

## Содержание:

Image not found or type unknown



## Введение

Карл Мария фон Вебер- основоположник немецкой романтической оперы.

До начала XIX века в Германии не было собственно немецкой оперы. Вплоть до 20-х гг. в этом жанре во всей Европе господствовала итальянская традиция. Создание и расцвет народно-национальной немецкой романтической оперы связан с именем Карла Марии фон Вебера.

Источниками для написания его произведений служили старинные легенды и народные сказания, песни и танцы, фольклорный театр, различная национально-демократическая литература. Сильное влияние на творчество Вебера оказали его предшественники, предвестники немецкого романтизма: Эрнст Теодор Амадей Гофман и Людвиг Шпор со своими произведениями "Ундина" и "Фауст" соответственно.

Карл Мария Фридрих Эрнст фон Вебер родился 18 ноября 1786 года в голштинском городе Эутине. Его отец — Франц Антон фон Вебер - был руководителем передвижного театра, а мать - певицей. Семья Веберов была в родстве с Моцартом. С юных лет Карл занимался музыкой со своим отцом. Он вообще много, но бессистемно учился у различных композиторов, музыкантов, музыкальных педагогов: Иоганна Гейшкеля, Михаэля Гайдна, Георга Йозефа Фоглера, И. Н. Кальхера, И. Е. Валези и других. Вебер рос болезненным и слабым мальчиком, но быстро схватывал все, что ему преподавали.

Врожденная гениальность и многочисленные дарования оправдывают непомерный эгоизм композитора. Так, в 18 лет он уже возглавлял оркестр в театре города Бреслау, а в 24 года выходит его первая успешная опера «Сильвана». За свою недолгую жизнь (а умер Вебер в 1826 году чуть-чуть не дожив до своего сорокалетия от изнурительной легочной болезни) композитор побывал в роли музыкального руководителя театров в Дрездене и Праге. Параллельно он совершал многочисленные концертные турне как пианист, а три оперы - "Вольный стрелок",

"Эврианта" и "Оберон", стали первыми образцами зародившегося жанра немецкого романтизма.

Кроме своей деятельности в качестве музыканта, композитора, дирижера, Вебер писал критические статьи в журналы, рецензии на спектакли, на музыкальные произведения, аннотации к своим сочинениям, выпустил автобиографический роман «Жизнь музыканта» и даже глубоко изучал литографию. Но лучшим произведением из всего творчества Вебера является, без сомнения, опера "Вольный стрелок", или как его еще называют "Волшебный стрелок". Премьера оперы состоялась 18 июня 1821 года в Берлине. По своему содержанию это романтическая трактовка народной легенды. Здесь Вебер через музыку воспекает красоту природы и торжество благородных человеческих чувств, наполняет содержание оперы волшебными контрастами, сопоставлениями бытовых, лирических и фантастических сцен.

В личной жизни все исследователи биографии композитора отмечают наличие множества романов и театральных интрижек. Но, несмотря на это, последние 9 лет жизни Вебер находился в браке с певицей Каролиной Брандт. Макс Мария Вебер, его сын, по профессии был инженером-строителем, а также он написал биографию своего великого отца. Карл Мария фон Вебер вошел в историю музыки как создатель оперного искусства, опирающегося на немецкие народные художественные традиции. Торжество на сцене "Вольного стрелка", со своим сказочно-легендарным сюжетом и национальной по своему колориту музыкой совпало с общим подъемом национального движения в стране и во многом способствовало ему.

## **Творчество Джакомо Мейербера**

Творчество Джакомо Мейербера - ярчайшее явление XIX века. Значительность его вклада в развитие европейской оперы никогда не оспаривалась. Не только бесчисленные адепты Мейербера, но и представители оппозиции повсеместно признавали его дарование, высоко оценивали композиторское мастерство. Об огромном интересе к его произведениям говорит признание издателя Гемми Брандуса (Gemmy Brandus), сделанное им в 1865 г., о том, что клавиры «Африканки» по «раскупаемости» не могут быть сравнимы ни с одной из прежних публикаций.

Труднообъяснимым является тот факт, что произведения композитора, добившегося огромной славы и признания при жизни, постепенно стали сходить как с оперных сцен, так и со страниц исследований по истории оперного искусства. В качестве одной из причин можно назвать еврейское происхождение композитора, давшее повод для антисемитских выпадов немецких композиторов-современников, а затем продолжившихся в гитлеровскую эпоху. В значительной степени на отношение к наследию Мейербера повлияли резкие суждения Шумана, Вагнера и Мендельсона, основательно заклеившие «историографическую репутацию» композитора. Безусловно, неблагоприятную роль сыграло и отсутствие доступа к документальным материалам о жизни и творчестве Мейербера, продлившееся до середины XX века.

Все эти обстоятельства определенным образом способствовали тому, что оперы Мейербера, полностью изжитые из хрестоматийной литературы по истории музыки, лишь иногда приводились как пример упадка буржуазного искусства XIX века. Особенно «удобен» был Мейербер для противопоставления «беспринципности» его творчества концептуальной основательности «великих композиторов» Вагнера, Шумана, Вебера, Глинки, Даргомыжского. Под беспринципностью подразумевалась, прежде всего, национальная беспринципность, и как следствие - стилевая. Собственно это и явилось основанием для определения его творений «эклектичными». Явно негативная коннотация этого термина стала сопровождать всякое упоминание о творчестве Мейербера.

20 век, богатый художественными открытиями, знаменовал «второе открытие» творчества Мейербера. Об этом убедительно свидетельствует возобновление его опер на лучших оперных сценах мира и развитие мейербероведения на родине композитора, ведущее отсчет от даты выхода в свет монументальной монографии Х. Беккера. Но не только восстановлением композиторской репутации движима режиссерская и исследовательская работа. Не только стремлением устранить объективно существующий пробел в истории оперы продиктована данная работа.

## **Творчество Джоаккино Россини**

«Итальянский Моцарт» создал 32 камерных произведения, 14 альбомов вокальных и инструментальных пьес, в отношении духовной музыки наибольшую популярность обрела «Маленькая торжественная месса» и «Stabat Mater». Однако известность и признание настигли композитора в качестве автора опер.

Джоаккино Россини написал 39 опер, 27 из них — были созданы в плодотворный период с 1812 по 1819 гг. Лёгкость, преобладание песенных мотивов характеризуют произведения, созданные в комическом жанре. Музыкальное оформление образов, продуманная структура, динамичность в отражении действий описывают оперы драматической и героической направленности относительно сюжета. Личный подход автора к творчеству очевидно был тесно связан с изменчивым нравом публики. Россини чувствовал, что вынужден откликаться на негласные предпочтения слушателей, которые уже к середине XIX столетия стали заметно более лояльно относиться к либретто в стиле романтизма, столь любимая итальянцем классика постепенно отходила на второстепенный план.

Отличительной чертой творчества Россини, помимо феноменальной скорости работы, является тенденция заимствования. Автор часто переносил мелодии из увертюр и других частей оперы из одного произведения в другое, виртуозно вписывая их в общий контекст так, что они оставались узнаваемыми, но обретали совершенно оригинальное «прочтение». Отрывки из увертюры к опере «Пробный камень» оказались в опере «Танкред», а вступление к «Аврелиан в Пальмире» имеет завершение, сходя с финальной частью увертюры «Севильского цирюльника». Россини объяснял подобное обстоятельство тем, что повторным использованием старался спасти лучшие фрагменты, изначально оказавшиеся вписанными в неудачные, по его мнению, партитуры.

Россини называют мастером увертюр. Он создавал уникальные музыкальные шедевры по чёткой, всегда «работающей», формуле: медленное начало, простые запоминающиеся мотивы, возрастание динамики, превращающееся в яркую кульминацию через выразительное крещендо. В этом отношении отказ от строгого следования сонатной структуре в пользу свободы применения средств выразительности складывалось в беспроектную стратегию, описывающую своеобразный почерк маэстро.

Россини неустанно расширял границы собственного таланта, не желая оставаться заложником одного жанра. Его главным соперником было время: оно неумолимо несло вперёд, порождая новые веяния и таланты, которые им соответствовали. Тяжело воспринимая прогресс, Россини не мог примирить свой гений с динамично развивающимся изменчивым миром. Затворничество стало его «раковиной», а сам он превратился в жемчужину, редкую, уникальную, ослепляющую не меркнувшим с годами блеском.

# Творчество Винченцо Беллини

Преобладающим настроением в музыке Винченцо Беллини является некая меланхолия, светлая печаль. Композитор творил в жанре оперы бельканто и довёл составляющие до предельного, эталонного совершенства. Мелодии в произведениях часто оказываются плавными, тягучими, исполненными на глубоком legato. При этом партии для голоса отличаются чрезвычайной выразительностью, которая в некоторых моментах может восприниматься как проявление пафоса, что в бельканто не отрицается и даже приветствуется.

Музыка, написанная Беллини, оказала огромное влияние на творчество многих известных композиторов, среди которых — польский пианист и композитор Фредерик Шопен. Эти две незаурядные личности роднит стремление к простоте и доступности музыкального содержания. В течение всего процесса созидания Беллини намерено противопоставлял своё мастерство манере создания и исполнения музыкальных произведений своих современников. Он отказывался от изысканных сложных приёмов, излишней витиеватости, сложности в пользу лёгкости и приближенности к этническим мотивам. Критики часто осуждали подобные творческие приоритеты, указывали на чересчур поверхностное и непродуманное оркестровое сопровождение.

Винченцо Беллини восхищался талантом Джоаккино Россини, но объективно подходил к сравнению, избежать которого не представлялось возможным, встреча двух композиторов состоялась в 1829 году. К тому времени оперу «Севильский цирюльник» услышали в Италии и США. Россини покорила публику динамичным, ярким действием с торжественной увертюрой, сопоставимой с изящной бравадой. Однако не только оперы соотечественника вдохновляли Винченцо, но и его камерно-инструментальные произведения, торжественные мессы.

Винченцо понимал, что может многому научиться у гениального творца непревзойдённой музыки, но одновременно осознавал, насколько различны их пути. Интуитивно присутствовало убеждение: лучшее, что он может воплотить в искусстве, не должно основываться на подражании и намеренно созданной сложности форм. Этому выводу предшествовала пора экспериментов. Время ясно продемонстрировало: упрощённость и лаконичность, от которой Россини отказался, вовсе не являются синонимами бездарности и сценического провала.

Согласно биографии Беллини, в 1831 году маэстро поддался пожеланиям острых на язык ценителей искусства и создал оперу, которая резко выделяется на фоне

предшествующих произведений. «Норма» — своеобразный жест, который продемонстрировал умение композитора создавать сложный аккомпанемент и развёрнутые партии для исполнителей. Опера, где солировала непревзойдённая испанская дива Мария Малибран, имела ошеломительный успех и восхитила критиканское сообщество. К моменту завершения написания шедевра Беллини едва перешагнул порог 30-летия. Даже наблюдая за очевидным успехом своего творения среди богемы, итальянец вряд ли смел предположить, что «Норма» станет одним из лучших оперных произведений всех времён и даже в XXI столетии сохранит актуальность. Каватина «Casta Diva» из «Нормы» и сейчас является серьёзным испытанием в вокальном плане даже для ведущих звёзд мировой оперной сцены. Партия написана для сопрано и по уровню сложности практически не имеет аналогов.

Красноречивым эпилогом творческого пути стала опера «Пуритане», повествующая о пронзительной истории любви и коварства, борьбы чувства долга с желаниями взволнованного сердца.

Сомнения, горечь от невозможности приблизиться к идеалу, упрямые критики, не желающие признать право творческой личности на самобытность — негативными обстоятельствами Винченцо Беллини жонглировал, словно виртуозный циркач на арене. Любое препятствие к гармонии оборачивалось поводом для новых экспериментов в творчестве и неожиданных открытий, преподнесённых в уникальном стиле.

## **Творчество Никколо Паганини**

Некоторые из музыкантов, современников Никколо Паганини, не хотели верить, что в технике игры на скрипке он превзошел всех виртуозов своего времени, и считали его славу раздутой. Однако послушав его игру, им пришлось смириться с этой мыслью.

Скрипичные произведения Паганини - одни из труднейших для исполнения. Далеко не каждый виртуоз в состоянии точно следовать указаниям автора. Сам же он без видимых усилий извлекал из скрипки невероятные трели, исполнял сложнейшие вариации на одной струне. Он играл так, что слушателям казалось, будто где-то спрятана вторая скрипка, играющая одновременно с первой. Другого Паганини человечество до сих пор не получило.

Игра Паганини раскрывала столь широкие возможности скрипки, что современники подозревали, будто он владеет некой скрытой от других тайной; некоторые даже считали, что скрипач продал душу дьяволу. Все скрипичное искусство последующих эпох развивалось под влиянием стиля Паганини – его приемов употребления флажолетов, пиццикато, двойных нот и разных аккомпанирующих фигураций. Его собственные сочинения изобилуют очень трудными пассажами, по которым можно судить о богатстве технических приемов Паганини. Некоторые из этих композиций представляют лишь исторический интерес, но другие – например, Первый концерт ре мажор, Второй концерт си минор и 24 каприса – занимают почетное место в репертуаре современных исполнителей.

В Италии, в муниципалитете Генуи хранится скрипка гениального Паганини, которую он завещал своему родному городу. На ней раз в год, по установленной традиции, играют самые известные скрипачи мира.

Скрипка помещена в специальную витрину при температуре 20 градусов и влажности около 50 процентов. В другие города скрипку вывозят крайне редко, место хранения во время гастролей держат в строжайшем секрете, а рядом постоянно находится вооруженная охрана. Считается, что играть на этой скрипке можно не более часа, чтобы дерево не разрушалось от перемены влажности и температуры.

С 1954 года в Генуе ежегодно проводится Международный конкурс скрипачей имени Паганини.

## **Оперная эстетика Джузеппе Верди**

Ганс Галь выделяет три главных компонента оперного творчества Верди:

- первозданное ощущение драмы
- вокальная природа его творчества
- мелодия как квинтэссенция всего, что должен дать музыкант в опере

Верди – величайший музыкальный драматург своего времени. Он обладал удивительным ощущением драматического действия, сцены. Работа над оперой для него начиналась с работы над либретто. «В конце концов, всё зависит от либретто. Либретто, либретто – и опера сделана» – говорил композитор.

Соавторами его были итальянские драматурги Солера, Каммарано, Пиаве, Гисланцони, Бойто. Главные требования, предъявляемые Верди к либретто –

острые, драматические ситуации, раскрывающие человеческие характеры. В отличие от Вагнера, Верди абсолютно не интересовала глубокомысленная мифология. Метафизические рассуждения, символы, связь с философией совершенно чужды ему; он ищет реальной жизни, реальных характеров, захватывающего действия, конфликтных столкновений, неординарных героев. Верди был человеком, способным всей душой реагировать на трагическое. Это и сделало его подлинным драматургом. Сам он говорил, что короткая пьеса с сильным напряжением действия – вот то, что ему нужно. Главным источником его сюжетов становятся романтические драмы с приключенческими моментами, часто – на исторические сюжеты. Это произведения Шиллера («Луиза Миллер», «Разбойники», «Дон Карлос», «Орлеанская дева»), Гюго («Эрнани», «Риголетто»), испанского драматурга Гутьерраса («Трубадур»). В зрелые годы Верди преодолевает романтическую мелодраматичность и бутафорию, ориентируясь на Шекспира (вторая редакция «Макбета», «Отелло», «Фальстаф»). К Шекспиру в 19-м веке обращались многие композиторы (Берлиоз, Гуно, Чайковский), зачастую «романтизируя» его произведения. Верди, напротив, «приближается» к Шекспиру. Именно благодаря Шекспиру, в операх Верди усиливаются реалистические тенденции, весьма новаторские для итальянской оперы 19-го века. Оперу «Отелло» можно назвать подлинно реалистической музыкальной драмой.

Верди принимал активное участие в составлении либретто, в разработке сценария. Он был придирчивым соавтором либреттистов. Главный его призыв к либреттистам – меньше слов, но слова сильно воздействующие.

Верди проводил четкое различие между музыкой инструментальной и оперой, говорил об их различной природе. К инструментальной музыке относился очень сдержанно, называя её «чисто немецкой затеей». Когда его пригласили стать президентом концертного общества в Милане, он отказался и спросил: «А почему вы не создадите общество вокальной музыки? Она живёт в Италии, а та – искусство для немцев».

Действительно, Италия – родина оперы. И этот жанр всегда был здесь главным, любимым, развивался очень органично. За последние столетия сложился свой, очень целостный, органичный оперный стиль. Развитие итальянской оперы связано прежде всего с искусством *bel canto*. Наслаждение красивым голосом, красивой мелодией было основой любви итальянцев к опере. Хороший певец был источником успеха композитора, а композитор, пишущий в расчете на определенного певца – залог его успеха. Уже Моцарт, соприкоснувшийся с итальянской оперой, писал свои вокальные партии в расчете на индивидуальный голос. Россини принёс своими



мелодиями славу таким певцам, как Давид, Кольбран. Вместе с Доницетти и Беллини стали известны Тамбурины, Рубини, Паста, Малибран.

Именно этот тип оперы, оперы вокальной, прежде всего и был воспринят Верди. Главный принцип вердиевской оперы – принцип вокальности, которым он руководствовался с самого начала и до конца творчества.

На протяжении всего огромного творческого пути мы можем обнаружить у Верди постоянный прогресс, постоянные изменения в характере использования певческого голоса, но сам принцип, что именно голос, а не оркестр (как у Вагнера) является главным, остаётся неизменным.

Ранние оперы Верди (40-х годов) были довольно слабыми с точки зрения оркестровки. Вообще инструментальная музыка – нечто поначалу чужое, не дающееся Верди. Его оркестровка порой груба и примитивна, а формы сопровождения оркестра настолько просты, что современники называют вердиевский оркестр «большой гитарой». Однако композитор прекрасно осознавал свои недостатки и тщательно работал над оркестровыми деталями. В 50-ые годы начинается сотрудничество Верди с Анджело Мориани, одним из лучших итальянских дирижеров, который очень серьёзно относился к задачам оркестра в оперном спектакле. Обогатить оркестровую палитру Верди помогло и знакомство с партитурами Г.Берлиоза, в творчестве которого Верди особенно ценил превосходное владение оркестром. Уже в операх 50-х годов есть интереснейшие оркестровые находки (например, во вступлении к опере «Травиата», совершенно независимо от Вагнера, композитор применяет выразительнейшее *divisi* струнных в высоком регистре). Начиная с «Дона Карлоса» оркестр Верди отличает тончайшая детализация. На оркестр распространяется тот же драматургический принцип индивидуализации отдельных голосов, который типичен для вокальных ансамблей зрелых опер Верди. Многие инструментальные темы Верди имеют вокальную природу (вспомним Вагнера, у которого, напротив, вокальные темы часто воспринимаются как один из голосов оркестра). Показательны в этом отношении оркестровые вступления к операм Верди. Интересно, что уже в некоторых операх 40-х годов («Макбет», «Разбойники», «Атилла») Верди заменяет большую увертюру, плохо ему удававшуюся, кратким оркестровым вступлением. В большинстве последующих произведений тоже будут подобные вступления, причем материал здесь носит ариозный характер, для вступлений композитор использует вокальные темы из опер («Травиата», «Аида», «Бал-маскарад» и др.).

Талант драматурга сочетался у Верди с огромным мелодическим даром. Мелодии его всегда выразительны, рельефны, обязательно драматургически оправданы. Очень часто Верди использует в качестве сопровождения к самым выразительным вокальным темам скупые, очень простые формы сопровождения. Это скорее традиция. Подобное мы найдём у Россини, Доницетти, Беллини. По мнению критиков, такие «вальсовые» аккомпанементы вносят в музыку Верди момент тривиальности, пошлости. Однако мелодии Верди настолько красивы, что благодаря такому скромному сопровождению их воздействие только усиливается.

Сам вокальный стиль композитора отличается разнообразием: это и традиции бельканто (арии Джильды), и драматическая декламация (образ Монтероне, ария Риголетто, ряд характеристик Аиды и Амнерис, образы Отелло и Яго), романсовое начало (партия Жермона, многие темы Виолетты, сцена Риголетто с дочерью и др.), песенность (именно опора на простейшие песенные ритмо-интонации помогает создать легкомысленный образ Герцога в «Риголетто»). Такое разнообразие типов вокала позволяет делать характеристики героев психологически более точными и богатыми.

В операх Верди огромная роль отведена ансамблям. Верди-драматург понимал, что именно они являются главными узлами драмы. Вагнер в своих зрелых операх заменяет традиционные оперные ансамбли диалогическими сценами, так как ему важен сам процесс рассуждения героев. Верди исходит из другого: сила музыки – в концентрации важнейших моментов действия, в одновременном сочетании разных планов, в показе поведения каждого героя в данной ситуации. Настоящий шедевр подобного ансамбля – квартет из 3 действия оперы «Риголетто», где с поразительной психологической правдивостью очерчены 4 отличные друг от друга мелодические и эмоциональные линии (Риголетто, Джильда, Герцог и Маддалена). Огромна роль ансамблей в опере «Аида». Одной из драматических кульминаций оперы «Отелло» является финал 3-го действия (сцена приёма венецианских послов), грандиозный ансамбль, потрясающий своей силой и сложностью (7 солистов, два хора и самостоятельная партия оркестра). В этом ансамбле Верди объединяет в один драматический узел события трагедии, которые у Шекспира развиваются последовательно: торжественная сцена приёма венецианского посла, душевные муки Отелло, тоска всенародно оскорбленной им Дездемоны, ужас и сострадание свидетелей.

Верди гибко подходит к строению своих опер, используя и законченные номера (они есть даже в его последних операх – например, песня Дездемоны об иве) и сквозные сцены (их роль возрастает в зрелых произведениях). Выбор того или

другого объясняется драматургической задачей: чувства законченные, ясные выражаются в простой, законченной форме традиционного номера (ария Джильды «Сердце радости полно», баллада и песенка герцога из «Риголетто», романсы Радамеса и Аиды из «Аиды», застольная песня из «Травиаты» и др.). Показ более сложных душевных состояний требует от Верди обновления традиционных оперных форм, привнесения в них элементов сквозного развития (ария Риголетто «Куртизаны...», ария Виолетты «Не ты ли мне» и др.). Находим мы у Верди и абсолютно новаторские характеристики, представляющие собой развитые сквозные сцены (сольная сцена Аиды в 1 действии, её дуэт с Радомесом в 3-м действии, сцена Виолетты и Жермона из 2-го действия «Травиаты», сцена проклятья Монтероне из 1-го действия «Риголетто»). Здесь развитие музыки полностью подчинено развитию состояния героев.

Таким образом, Верди обращается к опере так называемого смешанного строения: не отрицая деления оперы на отдельные номера, он многие номера превращает в сквозные сцены.

В последний период творчества происходит изменение стиля Верди, которое коснулось всех выразительных средств. Верди становится нетерпим ко всему формальному. Он против арии как самоцели. Часто композитор заменяет традиционную арию коротким эпизодом, одной или несколькими вокальными фразами (яркий пример – первый выход Отелло, во время которого традиционная «выходная» ария заменена одним победным кличем, за одно мгновение блестяще обрисовывающем образ героя и победителя). В целом в вокальном стиле поздних опер усиливается роль декламационного начала. В «Фальстафе» Верди исходит именно из речевой выразительности в вокальных характеристиках героев. Грани между речитативом и кантиленой здесь отсутствуют. Выразительность речевых интонаций приближается в этой опере порой к мелодическому стилю Даргомыжского и Мусоргского (тенденция, абсолютно новая для итальянской оперы). Новыми становятся и формы, применяемые Верди в последних операх: сквозное развитие сочетается здесь с включением типичных оперных эпизодов (песня и молитва Дездемоны, застольная песня Яго).

## **Заключение**

Таким образом, две последние оперы – это новый тип итальянской оперы, их можно назвать реформаторскими произведениями. Верди, как и Вагнер, положил в основу

их принцип непрерывности развития музыки в соответствии с непрерывностью развития сценического действия, но добился совершенно иного художественного результата. Вагнер исходил из положения, что итальянский музыкальный театр должен быть уничтожен как очаг рутины и безидейного виртуозничанья. Порвав с классической оперной школой, отказавшись от традиционных оперных форм, Вагнер создал уникальный тип «симфонизированной» музыкальной драмы. П.И.Чайковский говорил: «Всё, что нас восхищает в Вагнере, принадлежит, в сущности, к разряду симфонической музыки... Вагнер не заботится о певцах. В этих прекрасных и величественных симфониях они играют роль инструментов, входящих в состав оркестра». Своей оперной деятельностью Вагнер «начертал ту границу, перед которой возможно только отступление» (Н.А.Римский-Корсаков). Верди же никогда не отрекался от национальных оперных традиций. В своём творчестве он старался сохранить и бережно обновить их. «Гениальный старец Верди в «Аиде» и «Отелло» открывает для итальянских музыкантов новые пути, нимало не сбиваясь в сторону германизма (ибо совершенно напрасно многие полагают, что Верди идёт по стопам Вагнера)».