УДК 78. 792.5:316.73(436)
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-1-9

Світлана БОРОВИК,
orcid.org/0000-0003-1170-4014
Заслужена артистка України, доцент,
завідувачка кафедри співу та хорового диригування
Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра
(Київ, Україна) svborovik63@gmail.com

Яна ПОДАТЬ,
orcid.org/0009-0009-7453-0358
викладачка кафедри співу та хорового диригування
Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра
(Київ, Україна) yaska50994@gmail.com

Катерина МАМЧУР,
orcid.org/0009-0009-3415-8360
старша викладачка кафедри співу та хорового диригування
Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра
(Київ, Україна) katerina.mamchur20@gmail.com

ТРАДИЦІЇ ФЛОРЕНТІЙСЬКОЇ КАМЕРАТИ У ТВОРЧОСТІ АЛЕСАНДРО СКАРЛАТТІ, ЖАНА РАМО ТА КРИСТОФА ГЛЮКА

У статті зазначається важливість спадщини флорентійської камерати, яка мала відчутну мистецьку репліку у творчості А. Скарлаті, Ж. Ф. Рамо та К. – В. Х. Глюка. Стверджується, що процеси становлення та розвитку опери XVIII століття відбувалися під гаслом відродження давньогрецької трагедії і традицій флорентійської камерати, її сюжетів і манери співу. Італійський композитор А. Скарлаті увійшов в історію європейської музичної культури як голова і засновник широко відомої в кінці XVII – початку XVIII століть неаполітанської оперної школи, продовжувач традицій флорентійської камерати. Здобуток А. Скарлаті полягав в тому, що він створив в своїй творчості радикально новий тип опери-seria, що в подальшому став еталоном для композиторів різних європейських країн Доведено, що А. Скарлаті в першу чергу спирався на традиції венеціанської опери, римської та флорентійської музичних шкіл і насамперед – на досягнення флорентійських майстрів камерати, узагальнивши основні тенденції італійського оперного мистецтва межі XVII–XVIII століть. Доведено, що після того, як у XIX столітті творчість, яка була безпосереднім продовженням досягнень «камератівців», спадщина А. Скарлаті була практично забутою, і лише в XX–му столітті поновилися постановки його опер. Варто відзначити роботу режисера Піцц в театрі Екс-ан-Прованс, що притримувалися кращих традицій флорентійської камерати. Автори стверджують, що Реформа Глюка стала відображенням саме просвітницьких ідей. Напередодні французької революції 1789 року перед театром встало відповідальне завдання не розважати, а виховувати слухача. Незважаючи на це, ані італійська опера-seria, ані французька «лірична трагедія» з цим завданням не справлялися. Всі ці міркування і стали головною ідеєю цієї статті.

Ключові слова: *флорентійці, «Камерата», опера, грецька трагедія, розвиток, церква, Відродження, партитура, арія, хор.*

Svitlana BOROVYK,
orcid.org/0000-0003-1170-4014
Honored Artist of Ukraine, Associate Professor,
Head of the Department "Singing and Choral Conducting"
R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) svborovik63@gmail.com

Yana PODAT,
orcid.org/0009-0009-7453-0358
Lecturer at the Department "Singing and Choral Conducting"
R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) yaska50994@gmail.com

Kateryna MAMCHUR,
orcid.org/0009-0009-3415-8360
Senior Lecturer at the Department "Singing and Choral Conducting"
R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) katerina.mamchur20@gmail.com

TRADITIONS OF THE FLORENTINE CAMERA IN THE WORK OF ALESSANDRO SCARLATTI, JEAN RAMO AND CHRISTOF GLUCK

The article notes the importance of the heritage of the Florentine camerata, which had a tangible artistic response in the work of A. Scarlatti, J. F. Rameau and K. – W. H. Gluck. It is argued that the processes of formation and development of the 18th-century opera took place under the slogan of the revival of ancient Greek tragedy and the traditions of the Florentine camerata, its plots and manner of singing. The Italian composer A. Scarlatti entered the history of European musical culture as the head and founder of the Neapolitan opera school, widely known in the late 17th and early 18th centuries, and a continuer of the traditions of the Florentine camerata. A. Scarlatti's achievement was that he created a radically new type of opera-seria in his work, which later became a standard for composers from various European countries. It is proved that A. Scarlatti primarily relied on the traditions of Venetian opera, the Roman and Florentine musical schools and, above all, on the achievements of the Florentine masters of the camerata, summarizing the main trends of Italian opera art at the turn of the 17th–18th centuries. It has been proven that after the 19th century, the work that was a direct continuation of the achievements of the «camerata», the legacy of A. Scarlatti was practically forgotten, and only in the 20th century were the productions of his operas resumed. It is worth noting the work of director Pizz at the Aix-en-Provence theater, which adhered to the best traditions of the Florentine camerata. The authors argue that Gluck's Reform was a reflection of educational ideas. On the eve of the French Revolution of 1789, the theater faced the responsible task of not entertaining, but educating the listener. Despite this, neither Italian opera seria nor French «lyrical tragedy» coped with this task. All these considerations became the main idea of this article.

Key words: *Florentines, «Camerata», opera, Greek tragedy, development, church, Renaissance, score, aria, chorus.*

Постановка проблеми. Спадок представників флорентійської камерати в європейському мистецтві XVII–XVIII століть є однією із недостатньо досліджених історико-мистецтвознавчих проблем. По-перше, творчі напрацювання «камератівців» не тільки завершують епоху Відродження, водночас починаючи тривале протистояння церковного та світського начал у підготовці професійних музикантів, бо в жодній з інших галузей освіти Церква не змогла втримати свою монополію так довго, як у підготовці музикантів; по-друге, «камератівці» зуміли поєднати музичні епохи, зробивши спробу відродити давньогрецьку трагедію з її хором, оркестром і співом головних героїв, чим започаткували принципово новий вид світського музично-драматичного театру – оперний театр; по-третє, сюжети, обрані представниками флорентійської камерати не лише надихнули талановитих відомих композиторів XVIII століття для створення оперних шедеврів, вони продовжують надихати вокалістів-виконавців і сьогодні.

Аналіз досліджень. Флорентійській «Камераті» присвячено чимало праць різних галузей науки. Всю опрацьовану нами літературу ми умовно поділили на чотири теоретичних за предметним принципом дослідження.

До першої *мистецтвознавчої площини* ввійшли праці авторів, які знайомлять нас з історичним процесом виникнення опери, її кількісно-якісними характеристиками та еволюцією від музичної грецької трагедії до романтичної опери XVIII століття (Різаєва, 2023; Жаркова, 2019; Цебрій 2016, 2017, 2018, 2019; Grout, 1947; Веселовська, 2009).

Другу *музикознавчу площину* склали твори, автори яких досліджували структуру перших опер в їхньому динамічному й ретроспективному розвитку, вивчали складові частини опери, тональний склад та музичні форми (Жаркова, 2019; Різаєва, 2023; Цебрій, Лебединська, 2016; Brown, 1991).

Праці науковців, що ввійшли до *театралознавчої площини*, в першу чергу стосуються реалізації оперних спектаклів режисерами-постановниками як у XVII–XVIII століттях, так і сьогодення (Веселовська, 2009; Гура, 2014; Рожок, 2014; Черкашина-Губаренко, 2015; Palisca, 1989).

Останню, вокально-методичну ланку склали роботи, що розкривають принципи і форми роботи над оперним вокалом, починаючи від камерати й до сучасності. У них аналізуються зміни в підходах до постановки голосу, діапазону, тембральних характеристиках, вокальних прийомах (Різаєва, 2023; Brown 2009; De Nys Carl, 1992).

Незважаючи на достатню кількість праць з обраної нами проблематики немає таких, де б аналізувалися внесок флорентійської камерати в розвиток оперного мистецтва XVII–XVIII століть. Це й обумовило вибір теми статті.

Мета статті – проаналізувати розвиток спадщини флорентійської камерати в творчості А. Скарлаті, Ж.Ф. Рамо ТА К.-В.Х. Глюка.

Виклад основного матеріалу. XVIII століття в становленні та розвитку опери пройшло під гаслом відродження давньогрецької трагедії і традицій флорентійської камерати. Проте, як ми вже можемо спостерігати, в оперній творчості Клаудіо Монтеверді спостерігаються відхилення від сюжетів давньогрецьких трагіків в бік грецької міфології та римської історії.

Початок XVIII століття був відносно спокійним щодо змін оперних форм, сюжетів і жанрів. Великі майстри цього часу (в першу чергу це – Алессандро Скарлаті та Жан-Філіпп Рамо) поміркковано підходили до питань реформування цього нового помпезного й синкретичного жанру.

Італійський композитор А. Скарлаті увійшов в історію європейської музичної культури як голова і засновник широко відомої в кінці XVII – початку XVIII століть неаполітанської оперної школи, продовжувач традицій флорентійської камерати.

Біографія цього композитора й досі не позбавлена білих плям. Особливо це стосується його дитинства і ранньої юності. Довгий час вважалося, що Алессандро Скарлаті народився в Трапані, але потім було все-таки дослідниками встановлено, що він уродженець Палермо. Точно невідомо, де й у кого навчався майбутній композитор. Проте, з огляду, що з 1672 року він проживав у Римі, дослідники його творчості особливо наполегливо згадують ім'я Дж. Каріссімі як одного з можливих вчителів Алессандро.

У Римі композитор увійшов в так звану «Аркадську академію» – співдружність поетів і музикантів, створену в якості центру захисту італійської поезії і красномовства від умовностей пихатого і химерного мистецтва XVII століття. В академії А. Скарлаті і його син Доменіко зустрічалися з А. Кореллі, Б. Марчелло, молодим Г.Ф. Генделем й іноді змагалися з ними.

Останні роки свого життя він провів в Неаполі, займаючись викладацькою діяльністю в одній із багаточисленних консерваторій міста. Серед його учнів найбільше прославилися Д. Скарлаті (син), А. Хассе, Ф. Дуранте (Цебрій, Лебединська, 2006: 23).

А. Скарлаті написав понад 125 опер, 600 кантат, не менше 200 мес, безліч ораторій, мотетів, мадригалів, оркестрових та інших творів; був упорядником методичного посібника для навчання грі по контрапункту. Проте найголовніша заслуга А. Скарлаті полягала в тому, що він створив в своїй творчості новий тип опери-seria, що в подальшому став еталоном для композиторів різних вропейських країн (Рендел, 1986: 33). Творчість А. Скарлаті має глибинні витоки. Він спирався на традиції венеціанської опери, римської та флорентійської музичних шкіл (і першу чергу – на досягнення флорентійської камерати), узагальнивши основні тенденції італійського оперного мистецтва рубежу XVII–XVIII ст. Оперну творчість А. Скарлаті відрізняє тонке почуття драми, знахідки в галузі оркестровки, особливий смак до гармонійних нововведень. Проте, мабуть, основна перевага його партитур – це арії, то насичені благородною кантиленою, то експресивно-патетичною віртуозністю. Саме в них зосереджена головна виразна сила його опер, втілені типові емоції в типових ситуаціях: скорбота – в арії lamento, любовна ідилія – в пасторалі або сіціліані, героїка – в бравурній музиці, жанровость – в легкій арії пісенно-танцювального характеру. А. Скарлаті обирав для своїх опер найрізноманітніші сюжети: міфологічні, історико-легендарні, біблійні, комедійно-побутові. Проте сюжет для композитора не мав вирішального значення, бо він сприймався ним як основа для розкриття музикою емоційної сторони драми, широкої гами людських почуттів і переживань. Другорядними для композитора були й характери дійових осіб, їхньої індивідуальності, реальність чи нереальність подій, що відбуваються в опері. Тому А. Скарлаті писав і такі історичні опери, як «Кір», «Великий Тамерлан», і такі любовно-міфологічні, як «Дафна і Галатея», «Любовні непорозуміння, або Розаура», «Відзла–добро»іін.Багатозопернихтворів А.Скарлаті має неминущу цінність. Проте масштаб обдарування композитора ніяким чином не дорівнював його популярності в Італії. «Справжні учні А. Скарлаті – в Німеччині. Він побіжно, але дуже сильно вплинув на юного Генделя; особливо він вплинув на Хассе... Якщо згадати славу Хассе, якщо згадати, що він панував у Відні, був пов'язаний з І.С. Бахом, із В.Х. Глюком і молодим В.А. Моцартом, як любив його, то можна відновити всі ланки ланцюга, що зв'язує А. Скарлаті з творцем Дон-Жуана» (Цебрій, 2019: 187). Завдяки А. Скарлаті XVIII століття, як і попереднє XVII-те розпочалося прем'єрою опери «Дафна», що була оголошена оперою-казкою. Постановка відбулася в королівському палаці, точніше у віллі «Позілліппо» в Неаполі 1700 року й мала шалений успіх. Сюжет опери й музичні форми були безпосереднім наслідуванням «камератівцям». Проте сюжети наступних опер А. Скарлаті більше звернені до античних історичних мотивів, ніж до грецької міфології. Достатньо згадати такі твори,

як «Тіберій, імператор Сходу» (прем'єра в королівському палаці, Неаполь, 1702), «Феодосій» (прем'єра в Неаполі, Театро Сан Бартоломео, 1709), «Юний Брут» (прем'єра в Відені, 1711), «Кір» (прем'єра в Палаццо-канцелярії, Рим, 1712), «Марк Аттилій Регул (прем'єра в Театро Капраніка, Рим, 1719), «Камбіз» (прем'єра в Театро Сан Бартоломео, Неаполь, 1719). По постановкам опер А. Скарлаті ми маємо можливість спостерігати географію оперних театрів Італії та їхнє поступове чисельне збільшення. Паралельно з італійською оперою продовжує розвиватися й французька, успадковуючи традиціх флорентійської камерати з одного боку, ліричної драми (opera seria) Ж.Б. Люллі – з іншого. Представником цього напряму став Жан-Філіпп Рамо́ (1683–1764) – французький оперний композитор пізнього бароко, зараз більше відомий як автор творів для клавесину та видатний музичний теоретик. Ж.Ф. Рамо почав створювати музику для театру, коли письменник Алексіс Пайрон запросив його писати музику для своїх популярних комічних п'єс. У 1733 р. Ж.Ф. Рамо опублікував свою першу важливу оперу – це була лірична трагедія «Hippolyte et Aricie». Зразу після публікації цю оперу стали розглядати як найкращу оперу, що була створена у Франції після смерті його попередника Ж.Б. Люллі. Проте слухачі розділилися на дві групи – ті, хто підтримували оперу і ті, хто ні. Деякі, в тому рахунку й відомий композитор Андре Кампра підкреслювали новизну та багатство винаходу; інші (здебільшого аристократичні поціновувачі) вважали ці гармонійні нововведення безладними, а вбачили в цьому наступ на музичні традиції Франції (Grout, 1947: 501). 24 жовтня 1737 року в Парижі була поставлена інша опера Ж.Ф. Рамо «Кастор і Поллукс» (у 5 діях) на Лібрето Ж. Бернара, яка теж представляла собою ліричну трагедію. Сюжет тут типово античний – відчувається прямий уплив творчості «камератівців». Цікаво й те, що в цій опері не були задіяні сопраністи, і вперше головна роль дісталася тенору (персонаж Кастор). Сюжет традиційно був узятий із давньогрецької напівісторичної міфології. Отже, улюблений Телаіри Кастор убитий Лінцеем. Її втішає Феба, спартанська цариця, обіцяючи, що брат Кастора Поллукс помститься за це вбивство. Поллукс, який кохає Телаіру, вбиває Лінцея. Телаіра молить його, сина Юпітера, вблагати батька повернути Кастора з царства тіней. Захоплений ревнощами, Поллукс все ж вирішується в ім'я брата зійти в Аїд. Він повинен залишитися там, щоб Кастор міг повернутися на землю для зустрічі з коханою Телаірою. Телаіра, зустрівшись з Кастором, не хоче відпускати його назад. Зглянувшись, Юпітер дозволяє Кастору залишитися на землі. Поллукс також звільнили боги. В ознаменування братської вірності на небі запалюється сузір'я Близнюків, а брати здобувають безсмертя. Опера «Кастор і Поллукс» стала одним із найкращих творів Ж.Ф. Рамо. У 1758 композитор здійснив 2-гу редакцію опери, витримала до 1785 року на паризькій сцені понад 250 постановок, це було дійсно вражаюче для того часу. Зазначимо, що після того, як у XIX століття творчість Ж.Ф. Рамо була практично забутою, то в XX-му (1903 р.) поновилися постановки саме цієї опери. Варто відзначити роботу режисера Піцц в Екс-ан-Провансі (1991 р.). Але все ж XVIII століття внесло суттєві корективи в розвиток опери. Інтерес до античної спадщини не зник й античні сюжети продовжують домінувати в європейському музичному театрі. Але значно змінюються форми музичних номерів опери – арій, дуетів, хорів, оркестрового супроводу. Настав час для серйозних музичних реформ, щоб наблизити оперу до культурного життя XVIII століття і зробити її не нудною й архаїчною, а доступною аристократії й міському населенню. Таку реформу здійснив Хрістоф Віллібальд Глюк (Randel, 1986: 187). Оперна реформа Х.В. Глюка – радикальне переосмислення оперного жанру. За участю драматурга-лібретиста Раньєрі де Кальцабіджи Х.В. Глюк досягнув бажаного. Метою реформи було подолання традиційної для opera seria структури, що полягало в послідовному чергуванні арій da capo (з повторенням і оркестровим акомпанементом) і сухих речитативів, що супроводжувалися лише клавесином. До здійснення реформи Х.В. Глюк підійшов вже на порозі свого 50-річчя – зрілим оперним майстром, який мав великий досвід роботи в різних європейських оперних театрах. Він прожив дивне життя, впродовж якого спостерігаємо й боротьбу за право стати музикантом, і мандри, і численні гастролі, що збагачували арсенал музичних вражень композитора, допомогли зав'язати цікаві творчі контакти, ближче познайомитися з різними оперними школами. Х.В. Глюк багато вчився: спочатку – на філософському факультеті Празького університету, потім у знаменитого чеського композитора Богуслава Чорногорського, а далі в Італії – у Джованні Саммартіні. Він проявив себе не лише як композитор, а й як талановитий капельмейстер, прискіпливий режисер-постановник своїх опер, музичний письменник (автор лібрето). Теоретичні засади оперної реформи викладено в передмові до опери «Альцеста», зазначимо головне: «Опера –

мистецтво, переповнене новими ідеями. Так, наприклад, в опері «Іфігенія в Авліді» особисте принесено в жертву громадському. У «Альцесті» здійснена жертва в ім'я коханої, в опері «Орфей» – подвиг в ім'я великої земної любові. Отже, опера належить до філософської категорії піднесеного» (Цебрій, 1016: 22). Реформа Глюка стала відображенням просвітницьких ідей. Напередодні французької революції 1789 року перед театром встало відповідально завдання не розважати, а виховувати слухача. Проте, ні італійська опера-seria, ні французька «лірична трагедія» з цим завданням не справлялися. Вони, в основному, підпорядковувалися аристократичним смакам, що проявлялося в розважальному, легковажному трактуванні героїчних сюжетів із їхньою обов'язковою щасливою кінцівкою, і в надмірній пристрасті до віртуозного співу, що абсолютно перекривав зміст опери. Ті оперні спектаклі, які ставилися в королівських театрах або палацах, просто перетворювалися на костюмовані концертні виступи, на змагання співаків між собою у віртуозному виконанні чи майстерному вмінні брати високі ноти. Найталановитіші музиканти того часу (Г.-Ф. Гендель, Ж.-Б. Рамо) намагалися вже видозмінити вигляд традиційної опери, проте часткових змін було мало. Х.В. Глюк став першим композитором, який зумів створити оперне мистецтво, співзвучне сучасній йому епосі. У його творчості міфологічна опера, що переживала найгострішу кризу, перетворилася в справжню музичну трагедію, наповнену сильними пристрастями і змогла розкрити високі ідеали вірності, вищого обов'язку, готовності до самопожертви (Цебрій, 2019: 184).

Висновки. Отже, XVIII століття стало для опери реформаторським. Найталановитіші передові музиканти свого часу, так як Х.В. Гендель і Ж.Ф. Рамо намагалися видозмінити вигляд традиційної опери, проте, як ми проаналізували, часткових змін було мало. Х.В. Глюк став першим композитором, який зумів створити оперне мистецтво, співзвучне сучасній йому епосі. У його творчості міфологічна давньогрецька опера ще існувала, але вона переживала найгострішу кризу, тому перетворилася в справжню музичну трагедію, наповнену сильними пристрастями і розкривала високі ідеали вірності, відчуття обов'язку, готовності героя до самопожертви. Сюжети опер стали простими й чіткими, балетні сцени логічно впліталися в сюжет, речитативи стали мелодійними й поєднаними з арією, а арія, в свою чергу перестала бути концертним номером, а теж логічно впліталася в сюжет, передаючи сильні почуття героїв. Таким чином, реформа Х.В. Глюка стала відображенням головних просвітницьких ідей.

Ця проблема не нова, але не позбавлена білих плям. Однім із таких питань вважаємо дослідження останніх опер XVIII століття, де усе ще прослідковується зв'язок із грецьким театром та проблематикою «камератівців».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Веселовська Г. Міф про Іфігенію в Тавриді: семантичні домінанти музично–театрального осмислення. *Художня культура. Актуальні проблеми* : зб. ст. 2009. Вип. 6. С. 190–207.
2. Гура Н. Опери К. В. Глюка в контексті інтерпретації міфу про Іфігенію в європейській літературі. *Сучасні літературознавчі студії.* 2014. Вип. 11. С. 218–228.
3. Жаркова В. Історія західної музики: Homo Musicus від античності до бароко : навч. посібник. Київ : ArtHuss, 2022. 548 с.
4. Історія опери: навч. посіб. / Іванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Київ: Музична Україна, 1998. 247 с.
5. Різаєва Г. Є. «Soft skills Крістофа Віллібальда Глюка у кейсі 'Оперна реформа XVIII століття'». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*, вип. 136, 2023, с. 87–101.
6. Рожок В. І. Мистецтво опери: реформаторський потенціал та історичні шляхи його втілення. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* 2014. № 1. С. 86–94.
7. Цебрій І. В. Особливості розвитку італійської опери XVII – XVIII століття. *Молодий вчений*. Вип. 22 (54, т. 2). 2018. С. 80–84.
8. Цебрій І. В. Уявлення про гармонію людського життя і космологічні виміри в творчості Антоніо Феррабоско. *Філософські обрії*, 2019. с. 187–192.
9. Цебрій І. В. Флорентійська «Камерата» в контексті надбань епохи Високого Відродження. *Історична пам'ять*, вип. 37, 2017. с. 83–88.
10. Цебрій І. В., Лебединська М. О. Історія музики традиційного суспільства від неоліту до середини XVIII століття (нариси). Ч. 1. *Історія стародавньої та середньовічної музики.* Полтава : ПНПУ імені В.Г. Короленка, 2016. 100 с.
11. Черкашина-Губаренко М. Р. Два «Орфеї» в діалозі оперних реформ. *Оперний театр у мінливому часопросторі.* Харків: Акта, 2015. С. 60–65.
12. Berliner Musik-Zeitung Echo. Verein theoretischer und praktischer Musiker. Berlin, Volumes 1852, 420 p.
13. Bonds M. E. History of Music in Western Culture. 4th ed. Upper-Saddle-River, New Jersey : Pearson Education, 2013. 676 p.

14. Brown, Bruce Alan. Gluck and the French Theatre in Vienna. Oxford: Clarendon Press, 1991.

15. De Nys Carl; Honegger Marc Messe et Vêpres pour la fête de sainte-Cécile, d'Alessandro Scarlatti. *Dictionnaire des œuvres de la musique vocale* Vol. II (G-O). Paris: Éditions Bordas. 1992, P. 1291–1292.

16. Grout, Donald Jay A Short History of Opera: One-Volume Edition New York, NY: Columbia University Press. 1947, 672 p.

17. Palisca, Claude V. The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations New Haven,. CT: Yale University Press, 1989. (Music Theory Translation Series). P. 288.

18. The New Harvard Dictionary of Music / Randel, Don [англ.]. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986. P. 574.

REFERENCES

1. Veselovska H. (2009) Mif pro Ifiheniiu v Tavrydi: Semantychni dominanty muzychno–teatralnoho osmyslennia [The myth of Iphigenia in Tavrida: semantic dominants of musical and theatrical understanding]. Khudozhnia kultura. Aktualni problemy [Art culture. Actual problems]. Issue 6. pp. 190–207. [in Ukrainian].

2. Hura N. (2014). Opery K.V. Hliuka v konteksti interpretatsii mifu pro Ifiheniiu v yevropeiskii literaturi. [Gluk's operas in the context of interpretation of the myth of Iphigenia in European literature]. Suchasni literaturoznavchi studii [Modern literary studies]. Issue 11, pp. 218–228. [in Ukrainian].

3. Zharkova, V. (2022). Istoriia zakhidnoi muzyky: Homo Musicus vid antychnosti do baroko [Western Music History: Homo Musicus from Antiquity to Baroque] : study guide. ArtHuss, Kyïv, 548 p.

4. Istoriia opery. [History of the opera: study guide]. / Ivanova I. L., Kukol H. V., Cherkashyna M. R. K.: Muzychna Ukraina, 1998. 247 p. [in Ukrainian].

5. Rizaieva, Ganna (2023). «Soft skills Kristofa Villibalda Hlyuka u keysi 'Operna reforma XVIII stolittya». [Christoph Willibald Gluck's soft skills in the case «Opera reform in the XVIII century»]. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, (136), pp. 87–101. [in Ukrainian].

6. Rozhok V I. (2014). Mystetstvo opery: reformatorskyi potentsial ta istorychni shliakhy yoho vtilennia. [Opera: Reformist Potential and Historical Ways of its Implementation]. Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho [Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Issue 1, Kyiv, pp. 86–94. [in Ukrainian].

7. Tsebrii I. V. (2018). Osoblyvosti rozvytku italiiskoi opery XVII–XVIII stolittia. [Peculiarities of the development of Italian opera in the 17th–18th centuries.] Molodyi vchenyi, 22 (54, v. 2). pp. 80–84. [in Ukrainian].

8. Tsebrii I. V. (2019). Uiavlennia pro harmoniiu liudskoho zhyttia i kosmolohichni vymiry v tvorchosti Antonio Ferrabosko. [The idea of the harmony of human life and cosmological dimensions in the work of Antonio Ferrabosco.] Filosofski obrii, pp. 187–192. [in Ukrainian].

9. Tsebrii I. V. (2017). Florentiiska «Kamerata» v konteksti nadban epokhy Vysokoho Vidrodzhennia. [The Florentine Camerata in the context of the achievements of the High Renaissance.]. Istorychna pamiat, vyp. 37, pp. 83–88. [in Ukrainian].

10. Tsebrii I. V., Lebedynska M. O. (2016). Istoriia muzyky tradytsiinoho suspilstva vid neolitu do seredyny XVIII stolittia (narysy). [History of music in traditional society from the Neolithic to the middle of the 18th century (essays).] Ch. 1. Istoriia starodavnoi ta serednovichnoi muzyky. [Part 1. History of ancient and medieval music]. Poltava : PNPU imeni V.H. Korolenka. [in Ukrainian].

11. Cherkashyna-Hubarenko M. R. (2015). Dva «Orfei» v dialozi opernykh reform. [Two «Orpheus» in the dialogue of opera reforms]. Opernyi teatr u minlyvomu chasoprostori [The Opera House in a changing time-space]. Acta, Kharkiv, pp. 86–94. [in Ukrainian].

12. Berliner Musik-Zeitung Echo. Verein theoretischer und praktischer Musiker. Berlin, Vol. 1852, 420 p. [in German].

13. Bonds, M. E. (2013). History of Music in Western Culture. 4th ed. Upper-Saddle-River, New Jersey: Pearson Education, 676 p.

14. Brown, Bruce Alan. (1991). Gluck and the French Theatre in Vienna. Oxford: Clarendon Press, 525 p.

15. De Nys, Carl; Honegger, Marc (1992). Messe et Vêpres pour la fête de sainte-Cécile, d'Alessandro Scarlatti. *Dictionnaire des œuvres de la musique vocale*. Vol. II (G-O). Paris: Éditions Bordas. P. 1291–1292. [in French].

16. Grout, Donald Jay. (1947). A Short History of Opera: One-Volume Edition New York, NY: Columbia University Press, 1947. P. 672

17. Palisca, Claude V. The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations New Haven,. CT: Yale University Press, 1989. (Music Theory Translation Series). P. 288.

18. *The New Harvard Dictionary of Music*/ Ed. Randel, Don Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986. P. 574.