

УДК 782.1

Цитування:

Красіліна І. В. Твори А. Скарлатті як триумф краси й добродійності (на прикладі аналізу опери «Гризельда»). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 3. С. 264–269.

Красіліна Ірина Вікторівна,
здобувачка, режисерка оперної студії
Одеської національної музичної академії
імені А. В. Нежданової
<https://orcid.org/0000-0002-7380-9578>
irina_krasilina@ukr.net

Krasilina I. (2023). Works by A. Scarlatti as a Triumph of Beauty and Virtue (on the Example of the Analysis of Opera "Griselda"). *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 264–269 [in Ukrainian].

ТВОРИ А. СКАРЛАТТІ ЯК ТРИУМФ КРАСИ Й ДОБРОДІЙНОСТІ (НА ПРИКЛАДІ АНАЛІЗУ ОПЕРИ «ГРИЗЕЛЬДА»)

Метою дослідження виступає виявлення християнсько-церковних засад морально-етичних чинників сюжетних і композиційних колізій опери-серія, а також розпізнавання в образних і драматургічних позиціях спадкоємності від агіографічного підходу сюжетики містерій та літургічних драм – на прикладі «Гризельди» А. Скарлатті. **Методологічною основою** виступає інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні від єдності музики і мовлення із спиранням на історично-компаративний, герметичний і міждисциплінарний методи дослідження, як то маємо в роботах Д. Андросової, О. Маркової, О. Муравської та ін. **Наукова новизна** роботи закладена новизною перегляду релігійної основи опери-серія А. Скарлатті як здобутку митця і відповідної оцінки надіндивідуальної лірики *bel canto* в «Гризельді» як величного надбання релігійно налаштованого Майстра. **Висновки.** Ствердження адраматичної основи постановок опер А. Скарлатті засвідчує містеріальний стрижень його оперного мислення, що спричинює надіндивідуальні риси ліриці, що домінує в його композиціях і надає надособистісного значення чеснот героїні опери «Гризельда», що в демонстрації надсмирненності поведінки і дій демонструє житійну високість сценічного її обрису.

Ключові слова: А. Скарлатті, опера «Гризельда», опера-серія, релігійна основа, оперне мислення, сценічний обрис.

Krasilina Iryna, Stage Director of the Opera Studio, Odesa National A.V. Nezhdanova Academy of Music

Works by A. Scarlatti as a Triumph of Beauty and Virtue (on the Example of the Analysis of Opera "Griselda")

The purpose of this study is to identify the Christian-church foundations of moral and ethical factors of the plot and compositional collisions of the opera-seria, as well as to recognise in the figurative and dramaturgical positions the continuity from the hagiographic approach of the plot of mysteries and liturgical dramas – on the example of "Griselda" by A. Scarlatti. **The research methodology is based** on the intonation approach of the school of B. Asafiev in Ukraine, based on the unity of music and speech, based on historical-comparative, hermetic and interdisciplinary research methods, as it is shown in the works of D. Androsova, O. Markova, O. Muravska, and others. **The scientific novelty** of the work is based on the novelty of reviewing the religious basis of A. Scarlatti's opera-seria as an achievement of the artist and the corresponding assessment of the super-individual *bel canto* lyrics in "Griselda" as a majestic possession of the religiously minded Master. **Conclusions.** The affirmation of the dramatic basis of the productions of A. Scarlatti's operas testifies to the mysterious core of his operatic thinking, which causes the super-individual features of the lyrics, which dominates his compositions and gives a super-personal meaning to the virtues of the heroine of the opera "Griselda", which in the demonstration of super-humility of behaviour and actions demonstrates the vital highness of her stage outline.

Keywords: A. Scarlatti, opera "Griselda", opera-seria, religious basis, opera thinking, stage outline.

Актуальність теми дослідження зумовлена поворотом сучасного мистецтва до устоїв доренесансної і ранньобарокової творчості: релігійне відродження кінця ХХ – початку ХХІ століть спонукає інтерес до

жанрів і форм, невідривних від церковності. А в цьому плані спадщина А. Скарлатті набуває емблематичного наповнення через повернення до церковних принципів в опері, що у якості «музичної драми» від перших її зразків на

межі XVI і XVII століть стала «вбігаючою від церковності», як то символізувала героїня «Дафни» 1596 р., що відштовхнула любов самого Аполлона, що від першохристиянських часів асоціювався з Богом-Отцем, а його син Орфей з Ісусом [11, 90].

Творець опери-seria, що у буквальному перекладі означає «серйозна» опера, а в змістовному «церковна» - адже саме А. Скарлатті поставив арію, що склалася як духовний і церковний жанр [3, 204], у центрі композиційного рішення опери, а наспівну декламацію, що домінувала до того в того типу музичній виставі, перетворив на типи речитативів, що напряму співвідносилися з псалмодіюванням і псалмодією як такою у церковному вжитку. Основним же принципом «світлого» співу в його опері стало звучання голосів кастратів і фальцетистів, що відверто повертало до церковної співацької практики.

Такою є специфіка італійського раннього класицизму, творцем якого виступив А. Скарлатті, що оригінально відтворювала установлення французького класицизму (арія як жанр зобов'язаний саме Франції своїм народженням і розвитком), де звернення до класики Древньої Греції та історичних сюжетів загалом йшло через освячення їх візантійською церковністю (див. про це у книзі О. Муравської [9]). Вихід передреволюційного покоління 1720–1750-х начисто відриває мистецтво і оперу в першу чергу від церковних зв'язків, несамовита критика А. Скарлатті Х. Глюком з позицій відчуття передреволюційних ідей підхоплене було у вік романтизму і перейшло на хвилі мистецького «прогресизму» у ХХ сторіччя.

Однак поставангардний світ поступово почав поновляти оперний репертуар ранньобароковими творами та їх попередницями – містеріями та літургійними драмами, а оперні звершення А. Скарлатті стали все більше цікавити виконавців, а з тим висвітилися й мистецтвознавчі розгляди. У довідковій і учбовій літературі (див.праці Т. Ліванової, В. Конен тощо [7; 6; 10]) А. Скарлатті завжди приділялася увага – з позицій реформістських установлень Х. Глюка. В цьому дослідженні показані релігійно-християнські чинники оперної виразності творця опери-seria в їх високому образотворчому змісті – на прикладі останнього, тобто хронологічно підсумкового твору названого автора.

Метою даного дослідження виступає виявлення християнсько-церковних засад морально-етичних чинників сюжетних і

композиційних колізій опери-seria, а також розпізнавання в образних і драматургічних позиціях спадкоємності від агіографічного підходу сюжетики містерій та літургійних драм – на прикладі «Грізельди» А. Скарлатті. Методологічною основою виступає інтонаційний підхід школи О. Маркової [4] в Україні [1; 9; 10] від єдності музики і мовлення із спіранням на історично-компаративний, герметичний і міждисциплінарний методи дослідження, як то маємо також в роботах Д. Андросової, О. Муравської та ін. [1; 9; 10].

Наукова новизна роботи закладена новизною перегляду релігійної основи опери-seria А. Скарлатті як здобутку митця і відповідної оцінки надіндивідуальної лірики *bel canto* в «Грізельді» як величного надбання релігійно налаштованого Майстра.

Закони оперного реалізму від кінця XVIII до XIX століття перемогли настільки однозначно, що оперний герой чітко став асоціюватися з «красою порочності» чи «чеснотою ущербності» (ущербності соціальної чи психологічної). Класика героїв Дж. Верді – це калейдоскоп «травіат» різного роду та соціальних рівнів, егоцентрично нестримних персонажів, для яких «хочу і буду» є ключовим поведінковим регулятором. У моральному плані жадливою є історія Аїди і Радамеса із знаменитого твору композитора 1872 р., у якому «сліпа пристрасть» створює для героїв моральні права зраджувати все і вся.

Напевно, концентрат «краси пороку» – Герцог із «Ріголетто» з його знаменитою піснею-арією з III дії, яка стала візитною карткою апробації тенорів, а також готовності публіки милуватися пороком так само, як це відбувається в опері та поведінці головної героїні, брехня якою батькові стає вузловим мотивом сценічної інтриги. Апогеєм «правди характеру» жінки-монстра стала М. Каллас у ролі «Медеї» з однойменної опери Л. Керубіні, справді революційного твору 1798 р., яким захоплювався Л. Бетховен, присвяченого ідеї «вщент все зруйнувати», якщо світ влаштований не по -моєму ...

Співаки-актори, що зберігали пам'ять про церковні витоки оперного жанру, по-своєму чинили опір цьому потоку «привабливої аморальності». Виконання І. Козловським, співаком, який чітко пам'ятав про свій вихідний намір піти в монастир, але, залишившись у світі, Служити людям у їх моральних спрямуваннях, партії Герцога в «Ріголетто» заслуговує на особливу увагу. Оскільки невідоме «Серце красуні...» з III дії, але благородний порив душі героя в арії II акту

стає кульмінаційним у подачі цього образу. А найкращою роллю цього дивовижного співака-артиста стала роль Юродивого з «Бориса Годунова» М. Мусоргського, що неможливо уявити у кар'єрі інших виконавців.

Цей викривальний пасаж на адресу класичної опери зроблений заради того, щоб підтримати явище, яке вже стало фактом творчого життя: відродження агіографії в оперних постановках, воскресіння містеріального базису, що компенсативно заповнює у наші дні моральні прогалини «мозаїчної посткультури» поставангарду цінностями людських чеснот та гідності. Навіть назви опер А. Скарлатті звучать для нас «непереконливо» і «нецікаво»: «Вірна Принцеса», «Вірна жінка», 1696, 1698, «Нагороджена вірність», 1714, «Великодушне кохання», «Добродійність, що тріумфує над любов'ю та ненавистю», 1716 і т.д. [2]

Опери А. Скарлатті надовго зникли з репертуару оперних театрів, хоча в концертних виступах вокалістів репертуар ніколи не обходив шедеврів композитора, що став неугодним для сцени з морально-«прогресистських» міркувань. У солідних довідкових виданнях, особливо німецьких, ім'я А. Скарлатті і створене ним зовсім не фіксуються – виняток тільки «Великий оперний довідник» Х. Вагнера [12, 1205-1208], в якому викладений зміст лібрето опери. Які б не були причини такого «замовчування», вони не закривають того факту, що базовий оперний принцип – спів арій як основний композиційний показник – введений був саме цим автором, а тип співу *bel canto* невідривний від специфіки опери-серія, в якій світські мотиви ґрунтовані виразністю церковного типу вокалізації.

Остання опера А. Скарлатті «Грізельда», що написана в 1721 р., як відомо, мала великий успіх, але з незрозумілих для багатьох причин згодом не виконувалася ще за життя композитора (померлого в 1725). Причина – соціально-моральна: освічені кола Європи захоплювалися сміливістю Ф. Вольтера, що досхочу познущався над мучеництвом Жанни д'Арк в його "Орлеанській незайманій", а також прийняли як найближчу (і здійснену в 1789 р.!) програму «розчавити гадину», а йшлося це про Церкву і, насамперед, рідну, Галліканську.

У цьому передреволюційному, а для XIX століття постреволюційному піднесенні (бо здійснене в 1789-1793 рр. більш ніж на півтора століття стало стратегією прогресивного людства в пристрасті «вщент все зруйнувати»)

герої, здатні відстоювати честь і вірність, християнську смиренність попри усім спокусам «влаштуватися і перемогти», виявилися категорично незатребуваними. А якщо й з'являлися персонажі на кшталт Маркіза ді Поза («Дон Карлос» Дж. Верді), то не вони вершили долі сценічних перепетій і не їх партії опинялися провідними у виставах.

Опера-серія А. Скарлатті, що категорично висунула на перший план сценічної виразності «світлий спів» кастратів-фальцетистів, залучений із практики церковного літургійного вокалу, підхопила ідею *аріозної* вокалізації, яка не асоціювалася щільно із наспівною декламацією спадкоємців Я. Пері і Дж. Каччіні, але виходила на контактність з оперою-містерією С. Ланді, який суміщав своє композиторство зі статусом співака-кастрата. Сам принцип вставляти комічні сцени у вигляді двох актів між трьома діями основної композиції йшов від містеріальної практики, в якій побутові, у тому числі комічні сцени покликані були надати життєвої сьогоденної достовірності високим подіям житійного смислу у поведінковій стратегії персонажів.

Опера «Грізельда» А. Скарлатті продемонструвала сюжетну ситуацію, яка зовсім не вписувалася в богоборчі настрої шквалу революційних змін, що невідступно насувалися. Це історія про лагідну та вірну пастушку, яка, будучи неугодною через своє плебейське походження для палацового оточення її чоловіка, короля Сицилії (королевства, відомого своїм історичним Православ'ям правителів-вестготів!), не стала приймати спокуси комфортного зречення та погодилася на принижене служіння владним особам, у тому числі колишньому чоловікові, – сюжетно погано вписувалася в характери героїнь, які прагнули будь-що «все поставити по-своєму».

Лірика Скарлатті – надіндивідуальна, оскільки герої, «не волею своєю, але Неба» схильні регулювати свою поведінку та рішення: це справжнє *bel canto*, ліричний тонус якого типологічний, подібно до лірики церковної служби, з якої вирости оперні вистави. Лібрето А. Зенона, складене у 1701 р., до А. Скарлатті опробували Т. Альбіноні, А. Вівальді, спиралося на фольклоризований сюжет з «Декамерона» Дж. Бокаччо, в якому християнська сумирність головної героїні ілюструє тезу про благородство як якість душевного статусу, а не родової відзнаки.

Арії провідних персонажів, Грізельди, юного та вірного Роберто, щирої Констанци, нарешті, Гуальтьєро, чоловіка, який спочатку

пожертвував Грізельдою заради спокою підданих, але з торжеством чесноти в його душі розсудив оточуючих згідно з моральними принципами Християнства, - все пронизане дивно красивою мелодійністю, насиченою церковними знаками прихованої поліфонії, що вимагає від співаків неабиякої майстерності володіння переходами з регістру у регістр в єдності найсуворішої кантилени.

Опера була виконана в Римі, силами 5-ти кастратів і одного тенора, з яких два сопрано-травесті (Грізельда, Констанца), тоді як партії Гуальтьєро, Роберта і Оттона (лиходій, що персоніфікує «голос народу» у вигнанні героїні з королівського двору і домагається кохання экс-королеви-пастушки) доручено було контральто (Гуальтьєро), альту (Оттон) і меццо-сопрано (Роберто) – роль тенора призначена була для символічного персонажу Апулейського принца, який не бере безпосередньої участі в інтризі.

Опера містить більш ніж 50 [2] номерів, серед яких виділяються ряд арій, у тому числі – арія Гуальтьєро «Non sospira l'amor», арія amoroso Роберто (№ 13) з I акту, арії Грізельди з I акту «Nell aspro mio dolor» і особливо «Figlio! Tirano!» з II акту. Події в опері розвиваються «від вершини-витоку» І дії, в якій здійснюються жорсткі та незрозумілі в життєвій послідовності акції вигнання королем Гуальтьєро своєї дружини, заява про плановане одруження на принцесі (згодом проясняється, що то королівська дочка Констанца, схована батьком від злості придворних), яка складає предмет кохання Роберто та ін.

Вищеназвана арія Гуальтьєро «Non sospira l'amor» призначена для демонстрації підданам вірності короля традиціям аристократичного правління, демонструє гнів самодержця, як з'ясовується згодом, проявлений у відчай від вимог оточення. В I ж акті виділяється арія lamento «Nell aspro mio dolor» Грізельди, що скромно приймає рішення чоловіка, виконуючи свій обов'язок бездоганного служіння обраному долею повелителю її життя і країни.

II акт опери висуває нові випробування для героїні, яка протистоїть любовним домаганням Оттона й захищає свого сина. Арія «Figlio! Tirano!» виявляє відчай безвинно відлученої дружини, продовжуючи високу лінію атетики, задану сузір'ям прекрасних вищеназваних арій, представлених у I акті. Сказане ілюструє виявлення ліричного типу драматургії у композиції, адже діяльнісні активності в сюжетиді II та III актів музично

не перебивають найвищого виявлення вокалу на першому композиційному етапі. Наявність музичного домінування у синтезі засобів виразності ранньокласицистської оперності надає в цілому виставі уподібнення з містеріальним дійством, в якому вихідний гімноспів задавав тонус усій послідовності сцен і вокального виявлення. А чергування аріозних номерів і речитативів відтворювало рондальні застави містерії.

Виконання опери на прем'єрі чоловічим співацьким складом посилювало церковний принцип музичного вираження, наближаючи його до церковної оперності літургійної (або напівлітургійної) драми. Наступні проби після 1721 р. виконання відбулися у XX сторіччі, які привносили в реалії вистави фемінізовані варіанти вокального подання твору.

Набула популярності постановка 1970-го року – М. Френі в ролі Гутьєро під керівництвом диригента Н. Санцоньо (N. Sanzogno), а також здійснена в Берліні в 2003, з постановкою Р. Якобса з жіночим співочим складом (крім тенора Принца і контртенора в ролі Гуальтьєро) [5]. Дані тембральні добірки для любителів традиційної класичної опери звучать «нежиттеподібно», оскільки церковні, отже, суто символічні умови подання дії, показові для seria, тобто «серйозної-церковної» (або «процерковної») вистави, в даний час забуті. Адже важлива не «правда характеру», що тримається на уявленні про недосконалість людської природи, в якій, за тією ж «правдою характеру», добродійність і зовсім протилежне обов'язково поєднуються.

Тут головне – показати вірність і чесноту, тобто агіографічний зріз особистості, сяйво Божественної осяяності в персонажі, який уособлює Служіння Істині. А це – штучно-культурне у діяннях людей: триматися на висоті моральних завдань – це позабутійно і життєво «ненормально».

Три дії опери складають послідовність сцен, в яких маємо драматичне «згущення» до фіналу II акту, тобто в тих пропорціях, що відповідають драматичному принципу «золотого перетину» з кульмінацією на межі центральної й останньої третини вистави. Але музично-образне насичення І дії «розмиває» вказану театральну природу і тим купюруючи драматичні спрямованості сюжетно-сценічних подій. Ясно, що включення комічних сцен між актами «розмивали» б ще більше драматично-драматургічну стрункість подання цілого. Так виконання тільки основних трьох актів з драматичною кульмінацією на кінці другої дії

не містить класики драматичних побудов наступних століть: відсутні протидії сил, оскільки головна героїня не бореться, не протистоїть тиранії чоловіка, хіба що категорично відсторонюється від домагань Оттона.

Стоїцизм і поведінкова пасивність Грізелди, її повернення в дім до чоловіка, зроблене торжеством християнських чеснот у свідомості дружини – відповідає закономірностям не вираження сили характерів чи логіки стосунків, але входженням чудесного у людське буття. Щасливе закінчення митарств героїні відповідає просвітленому завершенню містеріального дійства, що не допускає занурення в трагізм-драматизм світовідчуття окремого персонажу, але підвладне доброму Очікуванню, народжуваного Вірою у Божествену справедливість і міць моральних устоїв.

Із сказаного ясним є те, що містеріальність опери-seria А. Скарлатті відсторонює видовищність барокової вистави, виставляючи на перший план спів-вокал «світлого» мистецтва віртуозів-кастратів, що уславлюють моральну героїку поведінково Високого. Такий підхід відповідає принципам класицизму, в якому героїка дій щільно направляється християнськими моральними ідеалами, а саме звернення до грецької Античності в сюжетах розгортало візантійський заряд Галліканзму, за яким спирання на грецьку етичну філософію створює істинно християнські засади мисленню і діям. Класицизм – дітище галліканської Франції, як і культивування арій у значенні духовного, у тому числі церковного співу.

Італійський Південь, заселений етнічними греками, які до сьогодні усвідомлюють генезу свого етносу у візантійському Православ'ї, в особі А. Скарлатті опинився чутливим до відкриття мистецтва Франції, що не поривало з християнськими засадами, надаючи першість музично-вокальному вираженню і відсторонюючи візуальні принади сценічного дійства на другий план сприйняття. І в цьому розподілі виразності А. Скарлатті музично переломлює французькі засади класицизму, тому що у ліричній трагедії Дж.-Б. Люллі і Ф. Рамо музична компонента у вигляді вишуканої декламаційності втілювала ідеальний початок героїчних дій, обминаючи ліричний потік співу, що є втіленням музичної виразності у провідній ролі в композиції.

Поворот в оперних уподобаннях відбувся: людство «пригадало» про красу опер А. Скарлатті не тільки в розрізі суто співочої ошатності мелодизму, а й в аспекті захоплення іскрами християнської чесноти у повноті її поведінково-сценічного прояву. Сподіваємося, що це початок «ренесансу Скарлатті» тією ж мірою, як на Заході склався «ренесанс Россіні» (тобто виконання всієї множинності його композицій, окрім «Севільського цирульника» та «Телля»), «Ренесанс Ребікова», «Ренесанс Шрекера» та інших геніїв, відсторонених-забутих протягом одного-двох століть, але на сьогодні повстаючих у людській пам'яті та вдячному визнанні їх звершень.

Висновки. Ствердження адраматичної основи постановок опер А. Скарлатті засвідчує містеріальний стрижень його оперного мислення, що спричинює надіндивідуальні риси ліриці, що домінує в його композиціях і надає надособистісного значення чеснот героїні опери «Грізелда», що в демонстрації надмирності поведінки і дій демонструє житійну високість сценічного її обрису.

Література

1. Андросова Д. В. Символізм и поликлавирность в фортепианном исполнительстве XX в. Монография. Одеса: Астропринт, 2014. 400 с.
2. Scarlatti Ch. R. R. D. A Study of His Background and His Music. Madison: University of Wisconsin-Madison, 1949. 172 p.
3. Sturman J. The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture. California, Newbury Park: SAGE Publications, Inc, 2019. Vol. 2. 728 p. (P. 306).
4. Burkholder J. P., Grout D. J., Palisca C. V. A History of Western Music. Manhattan: W. W. Norton & Company, 2019. 1084 p.
5. Bussler L. The Theory and Practice of Musical Form: On The Basis Of Ludwig Bussler's Musikalische Formenlehre (1883). Montana, Whitefish: Kessinger Publishing, LLC, 2009. 264 p.
6. Dent E. J. Alessandro Scarlatti His Life and Works. Creative Media: Partners LLC, 2019. 250 p.
7. Burney Ch. A General History of Music from The Earliest Ages to the Present Period. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. 670 p.
8. Hubbard W. L. History of foreign music / Introduder Frederick Starr. CA, Palo Alto: Squire Cooley Company, 1910. 415 p.
9. Маркова О. М. Герменевтичний зріз музичної культурної соціології. Вісник Нац.академії керівних кадрів культури і мистецтв. Щоквартальний науковий журнал 1'2019. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts. Київ, 2019. С. 132-138.
10. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII–

XX стол: монографія. Одеса: Астропринт, 2017. 564 с.

11. Cifka P., Friss G., Kertész I., Tótfalusi I. *Képek és jelképek*. Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 1988. 205 s.

12. Wagner H. *Das große Handbuch der Oper*. Fünfte, stark erweiterte, Neuauflage. Kösel, Krugzell: Florian Noetzel Verlag, 2011. 1776 s.

References

1. Androsova, D. V. (2014). Symbolism and polyclavism in piano performance art of the XX century. Monograph. Odesa, Astroprint [in Ukrainian].

2. Scarlatti, Ch. R. R. D. (1949). *A Study of His Background and His Music*. Madison: University of Wisconsin-Madison, 172 p. [in English].

3. Sturman, J. (2019). *The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture*. California, Newbury Park: SAGE Publications, Inc, Vol. 2. 728 p. (P. 306) [in English].

4. Burkholder, J. P., Grout, D. J., Palisca, C. V. (2019). *A History of Western Music*. Manhattan: W. W. Norton & Company, 1084 p. [in English].

5. Bussler, L. (2009). *The Theory and Practice of Musical Form: On the Basis of Ludwig Bussler's Musikalische Formenlehre (1883)*. Montana, Whitefish: Kessinger Publishing, LLC, 264 p. [in English].

6. Dent, E. J. (2019). *Alessandro Scarlatti His Life and Works*. Creative Media: Partners LLC, 250 p. [in English].

7. Burney, Ch. (2010). *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*. Cambridge: Cambridge University Press, 670 p. [in English].

8. Hubbard, W. L. (1910). *History of foreign music / Introductor Frederick Starr*. CA, Palo Alto: Squire Cooley Company, 415 p. [in English].

9. Markova, O. (2019). Hermeneutic cut of music cultural sociology. The herald of National Academy of Culture and Arts Management. Quarterly scientific journal 1'2019. National Academy of Culture and Arts Management. Kyiv, 2019. P. 132-138 [in Ukrainian].

10. Muravska, O. (2017). *The Eastern Christian paradigm of European culture and music of the XVIII-XX centuries: monograph*. Odesa, Astroprint [in Ukrainian].

11. Cifka, P., Friss, G., Kertész, I., Tótfalusi, I. (1988). *Képek és jelképek [Pictures and symbols]*. Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 205 s. [in Hungarian].

12. Wagner H. (2011). *Das große Handbuch der Oper [The Great Manual of Opera]*. Fünfte, stark erweiterte, Neuauflage. Kösel, Krugzell: Florian Noetzel Verlag, 1776 s. [in German].

*Стаття надійшла до редакції 12.07.2023
Отримано після доопрацювання 14.08.2023
Прийнято до друку 21.08.2023*