

УДК 782.1+78.071

DOI 10.32461/2226-3209.1.2024.302099

**Цитування:**

Красиліна І. В. Ознаки пізньої серія в опері Антоніо Сальєрі «Арміда». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 1. С. 344–348.

*Красиліна Ірина Вікторівна, аспірантка, режисерка Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової*  
<https://orcid.org/0000-0003-0217-1666>  
[irina\\_krasilina@ukr.net](mailto:irina_krasilina@ukr.net)

Krasylyna I. (2024). Signs of late seria in Antonio Salieri's opera "Armida". *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 344–348 [in Ukrainian].

**ОЗНАКИ ПІЗНЬОЇ SERIA В ОПЕРІ АНТОНІО САЛЬЄРІ «АРМІДА»**

**Мета** праці – усвідомлення специфіки виявлення персонажів, сюжетики, засобів музичної виразності в серія доби постнеаполітанського і поственеціанського буття жанру, вважаючи що саме в неамполітанській і згодом венеціанській школах сталися класичні зразки названої оперної типології. **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. При цьому виділяємо герменевтично-компаративний, біографічно-описовий, стильово-жанровий методи, як вони відобразили відкриття психології творчості у працях Й. Хейзінгі, М. Еліаде, інших культурологів-мистецтвознавців. **Наукова новизна** дослідження визначається тим, що вперше в українському музикознавстві предметом дослідження стала названа композиція А. Сальєрі, вперше формулюються показники того, що називають сьогодні «пізньою серія», дано уточнення щодо трактування типології характерів персонажів, типових для серія взагалі і тих, яких виділяють на рівні віденської творчості А. Сальєрі та інших митців його сучасників. **Висновки.** Узагальнення відомостей щодо буття серія від початку до середини XVIII століття вказує на суттєві зміни в умовах представлення цього жанру в театрі і відношення публіки до типових, з агіографічним відтінком, рис персонажів класичної серія, тоді як «пізній» варіант «заражається» психологізмом і змішаністю виявлень, аж до відверто продемонічного подання чарівниці Арміди в одноіменній опері А. Сальєрі. І саме її ім'я, далеке від ідеальних настанов християнської моралі (а серія з етимологією у буквальному перекладі «серйозна» відповідає вказівці на церковність смислу), виставлене у якості провідного персонажу, тоді як носії християнських чеснот – Рінальдо та Убальдо – за сценічним розкладом опиняються «у тіні» дій і вираження названої головної героїні.

**Ключові слова:** опера, серія, пізня серія, жанр в музиці, музичний стиль, bel canto.

*Krasylyna Iryna, Postgraduate Student, Director, Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*  
**Signs of late seria in Antonio Salieri's opera "Armida"**

**The purpose** of this work is to understand the specifics of identifying characters, plots, and means of musical expressiveness in the seria of the post-Neapolitan and post-Venetian era of the genre, considering that it was in the Neapolitan and later Venetian schools that the classic examples of the named opera typology emerged. **The methodological basis** of the work is the position of the intonation approach of B. Asafyev's school in Ukraine represented by I. Liashenko, I. Kotliarevskiy – and their numerous students who formed their own scientific schools. 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 research is determined by the fact that for the first time in Ukrainian musicology the named composition by A. Salieri became the subject of research, the indicators of what is called today "late seria" are formulated for the first time, clarification is given regarding the interpretation of the typology of the traits of characters, typical of seria in general and those that are singled out at the level of the Viennese work of A. Salieri and other his contemporaries. **Conclusions.** The generalisation of information about the existence of seria from the beginning to the middle of the 18th century indicates significant changes in the conditions of the presentation of this genre in the theatre and the attitude of the public to the typical traits of characters of the classic seria, with a hagiographic shade, while the "late" version is "infected" with psychologism and a mixture of manifestations, up to the frankly pro-demonic presentation of the sorceress Armida in the opera of the same name by A. Salieri. And its very name, which is far from the ideal guidelines of Christian morality (and seria with the etymology literally translated as "serious" corresponds to the indication of the ecclesiastical meaning), is presented as the leading character, while the bearers of Christian virtues – Rinaldo and Ubaldo – according to the stage schedule find themselves "in the shadow" of the actions and expressions of the named main character.

**Keywords:** opera, seria, late seria, musical genre, musical style, bel canto.

Актуальність теми зумовлена активізацією інтересу до барокової оперної спадщини, зокрема, до виразності опери *seria* з її тембровою «штучністю» чоловічого сопрано, категорично відкинутого оперним «реалізмом» XIX–XX сторіч, для якого «правда життя» стала суттєвим критерієм оперного виразу. Останнє демонструвало дещо несумісне із церковною символікою початків вокалу як надбання абстракції позабуттєвого, перш за все, позамовленнєвого втілення звукотворчої енергії співу. Така принципова «антиреалістичність» вокального звуковиявлення отримала нове підтвердження на хвилі релігійного Відродження кінця XX – початку XXI століть, що захопило і виконавські відтворення засобів опери, що склалася безпосередньо під впливом містеріальних стимулів музичної виразності.

«Втягування» творчою практикою здобутків раннього бароко – раннього класицизму породили суттєві перебудови у музикознавчих і культурознавчих дослідженнях, сфокусувавши увагу на тембрових здобутках, типологіях співацьких голосів, загальних установленнях виконавської творчості, відтіснивши тим традиційні зосередження на композиторській творчості (див. «виконавське музикознавство» в роботах М. Давидова, О. Маркової, дослідження закономірностей співацьких накопичень у працях О. Стахевича, вихованців класу професора О. Маркової тощо [3; 4; 6; 7]). Почалася систематизація відомостей щодо містеріальних основ *seria* і принципів її аутентичного втілення у сценічних виявленнях – про це знаходимо, перш за все, у оперних путівниках, що надають довідкові відомості щодо постановок, виконавських втілень тих чи інших, узятих у виконавський обіг композицій репертуару *bel canto* [див. 10; 11: 12].

Історичні відомості розділяють класику *seria* першої половини XVIII сторіччя – і так звану «пізню *seria*», яка існувала в певних країнах з монархічним режимом, що не приймав продемократичних-прореволюційних, антирелігійних настанов в театрі. А це театри Австрії, імперії європейського Сходу та ін., для яких збереження містеріальної *seria* ідентифікувалося із непорушністю релігійно-монархічних засад правління. Саме в таких умовах продовжували діяти виконання опер цього типу, у паралель до нових вимог музичної драми, складаючи могутнє тло художньої забезпеченості і виконавської досконалості сценічних звучань. Звідси – тематика даної

статті: «Ознаки пізньої *seria* в опері Антоніо Сальєрі 'Арміда'».

Мета праці – усвідомлення специфіки виявлення персонажів, сюжетики, засобів музичної виразності в *seria* доби постнеаполітанського і поственеціанського буття жанру, вважаючи що саме в неаполітанській і згодом венеціанській школах сталися класичні зразки названої оперної типології. 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 [3; 4]. При цьому виділяємо герменевтично-компаративний, біографічно-описовий, стильово-жанровий методи, як вони відобразили відкриття психології творчості у працях Й. Хейзінгі, М. Еліаде, інших культурологів-мистецтвознавців. Наукова новизна дослідження визначається тим, що вперше в українському музикознавстві предметом дослідження стала названа композиція А. Сальєрі, вперше формулюються показники того, що називають сьогодні «пізньою *seria*», дано уточнення щодо трактування типології характерів персонажів, типових для *seria* взагалі і тих, яких виділяють на рівні віденської творчості А. Сальєрі та інших митців його сучасників.

Як відомо, класика *seria* складена в Неаполітанській опері, яка втрачає свій безумовно-прийнятий тип у кінці 1720-х років, надаючи останнім рокам життя класика того жанру Алессандро Скарлатті драматичного відтінку. Наступним станом стало захоплення *seria* у 1720-40-і роки тою оперою у Венеції, де Антоніо Вівальді виступає й автором музики, і імпресаріо. І те саме стосується інших величних Венеціанців як Ніколо Парпора, Томазо Альбіноні та інших (див. [8]). На 1750-ті – 1760-ті роки припадає принциповий злам у долях італійської та французької опер, коли вибудовується новий тип музичної драми з установками на реалістичні тенденції психологізації та індивідуалізації характеристик персонажів. В довідковій літературі призначена увага фігурі А. Сальєрі [9], поряд з В. Моцартом.

Від глибини Середньовіччя майбутні італійська та німецька нації усвідомлювались як постримське культурне утворення, яке в Католицькій Австрії, після відділення протестантської Німеччини, мало принципове продовження. Саме Австрія з її католицьким Віросповіданням склала умови для продовження величних здобутків оперної Італії

у вигляді оперного ж надбання жанру *seria* (детальніше про це в дисертації Т. Полянської [5, 73–74]).

Віденська опера діяла в розвиток італійських засад, історико-релігійних, невіддільних від італійського витоку. І тому, композиція Антоніо Сальєрі «Арміда», якого згодом сприймали як суперника В.А.Моцарта, раніше останнього і зовсім спокійно ствердився в оперному жанрі, і саме в жанрі *seria*. Останній, як відомо, був категорично розкритикований реформатором Х. В. Глюком (що, однак, спирався на виразні можливості *seria*, адже знаменита партія Орфея в однойменній опері написана була для кастрата чи фальцетиста, що були опорою *світлик* звучань в *seria*).

Та виразна основа *seria* - «світлий спів» кастратів-фальцетистів - втілював високі християнські ідеали поведінки і мислення, маючи прямих попередників у церковному «солодкому» співі візантійської каллофонії. У попередників Антоніо Сальєрі партії чоловічого сопрано відзначали ідеальні риси персонажу, який свою християнську добродієність проявляв у відстороненості від силових актів, віддаючи події, як це вважали, на Суд Божий. Однак розвиток *seria* у другій половині XVIII сторіччя в паралелі до драматизованого варіанту оперного дійства внутрішньо ускладнює структуру образів, виконання яких доручалося кастратам-фальцетистам. В рекомендаціях до виконання таких опер вказувалося, що у випадку відсутності у театрі добре підготовленого кастрата чи фальцетиста, ці партії можуть виконувати баси-кантанте [11, 152].

Таке «урівнювання», на сучасний слух, в конкретиці виконання партій кастратів-фальцетистів та басів-кантанте диктувалося не естетичними, а церковно-етичними міркуваннями: адже і перші, і другі представляють тембри, які вироблені у церковному співі і перейняті оперою як ті, що широтою діапазона різко виходили за межі буттєвого мовленнєвого висотного запасу. Тим самим заявлялися характери *героїчні*, здатні на вчинки, що за здібностями долання егоцентризму далеко відстояли від людей звичних, що діють за мораллю буттєвості.

В опері Антоніо Сальєрі «Арміда» 1771 року ми знаходимо риси оперного жанру, що явно реагував на поклики епохи, коли ще визивали повагу релігійні цінності, але в життя входив і культ сили, фізичної «важкості» втручання персонажу, що здатний протиставити не тільки морально-етичні

позиції, але силово, в даному разі, силово-психологічно діяти на головного персонажа – з благими цілями, у даному разі це зусилля позбавити лицаря Рінальдо впливу чарів язичької Арміди.

Цього активного персонажа представлено через партію Убальдо, його за композиторським розподілом співає бас-баритон, тоді як центральна фігура дії – Рінальдо, зачарований Армідою і скутий присягою вірності в любові, і партія якого зазначена для «світлого співу» кастрата чи фальцетиста. Закон честі зобов'язує Рінальдо до дотримання слова, сказаного добрій до нього коханій, але настирливий Убальдо протиставляє цю позицію дотримання честі в коханні – честі воїна і служителя своїй Вітчизні і людям, споріднених з ним кривно і законом воїнського обов'язку.

Так позитивний образ головного героя Рінальдо виставляється у аніглюючих показниках морального зобов'язання позаособистісного і особистісного типів. Надособистісне зобов'язання перед другом і Вітчизною домінує, кінець кінцем, у відносинах героя з оточенням, Арміда, дізнавшись про зречення коханого, проявляє дещо демонічні показники вираження, випереджуючи криваву «силовичку» Медею з однойменної опери Л. Керубіно (1798). Але повноти «демонізації», на відміну від Медеї у революційного композитора Конвенту, Арміда не показує, її завершальна Арія демонструє масштабність і небезпечну силу характеру, вона погрожує, але не виходить на здійснення тих погроз в оперно-сценічному розкладі.

Моральна перевага опиняється на силово-енергійно налаштованому Убальдо, відзначеного тембром-амплуа баритона, що синонімізується із басом-кантанте, здатного не поступатися в гнучкості і рухливості голосу головного героя, і одночасно показувати актуальні ознаки мілітарності. Однак все ж стоїцистськи налаштованим персонажем в характері традиційного героя *seria* виступає Рінальдо, його сопрановий спів надає переконливості силовим заявкам Убальдо. Адже сопранове ж вирішення партії Арміди і жіночий хор її оточення утворюють певну масштабну побудову в представництві грішної, але напрочуд привабливої своєю добротою і красою «армії чародійки».

В музиці ж знаходимо не «викриття» і драматичну надлишковість вираження, але відвертий естетизм, замилювання досконалістю музичного подання досить різних осіб, що знімає відверті антитези відносно персонажів

безумовно позитивних (це чоловіча пара лицарів Рінальдо та Убальдо) і привабливих своєю красою жіночих осіб. В представленні лицарів є свої відтінки втілення позитиву – моральна перевага в реаліях психології вчинка невідривна від Убальдо: його задача - вирвати Рінальдо із впливу Арміди і повернути до трудних і почесних обов'язків спасіння своєї Вітчизни в боях.

Однак партія Убальдо з її басово-баритоновим поданням фіксує чоловічий-силовий принцип дій, в цьому плані він засвідчує тенденції розвитку опери як музичної драми із антитезами «сильних характерів», спрямованих до насильницьких дій із благими цілями. Партія Рінальдо з її надбуттєвим сопрановим співом відповідає уявленням про високу абстракцію Вірності даному слову і незрадження кохання.

Як бачимо, у центрі сюжету ідея класичної драми - боротьба обов'язку й особистого вибору. Тому той моральний «поєдинок» лицарів має суто етично-правовий характер. А опозицією цьому лицарському обдумуванню подальшої героїчної путі протистоїть жіноча стихія - Арміда з цілим хором і навіть з балетом, які символізують інший світ (разом з нимфами виступають страховиська дракони). Виставляється кількісна перевага на стороні створінь позалюдського-позалицарського, що надає особливої вагомості моральним принципам висловлювань Убальдо і, кінець кінцем, Рінальдо. Їх голоси, що втілюють міць фігураційного співу, ніби «переважують» гучні виступи прекрасноголосної Арміди і її строкатого оточення.

Перша і друга дії відрізняються суто експозиційним характером подання оточення Арміди – у принадності і яскравості звучань. Тоді як друга дія різко вносить зіткнення принципів різних світів: Убальдо переконує головного героя у справедливості акту відсунення любовних присягань Арміді. Нагадуємо, що опера ставилася в умовах дуже стриманого відношення до християнських цінностей передреволюційного бродіння умів. Тому «звинувачень» музичними засобами оточення Арміди і її висловлювань, подібних до хору Фурій в опері Х.В.Глюка «Орфей», тут нема.

Музика партії Арміди, на диво, гарна і благодатна. Вона – Арміда – щедро сплачує за любов Рінальдо і не хоче поступатися своїми правами на це почуття.

Партії Рінальдо і Убальдо насичені героїчними інтонаціями, але у всіх персонажів маємо, у вокальних партіях, присутність

прихованої поліфонії, тобто церковні знаки. Тому виключається у співі наявність мовленнєвих експресивних моделей, навіть у завершальній арії Арміди, де вона заявляє про знищення ненависного для неї царства, переважають символи *catabasis* (образ спокути). В результаті партії різних персонажів демонструють ніби змагання у шляхетності своїх вчинків, а це надає у цілому опері концертного, церковному у значенні цього терміну, вигляду. Тим більш, що у цілому три дії композиції вибудовані як велика симфонія-концерт c-F-c в тональній єдності складових.

Нам невідомо, чи витримував Антоніо Сальєрі при постановці цієї опери містеріальний принцип *seria* «розбавлення дії» комічними вставками, чи на рівні часової межі другої половини XVIII сторіччя врочиста серйозність домінувала в постановці за основною сюжетно-образною послідовністю з 3-х актів. Але звертаємо увагу на високу лінію краси та піднесеності виразу, зроблених в уникнення барокових надконтрастів і протоглюківських драматизмів.

У цілому розподіл номерів виділяє центральний другий акт, ніби уготовляючи до 5-тиактного подання зі вставками, з акцентуванням основних подій у сукупно представлюваній із вставними актами III дії. Адже у II акті – за базовим триактним розподілом – вперше появляється головний позитивний герой Рінальдо і його друг Убальдо. Але не забуваємо, що опера називається «Арміда», за іменем героїні-чарівниці, чия дивна краса і ніжність до свого обранця складає основний ракурс мистецького втілення. Тому сюжетно-закономірним виступає присвячення усього I акту характеристиці тої над-жіночості, що втілює образ Арміди і вражає-принадних осіб, що її оточують. Зосередження на белькантовому співі саме жіночого персонажу складає певну корекцію традицій *seria*, спрямованих до вираження етичного позитиву у чоловічому виявленні.

Однак у самого А. Скарлатті маємо ряд опер, а серед них і знаменита «Грізельда», де першісно постає жіноча постать. Однак в разі названої опери цей персонаж зосереджує усі достоїнства етичного і, ясно, естетичного порядку, які видають риси «героїні без страху і докори». Тому засоби белькантового співу тут і доречні, і складають нероздільне ціле із моральними установами церкви і морального клімату спільноти. Арміда в цьому зіставленні явно «програє»: її здатність до «творення краси й щирого кохання» поставлена

в опозицію до дій «невольників честі», які представлені друзями-лицарями Рінальдо та Убальдо.

Висновки. Узагальнення відомостей щодо буття *seria* від початку до середини XVIII століття 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 «пізній» варіант «заражається» психологізмом і змішаністю виявлень, аж до відверто продемонічного подання чарівниці Арміді в одноіменній опері А. Сальєрі. І саме її ім'я, далеке від ідеальних настанов християнської моралі (а *seria* з етимологією у буквальному перекладі «серйозна» відповідає вказівці на церковність смислу), виставлене як провідного персонажа, тоді як носії християнських чеснот – Рінальдо та Убальдо – за сценічним розкладом опиняються «у тіні» дій і вираження названої головної героїні.

#### Література

1. Бояренко Т. Инструментализм арий bel canto XVIII-XIX вв. в концертном исполнении с фортепиано : диссертация, 17.00.03 – муз.искусство, ОНМА имени А.В. Неждановой. Одеса, 2014. 164 с.
2. «Визволений Єрусалим» А. Сальєрі. URL: [uk.wikipedia.org/wiki/Визволений\\_Єрусалим](http://uk.wikipedia.org/wiki/Визволений_Єрусалим) (дата звернення: 02.12.2023).
3. Давидов М. А. Виконавське музикознавство : енциклопедичний довідник. Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2010. 480 с.
4. Маркова Е. Вопросы теории исполнительства. Одеса : Астропринт, 2002. 126 с.
5. Полянская Т.П. Трио-соната как жанровый феномен XVII-XVIII ст. Канд.дисс., 17.00.03, ОНМА им. А. В. Неждановой, Одеса, 2016. 163 с.
6. Стахевич А. Искусство bel canto в итальянской опере XVII–XVIII веков. Харків, 2000. 305 с.
7. Сунь Жуйшань. Арія: духовно-пісенна генеза та виконавська парадигма канд.диссертация. Спец. 025. ОНМА ім. А.В. Неждановой. Одеса, 2023. 175 с.
8. Філіппова С. Парціально-психологічний ракурс творчості А. Вівальді (на прикладі скрипкових концертів та ін.) / Одеська національна музична академія імені А.В. Неждановой. Одеса, 2022. 81 с.
9. Harvard concise dictionary of music. Complidit by Don Michael Randel / The

Belknapmpress of Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, London, England, 1978. 577 p.

10. Kronika opery. Warszawa: Wydawnictwo “Kronika” – Marian B. Michalik, 1993. 639 s.

11. Roesler Curt A., Hohl Siegm. Der große Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser. Gütterslohn/ München, 2000. 608 S.

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

#### References

1. Boiarenko, T. (2014). Instrumental Type of Bel Canto Arias of the XVIII-XIX Centuries in Concert Performance with Piano. Candidate's thesis [in Ukrainian].
2. "Liberated Jerusalem" by A. Salieri. URL: [uk.wikipedia.org/wiki/Liberated\\_Jerusalem](http://uk.wikipedia.org/wiki/Liberated_Jerusalem) [in Ukrainian].
3. Davydov, M. (2010). Performing Musicology. Encyclopedic Guide. Lutsk [in Ukrainian].
4. Markova, E. (2002). Issues to Theories of Performance Art. Odessa [in Ukrainian].
5. Polianska, T. (2016). Trio-Sonata as Genre Phenomenon of the XVII-XVIII centuries. Candidate's thesis [in Ukrainian].
6. Stahevich A. (2000) The art bel canto in italian opera XVII–XVIII century. Harkov [in Ukrainian].
7. Song Zhuishan (2023). Aria: spiritual-song genesis and performance paradigm, candidate's thesis. Spec. 025. ONMA named after A.V. Nezhdanova. Odessa [in Ukrainian].
8. Filippova, S. (2022) Partial-psychological perspective of A. Vivaldi's work (on the example of violin concertos, etc.). Master's work Odesa National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova. Odessa [in Ukrainian].
9. Harvard concise dictionary of music. (1978) Complidit by Don Michael Randel/ The Belknapmpress of Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, London, England [in USA, England].
10. Chronicle of the opera (1993) Warszawa: Publishing house “Kronika” – Marian B. Michalik [in Polska].
11. Roesler Curt A., Hohl Siegm (2000). The big operatic guidebook. The works. The composers. The interpreters. The buildings of the opera. Gütterslohn/ München, [in Germany].
12. Wagner, H. (2011). Large opera reference book. Fifth, greatly expanded, New edition Kösel, Krugzell: Florian Noetzel Verlag [in Germany].

Стаття надійшла до редакції 03.01.2024  
Отримано після доопрацювання 05.02.2024  
Прийнято до друку 14.02.2024