

УДК 782.1

DOI 10.32461/2226-3209.2.2024.308430

Цитування:

Філіппова С. І. Опера А. Вівальді «Олімпіада» як зразок венеційської серія. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 2. С. 337–342.

Філіппова Софія Ігорівна,
аспірантка Одеської національної
музичної академії імені А. В. Нежданової
<https://orcid.org/0009-0005-1531-5424>
flppvsf@gmail.com

Filippova S. (2024). Opera by A. Vivaldi "Olympiad" as an Example of Venetian Seria. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 337–342 [in Ukrainian].

ОПЕРА А. ВІВАЛЬДІ «ОЛІМПАДА» ЯК ЗРАЗОК ВЕНЕЦІЙСЬКОЇ SERIA

Мета статті – виявити специфічні риси оперної спадщини А. Вівальді (на прикладі культурологічного аналізу опери «Олімпіада»), яка на сьогодні знаходиться в процесі практично-творчого і теоретичного усвідомлення, що є історичною компенсацією за більше ніж 250-ліття забуття відкриття Майстра. **Методологічна база** – інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні у спрямованості на герменевтичні, компаративні аспекти стилістичного аналізу, як це має місце в роботах Д. Андросової, Е. Маркової, О. Муравської? О. Рощенко, А. Соколової, Л. Шевченко та ін., суттєвим постає метод інтелектуально-біографічний [див.напрацювання В. Шульгіної, О. Яковлева, ін. задля осмислення розумових стереотипів, які живили культурне оточення знаменитого композитора. **Наукова новизна.** Вперше в культурознавстві України зроблений опис оперної типології венеціанської серія в її наслідуваності відносно неаполітанської опери цього типу і в паралель до розвитку віденського різновиду цього музично-театрального феномену. Крім того, виділена авторська нота в поданні опери-серія, що суттєво відрізняється від іншомістецьких подань італійського театрального здобутку. **Висновки.** Опера «Олімпіада» А. Вівальді написана на лібрето П. Метастазіо, яке алегоризувало ідею культурно-мистецького лідерства італійських та німецьких міст у постренесансній Європі, складаючи паралель культурно-мистецькому налаштуванню Олімпіад у Древній Греції. Цей соціальний заказ особливо яскраво світився в опері А. Вівальді, Венеція, рідне місто якого з його карнавальною продукцією, що була у центрі культурно-презентаційних заходів, співвідносилася із олімпійською культурполітикою Древньої Елади. Аналогія лібрето серія до агіографічної сюжетики римської опери-містерії виявляється в суцільності етичного позитиву характеристики всіх персонажів опери, зіткнення і драматичні моменти відносин яких народжувалися через збіг обставин і невірні порушення наданих обіцянь. Звідси – відсутність драматургії в класично-реалістичному тлумаченні, все загострюється максимально до останньої сцени («крещендуюча драматургія» за В. Холоповою), де поява неочікуваної вісті чи непоміченого логічного аргумента «розв'язувала» всі непорозуміння у містеріальному примирливому доброму закінченні.

Ключові слова: опера, жанр в музиці, лібрето, опера seria, музична виразність оперної вистави, музичний стиль, венеціанська опера.

Filippova Sofia, Postgraduate Student, Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Opera by A. Vivaldi "Olympiad" as an Example of Venetian Seria

The purpose of the study is to reveal the specific features of A. Vivaldi's opera heritage (on the example of a cultural analysis of the opera "Olympiad"), which is currently in the process of practical-creative and theoretical awareness, which is historical compensation for more than 250 years of forgetting the great Master. The methodological basis is the intonation approach of the school of B. Asafyev in Ukraine in the focus on hermeneutic, comparative aspects of stylistic analysis, as is the case in the works of D. Androsova, E. Markova, O. Muravska, O. Roshchenko, A. Sokolova, L. Shevchenko, and others, the intellectual-biographical method becomes essential [see the work by V. Shulhina, O. Yakovlev] in order to understand the mental stereotypes that nourished the cultural environment of the famous composer. Scientific novelty. For the first time in the cultural heritage of Ukraine, a description of the opera typology of the Venetian seria was made in its imitation relative to the Neapolitan opera of this type and in parallel to the development of the Viennese variety of this music-theatrical phenomenon. In addition, the author's note in the presentation of opera-seria is highlighted, which is significantly different from foreign presentations of Italian theatrical productions. **Conclusions.** The opera "Olympiad" by A. Vivaldi was written to the libretto by P. Metastasio, which allegorised the idea of cultural and artistic leadership of Italian and German cities in post-Renaissance Europe, drawing a parallel to the cultural and artistic setting of the Olympics in Ancient Greece. This social order shone especially brightly in the opera of A. Vivaldi, Venice, whose native city with its carnival production, which was at the centre of cultural and presentation events, corresponded to the Olympic cultural policy of Ancient Hellas. The analogy of the libretto seria to the

hagiographic plot of the Roman mystery opera is revealed in the integrity of the ethical positive characteristics of all the characters of the opera, the collisions and dramatic moments of their relationships were born due to a coincidence of circumstances and involuntary violations of the promises made. Hence, the absence of drama in the classical-realistic interpretation, everything escalates as much as possible until the last scene ("crescendent drama" according to V. Kholopova), where the appearance of unexpected news or an unnoticed logical argument "resolved" all misunderstandings in a mysterious, conciliatory good ending.

Keywords: opera, genre in music, libretto, opera seria, musical expressiveness of an opera performance, musical style, Venetian opera.

Актуальність теми дослідження зумовлена все наростаючим інтересом до спадщини А. Вівальді й до опери *seria* як мистецтва барокової доби, проникнутої ідеями церковності і містеріальними апеляціями. У ХХ столітті музика А. Вівальді була заново відкритою після забуття в епоху романтизму, однак домінувало визнання його інструментальних здобутків. Однак в останні десятиріччя поступово йде засвоєння цінностей оперних композицій А. Вівальді, у паралель до «нового відкриття» значущості опери *seria* загалом. І при такій увазі до названого жанру виникає питання, по-перше, специфіки *seria* в різних школах (неаполітанській, венеціанській, віденській). По-друге, якого роду ідеї венеціанського буття розгорнули антицерковне за рядом показників стильове *concitato* К. Монтеверді, ствердженого у середині ХVII століття, а з 1710-х чітко поєднали з процерковними настановами *seria*? Матеріали останніх десятиріч відносно творчості А. Вівальді й опери *seria* загалом [3; 4, ін.] виділену проблематику не чіпають, що й зумовило формулювання теми цієї роботи.

Мета статті – виявити специфічні риси оперної спадщини А. Вівальді (на прикладі культурологічного аналізу опери «Олімпіада»), яка на сьогодні знаходиться в процесі практично-творчого і теоретичного усвідомлення, що є історичною компенсацією за більше ніж 250-ліття забуття відкриття Майстра.

Опера А. Вівальді «Олімпіада» стала другою в композиторській розробці запозиченого від Неаполі і Відня жанру *seria*, який склав оперну проєкцію «шкільної драми», тобто повчального історично-міфологічного чи легендарно-біблейного сюжету, в якому в агіографічному переломленні подавані події, здатні представити високі зразки християнської етики у вигляді вірності у взаєминах, дотримання законів милосердя, готовності кохання і прощення проступків, спокутування вільних і невільних прогрішнь. Названа опера А. Вівальді написана була композитором (1734) у солідному за тогочасними вимірами 55-літньому віці, будучи другою після представлення «Шаленого Роланду» (1727).

Обидві опери складені за лібрето П. Метастазіо, зірка якого стрімко сходила на оперно-сценічному небосхилі, демонструючи нові співвідносини музика – текст, які досить інтенсивно коливалися від початку заснування оперного жанру у ствердженні першості музичного чи словесного рядів.

З одної сторони, авторство оперного цілого спочатку усвідомлювалося за поетичним поданням композиції (автором перших опер грані ХVI–ХVII століть усвідомлювався поет О. Рінуччіні), тоді як поступово музична першість в авторському представленні стала тяжіти до музичного втілення (римська, венеціанська опера ХVII сторіччя, неаполітанська опера). Не забуваємо, що саме музика з її наспівною декламаційністю у Флоренції, патетичною декламаційністю і аріозним співом у Римі, Венеції та Неаполі була провідником церковного джерела сценічного дійства [3; 5], що явно продовжувало у камерних умовах салону-камерати чи перших, вельми скромних за розмірами театрів практику літургічної та напівлітургічної драми й містерії, а також, як відмічено вище, шкільної драми тобто церковних вистав університетського інтелектуального вжитку.

Саме від останньої з названих була залучена практика вибудови вистави з трьох актів, повчально-історичний, з міфологічними, біблійними мотивами сюжет яких доповнювався (за логікою містеріальних дійств) комічними «вставними» актами, покликаних надавати історико-міфологічній відстороненості основного сюжету зв'язок з сьогоденними буттєвими інтересами. Вибір сюжету для опер диктувався характерними для конкретного міста й земель відносинами, наприклад, опера «Олімпіада» Вівальді, присвячена подіям, на фоні яких розвивається інтрига відносин головних персонажів, знаменитих святкових змагань, гімнастично-артистичних виступів у Давній Греції. Це, за переконанням і Вівальді, і його сучасників надавало аналогій до карнавальних дійств Венеції, які були святковим виявленням соціального престижу, державного достатку, нарешті, релігійного вибору громадян.

Перша знаменита опера А. Вівальді «Несамовитий (Шалений) Роланд», присвячена образу лицаря Франції, що уславився своїми боями з предстаниками ісламу. А для Венеції, яка з XIII століття провела 7 (!) османо-Венеціанських війн, з яких сьома переможно для Венеції закінчилася у 1717 році, давши договір, який тримав міжнародний престиж міста й підлеглих йому земель аж до 1799 року, до подій наполеонівських втручань в діла Італії. І не дивно, що опера Вівальді була написана до відкриття карнавалу у 1727 році, тобто до 10-ліття славної перемоги венеціанців над османами.

Такі сюжетні алегорії у оперних виставах були прийнятим явищем театрального буття, пов'язаного як з державними, так і релігійно-сповідальними акціями – адже ідея художньо-самодостатньої цінності вистави і оперної вистави особливо склалася на тлі йозефінізму, що був у процесі формування і протиставляв культурно-мистецькі здобутки політично-соціальним спрямуванням революційної хвилі, що невідхильно надсувалася у Європі і вирізнялася у Франції у 1789-1793 роках, обминувши німецький світ. Віденська школа стала найвразливішим виявленням йозефінізму, що вперше в історії світу представила мистецтво як *художньо-самодостатнє* явище.

Але здійснення цієї мистецької програми – 1770–1790-ті роки, тоді як події у Венеції, що увійшли в біографію великого А. Вівальді – 1720-ті – 1730-ті роки, коли передреволюційна хвиля стараннями Ф. Вольтера та інших атеїстувачих просвітителів поки що купюровалася соціально-політичними заходами і церковними настановами. Тому першість державно-політичних і релігійно значущих ідей надихала мистецькі акції і живила тим самим вираження, що виключало егоцентрично-вольові повштовхи як виток героїчних діл (це – навколوناполеонівська оперна концепція Г. Спонтіні вже на початку XIX століття).

Неаполітанська опера, здійснена Ф. Прованцале і А. Скарлатті, склалася у розвиток церковного заряду цього жанрового різновиду, з наслідуванням містеріальної «строкатості» 5-тиактної вистави з трьома сюжетно-сміслово базовими актами (I–III–V) у 5-актній композиції із двома вставними діями, що дали згодом основу комічній опері як такій. Але те розділення – це раціоналістичне торжество раннього італійського класицизму, тоді як вихідною стадією останнього була укоріненість у готично-бароковій вибудові

цілої вистави з її антропо- і фідео-філійними настановами.

Святково-ігровий фон Олімпійських змагань вносив у відносини персонажів і загальний колорит сюжету певні аналогії із карнавальними зусиллями Венеції, яка стала міжнародним центром, сучасною мовою, туристичного бізнесу і, фактично, фестивального акціонерства, в якому оперні вистави склали громадянськи-релігійне виховне зосередження сукупних акцій. В основі сюжетної інтриги лібрето – гра в «підміну» переможця олімпійських змагань, в яких, безсумнівно, переможцем стане критський царевич Лікід, під іменем якого виступає його друг афінянин Мегакл, – заради отримання нагороди у вигляді одруження на Аристеї, дочці царя Клісфена, організатора цих олімпійських змагань. Коли Аристея дізнається про підміну, то відмовляється від Мегакла, однак Лікід опиняється братом Аристеї, а ніби загиблий раніше Мегакл у підсумку спасений. Кохання винагороджується, а дружба і зобов'язаність торжествують.

Хитромудра комбінація царевичів, що обходила кривну несправедливу неприязнь Клісфена щодо афінян, стала впоперек любовним обіцянкам Лікіда відносно Аргени, критської дами, яка заради збереження можливості дотримати вірності в коханні, скрилася у пастушескому одязі серед жителів Елади. Аристея не розуміє смислу відношень Лікіда та Мегакла, Клісфен розгнівається на порушення обіцянок молодих, Лікід опиняється між тиском дружнього обов'язку і до цього даним запевненням в коханні Аристеї... Складається нерозв'язуваний вузол формальних і етично-психологічних зобов'язань, які, волею обставин і сатараннями учасників дії чесно дотримувати взяті на себе обов'язки, розв'язуються втручанням добрих обставин, що все розкладають на належні місця: стає відомою таємниця братньої спорідненості Мегакла і Лікіда, що були розлучені в дитинстві, а тепер можуть діяти згідно законів того високого родства.

Лібрето великого П. Метастазіо всі відношення представляє у вигляді психологічних установлень діючих осіб, які для себе виключають безчестні і несправедливі вчинки. Для всіх відношення дружби й кохання святі, щирість і щедрість вираження складають аксіому поведінкових рішень героїв – саме героїв, в основній інтризі задіяні виключно чесні й красиві персонажі, яких заплутують життєві непорозуміння і родинні закляття.

Лиходії відсутні, героїчні особистості демонструють свою спроможність у найнесприятливіших життєвих обставинах виявляти нарівно стриманість вираження і вишукану готовність оцінити красу вчинка і психологічного наміру. Тому принцип «боротьби характерів» чи вольових нажимів – не діє, все що відбувається виступає як випробування для героїв, здатних продемонструвати свою щирість і душевну велич. Провідні персонажі нарівно зазначені різним типом арій, ряд яких спрямований до арії-бріліанте як вираження вищого душевного підйому.

В опері немає класицистської опозиції почуття і зобов'язання як особистісного і надособистісного, для всіх провідних персонажів почуття і зобов'язання синонімізовані, проблема тільки в неможливості розкрити для оточуючих усю повноту їх Служіння вибраним ідеальностям. В цьому плані лібрето Метастазіо демонструє ніби секуляризований варіант агіографічної оповіді, де у вигляді спокушень і випробувань постають несприятливі життєві обставини, що відсторонюються не «боротьбою» з ними, але прийняттям їх в конкретиці даності – несприятливої або сприятливої до суб'єкта дії. Певні коментарі підкреслюють значущість речитативу *secco* в розподілі музичного матеріалу – і роблять з певним докором, оскільки той «сухий» (згідно буквальному смислу терміна) речитатив осміяний був реформатором Х. Глюком. Омміяним за його «немузикальність» в значенні відриву від звучання оркестру, який, за логікою німецької музичної драми, спрямований був на «перетягування» виразності на себе у функції «співаючих інструментів» — від співу як такого (це путь до «нескінченої мелодії» Вагнера, що є виродженим виявленням оперності, а не зосередженням специфіки останньої).

Однак схильність Метастазіо, за нашим спостереженням, до речитативу *secco* йде від зв'язку із церковною речитацією, що доцільно, вважаючи на агіографічні нахили в поданні подієвості лібрето. І одночасно даний тип речитативу чітко виділяє арію як зосередження музично-фіорітурного співу, що, у свою чергу, збігається із виділеністю гімноспіву у церковному музичному оформленні. Сказане підводить до основного висновку у характеристиці цієї опери-*seria*: музика усіх

музичних номерів – наскрізно консонантна, як це личить церковній музиці і протистоїть секуляризованій «драмі з музикою» чи «музичній драмі».

Остання обмовка суттєва у розумінні специфіки жанру і місця в ньому словесного ряду. Характери персонажів – «антиреалістичні», адже в них нема того змінного балансу позитив-негатив, який відрізняє реальну людину як принципово несхожу з агіографічно-ідеальним втіленням: в останньому все дає відтінки позитиву, контрасти стосуються ракурсу подання того переважаючого афекту, який, за спостереженням багатьох дослідників, називаються «печальною пристрасстю», що заохочує розпочинання характеристик окремих персонажей від арії-*lamento*, але спрямовуючи усе до арії-*brillante*. А у сукупності складається те, що виділяв сам Метастазіо у своїх лібрето як мистецтво *chiaro-scuro* (термін із живопису), світло-тіні, тобто не протиставлення тих якостей, а зіставлення інтенсивності освітлювального подання.

Сказане пояснює особливого роду привабливу «рівність» вираження, що стосується представлення усіх провідних персонажів у п'ятьох аріях, що представляють різні афекти, але зосереджених на вираженні високих ідеальних властивостей думок і дій. Багато слів висказано щодо виділення текстових особливостей в лібрето Метастазіо, при тому що ці тексти категорично-множинно використовували композитори – на лібрето «Олімпіади» написано більше 30-ти опер композиторами принципово різними – але це все в межах церковної *seria*. Висновок – максимальна *деперсоніфікованість* текстових характеристик, підпорядкованість їх втіленню *ідеальностей* людських характерів, але не різноманіттю виявлень останніх в їх буттєво-подібних рисах.

Арії «Олімпіади», як і в інших лібрето Метастазіо, написані в більшості, у трьох строфах, з яких нерідко утворюється широко відома репризна тричастинна музична форма (АВА), що відтворює процесуальні особливості музично театрального викладення: початок – розвиток – закінчення. Однак у центральному номері названої опери, в арії Мегакла «*Se cerca*» («Якщо шукаєш»), що знаходиться у центрі другого акту опери. Текст там такий:

Se cerca, se dice:
L'amico dov'e?
L'amico infelice Rispondi, mori'

Коли запитає:
– Де друга шукать?
– У відповідь скажеш — із горем блукать!

Ah, no, si gran duolo
Non darle per me;
Rispondi ma solo Piangendo partM

Che abisso, di pene
Lasciare il suo bene
Lasciarlo per sempre
Lasciarlo cosm [4, p. 37].

Ні, вісті такої
Не треба їй знать,
Ти скажеш лише їй: — Пішов він ридать!

О біль нестерпимий!
Кохану покинуть,
В розлуці загинуть,
Й навік розійтись!

Ця арія є чітким прикладом принципу *chiato-scuro* — зіставлення двох сфер (тихого суму в першій і другій строфах з розпачем в третій). Вся арія перейнята особливою експресією Спокути гріха відступництва. І для цього текст представляє особливого роду тричастинність – бар-форми ААВ. Дві перші строфи уподібнені в поданні суму: фактично заявленого, вишукано-милосердно відстороненого, але зібраних у спокутній пристрасті відчаю третьої строфи.

Опера Вівальді, як і типологія *seria* у цілому розвиває тип вираження, забутий у повсякденності метушливої самоохорони дрібних особистостей сьогодення: *панегірик*. Тобто жанр уславлювання соціально високої особи – заради вдосконалення тої особистості вказуванням на перелік якостей, котрими повинна владати та особистість (і опанувати ті з них, яких на сьогодні немає). Опера-*seria* демонструє персонажів, для яких честність, любов, дружба, милосердя, сумління складають принципи поведінки й мислення, а настроєність на наскрізність «сумної пристрасті» вказує на усвідомлення сумніву у можливості реалізувати вказані високі принципи. І це – християнський початок мислительних настанов, дещо протилежне секуляризованій імперативності, порушуваної особистим волінням на приниження можливого супротивника.

П. Метастазіо чуйно насичує монологи своїх героїв (див. текст вищеприведеного тексту арії Мегакла) діалогізованими конструкціями, в яких виявляються їх роздуми-сумніви щодо правильності вибору дій і висловлень щодо навколишнього оточення і перспектив удосконалення відношень, ставлення до близьких і далеких. Цей потенціал зразкової повчальності персонажів *seria* різко її відрізняє від наступного етапу музичної драми, який перемагає у переддень революційних нищень 1750-х – 1770-х років. І все ж художній, тобто життєво-наслідувальний підхід висувається у венеціанській *seria* порівняно з неаполітанським «містеріалізованим» зразком самим способом

життєво-логічного розгортання єдиного сюжету, що зосереджує емоційну реакцію на конкретиці подій, тоді як містеріальна «розкиданість» сюжетних поворотів збуджує інтелектуальний механізм порівняння і спостереження. Давня Греція з її культом краси розуму і фізичної досконалості, патріотичної гордості за доблесті її предстаників складала у творі А. Вівальді алегорію достоїнств Венеціанської республіки.

На давньогрецький ідеал сподівалися і правителі Австрії, де усталився творчо А. Кальдара, який випередив А. Вівальді у написанні опери за сюжетом «Олімпіада» для Відня ще у 1727 році, а згодом приїзд Вівальді до Відня склав катастрофу його буття й убогої смерті. Ця розробка для габсбургської Австрії опери про ідеальні устремління молоді, підтримані життєвим розкладом подій та відносин, укладалася в русло зусиль по збереженню німецького лідерства Австрії у множинній сукупності різноконфесійних німецьких герцогств і земель силою культурно-мистецької привабливості акцій і заходів, які здатні були конкурувати з могутністю церковних служб і святкових вибудов. Віденська опера стала одним із центрів постановок *seria*, церковність якої «полегшувалася» саме театральним поданням ідеальностей християнського мислення й дій. «Олімпіада» за текстом П. Метастазіо була написана Дж. Перголезі у 1835 і поставлена у Римі, отримавши підтримку і визнання.

Зроблений огляд засвідчив особливого значення прийняття опери-*seria* у підтриманні певної рівноваги церковно-державних взаємовідносин, які після трагічного досвіду релігійної Тридцятирічної війни у першій половині XVII сторіччя і кривавої революції у Англії у 1640-ві потребували постійної до себе уваги і спиралися на певні культурно-канонічні здобутки. А останні в Європі групувалися навколо грецько-візантійської спадщини, що й зазначено в сюжеті «Олімпіади» у вигляді гри конкуруючих юнаків, для яких головним є любовний вибір, а гімнастично-спортивні здобутки складають лише путь до одруження з

коханою. Як бачимо, різні міста Італії і Відень сперечалися за представлення тих опер, написаних за одним лібрето, визнаним естетико-етичним каноном текстового наповнення вистави. Авторський почерк видавався тільки через музику, яка у варіанті А. Вівальді проявлялася в особливо стримано-пластичній манері, тоді як музика Н. Порпора і Дж. Перголезі відзначена більшою почуттєвою вираженістю.

Література

1. Андросова Д. Мініمالізм в музиці. Одеса : Астропринт, 2008. 126 с.
2. Камінська-Маркова О. М. Методологія музикознавства і проблеми музичної культурології. До 50-ліття педагог. діяльності. Одеса, 2015. 532 с.
3. Красиліна І. Епічний театр і містеріальність ХХ–ХХІ сторіч в моделюванні ранньооперної драматургії і співу творів А. Скарлатті. *Захід – Схід: культура і мистецтво* : тези Міжнародної науково-творчої інтернет-конференції, 25–26 вересня, 24 жовтня 2021 р., м. Одеса, пам'яті В. Ребікова і В. Малішевського присвячується. Одеса, 2022. С. 130–132.
4. Metastasio P. L. Olimpiade. URL: <http://www.lebrettidopera.it/zpdf/olimpiade.pdf> (дата звернення: 02.02.2024).
5. Муравська О. Нариси з історії зарубіжної музичної культури. Вип.1. Одеса, Друкарський дім, 2010. 214 с.
6. Шевченко Л. М. Стильові характеристики української фортепіанної культури ХХ століття : монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 336 с.
7. Шульгіна В., Яковлев О. Інтелектуальна біографія як жанровотипологічне узагальнення Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність Пам'яті засновників музичної культурології в Україні професорів І. Ляшенка,

І. Котляревського, О. Костюка присвяч. Тези і матеріали міжнарод. науково-твор. Конференції, 7–9 травня 2022 р. Одеса, 2022. С. 235–237.

References

1. Androsova, D. (2008). Minimalism in Music. Odesa [in Ukrainian].
2. Kaminska-Markova, O. M. (2015). Methodology of Musicology and Problems of Music Culturology. To 50 Years of Pedagogical Activity Work. Odesa [in Ukrainian].
3. Krasylina, I. (2021). Epic Theatre and Mysteriousness of the 20th-21st Centuries in the Modelling of Early Operatic Drama and Singing Works by A. Scarlatti. *West-East: Culture and Art*. Abstracts of the international scientific and creative internet conference. September 25–26, October 24, 2021 [in Ukrainian].
4. Metastasio, P. (n.d.). L'Olimpiade. Retrieved from: <http://www.lebrettidopera.it/zpdf/olimpiade.pdf> [in French].
5. Muravska, O. (2010). Essays on Histories of Foreign Music Culture. Issue 1. Odesa [in Ukrainian].
6. Shevchenko, L. (2019). Style Characters of Ukrainian Piano Culture in XX Century. Odesa [in Ukrainian].
7. Shulhina, V., & Yakovlev, O. (2022). Intellectual Biography as a Genre-Typological Generalisation. Transformation of Musical Education and Culture: Tradition and Modernity. In memory of the founders of musical cultural studies in Ukraine, professors I. Liashenko, I. Kotliarevskyi, O. Kostiuk, Abstracts and materials of the International Scientific Conference 7–9 May 2022. Odesa, 235–237 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 02.04.2024
Отримано після доопрацювання 03.05.2024
Прийнято до друку 10.05.2024