

ХОРЕОГРАФІЯ ЯК ДРАМАТУРГІЧНИЙ І ВИРАЗНИЙ РЕСУРС В ОПЕРІ ДАНІЕЛЯ ОБЕРА «НІМОІ З ПОРТІЧІ»

Омельяненко Катерина Анатоліївна,

викладач кафедри хореографії та музичного мистецтва
Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0002-6506-9784

Максименко Анатолій Іванович,

старший викладач кафедри хореографії та музичного мистецтва
Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0001-5339-1365

Мета статті – визначити драматургічну функцію хореографічного компонента в ранніх зразках французької історичної опери доби романтизму (на прикладі «Німої з Портічі» Д. Обера), охарактеризувати жанрово-стильові й композиційні параметри хореографічних сцен, розкрити діалектику розвитку хореографічного мистецтва як складника оперного жанру. Методологічною основою є комплексний підхід з використанням методів хореографічного аналізу (композиційний, лексичний) і комплексу загальноприйнятих у музикознавстві методів дослідження (історичний, композиційно-драматургічний, жанрово-стильовий, інтонаційний).

На прикладі раннього зразка «великої» історичної опери Д. Обера простежено розвиток французької хореографічної традиції в оперному жанрі: повернення на оперну сцену усталених хореографічних жанрів XVIII століття й надання їм іншого драматургічного статусу за збереження традиційної функції видовищності. Відзначено драматургічну й виразну роль пантоміми, а також «низовий» соціальний статус головної героїні, яку композитор підняв до рівня «високого» трагедійного персонажа. Проаналізовано жанрово-стильові й композиційні параметри хореографічних сцен, розкрито їх драматургічно-сміслову навантаженість. Відзначено використання композитором прийому характеристики через танцювальний жанр.

На підставі комплексного аналізу «Німої з Портічі» Д. Обера як раннього зразка «великої» французької історичної опери розкрито сюжетно-сміслову навантаженість хореографічних сцен, їх драматургічну роль, визначено діалектику розвитку хореографічної традиції у французькому музичному театрі першої третини XIX століття. Відзначено новаторське використання Д. Обером хореографічного ресурсу в опері як засобу виразності й драматургічного розвитку. Важливим засобом стала відроджена композитором пантоміма, пов'язана з образом німої Фенелли. Використання в партії головної героїні мови жестів замість співу стало основним нововведенням композитора.

Установлено драматургічну роль масових танцювальних сцен, які отримали подвійне смислове навантаження, а також прийому характеристики через танцювальний жанр. Затвердження п'ятиактної композиції опери з розташуванням великих хореографічних сцен у першому і третьому актах стало взірцем для інших композиторів, які пізніше звернулися до жанру «великої» історичної опери.

Ключові слова: хореографія, хореографічна сцена, пантоміма, французька опера, «велика» історична опера, оперна драматургія, Д. Обер.

Omelianenko Kateryna, Maksymenko Anatolii. Choreography as a dramatic and expressive resource in Daniel Aubert's opera "The Dumb Girl of Portici"

The purpose of the article is to define the dramatic function of the choreographic component in the early examples of French historical opera of the Romantic period (on the example of D. Aubert's "Mute of Portici"), to characterize the genre-stylistic and compositional parameters of choreographic scenes, to reveal the dialectic of the development of choreographic art as a component of the opera genre. The methodological basis of the article is a comprehensive approach to the topic using the methods of choreographic analysis (compositional, lexical) and a set of generally accepted research methods in musicology (historical, compositional and dramaturgical, genre-stylistic, intonational).

On the example of an early example of the "great" historical opera by D. Aubert, the development of the French choreographic tradition in the opera genre is traced: the return to the opera stage of the established choreographic genres of the eighteenth century and giving them a different dramatic status while preserving the traditional function of entertainment. The author emphasizes the dramatic and expressive role of pantomime, as well as the "low" social status of the main character, whom the composer raised to the level of a "high" tragic character. The genre-stylistic and compositional parameters of the choreographic scenes are analyzed, their dramatic and semantic load is revealed. Attention is drawn to the composer's use of characterization through the dance genre.

On the basis of a comprehensive analysis of D. Aubert's "Mute of Portici" as an early example of the "great" French historical opera, the plot and semantic load of choreographic scenes, their dramatic role are revealed, the dialectic of the development of the choreographic tradition in the French musical theater of the first third of the nineteenth century is determined.

The author has determined the innovative use of choreographic resources in opera by D. Aubert as a means of expressiveness and dramatic development. An important tool was the pantomime revived by the composer, which is associated with the image of the mute Fenella and permeates the entire stage "score". The use of sign language instead of singing in the role of the protagonist was, in relation to the "great" historical opera, the composer's main innovation. The introduction of a mimetic "grassroots" character (as the main character) into the "great" opera, which had previously been characteristic of the comic genre, made us reconsider operatic stereotypes

and the dramaturgy of the performance as such. The innovative solution of the main part was not only spectacular – it placed the accents in a different way, emphasizing the importance of pantomime as a dramatic tool.

It is established that an important dramaturgical role is played by mass dance scenes, which received a double semantic load. The choice of dances for mass scenes was not accidental. Aubert used a vivid dramaturgical technique of characterization through the dance genre. This applies to the national coloring of specific dances and the use of their rhythmic intonations in solo numbers. Aubert approved the five-act composition of the opera with the arrangement of large choreographic scenes in the first and third acts, which became a model for other composers who later turned to the genre of "great" historical opera.

Key words: choreography, choreographic stage, pantomime, French opera, "great" historical opera, opera drama, D. Aubert.

Вступ. «Велика» французька опера як провідний сценічний жанр середини XIX століття вже не раз привертала увагу музикознавців як українських, так і зарубіжних. Головними ракурсами досліджень були проблема формування й розвитку нового жанру (історичний аспект), його музично-жанрові та драматургічні ознаки, музично-стильовий аналіз конкретного твору, висвітлення історії створення та сценічного життя тієї чи іншої опери, питання історичної реконструкції. Драматургічна функція хореографічних номерів у французькій «великій» опері, їх жанрово-стильові характеристики, танцювальна лексика та її смислове навантаження на цьому етапі залишаються поза межами ґрунтовних досліджень.

Мета статті – визначити драматургічну функцію хореографічного компоненту в ранньому зразку французької історичної опери доби романтизму (на прикладі «Німої з Портічі» Д. Обера), охарактеризувати жанрово-стильові й композиційні параметри хореографічних сцен і на підставі проведеного аналізу розкрити діалектику розвитку хореографічного мистецтва як складника оперного жанру XIX століття.

Матеріали та методи. Французьку оперу не раз досліджували українські музикознавці, які обирали різні ракурси. Серед ґрунтовних праць, передусім варто відзначити монографію М. Черкашиної «Історична опера епохи романтизму» [1], у якій простежується процес формування та розвитку нового жанру в європейській музиці. Аналізуючи багатоактні сценічні твори, М. Черкашина визначає загальні для них музично-драматургічні особливості, які згодом стають невід’ємними рисами «великої» історичної опери. Згадуються в роботі й балетні сцени, що завжди були традиційними для вистав головної оперної сцени Франції й за тією ж традицією увійшли в історичну оперу. Проте вони не розглядаються як важливий композиційно-драматургічний компонент твору, залишаючись у сприйнятті, як і раніше, лише декоративним елементом. Жанру опери, у тому числі історичному, присвячено розділ посібника «Історія опери» Л. Іванової, Г. Куколь та М. Черкашиної [1]. У ньому розглянуто різні оперні жанри в динаміці їх розвитку, висвітлено творчість окремих композиторів, серед яких – Д. Обер, Дж. Россіні, Дж. Мейєрбер – автори «великих» історичних опер, але хореографічний компонент знову залишається поза увагою дослідниць. Оминається стороною хореографічне питання в дисертаціях Л. Мудрецької («Жанрово-стильовий пошук в оперній творчості Жюльє Масне» [4]) і В. Мовчан («Французька лірична опера в динаміці жанрової традиції» [3]).

Аналогічне можна сказати стосовно великої кількості наукових статей, у яких розглядаються вищеназвані

композиторські постаті та їхні оперні твори. Серед них виділяються публікації О. Сакало, присвячені творчості Дж. Мейєрбера [6; 7], де дослідження хореографічного компонента в багатоактних операх композитора не ввійшло в поставлені авторкою завдання. Питання хореографічного складника у «великій» французькій опері розглянуто в статті О. Енської «Хореографічні сцени у «великих» операх Ф. Галеві» [2]. Недостатня кількість досліджень хореографії як драматургічного ресурсу в оперному жанрі, а також сучасні тенденції до розширеного використання хореографічного мистецтва в постановках опер на театральних сценах зумовлюють актуальність статті.

Результати. Загальновідомо, що жанри «великої» та «великої» історичної опер були породженням романтичної епохи [1]. Проте вони не виникли на пустому місці: усталені музично-театральні традиції різних рівнів (жанрові, композиційні, драматургічні) збереглися й увійшли в композиторську практику XIX століття. Успадковані, вони утворювали своєрідний каркас, який під впливом творчих пошуків митців постійно оновлювався. Особливо це стосується співвідношення хореографічного та музичного мистецтв у театральних жанрах, які сформувалися в попередніх століттях і продовжили своє життя в добу романтизму (опера, балет, опера-балет, пантоміма тощо).

Давня традиція щодо введення в оперні спектаклі балетних сцен ретельно зберігалася, і головною підставою в цьому була видовищність. Балетні номери в оперних виставах завжди викликали в театральній публіці захоплення. Треба підкреслити, що ставлення композиторів до хореографічних вставок у XIX столітті почало змінюватися: поступово балетним сценам, які не втрачали своєї декоративної функції, стало надаватися вагомим драматургічним значенням. Останнє вимагало від композиторів більш логічного використання хореографічних ресурсів. Так, в операх, представлених на сцені Королівської академії музики в другій чверті XIX століття («Облога Коринфа», «Мойсей» і «Вільгельм Тель» Дж. Россіні, «Німа з Портічі» й «Густав III» Д. Обера, «Роберт-Диявол» і «Гугеноти» Дж. Мейєрбера, «Жидівка» й «Гвідо і Жіневра» Ф. Галеві та інші), постановка балетних сцен була зумовлена розвитком сюжетної лінії й нерозривним зв’язком з основною дією. Автори опер ретельно продумували введення хореографічних сцен, а також використання засобів виразності, до яких входили не тільки танці, а й пантоміма, що давало змогу гармонійно об’єднати вокальні та танцювальні номери в єдину драматургічну лінію. Додамо, що у клавірах багатьох творів оперного жанру поряд із традиційними *Pas de trios*, *Pas de cinq*, *Air de danse*, *Air*

de ballet, Choeur dansé стала зустрічатися *Pantomime* як окремих номер. Відродження цього жанру, поширеного в мистецтві бароко, було викликано новими вимогами до оперного спектаклю.

Значна увага приділялася хореографічному компоненту в історичних операх, що зумовлено завданнями жанру. З початку його формування композитори ставили перед собою мету якомога сильніше наблизитися до відтвореної епохи. Опера поступово починала сприйматися як «художній документ» минулого (за М. Черкашиною). Автор, використовуючи історичний сюжет, намагався занурити глядача в той час і те місце, де відбувалися події. Публіка мала відчуття себе учасником цих подій, побачити все нібито зсередини й завдяки цьому зрозуміти героїв, їхні почуття і вчинки, зрозуміти причинно-наслідкові зв'язки й винести для себе важливі уроки історії. Тому необхідним було якомога точніше передати стиль життя в минулому. Це стосувалося не тільки зовнішнього боку спектаклю, а й художньої мови – музичної стилістики, жанрової характеристики, а також передавання картин побуту через хореографічні види (танець, балет, пантоміма), форми й жанри.

Першою вдалою спробою реальнішого відтворення історії на сцені стала п'ятиактна опера Д. Обера «Німа з Портічі» на лібрето Е. Скріба й Ж. Делавіня (інші назви: «Мазаньєлло», «Фенелла», «Розбійники з Палермо»). Незвичним для паризької публіки було те, що головними дійовими особами драматичного сюжету стали *представники низового соціального прошарку*, які всупереч «Поетиці» Буало були піднесені композитором до рівня трагедійних («високих») персонажів. Для характеристики цих героїв, згідно з їхнім соціальним статусом, Д. Обер використав ритмічності «низового мистецтва» – народних пісень і танців, а також маршів Великої французької революції. Твір Д. Обера також став унікальним прикладом «великої» опери, у якій *головний персонаж німий* і протягом усього спектаклю не промовляє жодного слова. Нагадаємо, що мімічні ролі в той час зустрічалися доволі часто, але лише в маргінальних жанрах – мелодрамах і водевілях.

Порушення сталих традицій (трансформація «низького» персонажа у «високий», по-перше, і виведення на головну сцену Парижа німої героїні, по-друге) наражало на певний ризик. Але не тільки яскравість музики талановитого й уже відомого на той час композитора, захоплива сюжетна інтрига, постановні ефекти зіграли на успіх прем'єри, а й сміливе рішення авторів опери відмовитися від традиційного набору персонажів і їхніх вокальних амплуа. Тому на хореографію, зокрема пантоміму, як засіб виразності було покладено велику виразну функцію. Партія Фенелли була доручена талановитій балерині Ліз Нобле, яка своєю пластичністю, мімікою, ходою змогла передати широку гаму почуттів героїні.

Уведення в оперу сольної хореографічної партії – *дієвого балету* – зумовило новий підхід до створення партитури. Композитор, працюючи над твором, по-перше, мав урахувувати німу «розмову» Фенелли й надавати можливість висловлювати їй свої думки й почуття, тому опера виявилася насиченою оркестровими епізодами,

які супроводжували сценічну гру героїні. По-друге, сама музика цих епізодів мала бути надзвичайно виразною та разом із пантомімою «розповідати» історію й розкривати психологічний стан персонажа; при цьому характер музичних фраз і жестів мав збігатися. З приводу несподіваного композиторського рішення відомий французький критик Ф. Фетіс після прем'єри висловлював свою думку: «Ця роль німої – нововведення в опері; це засіб різноманітності, і за часів, коли головною вимогою є новизна, було б нерозумно оголосити війну авторам, які вирішили об'єднати в одному творі переваги опери й балету» [13].

Партія Фенелли виявилася найскладнішою і для постановників, і для виконавиці, на відміну від таких компонентів спектаклю, як музика й художнє оформлення, пантоміму не записували. Якщо оркестрові та вокальні партії фіксували в партитурі, а сценічне розташування акторів і їх пересування, рухи статистів і кордебалету помічали ремарками, описували в лібрето, декорації та костюми замальовували в ескізах, то зміст танцювальних партій, які ґрунтувалися на пантомімі, точно й детально відобразити на папері було надто складно. Неможливо було повністю, у деталях прописати всі рухи й міміку обличчя. Усе, що мала робити балерина, композитор окреслював у партитурі лише в загальних рисах. Це були ремарки й дидактики, які пояснювали, куди має рухатися актриса, про що розповідати та які почуття передавати рухами тіла й мімікою, а які саме рухи робити – вирішувала виконавиця, це було її імпровізацією. Вона мала не тільки майстерно володіти технікою пантоміми, а й відчувати музику, щоб кожний рух відбувався в такт і відповідав характеру музики. Д. Обер, зі свого боку, виявив себе справжнім майстром складати музичні портрети: його музика, ідучи за текстовим змістом тієї чи іншої сцени, яскраво розкриває психологічний стан героїні в цей момент або те, що вона намагається сказати. Завданням балерини було додати до оркестрової партії емоційний візуальний ряд, утворивши справжній мистецький дует музики й хореографії.

У хореографії на той час була вже розроблена ціла система рухів-символів: положення рук, корпусу, голови, погляд, міміка, характер рухів і ходи символізували конкретні настрої; за допомогою цього арсеналу на сцені можна було вести розмову. Ще всередині XVIII століття було сформульовано чіткі інструкції щодо сценічної жестикуляції, які прописували висоту, на яку повинна бути піднята рука актора в певних позах, траєкторія рухів, якої необхідно точно дотримуватися, щоб висловити певний афект. Завдяки Ж.-Ж. Новерру, теоретику і практику хореографії, пантоміма була піднята на дуже високий рівень виразності й передачі сюжету. Про її завдання й можливості Ж.-Ж. Новерр написав у «Листах про танець і балет» (1760) [12].

Оскільки існував «словник» пантоміми, глядачі XIX століття добре розуміли сценічну мову жестів. Наведемо кілька відомих прикладів головних жестів і їх символічного значення: показ на себе означає «я», на іншого – «ти», дотик до серця – «любов», два підня-

тих пальця однієї руки до неба і звернення в зал до глядачів, як до вівтаря, означає клятву; різкий рух кулака до серця (як удар ножа) або руки зі стиснутими кулаками, схрещені й опущені в напрямку до землі, означає смерть; легкий дотик пальців до губ – це запрошення до розмови, а вказівка на вуха – прохання послухати тощо. Але це були лише схеми. Емоцію, яку потрібно було вкласти в цю схему, прописати не можна, тут вступали у володіння індивідуальність і виконавський талант. Саме такий талант мала Ліз Нобле.

Уже на ранньому етапі жанр історичної опери передбачав значну кількість масових сцен, у яких «народ створює історію» або відтворюються картини побуту й передається національний колорит. Про це свідчить те, що в «Німу з Портічі» введено розгорнуті хореографічні сцени. Так, у першій дії виконуються народні танці – гуараш і болеро. Їх уведення зумовлено сюжетно: іспанська принцеса Ельвіра, весела і щаслива, прибула зі своєю свитою в оточенні молодих дівчат. Для розважання всіх присутніх починаються танці. Спочатку виконується гуараш (№ 3) – низка виходів, які супроводжуються музикою з різними тактовими розмірами (6/8, 2/4), тональностями й темпами та відтінками настрою, але загальний характер усіх *entrées*, які насичені синкопами, можна визначити як примхливий і спокусливий (композитор навіть помітив другий вихід (*entrée*) ремаркою «збавливо»).

Важливим є з'ясування драматургічного навантаження згаданої сцени. Для цього необхідно звернутися до історії танцю, який не так часто потрапляв до європейської оперної сцени, та охарактеризувати його стиль. Відомо, що гуараш, *пікантний* за характером і змістом, має кубинське походження; його танцювали або співали в танцювальних салонах *нижчого* класу. Рухи, які виконували танцівники, робили гуараш настільки спокусливим, що наприкінці XIX століття він став улюбленою формою в публічних будинках Гавани. Крім того, жанр активно використовувався в комічних театральних п'єсах і мав часто *сатиричний* зміст, у якому *висміювалася влада*. У XVII столітті гуараш розповсюдився вже в Іспанії. Його вважали старомодним *танцем для черні*, який нерідко мав вульгарний відтінок. Головним композиційним принципом гуарашу є чергування сольного й колективного співу або танцю, а з метроритмічного боку варто відзначити комбінації розмірів 6/8 і 2/4 [10]. Повертаючись до оперної партитури, зазначимо, що композитор витримав музичні ознаки танцю.

Драматургічний аналіз опери дає можливість побачити кілька варіантів зумовлення цієї хореографічної сцени. По-перше, танець черні, який на сцені виконують жителі Неаполя, є характеристикою «через жанр» самого натопту й засобом протиставлення неаполітанців, що захищають свої інтереси, шляхетній принцесі. По-друге, відома сатирично-революційна спрямованість гуарашу дає підставу інтерпретувати сцену як передвісника повстання на чолі з Мазаньєлло, що розіграється в третій дії. По-третє, гуараш, який був розповсюдженим в Іспанії та мав національний колорит, натякав водночас і на іспанське походження самої

Ельвіри. По-четверте, танець-розпуста нагадував і про пікантні обставини, які спровокували драматичні події та призвели до загибелі обох головних героїв. Таким чином, *смілова інваріантність* цього номера, *підтекстовість* робить його важливим драматургічним вузлом. Під час постановки танцю хореограф може підкреслити смислове навантаження сцени, відкрити приховані аспекти його змісту.

Розгорнуту хореографічну сцену продовжує сповнене життєвої сили «Болеро» (№ 4). Експресивний, з легко впізнаваною ритмічною формулою, іспанський за походженням танець стає, завдяки музично-хореографічним засобам, *портретом* іспанської нареченої. Так, обидва номери («Гуараш» і «Болеро») виконують важливі функції: перший на рівні підтексту підкреслює ситуаційний момент дії, другий – створює жанрову портретну замальовку.

Не можна забувати й про *декоративну функцію* хореографічної сцени, яка пов'язана з весільною ходою, – те, без чого «велика» опера як жанр у недалекому майбутньому не зможе існувати, оскільки видовищність спектаклю залишалася пріоритетною. Таким чином, функціональна бінарність сцени (окреслення *зовнішньої* сторони картини прибуття принцеси Ельвіри з її розважальною декоративністю, з одного боку, і розкриття внутрішнього *підтексту*, – з іншого) ще раз указує на важливе місце, яке посідає танцювальний ряд у цій опері.

Другу хореографічну сцену Д. Обер розташував у третій дії. За сюжетом, на площі зібралися рибалки, квіткарки, селяни з кошиками. Звучить запальна *тарантела* (№ 16), яка втягує у вир танцю всіх присутніх на площі й додає святкового настрою. Композитор звертається до національних танців, трактуючи їх як засіб створення більш реалістичного контексту. Виконуючи завдання *відтворення картини національного побуту*, традиційних розваг простих городян, тарантела, як національний символ італійської культури, найбільше підходила для його вирішення. З часом використання побутових жанрів тієї чи іншої історичної епохи, а також місцевості, де відбувається дія, стає однією з головних ознак жанру «великої» історичної опери.

Паризький театр опери (Королівська академія музики), для якого писали оперу, був передусім розважальним підприємством і мав працювати з прибутком. Працюючи над «Німою з Портічі», її автори про це не забували. Доручивши виконання партії Фенелли танцівниці, вони так, по-перше, вивели на новий рівень пантоміму в опері, по-друге, посилили візуальний ряд, що, як правило, сприяло успіху постановки. Для театру, який конкурував з іншими й мав збирати якомога більше глядачів, останнє було найважливішим. Грандіозний успіх прем'єри «Німої» не був би можливим без яскравої, емоційної музики Д. Обера, яка занурює слухачів у свій звуковий простір, передаючи різноманітні психологічні стани оперних персонажів, і чітко «прописує» жести й рухи балерини.

Історичне значення опери Е. Скріба – Д. Обера важко переоцінити. Уведення у двадцяті роки XIX століття у «велику» оперу мімічного «низового» персо-

нажа, який був притаманний тільки комічному жанру й асоціювався з таємничою інтригою (герої видавали себе за німих, приховуючи тайну), змусило переглянути оперні стереотипи і драматургію спектаклю. Таке новаторське рішення головної партії по-іншому розташовувало акценти, підкресливши важливість пантоміми як драматургічного засобу.

Висновки. Результати комплексного аналізу хореографічних сцен опери показали, що автори «Німої з Портічі» використали широкий арсенал хореографічних засобів. На першому плані, безперечно, знаходиться драматична пантоміма як засіб виразності, що пронизує всю сценічну «партитуру» й пов'язана передусім із головною героїнею. Другий хореографічний план опери становлять танцювальні народно-побутові сцени, яким надано подвійну драматичну функцію. Вибір танців для масових сцен не був випадковим. Обираючи той чи інший танець, Д. Обер застосовував яскравий драматургічний прийом характеристики через жанр. Відроджена п'ятиактна композиція опери з розташуванням великих хореографічних сцен у першому і третьому актах пізніше стала взірцем для інших композиторів, які звернулися до жанру «великої» історичної опери.

На прикладі «Німої з Портічі» можна побачити діалектику розвитку хореографічної традиції у французькому музичному театрі. Хореографія, яка у формі балету була якщо не лідером, то рівноправним партнером музики в бароковому спектаклі, у другій чверті XIX століття після тривалої перерви, пов'язаної з політичними подіями, нагадала про себе й посіла почесне місце, але в новому жанрі й з оновленими функціями. На оперній сцені залишилися традиційні для опер XVIII століття різноманітні *Pas, Air de danse*, відродилася й *Pantomime*, але це був *вищий рівень* використання музично-пластичного мистецтва, який відрізнявся не тільки хореографічною багатоплановістю (балет, пантоміма, ціла низка національно-побутових танцювальних жанрів), а й наданням кожному номеру за збереження його традиційної декоративної функції глибокого смислового навантаження.

Те, що започаткував Д. Обер стосовно хореографічних ресурсів, надалі розвинуто як у Франції, так і за її межами.

Перспективи подальшого вивчення. Результати дослідження можуть бути використані в подальшому розробленні цієї та суміжних тем, присвячених вивченню різних оперних жанрів, а також творчості окремих композиторів.

Література:

1. Іванова І.Л., Куколь Г.В., Черкашина М.Р. Історія опери: Західна Європа XVII–XIX століття. Київ, 1998. 384 с.
2. Енська О.Ю. «Опера з самого початку тяжіла до видовищності», або Хореографічні сцени у «великих» операх Ф. Галеві. *Аспекти історичного музикознавства*. 2018. С. 7–22.
3. Мовчан В. Французька лірична опера в динаміці жанрової традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Харків, 2016. 18 с.
4. Мудрецька Л.Г. Жанрово-стильовий пошук в оперній творчості Жюльє Масне (на прикладі опер «Манон» та «Вертер») : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Одеса, 2004. 18 с.
5. Обер Даніель-Франсуа-Еспрі. *Шевченківська енциклопедія*. Київ, 2013. Т. 4. С. 611.
6. Сакало О. «Гугеноти» Джакомо Мейєрбера: залаштунокві процеси першої вистави. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2016. № 1. С. 54–64.
7. Сакало О.В. «Роберт-Диявол» Джакомо Мейєрбера і французька *tragedie lyrique*. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2017. № 4. С. 64–75.
8. Auber D.F.E. *Die Stumme von Portici: grosse oper in 5 akten [Klavierauszug]*. Leipzig und Berlin : C.F. Peters. 223 p.
9. Clement F., Larousse P. *Dictionnaire lyrique ou Histoire des operas*. Paris : Imprimerie Pierre Larousse, 1869. 765 p.
10. Clarke M., Vaughan D. *The Encyclopedia of Dance and Ballet*. 1977. 376 p.
11. Malherbe C. Auber: biographie critique. Paris : Éditeur Henri Laurens, 1911. 133 p. URL: <https://archive.org/details/auberma100malh/page/40/mode/2up?view=theater>.
12. Noverre J.-G. *Letters on Dancing and Ballet*. Alton : Dance Books, 2004. 169 p.
13. Fétis F.J. *Nouvelles de Paris: Académie Royale de musique: Première représentation de La Muette de Portici*. *Revue musicale*. 1828. 1 Mars.

References:

1. Ivanova I.L., Kukol H.V., Cherkashyna M.R. (1998). *Istoriya opery: Zakhidna Yevropa XVII–XIX stolittya*. [Opera history: Western Europe of the XVII–XIX centuries]. Kyiv. 384 P. [in Ukrainian].
2. Enska O.YU. (2018). «Opera z samoho pochatku tyazhila do vydovyshchnosti», abo Khoreohrafichni stseny u «velykykh» operakh F. Halevi. [«Opera gravitated towards spectacle from the very beginning», or Choreographic scenes in the «great» operas of F. Halevi.]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*. pp. 7–22 [in Ukrainian].
3. Movchan V. (2016). *Frantsuzka lirychna opera v dynamitsi zhanrovoyi tradytsiyi*. [French lyrical opera in the dynamics of the genre tradition]. *Avtoref. dys. kand. mystetstvozn. Kharkiv*. 18 p. [in Ukrainian].
4. Mudretska L.H. (2004). *Zhanrovo-stylovyi poshuk v operniy tvorchosti Zhyulya Masne (na prykladi oper «Manon» ta «Verter»)* [Genre-stylistic search in Jules Masne's opera work (on the example of the operas «Manon» and «Werther»)]. *Avtoref. dys... kand. mystetstvozn. Odesa*. 18 p. [in Ukrainian].
5. Ober Daniel-Fransua-Espri. (2013). *Shevchenkivska entsyklopediya*. [Shevchenko encyclopedia]. Kyiv. T. 4. p. 611 [in Ukrainian].

6. Sakalo O. (2016). «Huhenoty» Dzhakomo Meyyerbera: zalashtunkovi protsesy pershoyi vystavy. [Giacomo Meyerbeer's «Huguenots»: behind-the-scenes processes of the first play]. Chasopys Natsionalnoyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P.I. Chaykovskoho. № 1. pp. 54–64 [in Ukrainian].
7. Sakalo O.V. (2017). «Robert-Dyyavol» Dzhakomo Meyyerbera i frantsuzka tragedie lyrique. [«Robert the Devil» by Giacomo Meyerbeer and the French tragedie lyrique]. Chasopys Natsionalnoyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P.I. Chaykovskoho. № 4. pp. 64–75 [in Ukrainian].
8. Auber D.F.E. Die Stumme von Portici: grosse oper in 5 akten [Klavierauszug]. Leipzig und Berlin: C.F. Peters. 223 p. [in English].
9. Clement F., Larousse P. (1869). Dictionnaire lyrique ou Histoire des operas. Paris : Imprimerie Pierre Larousse. 765 p. [in English].
10. Clarke M., Vaughan D. (1977). The Encyclopedia of Dance and Ballet. 376 p. [in English].
11. Malherbe C. (1911). Auber: biographie critique. Paris : Éditeur Henri Laurens. 133 p. URL: <https://archive.org/details/auberma100malh/page/40/mode/2up?view=theater> [in English].
12. Noverre J.-G. (2004). Letters on Dancing and Ballet. Alton: Dance Books. 169 p. [in English].
13. Fétis F.J. (1828). Nouvelles de Paris: Académie Royale de musique: Première représentation de La Muette de Portici. Revue musicale. 1 Mars [in English].