

Красіліна Ірина Вікторівна,*аспірантка, режисер**Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової**orcid.org/0000 0003 0217 1666**irina_krasilina@ukr.net*

ОПЕРА-SERIA ЯК СИМВОЛ ДОСКОНАЛОСТІ У ЄВРОПЕЙСЬКІЙ КУЛЬТУРІ XVIII СТОЛІТТЯ

Метою цієї праці є усвідомлення культурологічного аспекту опери-seria у європейській культурі XVIII ст. Методологічною основою роботи виступають позиції культурологічного підходу, який представлений послідовниками школи Б. Асаф'єва в Україні: Д. Андросової (Андросова, 2014, с. 398), І. Котляревського (Котляревський, 1971, с. 156), І. Ляшенка (Ляшенко, 1973, с. 326), О. Маркової (Маркова, 1983, с. 142) та ін. Методологія роботи має комплексний характер і базується на герменевтично-компаративному, стильово-жанровому методі за прикладом М. Еліаде (Еліаде, 2001, с. 592), Й. Хейзінга (Huizinga, 1955, с. 232) та інших культурологів-мистецтвознавців. Наукова новизна дослідження визначається тим, що вперше в українській культурології є спроба сформулювати показники «пізньої опери seria», дати уточнення щодо трактування опери seria та її жанрово-стилістичних особливостей, дослідити оперу В.А. Моцарта «Милосердя Тита» та оперу А. Сальєрі «Арміда» як зразки «пізньої» опери seria.

Висновки. Характеристика опери seria середини XVIII ст. вказує на суттєві зміни в умовах представлення жанру в театрі. «Пізня» опера seria «заражається» психологізмом і змішаністю виразних проявів. Історичні відомості свідчать про всеєвропейський резонанс італійсько-неаполітанського винаходу жанру seria, генеза якого визначилася містеріальними коренями музичного мистецтва Європи у цілому. Це зробило жанр привабливим для різних націй і країн, незважаючи на критику з боку ентузіастів революційних і антицерковних рухів, які вважали необхідним позбавитися від «анахронізму» мистецтва seria. Різні національні школи прийняли і розвинули цей жанр, створюючи унікальні інтерпретації, що збагачували загальну музичну спадщину. Навіть під час періодів соціальних і політичних змін опера seria залишалася символом культурної досконалості. Віденський композитор Вольфганг Амадей Моцарт, який також працював у жанрі опери seria, зберіг і вдосконалив традиції цього жанру, інтегруючи в них елементи віденської художньої культури та самодостатності. Це підкреслювало його унікальний авторський стиль і забезпечувало тривалий вплив на музичне мистецтво Європи. Опері Сальєрі – мелодійні, винахідливі в оркестровці і напрочуд прогресивні за своїм світоглядом.

Ключові слова: опера, seria, «пізня» опера seria, жанр у музиці, музичний стиль, bel canto.

Krasylina Iryna,*stage manager operatic aspic, aspirant**Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music**irina_krasilina@ukr.net*

OPERA-SERIA AS A PERFECTION SYMBOL IN THE EUROPEAN CULTURE OF THE XVIII CENTURY

The purpose of this work is to understand the cultural development of the opera-seria phenomenon in the European culture of the 18th century. The methodological basis of the work is the position of the cultural and intonation approach, which is presented by the followers of B. Asafyev's school in Ukraine – D. Androsova, I. Kotlyarevsky, I. Lyashenko, O. Markova, and others [1; 3; 4; 6]. At the same time, we highlight the hermeneutic-comparative, stylistic-genre methods based on the example of J. Huizinga, M. Eliade, and other culturalists-artists [2; 7]. The scientific novelty of the study is determined by the fact that, for the first time in Ukrainian musical cultural studies, the phenomenon of opera-seria in European culture becomes the subject of research. For the first time in Ukrainian cultural studies, V. A. Mozart's opera «The Mercy of Titus» is being studied, and for the first time indicators of what is called today «late seria» are formulated. Conclusions. The description of opera seria in the middle of the 18th

century indicates significant changes in the conditions of presentation of this genre in the theater. The «late» version of this genre is «infected» with psychologism and a mixture of expressive manifestations. Historical data testify to the pan-European resonance of the Italian-Neapolitan invention of the seria genre, the genesis of which was determined by the mysterious roots of the musical art of Europe as a whole. This made the genre attractive to various nations and countries, despite criticism from enthusiasts of revolutionary and anti-church movements, who considered it necessary to get rid of the «anachronism» of seria art. Various national schools adopted and developed this genre, creating unique interpretations that enriched the common musical heritage. Even during periods of social and political change, seria art remained a symbol of cultural excellence. The Viennese composer Wolfgang Amadeus Mozart, who also worked in the genre of opera seria, preserved the use of this typology until the 1790s within the framework of the artistic self-sufficient expression of the author's creativity mastered by the Viennese. Thus, Mozart preserved and improved the traditions of opera seria, integrating elements of Viennese opera into them. artistic culture and self-sufficiency. This emphasized his unique author's style and ensured a lasting influence on the musical art of Europe.

Key words: opera, seria, late seria, musical genre, musical style, bel canto.

Актуальність теми дослідження. Активізація інтересу до барокової оперної спадщини сьогодні, зокрема до опери seria з її тембровою «штучністю» чоловічого високого звучання (категорично відкинутого «оперним реалізмом» XIX–XX ст., для якого «правда життя» стала суттєвим критерієм оперної художності), відновила високу значущість умовної символічності «вистави зі співом» за її сакральним корінням. У класичній опері доби романтизму життєва достовірність демонструвала несумісність із церковною символікою, закладеною на початку формування вокального мистецтва. Це сталося завдяки абстрактному підходу до відтворення позабуттєвого та позамовленнєвого аспекту звукотворчої енергії співу. У подальшому «антиреалістичність» вокального виконання знайшла нове підтвердження під час релігійного відродження кінця XX – початку XXI ст.

Опера seria була сформована під прямим впливом містеріальної музичної виразності. Взаємопроникнення сакрального та музичного трактується як основна причина виникнення опери. Але ж і риторика була у центрі барокового мислення і, отже, всього мистецтва. Таким чином, опера-серія – це риторичний жанр (послання слухачам) і сакральний жанр із моральною компонентою. Усе сказане вище підтверджує актуальність теми дослідження з акцентом на характеристиках класичної та «пізньої» seria.

Мета роботи: усвідомлення культурологічного аспекту опери-seria у європейській культурі XVIII ст.

Методологічною основою роботи виступають позиції культурологічного підходу, який представлений послідовниками

школи Б. Асаф'єва в Україні: Д. Андросової (Андросова, 2014, с. 398), І. Котляревського (Котляревський, 1971, с. 156), І. Ляшенка (Ляшенко, 1973, с. 326), О. Маркової (Маркова, 1983, с. 142) та ін. Методологія роботи має комплексний характер і базується на герменевтично-компаративному, стильово-жанровому методу за прикладом праць М. Еліаде (Еліаде, 2001, с. 592), Й. Хейзінг (Huizinga, 1955, с. 232) та інших культурологів-мистецтвознавців.

Виклад матеріалу. Термін opera seria не є продуктом епохи бароко, це поняття отримало широке поширення лише в 1920-х роках. У період розквіту опера-серія асоціювалася, насамперед, із діяльністю Апостола Дзено та П'єтро Метастазіо, кульмінація розвитку опери-серії припала на 1720–1790 рр. Опера-серія зазвичай писалася італійською, проте існують опери, де використовувалося кілька мов. Так, в «Орфеї, або Прекрасній постійності кохання» Г. Телемана звучать французька, італійська та німецька мови. Опера «Артакеркс» англійського композитора Т. Арна є англійським перекладом лібрето П. Метастазіо. Бароковий театр поступово перетворювався на місце спілкування: аж до кінця XIX ст. поведінка аудиторії під час вистави загалом була неформальною.

Як відомо, опера-серія зародилася при італійських дворах і відображала культурно-моральні цінності італійських аристократів, складні сценічні ефекти не були суттєвими для такого типу опер. Підтримка здійснювалась абсолютними правителями, наприклад Фрідріхом Великим, який опікувався мистецтвом. Так, в опері «Клеопатра та Цезар» К. Грауна фігура Цезаря прирівнюється до фігури Фрідріха Великого, що свідчить про пропагандистський елемент із різним ступенем викладу, як це часто буває у барочній опері. Частково цим

фактом і пояснюється неприязнь до опер із боку революціонерів та ранніх романтиків.

Усе перераховане відбивалося на мистецтві співу, яке відрізнялося більшою інтимністю, ніж це було прийнято в XIX ст., і меншою потребою в досконалій голосовій проєкції на зал для глядачів. Одним із головних концептуальних принципів опери-*seria* стає домінування вокаліста, яке поєднувалося з мінімальною акторською майстерністю та статикою поведінки на сцені. Співаки виражали настрої чи емоцію і дотримувалися цієї лінії до закінчення арії. Такий підхід був однією з найважливіших ідей музичної естетики бароко – ідеєю єдності афекту.

Доктрина єдності афекту погано поєднувалася з дуетами, тріо тощо, коли персонажам доводилося одночасно висловлювати протилежні емоції. Загальний настрій досягався шляхом варіативних повторень. Украй рідко це правило ігнорувалося (так, можна згадати терцет Ациса, Галатеї та Поліфема в опері «Ацис і Галатея» Г. Генделя).

Найчастіше опери створювалися за принципом «змішати і зіставити»: співаки приносили арії власного вибору, вокальні номери також запозичувалися з інших опер, з оперою могло працювати кілька композиторів.

Виразність жанру *seria* тісно пов'язана з конфесійною конкретикою втілення церковності, що стає особливо очевидним у «лондонських серіях» Г. Генделя. Окрім того, особливий тип стосунків різних конфесій у питаннях державності також суттєво впливав на музично-жанрові позиції оперної виразності. Це, зокрема, стосується німецько-австрійського ареалу, де розкрилася повнота майстерності таких видатних представників музичного Відня, як В.А. Моцарт та А. Сальєрі.

Музикознавці розділяють класичну *seria* першої половини XVIII ст. і так звану «пізню *seria*» в деяких монархічних країнах, які не приймали продемократичних і прореволюційних, антирелігійних настанов у театрі. До таких країн можна віднести Австрію, імперії європейського Сходу та ін., для яких збереження містеріальної *seria* прирівнювалося до непорушності релігійно-монархічних засад (Маркова, 2012, с. 164). Саме в таких умовах виконувалися пізні опери *seria*, де нові вимоги до музичної драми визначили художню якість та високий виконавський рівень.

Неаполітанська школа, заснована Алессандро Скарлатті, була відома пильною увагою до вокальної техніки та виразності, що зробило неаполітанську оперу еталоном для наступних поколінь композиторів.

Венеціанська школа на чолі з Антоніо Вівальді сконцентрувалася на розкритті драматичної глибини сюжету, запровадила розкішне оркестрування та розширила межі жанру опери *seria*. Неаполітанські та венеціанські оперні традиції «мігрували» до Лондона завдяки такому композитору, як Г. Гендель, що призвело до розвитку жанру *seria*, створило багатий ґрунт для подальших досліджень оперних творів.

Як відомо, класична опера *seria* виросла з неаполітанської опери, яка, своєю чергою, тісно пов'язана зі структурою та типологією містеріальних вистав. У класичній опері-*seria* акцентується художній бік, проте відсутнє зосередження на характеристиках персонажів та драматичному вираженні. Опері *seria* Г. Генделя є найкращою ілюстрацією класичної форми з протодраматичними рисами, що поєднували повчальну містеріальність із художньо значущими принципами.

Класична опера-*seria* втрачає свою безумовно прийнятну форму наприкінці 1720-х років. Наступний етап розвитку опери-*seria* у 1720–1740-ті роки пов'язаний із Венецією та ім'ям Антоніо Вівальді, який виступає як композитор та імпресаріо, а також із діяльністю Нікола Парпора та Томазо Альбіні (Riemann, 1947, с. 480).

На 1750–1760-ті роки припадає важливий злам італійської та французької опер, вибудовується новий тип музичної драми з установкою на реалістичні тенденції, психологізацію та індивідуалізацію образів персонажів. Однак оперу-*seria* композитори продовжують писати, а в музичному мистецтві поряд із В.А. Моцартом усе більше уваги приділяється фігурі А. Сальєрі, який писав опери аж до початку 1790-х років (Roessler, 2000, с. 608). Усе сказане вище підкреслює соціальну затребуваність *seria* в країнах, які протистояли антицерковній прореволюційній активності певної частини суспільства. Монархістські переконання В.А. Моцарта та його захопленість жанром *seria* як паралелі до реалістичної музичної драми служать найкращим тому підтвердженням. Жанр *seria* надихав найбільш «італійського»

із віденських композиторів – В.А. Моцарта. У передвіденських творах Моцарта опера *seria* грала значнішу роль, ніж будь-який інший тип опери. Фактично В.А. Моцарт був вихований на опері-серії, вона була його останньою сценічною роботою. Більшість серйозних опер Моцарта були написані для особливих випадків, пов'язаних з австрійським правлячим будинком Габсбургів.

У 1770 р. Моцарт мріяв створити оперу *seria* для театру Сан-Карло в Неаполі (Teatro di San Carlo) на зразок опер італійського композитора Нікколо Йомеллі, хоча його музика і здавалася Моцарту «старомодною». Однак Моцарту так і не вдалося здійснити свою мрію. Він отримав престижне замовлення з Мілана на оперу «Мітридат, цар Понтійський» (1770), яку він написав у традиціях неаполітанської школи, де *secco* речитативи чергувалися з аріями *da capo*. Кульмінаційним моментом опери стає сцена отруєння, у якій тиран змушує Аспазію накласти на себе руки.

Через кілька місяців у 1771 р. виходить опера-ораторія «Звільнена Бетулія» (*La Betulia liberata*), вона, ймовірно, ніколи не виконувалася за життя композитора. У музиці відчутно вплив музичного стилю Н. Йомеллі та німецького композитора Й. Хассе, проте на перший план виходить моцартівська індивідуальність. В основі лібрето П. Метастазіо лежать події книги Іудифі, що входить до складу Старого Завіту. Загальна структура опери досить умовна: речитативи чергуються з аріями *da capo*. Зачаровуючим моментом у «Бетулії» є суміш неаполітанської та німецької мов (*Sturm und Drang*), що надає драмі похмуро-напруженого і водночас витонченого характеру.

Як відомо, в основі оперної творчості В.А. Моцарта лежали йозефінізм та художній абсолютизм. У цьому плані показовою є опера композитора «Милосердя Тита», яка увійшла в історію як одна з трьох («Реквієм», «Чарівна флейта», «Милосердя Тита»), що дописувалася аж до останніх днів життя композитора (Pahlen, 2000, с. 1023). Опера «Милосердя Тита» в усіх виданнях відзначається як *seria*, хоча її двоактова структура показова саме для комічних опер. Цій опері притаманні виражені драматичні елементи, множинність ансамблевих номерів, що відтісняють арії з базового типологічного ряду. Індивідуалізовані характери

персонажів указують на суттєві відмінності від основних характеристик класичної *seria*, пов'язаної з містерією. Сама ідея сценічної постановки, у центрі якої знаходиться фігура ідеального монарха, присутність активних персонажів (Секстус, Аніус), спів катратів-фальцетистів, сюжетна лінія, у якій протидія чиновному поступку патрицій-друзів стає актом каяття, дають змогу виявити специфічні риси *seria*. Загалом створена компактна композиція, у центрі якої лежить інтенсивна боротьба головних осіб проти тиранічної та несправедливої влади, що тією чи іншою мірою демонструє «передчуття народження *semiseria*» В. Белліні, Г. Доніцетті. Сюжетна конфліктність «Милосердя Тита» жодною мірою не співвідноситься з етичними антиподами.

Привертає увагу тембрально-реєстрове вирівнювання сольних номерів майже всіх персонажів, тяжіння до високих регістрів: тенор Титус, сопрано і альт фальцетисти Секстус та Аніус, сопрано жіночих персонажів. Таким чином, в опері закладається тембральна домінанта «світлого» співу, що підтримано багатством фігуративних розспівів у партіях провідної «трійці» Титус – Секстус – Аніус. І все ж таки: виразність контрастних сольних та ансамблевих номерів співвідносна з інтенсивністю звучання хору. Драматична кульмінація наприкінці I акту, інтонаційна індивідуалізованість чоловічих та жіночих партій стверджують переважання принципів музичної драми в опері В.А. Моцарта попри прикладну класичну основу *seria*.

Антоніо Сальєрі – італійський композитор, переїхав до Відня, коли йому було лише 16 років і жив там до самої смерті, проте був вихований у традиціях музичної культури Італії. Учителями А. Сальєрі були австрійський композитор та диригент Флоріан Гассманн та Крістоф В. Глюк, одні з найіталійських композиторів із віденського ряду.

У 1774 р. після смерті свого вчителя, австрійського композитора чеського походження Ф. Гассмана А. Сальєрі змінив його на посаді камерного композитора. У його долі брали участь аристократи всієї Європи. До 1880-х років Сальєрі стає найвідомішим музикантом Австрійської імперії і займає одну з найкращих посад у світі (віденський придворний капелмейстер), пише музику в усіх

жанрах, викладає як учитель співу для найвидатніших співаків свого часу. Мати у своєму особистому підпорядкуванні талановитого композитора було справою престижу для імператора Священної Римської імперії Йосипа II, що рішуче приваблював талановитих музикантів та змушував їх конкурувати один з одним. Йосип був також одним із найбільш освічених монархів того часу, відомий тим, що відмовився від королівської пишноти, ратував за народну освіту, інтегрував євреїв в австрійське суспільство, проте був авторитарним у методах досягнень своїх цілей. Моцарт і Сальєрі перебували у постійному контакті, рухаючись орбітою Йосипа. Проте А. Сальєрі був лояльним жоозефініанцем, ліберальним у своїх поглядах, і не ставив під сумнів владу.

За Сальєрі «полювали» театри всієї Європи. Він спілкувався з найзнаменитішими митцями своєї епохи, був композитором-реформатором, вплинув на багатьох великих композиторів і співаків початку XIX ст.

А. Сальєрі не обмежував свою музичну діяльність австрійською столицею. Він був справжнім космополітом: часто подорожував, мав гарні зв'язки з театрами та музичними спільнотами по всьому Європейському континенту, його твори виконувалися у Лісабоні та Москві.

Музичні твори А. Сальєрі базувалися на різноманітних літературних джерелах. Сальєрі співпрацював з ушавленим П. Метастазіо, поетом і лібретистом Лоренцо да Понте. Однак Сальєрі і сам писав комедії вдач, в основі яких лежала заплутана ситуація. Деякі з опер мали очевидні аналогії з операми Моцарта. Часто сюжети опер Сальєрі відрізнялися химерністю. Так, в опері-буф «Світ догори дригом» (*Il Mondo Alla Rovescia*) чоловіки та жінки, які проживають на острові, змінюються місцями як із погляду занять, так і поведінки, властиві двом статям. Сальєрі був одним із перших композиторів, який написав двоактову драматичну оперу «Фальстаф» на сюжет комедії Вільяма Шекспіра «Віндзорські насмішники». «Фальстаф» стає популярною, але, зрештою, її затьмарила однойменна опера Дж. Верді, написана в 1893 р.

К. Глюк вплинув на музичний стиль Сальєрі, що допомогло останньому скласти короткі, цікаві та переконливі опери, відмовитися від

хитромудрого музичного стилю. Сальєрі уникав формату арії *da capo*, який перешкоджав розвитку драматичної дії, віддаючи перевагу більш простим двочастинним аріям. Сальєрі приписують реформування оперної увертюри, у якій композитор намагався передати характер та настрої подальшої оперної дії. Вплив Глюка був особливо помітний у його паризькій опері «Тарар» (1787) на лібретто Бомарше – опері з політичним присмаком. Сюжетна лінія опери, по суті, була тонкою сатирою на абсолютний монархізм.

Твори Сальєрі зазвичай писалися для особливих випадків і, таким чином, були частиною «музичної культури, орієнтованої на подію», яка домінувала до початку XIX ст. Зразком такої опери може бути одноактна комічна опера А. Сальєрі «Спочатку музика, а потім слова» (*Prima la musica e poi le parole*), написана в 1786 р. для імператорського торжества і виконана в Оранжереї Палацу Шенбрунн у Відні.

А. Сальєрі творив в епоху, коли музичні твори писалися швидко і рідко перевидавалися. У більше ніж 40 операх А. Сальєрі була якісна нерівномірність: в одних операх не вистачало інтриги і передбачуваності сюжету, інші опери ставилися поспішно, що позначалося на якості. Більшість його оперних творів можна зарахувати до «ігрової чи комічної драми», а деякі з його робіт отримали назву «театральне дивертисменто». Особливою популярністю користувалася опера *seria* А. Сальєрі «Арміда», повна чаклунства та романтики. Згодом музичний стиль «Арміди» стає джерелом натхнення для таких композиторів, як Ж. Люллі, Г. Гендель, К. Глюк, а пізніше – Дж. Россіні та А. Дворжак.

Опера «Арміда» Сальєрі на лібретто Марко Кольтелліні, закінчена в січні 1771 р., була справжньою музичною драмою, мала великий успіх на сцені оперних театрів Відня, Гамбургу, Берліна, Копенгагена.

Опера відкривається не симфонією, а несподіваною пантомімою: лицар проникає на острові. Перша дія картини малює похмурі береги острова, чується рев монстрів, що охороняють володіння Арміди, глядач бачить солдатів, які в паніці тікають у режимі ефектного прискорення. Замість традиційного чергування речитативів та арій Сальєрі віддає перевагу хору з танцем, коротким речитативам та аріям, ансамблям, танцям та хору, що створює сліпучу

атмосферну мозаїку настроїв та психоделічних ефектів. Композитор використовує ефект «великого плану» і «мікрозйомки» передачі драматизму в сюжетній лінії. Використання тромбонів в оркестровій партії допомагає створити драматичну лінію, що контрастує.

Історія «Арміди» – це історія про хрестові походи. Чарівниця Арміда заманує християнських лицарів на свій острів, де вбиває їх, поки одного разу не стикається з Рінальдо. Число головних героїв скорочується до чотирьох: лицар Убальдо та Рінальдо. Арміда та Ісмена. Чарівниця Арміда – невпевнена, тривожна, її хвилювання поступово переростає у розпач, лють та розчарування. Вірній та мудрій служниці Ісмені відведена роль захисниці встановлених правил, вісниці катастрофічних подій. Найкращі музичні номери – це ансамблі, дуети та тріо другого та третього акту. Оркестрова тканина – насичена та енергійна, фінальна арія Арміди – органічно-емоційна. Можна стверджувати, що «Арміда» стає проривним твором у кар'єрі композитора.

Композиторська кар'єра Сальєрі зрештою обірвалася в 1804 р. через невдалу постановку опери-зігшпіль «Негри», дія якої відбувалася на американській плантації. Однак Сальєрі залишався активним, займався придворним музикуванням, складав духовну музику, диригував та викладав безкоштовно. Серед його учнів було багато відомих імен: Л. Бетховен, К. Черні, Дж. Мейєрбер, Ф. Шуберт та молодий Ф. Лист. Антоніо Сальєрі помер у Відні 7 травня 1825 р. у віці 74 років, а на його похороні вперше був виконаний його власний Реквієм до мінор.

Висновки. Італійсько-неополітанська опера

Отже, навіть у періоди соціальних та політичних змін мистецтво *seria* залишалося символом культурної досконалості.

seria згенерувала всеєвропейський резонанс і вплинула на музичне мистецтво у цілому. Генеза *seria* визначилася її містеріальним корінням. У опері *seria* середини XVIII ст. відбулися істотні жанрово-стилістичні зміни. У «пізній» опері-*seria* простежуються елементи психологізму та синтезу різних національних вокальних шкіл. Це зробило жанр привабливим для різних націй та країн, незважаючи на критику активістів революційних та антицерковних рухів, які намагалися позбутися «анахронізму» мистецтва *seria*. Однак різні національні школи не лише прийняли та розвинули цей жанр, а й створили унікальні інтерпретації, які збагатили загальну музичну спадщину. Усвідомлення специфічності характерів персонажів в опері жанру *seria*, а також аналіз сюжетів та засобів музичної виразності постнеополітанського, поствеціанського та «постлондонського» періоду призводять до висновку, що саме в неополітанській і згодом у венеціанській школах сформувалися класичні зразки оперної типології. Віденський композитор Вольфганг Амадей Моцарт, який також працював у жанрі опери *seria*, зберігав та вдосконалював традиції опери *seria*, що наклалося на його унікальний авторський стиль та забезпечило тривалий вплив його оперної спадщини на музичне мистецтво Європи.

Антоніо Сальєрі – композитор-космополіт, який вільно володів італійською, німецькою та французькою мовами, проте не був поглинений жодною європейською нацією. Він відійшов від суворих умовностей опери *seria* з погляду структури та драматургії. Сальєрі уникав традиційних форм арії, натомість гнучко використовував речитативні та аріозні номери.

Список використаних джерел:

1. Андросова, Д. (2014). Символізм і поліклавірність у фортепіанному виконавстві ХХ ст.: монографія. Одеса: Астропринт. 398 с.
2. Еліаде, М. (2001). Священне і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Мефістофель і андрогін. Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання (пер. Г. Кьорян, В. Сахна). Київ: Основи. 592 с.
3. Котляревський, І. (1971). Діатоніка і хроматика як категорії музичного мислення. Київ: Музична Україна. 156 с.
4. Ляшенко, І. (1973). Національні традиції в музиці як історичний процес. Київ: Музична Україна. 326 с.
5. Маркова, О. (2012). Проблеми музичної культурології. Одеса: Астропринт. 164 с.
6. Маркова, О. (1983). Естетичний аспект інтонаційної теорії та аналіз музичних творів: дис. ... канд. мистецтв. Київ. 142 с.
7. Красиліна, І. (2024). Ознаки пізньої *seria* в опері Антоніо Сальєрі «Арміда». Музичне мистецтво № 1. С. 148.

-
8. Huizinga, J. (1955). *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*. Gibraltar. The Beacon Press. 232 p.
 9. Pahlen K. *Das neue Opernlexikon*. München: Seehamer Verlag, 2000. 1023 S.
 10. Riemann, H. (1947). *Kleines Handbuch der Musikgeschichte mit der Periodisierung nach Stilprinzipien und Formen*. Siebende Auflage / H. Riemann. Leipzig: Verlag von Breitkopf & Härtel, 480 S.
 11. Roessler, A., Hohl, S. (2000). *Der große Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser*. Gütterslohn/München, 608 S.

References:

1. Androsova, D. (2014). *Symvolizm i poliklavirnist u fortepiannomu vykonavstvi XX st.: monohrafiia* [Symbolism and polyclave in piano performance of the twentieth century.: monograph]. Odessa: Astroprint, 398 p. [in Ukrainian].
2. Eliade, M. (2001). *Sviashchene i myrske. Mify, snovydnia i misterii. Mefistofel i androhin. Okulyzm, vorozhbystvo ta kulturni upodobannia* [The Sacred and the Secular. Myths, dreams and mysteries. Mephistopheles and Androgyne. Occultism, divination and cultural preferences] (translated by G. Kyoryan, V. Sakhna). Kyiv. Basics, 592 p. [in Ukrainian].
3. Kotlyarevskiy, I. (1971). *Diatonika i khromatyka yak katehorii muzychnoho myslennia I.A. Kotliarevskiy* [Diatonics and chromatics as categories of musical thinking I.A. Kotlyarevskiy]. Kyiv, Musical Ukraine, 156 p. [in Ukrainian].
4. Lyashenko, I. (1973). *Natsionalni tradytsii v muzytsi yak istorychnyi protses* [National traditions in music as a historical process]. Kyiv, Musical Ukraine, 326 p. [in Ukrainian].
5. Markova, E. (2012). *Problemy muzychnoi kulturolohii* [Problems of musical culture]. Odessa, Astroprint, 164 p. [in Ukrainian].
6. Markova, E. (1983). *Estetychnyi aspekt intonatsiinoi teorii ta analiz muzychnykh tvoriv* [Aesthetic aspect of intonation theory and analysis of musical works]. Dissertation for the competition for the degree of candidate of arts. Rukop Kyiv, 142 p. [in Ukrainian].
7. Krasilina, I. *Oznaky piznoi seria v operi Antonio Salieri «Armida»* [Features of Late Seria in Antonio Salieri's Opera «Armida»]. *Musical Art No. 1* Kyiv, 2024. 148. [in Ukrainian].
8. Huizinga, J. (1955). *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*. Gibraltar. The Beacon Press. 232 p. [Great Britain].
9. Pahlen, K. (2000). *Das neue Opernlexikon*. München: Seehamer Verlag, 1023 S.
10. Riemann, H. (1947). *Kleines Handbuch der Musikgeschichte mit der Periodisierung nach Stilprinzipien und Formen*. Siebende Auflage / H. Riemann. Leipzig: Verlag von Breitkopf & Härtel, 480 S. [Germany].
11. Roessler, A., Hohl, S. (2000). *Der große Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser*. Gütterslohn/München, 608 S. [Germany].