

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

PROBLEMS OF MUSICAL THEATER



УДК 782

DOI: 10.52469/20764766_2022_04_56

О. С. МИХАЙЛОВА

Алтайский государственный университет

ОПЕРА ДЖ. РОССИНИ «КИР В ВАВИЛОНЕ» В КОНТЕКСТЕ ГЕНДЕЛЕВСКОЙ ОРАТОРИАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ

*Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда
в рамках научного проекта № 22-28-00551
«Библейский историзм в западноевропейской и русской опере XIX века»*

Статья посвящена малоизвестной опере Дж. Россини «Кир в Вавилоне», созданной в 1812 году и ставшей первым опытом работы композитора в оперном жанре с сюжетом Священного Писания. Автор настоящей публикации рассматривает данное сочинение в контексте традиций «ветхозаветных» ораторий Г. Ф. Генделя, в частности оратории «Валтасар» (1744). Подобный ракурс исследования обусловлен не только интересом Россини к творчеству великого немецкого мастера, но и тем историческим событием, которое было положено в основу содержания обоих указанных произведений. Соответственно, ораторию Генделя и оперу Россини объединяет концепция библейского историзма, связанная с темой Небесной кары за нарушение нравственно-этических законов Договора (Завета) Бога с людьми. Аналогии, возникшие при анализе исследуемых произведений, указывают на ряд принципов, которые, несмотря на различие школ, эпох и стилей, сближают ораторию Генделя и романтическую оперу Россини. В числе упомянутых принципов – мифологизация библейского сюжета за счет введения дополнительных коллизий, углубляющих лирическую сторону произведений, особый тип драматургического процесса, обусловленный спецификой религиозно-философского содержания, а также яркая природа бельканто, показательная не только для оперы Россини, но и для оратории Генделя, что соотносится с характерным для эпохи барокко феноменом певцов-кастратов.

«Кир в Вавилоне» стал первой вехой на пути реформаторской деятельности Дж. Россини в области оперного жанра. Концептуально-драматургические принципы, наметившиеся в данном произведении и окончательно сформировавшиеся в последней редакции оперы «Моисей в Египте», станут фундаментом для оперных концепций с религиозной тематикой в музыкальном театре XIX столетия.

Ключевые слова: Дж. Россини, Г. Ф. Гендель, опера, оратория, Библия, Священное Писание, библейский историзм, концептуально-драматургические принципы.

Для цитирования: Михайлова О. С. Опера Дж. Россини «Кир в Вавилоне» в контексте генделевской ораториальной традиции // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 4. С. 56-62.

DOI: 10.52469/20764766_2022_04_56

O. MIKHAYLOVA

Altai State University

G. ROSSINI'S OPERA "CIRO IN BABYLONIA" IN THE CONTEXT OF HANDEL'S ORATORIO TRADITION

The article is devoted to the little-known opera "Ciro in Babylonia" by G. Rossini. This work was created in 1812 and became the first experience of the composer's work with the plot of Holy Scripture in the operatic genre. The author considers this work in the context of the traditions of the "Old Testament oratorios" by G. F. Handel, and in particular, the oratorio "Belshazzar" (1744). Such a perspective of the study is due not only to Rossini's interest in the work of the great German master, but also to a single historical event underlying the content of these works. Accordingly, Handel's oratorio and Rossini's opera are united by the

concept of biblical historicism associated with the theme of Heavenly punishment for violating the moral and ethical laws of the Treaty (Covenant) of God with people. The analogies that have arisen in the analysis of the works under study point to a number of principles that, despite the difference in schools, eras and styles, "relate" Handel's oratorio and Rossini's romantic opera. Among these are the mythologization of the biblical plot through the introduction of additional collisions that deepen the lyrical side of the works, a special dramatic type of process, due to the specifics of the religious and philosophical content, as well as a bright belcanto nature, indicative not only for Rossini's opera, but also for Handel's oratorio. The latter is associated with the phenomenon of castrated singers, characteristic of the Baroque era.

"Ciro in Babilonia" became the first milestone on the way of G. Rossini's reformatory activity in the field of the opera genre. The conceptual and dramatic principles outlined in this work and finally formed in the last edition of his opera "Moses in Egypt" will become the foundation for opera concepts with religious themes in the musical theater of the 19th century.

Keywords: G. Rossini, G. F. Handel, opera, oratorio, Bible, Holy Writ, biblical historicism, conceptual and dramatic principles.

For citation: Mikhaylova O. G. Rossini's opera "Ciro in Babilonia" in the context of Handel's oratorio tradition // South-Russian Musical Anthology. 2022. No. 4. Pp. 56-62.

DOI: 10.52469/20764766_2022_04_56

Среди всемирно известных композиторов, оставивших глубокий след в истории музыкального искусства, особое место занимает Дж. Россини. Им было создано множество произведений в различных жанрах, однако наивысшим достижением творчества композитора явилась, безусловно, опера. Россини не случайно именовали «итальянским Моцартом»: в этой лаконичной и удивительно емкой характеристике заключен глубокий смысл, раскрывающий стилистическую уникальность выдающегося мастера XIX столетия. В театральных операх Россини органично сплелись традиции национальной композиторской школы с ее утонченным бельканто и принципы венского театра, сложившегося в творчестве В. А. Моцарта. Такой синтез образовался не случайно: как известно, Дж. Россини глубоко почитал австрийского гения и явился продолжателем его реформаторской деятельности в области оперного жанра. Более того, Россини, как и его знаменитый предшественник, воплотил на театральной сцене блистательный сюжет П. Бомарше, и «Севильский цирюльник» стал своеобразной первой частью моцартовской «Свадьбы Фигаро», зазвучав с последним диалогией в едином стиле.

В мировой музыкальной науке за Дж. Россини прочно закрепилась слава непревзойденного мастера оперы buffa. В оперных концепциях воплотилась одна из ярчайших граней природного дарования композитора, характеризующаяся искрометным юмором и невероятным жизнелюбием. Россини неоднократно подчеркивал свое тяготение к комическому жанру; совершенство юмористических творений маэстро отмечал и Л. Бетховен, настоятельно рекомендовавший ему не писать ничего, кроме опер buffa, поскольку «опера-серия не в природе итальян-

цев» [1, с. 153]. В многочисленных биографических источниках сложилась устойчивая трактовка облика великого маэстро как «Россини-весельчака, Россини-лентяя, Россини-гурмана, композитора, не знающего муки творчества» [2, с. 5]. Примечательно, что даже опусы религиозного содержания Россини создавал с присущим ему юмором, свидетельством чему являются письма, воспоминания и записи на полях партитур¹. Исключением не стали и «библейские» оперы «Кир в Вавилоне»² и «Моисей в Египте», истории которых были дополнены автором курьезными фактами³. Названные обстоятельства, резко диссонирующие с образом творца культовой музыки, не позволили исследователям беспристрастно оценить достоинства упомянутых религиозных музыкальных драм, и на сегодняшний день остающихся наименее изученными в музыковедении. Тем не менее, значимость данных сочинений велика, поскольку именно в них закладывается фундамент религиозно-философской драмы с определенным типом концептуально-драматургического процесса, основанным на содержании исторического события. Такой тип драмы, по замечанию Ф. Пиперно, станет «драматургически-музыкальной моделью» [3, р. 91] для оперных сочинений на библейские темы в XIX веке и, в частности, для произведений выдающихся композиторов итальянской школы – Г. Доницетти («Всемирный потоп») и Дж. Верди («Набукко»).

Появлению сюжетов из Священного Писания в опере предшествовал, как известно, длительный художественно-исторический процесс. Начиная с эпохи Средневековья и вплоть до начала XIX столетия в искусстве откристаллизовались многочисленные жанры, связанные с воплощением религиозной тематики, – мессы,

литургические драмы, мистерии, оратории, священные и духовные драмы. Принципы названных жанров в той или иной мере получили воплощение в концептуально-драматургической поэтике «библейской» оперы. Особое значение в этом ряду имеет оратория на ветхозаветный сюжет, достигшая расцвета в западноевропейском музыкальном искусстве на протяжении первой половины XVIII века. И если комические оперы Россини более всего связаны с венским музыкальным театром, то оперные сочинения композитора на сюжеты Священного Писания, безусловно, продолжают традиции барочно-ораториального жанра, получившего совершенное воплощение в творчестве Г. Ф. Генделя. В контексте сказанного любопытными представляются следующие факты: Россини с пиететом относился к творчеству немецкого композитора, хорошо знал его музыку, избрав для собственных опер те же библейские сюжеты, что и Гендель для своих ораторий, – трагические ветхозаветные события, связанные с завоеванием Вавилона Персидской империей и гибелью царя Валтасара («Кир в Вавилоне» Россини – «Валтасар» Генделя), а также с историей освобождения еврейского народа из египетского плена («Моисей в Египте» Россини – «Израиль в Египте» Генделя). Кроме того, сочинения двух величайших авторов объединены основополагающей идеей библейского историзма, связанной с темой Божьей кары за нарушение Заветов и раскрывающейся через конфликтные исторические события. Указанные факты позволяют говорить о претворении в россиниевских операх определенных принципов генделевских ораторий. В настоящей работе предпринята попытка проанализировать некоторые аспекты данной преемственности на примере оперы «Кир в Вавилоне».

В основу оперы Россини и оратории Генделя, посвященных истории царя Валтасара, легли события из книги Пророка Даниила (5:1–30). Обратимся к сочинению Генделя и рассмотрим важнейшие особенности воплощения ветхозаветной тематики, характерные для этого сочинения.

Оратория «Валтасар», написанная Генделем в 1744 году на либретто Ч. Дженненса (1700–1773), равно как и другие «библейские» оратории композитора, носит ярко театральный характер и, по сути, представляет собой оперу в концертном варианте. Подобная трактовка жанра представляется естественной для «оперного Генделя» с его природным театральным призванием. Данную сторону творческого дарования композитора подчеркивает, в числе других, и Л. Кириллина, обращая внимание на «подробные описания декораций, мизансцен и сценических эффектов, которые он тщательно

фиксировал в своих партитурах» [5, с. 139]. При этом подобные пояснения Гендель оставлял не только для оперных, но и для ораториальных сочинений, исполнявшихся традиционно без сценического действия. В таком контексте вполне закономерным представляется тот факт, что генделевские оратории на сюжеты Священного Писания даже при отсутствии театрального антуража назывались «духовными операми» и «музыкальными драмами, более чем операми» [6, с. 22].

На театральность «ветхозаветных» ораторий Генделя указывает и наличие различных сюжетных коллизий, которых нет в библейском повествовании. Так, трагизм оратории «Валтасар» усилен введением в него вымышленных скорбных образов – матери вавилонского царя Нитокрис и ассирийского вельможи Гобриня, отца убитого Валтасаром воина. Следует отметить, что образ Нитокрис, с ее внутренним противоборством «материнской любви к Валтасару и его осуждения» [6, с. 103], во многом предвосхищает конфликтные образы романтической «библейской» оперы с метаниями между греховным и праведным⁴. В целом, данный принцип «обогащения» библейского содержания активными драматургическими конфликтами станет одним из основополагающих в операх на ветхозаветную тематику в XIX столетии как в западноевропейском, так и отечественном музыкальном театре.

Сразу отметим, что и в россиниевской опере библейские события значительно мифологизированы. При этом, в отличие от немецкого мастера, подчеркивающего в своем сочинении трагическую линию, Россини акцентирует линию любовно-лирическую в соответствии с драматургическими императивами романтического оперного жанра. Либреттист Ф. Авенти вводит в ветхозаветную историю дополнительные сюжетные коллизии, связанные с традиционным для музыкального театра того времени «любовным треугольником». Так, важнейшее место в опере отводится лирической драме, возникшей между Киром, его женой Амирой и влюбленным в нее Валтасаром. При этом ключевую роль в драматургии произведения играют принципы барочной оперы *seria* с ориентацией на традицию бельканто. Последняя преобладает в раскрытии любовно-лирической драмы, театрально «дополняя» глубину библейской фабулы. Данный факт, безусловно, при всей разнице национальных школ роднит генделевский и ранний россиниевский стили. В контексте сказанного любопытным представляется и подход Россини к выбору голосов. Как и Гендель, композитор пишет партию Валтасара для тенора, а для Кира выбирает голос певца-кастрата – контральто

(в генделевской оратории партия написана для сопрано). Как отмечает Л. Кириллина, выбор высокого голоса для положительного героя в эпоху барокко имел особый смысл: «низкий мужской голос – знаковый признак перехода в низкий “регистр” бытия: басом или баритоном поют персонажи низших сословий, злодейских помыслов, оккультных занятий (жрецы, маги, колдуны), варварского происхождения, а то и вообще inferнальной природы <...>, но блистательного героя обязательно должен представлять либо кастрат, либо примадонна-травести» [7, с. 443]. Подобная трактовка образа Кира в опере Россини, на первый взгляд, входит в противоречие со строгостью и аскетичностью содержания библейского повествования, с другой стороны, – раскрывает новые качества персонажа. За блестящими колоратурами и драматическими интонациями, типичными для оперы *seria*, скрывается стремление автора передать глубину чувственно-эмоционального начала лирического героя, которым Кир и предстает в трактовке Россини. Следует отметить, что романтизация образов ветхозаветных героев послужила поводом для серьезной критики оперы, особенно ее либретто, которое посчитали «...драматургически слабым, слишком неровным, неуклюже пытающимся совместить историческую обстановку с неоригинальной сентиментальной историей» [8, р. 104]. По мнению критиков, лирические сцены стали преобладающими во всех актах оперы и практически затмили религиозную драму.

По-иному библейская фабула раскрывается в произведении Генделя. Исследуя ораторию «Валтасар», Г. Консон подчеркивает углубленность в содержании сочинения религиозно-философской концепции, связанной с ключевой идеей Священного Писания – Преступления и Наказания за нарушение нравственно-этических норм. Так, в центр генделевского произведения поставлена тема вавилонского царя, который является средоточием подлинного мирового зла, поскольку в данном образе «человеческие пороки обрели реальное воплощение» [6, с. 40]. В соответствии с библейским содержанием, в оратории последовательно воплощаются события из Книги пророка Даниила: пир Валтасара (4 к. I д.), появление пророчества на стене, сцена с вавилонскими мудрецами, толкование Даниила (2 к. II д.), нападение персов на Вавилон и убийство Валтасара (2 к. III д.). Концепция указанных событий отражает основополагающие вехи библейской истории: конец правления языческого царя, караемого Богом за осквернение святынь Иерусалимского храма, и начало исхода евреев из семидесятилетнего вавилонского плена (указанный исход, как известно, был связан с правлением Кира).

В трактовке ветхозаветного сюжета о Валтасаре, предложенной Россини, обращает на себя внимание тот факт, что главным героем в опере (это следует из ее названия) является не вавилонский, а персидский царь. Тем самым композитор смещает акценты в музыкальной драме, выводя на первый план не столько трагедию Валтасара, сколько историю царя-завоевателя, призванного осуществить Божественное возмездие. К. Барбатто относит решение углубить образ Кира к числу значительных новаторских устремлений композитора, которые получают продолжение в его более поздних монументальных оперных произведениях [8, с. 104]. Как и Гендель, Россини сохраняет в опере ключевые этапы религиозной драмы в соответствии с библейским содержанием: пир Валтасара (№ 13, 5 и 6 сц. II д.), появление пророчества (№ 14, 7 сц. II д.), толкование Даниила (№ 16, 8 сц. II д.), гибель Валтасара и падение Вавилона (№ 20, 13 – ultima сц. II д.). При этом отметим, что в опере Россини не реализована драматургическая линия, связанная с темой исхода евреев из плена: об «освобождении верных Богу и снятии оков и цепей» лишь однажды упоминает Кир – в молитве из 2 сцены II действия.

Таким образом, и в оратории Генделя, и в опере Россини сохраняется основополагающая ветхозаветная концепция, в которой события интерпретированы в русле библейского историзма. В соответствии с этим, образный мир оратории и оперы выстраивается вокруг двух полюсов – гибели и спасения, принадлежность к ним определяется следованием или отступлением от законов миропорядка, данных человечеству Богом. При этом в обоих произведениях присутствуют два исторических этапа, запечатленных в Библии: прошлое, связанное с грехом и последующим наказанием, и будущее, которое символизирует спасение, – что указывает на их драматургическую двойственность. Так, историческая концепция, в соответствии со своей природой, получает отражение в логике «разомкнутых» этапов – происходящее (настоящее) является результатом предшествующего развития (прошлого). В данном плане и в оратории Генделя, и в опере Россини завязка религиозно-исторической драмы как бы выносится за пределы «сценического действия», создавая своеобразный прецедент двойной драмы. То есть первые события анализируемых произведений, будучи экспозициями общего драматургического процесса (сцена Нитокрис с Даниилом в оратории Генделя; сцена торжества в замке Валтасара в честь его победы над персами в опере Россини), интерпретируются как этапы развития уже существующего религиозно-исторического конфликта. Как известно, падению Вавилонской

империи и гибели ее властителя предшествовал довольно длительный этап погружения царства в греховную жизнь, свидетельства чему содержатся в библейских текстах и получают отражение в ариях и ариозных эпизодах героев оратории и оперы. В обоих произведениях основополагающая религиозно-философская драма (пир в вавилонском замке – пророчество – толкование Даниила – смерть Валтасара), сосредоточенная на этапах кульминации и развязки, получает катарсическое завершение в хоровой сцене эпилога, прославляющего могущество Бога Израиля.

Обратимся к библейским сценам в оратории Генделя и опере Россини и проанализируем их с точки зрения музыкальной драматургии. В названных эпизодах, при всей разности жанров оратории и оперы, наблюдается идентичность принципов в воплощении ветхозаветной темы. Доказательством сказанному является принцип контрастного вторжения, на основе которого выстраиваются кульминационные сцены во дворце Валтасара. Речь идет о «бытовом» эпизоде грандиозного языческого пира, резко прерываемого появлением Божьего пророчества (№№ 34–36 в оратории Генделя, №№ 13–14 в опере Россини). Примечательно, что в данном случае для характеристики вавилонского мира в обоих произведениях используется идентичный интонационно-тематический комплекс, связанный с празднично-танцевальной сферой. Для него свойственны мажорный лад, активные ходы по звукам трезвучий, действенно-волевые интонации кварто-квинтовых ходов, остинатность ритмических формул и аккордовых вертикалей. В это «праздничное пространство» органично «встраивается» динамичное помпезное соло Валтасара (ария и речитатив в оратории, речитатив в опере).

Вторгающаяся в атмосферу праздника сцена пророчества трактуется композиторами по-разному, однако объединяющим фактором выступает введение контрастного тематизма, «разрушающего» интонационный комплекс «вавилонской сферы». Так, в интерпретации Генделя яркий контраст реализуется через противопоставление «тихой» темы пророчества браваурной атмосфере вавилонского праздника. В основе данной темы – восходящие хроматические интонации в объеме уменьшенной квинты ($d - as$), подчеркнутые стаккатным штрихом и разделенные паузами на короткие фразы. Речитативно-декламационный принцип изложения соответствует тексту из пятой главы книги пророка Даниила: «Мене, мене, текел, упарсин» (Дан. 5:25). Показательно, что отдельные элементы названной темы вкрапляются в общее развитие на протяжении последующей хоровой сцены, пе-

реводя динамику развития из внешнего (пир) во внутреннее действие, на что указывает реакция Валтасара: изменение психологического состояния героя получает отражение в комментариях хора. В данном контексте показательна и трансформация интонационно-тематического комплекса вавилонского мира из-за резкой смены лада, омрачающей праздничное «действие».

Пророчество в опере «Кир в Вавилоне» также следует за праздничным хором. В отличие от оратории, где сцена Божественного чуда «встроена» в хоровой номер, в опере данная сцена представлена концентрированно в виде цельного симфонического эпизода, за которым следует развернутое речитативно-ариозное соло Валтасара, отражающее реакцию царя на происходящие события. Здесь, как и у Генделя, эпизод пророчества вносит яркий тематический контраст и переключает языческую оргию в полярную сферу, связанную с Божественным началом. В основу данного краеугольного драматургического эпизода положена краткая мажорная тема повествовательного типа ($e - h - c - g$), сопровождаемая тихим тремолирующим остинатным аккомпанементом. Напряженность создается к концу сцены введением нисходящих хроматических интонаций и уменьшенных созвучий. В такой атмосфере «сужающегося пространства» интонационно-тематический комплекс Валтасара подвергается значительным изменениям, связанным с деформацией тематизма пира: в речитативе царя кварто-квинтовые мотивы и виртуозные распевы даны в нисходящем движении.

Проведенный анализ позволяет сделать вывод о том, что при всем жанровом различии оратории Генделя и оперы Россини, в названных сочинениях присутствуют общие принципы, связанные с драматургической двойственностью. Воплощение конфликтного процесса, данного в ключевой библейской сцене обоих произведений, соединяет два типа драмы, личностную и историческую, которые отражают одну из основополагающих концепций Священного Писания, связанную с поляризацией Божественного и земного (Святого и грешного) начал и раскрывающуюся через тему Преступления и Наказания. Названные концептуально-драматургические принципы характерны не только для жанра «ветхозаветной» оперы, но и для музыкальных драм XIX столетия, содержащих в основе религиозный конфликт. Ярким примером тому являются оперы М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского, Дж. Мейербера, Дж. Верди, Д. Обера, Ш. Гуно, К. М. Вебера, Р. Вагнера.

Подводя итоги вышеизложенному, еще раз подчеркнем, что «Кир в Вавилоне» стал первым

опытом Россини в жанре «библейской» оперы. При явном драматургическом несовершенстве данного сочинения следует отметить его значимость как в творчестве композитора, так и в истории западноевропейского музыкального театра в целом. «Кир в Вавилоне» является не

только важной вехой на пути реформирования оперного жанра, которое Россини будет осуществлять на протяжении практически всей своей композиторской деятельности, но и одним из значимых этапов в становлении религиозно-философской оперной драмы XIX столетия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Достаточно вспомнить, например, обращение Дж. Россини к Богу, оставленное в партитуре «Маленькой торжественной мессы».

² В литературе о творчестве композитора данное произведение имеет различные жанровые обозначения (опера seria, драма con cori per musica, священная драма, оратория) и упоминается с названиями «Кир в Вавилоне, или Падение Валтасара» и «Валтасар, или Кир в Вавилоне». В настоящей статье указанное сочинение Россини рассматривается как опера под названием «Кир в Вавилоне», поскольку именно в таком варианте оно зафиксировано в международных информационных базах, включая систему Cogago Болонского университета, содержащую цифровые архивные документы из истории итальянского оперного театра 1600–1900 гг.

³ Подробнее об этом см.: [4, с. 51–52, 54–55].

⁴ В романтических операх обозначенный духовный конфликт воплощается через выбор героини между верой истинной и ложной, связанной с идолопоклонством. Примерами таких конфликтных образов являются Села (жена язычника, почитающая Бога Израиля) в опере Г. Доницетти «Всемирный потоп» и Анаида (еврейская девушка из семьи Пророка Моисея, влюбленная в язычника) в опере «Моисей и фараон, или Переход через Красное море» Дж. Россини.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вейнсток Г.* Джоаккино Россини: Принц музыки. М.: Центрполиграф, 2003. 496 с.
2. *Садькова Л. А.* Оперы seria Джоаккино Россини: вокальное искусство и особенности драматургии: автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.02). Казань, 2016. 28 с.
3. *Piperno F.* La Bibbia all'opera Drammi sacri in Italia dal tardo Settecento al Nabucco. Rome: Neoclassica, 2018. 276 p.
4. *Михайлова О. С.* Библейское повествование в итальянской опере первой половины XIX века: дис. ... канд. иск. (17.00.02). Ростов н/Д, 2014. 191 с.
5. *Кириллина Л. В.* Театральное призвание Георга Фридриха Генделя. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2019. 388 с.
6. *Консон Г. Р.* Трагический конфликт в ораториях Генделя: дис. ... канд. иск. (17.00.02). Ростов н/Д, 2007. 261 с.
7. *Кириллина Л. В.* Барочная опера и театр XX века // Театр XX века: Закономерности развития: Памяти Б. И. Зингермана. М.: Индрик, 2003. С. 430–460.
8. *Barbato C.* L'Antichità attraverso il filtro dell'opera seria: *Ciro in Babilonia* di Rossini dalla Bibbia alla scena // *Clio, Calliope e il do di petto: l'antico e l'opera* / A cura di C. Faverzani. Lucca: LIM – Libreria Musicale Italiana, 2020. Pp. 101–112.

REFERENCES

1. *Veynstok G.* Dzhoakkino Rossini: Prints muzyki [Giacchino Rossini: Prince of Music]. Moscow: Tsentrpoligraf, 2003. 496 p.
2. *Sadykova L.* Opery seria Dzhoakkino Rossini: vokal'noe iskusstvo i osobennosti dramaturgii [Operas seria by Giacchino Rossini: vocal art and dramatic features]: Abstract of Ph. D. Thesis. Kazan, 2016. 28 p.
3. *Piperno F.* La Bibbia all'opera Drammi sacri in Italia dal tardo Settecento al Nabucco. Rome, Neoclassica, 2018. 276 p.
4. *Mikhaylova O.* Bibleyskoe povestvovanie v ital'yanskoy opere pervoy poloviny 19 veka [Biblical narration in Italian opera in the first half of the 19th century]: Ph. D. Thesis. Rostov-on-Don, 2014. 191 p.
5. *Kirillina L.* Teatral'noe prizvanie Georga Fridrikha Gendelya [Georg Friedrich Handel's Theatrical Vocation]. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 2019. 388 p.
6. *Konson G.* Tragicheskiy konflikt v oratoriyakh Gendelya [Tragic conflict in Handel's oratorios]: Ph. D. Thesis. Rostov-on-Don, 2007. 261 p.

7. *Kirillina L.* Barochnaya opera i teatr 20 veka [Baroque opera and the 20th century theatre]. In: *Teatr 20 veka: Zakonomernosti razvitiya: Pamyati B. I. Zingermana* [Theatre of the 20th century: Laws of Development: In Memory of B. Zingerman]. Moscow: Indrik, 2003. Pp. 430–460.
8. *Barbato C.* L'Antichità attraverso il filtro dell'opera seria: *Ciro in Babilonia* di Rossini dalla Bibbia alla scena. In: *Clio, Calliope e il do di petto: l'antico e l'opera*. A cura di C. Faverezani. Lucca: LIM – Libreria Musicale Italiana, 2020. Pp. 101–112.

Михайлова Олеся Сергеевна

кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусств
Институт гуманитарных наук Алтайского государственного университета
Россия, 656049, Барнаул
argentum-ol@mail.ru
ORCID: 0000-0001-5391-8032

Olesya S. Mikhaylova

Ph. D. (Arts), Associate Professor at the Department of Arts
Institute for the Humanities of Altai State University
Russia, 656049, Barnaul
argentum-ol@mail.ru
ORCID: 0000-0001-5391-8032