вокальні прикраси, то власне перевага віртуозності заявила про себе лише наприкінці XVII – на початку XVIII століть. Арія як основна вокальна форма в опері дала можливість співакові продемонструвати свої найкращі природні якості, свою найвищу майстерність. Щодо послідовників К. Монтеверді, то, як пише Б. Горович, “одні з них пішли по його слідах, звертаючи особливу увагу на речитатив як на засіб вираження внутрішньої дії. Інші (як, наприклад, Антоніо Честі, наслідували приклад неаполітанських та римських майстрів та віддавали перевагу арії, скорочуючи речитатив до мінімуму та виділяючи йому скромну роль ланки, що пов'язує арії та дуети” [4, 24 – 25].

Надзвичайної віртуозності набуває оперний спів у XVIII столітті – в період панування на оперній сцені співаків-кастратів або сопраністів, які виконували сопранові та контральтові партії та володіли силою і красою звуку, надзвичайною віртуозністю й музичальністю. Мистецтво сопраністів відповідало естетиці опери *seria*, основу якої складали не індивідуальні музичні портрети, а лише відтворення деяких узагальнених почуттів – любові, ревності, героїки. Вокальний стиль опери *buffa*, серед вершин якої в Італії є твори Дж. Паезіелло, Д. Чімарози, відрізняється від опери *seria* меншою віртуозністю, простотою, вона вимагала від співака не лише вокальної майстерності, а й справжнього комедійного акторського таланту. Як пише Б. Штейнпресс, “у другій половині XVIII століття почався тріумфальний похід італійської комічної опери по Європі. Вона відтіснила “серйозну” оперу, яку тепер ставили лише в урочистих випадках при княжих дворах. Італійські композитори працювали на експорт, багато з них жили за рубежом. Італійські оперні трупи наводнили європейські міста. Італійська опера-комедія та опера-драма в цей період переживає підйом відкрився широкий простір для розквіту виконавської майстерності вокалістів” [13, 299 – 300]. Серед майстрів мистецтва *bel canto* – співаки-кастрати А. Бернаккі, Каффареллі, Ф. Бернарді, Фарінееллі, співачки Ф. Бордоні, Ф. Куццоні, К. Габріелі, В. Тезі.

Наступний етап – творчість Дж. Россіні, чий вокальний стиль – це ритмічна винахідливість, жвавість, енергія, блиск. Виконання “блискучих” вокальних партій в операх Россіні вимагає від співака різноманітності тембрових барв, майстерності у віртуозних номерах та у розспівних аріях і речитативах. У творіннях композитора віртуозність партій поєднується з незвичайним вмінням виразити в мелодії цілісний характер героя, а не лише окремих його почуттів. Саме Россіні підготував появу епохи класичного *bel canto*, яке згодом розквітло у творчості Г. Доніцетті та В. Белліні. Як вказує М. Черкашина, “Россіні продовжив моцартівську лінію європейського оперного мистецтва, суттєво збагатив і розширив італійські оперні традиції. Він першим синтезував досвід різних оперних шкіл в самій Італії” [7, 178].

Для класичного *bel canto* характерні ніжність, повітряність, гнучкість кантилени, поряд із пристрасною і піднесеністю почуттів у творах з виразною

мелодикою, ефектними аріями, яскравою театральністю. Це ми чуємо в операх “Норма”, “Сомнамбула”, “Пуритани” Белліні, “Лучія ді Ляммермур” Доніцетті та в інших. Епоха класичного *bel canto* породила великих співаків XIX століття – М. Малібран, Дж. Паста, Дж. Грізі, Дж. Б. Рубіні. Традиції класичного *bel canto* вплинули на наступні покоління співаків, аж до наших днів.

Творчість Дж. Верді [11], що початково ще носила сліди впливу мистецтва В. Белліні та Г. Доніцетті (“Набукко”, “Ернані”), в подальшому демонструє глибоко індивідуальний стиль, що вимагає від виконавців більшої напруги голосового апарату, більшої насиченості звуку, перш за все у верхньому регістрі, на який лягло основне навантаження у драматичних кульмінаціях. Не задовольняючись візерунковою кантиленою класичного *bel canto*, Верді створює передумови для виникнення нового типу чутливого до слова виконавця, здатного втілити яскраві драматичні контрасти, передати найтонші драматичні відтінки музичної мови. Провідними представниками цього стилю стали Ф. Таманьо – перший виконавець партії Отелло, “король баритонів” М. Баттістіні, бас Ф. Наваррینی.

Нові творчі тенденції вокального стилю, пов’язані з більшою експресією в манері виконання, надзвичайною пристрасною тону, поєднанням наспівної вокальної мелодики з широким застосування драматичного речитативу, використанням коротких аріозо та наскрізного симфонічного розвитку, втілили, спираючись на досягнення Верді, композитори-верісти з кінця XIX століття (П. Масканьї, Р. Леонкавалло, У. Джордано, Дж. Пуччіні). Ряд видатних співаків у своїй творчості продовжують традиції вердієвсько-веристського стилю оперного вокального виконавства, який протягом XX століття став домінуючим у світовому музичному мистецтві – Е. Карузо, Т. Руффо, Р. Тебальді, М. дель Монако, Т. Гоббі, Л. Паваротті та ін.

Благотворна енергія мистецтва співу Італії вплинула на розвиток інших вокальних шкіл – чи то на тезі заперечення, чи сприйняття.

Італійська вокальна школа стала каталізатором процесу становлення й оперного мистецтва Російської імперії, що черпала українські співочі кадри: саме італієць Ф. Арайї заснував у 1730-х роках в Петербурзі свою оперну трупу, ним поставлена перша в Росії опера – “Сила любові й ненависті” (Арайї), цим спектаклем відкрився придворний театр, де ставилися опери італійських майстрів – Б. Галуппі, Дж. Сарті, Д. Чімарози, в театральному училищі, відкритому у Петербурзі, викладають в основному іноземні спеціалісти, серед яких – італійці А. Сапієнца, В. Мартін-і-Солера, В. Біанкі, Верді пише для Маріїнського театру “Силу долі” [1; 13]. Саме італійська манера – в “Демофонті” М. Березовського та в операх Д. Бортнянського. Вердієвські впливи яскраво проявилися в оперній творчості російських класиків О.Бородіна, П. Чайковського та ін. Разом із тим, в період розквіту російської опери бачимо ознаки вагнерівської антитези в національному перетворенні – у творчості О. Даргомижсько-го, М. Мусоргського, М. Римського-Корсакова.

Запереченням італійської традиції *bel canto*, її антитезою, стала німецька національна вокальна школа, що сформувалася лише в середині XIX століття, будучи пов’язаною з іменем Р. Вагнера, проте з витокami у Г. Шютца, Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, В.А. Моцарта, К. М. Вебера.

Анти-теза може існувати лише тоді, коли існує теза: Г. Шютц видозмінив хорал, сприйнявши стиль К. Монтеверді, звідси – патетичність, сольний спів, самотійна роль інструментальної партії; Й. С. Бах, вивчаючи творчість італійських майстрів, мислячи співочий голос як інструмент, трансформував мистецтво *bel canto* на німецький ґрунт; Г. Ф. Гендель переніс стиль італійського *bel canto* у свої оперно-ораторіальні форми, а також став продовжувачем традицій італійської опери *seria*; В. А. Моцарт почав свою кар'єру з творів в італійському стилі. На національному ґрунті відбувається процес творення німецького музичного театру, виховання своїх виконавців – з'являються новаторські опери Р. Вагнера, що створюють революцію у вокальному мистецтві XIX століття. Німецька мова, яку прийнято вважати найменш “вокальною”, оскільки містить питому вагу приголосних, має дещо жорстку вимову, що не сприяє об'ємному музичному фразуванню, стає предметом музичного культу^[13]. Вагнер відкидає італійське *bel canto* й протиставляє свій стиль, весь свій театр вердієвському – як антитезу: “...починаючи з “Набукко”, Верді наполегливо творив свій театр... йому доводилося долати перепони не менші від тих, з якими боровся великий реформатор Ріхард Вагнер. Обидва бачили необхідність змін не лише сюжетів, лібретто, застарілих музичних форм, усталених співвідношень голосу й оркестру. Творився новий театр – кожним по-своєму, відповідно до темпераменту, стилю, традицій культури, яку сповідували. Спільним було розуміння оперного мистецтва як художнього організму, заснованого на синтетичній єдності складових компонентів” [7, 335]. На противагу італійській кантилені, Вагнер виводить на новий рівень речитатив (*sprechgesang*), виходячи зі специфіки німецької мови, культивуючи декламацію, виводячи мелодику з мовних інтонацій. На противагу виконавцям вердієвського стилю виховуються співаки вагнеріанського стилю [8]. Серед вокальних педагогів, які першими відгукнулися на заклик Вагнера про виховання німецьких виконавців, є Ф. Шмітт, що бачив італійський метод навчання непридатним для виховання німецьких співаків з огляду на фонетику німецької мови. Послідовником Шмітта став його учень Ю. Гей, який, на відміну від Шмітта, поєднав досягнення італійської науки співу зі специфікою німецької мови.

Що ж до розвитку тези, то якщо в XIX столітті експансія *bel canto* проявилася передусім в існуванні італійських оперних труп в різних містах Європи, зокрема в Парижі, Києві, Одесі, Санкт-Петербурзі, через відомого лібретиста П. Метастазіо – у Відні, то в XX столітті яскраво проявила себе не тільки в Європі, але й в США, про що свідчать імена, пов'язані з Metropolitan Opera (де початково ставилися опери Р. Вагнера) – Е. Карузо, Т. Гоббі, А. Тосканіні та ін.

Оперне мистецтво Італії, його “прекрасний спів” – це життя музичного театру, який є в будь-якому місці Італії, і передусім – “Мекки співочого мистецтва”, що відбулася в Мілані – театру La Scala, урочисто відкритому в 1778 році оперою А. Сальєрі “Визнана Європа” – символічно для подальшої долі театру, який став плекати традиції *bel canto*, і вийшов не лише на європейський, а й світовий рівень оперного вокального виконавства [6]: співаки – італійці Дж. Грассіні, А. Каталани, Ф. Галлі, М. Ф. Малібран-Гарсія, Джулія і Джудітта Грізі, Дж. Б. Рубіні, Дж. Стреппоні, Ф. Таманьо, француз В. Морель, іспанець Дж. Гайяре, італійці Л. Тетраціні, М. Батістіні, А. Патті,

болгари Б. Хрістов та Н. Гяуров, українка С. Крушельницька, росіяни Ф. Шаляпін та Л. Собінов, італійці Е. Карузо, Т. Руффо, А. Пертіле, поляк А. Дідур, італійці Б. Джільї, Ф. Кореллі, Р. Тебальді, грекinya М. Каллас, італійці Т. Скіпа, Т. Гоббі, Дж. ді Стефано, К. Бергонці, М. дель Монако, Ф. Касотто, М. Френі, Дж. Семіонатто, П. Капучіллі, Р. Скотто, Дж. Раймонді, Р. Панерайї, афроамериканка Л. Прайс, іспанці М. Кабальє, П. Домінго, австралійка Дж. Сазерленд, австрійка Е. Шварцкопф, шведка Б. Нільссон...

Перелік імен не претендує на повноту та вичерпність, проте вже він переконливо демонструє світову географію *bel canto* – як розвиток тези італійського співу, розвиток на новому, збагаченому національними барвами рівні.

З-поміж національних шкіл, що яскраво демонструють проіталійське відношення до *bel canto* – болгарська: Б. Хрістов, Н. Гяуров, І. Іосіфов, Х. Бримбаров [6; 9].

Б. Хрістов протягом багатьох років був провідним солістом того ж таки *La Scala*, виконуючи провідні партії басового репертуару.

І. Іосіфов – один із найвідоміших педагогів Болгарії, професор Софійської консерваторії, що навчався у класі відомої болгарської співачки А. Тодорової, яка, в свою чергу, довгий час навчалася в Італії. Сам І. Іосіфов – виконавець партій ліричного тенора в основному в італійському репертуарі, які вимагали від співака досконалого володіння італійським *bel canto*.

Н. Гяуров став третім виконавцем – після Ф. Шаляпіна та Н. де Анджеліса, знаменитого італійського баса 20-х – 30-х р.р. ХХ століття, – кого визнала Італія в головній ролі “Мефістофеля” А. Бойто. Цей співак стоїть в ряду кращих басів оперної сцени, вважається першим спадкоємцем великого Ф. Шаляпіна та спадкоємцем іншого артиста першої величини – італійського баса Е. Пінци. Та не лише Італія визнала цього співака – Паризька *Grand Opera*, *Metropolitan Opera*, триумфи у світі...

Відома австралійка Дж. Сазерленд, успіхом якої критика вважала насамперед звернення до музики Г. Ф. Генделя, мріяла присвятити себе оперній творчості композиторів епохи розквіту італійського *bel canto*, й особливо Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті. Партія Лючії в опері Доніцетті “Лючія ді Ляммермур” в театрі *Covent Garden* вимагала беззаперечного володіння стилем класичного *bel canto*, відтак Сазерленд в Англії присвятила себе мистецтву “прекрасного співу”, і несла своє бачення в кращі театри Європи та Америки, і в сам *La Scala*.

Грекия, уродженка США М. Каллас [10] – співачка яскраво вираженого романтичного виконавського стилю, майстерності *bel canto*, дебютувавши в Афінах, стала солісткою *La Scala*, *Covent Garden*, оперного театру в Чикаго, *Metropolitan Opera*... Міжнародний конкурс вокалістів імені М. Каллас в Афінах – данина великому *bel canto* та його світовому статусу.

Таким чином, представники різних національних шкіл потужно понесли італійське *bel canto* у світ, даючи імпульс тим самим для нового розвитку тези.

Що ж до українського оперного вокального мистецтва, то С. Крушельницька є тією неординарною постаттю, яка змогла у своїй творчості поєднати розвиток тези італійського *bel canto* та його вагнерівську антитезу. У чому ж це поєднання? По-перше, дебютує в *La Scala* в “Соломеї” Р. Штрауса. У цьому ж сезоні відбулася й інша подія – прем’єра “Глорії” Ф. Чіллеа.

С. Крушельницька – виконавиця й австро-німецького, й італійського репертуару: Сантуцца в “Сільській честі” Масканьї, Валентина в “Гугенотах” Мейєрбера, Амелія в “Балі-маскарадї” та Аїда в однойменній опері Верді, найбільший успіх – в партії Мадам Батерфляй в однойменній опері Пучіні, саме С. Крушельницька повернула її до життя; великий успіх мала С. Крушельницька і в виконанні австро-німецького репертуару, для цього вона відвідувала студії у Відні у професора Генсбахера, при тому, що навчалася в Мілані у професорки Ф. Креспі. А про її Гальку з однойменної опери С. Монюшка преса писала так: “Від часу Моджеєвської варшавська публіка не бачила артистки, яка б так, як панна Крушельницька, змогла повнити собою сцену... Кожне слово в устах п. Крушельницької – вираз небувалої пластики на нашій сцені, це коштовність, мистецьки вирізьблена зі щирості і правдивості почуттів. Так і не інакше мусило звучати слово Монюшка, коли він звуками відтворював його значення і красу” [цит. за: 3, 213]. Таким чином, мистецтво С. Крушельницької – це непересічний приклад володіння різними вербально-музично-стилями, що передбачає й поєднання тези італійського *bel canto* та його австро-німецької антитези.

Присвятив своє життя мистецтву *bel canto* й О. Мишуга, вихованець професора львівської консерваторії В. Висоцького, учня італійського педагога Ф. Ламберті; сам Мишуга також займався в Мілані. Дебютувавши в опері “Марта, або Річмондський ринок” Ф. фон Флотова, згодом співає в Мілані та в інших містах Італії. Слава Мишуги шириться по всій Європі, а разом з нею шириться мистецтво *bel canto* у виконанні українського майстра: Відень, Варшава, Петербург, Київ, Берлін, Лондон, Париж...

Здобутки італійської “тези” *bel canto* та світової оперної вокальної культури на ґрунті італійської манери звукоутворення, стилю виконання зосереджує Центр удосконалення оперних артистів, створений при La Scala [6]. Центр підкреслює міжнародний статус театру^[14] як такого, що, плекаючи традиції італійського *bel canto*, внаслідок швидкісної глобальної інформаційності сучасного суспільства, сприяв виробленню єдиного еталону звучання голосу в академічній манері.

Як і раніше, національні оперні вокальні школи черпають зі скарбниці вокальної культури *bel canto*, розвиваючи тезу, протиставляючи їй *анти*-тези, формуючи нове академічне вокальне виконавство шляхом сприйняття чи заперечення – як оновленого сприйняття.

Література

1. Асафьев Б. Об опере. – М. – Л.: Музыка, 1976. – С. 31 – 72.
2. Аспелунд Д. Развитие певца и его голоса. – М. – Л.: Музгиз. – 1952. – С. 53.
3. Врублевська В. Соломія Крушельницька: Роман-біографія. – К.: Дніпро, 1986. – С. 213.
4. Горович Б. Оперный театр. Пер. с польского М. Малькова. – М. – Л.: Музыка, 1984. – 224 с.
5. Ильин Ю., Михеев С. Великий Карузо. – С.-Петербург: Глагол, 1995. – С. 182.
6. Константинова И., Тарасов Л. Ла Скала. – М.: Музыка, 1977. – 210 с.
7. Иванова І., Куколь Г., Черкашина М. Історія опери: Західна Європа XVII – XIX століття // За ред. М. Черкашиної. – К.: Заповіт, 1998. – 384 с.
8. Левик Б. Рихард Вагнер. – М.: Музыка, 1978. – 447 с.
9. Львов М. Из истории вокального искусства. – М.: Музыка, 1964. – 230 с.
10. Мария Каллас: Биография, статьи, интервью: Пер. с англ. и итал. / Сост. Е. Гришина. – М.: Прогресс, 1978. – 216 с.
11. Соловцова Л. Верди. – М.: Музыка, 1986. – 320 с.
12. Тимохин В. Мастера вокального искусства XX века. – Т. 1, 2. – М.: Музыка, 1983.
13. Штейнпресс Б. Популярный очерк истории музыки до XIX века. – М.: Гос. муз. изд. – С. 179 – 313.