

Цитування:

Красиліна І. В. Культура серія за її тлумаченням Г. Генделем в опері «Цезар в Єгипті». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 2. С. 51–56.

Красиліна Ірина Вікторівна, аспірантка і режисерка Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової
<https://orcid.org/0000-0003-0217-1666>
irina_krasilina@ukr.net

Krasylyna I. (2024). *Seria Culture as Interpreted by H. Haendel in the Opera "Caesar in Egypt"*. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 2, 51–56 [in Ukrainian].

**КУЛЬТУРА SERIA ЗА ЇЇ ТЛУМАЧЕННЯМ Г. ГЕНДЕЛЕМ
В ОПЕРІ «ЦЕЗАР В ЄГИПТІ»**

Мета праці – усвідомити специфіку культурного шару опери серія, з огляду на церковно зазначений містеріальний смисл цього жанру і з урахуванням того, що художньо самодостатня музика вперше склалася у Віденській школі, а сформований вокал фігуративного співу, згодом зазначений як *bel canto*, мав виражену церковну генетику й сукупний смисл «дематеріалізованого», позамовленневого вираження. Елементи протовіденської художності, безперечні в поданні Г. Генделя, не знімають культурно-дидактичного спрямування цілого опери «Цезар в Єгипті» Г. Генделя. **Методологічною основою** роботи виступають позиції інтонаційного підходу школи Б. Асаф'єва в Україні в особах І. Ляшенка, І. Котляревського – і їх численних вихованців, що самі сформували свої наукові школи (О. Козаренко, О. Маркова, О. Рощенко й ін.). При цьому виділяємо герменевтично-компаративний, біографічно-описовий, стильово-жанровий методи, що відобразили відкриття психології творчості у працях Й. Хейзинги, М. Еліаде, інших культурологів-мистецтвознавців. **Наукова новизна** дослідження визначена тим, що вперше в українському музикознавстві предметом дослідження стала культурна цінність спадщини опери серія як дітища містеріально-дидактичного мислення, вперше у вказаному напрямі проаналізований вищеназваний твір Г. Генделя. Вперше осмислено культурну специфіку постановки барокової опери, церковна сутність якої не збігається із класикою постановочного «оперного реалізму». **Висновки.** Узагальнення відомостей щодо буття серія від початку XVIII до 1720-х років вказує на суттєві зміни в умовах представлення цього жанру в театрі і ставленні публіки до типових, з агіографічним відтінком, рис персонажів класичної серія, тоді як німецький варіант авторства Г. Генделя «заражається» елементами психологізму та індивідуалізації характерів-персонажів. Позаісторично, в заставах християнських світоглядних засад любові і милосердя витлумачено історичний матеріал, явно спрямований на дидактику залучення авторитету знаменитих історичних осіб Цезаря, Клеопатри до пантеону християнськи визнаваних предтеч діла Христового. Постановочно, вважаючи на містеріальне тло серія, слід зважити на серйозність-церковність ідеї того жанру як «концерту в костюмах», ураховуючи святково-ініціативний характер впливу того роду промістеріальних вистав.

Ключові слова: опера, серія, жанр в музиці, музичний стиль, *bel canto*, барокова опера «концерт в костюмах».

Krasylyna Iryna, stage manager operatic aspic, aspirant of Odessa national music academy of the name A.V.Nezhdanova

Seria Culture as Interpreted by H. Haendel in the Opera "Caesar in Egypt"

The purpose of this work is to understand the specifics of the cultural layer of opera seria, taking into account the church-specified mystical meaning of this genre and taking into account that artistically self-sufficient music first developed in the Viennese school, and the formed vocal of figurative singing, later designated as *bel canto*, had a pronounced church genetics and combined the meaning of "dematerialized", extraverbal expression. The elements of proto-Viennese art, indisputable in H. Haendel's presentation, do not remove the cultural and didactic direction of the entire opera "Caesar in Egypt" by H. Haendel. **The methodological basis** of the work is the position of the intonation approach of the school of B. Asaf'ev in Ukraine in the person of I. Lyashenko, I. Kotlyarevsky - and their numerous students who formed their own scientific schools (O. Kozarenko, O. Markova, O. Roschenko, etc.). At the same time, we highlight the hermeneutic-comparative, biographical-descriptive, stylistic-genre methods, as they reflected the discovery of the psychology of creativity in the works of J. Huizinga, M. Eliade, and other art historians. **The scientific novelty** of the study is determined by the fact that for the first time in Ukrainian musicology, the cultural value of the heritage of opera seria as the brainchild of mystery-didactic thinking became the subject of research, and for the first time in the indicated direction, the above-mentioned work of H. Handel was analyzed. For the first time, the cultural specificity of the performance of a baroque opera is understood, the ecclesiastical essence of which does not coincide with the classics of the staged "opera realism". **Conclusions.** The generalization of information about the existence of seria from the

beginning of the 18th century to the 1720s indicates significant changes in the conditions of the presentation of this genre in the theater and the audience's attitude to the typical features of the characters of the classic seria, with a hagiographic undertone, while the German version by H. Haendel is "infected" with elements of psychologism and individualization of the characters. Ahistorically, in the pledges of the Christian worldview principles of love and mercy, the historical material is interpreted, clearly aimed at the didactics of attracting the authority of the famous historical figures Caesar, Cleopatra to the pantheon of Christian-recognized forerunners of the work of Christ. Stagingly, considering the mysterious background of seria, one should take into account the seriousness-ecclesiastical nature of the idea of that genre as a "concert in costumes", taking into account the celebratory-initiative nature of the influence of this kind of pro-mysterical performances.

Keywords: opera, seria, genre in music, musical style, bel canto, baroque opera "concert in costumes".

Актуальність роботи угрунтована наростаючим інтересом виконавців і публіки до опери бароко, що подається найчастіше у концертному виконанні, що визначене, судячи з усього, історично-культурними засадами жанру seria, про що мова нижче. Література щодо особистостей масштабу Г. Генделя досить щедра (див. вказівки у довідкових виданнях), однак розробки щодо специфіки жанру seria страждають «мистецько-центристським» підходом, при якому культурно-значущі містеріальні складові вистави сприймаються як ті, що відповідають «прикладному» призначенню музики, тобто в неповноті її художнього вираження. Розробки дидактично-містеріального призначення seria виідлені в роботах О. Маркової, її вихованців В. Осипової, Лю Бінцяна, О. Муравської, Н. Каданцевої. Закладений підхід до seria як культурного феномену попри художньо-мистецьке осмислення – Г. Кречмаром в його розумінні літургічної драми як першооперного акту у європейському розкладі [9, 29–31].

Мета праці – усвідомлення специфіки культурного шару опери seria, зважаючи на церковно зазначений містеріальний смисл цього жанру і враховуючи, що художньо самодостатня музика вперше склалася у Віденській школі, а сформований вокал фігуративного співу, згодом зазначений як *bel canto*, мав виражену церковну генетику і сукупний смисл «дематеріалізованого», позамовленнвого вираження. Елементи протовіденської художності, безперечні в поданні Г. Генделя, не знімають культурно-дидактичного спрямування цілого опери «Цезар в Єгипті» Г. Генделя.

Опера seria народжена бароковою добою відродження у постренесансних умовах готичного авторитету церковності, народжуючи формулу барокового стилю як «дисгармонія церковного і позацерковного», що виводить на містеріальне призначення жанру seria, який свою п'ятиактову структуру, складену із трьох актів основного «серйозного» (за смислом – процерковного) сюжету, в які «вставлялися» два акти комедійного дійства.

Містеріальний смисл такого поєднання не потребує спеціальних пояснень – див. паралель до структури «шкільних драм», виконуваних вихованцями теологічних відділень університетів на Заході і духовних академій на європейському Сході (наприклад, могилянські вистави, що стали всевизнаваними у поданнях Ф. Прокоповича). Цей церковно-дидактичний ґрунт опери seria спирався на техніку фігуративного співу, названого Дж. Россіні *bel canto* як переклад грецького терміну «калофонія», застосованого щодо церковного співу ще з XI століття. Новаційним був винахід А. Скарлатті творити вистави як цикл арій, тобто духовних *високих* пісень, залучених із духовного витку галліканської, тобто наслідуючої Візантію Франції.

Зі сказаного виступає установлення на послідовну церковність і на містеріальну дидактику втілення християнських моральних цінностей в сюжети, народжені з найрізноманітніших джерел. Актуальність такого повороту оперного мистецтва засвідчена різнонаціональними «підхопленнями» цього оперного дітища Півдня Італії (Неаполь) різними центрами в цій країні – і у Європі у цілому. Показовою є активність представників німецького музичного світу, протестантистські торкання якого виводили на драматично-пасіонні версії ораторіальних побудов Г. Телемана, Й. С. Баха тощо.

Опера Г. Генделя «Цезар в Єгипті» («Юлій Цезар» у версіях нотних видавництв і в заголовках, прийнятих в оперних довідниках (див. видання *Vaerenreiter Kassel – London New York 1962*; «провідник по операх» 2000) за сюжетом лібрето охоплює «єгипетський» етап діянь знаменитого Римлянина. Хоча відсторонення від біографічно-географічних уточнень в назві більш послідовно «оголює» ідею подання історичної особи у містеріальному ракурсі опери-seria, бо історія Юлія Цезаря постає у свого роду *панегіричному* поданні, тобто таким, яким повинен бути представник державно-могутньої влади, коли вже йому Зверху дана можливість вирішувати і правити. І вже від подання даної

центральної фігури відштовхується характеристика інших персонажів – римлян (Куріо, Корнелії, Секстуса) і єгиптян (Клеопатри, Птолемея, Акілла, Ніренуса), а співвідносним з Цезарем персонажем постає Клеопатра, жінка-правителька, що отримує владу за підтримкою Цезаря.

Увертюра, що музично відкриває дійство, побудована на матеріалі, який отримує застосування у сольних номерах Цезаря. Сама увертюра зроблена за схемою міні-сюїтисонати: повільно – швидко. Повільна частина співвідносна із арією Цезаря № 14 із соло валторни. Правда, увертюра йде в A-dur, тоді як арія № 14 в F-dur. Але хід від вершини-витоку мелодичного руху, елементи псалмодії, більш помітні в арії, намічені в першій частині увертюри. В арії участь валторни підкреслює «мисливський» поворот думок Цезаря відносно Птолемея, дії якого він не приймає.

Друга частина увертюри, у темпі Allegro, містить тему, у якій псалмодуючий зачин уводить характерну для теми фуги приховану поліфонію двоголосся с наступним «зоповнюючим» мелодичним рухом. Подібна до теми фуги з Allegro увертюри показана в арії № 25, де ця тема складає рефрен розлогого лицарсько-героїчного заявлення героя – в B-dur, в тональності небесних сфер, утворюючи рефреноподібні повторення в арії da Capo. Арія відзначена могутніми розспівами на 3-4 такти дрібними довгостями і з витримуванням довгих звуків. Саме ця алілуйна фігуративність і відзначає особливу героїчну напругу вираження, оскільки діапазон нони, верхній ряд на $c^2 - d^2$ в альтовому поданні не складають переважанення для виконавця. Тут суттєвою постає саме *гнучкість* голосового виявлення, інструментальна пасажність вокалу як ознака *церковного типу вираження*.

У цьому пункті визначаємо найсуттєвіше в представленні образу Цезаря в опері як містеріально налаштованої композиції: знаки церковності, церковної ученості як індекс аристократичної обраності героя. Одночасно сказане подає ознаки художньої індивідуалізації – образ Цезаря явно «піднесений» над усіма іншими сценічними фігурами заявленням його музичного лика в увертюрі, причому, даної у співвідношенні прелюдії – фуги, тобто у зіставленні французького знака сакральності (від візантійського Православ'я, в якому вся людська музика лише «прелюдія» до Досконалості ангельського співу) і протестантськи-риторичного (фуга як риторична акцентуація церковно значущого).

Як бачимо, інтенсивність сакралізації – в прелюдійності I частини увертюри, тоді як церемоніальне розгорнення – в риторичній пишності викладення у формі фуги II частини.

Названі засоби втілення високоці духовного покликання героя надають його персоні рис, досить різко відрізняючих його з оточення інших персонажів. І що саме діяння Цезаря заслуговують на підвищену увагу, демонструє початок опери – короткий славільний хор (із «полонезними» ритмопобудовами – музичний знак могутньої ще у 1720-ті Речі Посполитої – органічно асоціювався із перемогами воєнної честі й доблесті), а згодом, одна за одною *дві* арії Цезаря, № 2 і 3. Причому, обидві Allegro, одна в «гловіозній» тональності D-dur, тоді як наступна в c-moll. Згодом у Віденських класиків вказана тональність усталиться в значенні «патетичного» вираження, а основою цього стала висотність втілення Небесної сфери (C-c), що приймається у варіантах ладових нахилів. У даному разі – то арія гніву Цезаря щодо недопустимості жорстокості у стосунках із супротивниками.

Покажемо, що обидві арії, вихідні для головного героя, психологічно установчі для вистави у цілому, базуються на тематизмі суто символічно-церковного наповнення. Перша з тут названих арій № 2, що за текстом заявляє рішучість Цезаря оволодіти Єгиптом, вибудована за темою, що відверто заявляє тип теми фуги (тим самим розвиваючи вчене-церковний зачин, завлений в увертюрі). Хід за широким інтервальним розкладом в обсязі октави вагомими довгостями чвертями з наступним «заповненням» мелодично-ритмічними мотивами дрібними довгостями на рівні семантики закріплює значимість фуги з увертюри, тобто символізуючи на рівні подвійної концентної експозиції символ церковної вченості, що домінує тільки в характеристиці цього персонажа. Це коротка арія-декларация з двох компактних строф, в яких повторення вихідної теми в сольних заспівах і у вступній – завершальній побудовах виводить на рондальність з притаманним їй сакральним знаком Богопоминання.

Показово, що «Цезар» Генделя написаний був у 1723 році, тобто на хвилі успіхів неаполітанської школи і А. Скарлатті в ній, але в обстановці підйому проницьких і пропротестантських настроїв у Лондоні, які зростали в умовах протистояння англійців боротьбі ірландців-католиків проти їх національного пригнічення. Тому протестантська риторика ораторських виступів,

покликаних протистояти містиці традиційно-церковної сумирності, набувала актуального суспільного наповнення, визиваючи, тим самим, позамістеріальні художньо-виразні засоби сценічно-співацького втілення подій вистави.

Однак вказані наближення до психологічної ємності вираження, дотичного до класики художньої опери, не порушують містеріального суцільного настроювання: у центрі виразності постають фігуративно виражені розспіви (вже й більші за тритактові обсяги), діапазон звучання не виходить за межі нони. Тому не патетика емоційного «вибуху», однак фігуративна вишуканість подання гнівного відторгнення жорстокості засвідчує процерковну стриманість у вираженні афекту гнівливості. Арія № 3 Цезаря написана у розгорнутій формі *da Capo*, із допоміжними рондальними відносинами повторюваних побудов вихідної теми на *catabasis*. Подібний тип арії повторюється майже у всіх наступних номерах виходу цього персонажа, причому, кількісне і якісне накопичення виражальності спостерігається у III акті, і II маємо тільки два сольних номера Цезаря № 18 і 25. Правда, в останній показана, як відзначалося вище, ніби цитата з II частини, фуґи увертюри, а на закінчення арії, проникнутої готовністю зі зброєю у руках відстояти своє достоїнство і велич Риму, виступає короткий хор, що закликає до вбивства Цезаря.

Поряд із зазначеною арією Цезаря № 25 показана арія Клеопатри № 27, в якій вперше проявляється позажанрова виразність, у контурах мелодії, що йде у повільному темпі арії-роздуму, спостерігаємо послідовність Хреста, тобто вираження висоти віросповідальних чеснот. Це одна із арій, написаних у мінорній тональності, що категорично протистоїть переважанню мажорного ладу у поданні, взагалі, всіх персонажів опери.

Драматургія цілого композиції тяжіє не до драматизму конфліктних протистоянь (це тенденція класицистського розрізнення альтернативних якостей), але маємо спрямованість до подання заданості гармонії влади: вихідний і завершальний номери відзначені наявністю хору. Саме на цих точках композиційного оформлення виділена присутність головних персонажів – Цезаря, як вже показано, у перших номерах, а у кінці опери – маємо поєднання його характеристики із другим по значущості персонажем, Клеопатрою (дуєт названих персонажів у № 39 і їх же дуєт із хором у № 40). Гармонійність

вирішення цілого закріплена гармонією любовних стосунків Цезаря і Клеопатри, владні завоювання яких стають невідривними від милосердних рішень і одного до одного цих головних діючих осіб, і до оточуючих їх персонажів.

Загибель Акіллеса і Птолемея, відставка Куріо стають результатом їх незграбності і нерозрахованості їх вчинків. А знярядям помсти за їх жорстокі замаху стають дії не головних владних осіб, Цезаря і Клеопатри, але персонажів «другого плану» відношень – Корнелії і Секстуса. Саме активність двох останніх закладає драматичне накопичення у кінці II акту, тобто на «точці золотого перетину» класичної – класицистської – драматургії. Це партії Секстуса (виконання якої зазначене для сопрано, тобто для «світлого співу» кастрата чи фальцетиста, що є показовим для героїчних партій *seria*). Саме партія цього персонажа відзначена арією № 29 в тональності *e-moll*, яка зазначає найдраматичнішу точку дії – фінал II акту опери. Відзначений цей номер звучанням гобою, асоційованого із античним авлосом, який втілював діонісійські зрізи виразності, долучаючи як до пасторальних надбань, так і до екстатичних акцій лютих покарань супротивників бога виноділля і життєвих сил.

Викладення теми цієї арії поліфонізоване компенсативним взаємодоповненням мотивів голосу та інструменту (що моделюється інструментальним складом в початковому *tutti*, див. такти 1–2 № 29). Звідси – образ серйозності-вченості, але тільки частково втілюваних у співацькому виявленні. Отже, серйозність драматизму вираження Секстуса дещо принижена порівняно з церковними знаками в аріях Цезаря. В тому ж напрямі виявляється ритмічна побудова – тридольність, що за риторичними заставами поступалася у маєстозності чотиридольному викладенню (пор. з ритмічними примітами установчої арії Цезаря № 2-3).

Розспіви присутні в названій арії Секстуса № 29, написаній у формі *da Capo* з рондальними доданками, як і номери інших провідних персонажів, тільки розспіви подані у стриманій фігуративності ритму «ігрових фігур» типу двох шістнадцятих і восьмої, що поступаються відвертій – і церковно освяченій – пасажності розспівів арій Цезаря та наближених до нього осіб. Приведене порівняння характеристики Секстуса із партіями провідних фігур Цезаря і Клеопатри угрунтоване тембровим розподілом, закладеним композитором: партії Цезаря і Клеопатри йдуть у сопраніста-альта і сопрано,

тоді як Секстус представлений у співвіднесеності із Корнелією, з яких перший представлений сопрано фальцетиста, тоді як друга – жіночим альтом. Гармонія відносин величних коханців, Цезаря і Клеопатри, дещо «розмито» відтворюється в гармонії стосунків сина і матері, кривне рідство яких ідеально закріплене шануванням честі роду, однаково дорогої обом членам цієї сім'ї.

Високим у всіх значеннях співом відзначений радник Клеопатри і Птолемея Ніренус, що втілює висоти законів відносин, однак сольним аріозним показником його виходи не позначені. Тоді як всі інші персонажі представлені співом басів. І це не протиставлення смислів тембральної символіки, як відбудеться згодом в класичній опері. Адже у випадку браку фальцетистів відповідної виучки у театрі їх партії доручалися басам, басам кантанте, тобто здатних виспівувати високі-сакральні знаки фіоритури. У партіях Акілласа і Птолемея знаходимо багатство вокального представлення персонажів – див. арію Акілласа № 20 з II дії, арію Птолемея № 21, 31, написані у розгорнутій формі *da Capo*, з рондальними рисами Богопомиральної композиції. Це засвідчує, як вже відзначалося вище, досить високий етичний статус тих осіб, що відповідає висоті державно-військового положення обох.

Класицистське раціоналістичне розділення персонажів на тих, хто втілює добродійність чи персоніфікує порок, виводить драматургічний норматив конфлікту і вивідні з того положення щодо подання людських стосунків і цінностей. Агіографічний зріз не загострюється на характеристиці антиподів своїх героїв, а в християнській агіографічній підбірці не контрасти добродійності й злodianня, але сама низка вчинків і виявлень першого складають смисл подання життя. В містеріальних перипетіях опери-*seria* вбачається послідовність виявлення різного стану душі через афекти, однак із активністю представлення натхнення діянням подвигу і шануванням подібних здатностей у оточення. Звідси – категорична уподібненість у виявленості персонажів, які всі, з більшою чи з меншою мірою інтенсивності і кількісного накопичення представляють акти, що похідні від героїчної вдачі провідних персонажів агіографічного спрямування їх проявлення в сюжетних обставинах.

Як бачимо, рушійною силою вчинків головних героїв, а це, як показано вище, дві пари Цезар – Клеопатра і Корнелія – Секстус, демонструють здатність захисту честі Риму (і в

тіні останнього – добробут Єгипту для Клеопатри) і захвату красою любовних чи сімейних відносин. Звідси співвідношення героїчної войовничості і пасторальної замиленості утворюють компенсативно-гармонічний комплекс, який охоплює партії усіх діючих осіб і концентруючись у вирішальних у психології сприйняття початкових і завершальних сценах цілого. В цьому плані показовий склад персонажів, з яких вищі достоїнства виявлення належать 4-м з 8-ми, а з цих 4-х (Цезар – Клеопатра, Корнелія – Секстус) трое (Цезар, Корнелія, Секстус) представляють Рим. Образ увертюри і початок дії засвідчують пріоритет героїчно-войовничого початку в характеристиці Цезаря, домінування в його аріях церковно-символічних тематичних зазначень. В цьому плані компенсативно-контрастною постає характеристика Корнелії, Секстуса і згодом Клеопатри у I дії.

Смисловим підсумком виступає дует Цезаря і Клеопатри, в якому подані вищезазначені сакральні показники, багатство фігуративного розспіву, але в єдності із жанровою «простотою» тематизму (в цьому разі – явно маємо ознак тарантели). Такі поєднання, як відзначалося неодноразово, характерне для номерів, що виставляли образ Клеопатри, тим самим у виявленні характеру Цезаря відсторонюється той релігійний ригоризм, який домінував у перших вихідних появах його на початку I акту. Підкорення Єгипту владі Риму і висунення Клеопатри як ставлениці римського силового торжества подається в фіналі опери як здійснення радості любовного єднання двох знаменитих можновладців. Благісний загальнодержавний зміст такого єднання перебиває криваві рахунки родини Помпея (Корнелія, Секстус) із Акілессом і Птолемеєм, провідна пара персонажів, Цезар і Клеопатра, ніби і недолучні до тих «розбірок». Могутня, врочиста хода завершального хору із додаваннями поліфонізованої гімнічності втручання в той хоровий масив Цезаря і Клеопатри, заявляє простоту жанрового виявлення музики, явно враховуючи досвід духовної музики протестантів, богослужбні кантати яких, починаючись з авторської риторики, завершуються простотою обшинного співу.

Як бачимо, німецький протестантський ген, що політично-соціально був доречний у Лондоні, що збирав сили для протистояння ірландському національному самоствердженню, явно керував композиційними настановами Генделя,

підкоряючи сприйнятті католицько-галліканські надбання містеріальності досвіду духовних акцій національно-особистісного типу. В результаті отримуємо множинні торкання художньої метафоричності в образних представленнях. Недарма саме з постановок Г. Генделя почалося відновлення барокової опери у кінці минулого століття – саме у Генделя художній компонент є значущим і спрямовуючим щодо усвідомлення загальної ідеї цілого.

Наукова новизна дослідження визначається тим, що вперше в українському музикознавстві предметом дослідження стала культурна цінність спадщини опери *seria* як дітища містеріально-дидактичного мислення, вперше у вказаному напрямі проаналізований вищеназваний твір Г. Генделя. Вперше осмислено культурну специфіку постановки барокової опери, церковна сутність якої не збігається із класикою постановочного «оперного реалізму».

Висновки. Узагальнення відомостей щодо буття *seria* від початку XVIII до 1720-х років вказує на суттєві зміни в умовах представлення цього жанру в театрі і відношення публіки до типових, з агіографічним відтінком, рис персонажів класичної *seria*, тоді як німецький варіант авторства Г. Генделя «заражається» елементами психологізму та індивідуалізації характерів-персонажів. Позаісторично, в заставках християнських світоглядних засад любові і милосердя витлумачується історичний матеріал, явно спрямований на дидактику залучення авторитету знаменитих історичних осіб Цезаря, Клеопатри до пантеону християнськи визнаних предтеч діла Христового. Постановочно, з огляду на містеріальне тло *seria*, слід зважити на серйозність-церковність ідеї того жанру як «концерту в костюмах», урахуовуючи святково-ініціативний характер впливу того роду промістеріальних вистав.

Література

1. Каданцева Н. Камерно-вокальна генеза та евристика оперної творчості (на матеріалі репертуару одеського національного театру опери та балету) : дис. ... канд.: 025 / ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 189 с.

2. Лю Бінцян Музично-історичні паралелі розвитку мистецтва Китаю і Європи : Монографія з історії культури для музичних академій, університетів і вишів мистецтва. Одеса : Астропринт, 2014. 440 с.

3. Маркова О. Рефлексія історичної пам'яті у символіці музики. *Актуальні проблеми мистецької*

практики і мистецтвознавчої науки. Мистецькі обрії 2009. Вип. 2 (11). Київ, 2009. С. 197–203.

4. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII–XX ст. : монографія. Одеса : Астропринт, 2017. 564 с.

5. Опера *seria*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/опера_seria (дата звернення: 09.03.2024).

6. Осипова В. Християнсько-містеріальний континуум оперного мистецтва: генезис, еволюція, перспективи : автореф. дис. ... канд.: 17.00.03 / ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса 2003. 17 с.

7. Bessler H. Spielfiguren in der Instrumentalmusik. // Jahrbuch, Leipzig, 1956. S.13–58.

8. Goodman F. Magic symbols. Brian Trodd: Handcover – Januar 1, 1989.

9. Kretzschmar H. Geschichte der Oper. Lpz.: Breitkopf & Härtel. 1919.

References

1. Kadanceva, N. (2021). Chamber-vocal genesis and heuristics operatic creative activity (on material of the repertoire Odessa national theatre of the opera and ballet). The candidate's thesis, profes. 025, Odessa national music academy of the name A.V. Nezhdanova [in Ukrainian].

2. Liu, Binchan (2014). Music-history parallels of the development of the art to China and Europe. Monograph on histories of the culture for music academy, university and high school art. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].

3. Markova, O. (2009). Reflection of historical memory in the symbolism of music // Actual problems of artistic practice and art history science. / Artistic horizons 2009. Vol. 2 (11). Kyiv. P. 197–203.

4. Muravskaja, O. (2017). East-Christian paradigm of the european culture and music XVIII–XX century: monograph. Odessa, Astroprynt [in Ukraine]

5. Опера *seria*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/опера_seria (add. 09.07.2024)

6. Osypova, V. (2003). Christian-mysterical continuum of opera art: genesis, evolution, perspectives. Autoref. candidate thesis, 17.00.03, ONMA named after A. V. Nezhdanova. Odessa, 17 [in Ukraine]

7. Bessler, H. (1956). Playing figures in instrumental music. Yearbook, Leipzig, 13–58 [in Germany].

8. Goodman, F. (1989). Magic symbols. Brian Trodd: Handcover – Januar 1 [in USA].

9. Kretzschmar, H. (1919). Geschichte der Oper. Lpz.: Breitkopf & Härtel [in Germany].

*Стаття надійшла до редакції 04.04.2024
Отримано після доопрацювання 07.05.2024
Прийнято до друку 14.05.2024*