

**ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ «ВОЛГОГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
МЕДИЦИНСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
МИНИСТЕРСТВА ЗДРАВООХРАНЕНИЯ РФ**

На правах рукописи

Юнеева Елена Андреевна

**МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА
ИТАЛИИ XVII–XVIII вв.:
ФЕНОМЕН БАРОЧНОЙ ОПЕРЫ**

24.00.01 – теория и история культуры

**Диссертация на соискание ученой степени
кандидата исторических наук**

**Научный руководитель:
кандидат исторических наук,
доктор философских наук,
профессор,
Кибасова Галина Петровна**

Волгоград–2015

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I. БАРОККО В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ: (СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ ПРОБЛЕМЫ)	17
1.1 Исторические предпосылки культуры барокко	17
1.2 Основные этапы изучения стиля барокко	31
1.3 Музыкальная культура итальянского барокко: современные подходы к анализу	44
ГЛАВА II. ОПЕРА КАК КУЛЬТУРОЦЕНТРИЧНЫЙ ВИД БАРОЧНОГО ИСКУССТВА	67
2.1 Рождение и становление оперы: культурологический аспект	70
2.2 Либретто как структурообразующий элемент барочной оперы	81
2.3 Влияние оперы на становление профессионального музыкального образования в Италии (гендерный аспект)	91
2.4 Феномен певцов-кастратов в музыкальной культуре барокко	108
2.5 Реактуализация наследия эпохи барокко в современной музыкальной культуре	118
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	139
ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА	143
ПРИЛОЖЕНИЯ	154
Приложение 1	154
Приложение 2	179
Приложение 3	190

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Культура барокко на протяжении длительного времени характеризовалась исследователями крайне противоречиво. В XIX веке, в рамках формирующейся академической теории и истории искусств, эту культуру оценивали как хаотичную и экзальтированную. Кроме того, многие ее достижения были раскритикованы и практически забыты. Однако в XX веке специалисты наряду с ее драматизмом, контрастностью стали говорить и о своеобразной гармонии и цельности. Более того, сегодня общепризнанным является мнение, что художественный стиль барокко оказал существенное влияние на динамику развития культуры последующих эпох. В наше время можно говорить о возрождении интереса к данному художественному стилю.

Одним из высших достижений эпохи барокко стала музыкальная культура, которая выступала как основа синтеза многих искусств, придав мощный импульс развитию театра, литературы, живописи и пластических искусств. Музыка, являясь своеобразной квинтэссенцией духовной и художественной культуры Европы XVII–XVIII вв., в большей степени, чем политическая и религиозная жизнь, отобразила все противоречия эпохи и особенности эстетики барокко.

Во многом это было связано с появлением в Италии нового жанра – оперы, возникновение и развитие которой оказало влияние не только на искусство, но и на культурную жизнь общества в целом. Именно поэтому избранная тема диктует необходимость исследования роли и значения данного жанра в Италии XVII–XVIII вв. Интерес к старинной опере за последние годы чрезвычайно возрос. Об этом свидетельствуют многие процессы в мировой исполнительской, научно-исследовательской и издательской практике, а также многочисленная аудитория на концертах, полемика на страницах прессы и в Интернете. Барочная опера, с ее повышенной выразительностью, эмоциональностью, чувственностью,

контрастностью, во многом отвечает особенностям культуры нашего времени.

Избранная тема исследования позволит не только выявить своеобразие музыкальной культуры итальянского барокко, но и будет способствовать идентификации значимых барочных элементов (истоков) в музыкальной жизни сегодняшнего дня.

Степень разработанности проблемы. По проблемам барокко и барочной музыкальной культуры написано большое количество работ самой разной направленности. Историографическому анализу существующей научной литературы посвящена первая глава исследования. Все работы можно условно разделить на несколько групп.

Первая группа – культурологические исследования, изучающие исторические, религиозные, социологические, гендерные и другие аспекты в контексте мировой культуры. Вторая группа – труды, в которых определяется концепция барокко, исследуется его историко-культурное понятие. Третья группа – литература, посвященная истории искусств. К четвертой группе мы можем отнести работы, в которых прослеживается эволюция музыкальной культуры Италии XVII–XVIII вв. Работы, составившие фундамент в изучении барочной оперы, мы относим к пятой группе.

Век барокко был настолько неоднородным, противоречивым и сложным, что, по мнению М. Кагана, не укладывался ни в одно однозначное определение: это касалось не только искусства, но и философской, и политической мысли, отношения к религии, а также его этического и эстетического сознания. Для прояснения сущностных аспектов барокко диссертант опирался на идеи таких авторов, как М. Бахтин, Дж. Бернал, Н. Буало, Ф. Ницше, Б. Паскаль С. Гессен, Дж. Михайлов¹. Рассматривая

¹ *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990. *Бернал Дж.* Наука в истории общества. М., 1956. *Буало Н.* Поэтическое искусство. М. 1937. *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки. Соч. Т. 1. М., 1990. *Паскаль Б.* Мысли. М., 1994. *Михайлов Дж.* К проблеме теории музыкально-культурной

вопросы философии и эстетики барокко, автор использовал труды Г. Гегеля, А. Лосева, О. Кривцуна, Э. Меймана, В. Шестакова¹ и др. Некоторые исследователи определяли барокко как «стиль иезуитов» (Ф. Хаскель, Ф. Дасса), ведь барочные тенденции связывались с движением контрреформации, идеей абсолютной власти католицизма, поэтому большое значение для данного исследования имели работы по истории церкви Г. Григулевича, Й. Лортца, Л. Таксилья².

По мнению М. Кагана, невозможно свести XVII век к какому-либо одному качеству, так как это столетие «являет сущностно разнородную и остро конфликтную картину во всех сферах материальной, духовной и художественной деятельности». Для анализа доминантных тенденций развития культуры использовались труды М. Кагана, М. Найдорфа, В. Бачинина, Д. Лалетина, А. Марковой, Е. Милюгиной, А. Михайлова, Л. Пинского, В. Поликарпова, А. Радугина, А. Садохина, В. Степина, А. Якимовича³. Социокультурные стороны феномена барокко рассматривались с опорой на концептуальные установки социологии музыки

традиции // Сб. научных трудов. М., 1986. *Гессен С.* Основы педагогики. Введение в прикладную философию. М., 1995.

¹ *Гегель Г.* Сочинения. Т. XII. М., 1938. *Лосев А.* Эстетика Возрождения. М. 1978. *Кривцун О.* Художественные эпохи в культуре Нового времени: проблема идентификации // Искусствознание. № 1. М., 2001. *Мейман Э.* Введение в современную эстетику. М., 2007. *Шестаков В.* От этоса к аффекту. М., 1975. *Шестаков В.* История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. М., 2012.

² *Григулевич И.* Папство. Век XX. М., 1978. *Лортц Й.* История церкви. М., 1999. *Таксиль Л.* Священный вертеп. М., 2008.

³ *Каган М.* Введение в историю мировой культуры. В 2-х кн. СПб., 2003. *Найдорф М.* Введение в теорию культуры: Основные понятия культурологии. Одесса, 2005. *Бачинин В.* Культурология. Эстетика. Искусствознание. Серия Малая христианская энциклопедия. Т.4. СПб., 2003. *Лалетин Д.* Культурология. Воронеж, 2008. *Культурология. История мировой культуры // Под ред. проф. А. Марковой.* М., 2010. *Милюгина Е.* Мировая культура XVII–XVIII веков как метатекст: дискурсы, жанры, стили. Материалы Международного научного симпозиума «Восьмые Лафонтеновские чтения». СПб., 2002. *Радугин А.* Культурология. М., 1997. *Садохин А.* Культурология: теория и история культуры. М., 2005. *Михайлов А.* Языки культуры. М., 1997. *Пинский Л.* Ренессанс. Барокко. Просвещение. М., 2002. *Поликарпов В.* Лекции по культурологии. М., 1997. *Степин В.* Культура в контексте цивилизационных перемен. СПб., 2011. *Якимович А.* Новое время. Искусство и культура XVII–XVIII веков. СПб., 2004.

(Б. Асафьев, А. Сохор¹), а при изучении гендерных аспектов привлекались труды С. Айвазовой, Л. Ким, А. Лыгалова².

Барочная культура пережила долгий период непонимания, отрицания и негативных оценок. Классицисты XVII века обвиняли мастеров барокко в желании соревноваться с древними, а не поклоняться им, отмечали «нарушение классических норм» и «утрату чувства меры». Просветители XVIII века отмечали неестественность его стилистики, а И. Винкельман считал барокко художественным явлением, «облеченным дурным вкусом», «лишенным грации». Одним из первых оценил художественные достоинства стиля барокко Г. Вельфлин, считая его не прогрессом и не упадком, а «другой ориентацией к миру». Историко-культурологическое осмысление барочной музыкальной культуры в XVIII–XIX веках связано с работами С. де Броссара, Ч. Берни, К. Гурлита, Б. Марчелло, И. Маттезона, Д. Хокинса.

В литературе XX века происходит формирование новой концепции барокко, в которой духовные «прорывы» изучаемой эпохи оцениваются так же высоко, как достижения эпохи Ренессанса, стиль квалифицируется с точки зрения прогресса в духовном развитии Нового времени и совершенствования общества (труды Ж. Базена, В. Гаузенштейна, К. Калькатеры, А. Кречмара, Э. Маля, Э. Панофского, Т. Х. Фоккера, Ф. Хаскеля, А. Хаузера, М. Дворжака, А. Ригля).

Взгляд на XVII век как на закономерную хаотичность, возникшую под влиянием обострения борьбы отмиравшего социокультурного порядка с набирающим силы новым социальным строем и соответствующей его потребностям типом культуры, сформировался среди отечественных исследователей (труды Б. Виппера, Ю. Виппера, В. Дажиной, М. Кагана, Ю. Колпинского, Д. Лихачева, В. Марковой, М. Найдорфа, Е. Ротенберга,

¹ Асафьев Б. Избранные труды. М., 1973. Сохор А. Социология и музыкальная культура. М., 1975.

² Айвазова С. К истории феминизма // ОНС, 1994. № 6. С. 153–168. Ким Л. Гендерные стереотипы. Ташкент. 2002. Лыгалов А. Мужские и женские образы и возможности исследования музыкального языка // Парадигма: Философско-культурологический альманах. СПб., 2011

М. Свицерской, В. Шишмарева). В работах последних лет (Ж. Васильева, С. Фархутдинова¹) было обращено внимание на диалогичную сущность культуры барокко.

В исследованиях по истории искусств (Дж. К. Арган, Ж. Базен, А. Бенуа, Э. Гомбрих, Ф. Дасса, М. Дворжак, Г. Зельдмайер, Т. Ильина, Е. Федотова²) представлены концепции взаимодействия различных видов художественной культуры. Они имели особое значение для системного рассмотрения культуры барокко. Важные идеи и оценки эпохи в целом содержатся в произведениях О. де Бальзака, К. Гольдони, Стендаля, А. Карпентьера, Г. Кестена, Ф. Декруазет³.

В XX веке появляются исследования, где история музыкальной культуры барокко рассматривается с точки зрения особенностей общекультурного развития, их неразрывной, органической взаимосвязи (Г. Аберт, Ч. Берни, Е. Браудо, С. де Броссар, М. Букофцер, Е. Даунс, Э. Дэнт, К. Закс, И. Маттезон, Г. Прюньер, Р. Фриман, Д. Хокинс, Р. Штром). Возникает литература по изучению феномена певцов-кастратов (П. Барбье, А. Бонтемпи, Г. Лазаревич, Дж. Моналди, В. Рут, Ф. Хабек, Э. Хэриот, С. Коленько).

Истории музыкальной культуры барокко посвящен значительный круг работ отечественных исследователей (Т. Ливанова, М. Лобанова, Е. Лучина, К. Розеншильд, В. Конен, Е. Круглова, М. Григорьева, Г. Грушко,

¹ *Васильева Ж.* Образы Барокко в диалоге культурных эпох. Автореф. дис. ... канд. культ. М., 2001. *Фархутдинова С.* Диалогическая природа культуры барокко: Автореф. дис. ... канд. культ. Нижневартовск. 2005.

² *Арган Дж. К.* История итальянского искусства. В 2-х т. М., 1990. *Базен Ж.* История истории искусств. От Вазари до наших дней. М., 1994. *Бенуа А.* История живописи. Итальянская живопись в XVII и XVIII веках. СПб., 1913. *Гомбрих Э.* История искусства. М., 1998. *Дасса Ф.* Барокко. Архитектура между 1600 и 1750 годами. М., 2002. *Дворжак М.* История искусства как история духа. М., 2001. *Зельдмайер Г.* Искусство и истина. Теория и метод истории искусства. СПб., 2000. *Ильина Т.* История искусств. Западноевропейское искусство. М., 2000. *Федотова Е.* Барокко. М., 2007.

³ *Бальзак О.* Сарразин / Новеллы и рассказы в 2 томах. Т.1. М.–Л., 1937. *Гольдони К.* Мемуары. М.–Л., 1933. *Стендаль* Итальянские хроники. М., 1988. *Карпентьер А.* Концерт барокко. М., 1987. *Кестен Г.* Казанова. Л., 1992. *Декруазет Ф.* Повседневная жизнь в Венеции во времена К. Гольдони. М., 2004.

К. Кузнецов, И. Кузнецова, А. Недоспасова, Е. Рубаха, Г. Рыбинцева). Отметим, что различные аспекты оперного жанра исследовались в основном с точки зрения музыковедения (Б. Горович, А. Дживелегов и Г. Бояджиев, В. Конен, Т. Ливанова, М. Мугинштейн, Б. Покровский, Л. А. Саккетти, Э. Симонова, Е. Лучина, М. Черкашина, В. Черненко). Ряд исследований посвящен специально барочной опере (И. Федосеев, Т. Крунтяева, О. Емцова, П. Луцкер и И. Сусидко).

Таким образом, на сегодняшний день имеется значительная информационная база для комплексного исследования музыкальной культуры барокко. Заметим, что многие исследователи подчеркивали необходимость такого подхода к изучению проблемы, однако на практике таких попыток было реализовано мало. Анализ исследований последних лет свидетельствует о том, что многие вопросы, связанные с барочной музыкальной культурой, остаются нерешенными. В частности, слабо разработан культурологический аспект темы барочной оперы. Сегодня, в условиях настоящего «взрыва» общественного интереса к данному культурному феномену, становится очевидным, что изучать его только с позиций музыковедения совершенно недостаточно.

Объект исследования: художественная культура европейского барокко.

Предмет исследования: барочная опера как культурологический феномен в итальянской музыкальной культуре XVII–XVIII веков.

Цель – провести комплексное историко-культурологическое исследование итальянской музыкальной культуры XVII–XVIII вв., выявить место, роль и значение итальянской барочной оперы как культуроцентричного феномена эпохи, предопределившего векторы развития музыкальной культуры последующих эпох.

Гипотеза исследования. Становление промышленной цивилизации кардинально повлияло на темпы и особенности развития художественной культуры. Переходный характер эпохи в наибольшей степени смогла

отразить музыка XVII–XVIII вв. Однако с обмирщением культуры кардинально меняется и мир музыки. В Италии появляется принципиально новый музыкальный жанр – опера, которая стала неотъемлемой частью светской культурной жизни. Опера сыграла важную роль в синтезе многих искусств Нового времени.

Становление и развитие этого жанра привело к появлению такого феномена в истории музыкальной культуры барокко, как певцы-кастраты, и формированию принципиально новой манеры пения (*belcanto*), к созданию профессиональной системы музыкального образования, к развитию новых литературных жанров (либреттистика), к изменению места и роли женщины в оперном искусстве и в культуре в целом. Таким образом, появление в Италии XVII века оперы оказало влияние на многие аспекты культуры и жизни общества, что и предопределяет повышенный интерес к этому явлению в современной культуре.

Цель диссертации и рабочая гипотеза определили постановку и решение ряда **задач**:

- провести историографический обзор научной литературы, посвященной эпохе барокко, выявить историко-культурные предпосылки генезиса стиля, охарактеризовать его основные черты и особенности бытования в культуре Италии XVII–XVIII веков;
- рассмотреть варианты научных трактовок понятия музыкальная культура, дать авторское определение данному феномену, показать особенности «мира музыки» Италии XVII–XVIII вв.;
- исследовать барочную оперу как культуроцентричный светский феномен, предопределивший эстетическое и этическое развитие итальянского общества XVII–XVIII вв.;
- продемонстрировать особенности взаимодействия литературы и музыки в рамках становления итальянской барочной оперы, раскрыть мировоззренческий потенциал данного взаимодействия;

- доказать, что «рождение» оперы сыграло важную роль в становлении профессионального как мужского, так и женского музыкального образования, способствовало ломке гендерных стереотипов и изменению статуса женщины в европейской культуре;
- проанализировать роль певцов-кастратов в процессе становления стиля *belcanto*;
- аргументировать проявления традиций барокко в современной музыкальной культуре и раскрыть причины ее реактуализации.

Территориальные рамки исследования охватывают Флоренцию, Рим, Неаполь и Венецию – исторические центры Италии, где зародилась, достигла пика развития и в наибольшей степени проявила свою культуроцентричную роль опера XVII–XVIII веков.

Хронологические рамки исследования включают временной промежуток примерно в 180 лет, с начала XVII века до 80-х годов XVIII века – период от рождения барочной оперы до ее расцвета и упадка.

Методология исследования базируется на историческом подходе к изучению культурных феноменов. Характер работы обусловил необходимость междисциплинарного подхода, что позволило исследовать проблему комплексно, на пересечении таких научных дисциплин, как история, культурология, искусствоведение, музыковедение. В этом контексте автором были использованы общенаучные и специальные методы исследования:

- историко-генетический (или ретроспективный) метод, позволивший обнаружить свойства, функции и изменения музыкальной культуры в эпоху барокко, установить причинно-следственные связи исторического развития и природы изучаемых проблем в их становлении;
- компаративный метод, предоставивший возможность провести сравнительно-исторический анализ музыкального как мужского, так и женского образования и выявить изменение гендерных стереотипов в эпоху барокко;

- структурный метод, ориентированный на исследование структурной системы и изучение взаимосвязей между элементами системы, например, между светской и религиозной культурой XVII–XVIII вв. в рамках художественного стиля барокко;
- системный метод, позволивший показать закономерности бытования музыкальной культуры барокко в конкретных социально-исторических и культурных условиях.

Источниковая база исследования. Работа проводилась на основе привлечения широкого круга источников, включающих опубликованные и архивные документы. Можно выделить несколько основных групп.

Законодательные акты и документы международных организаций: программы ЮНЕСКО по сохранению культурного наследия как фактора, способствующего сближению, обменам и взаимопониманию между людьми (Конвенция об охране всемирного культурного и природного наследия 1972 года, Международная конвенция об охране нематериального культурного наследия от 17 октября 2003 г.), документы Европейского совета по культурному сотрудничеству (Сборник правовых актов Совета Европы о сохранении культурного наследия).

Архивные источники. В ходе работы были использованы документы архива библиотеки консерватории «Санта Чечилия» (*Conservatorio statale di musica Santa Cecilia*) в Риме. Важными источниками для исследования стали факсимиле оригинальных либретто XVII–XVIII вв., хранящихся в библиотеке консерватории *Santa Cecilia*, а также аудио- и видеозаписи. Были привлечены раритетные материалы библиотеки консерватории *Santa Maria di Loretto* в Неаполе¹ (номера газеты «Diario Napoletano» за 1705 год, страницы архива), а также старинные трактаты В. Галилеи, Дж. Б. Дони, Дж. Каччини,

¹ Консерватория *Santa Maria di Loretto* в 1806 году прекратила свое существование после слияния нескольких неаполитанских консерваторий, образовавших сначала Королевский музыкальный колледж (*Regio Collegio di Musica*), в свою очередь преобразованный в 1826 году в действующую консерваторию *di San Pietro a Majella* где в настоящее время и находится ее архив.

П. Ф. Този, Л. Цаккони, посвященные музыке XVII века. Важное значение для характеристики эпохи в целом имели труды XVII–XVIII веков Дж. Манчини, П. да Кортоня, П. Орланди, Дж. Боттари, Дж. Бальоне, Дж. Б. Пассери. В этих источниках были даны первые оценки художественного стиля барокко.

Важным источником для работы стали коллекции 15 художественных музеев Италии, Литвы и России тоже стали важным источником для работы. Это музеи Ватикана, Капитолия, Дориа Памфили, Боргезе, Барберини, Корсини (в двух последних находится Национальная галерея старинного искусства); галерея Спада; музей декоративного искусства, костюма и моды Бонкомпаньи-Лодовизи; Капель Сант-Анджело; Национальный римский музей в палаццо Альтемпс; Вилла Торлония; музей Рима в палаццо Браски (Рим, Италия)¹, Вилла д'Эсте (Тиволи, Италия)²; Тракайский замок (Тракай, Литва)³; Русский художественный музей (Санкт-Петербург)⁴; Государственный музей изобразительных искусств республики Татарстан в усадьбе А. Г. Сандецкого (Казань)⁵.

¹ Pinacoteca Vaticana: залы XIII и XVII (XVII в.); Musei Capitolini: pinacoteca, collezioni del Sacchetti e Pio di Savoia; Galleria Doria Pamphili: collezione privata del cardinale Camillo Pamphili, nipote del papa Innocenzo X; Museo e galleria Borghese: collezione del Scipione Borghese; Galleria Nazionale d'arte antica in palazzo Barberini: collezione privata di sir Denis Mahon e l'arte italiana del XVII secolo; Galleria Nazionale d'arte antica in palazzo Corsini: fondo Corsini; Galleria Spada: collezionistica del cardinale Fabrizio Spada; Museo Boncompagni Ludovisi per le arti decorative, costume e moda; Museo nazionale d'arte orientale in palazzo Brancaccio; Museo nazionale in castel Sant-Angelo: collezione del Mario Menotti, collezionista romano; Museo nazionale Romano in palazzo Altemps: collezioni del cardinale Marcus Sitticus e Boncompagni Ludovisi; Museo di Roma in palazzo Braschi: Filippo Gagliardi (1606–1659) Filippo Lauri (1623–1694) La Giostra dei Caroselli nel cortile di Palazzo Barberini in onore di Cristina di Svezia. Dipinto 16561–659. Inventario: MR 5698.

² L'esposizione «La caccia»: una mostra di pitture, sculture, e le armi dei secoli XVII e XVIII, provenienti dalle collezioni private.

³ Экспозиция сакрального искусства: уникальные предметы церковной утвари, живописи, скульптуры, текстиля и бытового искусства XVII–XVIII веков.

⁴ Русский музей. Санкт-Петербург. Научная библиотека. Сектор редких книг. Коллекция «Личные книжные собрания деятелей культуры» (А. Бенуа). Итальянская живопись в XVII и XVIII веках.

⁵ Собрание И. Ф. и А. Ф. Лихачевых. Произведения итальянской живописи XVII века Ан. Карраччи, Л. Бассано, Дж.Б. Караччоло, С. Роза и др.

Научная новизна Комплексный историко-культурологический анализ музыкальной культуры итальянского барокко XVII–XVIII вв. позволил диссертанту рассмотреть развитие художественной деятельности в широком культурном контексте, представив музыкальную культуру барокко как результат единства трех компонентов – социального, материального и духовного. Автор с междисциплинарных позиций показал предпосылки, место и роль барочной музыки в истории развития европейской художественной культуры, продемонстрировал остроту конфликта религиозной и светской идеологий, наиболее тонким выразителем которого стала музыка барокко. В диссертации впервые исследована роль оперы как культуроцентричного феномена, оказавшего особое влияние на процесс «обмирщения» культуры, становления личностного начала в художественном творчестве, на зарождение светских форм проведения досуга, требующего иного типа межчеловеческих коммуникаций. Диссертант аргументировано доказал, что развитие оперного жанра породило такое явление, как певцы-кастраты, способствовало формированию принципиально нового типа техники пения (*belcanto*), привело к созданию профессиональной системы музыкального образования, к развитию новых литературных жанров (либреттистика), к изменению места и роли женщины в искусстве и культуре в целом.

Научная новизна исследования раскрывается в **положениях, выносимых на защиту:**

1. Историография проблемы показала, что при всем обилии исследований посвященных стилю барокко, на сегодняшний день крайне мало работ, рассматривающих музыкальную культуру эпохи как историко-культурологический феномен. Эта проблематика стала «заповедной зоной» музыковедов, что не позволяло выявить специфическую социокультурную роль музыки как эпицентра противоречивого духовного и художественного развития европейского общества XVII–XVIII вв.

2. Музыкальная культура – это особая система социокультурных отношений, формирующихся вокруг «мира музыки» определенной эпохи. Доминирующим элементом этой системы является музыка как носитель духовных ценностей, в то время как музыкальная теория и критика, музыкальное образование и воспитание, взаимодействие композиторов, исполнителей, литераторов и публики, отношение общества к новым музыкальным формам выступают в качестве подсистем, связанных с производством и потреблением данных ценностей.

3. XVII и XVIII века занимают особое место в истории Нового времени как «переход внутри перехода» (М. С. Каган), когда «умирают» старые ценности, а новые только зарождаются и окончательно не вербализованы. В условиях такой духовной «неопределенности» среди всех видов искусств на первый план выходят невербальные виды художественного творчества, а именно музыка. Она демонстрировала вектор развития культуры, концентрированно отражала сложность и противоречивость назревающего социокультурного «скачка». Музыка XVII–XVIII вв. формирует вокруг себя целый мир, наиболее полно отразивший «драматизм общественной психологии», всю сложность и противоречивость рождения человека Нового времени.

4. Процесс обмирщения культуры XVII–XVIII вв. привел к появлению в Италии принципиально нового музыкального жанра – оперы, которая стала неотъемлемой частью светской культурной жизни. Опера сыграла важную роль в синтезе многих искусств Нового времени, впервые обнаружив основную тенденцию будущих переломных эпох. Барочная опера благодаря своей синтетической природе существенно повлияла на векторы движения многих культурных процессов. Она представляла собой культуросцентричный феномен, выполнявший роль своеобразного стержня художественной культуры Италии.

5. Опера как искусство «двух текстов», музыкального и поэтического, вывела литературу на совершенно особое место. С историко-культурологической точки зрения оперная либреттистика XVII–XVIII вв. может

интерпретироваться как определенный взгляд на мир и картину мира, в центре которой находится человек с его переживаниями, и не только в отношениях с Богом. Литературная основа оперы давала разные модели межчеловеческих отношений.

6. «Рождение» оперы привело к появлению первых в истории Европы Нового времени консерваторий и становлению профессионального музыкального образования, многие традиции которого сохраняются в Италии и сегодня. Наряду с мужскими высшими музыкальными образовательными учреждениями в XVII веке появляются и женские консерватории. Женщины стали неотъемлемой частью барочной оперы, что способствовало расшатыванию гендерных стереотипов. Опера стала явлением, той культурно-исторической почвой, которая взрастила новую формацию социально активных женщин – актрис, певиц-примадонн, получивших признание в качестве самостоятельных профессиональных личностей. Следствием этого стало появление в истории Европы первой финансово самостоятельной социальной группы женщин.

7. Барочная опера вызвала к жизни такое своеобразное явление, как вокальное искусство певцов-кастратов. Искусство призвало на службу хирургию для достижения чрезвычайных высот исполнительского мастерства. С творческими возможностями певцов-кастратов связана эволюция стиля *belcanto*, формирование эталонного звука, создание регламента профессионального пения, на который сегодня ориентируются современные оперные певцы.

Теоретическая и практическая значимость исследования.

Диссертация представляет собой исследование, которое расширяет возможности культурологического анализа применительно к феномену музыкальной культуры итальянского барокко. Значительное количество новой информации вводится в предметное поле культурологии, тем самым формируя и развивая междисциплинарные связи «истории культуры» и «истории музыки».

Результаты работы могут быть использованы при изучении теории и истории культуры, применены в педагогической практике при разработке лекционных курсов по истории культуры XVII–XVIII веков, истории музыки, истории вокального искусства и оперного театра, при изучении истории профессионального образования.

Апробация и внедрение результатов. Основные положения диссертационной работы представлены в сообщениях на научных конференциях: III Международной научно-практической конференции «Актуальные проблемы образования в сфере культуры и искусства» (Рязань, 2012); VIII, IX, X Международных научно-практических конференций «Серебряковские чтения» (Волгоград, 2010, 2011, 2012); III Международной научно-практической конференции «Образование: традиции и инновации» (Чешская республика, Прага, 2013); научно-практической конференции в рамках Международного конкурса вокалистов «*Art-vocal*» им. Ф. П. Гости (Волгоград, 2013); Международном интернет-форуме молодых ученых сферы культуры и искусства, посвященном Году культуры (Рязань, 2014); IX Международной научно-практической конференции «Филология и культурология: современные проблемы и перспективы развития» (Махачкала, 2014); I Международной научно-практической конференции «Перспективы интеграции науки и практики» (Ставрополь, 2014); Первой Международной конференции по развитию дисциплин искусствоведения и культурологии в Евразии (Вена, Австрия, 2014).

По теме диссертации было опубликовано двенадцать научных работ, в том числе три – в журналах, входящих в перечень рецензируемых научных изданий, рекомендованных ВАК РФ.

Результаты исследования нашли отражение в различных формах научно-творческой деятельности и развернутой концертной практике студентов Волгоградской консерватории им. П. А. Серебрякова, разработке программ спецкурсов «Вокальная музыка эпохи барокко», «Основы преподавания вокальных дисциплин», «История оперного театра», а также

при подготовке элективных курсов «История исполнительства», «Стиль бельканто: генезис, особенности, значение» для студентов Волгоградской консерватории им. П. А. Серебрякова.

Структура работы подчинена решению основных целей и задач диссертационного исследования, состоит из введения, двух глав, восьми параграфов, заключения, списка литературы, приложений. Общий объем работы 142 страницы.

ГЛАВА I

БАРОККО В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ (СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ ПРОБЛЕМЫ)

1.1 Исторические предпосылки культуры барокко

Современный этап развития культурологического знания отмечен переосмыслением традиционных взглядов на культуру барокко. Анализ ее исторических предпосылок позволит полнее охарактеризовать ее основные черты и пути становления, оценить оригинальный вклад эпохи в общую сокровищницу культурных достижений человечества.

Истоки и развитие барочной культуры во многом определялись историческими процессами. По словам М. С. Кагана, две силы – политическая и религиозная – имели в ней фундаментальное значение. Монархическая организация феодального общества распространяла свою безоговорочную власть и на культуру. Религиозная идеология (как и политика тоталитарная и репрессивная), стремилась подчинить себе все сферы культуры, начиная с самой политики и заканчивая эстетической, нравственной и художественной сферами¹.

¹ *Каган М.* Введение в историю мировой культуры. Кн. 2. СПб.: Издательство Петрополис, 2003. 320 с. С. 97–98.

Однако к XVII веку Западная Европа уже вступала в стадию политических и экономических отношений, которая отличалась развитием и столкновением двух мировоззрений – феодального и капиталистического. Происходила постепенная централизация государственной власти, а также образование национальных государств, построенных на основе абсолютных монархий. Все европейские страны эволюционировали в направлении от феодализма к капитализму, часто в остродраматических формах, а ведущими социальными слоями стали аристократия, буржуазия и крестьянство.

Характер развития был очень неравномерным: в Голландии в это время уже сложились буржуазные отношения; в Германии все еще сохранялась феодальная раздробленность; в Англии произошла буржуазная революция; для Франции это был период расцвета абсолютизма; а для Италии – период контрреформации и интенсивной миссионерской деятельности. Однако, по мнению Т. Н Ливановой, в своем художественном развитии эти страны не были внутренне изолированы: немецкие мастера образование получали в Италии, итальянские музыканты работали при немецких дворах, в Англии, во Франции и т.д. Различие общественных и экономических условий реально ощущалось художниками того времени и сказывалось на их мировосприятии¹. Именно с XVII века в развитии культуры установилась самостоятельная фаза.

Художественное направление барокко зародилось в Италии (Флоренция, Рим, Венеция) и в XVII–XVIII веках распространилось по всей Европе. В это время Италия резко потеряла экономическое и политическое значение и стала играть второстепенную роль в жизни Западной Европы. На ее территорию пришли завоеватели – испанские, французские и австрийские солдаты. Страна представляла собой ряд территориально-государственных образований, практически никак друг с другом не связанных не только административно, но и экономически, политически и даже культурно.

¹ Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. В 2-х т. Т. 1. По XVIII век. М.: Музыка, 1983. 696 с., нот. 2-е изд., перераб. и доп. С. 312.

Разбросанные на Апеннинском полуострове государства отличались не только внутренним устройством, но и традициями и языковыми диалектами.

Обширные области на юге вместе с островом Сицилия составляли Неаполитанское королевство, состоящее под протекторатом испанской короны. На севере территории делились между герцогствами Тосканским (с центром во Флоренции), Мантуанским и Миланским, Пармой, Моденой и княжеством Пьемонт (с центром в Турине). Все северные области находились в зоне политических интересов Франции и Австрии и испытывали на себе их влияние. Две республики, Венеция и Генуя, в которых правили старые купеческие олигархии, сохраняли в Италии наибольшую самостоятельность. В середине полуострова находилась Папская область (*Stato pontificio*) с центром в Риме, где духовная и светская власть принадлежала главе католической церкви.

Несмотря на социальный и экономический кризис, Италия оставалась культурным центром Европы, а Рим – ее художественной столицей, в которой создавались и культивировались дворцовые и парковые ансамбли, духовная и светская архитектура, живопись и скульптура, музыкальные произведения, развивалась литература. По словам Д. А. Лалетина, в первые три четверти XVII столетия в Риме работало гораздо больше художников и музыкантов, и было создано намного больше значительных произведений искусства, чем во всей остальной части Европы¹.

Во многом это было связано с попытками Римско-католической церкви, сопротивляющейся крепнущей Реформации, воздействовать на умы через культурные механизмы. Аристократические семейства также, не жалея денежных и других ресурсов, активно покровительствовали искусствам, привлекая лучших художников, скульпторов и музыкантов, чтобы доказать свое превосходство над остальным патрициатом. Все это способствовало интенсивному развитию художественной культуры, становилось мощным

¹ Лалетин Д. Культурология. Раздел II. Исторические этапы развития культуры. Глава 7. Культура начала Нового времени в Европе. Воронеж, 2008.

стимулом для появления новшеств в различных областях искусства, благодаря чему именно Италия определяла эволюционную динамику развития культуры Европы в целом и музыкальной культуры в частности.

XVII век – это эпоха накопления и бурного развития научного знания, в общем русле которого появляются и новые культурные концепции. Одной из таких концепций стала идея академических сообществ, впервые появившихся еще в век Ренессанса, а в эпоху барокко получивших необычайную популярность в Италии. По выражению А. Ф. Лосева, академии были «чем-то средним между клубом, ученым семинаром и религиозной сектой»¹. Они составляли интеллектуальную жизнь Италии, своеобразную форму светской жизни, когда искусства и науки давали повод для приятных бесед и отдыха. Членов академий, принадлежавших к лучшим дворянским семьям Италии, среди которых часто встречались кардиналы и правители, привлекали не шумные публичные увеселения, а утонченные интеллектуальные развлечения. Помимо аристократов в состав академий входили профессиональные литераторы, поэты, художники, музыканты и одновременно любители, которые интересовались вопросами искусства. Женщины также могли быть их членами. На собраниях происходили поэтические состязания, философские и литературные дискуссии, а также концерты; в некоторых городах, где не было оперы, академии брали на себя организацию оперного театра. В XVII веке деятельность академий распространилась на всю Италию. По свидетельству П. В. Луцкера и И. П. Сусидко к XVII веку их насчитывалось более 200, и даже небольшие города имели свои академии, а в крупных центрах их могло быть несколько². Академии обычно располагались в домах или дворцах аристократии, и каждое общество имело свое название, часто шутовское, и пароль. Например, *I Faticosi* (Трудолюбивые) в Милане, *I Gelidi* (Замороженные) в Болонье, *Intronati* (Ошеломленные шумом) в Сиене, *Immobili* (Стойкие) во

¹ Лосев А. Эстетика Возрождения. М. 1978. С. 318.

² Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. Ч. 1: Под знаком Аркадии. М., 1998. 440 с., нот. С. 15-16.

Флоренции¹. Но самой известной из них была академия Аркадия, основанная группой литературных деятелей из окружения королевы Кристины Шведской в Риме, впоследствии имевшая отделения в большинстве городов Италии.

Королева Кристина² в силу политических причин отреклась от шведского престола, приняла католичество (что в протестантском мире стало сенсационным событием), переехала в Рим и, поселившись в палаццо Корсини³, собрала богатую библиотеку и ценную коллекцию редких вещей. Королева сама изучала литературу и искусства, а ее двор был центром всего интеллектуального Рима. К королевскому окружению принадлежали многие известные представители светской и духовной аристократии – кардиналы Флавио Киджи и Джулио Роспильози (позже папа Климент IX), влиятельнейшие люди того времени – Джованни Баттиста Боргезе, Бенедетто Памфили, княгиня Россано, граф д'Алиберт⁴.

¹ *Lazarevich G.* The role of the Neapolitan intermezzo in the evolution of eighteenth-century musical style: literary, symphonic and dramatic aspects, 1685-1735. Columbia University. 1970. С. 63.

² См. приложение 2. Документ 13.

³ Дворец Корсини или Палаццо Риарио, был построен в районе Трастевере в 1510–1512 году кардиналом Рафаэлем Риарио, племянником папы Сикста IV. В настоящее время там находится Национальная галерея старинного искусства: Galleria Nazionale d'arte antica in palazzo Corsini.

⁴ См. о них приложение 1. Персоналии. Здесь хотелось бы подчеркнуть, что создание наиболее цельного и рельефного облика музыкальной культуры Италии XVII–XVIII столетий потребовало привлечения широкого круга материалов, часть из которых не вошла в диссертацию. Некоторые из них представлены в приложениях, наличие которых объясняется желанием показать не только исторические события и художественные явления, но и существующие в отношениях взаимозависимость и преемственность. На наш взгляд это поможет образному постижению духа эпохи и иерархии различных художественных явлений. В основу первого приложения вошли материалы, содержащиеся в литературе или труднодоступной сегодня, или не переведенной на русский язык. Это книги Ч. Берни (*A general history of music*), А. Юварры (*I segreti del belcanto. Storia delle tecniche e dei metodi vocali dal settecento ai nostril giorni*), итало- и англоязычные интернет-источники, а также диск с эксклюзивными материалами, составленный на основе документов, хранящихся в архиве библиотеки консерватории Санта-Чечилия в Риме, любезно предоставленный ее директором, профессором Д. Карбони. Приложение не содержит ссылок на конкретные труды (за исключением прямых цитат) по нескольким причинам. Во-первых, мы старались сохранить краткость описаний персоналий, а во-вторых, информация во многом была собирательной и пополнялась из разных источников. Диссертант пытался представить не только знаменитых живописцев, скульпторов, архитекторов, композиторов, либреттистов, певцов и преподавателей пения,

По свидетельству А. Недоспасовой, двор Кристины привлекал лучших композиторов, капельмейстеров и певцов страны, сделавшись настоящим средоточием светской музыкальной жизни города¹. Знатные путешественники «поражались тем концертам и музыкальным представлениям, которым они становились свидетелями в ее дворце или в парке перед палаццо Риарио»². Из этого круга образовалась римская Аркадская академия (1690). Членами академии Аркадия стали виднейшие деятели науки и искусства XVII века. Но и до основания Аркадии Кристина содействовала строительству новых театров, покровительствовала композиторам А. Скарлатти, А. Корелли, Б. Пасквини и А. Страделле, собрала в театре «*Tordinona*» оперную труппу, в которой женские роли разрешила играть не только певцам-кастратам, но и женщинам, что противоречило прямым указаниям папы³.

По мнению известных отечественных исследователей П. В. Луцкера и И. П. Сусидко, именно Аркадия выработала принципы общеитальянского значения, сформировала новые художественные и эстетические идеалы⁴. Идеи, лежащие в основе академических объединений, чаще всего имели критическую, реформаторскую направленность, сопровождавшуюся утверждением новых форм. Одной из таких форм стала опера, беспрецедентная приверженность к которой различных слоев итальянского общества связана с близостью жанра к национальному сознанию и

действовавших в ту эпоху, но и государственных деятелей и общественно значимых лиц, оказавших влияние на культуру и музыкальное искусство данного периода. В приложении также содержится информация об авторах старинных трактатов, упоминающихся в диссертации. Мы сочли уместным и необходимым кратко их представить, так как они также являлись частью культуры той эпохи. Персоналии в приложении располагаются в алфавитном порядке.

¹ Грандиозные представления в ее честь изображены на одной из картин музея Рима. См. приложение 2. Документы 11, 12.

² Недоспасова А. Королева Кристина Шведская. Il seicento di Cristina / Старинная музыка № 1-2 (47–48) 2010. С. 16.

³ Zilli A. Cristina di Svezia Regina della Musica a Roma. Le «canterine» al suo servizio. Roma: Aracne Editrice, 2013. С. 193.

⁴ Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. Ч. I. Под знаком Аркадии. М., 1998. С. 18.

итальянской культуре, а также с ее синтетическим характером, соединяющим музыку, литературу, сценическое действие и другие виды искусств.

Рассматривая эпоху барокко в культурно-историческом аспекте, надо учитывать то, что религиозное миропонимание оказывало здесь решающее влияние на все стороны художественной жизни, строго регламентируя жизнь общества и ограничивая ее проявления различными обычаями, предписаниями и правилами. Для нашего исследования важно увидеть неоднозначность роли церкви и ее влияния на культуру эпохи барокко.

Ранее, в эпоху Средневековья церковь накапливала знания и развивала науки и искусства, а монастыри становились центрами культуры. Это было время сложных и трудных поисков мировоззрения, примиряющего веру и разум и напряженной духовной жизни. По замечанию А. А. Радугина именно «христианство сформировало новые смыслы природы и человеческого бытия»¹. Затем эпоха Возрождения противопоставила схоластическому мировоззрению Средневековья идеи гуманизма. «Человек, наделенный Богом свободной волей, является творцом самого себя» – эта идея вступила в противоречие с теологическими постулатами средневековья, и вызвала мощный всплеск научной и культурной жизни в XVII веке².

В этот период в рамках формирующегося научного мировоззрения были сформулированы важнейшие законы в астрономии, химии и физике, созданы аналитическая геометрия и алгебра, исследовалась значительная часть земной поверхности, устанавливались контуры обитаемых материков. Великие географические открытия побудили развитие многих областей естествознания, не только самой географии. XVII столетие выдвинуло крупнейших ученых – Галилея, Кеплера, Декарта, Ньютона, Лейбница. На фоне бурного развития науки произошла глубочайшая трансформация христианской культуры – Реформация.

¹ Радугин А. Культурология: М., 1997. С. 166.

² Садохин А. Культурология: теория и история культуры: М.: Эксмо, 2005. 624 с. С. 174.

Контрреформация «вывела религиозные конфликты на авансцену культуры не только на уровне идеологии, но и в действиях инквизиции»¹. Римско-католическая церковь начала массово преследовать ереси и применять репрессии. Многие ученые, которые придерживались передовых взглядов и традиций Ренессанса, погибли на кострах инквизиции. Папа Павел IV издал «*Index librorum prohibitorum*» (Список запрещенных книг). Верующим под страхом отлучения от церкви запрещалось читать названные в «Списке» произведения литературы². Дж. Бернал писал: «резко изменяется отношение католической церкви ко всему, в чем можно усмотреть хоть тень свободы мысли. Повсюду свирепствует инквизиция. Реформированная церковь оказывается такой же нетерпимой и беспощадной ко всем инакомыслящим, как и старая. Конфликт между философией и религией, между знанием и верой так остер, как никогда раньше. В Риме и в Париже, в Лондоне и в Женеве пылают костры: людей сжигают живьем за их веру или за их научные взгляды»³. Стремление умов к научному познанию, а искусства к реализму беспощадно подавлялись католической церковью и ее инквизицией как свободомыслие и ересь.

Церковь пыталась восстановить частично утраченное влияние, неограниченную власть над умами, с одной стороны репрессируя инакомыслящих, а с другой стороны поощряя художников, музыкантов и других деятелей культуры. Это обстоятельство придавало XVII столетию повышенный драматизм. В. Б. Виппер отмечал, что в этот исторический период общественные столкновения разыгрывались в условиях резкой активизации реакционных и консервативных кругов. Эти круги (в частности, иезуиты), мобилизовали все ресурсы и использовали свои возможности, чтобы приостановить поступательное движение истории, повернуть ее

¹ Каган М. Проблема барокко в искусствознании и культурологии. Барокко и классицизм в истории мировой культуры: Материалы Международной научной конференции. Серия «Symposium». Выпуск 17. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001.

² Культурология. История мировой культуры // Под ред. проф. А. Н. Марковой. 2-е изд. М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2010. 600 с., илл. цв. С.183

³ Бернал Дж. Наука в истории общества. М.: Иностранная литература, 1956. С. 230.

вспять. Они прибегали к «более разносторонним и гибким методам воздействия, охотно используя ради распространения своих идей и расширения сферы своего влияния пропагандистские и выразительные возможности стиля барокко, со свойственной ему пышностью, эмфазой и патетикой, тягой к чувственности»¹.

Однако барокко было гораздо богаче и шире клерикальной идеологии. В нем также сливались стремление к роскоши, чувственным наслаждениям, мистическому экстазу и желание «запечатлеть в своих творениях могучее движение той эпохи, ее многоликость, противоречия и порывы, кипение страстей»². Й. Лортц усматривал в барокко (особенно в Италии) что-то от оперы: театральность, «суетный пафос» внешнего убранства и росписи барочных интерьеров, применение поддельных материалов. По его мнению, «мистический жар барокко не везде был вполне искренним», это искусство «самоупоенно стремится к возбуждению чувственной радости». И действительно, многие изображения телесно совершенных кающихся грешниц³, соседство чувственной наготы с мистикой в гравюрах и надгробиях вызывают «сомнение в серьезности их аскезы»⁴.

Во многом это было связано с тем, что под влиянием окружающей действительности католическая церковь много раз изменяла свой образ действий, приемы и тактику. При догматизме папской цензуры и жестокости инквизиции церкви требовались более тонкие приемы и гибкие формы воздействия на свою паству⁵. Гегель писал, что религия довольно часто пользовалась искусством, «чтобы заставить нас лучше почувствовать религиозную истину или сделать ее доступной фантазии, выразив ее в

¹ *Виппер Ю.* Творческие судьбы и история. (О западноевропейских литературах XVI–первой половины XIX века). М., 1990. С. 82.

² *Розеншильд К.* История зарубежной музыки. Выпуск I. До середины XVIII века. Изд. третье, доп. М., 1973. С. 194.

³ Например, известная скульптура Дж. Л. Бернини Экстаз Святой Терезы.

⁴ *Лортц Й.* История церкви / Науч. ред. А. Пахомова; Пер. с нем.. М.: Христиан. Россия: [Центр по изучению религий], 1999.

⁵ *Ливанова Т.* История западноевропейской музыки до 1789 года. В 2-х т. Т. 1. По XVIII век. М.: Музыка, 1983. 696 с., нот. 2-е изд., перераб. и доп. С. 319.

образах, и в таком случае искусство, несомненно, стоит на службе у отличной от него области»¹. Церковь под руководством папы, изыскивая новые способы приобретения влияния, неизбежно допускала уступки в процедуре «обмирщения» традиций или даже стремилась использовать новые возможности в пропагандистских целях, например, оперный театр.

По мнению А. П. Садохина, это разрушило сложившиеся ранее представления о гармонии мира, о соразмерном человеку пространству и времени. То, что раньше казалось вечным и неизблемым, буквально рассыпалось на глазах. Человек барочного времени остро ощущал неустойчивость и зыбкость своего положения в мире. Мировосприятие нового поколения мыслителей и художников, формировавшееся в данной атмосфере, характеризовалось разочарованием в ренессансной вере в гармонию бытия, трагическим переживанием несовершенства мира и человека, скептицизмом и пессимизмом. Это преломлялось в культуре таким образом, что все необычное казалось привлекательным и красивым, а простое и ясное – неинтересным и скучным. Новая эстетика «заметно потеснила прежние ренессансные принципы»². Появился новый художественный стиль – барокко.

По мнению А. К. Якимовича, по своей специфике предыдущие культуры – Средневековье и Ренессанс – принадлежали к стабильным эпохам, в отличие от Нового времени. Художественный опыт в них копился медленно и постепенно и очень ценился. Стабильность и постоянство сохраняли ценности и картину мира, а люди искусства и ученые, осваивая этот опыт в совокупности, добавляли в него свои достижения³. Новое время выдвинуло иные стратегии художественной мысли. Был заложен фундамент искусства, нарушающего многовековые нормы и правила. Например, в живописи: гениальные мастера создавали не только новые принципы и

¹ Гегель Г. Сочинения. Т. XII. М., 1938. Перевод Б. Г. Столпнера. Новая редакция перевода Ю. Н. Попова по изд.: G. W. F. Hegel, *Ästhetik*, Berl. 1955.

² Садохин А. Культурология: теория и история культуры. М.: Эксмо, 2005. 624 с. С. 464.

³ Якимович А. Новое время. Искусство и культура XVII–XVIII веков. СПб., 2004. С.9.

понятия в композиции, технических приемах и выборе сюжета, но и смыслы работы художника. Как справедливо заметил О. А. Кривцун, «подрывать изнутри ценимые и любимые традиции своего искусства, культивировать свою школу, но доводить ее до грани кризиса и слома острыми экспериментами – общее свойство искусства Нового времени <...> художники теперь хранят заветы о том, как не следует хранить заветы, о том, как надо сомневаться, подрывать основы, устраивать опыты, самовыражаться»¹. А. К. Якимович считает, что мастера эпохи барокко «не менее беспокойны, стремительны и дерзновенны, чем пресловутые новаторы и революционеры в искусстве XX века»².

Барокко, возникнув на сложной и многоликой социальной почве, в различных видах искусств и различных оттенках отразило ментальность аристократии и церковного клира³. Отсюда возникло роскошное, красочное, фантазийное, религиозное искусство М. Караваджо, Дж. Л. Бернини, А. Каррачи, Ф. Борромини, А. Скарлатти, А. Страделла – живописцев, зодчих, композиторов, которые были в фаворе у церкви. Патетика живописных и скульптурных композиций, переизбыток декора⁴, множество украшений, отвечали роскошной барочной архитектуре храмов. Характер и особенности обряда католического ритуала в том виде, в каком он смог сложиться в XVII веке (с широким использованием новых эмоциональных форм в духовной музыке), беспримерно согласовывался с формами барочного искусства.

Несмотря на это, XVII столетие стало эпохой титанического преодоления – преодоления ограниченности образной системы прошлого с ее религиозной тематикой и глубокими противоречиями, порожденными в этот

¹ Кривцун О. Художественные эпохи в культуре Нового времени: проблема идентификации // Искусствознание. № 1. М., 2001. С. 41.

² Якимович А. Другое искусство. От Ренессанса к XX веку // Искусствознание. № 2. М., 2002. С. 62–63.

³ Некоторые исследователи (М. Лобанова, Т. Ливанова) указывают на наличие так называемого «низового барокко», но его анализ не являлся целью нашего исследования.

⁴ См. приложение 2. Документ № 9.

период развития общества. В известной мере это составляло специфический признак грандиозного исторического драматизма эпохи барокко, и было знаменем времени. Столкновение религии и формирующейся науки, воинствующей церкви и передовой мысли ученых, изменение прежних представлений о природе человека, о мире и вселенной, постепенно открывающаяся неустойчивость «вечных» истин – все это формировало драматичную и экспрессивную художественную культуру.

На наш взгляд, одна из причин этого заключалась в том, что крупнейшие художники, скульпторы, архитекторы, музыканты, будучи глубоко верующими людьми, обычно находясь на службе церкви, часто связанные с религиозной тематикой в своём творчестве, не могли не ощущать растущее напряжение своего времени. Личность крупного художника чаще всего была зависимой либо от произвола местных церковных начальников, либо от светских правителей. Эта зависимость тем сильнее давала о себе знать, чем больше был масштаб встающих творческих проблем. Время от времени представители различных видов искусства входили в конфликт с теми, от кого зависели, покидали службу в поисках большей творческой свободы. Вместе с тем именно личность, ее внутренний эмоциональный мир, вошли в культурное пространство эпохи барокко и заняли там место, какого никогда не занимали в эпоху Возрождения. Это была напряженно мыслящая и остро чувствующая личность, а ее внутренний мир был исполнен контрастов и духовного напряжения. В то же время человек во многом был несвободен в своем отношении к миру, и его менталитет не мог быть гармоничным. Нечто не вполне им постигаемое тяготело над его стремлениями и чувствами – религиозное, фатальное, мистическое и нереальное. Все это многосторонне выражалось средствами искусства.

XVII век в истории европейской культуры выделяется кризисом ренессансной веры, трагическим осознанием невозможности разрешения противоречий между Богом и человеком, чувством и разумом, реальным и

идеальным, духом и природой. Социальная и идеологическая ситуация отличалась неразрешимостью гносеологических, идеологических, религиозных, политических, этических и эстетических конфликтов, что приводило к тому, что драматизм стал основной эстетической «краской» эпохи. Барокко психологически гармонировало с мистическим мироощущением контрреформации, но его выразительные возможности были гораздо шире. Это позволяло использовать их для выражения не только религиозных, но и нерелигиозных идей даже тогда, когда контрреформация осталась в прошлом.

Новый художественный стиль удивительным образом связал в себе все разнообразные явления времени. В искусстве барокко стали преобладать подчеркнутая драматическая патетика, напряженная динамика, неуравновешенность, преувеличение эмоций и столкновение контрастов – высокого и низменного, тьмы и света, пышной декоративности и глубокой лиричности, мистики и реализма. Подчинение личности интересам церкви или государства стало центральной идеей искусства, воплощавшего эту идеологию. Этим определялись и основное предназначение искусства – «поучать, развлекая», и сюжетно-тематическая сторона содержания художественных произведений, в которых предпочтительно изображались исторические или мифологические подвиги героев, современные монархи, вожди, полководцы.

Мир воспринимался художниками барокко как единая космическая стихия, находящаяся в постоянном движении. Уравновешенность, внутренний покой, гармония в искусстве барокко – исключения. Основной эмоциональной нормой становится аффект, эмоциональное возбуждение и преувеличенность в выражении чувств. Если в искусстве Ренессанса органично совмещались духовное и земное начала, то в барокко были заложены их конфликтность и принципиальное раздвоение. По словам Б. Р. Виппера, «драматизм бытия был для приверженцев барочного стиля

естественной формой существования природы и человека»¹. У разных мастеров и в разных национальных школах по-разному проявлялась конфликтность двух начал, но общей специфической чертой искусства барокко было драматическое напряжение.

Искусство барокко благодаря своему драматизму и особой эмоциональности нашло новые формы контакта между собственно художественным произведением и зрителем, воспринимающим его. Всегда активный по отношению к слушателю барочный образ обращается к его эмоциям и захватывает его чувства. В музыке, литературе, театре, изобразительных и пластических искусствах драматизм изображаемых чувств или событий, отображается в порывистых движениях, необычных ракурсах фигур, драматической жестикуляции². Искусство барокко поражает зрителя своими контрастами и динамическими эффектами. В этом удивительном и все еще недостаточно исследованном стиле выражена своеобразная завершенность культуры.

Таким образом, понятно, что искусство барокко, которое спонсировалось церковью и влиятельными аристократическими семьями, отразило различные проявления политической, социальной, религиозной, научной и культурной жизни, которые глубоко затронули все европейское общество. Стиль барокко в духовном плане воплощал основные предпочтения культуры этого периода, хотя и не охватывал собой все основные художественные явления XVII века. Именно в его рамках складывалось официальное искусство в том смысле, в котором это понятие существует в наше время. Оно было связано со вкусами католической церкви и королевских дворов, наибольшее развитие получило именно в тех странах, где господствующим классом оставалось дворянство и сохранились позиции католицизма.

¹ *Bunner Б.* Статьи об искусстве. М., 1970. Электронный ресурс, дата обращения 31.10.13 URL: <http://www.twirpx.com/file/1154663/>.

² См. приложение 2. Документ №8.

1.2 Основные этапы изучения стиля барокко

Исторически трактовки термина «барокко» кардинально менялись (по-итальянски *barocco* – странный, причудливый, с некоторым изъясном; по-португальски *perola barroca* – жемчужина неправильной формы). Название стиля появилось позже, чем направление в искусстве, поэтому содержательное наполнение названия претерпело существенные трансформации. С момента начала его изучения понятие «барокко» имело отрицательный, негативный оттенок и лишь к концу XIX века развитие новых культурных идей привело к пониманию барокко как целостного творческого метода, с едиными принципами формообразования, приемами композиции, индивидуальной манеры и техники, свойственных творческим деятелям определенного исторического периода.

Первые опыты обоснования феномена культуры барокко как таковой относятся к концу XVIII века – это этап зарождения культурологического знания о художественном стиле. Однако уже в XVII веке появляются трактаты по искусству, в которых можно получить интересные сведения по теме. Кроме того, в это время создаются различные хроники, описания, путеводители, биографии, которые являются бесценными свидетельствами формирования нового стиля.

Среди многих можно отметить «Словарь художников»¹ итальянского историка искусства П. Орланди и трактат Дж. Боттари² «Письма о живописи, скульптуре и архитектуре»³.

Большое значение для исследователя имеют труды Дж. Манчини⁴. В это время был популярен такой литературный жанр, как путешествие, он знакомил с различными городами и их достопримечательностями, с историей, культурными событиями и новинками. Манчини написал в этом

¹ *Orlandi P. A. «Abecedario pittoresco; Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura»* (Болонья, 1704).

² См. приложение 1. Персоналии.

³ *Bottari G. Trattato Dell' Arte della pittura, scultura ed architettura* (1754–83).

⁴ См. приложение 1. Персоналии.

жанре два трактата «Размышления о живописи»¹ и «Путешествия по Риму»², которые могут стать важнейшим материалом для исследования культуры барокко, так как в них рассказывается о новых памятниках искусства и художественных событиях, даются первые оценки стиля. Автор трактата высоко оценивал художников болонской школы (А. Каррачи³) и декоративную живопись (П. да Кортоне⁴). Наряду с традиционной теоретической частью и биографиями Манчини затрагивал вопросы искусствоведческой методологии и критики, выявления стиля художника и художественной школы, связей искусства со временем, национальными особенностями. Его рукописи были широко известны, хотя при жизни не были опубликованы.

П. да Кортоне вместе с кардиналом-иезуитом Дж. Оттонелли написал трактат «О живописи и скульптуре»⁵. В нем авторы отстаивали новые взгляды о сопричастности искусства идеям времени, принципы «артистичности», т.е. способности художника выйти за пределы правил, апеллировать к чувствам зрителя, тем самым превосходя природу и приобретая художественную самостоятельность.

В 40-е годы XVII столетия в Риме появились «Жизнеописания живописцев, скульпторов и архитекторов», написанные так называемыми писателями римско-флорентийского круга Дж. Бальоне⁶ и Дж. Б. Пассери⁷. По примеру Вазари⁸, на которого в то время многие ориентировались,

¹ Mancini G. Considerazioni sulla pittura (1620).

² Mancini G. Viaggio per Roma (1624–1628).

³ См. приложение 1. Персоналии.

⁴ См. приложение 1. Персоналии.

⁵ Дажина В. Историография барокко. Электронный ресурс, дата обращения 28.03.13. URL: http://dazhinaart.professorjournal.ru/c/document_library/get_file?p_l_id=469289&folderId=1730822&name=DLFE-27137.doc

⁶ Baglione G. Le Vite de pittori, scultori, architetti, ed Intagliatori dal Pontificato di Gregorio XII del 1572, fino a' tempi de Papa Urbano VIII nel 1642 (1642). Перевод названия: «Жизнь художников, скульпторов, архитекторов и резчиков с 1572 года, понтификата Григория XII до 1642 года, периода правления папы Урбана VIII».

⁷ Passeri G. B. Vite de pittori, scultori et architetti che anno lavorato in Roma (написана в 1678, издана в 1722).

⁸ См. приложение 1. Персоналии.

Бальони и Пассери, записывая биографии художников, архитекторов и скульпторов, вводили читателя в атмосферу современной художественной жизни, описывали многие важные подробности и детали быта. В соответствии с нуждами антикварного рынка все больше появлялось словарей художников, биографических жизнеописаний. Для изучения итальянского барочного искусства такого рода тексты являются неоценимыми источниками.

Барочная культура после своего «заката» пережила долгий период непонимания и негативных оценок. Пробуждение «позитивного» интереса к барокко относится к XIX веку. В XVIII веке если и появлялся такой интерес, то чаще всего он носил отрицательный характер, несмотря на то, что стилевые черты барокко наблюдались на протяжении всего столетия. Представители академического классицизма первыми обвинили барочных мастеров в желании соревноваться с древними, а не поклоняться их величию. Они отмечали «нарушение классических норм», «утрату чувства меры»¹. Просветители XVIII века тоже видели в барокко проявление «плохого вкуса», отмечали неестественность его стилистики. Например, теоретик позднего классицизма И. И. Винкельман считал барокко художественным явлением, «облеченным дурным вкусом», «лишенным грации», так как «хороший вкус» – это путь подражания природе, воплощенный мастерами греческой классики². Французский поэт и критик Н. Буало, используя материал античности, противопоставлял его искусству и эстетике барокко, в котором он видел проявление своеволия, нарушение правил, посягательство на дисциплину³.

Название стиля барокко родилось в конце XIX века и с тех пор прочно вошло в различные разделы гуманитарной науки – историю, философию, эстетику, литературоведение, искусствознание.

¹ Федотова Е. Барокко. М.: Белый город, 2007. С. 7.

² Винкельман И. Избранные произведения и письма. М., Л.: Академия, 1935. 686 с. С. 187.

³ Буало Н. Поэтическое искусство. М. 1937.

Одним из первых оценить художественные достоинства и новизну стиля барокко в конце XIX века попытался немецкий ученый Генрих Вельфлин в работе «Основные понятия истории искусств»¹. Он назвал его «могучим стилем», сменившим Ренессанс². Исследуя формально-стилистические особенности барокко, Вельфлин задавался вопросами «где корни барокко», «во что превратился Ренессанс», «каков комплекс симптомов, определяемых барокко», рассматривал круг мастеров, считающихся провозвестниками стиля³. Барокко «знаменует собой не прогресс и не упадок, но другую ориентацию к миру», – писал ученый⁴. Выработанное по формальным критериям противопоставление Ренессанса и барокко, а также привлекательная компактность и экономность исследовательской схемы располагали к себе многих ученых. Вельфлин оказал большое влияние, в том числе и на музыковедов. Несмотря на то, что позже его концепция подвергалась серьезной критике: разрыв между содержанием и формой в теории Г. Вельфлина усматривали, например, Э. Панофский⁵ и Д. С. Лихачев⁶, однако его вклад в историю культуры очевиден.

Своеобразие исторического периода XVII–XVIII веков, сложность и значительность барокко констатировал и другой крупный немецкий автор XIX века – Корнелиус Гурлит в его «Истории стиля барокко»⁷. Исходя из стилистических признаков, установленных при изучении изобразительного

¹ *Wölfflin H.* Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (1915).

² *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств. Проблемы эволюции стиля в Новом искусстве. М.: Издательство «В. Шевчук», 2009. 344 с. С. 71.

³ *Вельфлин Г.* Ренессанс и Барокко. М.: Азбука, 2004. С. 1–3.

⁴ *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств. Проблемы эволюции стиля в Новом искусстве. М.: Издательство «В. Шевчук», 2009. 344 с. С. 19.

⁵ *Панофский Э.* Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма / Пер. с нем. Ю. Н. Попова. Спб.: Андрей Наследников. 2002. 237 с. (Классика искусствоведения). Изд. 2-е.

⁶ *Лихачев Д.* Барокко и его русский вариант XVII века // Русская литература. 1969. № 2. С. 18–45.

⁷ *Gurlitt C.* Geschichte des Barockstiles (1887–89).

искусства и архитектуры, он выдвинул концепцию барокко как стиля всего западноевропейского искусства вышеуказанного периода.

В первой половине XX века в исследовательской литературе активно обсуждались проблемы, связанные с попыткой связать этимологию слова «барокко» с его концепцией как самостоятельного стиля. Американский и немецкий музыковед Курт Закс впервые использовал термин «барокко» как обозначение музыкальной эпохи в 1918 году¹. Позднее появилась работа Вильгельма Гаузенштейна «Гений барокко»², который одним из первых оценил все достоинства этого стиля, его очарование, преимущества, красоту.

О барокко как оригинальной эпохе заявил один из крупнейших философов XX века Бенедетто Кроче в «Истории эпохи барокко в Италии»³. Он рассматривал данный феномен с точки зрения развития итальянской литературы и языка, а также форм интеллектуальной жизни и быта XVII века. Кроче видел в нем то, что он назвал «упадком». Из его работы следует, что презрительное отношение к стилю, обогатившему Европу столькими достижениями в области художественного творчества, продолжалось достаточно долгое время. Трудно представить, что в 1929 году Кроче мог написать: «Историк не может оценивать барокко как нечто позитивное; это чисто отрицательное явление <...> это выражение дурного вкуса»⁴.

В реабилитацию барокко большой вклад внес ученый-энциклопедист Эмиль Маль. С 1927 года он возглавлял французскую школу в Риме. Маль написал фундаментальное исследование «Религиозное искусство после Тридентского собора» (Париж, 1932) на основе изучения папских архивов. После Второй мировой войны начатые им исследования продолжились и была создана всеобъемлющая монография «Религиозное искусство конца

¹ *Sachs K. Die Streichbogenfrage und kunstgeschichtliche Wege zur Musikwissenschaft (1918).*

² *Hausenstein W. Vom Geist des Barock (1920).*

³ *Croce B. Storia dell'età barocca in Italia. Pubblicato da Adelphi nella collana Classici (1929).*

⁴ Цит. по кн.: *Базен Ж. История истории искусств: От Вазари до наших дней. М. 1994. С. 142.*

XVI–XVII и XVIII вв.» (Париж, 1951). В ней Маль показал, что искусство барокко, столь часто подвергавшееся критике, достигло не меньшей духовной высоты, нежели средневековое искусство¹. По выражению известного теоретика искусства и историка Э. Гомбриха, «эпоху барокко принято считать началом триумфального шествия западной цивилизации»².

Огромное количество крупных и малых монографий было посвящено отдельным направлениям искусства барокко. Интересующие нас работы повлияли на формирование общих взглядов на барокко, как, например, книга Т. Х. Фоккера «Римское барочное искусство. История стиля», изданная в Лондоне. В ее двух томах детально анализируется римское искусство XVII века, природа стиля и истоки его возникновения³.

Представители венской школы искусствоведения (М. Дворжак, А. Ригль) оценивали барокко с точки зрения прогресса в духовном развитии Нового времени, так как для них история искусства – это, прежде всего, история духовного совершенствования общества. В частности, М. Дворжак подчеркивал, что «каждое художественное произведение и каждая художественная форма представляют собой зеркало отношений человека к окружающему миру»⁴. По мнению Дворжака, развитие художественных форм в эпоху Возрождения не могло вызвать к жизни стиль барокко. Барочные тенденции стали возможны в силу того, что их породил маньеризм⁵, и именно маньеризм порвал с идеалами Возрождения¹.

¹ Там же.

² Гомбрих Э. История искусства. Пер. с англ. В. А. Крючковой, М. И. Майской. М. 1998. С. 438.

³ Fokker T. H. Roman Baroque Art. The History of the Style (1938).

⁴ Дворжак М. История искусства как история духа. Пер. с нем. А. А. Сидорова, В. С. Сидоровой и А. К. Лепорка. Под общ. ред. А. К. Лепорка. М.: Академический проект, 2001. С. 14.

⁵ См. приложение 3. Глоссарий. Данная работа носит историко-культурологический характер, однако ее содержание потребовало использования ряда музыковедческих терминов, поэтому мы сочли необходимым снабдить диссертацию кратким глоссарием, включающим в себя основные понятия, сведения о жанрах, музыкальных формах и др. Глоссарий содержит свыше 35 слов и понятий, расположенных в алфавитном порядке.

Тема барокко в рамках социологии искусств представлена работами Арнольда Хаузера² и Френсиса Хаскеля (на наш взгляд, наиболее интересна его книга «Меценаты и художники. Искусство и общество в барочной Италии»³).

Среди работ о барокко также следует упомянуть труды Дж. К. Аргана, Ж. Базена, Ф. Дасса и др.

Джулио Карло Арган определял барокко как «период культурной революции во имя идеологии католицизма»⁴, усматривал в религиозном вопросе социальный аспект – «мастерство художника не самоцель, чтобы ни делалось – все делается к “вящей славе Господней”, то есть человеческая деятельность укрепляет славу, авторитет Бога на земле». Поэтому барокко «очень быстро становится *стилем*, переходит из области искусства в сферу быта, общественной жизни, придает образ, характер, историческую красоту городам, то есть среде, в которой протекает общественная и политическая жизнь»⁵. Он считал, что именно в эпоху барокко искусство стало «великим социальным деянием»⁶.

Базен Жермен, известный французский искусствовед, главный куратор Лувра (1936 –1965), автор около 30 работ по истории искусства, в книге «История истории искусств»⁷ проводит ретроспективный анализ художественного творчества нескольких столетий, оценивает его эстетические, общечеловеческие и национальные формы, выявляет роль искусства и его взаимодействие с наукой и обществом. В числе прочего подробно анализирует научную литературу о барокко.

¹ Дворжак М. История искусства как история духа. Пер. с нем. А. А. Сидорова, В. С. Сидоровой и А. К. Лепорка. Под общ. ред. А. К. Лепорка. М.: Академический проект, 2001. 371 с.

² Hauser A. Sozialgeschichte der Kunst und Literatur (1967).

³ Haskell F. Patrons and Painters: Art and Society in Baroque Italy (1962, 2-е издание 1980).

⁴ Арган Дж. К. История итальянского искусства. М., Радуга, 1990. В 2-х т. Научн. ред. и послесловие В. Дажиной. 239 с. Т. 2. С. 129.

⁵ Там же. С. 130.

⁶ Там же. С. 131.

⁷ Базен Ж. История истории искусств. От Вазари до наших дней. М.: Прогресс, Культура, 1994. 528 с.

Фредерик Дасса противоречивые черты в архитектуре эпохи барокко, объяснял тем, что все великолепие синтеза архитектуры, скульптуры, живописи и декоративно-прикладного искусства использовалось, для того, чтобы заставить зрителя проникнуться религиозным чувством, поразить его воображение. Что «выработанные к началу XVII века в Италии черты храмового зодчества – так называемый “иезуитский стиль” – в тех или иных вариантах проникли не только во все католические страны Европы, – от Португалии до Польши, но и в страны Латинской Америки»¹.

В отечественной научной практике интерес к изучению стиля барокко возник в период необарокко (вторая половина XIX века). О западноевропейском барокко писали П. Я. Чаадаев, А. Н. Бенуа, В. В. Стасов и др. Работ было немного, и относились они в основном к изобразительному искусству и архитектуре. Например, Чаадаев отмечал неординарность и национальное своеобразие стиля, был покорен куполом собора *San-Pietro* в Риме. В. В. Стасов, имея в виду стиль барокко, клеймил «низкопробный европеизм»².

Большой интерес представляет «История живописи» известного художника и исследователя искусства Александра Николаевича Бенуа. В третьем томе его монографии, раскрывающей широкую панораму развития изобразительного искусства, есть глава, посвященная итальянской декоративной живописи XVII–XVIII столетий. Анализы и оценки автора порой настолько точны и выразительны, что вряд ли могут вызвать возражения и в наше время. Причины непонимания, которое постигло искусство *seicento* и *settecento* (семнадцатого и восемнадцатого века), он видит «в упадке в итальянцах сил восприятия», того, что называется

¹ Дасса Ф. Барокко. Архитектура между 1600 и 1750 годами. М., Астрель-АСТ, 2002. 160 с., илл. С. 28.

² Стасов В. Архитекторы эпохи русского Барокко. Электронный ресурс, дата обращения 14.05.14. URL: <http://velaskes.ru/?item=10993d0d-9125-48bb-9d1f-310f46f57051&termin=ac24c3ae-a80f-4a60-9268-1e3a1807343d>

художественным пониманием, что представляется нам важным в связи с изучением культуры барокко в целом¹.

Рассматривая западноевропейское барокко, нельзя не упомянуть трехтомный труд известного отечественного писателя, историка и искусствоведа Павла Павловича Муратова «Образы Италии», написанный в 1911–12 г., в котором автор раскрывает сущность итальянской культуры в ее развитии. В его работах, написанных в начале XX века, и носивших «знаточеский» характер, история и история искусства не рассматривались как некое поступательное движение. Автор пытался осознать каждое культурное событие и произведение искусства, поэтому его книги важны для выяснения самостоятельной ценности барокко².

Подлинный интерес к барокко в России начинает пробуждаться в середине XX века. С конца 1950-х годов в связи с большей открытостью страны и ставшими более частыми поездками появляются основные труды по искусству XVII–XVIII веков. В этот период появляются работы Бориса Робертовича Виппера, на протяжении ряда лет выступавшего со статьями в специальных изданиях. Он написал несколько книг, посвященных итальянскому искусству XVII века³. Его монография «Борьба течений в итальянском искусстве»⁴ вызвала жаркие дискуссии в кругах историков искусства. Сплетение противоречивых проблем художественной культуры в эпоху барокко Виппер обнаруживал не только в изобразительном искусстве, но и в каждой национальной художественной школе эпохи. Он подчеркивал, что «реальная действительность в многообразном обилии своих проявлений властно вторгается в искусство. Не случайно, что в качестве одной из ведущих тенденций оказывается человек в его реальном бытии. Здесь важен

¹ Русский музей. Санкт-Петербург. Научная библиотека. Сектор редких книг. Коллекция «Личные книжные собрания деятелей культуры» (А. Бенуа). Итальянская живопись в XVII и XVIII веках.

² Муратов П. Образы Италии. М., 2008.

³ Виппер Б. Проблема реализма в итальянской живописи XVII–XVIII вв. М., 1966; Виппер Б. Статьи об искусстве. М., 1970.

⁴ Виппер Б. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века. М., 1956.

факт появления изображения повседневной жизни людей, окружающего мира, вещей и природы»¹. Школа, заложенная Б. Виппером, нашла свое продолжение в исследованиях таких известных историков искусства как Е. И. Ротенберг, М. И. Свидерская, В. Э. Маркова и др.

Его сын, Ю. Б. Виппер, внес большой вклад в изучение западноевропейских литератур XVII века. В своих работах он выработал объективный и непредвзятый взгляд на барочную литературу как на искусство «не лишенное острых противоречий, но отнюдь не однолинейное, а, наоборот, чрезвычайно многообразное, способное порождать ослепительные, непреходящие художественные ценности»². Это стало одной из плодотворных предпосылок для понимания европейской литературы XVII века.

Крупным событием в отечественном искусствоведении стало проведение в Москве конференции и издание по ее материалам сборника, посвященного проблемам барокко. В результате были выявлены специфические черты, сформирован понятийный аппарат, обозначены терминологические нюансы в определениях барокко и классицизма в разных областях культуры, включая искусство литературы и музыку³. Чуть ранее выходит четвертый том «Всеобщей истории искусства»⁴, в котором отразилась позиция, оформившаяся в научной полемике тех лет. На всплеске интереса к художественному стилю барокко появились попытки изменить его отрицательные оценки как исключительно придворного и церковного искусства. Ее выразителями стали такие исследователи, как М. Свидерская и Е. Ротенберг⁵. Специалист по творчеству Караваджо М. И. Свидерская¹, в

¹ *Виппер Б.* Проблема реализма в итальянской живописи XVII–XVIII вв. М., 1966. С. 34.

² *Виппер Ю.* Творческие судьбы и история. (О западноевропейских литературах XVI – первой половины XIX века). М., 1990. С. 197.

³ Ренессанс. Барокко. Классицизм. Сборник статей. М., 1966.

⁴ Всеобщая история искусств // Под общей редакцией Ю. Д. Колпинского и Е. И. Ротенберга. Т. 4. М.: Государственное издательство «Искусство», 1963.

⁵ *Ротенберг Е.* Западноевропейское искусство XVII в. М.: Искусство, 1971. 520 с.; *Ротенберг Е.* Западноевропейская живопись XVII в. Тематические принципы. М., 1989.

своих исследованиях подчеркивала, что барокко – это многосторонний и сложный период, включающий различные тенденции в современном ему искусстве². По выражению Е. И. Ротенберга, «бунтарский разрыв Караваджо с традициями во имя утверждения реальной действительности и дуализм чувственного и иррационально-мистического в творчестве Бернини, повышенная жизненная сила, необычайное полнокровие образов Рубенса и сложная этическая проблематика Пуссена, многозначная содержательность образов Веласкеса и трагические коллизии Рембрандта – все эти разнохарактерные явления, порожденные одной эпохой», представляли во всей остроте неразрешимых конфликтов, поэтому общая картина развития искусств барокко отличается особой сложностью³.

Л. Е. Пинский, специалист по истории западноевропейской литературы XVII–XVIII веков, рассматривал барокко в глубинном соотношении с общественными и духовными процессами. Он высказал мысль о том, что именно «натуралистический демократизм искусства XVII века мог вполне служить интересам контрреформации, утверждая христианский аскетизм», наиболее характерной чертой для искусства барокко считал «сознание дисгармоничности развития, понимание прекрасного как нереального, иллюзорного»⁴. Пинский утверждал, что «художники барокко коренным образом пересматривали само понимание человека», соотношение между природой и разумом, между естественным, свободным, стихийным и нравственным, должным, необходимым и тем самым соотношение между идеальным и реальным в искусстве⁵.

¹ *Свидерская М.* Караваджо. Первый современный художник». Проблемный очерк. Спб., 2001.

² *Свидерская М.* Искусство Италии XVII века: Основные направления и ведущие мастера. М.: Искусство, 1999. 175 с., 176 илл.; *Свидерская М.* Пространственные искусства в западноевропейской художественной культуре XIII–XIX веков. В двух книгах. М.: ГАЛАРТ. 2010. 928 с., 130 илл.

³ *Ротенберг Е.* Западноевропейская живопись XVII в. Тематические принципы. М., 1989. С. 17.

⁴ *Пинский Л.* Ренессанс. Барокко. Просвещение: Статьи. Лекции. М.: Российский государственный гуманитарный университет. 2002. 829 с. С. 58.

⁵ Там же, 258.

Среди современных отечественных исследователей культуры барокко необходимо особо отметить профессора кафедры Всеобщей истории искусства исторического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова В. Д. Дажину. Ее научные интересы охватывают широкий круг проблем истории искусства и культуры Европы, среди ее книг и научных статей большой интерес представляют следующие: «Социальные корни итальянского маньеризма», «Свадебные торжества и театр при дворе Козимо I Медичи», «Театрализованные представления при дворе Великих герцогов Тосканских. Свадебные торжества 1579 и 1608», «Театр Лоренцо Бернини», «Театр Буонталенти. От маньеризма к барокко»¹.

В отечественной исследовательской практике последних лет постепенно оформилась школа изучения барочной культуры, методология которой кардинально отличается от ранее выработанной и подразумевает более широкий контекст для понимания глубинных процессов, происходящих в искусстве. Это получило отражение в диссертациях Ж. Васильевой об образах барокко в диалоге культурных эпох² и О. Фархутдиновой³ о диалогической природе культуры барокко, статье О. Жуковец о барокко как типе культуры и мышления⁴.

Таким образом, мы видим, что попытки теоретически обосновать социальные и художественные явления эпохи можно наблюдать уже в то время, когда барокко был еще недостаточно детерминирован как стиль. По

¹ *Дажина В.* Социальные корни итальянского маньеризма // Культура Возрождения и общество. М., 1986; *Дажина В.* Свадебные торжества и театр при дворе Козимо I Медичи // Искусствознание. 1/99. М., 1999; *Дажина В.* Театрализованные представления при дворе Великих герцогов Тосканских. Свадебные торжества 1579 и 1608 // Итальянский сборник. Вып.1. М., 1999; *Дажина В.* Театр Лоренцо Бернини // Итальянский сборник. Вып.2. М., 2000; *Дажина В.* Театр Буонталенти. От маньеризма к барокко // Театр и театральность в культуре Возрождения. М., 2005.

² *Васильева Ж.* Образы барокко в диалоге культурных эпох. Автореф. дис. ... канд. культ. М., 2001.

³ *Фархутдинова С.* Диалогическая природа культуры барокко: Автореф. дис. ... канд. культ. Нижневартговск. 2005.

⁴ *Жуковец О.* Барокко как тип культуры и мышления: стилевые особенности // Вестник волгоградского государственного университета. Серия 7. Философия. Философские проблемы культуры. № 2 (8). 2008. С. 92–96.

мере того, как более детально вычленились различные этапы в рамках барочного периода, происходило и уточнение представления о художественном стиле барокко. Затем это направление получило негативную оценку и потом долго воспринималось с точки зрения этих представлений, которые стали традиционными. К концу XIX века появилась актуальная потребность в концепции, позволившей дать объяснение художественному феномену и реабилитировавшей искусство барокко. Благодаря работам Г. Вельфлина, К. Гурлита, Э. Маля, В. Гаузенштейна и др. возникла новая исследовательская ситуация, которая изменила систему ценностей и вывела концепцию барокко, соответствующую современному пониманию. Труды нескольких поколений ученых были определены временные границы стиля, регионы его распространения, выявлены различные особенности национальных школ. Исследователи стремились найти общий базис для европейской культуры XVII–XVIII вв. в области политики и социологии, философии и религии, истории и культуры эпохи. В результате была выработана концепция, в которой стиль барокко стал пониматься как особый культурно-исторический феномен, который затронул разные области европейского искусства и культуры.

В отечественной научной практике интерес к барокко пробудился лишь в середине XX века. Отечественные исследователи стиля барокко находили в его эстетике своеобразную цельность, исследовали художественную значимость локальных вариантов, осмысливали жизнь стиля в европейском масштабе, пытаясь уяснить, как зародился этот феномен, как шло его развитие и угасание, какова была его трансформация. Все эти труды доказывают актуальность темы, но не восполняют дефицит работ по данной проблематике.

1.3 Музыкальная культура итальянского барокко: современные подходы к анализу

Для рассмотрения барочной музыкальной культуры и современных подходов к ее анализу необходимо дать определение музыкальной культуры как таковой. Музыкальная культура изучалась, в основном, музыковедами, собственно культурологическое понятие появилось в более позднее время. С позиций музыковедения музыкальная культура рассматривалась как смена стилевых эпох или жанровых систем, что в свете ее системного изучения представляется нам неубедительным. Анализ современной научной литературы позволил увидеть это понятие в более широком контексте.

М. И. Найдорф понимает музыкальную культуру как духовную и жизненную среду, в рамках которой может осмысленно существовать собственно музыка. По его мнению, всякая музыкальная культура в социологическом пространстве занимает определенное место, имеет конкретное распространение в обществе и представлена различными общественными институтами. Но важно, что это пространство организует сама музыкальная культура, что это ее собственное социологическое пространство¹.

А. Н. Сохор представляет музыкальную культуру как сложную многоуровневую систему, включающую в себя всю многообразную сферу музыкальной практики. В иерархии «культура – художественная культура – музыкальная культура» последняя предстает как подсистема по отношению к более крупным системам. В нее входят: музыкальные ценности, создаваемые или сохраняемые в данном обществе, включающие различные виды и жанры музыкального искусства; все виды деятельности по созданию, использованию, воспроизведению, восприятию, хранению и распространению музыкальных ценностей; все субъекты этого рода

¹ *Найдорф М.* Культурология. Электронный ресурс, дата обращения 29.01.15. URL: http://www.countries.ru/library/music_culture/typology.htm

деятельности вместе с их профессиональными качествами, знаниями, и навыками, обеспечивающие ее успех (композиторы, исполнители, учителя музыки, изготовители инструментов и пр.); все учреждения и социальные институты (музыкальные общества, кружки, бытовое и домашнее музицирование), а также инструменты и другое оборудование, обслуживающие эту деятельность, помещения, в которых музыка исполняется¹.

А. Б. Каяк рассматривает музыкальную культуру как совокупность подчиненных областей и механизмов, обуславливающих воспроизводство, развитие, популяризацию музыки, связывает ее с деятельностью многих поколений народов, направленной на создание и исполнение музыкальных произведений, трансляцию музыкального опыта, хранение музыкальной информации².

Р. Н. Шафеев дает определение музыкальной культуре, как совокупности духовных ценностей в области музыки в их многообразном проявлении и деятельности людей по созданию и потреблению музыкальных ценностей³.

В нашем понимании музыкальная культура есть комплекс собственно музыки, зафиксированной в нотном тексте, отношение к ней людей (приверженность к определенным эстетическим вкусам, интересы, взгляды, управляющие деятельностью, как слушателей, так и музыкантов, устные и письменные высказывания о музыке), а также взаимодействие музыки с социумом и другими видами искусства. Ведь ее нельзя рассматривать отдельно от социально-исторической ситуации, она всегда испытывает огромное влияние со стороны общества, так как по самому способу своего функционирования она социальна. Поэтому музыкальная культура может

¹ *Сохор А.* Социология и музыкальная культура. М.: Советский композитор, 1975. 208 с.

² *Каяк А.* Взаимодействие музыкальных культур: принципы, механизмы, результаты. Автореф. дисс. ... докт. культ. М., 2011.

³ *Шафеев Р.* Музыкальная культура как система. Автореф. дисс. ... канд. фил. наук. Казань, 2007.

быть осмыслена как последовательное изменение духовных доминант культуры.

Опираясь на современные подходы к трактовке понятия «музыкальная культура» и руководствуясь целями нашего исследования, мы сформулировали рабочее определение данного феномена. Музыкальная культура – это особая система социокультурных отношений, формирующихся вокруг «мира музыки». Доминирующим элементом является музыка как носитель духовных ценностей, в то время как музыкальная теория и критика, музыкальное образование и воспитание выступают в качестве подсистем, гарантирующих производство и потребление этих ценностей.

В свете нашей проблемы необходимо обратить внимание на особенности динамики художественной культуры в целом¹. Важно подчеркнуть, что в переходные исторические эпохи, когда «умирают» старые ценности, а новые только зарождаются и еще не вербализованы в философских теориях и литературных произведениях, среди всех видов искусств на первый план выходят невербальные виды художественного творчества, а именно – музыка. Она еще «до слов» демонстрирует вектор социокультурного развития, концентрированно отражая сложность и противоречивость назревающего социокультурного «скачка». М. С. Каган характеризует XVII век как «век неопределенности», как «переход внутри перехода»; вот это общее состояние культуры и выводит музыку в рамках стиля барокко на первый план. Именно музыка XVII века формирует вокруг себя целый мир, наиболее полно отразивший «драматизм общественной психологии», всю сложность и противоречивость рождения человека Нового времени.

Как уже говорилось в предыдущем параграфе, процесс формирования и развития итальянской музыкальной культуры в XVII веке протекал в прямой

¹ *Кривцун О.* Эстетика / Гл. 24. Актуальный вид искусства в истории культуры. М.: Аспект Пресс, 2000. С.80-84.

зависимости и во взаимодействии с исторической обстановкой, которая была осложнена рядом внешнеполитических, внутривнутриполитических, религиозных и культурных факторов. Эволюция общества от феодализма к капитализму, территориальная и политическая раздробленность, Реформация и контрреформация, бурное развитие наук, изменение картины мира, ломка привычных устоявшихся взглядов сформировали новый тип художественной культуры. В ней преобладали такие черты как подчеркнутая патетика и драматизм, напряженная динамика, контрастность, преувеличение эмоций, неуравновешенность, аффект. Все это вобрала в себя и музыкальная культура, проявившая себя в новых синтетических жанрах, черты которых соответствовали эстетике эпохи.

Музыкальная культура Италии XVII века в гораздо большей степени, чем политическая и религиозная жизнь, отобразила все особенности эстетики барокко. В это время итальянская музыка была образцом, а иногда и просто предметом подражания для других европейских стран. Она развивалась чрезвычайно бурно и породила такие музыкальные формы и жанры, каких не знала музыка Возрождения.

Музыка тесно сплеталась со всем общественным укладом – как в изысканной жизни высшего света, так и в жизни ремесленников – и звучала везде: во время частых в ту пору религиозных праздников, в театрах и благотворительных заведениях, на домашних концертах. Стремление к внешним эффектам, выразительности деталей, экспрессии и динамизму изображения свойственные стилю барокко проявлялись и в музыке. Как ни отличается музыкальная природа от других видов искусств, в ней сказалось новое чувство звуковой, бытовой, общественной среды, новое понимание человека и его места в мире. Все это означало появление обновленного выразительного языка и новой тематики. По замечанию Г. В. Рыбинцевой, творчество мастеров барокко «было пронизано духом поиска», эксперимента, а их конструкторские эксперименты «учили звучать саму материю,

одушевляя ее своим мастерством»¹. Именно в это время возникли оратория, концерт, утвердил себя гомофонно-гармонический принцип музыкального мышления². Именно тогда появилась и бурно развивалась опера, за короткое время ставшая ведущим музыкальным жанром эпохи, в котором сформировались разнообразные школы и течения, что привело к совершенствованию традиционного итальянского стиля пения *belcanto*³. Барочная музыка стала своеобразной творческой лабораторией для получения нового арсенала выразительных средств, при этом поиск исполнителей-практиков в «освоении, воссоздании и покорении бесконечного звукового многообразия реального мира» можно сравнить с изысканиями ученых⁴.

Да и само учение о стиле в музыке, по мнению М. Н. Лобановой, – достояние эпохи барокко⁵. Именно в XVII веке появились многочисленные классификации, начали складываться представления о музыкальном стиле. И хотя в это время критерии не были приведены к единству, не приобрели однозначных определений, но «интуитивно было угадано новое музыкальное измерение»⁶.

Новая тематика и образность требовали обновления выразительных средств, жанров, стилистики и принципов формообразования. Достигнутое раньше не было отвергнуто, но многое было переосмыслено, видоизменено, получило новые решения.

Несмотря на то, что в XVII веке зависимость музыкального искусства от церкви заметно ослабела, культовая музыка (мессы, духовные кантаты) продолжала развиваться, и в ней тоже проявились новаторские тенденции

¹ Рыбинцева Г. Музыкальное искусство барокко в контексте гносеологии XVII–XVIII столетий // Мир науки, культуры, образования. № 2 (45) 2014. С. 383.

² См. приложение 3. Глоссарий.

³ См. приложение 3. Глоссарий.

⁴ Рыбинцева Г. Музыкальное искусство барокко в контексте гносеологии XVII–XVIII столетий // Мир науки, культуры, образования. № 2 (45) 2014. С. 383.

⁵ Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М., Музыка, 1994. С. 165.

⁶ Фархутдинова С. Диалогическая природа культуры барокко. Автореф. дис. ... канд. культ. Нижневартовск. 2005.

времени. Родилась такая форма музицирования, как церковный концерт, где звучала и духовная, и светская музыка¹. Подобные концерты проходили в помещении собора или церкви для прихожан после воскресной мессы². Стали появляться произведения, не предназначенные для исполнения в церкви, но написанные на религиозные сюжеты и тексты. Как концертный вид духовной драмы возникла оратория, в основе которой лежали религиозные сюжеты. Ее истоки историки музыки видят в литургической драме – театрализованных представлениях, в эпоху Средневековья разыгрывающихся в храмах и рассказывающих о библейских событиях. Поначалу оратории сочинялись на тексты Священного Писания и предназначались только для культового использования, а в XVII веке композиторы стали создавать оратории на поэтические тексты духовного содержания современных авторов³.

В инструментальной музыке тоже можно фиксировать появление новых жанров, (например, инструментальный концерт) и обновление старых (органная музыка). В рамках культового музицирования развивалась *sonata da chiesa* (церковная соната). В XVII веке она сочинялась для двух (*a due*) или трех (*a tre*) инструментов, например двух скрипок и генерал-баса, представленного виолончелью или органом, и исполнялась на воскресных церковных концертах. Органная музыка в творчестве Дж. Фрескобальди и его ученика М. Росси испытала влияние со стороны кантатно-ораториальных жанров, а, возможно, даже оперы. Благодаря экспрессии, взволнованности в токкатах и обработках хоральных мелодий органной стиль сближался с оперным и ораториальным творчеством⁴. Позже А. Вивальди ввел орган в *concerto grosso* как светский инструмент. Полифоническая музыка, сохранившая свой высокий авторитет после Палестрины и других мастеров

¹ Подобная концертная форма существует в католических церквях и в наши дни.

² *Annibaldi C.* a cura di, *La musica e il mondo: mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento.* Bologna: Il Mulino, 1993 (Polifonie: Musica e spettacolo nella storia).

³ *Alaleona D.* *Storia dell'Oratorio musicale in Italia.* Milano: Bocca, 1945.

⁴ *Ливанова Т.* *История западноевропейской музыки до 1789 года.* М., 1989. С. 499.

прошлого, продолжала развиваться и нашла свою новую вершину в произведениях И. С. Баха и Г. Ф. Генделя.

Клавесин, орган и скрипка стали выступать как сольные инструменты, а музыканты-исполнители на практике демонстрировали их технические и выразительные возможности слушателям. Стремление к достижению предельной виртуозности, с одной стороны, позволяло «испытать на прочность» технический потенциал инструментов, с другой стороны – непрерывно обогащало арсенал выразительных средств и позволяло представить слушателям «неслыханное многообразие тембровых звучаний»¹.

На этом фоне кардинально менялся и сам инструментарий. Из обихода были почти вытеснены популярные ранее лютня, виола, теорба, продольная флейта и другие старинные инструменты, а им на смену пришли новые. В городах распространился *clavicembalo* (клавесин) – инструмент, к которому с интересом и энтузиазмом обратились признанные корифеи органа. Как сольные и ансамблевые инструменты получили распространение скрипка и виолончель, блестящие скрипачи-виртуозы А. Корелли в Риме и А. Вивальди в Венеции, возглавили скрипичные школы, в которых искусство игры на скрипке достигло высочайшего уровня. К этому времени в Италии сложились традиции производства скрипок в потомственных семействах мастеров Амати, Гварнери, Страдивари. Сделанные ими инструменты обладали удивительно теплым и красивым звуком, а способы их изготовления, конструкции, средства лакировки и отделки передавались из поколения в поколение и хранились в глубокой тайне. Принципиально новые музыкальные инструменты «значительно превосходили своих предшественников масштабами звуковысотного диапазона, силой звука, богатством тембров, то есть тем комплексом технических и выразительных возможностей, который позволил существенно расширить спектр

¹ Рыбинцева Г. Музыкальное искусство барокко в контексте гносеологии XVII–XVIII столетий // Мир науки, культуры, образования. № 2 (45) 2014. С. 383.

музыкальных звучаний»¹. Круг инструментов, созданный барочными мастерами, давал возможность утвердить самодостаточную ценность музыкального искусства в его «чистом» виде, поэтому XVII столетие стало периодом небывалого расцвета инструментализма².

Западноевропейская инструментальная музыка на протяжении XVII века развивалась очень интенсивно и достигла в итоге небывалого художественного признания. Процесс ее становления не был направлен в единое русло: многообразие, сложность, разветвленность, смешение различных художественных тенденций соединялись в инструментальной музыке как в колоссальной творческой лаборатории. На обновлении и развитии инструментальной музыки явственно сказывались концертные условия ее существования. Любое произведение тогда писалось с реальной перспективой исполнения в церкви, на конкретном концерте или в театре. Репертуар отображал музыкальные «вкусы и художественные потребности различных кругов общества»³.

В зависимости от того, в чем нуждается действующая в определенных общественных условиях творческая мысль, то или иное искусство может выходить на первый план. В XVII веке в литературе большое значение приобретают крупные жанры, такие как роман, а в музыкальной культуре выдвигаются жанры синтетические, в основном опера. Здесь необходимо отметить специфичность каждого из искусств. Например, для скульптуры и живописи характерны наглядность, для литературы – смысл текста и твердая понятийность, а музыкальное искусство наиболее сильно передает человеческие чувства. Научные интересы, такие как изучение проблем динамики и движения в точных науках, изучение воздушной атмосферы имели аналоги в образных сферах искусств, в том числе и в музыке.

¹ Там же.

² Рыбинцева Г. Музыкальное искусство барокко в контексте гносеологии XVII–XVIII столетий // Мир науки, культуры, образования. № 2 (45) 2014. С. 383.

³ Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. В 2-х т. Т. 1. По XVIII век. М.: Музыка, 1983. 696 с., нот. 2-е изд., перераб. и доп. С. 489.

Человеческие чувства, их движение, противоборство и развитие, существование личности в определенных условиях и среде стали новыми областями выразительности в культуре этого времени.

Как показывает практика, в музыкальной культуре, как и в культуре вообще, на определенном этапе какой-либо компонент выходит на первый план. Рассматривая историю мирового искусства можно увидеть свойственную ей определенную неоднородность. С точки зрения реализации художественных инноваций, появления выдающихся или даже гениальных личностей не все этапы ее развития одинаково значительны. Можно отметить периоды кризисов и подъемов, расцвета и упадка, когда менялась и сама ценность искусства, и его оценка социумом.

Это обусловлено целым рядом взаимосвязанных, усиливающих друг друга причин, рассмотрение которых представляется для нашего исследования чрезвычайно важным. К одной из причин можно отнести интенсивность динамики творческой жизни в какой-либо области. Эта интенсивность вытекает из всевозможных творческих инноваций, вклада творческих деятелей в становление и развитие данного вида искусства, значимости этого события в какой-либо отрезок времени¹. По мнению ряда исследователей, не менее важной причиной становится и увеличение численности творческих личностей, занятых данным видом искусства. Причинами их прихода в любой из видов искусства становятся его популярность, престиж, востребованность, то есть своего рода актуальность. Одновременно с увеличением количества людей, занятых в том или ином виде художественной деятельности, увеличиваются и внутренние ресурсы национальных школ, растет мастерство. Иногда такой подъем приводит к

¹ Коваленко Т. Эволюция интенсивности художественной жизни: театр и драматургия России и Западной Европы XV–XX века. Автореф. дисс. ... канд. фил. наук. Краснодар, 2007.

таким грандиозным художественным достижениям, что следующее поколение просто не способно их повторить¹.

В XVII веке барочная опера вышла на первый план не только в истории музыкальной культуры Италии, но и всей Европы. Опера отвечала возникновению в скульптуре и живописи многофигурных ансамблей. Она сконцентрировала лирическое начало – внутренний мир человека, поднятый на поэтическую высоту. По мнению М. Л. Мугинштейна, найденный синтез искусств сделал оперу «феноменом новой культуры, ее символом»². Это подтверждает и ее беспрецедентная популярность, и интенсивность ее развития, и то, что в ее становлении принимало участие огромное количество творческих деятелей, не только музыкантов. Опера была особенно близка декоративному стилю барокко: музыка, характер либретто, постановка, декорации, костюмы образовывали в ней целую художественную систему.

Рассмотрение барочной оперы тесно связано с изучением особенностей музыкальной культуры эпохи. Ее понимание, в наши дни естественное и самоочевидное, выработывалось на протяжении довольно длительного времени. Процесс постижения был чрезвычайно трудным, также как и в истории изучения стиля барокко, он шел от непонимания к диалогу, негативные тенденции истолкования продолжали сказываться в исследовательской литературе до конца прошлого столетия.

Традиции изучения музыки барокко закладывались современниками эпохи, ее практика и теория отражены в работах от начала XVII–XVIII вв. Здесь можно отметить трактаты В. Галилеи, Дж. Каччини, Ю. Крижанича, Л. Цаккони, работы С. де Броссара и И. Маттезона, Б. Марчелло. Немалое место музыке XVII–первой половины XVIII столетия уделено в появившихся

¹ Коваленко Т., Куличкин П. Интенсивность художественного творчества в свете теоретико-информационной парадигмы: драматургия и театральная жизнь России и Западной Европы XV–XX века // Теория информации и искусствоведение: сб. науч. ст. / Гос. ин-т искусствоведения; под ред. В. М. Петрова, А. В. Харуто. М.: КРАСАНД, 2009. С. 248.

² Мугинштейн М. Хроника мировой оперы. 1600-1850. Екатеринбург: У-Фактория (при участии издательства Гуманитарного университета). 2005. 640 с.: 947 илл. С. 6.

уже позднее, в эпоху Просвещения, книгах Д. Хокинса и Ч. Берни. Однако в дальнейшем в силу множества причин эта музыка долгое время оставалась на периферии научного интереса, а ее изучение оказалось далеко от центральных проблем музыковедения.

Первые попытки осмысления музыкальной теории барокко мы можем найти в труде В. Галилеи¹ «Диалог о старой и новой музыке»², который послужил теоретическим обоснованием нового *stile concitato* (взволнованный стиль), получившего выражение в ранней итальянской опере XVII века. С близких ему эстетических позиций Дж. Б. Дони³ написал свой «Трактат о родах и видах музыки»⁴.

Большой интерес представляет «Трактат о музыке»⁵ Ю. Крижанича⁶, который примечателен личными наблюдениями автора за реальной музыкальной жизнью того времени, размышлениями о церковной и светской музыке, исполнительстве. Эти свидетельства современника особенно ценны тем, что Крижанич, богослов, философ и этнограф, много странствовал и имел возможность сопоставлять различные музыкальные культуры.

Ценность музыкально-теоретических трудов Л. Цаккони⁷ заключается в том, что в них дано ясное представление об исполнительской практике этого времени и о применявшихся музыкальных инструментах. Его сочинения «Музыкальная практика»⁸ и «Музыкальная практика, часть

¹ См. приложение 1. Персоналии.

² Galilei V. Trattato «Dialogo... della musica antica e della moderna» (1581).

³ См. приложение 1. Персоналии.

⁴ Doni G. B. Trattato de' Generi e de' Modi della Musica (1635).

⁵ Крижанич Ю. Трактат о музыке (переведён с латыни на русский язык в 1965 году отечественным ученым Ю. П. Аввакумовым).

⁶ См. приложение 1. Персоналии.

⁷ См. приложение 1. Персоналии.

⁸ Zaccani L. Pratica di musica utile et necessaria si al compositore per comporre i canti suoi regolatamente, si anco al cantore per assicurarsi in tutte le cose cantabili (1592). Полное название: «Музыкальная практика полезна и необходима как композитору, чтобы сочинять песни со спокойствием, так и певцу, чтобы быть уверенным в певческих делах».

вторая»¹, вышедшие в свет в Венеции, были переизданы в Болонье в 1967 году.

В опубликованных в первой половине XVIII века работах содержится ценная информация о музыкальной культуре барокко. Например, в музыкальном словаре С. де Броссара² и в труде И. Маттезона «Совершенный капельмейстер»³.

Говоря о музыкальной критике начала XVIII века нельзя не упомянуть сатирические зарисовки знаменитого памфлета Б. Марчелло⁴ «Модный театр»⁵, направленного против многочисленных условностей итальянской оперы того времени. Марчелло считал, музыку опер плохой, а драму – просто жалкой. Памфлет отличали хлесткие ироничные характеристики, возникшие не на пустом месте, за ними стояли реальные прообразы, ситуации и проблемы.

В XVIII веке появились первые обстоятельные труды по истории музыки, основанные на стремлении к критическому анализу и освещению аутентичных документальных материалов. Среди них можно назвать капитальные труды англичан Чарльза Берни и Джона Хокинса, где явления музыкальной культуры оцениваются с точки зрения передовых эстетических идеалов современности. Важнейшим трудом Ч. Берни стала четырехтомная «Всеобщая история музыки»⁶, над которой он работал с 1776 по 1789 годы. Помимо этого его перу принадлежит биография Пьетро Метастазियो (1796), и статьи о музыке, написанные для энциклопедии Абрахама Риза (1802). Дж. Хокинс, который дружил с Г. Генделем, О. Голдсмитом, С. Джонсоном – видными музыкантами и писателями своей эпохи, в истории музыки остался

¹ *Zacconi L. Pratica di musica. Seconda parte. Divisa in quattro libri. Ne quali primamente si tratta de gl'elementi musicali* (1622). Полное название «Музыкальная практика. Часть вторая, разделенная на четыре книги, включающие музыкальные элементы».

² *Brossard C. de Dictionnaire de musique contenant une explication des termes grecs, italiens et français les plus usités dans la musique, etc.* (1703).

³ *Mattheson J. Der vollcommene Capelmeister* (1739).

⁴ См. приложение 1. Персоналии.

⁵ *Marcello B. Il teatro alla moda* (1720). Русскоязычное издание Марчелло Б. «Модный театр. М.: Музбука, 2012. 76 с.

⁶ *Burney Ch. A general history of music.* 1-й том (1776), 2-й (1782), 3-й и 4-й (1789).

как автор 5-томного труда «Всеобщая история музыкальной науки и практики»¹, над которым работал в течение 16 лет. Все его суждения, в том числе о барокко, характерны для эпохи Просвещения, а роль музыки оценивается с точки зрения нравственного воспитания человека.

Положение стало меняться к концу XIX столетия. В связи с работами Г. Вельфлина и К. Гурлита в конце 1910-х годов стал дискутироваться вопрос о барокко в музыке (преимущественно в немецком музыковедении). Как следствие, на рубеже XIX–XX веков произошел качественный заметный скачок в изучении музыкальной культуры барокко. Музыка этого периода стала восприниматься как предмет, достойный исследования. За последующее время было открыто много новых фактов, забытых имен, обнаружено много манускриптов и литературных источников, раскрывающих музыкально-эстетические воззрения эпохи, найдено множество казавшихся утраченными партитур и либретто.

Аугуст Фердинанд Кречмар, немецкий музыковед и дирижер, целью своих исследований ставил выявление органических связей музыки с общей культурной эволюцией, пытался раскрыть в музыкальном произведении «дух эпохи», в этом отношении примыкал к так называемой «культурно-исторической школе». Среди заслуг Кречмара как историка – новая трактовка «теории аффектов» в музыке, разработанной в эпоху барокко. Наибольшую известность получили его работы «Путеводитель по концертному залу»² и «История оперы»³, переведенные на многие языки (на русский – 1925). Еще один немецкий ученый Герман Аберт, помимо того, что осуществил новые издания оперных партитур композиторов XVIII века, написал «Руководство по истории музыки»⁴, изданное в Берлине в 1924 году, также представляющее интерес для исследователя музыкальной культуры барокко. Ряд сочинений в первой половине XX века опубликовал

¹ *Hawkins J. General history of the science and practice of music (1776).*

² *Kretzschmar A. F. Führer durch den Konzertsaal (1887–1930).*

³ *Kretzschmar A. F. Geschichte der Oper (1919).*

⁴ *Abert G. Handbuch der Musikgeschichte (1924).*

английский музыковед Эдуард Джозеф Дэнт. В круг его интересов вошли: барочная опера, итальянская кантата, а также жизнеописание композитора Алессандро Скарлатти¹.

Особое место в западноевропейской музыкальной историографии начала XX века занимают работы Р. Роллана. Он считал необходимым изучать музыку в тесной связи с экономической, политической и культурной историей народов, и рассматривал ее как один из важных факторов духовной жизни человечества. Роллан писал: «Все между собой связано, всякая политическая революция находит свое продолжение в революции художественной, и жизнь нации – это организм, где все между собой находится во взаимодействии: явления экономические и явления художественные». «Всякая форма музыки связана с известной формой общества и позволяет нам лучше понять ее»². Эпохе барокко, в частности, опере XVII века – новой, необычной форме драматического искусства, «блеск которой очаровывал Европу в течение трех столетий и не померк до сих пор»³, посвящены три первых тома его «Музыкально-исторического наследия»⁴.

К изучению музыкальной культуры эпохи барокко в XX веке проявляли интерес исследователи разных стран. Приоритет вначале принадлежал, как уже говорилось выше, немецким и английским ученым, затем к ним присоединились итальянцы и американцы. В послевоенные годы к списку классических трудов добавились работы целой плеяды музыковедов и историков культуры. Их усилиями постепенно сформировался новый взгляд на музыкальную культуру эпохи барокко.

¹ *Dent E. J.* Alessandro Scarlatti. His life and works (1905), The Baroque Opera (1910), Italiana Chamber Cantata (1911), The Opera (1940), A theatre for everybody (1949).

² *Роллан Р.* Музыкально-историческое наследие. Опера в XVIII веке в Италии, Франции, Германии и Англии; Гендель. М.: Музыка. 1987. Вып. 2. С. 38–40.

³ *Роллан Р.* Музыкально-историческое наследие. История оперы в Европе до Люлли и Скарлатти. М.: Музыка. 1986. Вып. 1. С. 22.

⁴ *Роллан Р.* Музыкально-историческое наследие. Музыканты прошлых дней. Музыкальное путешествие в страну прошлого. М.: Музыка. 1988. Вып. 3.

Во второй половине 1970-х годов заявил о себе немецкий музыковед Р. Штром. В его книгах и статьях исследован самый широкий спектр проблем истории и теории оперы XVIII века – библиография по теме насчитывает около двух десятков публикаций, не считая энциклопедических. Без ссылок на его фундаментальный двухтомный труд «Итальянская оперная ария 1720–30-х годов»¹ редко обходится какое-нибудь исследование по итальянской опере. Помимо него в 1980-е годы важные вопросы оперной поэтики, стилистики, драматургии XVII века разрабатывал Р. Фриман².

Среди интересных и значимых явлений XVII–XVIII веков нельзя не упомянуть певцов-кастратов, искусство которых оказало влияние на многие аспекты музыкальной культуры. Этот феномен стал предметом изучения только в XX веке. Его исследовали: Г. Моналди в работе «Знаменитые певцы-кастраты итальянского театра»³, Фр. Хабек «Кастраты и их искусство пения»⁴, известный историк оперы Э. Хэриот «Кастраты в опере»⁵, В. Рут в книге «Кастраты и их искусство пения»⁶ (1963). Из работ более поздних лет большой интерес представляет исследование специалиста по истории оперы, автора ряда монографий о барокко, профессора Западно-Католического университета в Анжере Патрика Барбье «История кастратов»⁷. В нем рассматриваются различные стороны феномена кастратов, их блестящие карьеры, социальное происхождение, особенные правила обучения, темные стороны существования. Помимо этого Барбье описывает причудливые вкусы барочного общества, анализирует один из самых странных, но

¹ *Strohm R. Italienische Opernarien des Frühen Settecento* (1976); *Strohm R. Drame per Musica. Italian Opera seria of the Eighteenth Century*. New Haven & London: Yale University Press. 1997.

² *Freeman R. S. Apostolo Zeno's Reform of the Libretto// JAMS 21*. 1968; *Freeman R.S. Opera without Drama. Currents of Change in Italian Opera, 1675–1725* (1981).

³ *Monaldi G. Cantanti e virati celebri del teatro italiano* (1920).

⁴ *Habock Fr. Die Kastraten und ihre Gesangkunst* (1927).

⁵ *Heriot A. The castrati in opera* (1956).

⁶ *Ruth W. Die Kastraten und ihre Gesangkunst* (1963).

⁷ *Barbier P. Histoire des castrats* (1989). Русскоязычное издание: *Барбье П. История кастратов*. Перевод с французского Елены Рабинович. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2006. 304 с.

интересных периодов в истории оперы. В отечественной исследовательской практике последних лет можно назвать диссертацию С. Г. Коленько, посвященную той же проблематике¹.

Необходимо также упомянуть еще одно, насыщенное фактическим материалом, исследование П. Барбье, посвященное итальянской музыкальной культуре и биографии композитора Антонио Вивальди, где он ярко и достоверно показывает подробную историю художественных направлений барокко, рассматривает вопросы музыкального образования в венецианской республике, положение женщин-музыкантов в этот период².

Немецкий музыкальный критик и писатель Курт Хонолка в книге «Великие примадонны» прослеживает судьбы великих певиц и представляет их на фоне соответствующих эпох. Для исследователя барокко интересны главы, посвященные творчеству первых примадонн итальянской оперной сцены и «золотому веку бельканто»³.

Большой интерес для нашего исследования представляет диссертация Г. Лазаревич о роли неаполитанского интермеццо в развитии музыкального направления XVIII века. В ней, помимо литературных, симфонических и драматических аспектов, рассматриваются социальные и политические предпосылки развития музыкальной культуры в Италии⁴.

Музыкальная культура барокко долгое время не являлась предметом специального изучения в отечественной исследовательской практике. Краткие, разрозненные сведения о барокко можно встретить в трудах по истории музыки. Например, в «Очерках по всеобщей истории музыки» профессора Санкт-Петербургской консерватории Л. А. Саккетти, изданные в 1903 году. В своей работе помимо прочего он сравнивает Неаполитанскую,

¹ Коленько С. Певцы-кастраты в контексте европейской культуры нового времени. Автореф. дисс. ... канд. культ. СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет, 2011.

² Барбье П. Венеция Вивальди. Музыка и праздники эпохи Барокко. Перевод с французского Елены Рабинович. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха. 2009. 208 с.

³ Хонолка К. Великие примадонны. М.: Аграф. 2002. 320 с., илл.

⁴ Lazarevich G. The role of the Neapolitan intermezzo in the evolution of eighteenth-century musical style: literary, symphonic and dramatic aspects, 1685-1735. Columbia University, 1970.

Римскую, Венецианскую оперные школы, рассматривает вопросы исполнительства, уникальной техники певцов, связывает развитие виртуозного пения и *belcanto* с возникновением гомофонии¹, до появления которой «красота отдельных голосов не имела большого значения, так как исчезала в общей хоровой массе»².

По мнению известного культуролога М. И. Найдорфа, именно театр «оказался наилучшим средством моделирования основных закономерностей эпохи Нового времени», «важнейшим средством воплощения антично-образной нормативности своего времени, средством возвеличивания и воспитания, очищения душ»³. В монографии А. Дживелегова и Г. Бояджиева «История западноевропейского театра. От возникновения до 1789 года» изучаются происхождение и развитие западноевропейского театра; проблемы итальянского музыкального театра рассматриваются здесь в связи с *commedia del'arte*⁴.

Большой интерес вызывают работы, связанные с проблематикой становления музыкального искусства известных отечественных исследователей В. Д. Конен, К. К. Розеншильда, Т. Н. Ливановой, в которых музыка эпохи барокко рассматривалась с точки зрения ее участия в западноевропейском музыкально-историческом процессе.

В научном наследии В. Д. Конен можно назвать книги о Монтеверди, «Этюды о зарубежной музыке», «Очерки по истории зарубежной музыки»⁵. Работы К. К. Розеншильда «Музыкальное искусство и религия. Исторический очерк» и «История зарубежной музыки до середины

¹ См. приложение 3. Глоссарий.

² *Саккетти Л. А.* Очерк всеобщей истории музыки. М.-СПб.: Издательство Бессель и К°, 1903. С. 203.

³ *Найдорф М.* Введение в теорию культуры. Одесса: Оптимум, 2002. С. 164.

⁴ *Дживелегов А., Бояджиев Г.* История западноевропейского театра. От возникновения до 1789 года. М.–Л.: Искусство, 1941. 613 с.

⁵ *Конен В.* Монтеверди. М., 1971; *Конен В.* Этюды о зарубежной музыке. М., 1975; *Конен В.* Очерки по истории зарубежной музыки / сост. В. П. Варунц. М., 1998.

XVIII века» также дают общие представления о музыкальной культуре эпохи барокко, показывают взаимоотношения музыки и церкви¹.

Отдельно необходимо упомянуть работы Т. Н. Ливановой, в которых освещается история европейского музыкального искусства XVII–XVIII века, исследуются вопросы соотношения музыкального искусства с другими искусствами, прослеживаются пути формирования стилей и жанров, разбирается творчество выдающихся композиторов этого периода. Большое внимание автор уделяет вопросам развития оперной и инструментальной музыки. Работы Т. Н. Ливановой, на наш взгляд, по широте охвата и добросовестности изложения не имеют себе равных в отечественной науке. Несмотря на то, что некоторые современные исследователи усматривают в них ряд неточностей, эти книги абсолютно не устарели, и остаются актуальными на сегодняшний день².

Среди других работ, интересных с точки зрения изучения музыкальной культуры барокко, можно назвать монографию Т. Крунтяевой «Итальянская комическая опера XVIII века»³ – единственное специальное исследование конца прошлого века, посвященное жанру оперы-*buffa*⁴.

Большой интерес для исследователя может представлять работа М. Н. Лобановой «Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики», в которой изучаются проблемы музыкальной культуры и национальных традиций, общие эстетические принципы

¹ Розеншильд К. Музыкальное искусство и религия. Исторический очерк. М., 1964; Розеншильд К. История зарубежной музыки. Выпуск I. До середины XVIII века. Издание третье, дополненное. М., 1973.

² Ливанова Т. Музыкальная классика XVIII века М.–Л., 1939; Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. М.–Л., 1940; Ливанова Т. На пути от Возрождения к Просвещению XVIII века (Некоторые проблемы музыкального стиля), в сб.: От эпохи Возрождения к XX веку, М., 1963; Ливанова Т. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV-XVII веков. М., 1966; Ливанова Т. Проблема стиля в музыке XVII в., там же; «Семнадцатый век и пути развития музыки Запада», в сб.: XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969; Музыка: (Общие труды. Античность. Средние века. Возрождение. Проблемы XVII века. XVIII век), в кн.: История европейского искусствознания... 1871–1917, кн. 1, М., 1969.

³ Крунтяева Т. Итальянская комическая опера XVIII века. Л.: Музыка. 1981.

⁴ См. приложение 3. Глоссарий.

западноевропейского барокко. Все вышеперечисленное рассматривается во взаимодействии учений об аллегориях и эмблематике, музыкально-теоретических и эстетических воззрений эпохи, стилей и жанров¹.

Современный отечественный исследователь итальянской музыкальной культуры XVII–XVIII веков находится в достаточно сложном положении. В научной практике последних лет в России не так много работ по этой проблематике, что, скорее всего, объясняется не отсутствием интереса, а сложностями доступа к материалам. Среди музыковедческих работ существует ряд интересных публикаций, где с тех или иных позиций изучаются узкоспециальные проблемы этого художественного стиля, биографии композиторов, особенности отдельных жанров. Здесь можно назвать исследования И. Федосеева об операх Генделя 1720-х годов², Е. Лучиной о творчестве А. Скарлатти³, И. Сусидко об опере-*seria*⁴, Е. Кругловой о традициях барочного вокального искусства и современном исполнительстве⁵, О. Емцовой о венецианской опере 1640-х 1670-х гг.⁶

Важно отметить систематизированную по хронологическому принципу 400-летнюю историю оперы М. Л. Мугинштейна, насыщенную информацией о композиторах и интерпретаторах, в которой рассматриваются малоизвестные оперы, даются различные комментарии к ним, сведения о постановках, современных аудио- и видеозаписях. Барочной опере здесь посвящено немало интересных страниц, можно проследить не только летопись жанра, но и живую картину современного мирового оперного

¹ Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М., Музыка, 1994.

² Федосеев И. Оперы Генделя и Королевская академия музыки в Лондоне (1720-1728): Исследование. М., Сударыня, 1996.

³ Лучина Е. Оперы Алессандро Скарлатти (к вопросу о специфике жанра и музыкальной драматургии). Дисс. ... канд. иск. М., 1996.

⁴ Сусидко И. Опера-*seria*: генезис и поэтика жанра. Дисс. ... докт. иск. М., 2000.

⁵ Круглова Е. Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство: на примере сочинений Г. Ф. Генделя. Дисс. ... канд. иск. М., 2007.

⁶ Емцова О. Венецианская опера 1640-х 1670-х гг.: поэтика жанра. Автореф. дисс. канд. иск. М., 2005.

театра¹.

В исследовании Э. Р. Симоновой об искусстве оперной арии XVII–XVIII веков² затрагивается генезис, становление и развитие итальянской барочной оперной арии, и в этой связи освещаются вопросы ее исполнительского воплощения в аутентичной манере, здесь можно почерпнуть сведения о социальной символике голосового регистра, об основах фигуративного пения, типизации, аффектах, что может стать важным для изучения музыкальной культуры барокко. В другой монографии Э. Р. Симоновой, посвященной певческому голосу в западной культуре, в числе прочих затрагиваются вопросы барочной эстетики, вокальной педагогики и эволюции *belcanto*³.

В числе работ, опубликованных в нашей стране за последние два десятилетия нельзя не упомянуть фундаментальный двухтомный труд известных отечественных искусствоведов П. В. Луцкера и И. П. Сусидко «Итальянская опера XVIII века», в котором исследуется ключевой жанр эпохи – опера-*seria*⁴. В работе приводятся новые факты, биографические детали, исторические подробности, которые позволяют по-новому взглянуть на историко-художественный процесс в XVIII веке⁵.

В контексте философских, гносеологических, стилевых и культурно-типологических особенностей музыкальную культуру барокко рассматривали Г. Грушко в диссертации о музыкальном стиле в истории европейской культуры⁶, Г. Рыбинцева в статьях о музыкальном искусстве

¹ *Мугинштейн М.* Хроника мировой оперы. 1600-1850. Екатеринбург: У-Фактория (при участии издательства Гуманитарного университета). 2005. 640 с.: 947 илл.

² *Симонова Э.* Искусство арии в итальянском оперном барокко (от ренессансной канцонетты к арии *da capo*). Исследование. Уфа: РИЦ УГАИ им. Загира Исмагилова. 2005. 164 с., нот.

³ *Симонова Э.* Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к *belcanto*. Дисс. ... докт. иск. М., 2006.

⁴ См. приложение 3. Глоссарий.

⁵ *Луцкер П., Сусидко И.* Итальянская опера XVIII века. Ч. I. Под знаком Аркадии. М., 1998; *Луцкер П., Сусидко И.* Итальянская опера XVIII века. Ч. II. Эпоха Метастазии. М., Классика-XXI, 2004.

⁶ *Грушко Г.* Музыкальный стиль в истории европейской культуры. Автореф. дис. ... канд. искус. Саратов, 2011.

барокко в контексте гносеологии и коперниканской революции и музыке барокко¹.

Мы увидели, что XX век дал периоду барокко имя, что положило начало системному изучению музыкальной культуры этой эпохи. На сегодняшний день о музыке барокко опубликовано огромное количество работ самого разнообразного направления. Здесь и аннотации к компакт-дискам, и статьи в специальных и популярных изданиях, и серьезные фундаментальные исследования, выполненные за рубежом и в России. Исследуются разные области, изучаются отдельные сочинения, осмысливается музыка всей эпохи в теоретических, эстетических и историко-культурных аспектах. Другими словами, в прошлом столетии был получен немалый объем новых знаний, оказавших колоссальное влияние на эволюцию современных представлений о музыкальной культуре барокко. Косвенно это свидетельствует о фундаментальном характере наследия эпохи барокко, о его важности для любой культурной традиции.

Подчеркивая основательность и высокий уровень всех упоминавшихся исследований, отметим, что вне поля зрения ученых остались вопросы комплексного исследования эпохи, касающиеся мнений о музыкальной культуре барокко как единой системе, во взаимодействии составляющих ее элементов.

Таким образом, анализ историко-культурных предпосылок XVII века показал, что политические, экономические, социальные факторы (смена феодализма капитализмом, Реформация и религиозные войны, великие научные открытия и пр.) оказали существенное влияние на формирование художественной культуры, нашедшей воплощение в драматичном,

¹ *Рыбинцева Г.* Музыкальное искусство Барокко в контексте гносеологии XVII–XVIII столетий // Мир науки, культуры, образования. № 2 (45) 2014. С. 382–385. *Рыбинцева Г.* Коперниканская революция и музыка Барокко // Проблемы музыкальной науки. Электронный ресурс URL: http://www.rostcons.ru/assets/almanac/2012_2/2/rybinzeva.pdf дата обращения 10.02.15.

экспрессивном и динамичном стиле барокко, в идейном плане вобравшем в себя основные представления эпохи, ее неоднозначность.

Историографический обзор научных трудов, посвященных эпохе барокко, показал, что попытки теоретически обосновать социальные и художественные явления эпохи наблюдались уже в то время, когда барокко был еще недостаточно детерминирован как стиль. В последующее время детально уточнялись различные этапы в рамках барочного периода и представления о художественном стиле. В XX веке трудами зарубежных и отечественных ученых была выработана новая концепция барокко, осмыслена жизнь стиля в европейском масштабе, исследованы художественная значимость локальных вариантов, зарождение феномена, его развитие, угасание и трансформация.

Музыкальная культура итальянского барокко рассматривалась, в основном, с позиций музыковедения, а собственно культурологическое понятие появилось в более позднее время. В связи с этим многие вопросы, связанные с барочной музыкальной культурой либо решались узкоспециально, либо оставались нерешенными. В частности, на сегодняшний день явно недостаточно комплексных исследований историко-культурологической направленности.

ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ I:

1. Историография проблемы показала, что при всем обилии исследований посвященных стилю барокко, на сегодняшний день крайне мало работ рассматривающих музыкальную культуру эпохи как историко-культурологический феномен. Эта проблематика стала «заповедной зоной» музыковедов, что не позволяло выявить специфическую социокультурную роль музыки как эпицентра противоречивого духовного и художественного развития европейского общества XVII века.
2. Музыкальная культура – это особая система социокультурных отношений, формирующихся вокруг «мира музыки» определенной эпохи. Доминирующим элементом этой системы является музыка как носитель

духовных ценностей, в это же время музыкальное образование и воспитание, музыкальная теория и критика, взаимодействие композиторов, исполнителей, литераторов и публики, отношение в обществе к новым музыкальным формам выступают в качестве подсистем, связанных с производством и потреблением данных ценностей.

3. XVII век в истории Нового времени занимает особое место как «переход внутри перехода» (М. С. Каган), когда «умирают» старые ценности, а новые только зарождаются и окончательно не вербализованы. В условиях такой духовной «неопределенности» среди всех видов искусств на первый план выходят невербальные виды художественного творчества, например, музыка. Она демонстрирует вектор социокультурного развития, концентрированно отражает сложность и противоречивость назревающего социокультурного «скачка». Музыка XVII–XVIII вв. формирует вокруг себя целый мир наиболее полно отразивший «драматизм общественной психологии», всю сложность и противоречивость рождения человека Нового времени.

ГЛАВА II

ОПЕРА КАК КУЛЬТУРОЦЕНТРИЧНЫЙ ВИД ИСКУССТВА

Современный этап развития культурологического знания о музыке и сопряженных с ней видах искусства отмечается переосмыслением устоявшихся традиционных взглядов на многие ценности. В данной главе мы рассмотрим итальянскую оперу XVII века не только как культурно-исторический феномен, но и с точки зрения ее культуроцентричности.

В отечественных исследованиях рубежа XIX и XX веков был выработан принципиально новый теоретический и методологический подход к изучению культуры как формы бытия общества – так называемый культуроцентризм, позиционирующий ее доминирующую роль в трансформации общественных систем. Культура в этом аспекте трактуется как «продукт истории и сама история, как самоосуществление человека, в ходе которого меняется его собственная природа»¹. Данная интерпретация встречается в работах В. С. Степина, определяющего культуру как «систему исторически развивающихся надбиологических программ человеческой жизнедеятельности, обеспечивающих воспроизводство и изменение социальной жизни во всех ее проявлениях»². В этом свете становится актуальным новое понимание феномена оперы, которая, появившись в XVII столетии, безусловно, стала началом новой эры в истории музыкальной культуры, и собственно «самой историей». Она существенно повлияла на различные сферы духовного развития человечества и определила векторы движения многих процессов социокультурной динамики.

Б. Паскаль³, осмысливая общечеловеческие вопросы, подчеркивал особую роль эстетического переживания как необходимого элемента

¹ Новая философская энциклопедия, 2003 г. *Федотова В.* Культуроцентризм. Электронный ресурс, дата обращения 28.01.14. URL: <http://iph.ras.ru/elib/1584.html>

² *Степин В.* Культура в контексте цивилизационных перемен / В. С. Степин. Цивилизация и культура. СПб.: СПбГУП, 2011. С. 43.

³ *Паскаль Б.* Мысли. М.: REFL-book, 1994. 528 с.

социальной жизни¹. Опера, «этот глубочайший в истории музыки переворот, изменивший качество интонации, настоящего искусства произнесения, т.е. выявления голосом и говором внутреннего содержания, душевности, эмоциональной настроенности»², вызывавшая вполне регламентированную реакцию слушателя, стала таким элементом. Она отразила всю уникальность XVII столетия в истории музыки, и ее часто определяют как творческое воспроизведение мира в художественных образах. Драматическое действие в опере построено на двух основных принципах: психологическом и структурно-содержательном. Психологический аспект – это проявление чувств, возможность эмоционально и активно воспринимать мир, отображать и нести определенную информацию, а также моделировать внутри оперного спектакля ту или иную ситуацию, человеческое поведение. Структурно-содержательная сторона заключается в том, что драматическое действие организует эти психологические особенности, извлекает их из подсознания и структурирует с помощью слова, музыки, сюжета, драматической игры, сценического оформления. В этом и заключается феномен оперного искусства: мелодия раскрывает слово в его полноте, музыка и собственно драма передают внутренний мир героя, а их взаимодействие создает то эстетическое переживание, о котором говорил Паскаль. Развертывая чью-то судьбу в предложенных условиях, опера дает возможность приблизиться к адекватному пониманию определенной сферы духовного мира человека, действительности, которая его окружает, раскрывая проблемы бытия, целей, ценностей и смысла жизни. Таким образом, оперу XVII века можно определить как своеобразное отображение действительности и как форму отношения человека к окружающей среде в полноте повседневной реальности.

¹ Жуковец О. Барокко как тип культуры и мышления: стилевые особенности. Электронный ресурс, 18.03.14. URL: <http://psibook.com/religion/barokko-kak-tip-kultury-i-myshleniya-stilevye-osobennosti.html>

² Асафьев Б. Избранные труды. М., 1973. С. 18.

По мнению автора, опера принадлежит не только к сфере истории музыки, но и к огромному пространству философско-культурологического поиска. С помощью различных факторов (музыка, пение, декорации, актерская игра, драматургия, и т.д.) она образует «сакральную действительность, которая предоставляет возможность духу человека наблюдать за собой в коллизиях разнообразных сюжетов»¹. Благодаря использованию и сочетанию различных видов искусства, опера получила способность отражать не только эстетическое постижение мира, но и драматические отношения с миром; влиять на человека, на его связи с жизнью и обществом, изменять его самого. В какой-то мере она стала устойчивым стержнем культуры, вокруг которого происходило формирование той части истории человечества, которую можно назвать духовным развитием. В этом смысле оперу XVII века можно рассматривать не только как культурно-исторический феномен, но и трактовать в качестве феномена культуроцентричного, синтезирующего различные сферы духовной деятельности человека.

¹ Черненко В. Метажанр как феномен культуры: мистерия – литургия – опера – «мистерия». Автореф. дис. ... канд. фил. наук. Харьков, 2002.

2.1 Рождение и становление оперы: культурологический аспект

Итальянская опера, родившаяся на грани двух стилевых эпох, уходящего Возрождения и триумфально появившегося Барокко, отразила многие крупнейшие культурные процессы времени, существенно повлияла на различные сферы духовного развития человечества и определила векторы движения многих процессов социокультурной динамики. Исполняя социальный заказ абсолютистского века, она воплощала не только великолепие и блеск королевских и княжеских дворов, но и демократические тенденции итальянского общества с его своеобразной историей и культурой. Чтобы показать это и найти новые точки обзора феномена оперы, мы рассмотрим условия ее возникновения во Флоренции и последующего бытования в Риме, которое при своей специфической уникальности было в то же время характерным для эпохи барокко.

«*Torniamo all' antico, e sarà un progresso*» (Вернемся к старому – и шагнем вперед) – сказал великий Джузеппе Верди¹. По словам Э. Симоновой, новый жанр, появившийся в самом конце XVI века, вобрал в себя традиции ренессансной театральной жизни, остро ориентированной на античность, как на свое культурно-историческое наследие и художественный критерий². Его появление во многом было связано с бытующей театральной практикой флорентийского двора Медичи, знаменитого своими придворными увеселениями, и, одновременно, с проходившими рядом учеными собраниями в салоне Барди, созданном во Флоренции по примеру известных академий.

Музыкально-поэтическое и философское содружество, кружок ученых и художников, получивший название «*Camerata*» (уменьшительное от ит.

¹ *Midgets M.* Giuseppe Verdi: un mito italiano XI. All'apice della fama. Internet culturale: cataloghi e collezioni digitali delle biblioteche Italiane. URL: http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/pagine/mostre/pagina_530.html

² Симонова Э. Искусство арии в итальянском оперном барокко (от ренессансной канцонетты к арии da capo). Исследование. Уфа: РИЦ УГАИ им. Загира Исмагилова. 2005. 164 с., нот. С. 8.

«*camera*» – комната, в данном случае – салон), стремясь возродить принципы античной культуры, взял на себя создание музыкальной формы, соответствующей драматическим требованиям. Необходимость создания такой формы связана с тем, что к концу XVI века многоголосие окончательно вытеснило одноголосную музыку, и в драматических представлениях этого времени даже слова отдельных лиц были положены на контрапунктические¹ хоры. Безусловно, это не только мешало восприятию литературного текста, но и отрывало музыку от связи с жизнью и обществом. Были и глубинные основания для появления нового жанра – это поиск новых форм для познания прекрасного, внешнего мира, разума; отражение через него эстетических и драматических отношений человека с окружающей действительностью.

Члены Камераты собирались в доме у Джованни Барди, графа Вернио, бывшего центром этого общества. Это был образованный аристократ, сам писавший музыку и, по свидетельствам современников, находивший большую радость в меценатстве. Когда Барди был отозван папою Климентом VIII в Рим, кружок стал собираться в доме Джованни Корси. Произведения нового жанра получили название *dramma per musica* (драма для музыки или драма на музыке) и считались несовместимыми с многоголосием и имитационной полифонией, которой противопоставлялся гомофонно-гармонический склад – вокальная мелодия с аккордовым инструментальным сопровождением. Став важной вехой в развитии музыки, этот факт имел и общекультурное значение. Возможность вербального восприятия в музыкальном произведении и отсутствие в литературном источнике привязанности к традиционно бытовавшим каноническим религиозным текстам открывали широкие возможности для выражения чувств, мыслей, настроений, подталкивали интенсивное развитие светских жанров.

Как известно, первая опера «Дафна», написанная в 1597 году композитором Я. Пери на текст поэта О. Ринуччини, была исполнена в доме

¹ См. приложение 3. Глоссарий.

Корси и имела громадный успех. По свидетельству Л. А. Саккетти, сущность музыкального элемента оперы в то время составляли «сухие» речитативы¹, и первый триумф зависел, скорее, от новизны и сознания, что такая форма «более соответствует драме, чем многоголосный контрапунктический хор на слова отдельного драматического лица»². За первой пробой последовала вторая – драма «Эвридика», которая была поставлена в 1600 году (на музыку Я. Пери) и исполнена к бракосочетанию Генриха IV с Марией Медичи. В постановке принимали участие члены Камераты: Корси исполнял партию клавесина, Пери – роль Орфея. Помимо клавесина оркестр состоял из четырех струнных инструментов, каждый из которых использовался для аккомпанемента порознь, чтобы не заглушать пение и «не мешать певцам исполнять свою партию без строгого соблюдения такта, что допускалось в интересах экспрессии»³. По утверждению Р. Роллана, спектакль прогремел на всю Европу, и главное его достоинство состояло в интеллектуальном характере, в искусной связи поэзии и музыки, безукоризненной точности поэтической интонации⁴. Возникновение нового жанра (название «опера» он получил лишь к середине XVII века) было воспринято современниками как рождение *stile nuovo* и в самом деле знаменовало глубокий переворот.

Этот переворот отмечен, прежде всего, изменением музыкального мышления, нашедшего свое выражение в утверждении гомофонно-гармонической фактуры, в появлении новых выразительных средств. Но наиболее существенно появление оперы повлияло на сам статус музыки: ранее звучавшая в церкви, либо служащая украшением дворцовых праздников, она стала эстетической потребностью, превратилась в предмет «чистого созерцания»⁵.

¹ См. приложение 3. Глоссарий.

² Саккетти Л. А. Очерк всеобщей истории музыки. М.-СПб.: Издательство Бессель и К°, 1903. С. 188.

³ Там же. С. 189.

⁴ Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. История оперы в Европе до Люлли и Скарлатти. М.: Музыка. 1986. Вып. 1. С. 87.

⁵ Каган М. Музыка в мире искусств. СПб. 1976. С. 172.

Опера, поначалу во многом ориентированная на традиции Ренессанса, с течением времени трансформировалась в принципиально новый жанр. Если в первых постановках лишь музыка способствовала выражению слова, то уже во второй трети XVII века в спектакле тесно взаимодействовали почти все виды искусства; иными словами, за короткий срок опера значительно эволюционировала. Ее природа стала синкретичной, главной целью содержания стало раскрытие внутреннего мира героя, а основной эстетической предпосылкой – психологическая выразительность. Опера постепенно вывела на сцену живых людей, скованных цепями законов и политики, в «чьем пении слышалась страсть или отчаяние»¹. Помимо этого жанр, поющий от начала до конца и требующий высокого вокального искусства, не только повествовал о событиях в экспрессивной музыкальной декламации, но и тут же давал им эмоциональную оценку. Таким образом, опера проявляла себя не только как эволюционирующий жанр, но и играла важную функцию в отношениях человека с жизнью. Она воздействовала на слушателя, воспитывала его, усиливала драматичность переживаний, вызывала наслаждение, восхищение красотой и гармоничностью музыки, формировала потребность слушать ее еще и еще.

Эти светские забавы, «музыкальные услаждения чувственности», по словам Р. Роллана, приводили к духовным переворотам и нравственным потрясениям². Увлечение оперой охватило все слои населения, даже монахи давали представления. В некоторых флорентийских монастырях в музыкальные спектакли включался и балет, в котором послушники наряжались балеринами, а монахини рядились в мужское платье. Монастыри, в которые «проникла» опера, в скором времени подтачивает разврат: в 1648 году папа Иннокентий X вынужден запретить орден «Монахов-

¹ *Симонова Э.* Искусство арии в итальянском оперном барокко (от ренессансной канцонетты к арии *da capo*). Исследование. Уфа: РИЦ УГАИ им. Загира Исмагилова. 2005. 164 с., нот.

² *Роллан Р.* Музыкально-историческое наследие. История оперы в Европе до Люлли и Скарлатти. М.: Музыка. 1986. Вып. 1. С. 141.

санитаров»¹ за его скандальную распущенность. Именно монахи этого ордена первыми в Риме представили в 1636 году образец монастырской оперы. Барбье описывает случай, когда в одной обители подрались монахини, которые не могли договориться, стоит ли им исполнять оперу; драка закончилась тем, что одну из них зарезали и сбросили с монастырской стены². Можно предположить, что страсть к опере оказывала своеобразное воздействие на менталитет всего общества и его духовных лиц, тем самым влияя на процесс секуляризации церкви.

Не успела молодая флорентийская опера войти в свой зенит, как прогресс нотопечатания и его развитие на частнопредпринимательской основе привели к распространению нового жанра далеко за пределы Италии.

Флоренция недолго сохраняла преимущественное право на оперу, и даже перестала стоять во главе нового искусства, которое быстро вошло в моду – сначала Мантуя, Болонья, а за ней Рим, Венеция, Неаполь, Милан и другие города Италии восприняли флорентийскую музыкальную реформу, по-своему претворяя ее в жизнь. Практически в каждом из этих городов возникла своя оперная школа, имевшая специфические черты, обусловленные особенностями исторического развития.

Римская оперная школа образовалась в первой половине XVII века, ее эволюция во многом определялась вполне объяснимыми сложностями культурной жизни «Вечного города». Судьба оперы в Риме, как и существование других искусств, их подъем и упадок, иногда даже вытеснение из общественной жизни напрямую обуславливалась позитивным или негативным отношением к ней глав католической церкви и их окружения.

В первой четверти XVII века оперы в Риме исполнялись редко, как правило, в религиозных семинариях и коллегиях. В частности, в Римской семинарии, основанной иезуитами 1 февраля 1565 года по разрешению папы

¹ Там же. С. 142.

² *Барбье П.* История кастратов. Перевод с французского Елены Рабинович. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2006. 304 с. С. 160–161.

Пия IV. Ее местоположением был дворец *Gabrielli*, все еще существующий на улице с таким же названием, под номером 120, неподалеку от Римского колледжа. Здесь был образован небольшой театр, который функционировал более ста лет и прекратил свое существование лишь в 1767 году из-за проблем, связанных с орденом иезуитов, когда папа Климент XIV приказал арестовать его главу Лоренцо Риччи¹, после чего деятельность театра, как и всей Римской семинарии закончилась. В XVII веке в каждом сезоне карнавала в театре семинарии традиционно ставилось по три представления: первое силами старших воспитанников, второе – младших, а третье – клириками, сотрудниками семинарии. Обычно представления были на латыни, но в 1632 году ученые-иезуиты получили разрешение папы на постановку спектаклей на *итальянском языке*. Сюжеты – религиозные или взятые из древней и средневековой истории – имели поучительные моралите, а авторами либретто и музыки были учителя-иезуиты. Д. Карбони (*Domenico Carboni*), профессор музыкальной филологии и музыкальной библиографии, автор многочисленных музыковедческих статей, опубликованных в научных журналах, в настоящее время директор библиотеки консерватории *Santa Cecilia* в Риме, при активном содействии которого были возрождены и поставлены многие забытые оперы И. А. Хассе, Б. Марчелло, Дж. Паизиелло и др., рассматривал историю оперных постановок этого периода. Карбони упоминает, что молодой кардинал Пьетро Оттобони² сделал репертуар театра семинарии менее строгим: в него были добавлены мелодрамы, в прологах исполнялись танцы, а позже был введен и французский лирико-трагический репертуар³.

Расцвет музыкально-театрального искусства, который историки называют «золотым веком» римской оперы, пришелся на время понтификата

¹ См. о нем приложение 1. Персоналии.

² См. о нем приложение 1. Персоналии.

³ I libretti d'opera dei teatri Romani (sec. XVII–XIX) conservati nella biblioteca Musicale Governativa del Conservatorio di Musica di S. Cecilia di Roma. *Carboni D.* Seminario Romano.

папы Урбана VIII¹, который принадлежал к аристократической фамилии Барберини, очень богатой и влиятельной. Три племянника папы – кардиналы Франческо и Антонио и римский префект Таддео, «господствовали» над Римом с 1623 по 1644 годы и прославились своим покровительством искусствам. В «эру Барберини» оперные постановки в Риме стали регулярными. Урбан VIII, умный и дальновидный политик, понимая силу воздействия искусства, поручил своим племянникам построить театр, способный вместить более трех тысяч зрителей². Первой была дана опера Стефано Ланди «Святой Алексей» и с тех пор представления в нем следовали одно за другим³.

Богатство семьи Барберини можно было сравнить с казной многих европейских королевских дворов. Не жалея денежных и других ресурсов, финансируемые самим папой (Урбан VIII даже повысил налоги с подданных, чтобы найти необходимые средства, народ за это прозвал его «Папой-пошлиной»), устроители привлекали лучших композиторов, певцов, художников-декораторов, инженеров, тем самым демонстрируя очевидное превосходство Барберини над всем римским патрициатом. Театр, выстроенный на *Via delle Quattro Fontane* (улица Четырех фонтанов), одно из роскошных барочных римских зданий, поражал посетителей красотой внешнего и внутреннего убранства, пышностью оформления, динамичными и пластичными контрастами интерьеров. Над его строительством и оформлением работали великие зодчие и художники эпохи барокко – К. Мадерна, Ф. Борромини, Дж. Л. Бернини, П. да Кортоне. Это был большой дворцовый комплекс, часть его, где находилось здание театра, была снесена при прокладке в XX веке *Via Barberini*.

¹ См. приложение 1. Персоналии. Приложение 2. Документ № 14.

² См. приложение 2. Гравюра Дж. Б. Пиранези изображающая палаццо Барберини, где находился театр.

³ Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. Ч. I. Под знаком Аркадии. М., 1998. С. 38.

Таинство представления создавалось роскошными декорациями и сценическими эффектами: требующаяся по ходу действия театральная машинерия и всякого рода ее усовершенствования стали для постановщиков своего рода манией, идефикс, что давало театральным инженерам поводы для новых изобретений¹. Летающие колесницы, волнующееся море, поднимающиеся из-под сцены скалы, выбивающиеся из-под земли языки адского пламени – часто используемые в барочной опере «спецэффекты». Для изображения пламени использовалась смесь нефти со смолой, так называемый «греческий огонь», находящийся в котлах со специально проделанными отверстиями, из которых и вырывались языки пламени. Котлы опускались и поднимались рабочими сцены, и таким образом возникал эффект, будто полыхают недра земли. Смена декораций ускорялась до такой степени, что позволяла переноситься в одно мгновение из королевского дворца на корабельный причал, или в небесные выси. По свидетельствам современников племянник папы, кардинал Барберини мог сутками сидеть, запершись вместе со своим театральным инженером, изобретая новые усовершенствования, отказывая в приеме важным посетителям². Помимо этого в оперных спектаклях, предлагавшихся публике, жаждущей ярких впечатлений, принимало участие множество лошадей, необходимых для большего великолепия сценических эффектов, и даже верблюды и слоны.

Вскоре оперный театр стал «болезненной страстью, имеющей все признаки всеобщего помешательства»³. Папа римский Климент IX писал оперы и адресовал свои сонеты певицам. Например, его увлечение музыкальным театром доходило до того, что он называл поэтов «богами» и обращался к оперным певицам (к Леоноре Барони⁴) с галантными сонетами,

¹ См. приложение 2. Документ 2. Эскиз декорации к I акту в либретто оперы «Орфей» К. Монтеверди 1607 года.

² Барбье П. История кастратов. СПб., 2006. С. 90–91.

³ Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. История оперы в Европе до Люлли и Скарлатти. М.: Музыка. 1986. Вып. 1. С. 141.

⁴ См. о ней приложение 1. Персоналии.

воспевая их «*i lumi ardenti*» (прекрасные очи), и настолько любил музыку, что впоследствии его упрекали, будто он приносит в жертву опере интересы папской власти¹. Кардиналы – Барберини, Роспильози, Колонна, Боргезе, Корсини, Памфили, Киджи – становились авторами текстов опер или их постановщиками².

Партер в римском театре обычно отводился аббатам – духовным лицам, состоявшим при папской администрации в том или ином качестве. Появившись в зрительном зале и заняв там свои места, аббаты начинали наводить там свои «порядки». Карло Гольдони в своих мемуарах упоминал о «превеликой наглости» аббатов, с шумом хозяйничающих в римском партере: «Полиции нет, повсюду только и слышны свист, крик, смех и ругань»³. Приструнить аббатов не могли ни вельможи, ни папская курия. Больше того, аббаты позволяли себе открыто задирать аристократов и кардиналов, сидевших в ложах, громко обсуждать и ругать плохих певцов, хорошим громко аплодировать и бросать им записки с поздравительными стихами, требовать, чтобы на «бис» была исполнена ария, иногда даже целая сцена. После спектакля зрительный зал, усыпанный разнообразным мусором и рваной бумагой, выглядел как «поле битвы». За спектаклем нередко прямо в театре следовал ужин, и лишь за полночь зрители возвращались домой⁴. Такая страсть к соединению различных удовольствий и ощущению праздника была в XVII веке характерной чертой образа жизни, проявлявшейся во всех формах религиозного и социального быта.

Популярность оперы открывала широкие возможности для проявления коммерческих инициатив частных инвесторов, не скупившихся на вложение своих финансовых капиталов. В результате в Италии за короткие сроки появились первоклассные театры, куда стала допускаться не только

¹ На фотографии в приложении 2 можно увидеть, что в папской опочивальне XVII века клавесин находится рядом с молебельным местом. См. документ № 15.

² Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. История оперы в Европе до Люлли и Скарлатти. М.: Музыка. 1986. Вып. 1. С. 140.

³ Гольдони К. Мемуары. Пер. с ит. С. Мокульского. М.–Л., Academia, 1933.

⁴ Барбье П. История кастратов. СПб., 2006. С. 100.

аристократическая верхушка, но и демократическая публика. Практически все сословия Италии регулярно посещали оперные театры; богатые семьи покупали там ложи, которые становились настоящей недвижимостью, наследуемой из поколения в поколение. Покупка ложи была «дорогим удовольствием»: стоимость покупки равнялась четырнадцати тысячам ливров, потом ежегодно нужно было вносить по двести ливров в качестве абонементной платы, и платить за каждого приглашенного гостя в ложе (правда, уже понемногу). Ложи были очень комфортабельны, что объяснялось тем, что владельцы «проводят там четвертую часть жизни»¹. Неудивительно, ведь оперный спектакль в XVII веке был почти бесконечным представлением. Например, у М. А. Чести в опере «Золотое яблоко» насчитывалось шестьдесят семь сцен, которые отличались друг от друга, у М. А. Сарторио в опере «Массенцио» было семьдесят восемь арий, у Дж. Роветта в опере «Геркулес в Лидии» декорации менялись тринадцать раз². Отметим, что в XVII веке такие продолжительные спектакли не казались чем-то исключительным: опера считалась главным событием вечера и была практически единственным удовольствием горожан, готовых развлекаться в театре хоть до часу ночи. Конечно, в этом времяпровождении большое значение отводилось музыке, тем не менее, она была лишь его частью. Приходя в оперу, зрители играли в карты, пили и ели, ходили из ложи в ложу, заводили любовные интрижки – все это становилось не менее важным, чем происходившее на сцене. Таким образом, художественная система становилась неотъемлемой частью жизненного уклада, а опера, включавшая многие аспекты жизни, – частью социального быта.

Позже она расцветет в открытых для широкой публики венецианских театрах и со временем, благодаря творчеству композиторов неаполитанской школы, в частности А. Скарлатти, получит общеевропейское признание, которое обеспечит ей головокружительный успех в последующих столетиях.

¹ Барбье П. История кастратов. СПб., 2006. С 85.

² См. о них приложение 1. Персоналии.

В заключение отметим, что в становлении нового жанра участвовала вся Италия, экономически обескровленная, политически рассыпавшаяся, превратившаяся в предмет постоянных иноземных притязаний. Но именно театр, музыка, пластические искусства, литература стали важным фактором, ведущим к сплочению итальянцев в идеальное «большое отечество»¹.

При всех специфических сложностях и противоречиях в развитии итальянского музыкального театра, процессы, которые протекали в опере на протяжении XVII столетия, естественно вписывались в историю барочной культуры в целом. Секуляризация жизни общества, ослабление влияния церкви на все области жизни общества проявлялись не только в использовании светских элементов в монастырских спектаклях и представлениях в семинарии, но и в особенностях существования оперы, как в светской, так и в клерикальной среде. Оперные спектакли с их праздничностью и красочностью постепенно стали заслонять праздничность и красочность церковных обрядов, что подтверждает пристрастие к опере не только светского общества, но и всех слоев духовенства. В цитадели католицизма, где, безусловно, все священнослужители свободно владели латынью, появилась потребность слушать и исполнять оперу на итальянском языке. В этом смысле инициатива иезуитов показательна, ведь возникновение оперы совпало с началом процесса национальной идентификации. Благодаря научным открытиям оперные спектакли демонстрировали небывалый расцвет театральной инженерии, и, в свою очередь, инициировали ее дальнейшее развитие. Все это может служить основанием для утверждения, что опера как культурологический феномен не только отразила крупнейшие культурные процессы времени, его демократические и другие тенденции, но и во многом стала их инициатором, существенно повлияла на духовную сферу общества. Немалую роль в этом сыграло и содержание литературной основы оперного спектакля – либретто.

¹ *Шимарев В.* Избранные статьи. История итальянской литературы и итальянского языка. Л.: Наука, 1972. С.34.

Оперная либреттистика развивалась параллельно с оперой, вобрала в себя и отразила многие философские, социальные и эстетические проблемы и предпочтения эпохи барокко, что будет рассмотрено ниже.

Таким образом, мы увидели, что процесс обмирщения культуры XVII века привел к появлению в Италии принципиально нового музыкального жанра – оперы, которая стала неотъемлемой частью светской культурной жизни. Опера сыграла важную роль в синтезе многих искусств Нового времени, впервые обнаружив основную тенденцию будущих переломных эпох. Барочная опера, благодаря своей синтетической природе, существенно повлияла на векторы движения многих культурных процессов. Она представляла собой культуросцентричный феномен, выполнявший роль своеобразного стержня художественной культуры Италии.

2.2 Либретто как структурообразующий элемент барочной оперы

В оперном спектакле, образуя синтетически целое поле, взаимодействуют различные искусства. Соединение разнородных компонентов – музыки, сценического действия, декораций, сценической машинерии – достигается под эгидой литературной основы оперы – либретто, которое служит своеобразным структурообразующим стержнем в этом единстве. В настоящей части исследования мы попытаемся выявить социально-культурную природу оперной либреттистики XVII–XVIII вв., проследить особенности трактовки сюжетов, чтобы понять культурно-исторические причины его образно-содержательной стороны.

Слово либретто (от ит. *libretto*, которое используется также в других языках) относится к поэтическому (драматическому) тексту музыкальных произведений, таких как оперы, оратории, оперетты. Одновременно оно используется в качестве названия для печатного издания, содержащего этот

текст. В XVII веке это и печатная книга с одноименным названием¹. Обычно такая книга была миниатюрного формата (одна восьмая, или одна шестнадцатая листа), удобного для того, чтобы его можно было легко носить в кармане или сумке, и по цене была доступной даже для низших классов. Либретто позволяло театральной публике понимать стихотворный текст, на который была написана музыка, ведь часто в бравурных ариях, пассажах смысл ускользал от зрителей. Да и певцы зачастую были озабочены вокальными задачами, а не дикцией. Перед публикацией либретто проходило обязательную цензуру, не только религиозную, но и светскую: оно не должно было содержать нежелательных выражений². Получив санкцию цензора, руководители театра предоставляли свое либретто издателям, типографам и торговцам. Затем либретто могло продаваться в любой точке города, особенно вблизи театра, который представлял спектакль. Для того, чтобы иметь возможность читать во время спектакля зрители могли брать с собой небольшие свечи, а наиболее удачливые могли воспользоваться освещением сцены³. Значимость подобных либретто двояка: помимо собственно литературного текста оперы они являются и ценнейшим источником информации о театральной деятельности того времени. Его страницы часто не просто представляют лирическое содержание оперы, но и включают информацию о «производителе»: наряду с именами либреттиста, композитора, певцов здесь могут следовать имена первой скрипки, сценографа, хореографа и других. Так как музыкальный материал в ту эпоху часто утрачивался, подобные сохранившиеся либретто иногда становятся единственными документальными свидетельствами существования некоторых опер, а также источниками информации при реконструкции биографий композиторов, певцов.

¹ См. приложение 2. Документы № 3, 4, 5, 6.

² См. приложение 2. Документ № 3.

³ Диск: *I libretti d'opera dei teatri Romani (sec. XVII-XIX) conservati nella biblioteca Musicale Governativa del Conservatorio di Musica di S. Cecilia di Roma. 2009 Carboni D. Libretto e librettisti*.

Оперная либреттистика формировалась постепенно, ее тематика составлялась в соответствии с «содержательными нормативами барочного идеала»¹. Этот содержательный норматив был тесно связан с исторической картиной Западной Европы XVII века, с ее междоусобными войнами, эпидемиями чумы, религиозными конфликтами, продажей индульгенций вызывающими в людях страхи и суеверия, чувство растерянности и неуверенности, порождающими сомнения. Раскол в церкви привел не только к образованию протестантизма, но и к утрате понимания Бога как Творца, который направлял все поступки и действия. Человек должен был сам найти новую внутреннюю опору, ответы на вопросы о смысле жизни и собственном предназначении. Именно поэтому в это время произошел взлет философской и научной мысли, стали развиваться многие отрасли знаний.

С другой стороны, общество, пережившее аскезу Средневековья, тяготело к роскоши, красоте и вычурности форм, на фоне которых естественность внешнего вида и спонтанность в поведении казались неуместными. Мужчины надевали парики, чрезмерно использовали парфюмерию, женщины сооружали немислимые прически, носили расшитые корсеты и струящиеся юбки из парчи, тафты, атласа с обилием кружев, бантов и лент. Изобилие, излишества проявлялись не только в одежде, но и в парковых ансамблях², архитектуре, украшении убранства дворцов³, фонтанах и фейерверках, карнавалах⁴, развлечениях и музыке. Все эти факторы сказывались на опере, а вместе с ней и на оперной либреттистике.

Будучи своего рода «каркасом» музыкально-театрального произведения, либретто предопределяло драматургическое содержание спектакля. Наиболее типичные сюжетные разновидности (мифологическая, пасторальная, историческая, любовно-авантюрная) стали характерными для

¹ Кузнецова И. Музыка Барокко: эстетические и общественные идеалы. Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. 2011. Вып. 6. С. 68.

² См. приложение 2. Документ 8.

³ См. приложение 2. Документы 9, 10.

⁴ См. приложение 2. Документы 11, 12.

оперы XVII века в силу того, что именно в них могли воплотиться метания и искания личности эпохи барокко.

Античный миф благодаря различным причинам с самого начала был тесно связан с оперой: создатели первых спектаклей, представляя на сцене деяния великих античных героев, богов и легендарных личностей, выражали запросы аристократической среды. Помимо этого героические сюжеты, которые черпались в античной истории и мифологии, имели ярко выраженное патетическое содержание, что вместе с изысканным звучанием музыки должно было будить в слушателях прекрасные и возвышенные чувства. Мифологические мотивы давали возможность сформировать особую точку зрения в отношении как личностных, так и внеличностных вопросов, решать художественные задачи, актуальные для современников.

Сознание человека эпохи барокко, взаимодействуя с окружающим, открывало для себя проблемы, связанные с новой картиной мира. Миф в этой перспективе смог занять особое положение: для него существовала своя собственная система ценностей, заданная извне, сформированная и самодостаточная, не подлежащая обсуждению или критическим комментариям¹. Его обращенность к прошлому, утратившему свою конкретную историческую реальную принадлежность, переводила взгляд во вневременную плоскость. Музыка же, как другая выразительная система, позволяла высвечивать смысловые грани, связанные с многообразными проблемами индивидуального характера. В результате их сложного взаимодействия миф трансформировался, видоизменялся, нередко насыщался новыми мотивами, отсутствующими в первоисточнике, обогащался новыми внетекстовыми связями². При этом характер использования в опере мифологических сюжетов обуславливали и ориентиры творчества авторов.

¹ Денисов А. Античный миф в опере первой половины XX века: Монография. СПб.: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2006. 233 с.

² См. приложение 2. Документ № 5.

Например, излюбленный миф о фракийском поэте и певце Орфее, в двух первых операх на этот сюжет¹ был представлен как пасторальная сказка с благополучным исходом, где радостные настроения преобладают и лишь оттеняются горестными эпизодами. Чуть позже К. Монтеверди, увидевший в «Орфее»² гуманистическую драму, углубил эмоциональное выражение, иначе интерпретировав сюжет. Благополучный финал здесь наступает лишь после того, как герой, пройдя через тяжкие испытания, нарушает безжалостный запрет богов и теряет Эвридику уже вторично. Превращение пасторальной пьесы и придворного спектакля в музыкальную драму, наличие в оперных сюжетах, связанных с мифом, устойчивых комплексов, таких как жертвенная смерть, смерть-превращение, взаимодействие человека с трансцендентным миром, демонстрировало в эпоху барокко отношение к человеку и его драматической судьбе. Это подтверждает высказывание Монтеверди в письме к своему либреттисту А. Стриджо в 1616 году: «Ариадна довела меня до слез, Орфей заставлял меня молиться»³.

Сюжеты с пасторально-идиллическими мотивами также были характерными для большинства *dramma per musica* и, по мнению известных отечественных исследователей П. Луцкера и И. Сусидко, стали в истории музыкального театра одним из «образных архетипов, к которым опера обращается вплоть до сегодняшнего дня»⁴.

Юные пастух и нимфа, пройдя ряд злоключений и испытаний, обретают счастье взаимной любви. Эта традиционная схема лежала в основе «Аминты» Торквато Тассо⁵, ренессансной пасторальной драмы, где лаконичность интриги давала простор поэтической свободе, оживленной

¹ В 1600 году композиторами Я. Пери и Дж. Каччини на текст поэта О. Ринуччини были написаны две одноименных оперы «Эвридика», в основу которых лег известный античный миф об Орфее. Через семь лет К. Монтеверди и его драматург А. Стриджо вновь обратились к этому сюжету.

² См. приложение 2. Документ № 1. Титульный лист либретто «Орфея» К. Монтеверди.

³ Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. В 2-х т. Т. 1. По XVIII век. М.: Музыка, 1983. 696 с., нот. 2-е изд., перераб. и доп. С. 356.

⁴ Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. Ч. I. Под знаком Аркадии. М., 1998. С. 51.

⁵ См. приложение 1. Персоналии.

различными образами, размышлениями, нюансами любовного чувства. В отношении жанра пасторали справедливо пишет М. М. Бахтин, что она «была идеальным прошлым и вместе с тем идеальным будущим, но ее <...> суть заключалась все-таки не в устремлении к иным временам, а в способности мифологически возвышать настоящее»¹.

На наш взгляд, в способности пасторали «возвышать настоящее» кроется неизменный интерес к ней либреттистов и композиторов барокко. Пастораль определяла в опере средоточие духовных поисков человека, поисков, которые дали бы возможность противостоять дисгармонии и хаосу внешнего мира. По мнению Т. Н. Ливановой, пастораль в опере нередко сопряжена с целым кругом иносказаний, связанных с любовью, природой, мирной сельской идиллией, противопоставляемой городу и «свету», с проповедью подлинной галантности².

Такова, например, пасторальная драма со счастливой развязкой «*Gli equivoci nel sembiante*» (Недоразумение из-за сходства) А. Скарлатти на либретто аббата Контини³. Премьера состоялась 8 февраля 1679 года в частном доме, так как в Риме уже более двух лет действовали запреты на публичные представления. Исходным в ней был любовный треугольник, благодаря которому было достигнуто несравненное мастерство в передаче интимных состояний в человеческой душе в их изменчивости. Это сделало оперу своеобразной сенсацией: газеты того времени писали о том, что желающие не могли втиснуться в помещение, а впоследствии она стала одним из наиболее популярных и репертуарных произведений и неоднократно ставилась на протяжении почти двадцати лет⁴.

¹ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 543 с. С. 247.

² Ливанова Т. Западноевропейская музыка XVII–XVIII веков в ряду искусств. М.: Музыка, 1977. С. 194.

³ См. о нем приложение 1. Персоналии.

⁴ Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. Ч. I. Под знаком Аркадии. М., 1998. С. 77.

Это дает основание утверждать, что по мере отдаления от эпохи Ренессанса, как реакция на духовный кризис, в культуре стали проступать оттенки ностальгии, и гуманистические идеалы цельной, свободной и естественной личности вновь нашли свое выражение в пасторалях. Иными словами, в оперном либретто происходит реактуализация ренессансных ценностей, казалось бы, ушедших в прошлое.

С первых шагов существования оперного театра в сферу его интересов и пристального внимания попала историческая тематика. История, наряду с мифологией, попала в ряд приоритетных сюжетных источников, к которым обращались композиторы Западной Европы, работавшие в жанре *opera-seria*¹ в XVII–XVIII веках. Использование исторических сюжетов давало возможность зашифровывать в либретто события недавнего прошлого, совмещая их с событиями совсем иных эпох. После «Коронации Поппеи» К. Монтеверди историческая тема затрагивалась такими композиторами как М. А. Чести, Ф. Кавалли, А. Скарлатти, Г. Ф. Гендель² и др.

К характерным особенностям барочного либретто относится то, что между мифами и историческими событиями ни либреттисты, ни композиторы не проводили строгой грани: мифология как бы переходила в историю, сливалась с ней. История тоже становилась своеобразным собранием мифов и легенд, а Тацит или Плутарх – практически такими же источниками, как Овидий или Гомер³.

Наибольшей популярностью либретто на исторические темы пользовались в венецианской школе, где над ними работали либреттисты Франческо Лоредано, Пьетро Микеле, Шипионе Херрико, Андреа Чиконьини, Джулио Строщи. Сюжеты в основном брались из книг Тита Ливия, однако либреттисты часто весьма свободно обращались с римской

¹ См. приложение 3. Глоссарий.

² См. приложение 1. Персоналии.

³ Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. В 2-х т. Т. 1. По XVIII век. М.: Музыка, 1983. 696 с., нот. 2-е изд., перераб. и доп. С. 377.

историей, подгоняя исторические события под обязательный *fine lieto* (счастливый конец)¹.

Историко-легендарные сюжеты без всякой исторической точности представлены и в творчестве неаполитанского композитора А. Скарлатти: в операх «Флавий», «Анакреон», «Великий Тамерлан», «Митридат Евпатор», написанных в конце XVII столетия. В составе действующих лиц здесь допускается участие персонажей мифологических или аллегорических, вводится широкий круг участников драмы, в сложной интриге с заговорами, покушениями, жестокой мезьью кипят и сталкиваются страсти, при этом коварство, деспотизм, властолюбие, противопоставляются самопожертвованию, мужеству, верности, твердости духа².

С историческим сюжетом часто был связан любовно-авантюрный тип барочного либретто. В этом случае судьбы героев, которые выступали объектом изображения, ставились в зависимость от конкретного исторического эпизода, из которого образовывалась основа сюжетной коллизии. Историческая обстановка и персонажи становились исходными условиями для развития действия, в котором «главное место уделено развитию страстей», а исторические элементы составляли лишь бытовой фон³.

Иногда история проникала лишь в заглавия опер, а их действующие лица были взяты непосредственно из современного общества: приключения и страсти сводились к интригам и любовным историям, в которые были погружены итальянские дворы XVII века. Герои этих опер – узурпаторы власти, завоеватели, претенденты на престол. Речь в этих операх идет о погоне за наследством и короной, о династических браках, подменах детей, похищениях, заговорах, убийствах. История, древность в данном случае

¹ Симонова Э. Искусство арии в итальянском оперном барокко (от ренессансной канцонетты к арии *da saro*). Исследование. Уфа: РИЦ УГАИ им. Загира Исмагилова. 2005. 164 с., нот. С. 31.

² Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2-х т. Т. 1. По XVIII век. М.: Музыка, 1983. 696 с., нот. 2-е изд., перераб. и доп. С. 365.

³ Горович Б. Оперный театр. Л., Музыка, 1984. 224 с., ил. С. 121.

предоставляли больше возможностей для реалистических наблюдений и изображения жизни¹.

Иногда в основу оперы ложились реальные политические события, например, «Падение Элио Сейяно» (1667) Никколо Минато и Антонио Сарторио². Ядром ее сюжета стала нашумевшая история фаворита Марии Медичи, маршала д'Анкре Кончинио Кончини³, преданного своими друзьями – французскими принцами, и приговоренного Людовиком XIII к смерти.

В большинстве своем качество любовно-авантюрных либретто было очень поверхностным, они изобиловали нереальными ситуациями, различными интригами, переодеваниями, а также суеверными мистическими элементами, различными трансформациями и появлением духов. Организующую роль в сюжете часто играл мотив испытания героев, в частности, верности в любви (о преданной жене, следующей за мужем на войну) или семейной чести, (например, брат сражается, чтобы защитить честь сестры). С этими мотивами связаны моменты переодевания женщин в мужскую одежду, изменение имени, ситуации «неузнавания» друг друга и пр. Типичные сюжеты были связаны с потерей брата и сестры – близнецов, или похищением в раннем возрасте, затем один из них, повзрослев, возвращался на родину и встречал свою сестру, они влюблялись. Кровосмешение предотвращалось через внезапное откровение няни, которая знала о похищении⁴. В частности, такие сюжеты характерны для пера неаполитанского либреттиста Андреа Перуччи⁵.

Таким образом, мы видим, что в истории европейской музыкальной культуры барокко не только стало основанием для появления нового искусства, но и определило новый вектор понимания бытия и человека,

¹ *Роллан Р.* Музыкально-историческое наследие. История оперы в Европе до Люлли и Скарлатти. М.: Музыка. 1986. Вып. 1. С. 155.

² См. приложение 1. Персоналии.

³ См. о нем приложение 1. Персоналии.

⁴ *Lazarevich G.* The role of the Neapolitan intermezzo in the evolution of eighteenth-century musical style: literary, symphonic and dramatic aspects, 1685-1735. Columbia University. 1970. С. 25–30.

⁵ См. о нем приложение 1. Персоналии.

создало новую систему художественных представлений. Эта система входила в оперное пространство через либретто, в котором отношения с первоисточником имели сложный характер, обусловленный многообразием интерпретаций сюжетов.

Сопоставление различных типов либретто XVII–XVIII вв. позволило установить следующее. Основными тенденциями в интерпретации сюжетов в опере XVII–XVIII вв. стали:

- вольность в обращении и значительная трансформация первоисточника;
- многообразие конкретных форм его трактовки;
- склонность к модернизации сюжетов, в том числе к их инверсии;
- обращение к мифологическим и историческим сюжетам в неявном или скрытом виде.

При этом существенное влияние оказывали следующие факторы:

- ориентиры творчества автора;
- особенности драматургического решения конкретного произведения;
- общие эстетические и ценностные принципы, свойственные культуре определенного периода.

Основой эпохи барокко стало объединение противоречий. Постигание мира совершалось в синкретизме материального и духовного, разума и чувств, что свидетельствовало об изменении мировосприятия и самоощущения людей, человек, страдающий и чувствующий, обладающий мышлением и воображением, здесь становится центральной фигурой. Таким образом оперная либреттистика XVII–XVIII вв., концентрируя в себе представление о человеке и о его существовании в мире, выполняла гуманистическую функцию.

Опера как искусство «двух текстов», музыкального и поэтического, вывела литературу на совершенно особое место. С историко-культурологической точки зрения оперная либреттистика XVII–XVIII вв., может интерпретироваться как определенный взгляд на картину мира, в

центре которой находится человек с его переживаниями, и не только в отношениях с Богом. Литературная основа оперы давала разные модели межчеловеческих отношений.

2.3 Влияние оперы на становление профессионального музыкального образования в Италии (гендерный аспект)

По словам М. И. Найдорфа именно в эпоху Нового времени «впервые была выработана общественно значимая система образования и воспитания»¹. Зарождение профессионального музыкального образования тоже уходит корнями в эпоху итальянского барокко, когда сложились устойчивые закономерности, обусловленные развитием важнейших тенденций в музыкальной культуре. Одна из них – появление и становление оперы и, как следствие, – приоритет вокальных жанров. В XVII веке обучение пению становится основой музыкального образования, так же, как во второй половине XVIII века обязательной станет игра на клавесине, а в XIX и XX веках – на фортепиано. В настоящее время не подвергается сомнению факт, что эпоха барокко стала мощным фундаментом не только для развития уникальных и эффективных методик обучения пению, не менее важным стало то, что именно в это время была выработана особая система музыкального воспитания, которая легла в основу современного обучения музыкантов. В этой связи целью нашей работы стало осмысление исторических условий возникновения консерваторий в Италии XVII века, анализ особенностей и специфики тех элементов, которые в наши дни стали наиболее важными в профессиональной подготовке.

Возникновение консерваторий как очагов профессионального образования во многом связано именно с появлением оперы. До этого

¹ *Найдорф М.* Введение в теорию культуры. Одесса: Оптимум, 2002. С. 165.

профессия музыканта считалась наследственной, а образование получали, прежде всего, чтобы делать карьеру в хоровых училищах при кафедральных соборах, и тем самым служить церкви. Но уже в начале XVII века любой музыкант понимал, что прославиться и заработать деньги в театре гораздо легче, чем в церкви. Это подтверждали и растущая популярность нового жанра, и восторженное отношение публики, и быстрое увеличение количества театров: около ста пятидесяти итальянских городов, даже самые маленькие, имели, по меньшей мере, одну оперу, а в *Stato pontificio* их в общей сложности было в более пятидесяти.

В некоторых местах благодаря интенсивной постановочной практике и избытку «музыкальной продукции» театральная оперная жизнь была настолько насыщенной, что за вечер в разных концах города могли быть исполнены от пяти до восьми спектаклей. Безусловными оперными «лидерами» были Рим и Венеция, имеющие по восемь театров, а также Неаполь и Флоренция (в разное время имевшие по три и четыре театра). «Столичный статус» этих городов обязывал к такому количеству первоклассных театральных залов, находящихся под покровительством правящих династий, не жалеющих вложений в искусство ради укрепления собственного влияния. Кроме того, опера, как «светское развлечение», открывала широкие возможности для проявления коммерческих инициатив частных инвесторов, вкладывавших свои финансовые капиталы не скупясь. В связи с этим в XVII веке было востребованным огромное количество музыкантов, как певцов, так и инструменталистов.

Для изучения предпосылок появления консерваторий (ит. «*conservare*» – «сохранять») необходимо обратиться к истории Неаполя. В других городах Италии тоже имелись великолепные музыкальные школы, которыми руководили известные музыканты и замечательные педагоги. В Риме это, прежде всего, знаменитый Вирджилио Мадзокки, Амадори и Феди, в Болонье – Пьер Франческо Този, а также Франческо Антонио Пистокки и Антонио Мария Бернакки; в Модене славилась школа Франческо Пели, в Генуе –

Джованни Пайта, в Милане – Франческо Бривьо, во Флоренции – Франческо Реди¹. Все эти школы были призваны сохранять, развивать и передавать музыкальную традицию последующим поколениям.

Однако, по свидетельству многих исследователей, именно консерватории Неаполя считались лучшими. *Santa-Maria di Loreto* (первая консерватория в Неаполе, основанная в начале испанской экспансии вице-королем Доном Педро де Толедо около 1537 г.), *Pieta dei Turchini* (1584 г.), *Poveri di Gesu Cristo* была основана в 1589 году францисканским монахом Марчелло Фоссатаро, *San-Onofrio a Capuana* была основана в 1600 году монахами Святого Онофрио. Три из четырех действующих в Неаполе консерваторий находились под патронатом вице-короля, и только одна – *Poveri di Gesu Cristo* – под покровительством архиепископа². Все четыре консерватории имели свою специфику, что стало следствием исторического облика самого города.

Неаполь не принадлежал к числу итальянских городов, которые завоевали статус мировой художественной столицы: здесь не возникла живописная или скульптурная школы, заметные в европейском масштабе, что было обусловлено политической обстановкой в Неаполитанском королевстве, мало способствующей развитию художественного искусства. Выгодное для торговли географическое положение превратило его в арену бесконечных боевых действий, вследствие чего Неаполь утратил самостоятельность и несколько столетий существовал под протекторатом испанской короны. Постоянное присутствие оккупационных войск, огромное число нищих, часто сменяющиеся вице-короли, озабоченные собственными интересами, а не благосостоянием своих подданных, время правления которых, по свидетельству Г. Лазаревич, редко превышало четыре года, – все

¹ См. приложение 1. Персоналии.

² *Roberto di Simone* La scuola musicale napoletana e i suori Quattro Conservatori. Электронный ресурс, дата обращения 13.11.14. URL: http://www.ilportaledelsud.org/conservatori_di_napoli.

это вызывало отток интеллектуальной элиты из города¹. Но, в то же время, блестящий двор привлекал банкиров, купцов, особ королевской крови. Во дворцах, окружавших *Palazzo Reale* (Королевский дворец), а также в летних резиденциях постоянно проводились праздники, банкеты, музыкальные, драматические представления и балы. Развлечения неаполитанской знати всегда привлекали иностранных знаменитостей, посещавших город в большом количестве, что, в свою очередь, тоже стимулировало концертную жизнь города. Можно предположить, что на фоне такой насыщенной музыкальной жизни стал ощущаться острый дефицит в высокопрофессиональных композиторах и певцах, и появление консерваторий восполнило этот «кадровый пробел».

Подчеркнем, что история появления первых профессиональных музыкальных образовательных очагов вплотную пересекается с проблемами социального характера, связанными с низким уровнем жизни определенного сословия, представители которого стали первыми выпускниками этих учебных заведений. Часть населения тогда существовала в нищенских условиях. Это вынуждало благотворителей прибегать к масштабным мерам по спасению голодных, умирающих на улицах детей.

Первоначально воспитанников в приютах обучали различным ремеслам, а музыкальные занятия диктовались исключительно финансовыми соображениями, поскольку консерватории, испытывая недостаток в средствах, собирали пожертвования, заставляя воспитанников петь литании во время церковных праздников. Но в XVII веке преподавание музыки стало занимать в обучении основное место. Дети, отнесенные к категории бедных и сирот, учились даром, но взамен каждый из них должен был подписать контракт (от четырех до двенадцати лет), обязывающий все это время «душой и телом быть в распоряжении консерватории», иными словами, много и прилежно работать. Само собой разумеется, что для обездоленного

¹ *Lazarevich G.* The role of the Neapolitan intermezzo in the evolution of eighteenth-century musical style: literary, symphonic and dramatic aspects, 1685-1735. Columbia University. 1970. С. 2.

ребенка попасть в такую школу значило «получить желанные гарантии безопасности и относительного физического комфорта»¹.

Вскоре консерватории стали учреждениями, представляющими собой закрытые учебные заведения, в которых воспитывались музыканты с раннего детского возраста. Их общей целью было принять детей, оказавшихся сиротами, беспризорными или нищими, обучить их «грамоте и музыке, предоставить все необходимое: одежду и уход, но в основном, направить их на путь к хорошей духовной жизни, без которой любая мирская деятельность бесполезна»². Таким образом, студенты консерваторий получали в первую очередь хорошее религиозное, а уж потом музыкальное и литературное образование. Учителей в то время было немного, практически все они были священниками, но постепенно консерватории становились престижными, и к преподаванию были допущены не только лица духовного звания, но и миряне.

По свидетельству Анджелини Бонтемпи³, мальчики из всех регионов Италии в возрасте от семи до одиннадцати лет, принятые в консерваторию, вначале обучались христианским доктринам. После официального зачисления изучение музыки становилось для них призванием, служением славе Господней, как и при поступлении в семинарию или в монастырь. Им следовало хорошо себя проявить и, главное, многие годы выдерживать двойное бремя интенсивного обучения и железной дисциплины. Получаемое учениками образование включало исполнение многочисленных религиозных обрядов, которые всегда сопровождались музыкой⁴.

При пробуждении от сна (зимой в половине седьмого, летом без четверти пять) воспитанники должны были вместе с соседями по спальне петь «*Laudate pueri Dominum*» (Хвалите Господа, отроки) на голоса, и с этим

¹ Барбье П. История кастратов. СПб., 2006. С. 56.

² Archivio di Santa Maria di Loreto, settembre 1692. pagina 59.

³ См. приложение 1. Персоналии.

⁴ *Bontempi A. Historia musica. Prima e seconda parte della teorica. A cura di Biancamaria Brumana. «Ut Orpheus», 2010. 280 с. С. 92.*

пением умыться, одеться и заправить постель. Затем все отправлялись в часовню для получасовой молитвы, за которой следовала месса. В течение дня необходимо было несколько раз молиться, вплоть до вечернего молебна в часовне. Помимо этого священным долгом была еженедельная исповедь. Спать ученики отправлялись зимой около десяти, а летом не позднее половины двенадцатого¹.

Жесткая дисциплина стала основой регламента, установленного в этих учебных заведениях. Воспитанники были обязаны *ежедневно*: час – тренироваться в трудных пассажах, чтобы приобрести искусную технику, второй час составляли упражнения на трели, третий – работа над верной и чистой интонацией, стоя перед зеркалом «во избежание гримас, а также приобретения благородных жестов и стройной осанки»². Два следующих часа посвящались изучению вкуса и красноречия, а также литературы. После обеда полчаса отводилось изучению теории, еще полчаса – упражнениям в контрапункте, час – композиции, остальное время дня – игре на клавичембало, а также сочинению канцонетт, мотетов и псалмов или другой работе, соответствующей склонности и таланту ученика³. Таким образом, обязательное рабочее время составляло семь часов, из них два часа в день были посвящены изучению литературы, и еще два часа – композиции и контрапункта. В результате почти все воспитанники, по свидетельству Р. Роллана, были способны не только петь, сочинять музыку, но и говорить о ней. Иногда они «такие же хорошие поэты, как и музыканты; и даже пишут уже не только для музыкального театра, но и для театра комедии. Во всем они выказывают себя чистокровными художниками и часто превосходят даже литераторов гораздо более тщательным образованием», как, например,

¹ Барбье П. История кастратов. СПб., 2006. С. 54–55.

² Симонова Э. Искусство арии в итальянском оперном барокко (от ренессансной канцонетты к арии *da capo*). Исследование. Уфа: РИЦ УГАИ им. Загира Исмагилова. 2005. 164 с., нот. С. 146.

³ Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. Ч. I. Под знаком Аркадии. М., 1998. С. 232.

Лоретто Виттори¹, прославленный кастрат-сопрано, певец Сикстинской капеллы, автор оперы «Галатея»².

Занятия проводились по утрам, лучшие студенты собирались в меньшей комнате, где учителя проверяли их работу, и за этим следовало обсуждение. Им, в свою очередь, поручали более слабых и младших студентов. Обед возвещал церковный колокол, и после периода отдыха следовали самостоятельная подготовка и практика. Обычно студенты практиковались играть на различных инструментах в той же комнате общежития, в то время, как другие читали и учили, что смешивалось в жуткую какофонию, которая была нацелена на усиление концентрации внимания.

Американская исследовательница Г. Лазаревич упоминает, что музыкальные занятия включали также сольфеджио, игру на струнных и других инструментах: гобое, роге, клавишных, флейте, трубе, тромбоне. Академические классы включали латынь, французскую и итальянскую литературы, каллиграфию, географию, физику, эстетику и математику, а также декламацию для применения ее в пении. Помимо всего вышеперечисленного студенты пели в монастырях и театрах, читали прологи и интермедии, становились участниками *dramma-sacro*³ (т.е. «священных драм» с религиозным сюжетом), часто представляемых в королевском дворце в честь визита кардиналов или знати⁴.

При этом условия их жизни были далеки от идеала, и часто темное и сырое общежитие с голыми стенами, высокими потолками и каменными полами использовалось в качестве учебных комнат. Исключение составляли только помещения для молодых кастратов: комнаты их были лучше

¹ См. приложение 1. Персоналии.

² Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. История оперы в Европе до Люлли и Скарлатти. М.: Музыка. 1986. Вып. 1. С. 136.

³ См. приложение 1. Глоссарий.

⁴ Lazarevich G. The role of the Neapolitan intermezzo in the evolution of eighteenth-century musical style: literary, symphonic and dramatic aspects, 1685-1735. Columbia University. 1970. С. 16.

освещены, а здоровье поддерживалось лучшими продуктами. Они особенно ценились в консерваториях, потому что деньги, заработанные их успешными выступлениями в частных домах, церквях и при королевском дворе, были источником финансовой поддержки для консерваторий.

Путешественники, посещавшие консерватории в XVII и XVIII веках, негативно отзывались о консерваторских условиях содержания: дети были плохо одеты, недокормлены, а применяемая к ним уже описанная выше дисциплина была просто «драконовской». П. Барбье приводит рассказ авантюристки и путешественницы Сары Гудар¹: «лица у детей худые и смертельно бледные, зато их начальники до того румяны и вальяжны, что иным из них грозит смерть от обжорства, меж тем как воспитанники страдают от голода»². Это иногда становилось причиной протестов и выливалось в открытые бунты. К примеру, 17 сентября 1705 года воспитанники, доведенные голодом до отчаяния, в два часа ночи выкинули ректора и вице-ректора на улицу в ночных рубашках. Ранним утром судебные приставы вместе с гвардейцами, сделав холостой залп из пушки, припугнули мальчишек, и тем не осталось ничего, как сдаться³.

Что же заставляло воспитанников консерваторий, несмотря на непростые условия, усердно шлифовать свое мастерство? На наш взгляд таким рычагом могла стать перспектива работы в оперном театре, который был способен не только создать предпосылки для реализации профессиональных амбиций, но и обеспечить лучшими финансовыми условиями. Опера во многом укрепила престиж образования, стала источником повсеместного распространения уникальных итальянских методик обучения, позволивших выпускникам консерваторий быть востребованными не только в своей стране, но и во всей Европе. Это подтверждено известными фактами из истории «итальянского вмешательства» в культурное пространство Германии, Австрии, Англии,

¹ См. о ней приложение 1. Персоналии.

² Барбье П. История кастратов. СПб., 2006. С. 59.

³ Газета «Diario Napoletano» за 1705 год. Архив *Santa Maria di Loretto*.

Польши и России. В частности, вспомним широко распространенный обычай «выписывать» итальянцев на должности в придворные капеллы и в театры, а также автономно учрежденные итальянские оперы за пределами страны.

Упорный труд способствовал развитию уникального технического уровня певцов. Долгие годы учения давали вокалистам XVII века голос, никогда их не подводивший, способный преодолеть любую вокальную трудность и выразить самое тонкое чувство. В этой долгой и терпеливой первоначальной тренировке, по-видимому, кроется причина совершенной красоты новой певческой манеры *belcanto*. Как пишет Э. Симонова, блестящий расцвет вокального искусства эпохи *settecento*, его безупречность связаны именно с многочасовыми ежедневными занятиями певцов в течение многих лет, «когда пение, и только пение определяло для них сам способ и стиль жизни»¹.

Все сказанное выше дает основание предположить, что исторические условия в Италии XVII века стали мощным импульсом для становления консерваторий как профессиональных центров образования, осуществлявших массовый выпуск воспитанников, востребованных не только в Италии, но и в странах Европы.

Исторически обусловленными явились и известные предпосылки для шлифовки высочайшего качества обучения. Как ни парадоксально, но именно социальная незащищенность первых выпускников консерваторий стала стартовым моментом для приобретения ими теоретических знаний и практических навыков, обусловивших их профессиональный рост, гарантирующий в дальнейшем финансовую состоятельность и повышение социального статуса.

Важнейшей стала духовная составляющая: доминирующий религиозный культ, жестко регламентирующий жизнь воспитанников, сформировал железную дисциплину и четкую методичность в занятиях. Это

¹ Симонова Э. Искусство арии в итальянском оперном барокко (от ренессансной канцонетты к арии *da capo*). Исследование. Уфа: РИЦ УГАИ им. Загира Исмагилова. 2005. 164 с., нот. С. 129.

способствовало отточенности технического мастерства и развитию широкого кругозора и в конечном итоге привело к созданию собственной, итальянской школы пения, универсальность которой сегодня столь же очевидна, как и перспективы передачи основ профессиональных школ следующим поколениям. Одновременно это сформировало особую систему музыкального воспитания, которая легла в основу обучения современных музыкантов.

Все вышеперечисленное касалось мужчин, статус же женщины-музыканта в эпоху барокко представляет особый интерес. Гендерные аспекты в историко-культурном направлении, так же как и в других областях научного знания, в последнее время часто привлекают внимание ученых. Термин «гендер» указывает на социальный статус и социально-психологические, культурные характеристики личности, которые связаны с полом.

Английское слово «*gender*» было заимствовано для обозначения социального взаимодействия мужчин и женщин: кроме биологических отличий между полами существуют также разделение их социальных ролей, различия в поведении и эмоциональных характеристиках. Гендер подчеркивает социокультурное происхождение этих различий¹.

По нашему мнению, включение гендерного измерения в историко-культурный анализ действительности XVII–XVIII веков даст возможность проследить социально-культурные закономерности времени в целом, поможет полнее отразить реальность, дать более глубокую и объективную характеристику эпохи.

Если средневековая Европа характеризовалась «абсолютным искусством веры», стирающим гендерный вопрос², то в эпоху барокко

¹ Словарь гендерных терминов // Под ред. А. А. Денисовой. М.: Информация – XXI век. 2002. 256 с.

² Лыгалов А. Мужские и женские образы и возможности исследования музыкального языка // Парадигма: Философско-культурологический альманах. Вып. 16 // Отв. ред. выпуска Н. Х. Орлова. СПб., 2011. 202 с. С. 124.

характер отношения к женщинам претерпел значительные изменения. Безусловно, эти изменения были связаны с социальными преобразованиями, сменой феодализма капитализмом, новой стадией политических и экономических отношений. Дискриминирующее отношение к женщинам ограничивало их участие не только в политической жизни и владении имуществом, но и в профессиональной деятельности, доступе к образованию. В музыкальной культуре прослеживались те же тенденции. Женщина, достигшая высших ступеней музыкального Парнаса, была явлением достаточно редким, хотя история музыки насчитывает немало примеров талантливых и одаренных женщин.

В XVII веке происходит некий сдвиг в сторону женской эмансипации. В какой-то степени это диктовалось всей культурой эпохи барокко, драматичной, динамичной и экспрессивной, очень личностной, контрастной и внутренне напряженной, феминной по своей сущности.

По мнению С. И. Гессена, понимание системы образования общества означает понимание всего строя его жизни¹. Поэтому мы попытаемся проанализировать музыкальное образование женщин в эпоху Барокко, для чего обратим внимание на Венецианскую республику, так как именно здесь была создана одна из интереснейших образовательных систем в Европе того времени. В ней отразились и наилучшие, и худшие черты музыкальной культуры эпохи.

Церковные власти здесь, так же как и в Неаполе, помещали обездоленных детей в благотворительные заведения, носившие в Венеции название *Ospedali* (госпиталь, больница, стационар, лечебница). Подобные лечебницы были известны еще с XIII века. *San Lazzaro dei Mendicanti* был старейшим из четырех венецианских *Ospedali*, создан в 1224 году в качестве хосписа для прокаженных, страдающих неизвестными недугами, а также увечных, нищих и стариков; *Ospedale della Pieta* был основан в 1346 году ради сирот и подкидышей; *Ospedale degl'Incurabili*, то есть «Лечебница для

¹ Гессен С. Основы педагогики. Введение в прикладную философию. М., 1995. С. 22.

неизлечимых», был открыт между 1520 и 1522 годами; наконец, в 1527 или 1528 году появился *Ospedale di Santa Maria dei Derelitti* (позднее более известный как *Ospedaletto* из-за его небольших размеров), первоначально предназначенный для помощи населению на случай голода. Слава этих венецианских приютов, распространившаяся вскоре по всей Европе, была связана с высоким качеством музыкального образования девочек-воспитанниц.

В венецианские приюты принимались дети двух полов, но мальчики появлялись в списках ненадолго, и, когда они немного подрастали, их отдавали подмастерьями в различные цеха и ремесленные корпорации. Согласно гендерным стереотипам девочкам, в отличие от мальчиков, было неприлично пойти в подмастерья к цеховому мастеру или ремесленнику, поэтому именно их здесь стали учить музицированию. Вскоре женское музыкальное образование стало основным смыслом существования четырех приютов и в главный повод конкуренции между ними.

Впервые двенадцать девочек от шести до десяти лет были приняты в *Ospedale San Lazzaro dei Mendicanti* в 1604 году, где они начали обучаться как певицы и инструменталистки. Это была тяжелая трудовая жизнь: им был положен всего лишь один выходной в году. Воспитанницы, мало проявившие художественные и интеллектуальные способности, получали только общее образование и занимались домашней работой и изысканными ремеслами – вышиванием и плетением кружев, а самые одаренные получали специальное музыкальное образование. Юные музыкантши, отобранные *maestro di coro* (хормейстером) в шестилетнем возрасте чтобы петь или играть на каком-нибудь инструменте, на протяжении многих лет отшлифовывали свое искусство у лучших преподавателей и достигали таких высот, что «все посещавшие Венецию знатные гости, а тем паче все венценосные особы непременно посещали – обычно не раз – тот или иной *Ospedale*»¹.

¹ Барбье П. Венеция Вивальди. Музыка и праздники эпохи Барокко // Пер. с фр. Е. Рабинович. СПб. Изд-во Ивана Лимбаха, 2009. 280 с. С. 97.

Уже к концу XVII века стало понятно, что музыкальное дарование пансионеров, достигнув своего апогея, становится существенным источником прибыли; приют получал новые пожертвования и богатые подарки от меценатов, съезжавшихся со всей Европы, чтобы услышать пение приютских девочек. Русский путешественник писал в 1698 году: «Здесь имеются обители для девиц, в коих они играют на органах и других инструментах и поют столь восхитительно, что нигде более во всем свете не услышать столь же сладостного и гармоничного пения. Посему люди едут в Венецию отовсюду, влекомые желанием насладиться сими ангельскими песнями, особливо в Инкурабили»¹. Таким образом, некоммерческая продукция стала надежным источником дохода, но только для приютов, а не их воспитанниц. В целом это был своего рода взаимовыгодный обмен; приюты получали стабильный доход, а девочки – образование.

В XVIII веке воспитанницам начинают платить кое-какие деньги, если в приюте полагают, что они этого заслуживают. По свидетельству П. Барбье, в 1717 году несколько девочек получили вознаграждение за то, что они давали уроки ученице-аристократке; два десятилетия спустя двенадцати пансионеркам *Ospedale della Pieta* было назначено ежегодное жалованье; в 1731 году *San Lazzaro dei Mendicanti* и затем в 1743 году *Ospedaletto* постановили выплачивать воспитанницам примерно половину стоимости билетов от публичных концертов с их участием, хотя за это они должны были еще и переписывать ноты. Собранные таким образом небольшие суммы можно было помещать в школьный фонд под льготный процент². Иначе говоря, гендерные стереотипы изменяются: едва ли не впервые в истории христианской Европы за женщиной признается право быть носителем важной социальной функции, эстетического начала в искусстве, более того, наравне с мужчиной, опираясь на свой талант и знания, заниматься обучением и получать за это вознаграждение.

¹ Там же. С. 90.

² Барбье П. Венеция Вивальди. Музыка и праздники эпохи Барокко. СПб., 2009. С. 92.

Венецианская республика могла гордиться тем, что вознесла на вершину музыкального Олимпа и прославила по всему миру исполнительниц, вышедших из социальных низов. Это было не похоже на принятую практику в других местах: женщины, принадлежащие к социально незащищенным слоям населения, были вынуждены нищенствовать или заниматься проституцией. Девушки, попавшие в приют, не только получали иной жизненный статус, но и приобретали некоторую известность, хотя в каком-то смысле анонимную, ведь публика знала только их имена, очень редко фамилии, а их самих, в сущности, никогда не видела. Воспитанницы приютов, полускрытые решеткой, всегда были укутаны в темные вуали. Безусловно, пансионерки понимали, что им удалось избежать страшной судьбы, но эта анонимность, на которую они были обречены, вынужденные всегда оставаться в тени, не давала им никакого личного удовлетворения, несмотря на высокий профессиональный уровень и производимое на публику впечатление. В этом проявлялась еще одна гендерная несправедливость.

Их дальнейшая судьба тоже может стать показательной. Девочки не могли покинуть приют, пока не станут взрослыми, и либо выйдут замуж, либо постригнутся в монахини (и в том, и в другом случае им выделялось приданое, которое могло составить весьма значительную сумму). Многие из них становились сначала *sotto maestre* (помощницами учительницы), а потом и *maestre* (учительницами). После сорока лет они имели право выйти в отставку, но часто оставались в своем приюте и преподавали там до старости; в документах *Ospedale della Pietà* (скорбящей Богоматери) сохранилась запись об одной семидесятипятилетней женщине, прослужившей там шестьдесят пять лет¹.

Однако самое горькое разочарование постигало девушек, получивших возможность выйти замуж. Замужество само по себе давало определенную свободу по сравнению с суровым монастырским бытом *Ospedali*, где даже

¹ Барбье П. Венеция Вивальди. Музыка и праздники эпохи Барокко. СПб., 2009. С. 91.

увидеться с мужчиной было непросто. Но главным осложнением было то, что всем воспитанницам запрещалось после замужества как-либо применять свое искусство. В этом проявлялась основная гендерная несправедливость: ведь в то время, когда выпуск из консерватории для мужчин – певцов и инструменталистов, кастратов и не кастратов – означал начало карьеры и получение денежных доходов после долгих лет учебы, молодые венецианки имели право лишь на отставку: замужество становилось концом их карьеры. Их положение ничем не отличалось от обычного положения матери и домохозяйки, зависящей от мужа. Правила на этот счет были очень суровыми: возвращаясь «в мир», вступая в светскую жизнь, женщина навсегда лишалась права петь или играть на музыкальных инструментах, тем более публично. Молодой муж подписывал обязательство под присягой, а малейшее нарушение запрета приводило к лишению щедрого приданого, выданного попечителями.

Этими мерами поддерживался дух бесплатного образования. Но ведь очевидно, что женщина, на протяжении многих лет доводившая свое искусство пения или игры на инструменте до высокого совершенства и впоследствии лишившаяся возможности заниматься любимым делом, получала глубочайшую психологическую травму.

Еще хуже дело обстояло, если женщина пыталась создавать музыкальные произведения. Женщины-композиторы в Италии были практически неизвестны, в отличие от коллег-мужчин. Их творчество никто, кроме них самих, не рассматривал как что-то серьезное, и часто особам женского пола приходилось проявлять большую силу характера, чтобы отстоять свое право на сочинение музыки.

Так, например, случилось с Лавинией Фуджитой, ученицей Антонио Вивальди, которая училась в *Ospedale della Pieta*. Ее сочинения – кантаты, концерты, оратории – производили настоящий фурор, но Лавиния подписывалась именем своего учителя, держа свое авторство в тайне. Она писала своему другу гобоисту Орсола: «Ты же понимаешь, что я не могу

поступать иначе, никто не станет воспринимать меня всерьез и мне не разрешат сочинять. Музыка других авторов – словно речь, обращенная ко мне, я должна ей ответить». И все же в один момент анонимность Лавинии Фуджиты была нарушена, ее приговорили к полному отречению от музыки и запретили прикасаться к нотной бумаге. В результате ей пришлось бежать из Венеции, переодевшись в мужской наряд¹.

Иными словами во всех сферах музыкальной жизни культура транслировала однозначное отношение к женщинам, при котором принадлежность к определенному полу становилась решающим фактором для оценки достижений и потенциала личности. Однако в социокультурном пространстве того времени уже стал прочно обосновываться такой феномен, как опера, благодаря которой женщина смогла не только заниматься творчеством, но и стать неотъемлемой частью истории музыкальной культуры, выразителем в ней чувственности, эмоциональности, вечно-женственного начала. Венеция в этом смысле открывала великолепные возможности: здесь в 1637 году появился первый публичный театр, куда получила доступ демократическая публика. В опере, в этом «призрачном царстве, состоящем из звуков, грима и расписанных маслом полотняных перегородок», владение голосом и обаяние личности стали решающими факторами успеха у публики². Опера, которая по самой своей сути была коммерческой, не могла существовать без певиц, и последние стали получать весьма значительные гонорары. Среди них можно назвать Франческу Куццони, Анну Страда, Лукрецию Агуйари, Катарину Габриэли, Адриану Барони, Фаустину Бордоньи-Хассе и других³. Многие из них смогли успешно продолжать карьеру и после замужества.

Давая высококачественное образование девочкам из общественных низов, Венеция выросла в величайший европейский центр вокальной и

¹ Гайдук М. Женщины-композиторы эпохи Барокко. Статья. Электронный ресурс, дата обращения 20.11.13: <http://www.poki-rk.ru/biblioteka/issledovania/zhenschini>

² Хонолка К. Великие примадонны. М.: Аграф, 2002. 320 с., илл. С. 7.

³ См. приложение 1. Персоналии.

инструментальной музыки. Однако женщины, достигавшие после долгих лет обучения в венецианских приютах высокого совершенства, в итоге так и не получали достойного вознаграждения. Л. Ким, исследуя проявления гендерных стереотипов, высказала мысль, что они выражаются в гендерном неравенстве в сфере экономики и занятости и при распределении социальных благ¹. Это гендерное неравенство в музыкальной культуре XVII–XVIII веков проявлялось в том, что среди одинаково успешных представителей одного и того же класса, одной и той же профессии, одинаковых условий для образования женщине отказывалось в праве на успех, известность, профессиональную состоятельность. Например, как говорилось выше, женщины, мечтавшие о композиторской карьере, представлялись интеллектуально менее компетентными и были вынуждены скрывать свое авторство. Возникновение и развитие в XVII–XVIII веках оперы стало той культурно-исторической почвой, которая взрастила новую формацию женщин, актрис, певиц-примадонн, получивших настоящее признание, и финансовую самостоятельность. Позже появятся женщины-писательницы и светские дамы, фаворитки, озабоченные политической жизнью и развитием науки – целое созвездие «королев». По мнению С. Айвазовой, само их существование поставило под сомнение миф о «природном назначении» женщины, пусть даже в то время речь шла скорее об «исключении из правил»². Вскоре это привело к теоретическим спорам о положении женщины в обществе, появлению сочинений, опровергающих традиционные взгляды на женщину и обосновывающих ее право считаться таким же полноценным человеком, каким является мужчина. Появление оперы не только стало мощным стимулом для становления профессионального образования и развития новых методик обучения, но и способствовало трансформации общественного статуса женщины. Это существенно повлияло

¹ Ким Л. Гендерные стереотипы // Исследовательский проект «Влияние социальных факторов на понимание гендерных ролей». Программа Центрально-Азиатские Инициативы Исследований. Ташкент. 2002. С. 45.

² Айвазова С. К истории феминизма // ОНС, 1994. № 6. С. 155.

на жизнь и менталитет общества, а в результате итальянская музыкальная культура получила общеевропейское признание.

Таким образом, «рождение» оперы привело к появлению первых в истории Европы Нового времени консерваторий и становлению профессионального музыкального образования, многие традиции которого сохраняются в Италии и сегодня. Наряду с мужскими высшими музыкальными образовательными учреждениями в XVII веке появились и женские консерватории. Женщины стали неотъемлемой частью барочной оперы, что способствовало расшатыванию гендерных стереотипов. Опера стала явлением, той культурно-исторической почвой, которая взрастила новую формацию социально активных женщин, получивших признание самодостаточных профессиональных личностей. Следствием этого стало появление в истории Европы первой финансово самостоятельной социальной группы женщин.

2.4 Феномен певцов-кастратов в музыкальной культуре барокко

Певцы-кастраты (ит. *castrati* или *evirati*, от латинского *castro* – оскопляю, *eviro* – кастрирую) – это особая категория певцов, представлявшая собой загадку для современников и оставшаяся актуальной темой для исследований и дискуссий в настоящее время. Их вокальное искусство, одна из значительных граней музыкальной культуры барокко, отразило многие элементы барочной эстетики и философии, в том числе стремление не только познавать и использовать законы природы, но и исправлять несовершенную природу человека. Существование данного феномена сыграло в европейской музыкальной культуре исключительно важную роль, оказало большое влияние на композиторские школы, обусловило высочайшее развитие вокального искусства, способствовало созданию регламента профессионального пения, на который и сегодня ориентируются современные академические певцы.

Кастрация мужчин широко практиковалась в Европе с эпохи раннего Средневековья. Оскопление нередко использовалось в качестве пытки для преступников, особенно насильников, но наиболее часто кастрация применялась для лечения и предупреждения самых разных недугов, таких как эпилепсия, проказа, умопомешательство, водянка, подагра и воспалительные процессы любой этиологии¹. Кастраты-певцы были известны ещё до нашей эры. Существует легенда, что, услышав пение хора юношей-кастратов, Александр Македонский приказал остановить разгром персидской столицы. Позже они упоминались в истории Византии: в IX столетии в соборе Святой Софии существовал хор кастратов, который был популярен, но после четвёртого крестового похода и разорения Константинополя в 1204 году традиция их пения была забыта на 300 лет. Возобновление этой культуры происходит в конце XI века в мусульманских государствах Испании, где евнухи были неотъемлемой чертой исламского мира. Некоторые из них благодаря своим удивительным голосам стали привлекаться к католической литургии, а с XVI века благодаря булле папы Сикста V кастраты официально были допущены в церкви Испании. Однако подлинный расцвет их певческого искусства произошёл в Италии в XVII столетии, когда кастрация стала широко применяться с целью формирования у мальчиков уникального голоса. Именно в эпоху барокко это необычное пение стало почитаться, его нарочитость, виртуозность и чувственность отвечали барочной эстетике и представлению о прекрасном.

В христианском богослужении искусство пения занимало важное место. Однако женщинам запрещалось петь в храме: слова «*mulier taceat in ecclesia*» (жены ваши в храмах да молчат) приписывались самому апостолу Павлу². Папа Сикст V в 1588 году издал буллу, в которой женщинам официально запрещалось петь в церковном хоре и выступать в театрах папской области. В то же время сложная полифоническая церковная музыка с

¹ Барбье П. История кастратов. СПб., 2006. С. 146–155.

² Первое послание к Коринфянам 14, 34.

причудливой орнаментикой требовала использования высокого регистра голоса, поэтому высокие партии в церквях, в том числе в Сикстинской капелле, исполняли певцы-кастраты. Церковь вынужденно прибегала к услугам певцов-кастратов, которые впервые появились в хоре собора Святого Петра в 1601 году. Это были Пьетро-Паоло Фолиньяти и Джироламо Розини. Выступление последнего вызвало настоящий скандал: певчие шумно протестовали, стараясь не допустить новичка к месту. Розини был вынужден уехать из Рима, но папа Клемент VIII, слышавший его на приемных испытаниях, был тронут его голосом до глубины души. Хотя кастрат успел постричься в монахи капуцинского ордена, раздраженный интригами папа вернул его и разрешил отречься от уже принятого обета «дабы мог он служить в папской капелле»¹.

Как указывает Е. М. Браудо, практика быстро стала популярной и получила широкое распространение, и к 1640 году кастраты пели во всех главных церквях Италии². Внутри духовенства отношение к кастрации было неоднозначным: некоторые теологи выступали против нее, но в целом церковь относилась к этому явлению, совершаемому к «вящей Славе Господней», терпимо. Долгие дебаты привели к тому, что в 1748 году папа Бенедикт XIV однозначно подтвердил право людей на оскотление, а к 1780 году в Риме только по официальной версии насчитывалось более двухсот кастратов-певцов.

Значительной причиной роста популярности кастратов и их количества стало появление на итальянской музыкальной сцене нового жанра – оперы. Ее драматическая интрига, мифологические герои и боги заставляли прибегать к ирреальному звучанию голосов *evirati* как в лирических женских партиях, так и в героических мужских ролях. В свою очередь широкое распространение музыкальной драмы во многом было связано со строительством в крупных городах Италии публичных оперных театров,

¹ Барбье П. История кастратов. СПб., 2006. С. 18.

² Браудо Е. Всеобщая история музыки. От начала XVII до середины XIX столетия. М.: Государственное издательство музыкальный сектор, 1930. Т. 2. С. 198.

которые стали местом развлечения не только аристократии, но и простых горожан.

Осуществить операцию по кастрации мальчика врачеватель мог только с согласия родителей. При этом она считалась незаконной, если только не совершалась по медицинским показаниям, однако, ссылаясь на несчастные случаи, родители легко избегали наказаний. По имеющимся данным, в Италии XVII века «под нож» хирурга каждый год отправлялись четыре тысячи мальчиков предпубертатного возраста. Массовость явления была таковой, что в некоторых областях Италии (таких как *Stato pontifico* и Неаполитанское королевство) кастрация практиковалась медиками свободно. Причиной тому был ажиотажный спрос на это необычное пение, вызвавшее, по словам П. Барбье, такой восторг у публики, что «ответом явилось дозволение всякому поселянину, имеющему не менее четырех сыновей, кастрировать одного из них ради Церкви»¹.

Операция, проведенная в 7–10 лет, в целом была несложной и достаточно быстрой, но из-за низкого уровня медицины очень опасной. Начиналась она с рассечения паха и извлечения семенников – затем хирург отсекал их, предварительно перевязав семяпровод. Безусловно, последствия операции зависели от квалификации хирурга и условий ее проведения. Если ее проводил выпускник Болонской медицинской школы, то смертность, как свидетельствуют источники, составляла 10–20%, но если ее выполнял обычный сельский знахарь или просто бродячий шарлатан, она доходила до 80%. Главная проблема состояла в приемах анестезии и антисептики и мерах борьбы с кровотечением.

Впоследствии у тех, кто выживал, тестостерон переставал вырабатываться, в голосовых связках не совершались изменения, характерные для периода полового созревания, голосовой аппарат оставался недоразвитым, как у ребенка. У кастратов также не происходило опущение гортани, как это бывает после мутации у мальчиков, и, таким образом, связки

¹ Барбье П. История кастратов. СПб., 2006. С. 29.

не удалялись от резонирующей полости. Это сохраняло особую чистоту и звонкость голоса, который одновременно отличался силой и выносливостью, ведь объем легких и другие физиологические особенности кастрата соответствовали организму взрослого мужчины.

После операции по мере роста ребенка, увеличения объема легких и мышечной массы, при ежедневном выполнении специальных упражнений его голос получал невероятную гибкость и очень широкий диапазон. Узкая голосовая щель позволяла экономно расходовать певческое дыхание и петь без дополнительного вдоха длиннейшие музыкальные фразы. И наконец, физиологические изменения после кастрации приводили к значительному развитию грудной клетки, которая превращалась в мощный резонатор. Помимо этого большое значение имело то, что кастрат продолжал петь на тех же мышечных ощущениях, которым его учили в раннем детстве, ему не приходилось вновь переучиваться, как всякому повзрослевшему юноше с «новым» голосовым аппаратом. Тембр такого певца существенно отличался от женского голоса, хотя совпадал с последним по высоте. Звук был «чистый и проникновенный, как у мальчиков-певчих, но значительно мощнее»¹. Современники отмечали, что «в нем есть что-то строгое и неестественное, но, тем не менее, ослепительное, легкое и покоряющее»². Все это позволило кастратам исполнять очень сложные, высокие по тесситуре партии и долгие выдержанные звуки, так называемые «*messa di voce*» (дословно «поставленный голос»), характерные для итальянского *belcanto*. Это был сложный вокально-технический прием, при котором звук начинался с *pianissimo*, постепенно наращивался до предела, после чего ослабевал до полного затихания. Так же виртуозно они исполняли сложные пассажи и украшения, чтобы выразить важные для барочной музыки страстные и сильные чувства, так называемые *affetti*. Импровизационное искусство и

¹ Хэриот Э. Кастраты в опере. М.: Классика XXI. 2001. 304 с. С. 186.

² Там-же.

совершенная вокальная техника обеспечили им лидерство практически на всех европейских оперных сценах, а также богатство и славу.

Значение феномена певцов-кастратов в музыкальной культуре барокко было огромным, что обуславливалось несколькими факторами. Во-первых, сама искусственная природа их голосов совпадала с идейным пафосом эстетики того времени, который выражался в стремлении превзойти природу, исправить ее. Это стремление проявлялось, на наш взгляд, не только в хирургической операции как таковой, но и в трудоемкой, сложнейшей системе воспитания их голосов, требующей многолетних многочасовых упражнений по оттачиванию мастерства.

Во-вторых, их исполнительская манера, формировавшаяся под воздействием итальянской барочной традиции, включала необходимые декоративность и импровизацию. В нотном тексте намечалась только общая вокальная тема, а вся нюансировка и разработка предоставлялась исполнителю, ведь именно последний был персоной номер один в музыке этого времени. Композиторы, создававшие светскую вокальную музыку (прежде всего оперу), в своем творчестве ориентировались на вокально-технические и прочие возможности певцов-кастратов. Благодаря их таланту и уникальным голосовым ресурсам вокальная музыка поднялась до беспрецедентных высот, ведь на их уровень равнялись и другие певцы. С упадком искусства певцов-кастратов в европейской вокальной музыке были утрачены все наработки в области импровизации и орнаментики, и она стала принципиально не импровизационной, однако заложенные в это время критерии по оценке звучания голосов сохранились до наших дней.

В третьих, сама физиологическая исключительность кастратов связывалась с «ангельской, небесной символикой»¹. В сознании современников голос кастрата ассоциировался с пением ангела, а образ

¹ *Коленько С.* Певцы-кастраты в контексте европейской культуры нового времени. Автореф. дисс. ... кандидата культурологии. СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет, 2011.

последнего был символической фигурой в искусстве барокко, присутствуя как в музыке, так и в живописи и других видах искусства.

Ещё одной немаловажной чертой искусства кастратов были уже упомянутые выше *affetti*. Аффект – универсальная категория, по мнению М. Лобановой, одно из величайших достижений эпохи барокко, ставившее перед музыкой совершенно новые задачи – выражение человеческих страстей. Рассчитанные на эмоциональный отклик слушателя аффекты определяли основное в коммуникативной стороне искусства барокко: не самовыражение, а воздействие, возможность вызывать вполне регламентированную реакцию слушателя¹. В подтверждение сильного воздействия пения кастратов можно привести один из множества дошедших до нас отзывов современников. В 1776 году в Форли (Север Италии) кастрат Гаспаро Паккьяротти² исполнял партию Арбака в опере «Артаксеркс» на либретто П. Метастазиио³. Он так убедительно играл сына, идущего на смерть, жертвующего собою ради отца, что публика просто рыдала. Оркестранты были тронуты до такой степени, что им все труднее было удерживать инструменты, и наконец, в середине арии музыка окончательно умолкла; Паккьяротти подошел к авансцене спросить, в чем дело, а дирижер только и смог ответить: «Я плачу, сударь»⁴.

Лучше всего аффекты проявлялись в арии, где доминировали эмоции и чувства, где главным оказывались «запораживающая пластика и чувственная прелесть мелодии, виртуозный блеск и мощь – все то, что нашло в пении кастратов своё совершенное воплощение»⁵. Эта выразительность и сила воздействия на слушателей стали еще одной причиной их безраздельного господства на оперной сцене.

¹ Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М., 1994. С. 155.

² См. приложение 1. Персоналии.

³ См. приложение 1. Персоналии.

⁴ Барбье П. История кастратов. СПб., 2006. С. 111.

⁵ Сусидко И. Вступительная статья и комментарии к книге Э. Хэриота Кастраты в опере. М.: Классика XXI. 2001.

С социокультурной точки зрения массовая кастрация детей мужского пола, связанная со стремительно растущей популярностью их искусства пения, безусловно, была двусмысленной. В первую очередь потому, что дети, подвергаемые кастрации, принадлежали к социально незащищенным слоям населения: в большинстве своем это были представители беднейших классов. Их родные, будучи не в состоянии прокормить большое количество детей, будучи впечатленными триумфальной известностью певцов-кастратов, находясь под влиянием авторитета церкви, видели в данной медицинской процедуре не наносимое увечье, а возможность избавить сына от нищеты, повысить его социальный статус и обеспечить карьеру и богатство.

Расцвет и угасание искусства кастратов следовали параллельно росту и изменению популярности барочной оперы, которая к середине XVIII столетия достигла своей кульминации. По окончании певческой карьеры многие из знаменитых кастратов стали выдающимися вокальными педагогами, создавшими свои школы. Они закладывали основу вокального образования в Италии, многие секреты которого передавались от учителя к ученику. В XVII–XVIII веках именно эта традиция обусловила невероятный расцвет певческого искусства: кастраты не только задавали уровень, на который ориентировались другие певцы, но и создавали свои индивидуальные методики, как, например, П. Ф. Този¹.

В 1887 году указом папы римского Льва XIII кастрация была запрещена, однако не это стало решающей причиной исчезновения певцов-кастратов. Их виртуозная манера пения не вписывалась в романтическое искусство XIX века с его простотой и естественностью. Сама опера XVIII века стала казаться громоздкой и перегруженной условностями, иными словами, она вышла из моды. Вокальное мастерство кастратов стало восприниматься как искусственный, нарочитый анахронизм, прежнее восхищение сменили недоумение и насмешки. Впоследствии идеологи эпохи Просвещения приложили немало усилий, чтобы вытеснить даже память об

¹ См. о нем приложение 1. Персоналии.

этом феномене. Во многом это было связано с физиологической стороной проблемы, ведь уже при произнесении слова «кастрат» возникали ассоциации, связанные с сексуальной сферой, отклонениями от нормы, и т.п. Именно поэтому с уходом певцов-кастратов о них постарались забыть.

В сегодняшнем знании о певцах-кастратах слишком много пробелов, и прежде всего тот, что нам неизвестна красота их голосов, которые были совершенно не похожи на голоса «естественные». Есть, безусловно, многочисленные документы архивов, рассказы современников, но они часто полемичны и основаны на личных предпочтениях авторов. Это естественно, так как связанные с кастратами проблемы выходили за пределы собственно музыкальных дебатов, превращаясь в проблемы социальные, моральные и медико-деонтологические.

В наши дни интерес к их искусству, как и к барочной музыкальной культуре в целом, переживает большой подъем. Об этом могут свидетельствовать полемика в прессе и в интернете, появление множества барочных оперных фестивалей, многочисленные постановки старинных опер¹, художественные и документальные фильмы, посвященные творчеству кастратов². Усиленный интерес к барочной музыкальной культуре привел к появлению традиции пения, близкой, как предполагают, к манере певцов-кастратов. Безусловно, возрождение такого голоса, как контртенор, демонстрирует реактуализацию барочной эстетики в современной музыкальной культуре. Однако, отметим, что современные певцы не могут претендовать на то, чтобы заменить певцов-кастратов не только потому, что они не настоящие *evirati*, но прежде всего потому, что они не прошли длительного и трудного обучения, сопоставимого с вокальным образованием

¹ Оперы «Юлий Цезарь» (2007) и «Ринальдо» (2010) Г. Генделя; «Святой Алексей» С. Ланди (2007); «Дидона и Эней» Г. Пёрселла (2008); «Алидоро» Л. Лео (2008); «Орфей» (2009) и «Коронация Поппеи» (2013) К. Монтеверди; «Артаксеркс» (2012) Л. Винчи; «Неистовый Роланд» (2012) А. Вивальди; «Покинутая Дидона» (2013) И. Хассе; «Галантные Индии» (2014) Ж. Ф. Рамо и мн.др.

² «Фаринелли-кастрат» (2006), «История кастратов» (2009), «Жертвы и обольстители» (2010).

XVII–XVIII веков. «Можно только радоваться тому, – пишет историк оперы Энгус Хэриот, – что страшный обычай исчез навсегда, но остается лишь догадываться, сколько мы потеряли с его исчезновением»¹.

В заключение подчеркнем, что певцы-кастраты – одни из наиболее ярких представителей музыкальной культуры итальянского барокко, не только стали значимым явлением в барочной опере, но и принесли Италии славу как музыкальной стране. Медицинская процедура, в течение двухсот лет влиявшая на всю европейскую музыку, при всей своей этической двусмысленности находилась под покровительством Церкви и в итальянском обществе воспринималась как нечто закономерное. Иллюзорность, нарочитость, маскарадность искусства кастратов были закономерно востребованы барочной оперой, так как соответствовали ее эстетике. Да и в целом этот поиск красоты с помощью увечья во многом отвечал барочному стремлению улучшить природу. На европейских оперных сценах певцы-кастраты выступали и пользовались небывалым успехом более двухсот лет, а в католической церкви и того дольше.

При создании музыки к оперному спектаклю композиторы во многом ориентировались на уникальную технику и импровизационные навыки певцов-кастратов, что во многом раздвинуло границы музыкального языка эпохи. Искусство кастратов помогло в реализации ведущих тенденций итальянской барочной традиции: типизации, аффектации, декоративности, импровизации и орнаментики. Именно их высокое мастерство, выработанное за долгие годы упорного обучения и оттачивания вокально-технических навыков, способствовало эволюции стиля *belcanto*.

Вывод: барочная опера с ее популярностью вывела такое своеобразное явление как вокальное искусство певцов-кастратов на совершенно новую ступень. Искусство призвало на службу хирургию для достижения чрезвычайных высот исполнительского мастерства. С творческими возможностями певцов-кастратов связана эволюция стиля *belcanto*,

¹ Хэриот Э. Кастраты в опере. М.: Классика XXI. 2001.

формирование эталонного звука, создание регламента профессионального пения, на который сегодня ориентируются современные оперные певцы.

2.5 Реактуализация наследия эпохи барокко в современной музыкальной культуре

Эпоха барокко составила принципиально важный этап в развитии мировой художественной культуры, а в музыке этого времени соединились многие, свойственные ей эстетические особенности. Г. Гегель писал: «Все материалы, из жизни какого бы народа и какой бы эпохи их ни черпали, обретают свою художественную правду только как носители живой современности, того, что наполняет сердце человека и заставляет чувствовать и представлять себе истину»¹. Музыка барокко, являясь важнейшим направлением в истории мировой культуры, доносит отголоски эпохи, позволяет нам соприкоснуться с шедеврами, оставшимися в веках и, одновременно, не теряет острейшей актуальности в наши дни. Сохраняя преемственность предшествующих этапов развития, она становится своеобразным связующим звеном, многократно проявляется в современной музыкальной культуре, оказывает различные влияния, сообщает множество импульсов для ее развития.

XX век не только положил начало системному исследованию эпохи, но и сделал ее достояние одной из граней мировой культуры XXI века. Оглядываясь на эпоху барокко в наши дни, мы можем оценить ее органичность и внутреннюю завершенность, ее прорыв в будущее. Сама «избыточность» барочного искусства, его кажущаяся усложненность, преобладающая тенденция к смешению, а не к чистоте стиля и жанра, составили огромный резерв, из которого культура затем смогла отобрать множество решений. Барокко с его повышенными историческими,

¹ Гегель Г. Сочинения. Том XIII. Перевод Б. Г. Столпнера под редакцией А. П. Огурцова. М., 1940. С. 163–168.

культурными и стилевыми «перегрузками» во многом отвечает особенностям сознания культуры нашего времени, раскрывает самые животрепещущие проблемы современности. Эта эпоха все еще живет в нашем сознании и новизна ее не устарела за четыре века существования. Напряженность и драматизм миропонимания, интенсивность духовной жизни ощущается в философских сочинениях Ф. Бэкона и Р. Декарта, в драматургии В. Шекспира, П. Кальдерона, П. Корнеля, Ж.Б. Мольера. Также не ослабевает притяжение искусства барокко в архитектурных ансамблях папского Рима, связанных с именами Франческо Борромини, Доменико Фонтана, Франческо Карратти, Джакомо делла Порта, живописи Караваджо, Рубенса, Рембрандта, Эль Греко, Веласкеса, скульптур Дж. Л. Бернини¹. Значительным порождением духовной атмосферы эпохи стала музыка, с огромным напряжением прошедшая большой путь в эволюции светских музыкальных жанров. Неустанные творческие искания, новые композиторские решения, поразительные в своей непредсказуемости, связаны с именами А. Скарлатти, Дж. Фрескобальди, К. Монтеверди, Д. Бухстехуде, А. Корелли, А. Вивальди, Г. Перселла, Г. Ф. Генделя, И. С. Баха и мн. др.

Уже с середины XX века музыкальная культура оказалась под мощным воздействием традиций эпохи барокко. Ее культурное наследие как непрерывная живая нить связывает прошлое и настоящее музыкального искусства. В связи с этим нас интересуют следующие моменты:

– Каким же был процесс интеграции барочных традиций в современное музыкальное искусство, какова в нем степень восприятия и интерпретации барочных влияний?

– В какой фазе он пребывает сейчас?

– Что сохранила музыкальная культура из опыта прошлого, что обрела в усилившихся в последнее время связях с эпохой барокко?

¹ См. приложение 1. Персоналии.

Барокко продолжало оказывать влияние и после ухода данного исполнительского и композиторского стиля (например, практика генерал-баса, осталась частью музыкальной нотации, хотя и вышла из употребления). На рубеже XIX–XX веков барочные влияния можно увидеть в творчестве целого ряда весьма отличающихся друг от друга композиторов. Рассмотрим творчество некоторых из них.

Макс Регер (1873–1916) немецкий дирижер, пианист, органист, педагог и композитор, чье творчество тяготело не только к традиционной для барокко полифонии, но и к старинным инструментальным формам. Это роднило его с И. С. Бахом, которому было посвящено первое значительное произведение – органная сюита «Памяти Баха» (1895).

Интерес к старинной музыке, полифонии, произведениям Г. Перселла и К. Монтеверди, привел Арнольда Шёнберга (1874–1951) к созданию новой (атональной) музыки, которая постепенно выросла из старой полифонической техники. Он использовал в своем творчестве такие формы барочной музыки, как пассакалия (одна из форм вариаций на выдержанный бас) и канон (полифоническая форма, в которой мелодия сопровождается подобными ей голосами, вступающими через определенный промежуток времени), а оперу «Счастливая рука» определял как «драму с музыкой»¹.

Бела Барток (1881–1945) – венгерский композитор, пианист и музыковед, эволюция стиля которого – от конструктивистской усложненности, напряженности и жесткости музыкального языка к большей гармоничности мироощущения, стремлению к ясности, доступности и лаконизму выражения – во многом связана с обращением к искусству мастеров барокко.

Игорь Стравинский (1882–1971) по мере наступления его неоклассицистского периода обращался к фонду интонаций, приемов и форм барокко, использовал инвенционную технику старинных авторов, перенимал

¹ Райс М. Арнольд Шенберг – певец непокорной мысли. Музыкальный журнал «Израиль XXI века». Электронный ресурс, дата обращения 27.06.14. URL: <http://www.21israel-music.com/Schoenberg.htm>

свойственный им принцип концертности, делая его определяющим в развитии. Известна его мадригальная симфония «*Monumentum Gesualdo*» – переложения мадригалов К. Джезуальдо для инструментов, точнее *Re-composition* (сочинение-воссоздание). Проигрывание всегда предшествовало у Стравинского собственно творческому процессу: «Я играю английских верджинелистов с никогда не ослабевающим наслаждением. Я играю также Куперена, кантаты Баха – слишком многочисленные, чтобы проводить различия – еще более многочисленные итальянские мадригалы»¹. В воскрешении приемов барокко, великой эпохи стилового брожения, Стравинский искал и находил новые импульсы для развития своих творческих идей.

Пауль Хиндемит (1895–1963), музыкальный язык которого впитал в себя разнообразные экспериментальные течения XX века, постоянно обращался к истокам. Музыкальная культура барокко стала центром его неоклассических пристрастий, выразилась в активном использовании полифонического метода: пассакалии, фуги, техника линейного многоголосия насыщают многие его произведения различных жанров (например, вокальный цикл «Житие Марии» на стихи Р. Рильке).

Богуслав Мартину (1890–1959) – чешский композитор, произведениям которого свойственна развитая полифоническая структура со свободным голосоведением, выразительная моторность и живой динамизм, в чем ясно прослеживается барочная традиция. Помимо этого в его творчестве особое значение имел *concerto grosso* – инструментальный жанр, зародившийся в эпоху барокко.

Таким образом, барокко опосредованно повлияло на композиторскую практику XX века, во многом служа отправной точкой для эксперимента в области сочинения музыки.

¹ Цит. по: Григорьева М. Джезуальдо и Стравинский. Музыкальный журнал «Израиль XXI века». Электронный ресурс, дата обращения 27.06.14. URL: <http://www.21israel-music.com/SG.htm>

Некоторые работы композиторов прошлого столетия были опубликованы в качестве «утерянных, но вновь найденных» работ эпохи барокко. Например, Анри Казадезюс (1879–1947), французский композитор, альтист и исполнитель на виоле, сочинил ряд музыкальных мистификаций барочной музыки, которые пользовались популярностью: «Генделевская концертная симфония для виолы д’амур и контрабаса», «Альтовый концерт Генделя», «Виолончельный концерт *c-moll* И. К. Баха».

Фриц Крейслер (1875–1962), на рубеже XIX-XX веков бывший одним из самых известных скрипачей мира, написал и опубликовал серию скрипичных пьес, приписанных старинным мастерам: «*Andantino*» Дж. Б. Мартини, «Вариации на тему Корелли» Дж. Тартини, «Прелюдия, аллегро и менуэт» Г. Пуньяни.

В XX веке появились авторы, пишущие исключительно в барочном стиле. Например, Джорджо Паккьони (1947) – композитор и дирижер, действующий профессор флейты в консерватории Дж. Б. Мартини в Болонье (Италия). Его исследования в области барочного контрапункта (от лат. *punctum contra punctum* – нота против ноты) привели к попыткам повторить творческий опыт композиторов прошлого с целью использования его современными музыкантами. Пропагандируя барочную музыку, он обучает *Canto Figurato* (фигуративное пение)¹ и историческому контрапункту в курсе старинной музыки («*Antiqua Musica*»), организованному Культурным музыкальным центром «Никколо Вичентино» в сотрудничестве с ЕЭС и итальянским министерством труда. Он является одной из ведущих фигур среди исполнителей и исследователей творчества Ф. Валотти (1697–1780), чьи композиторские заповеди он стремится воплотить с помощью вокально-инструментальных коллективов, специализирующихся в исполнении старинной музыки². «Мои усилия сосредоточены на возрождении композиционных приемов прошлого – тех, которые помогли в создании

¹ См. приложение 3. Глоссарий.

² Официальный сайт композитора. URL: <http://www.giorgiopacchioni.com/Currit.html>

музыкальных шедевров эпохи, чтобы затем перенаправить эту науку в наше время, обогатить технику и выразительные возможности современных музыкантов, дав им то, что было, без сомнения, утрачено в глубине веков», – написал композитор в личной переписке с автором данной диссертации.

В XX веке множество работ было сочинено в стиле «необарокко», сфокусированном на имитации полифонии. Это произведения таких композиторов, как Джачинто Шелси (1905–1988), крупнейшего реформатора музыкального языка второй половины XX века, ориентировавшегося на синтез авангардных поисков с традициями различных культур мира¹. Идеи Шелси часто проявлялись в виде импровизаций (примета барокко), которые записывались с помощью нанятых переписчиков. Среди его сочинений – «*Ave Maria*» и «*Alleluja*» для виолончели соло, «Антифон» для тенора и мужского хора, произведения для органа.

Современные композиторы все чаще обращаются к эпохе барокко, желая поэкспериментировать и перенести свое мироощущение в старинные и устоявшиеся формы и образцы. Среди таких авторов можно назвать одного из «самых мистических композиторов нашего времени» – эстонского классика Арво Пярта (1935), в творчестве которого сегодня достигает вершин имитационная музыка². В структуре его «Первой симфонии» (имеющей подзаголовок «Полифоническая») две части: «Канон» и «Прелюдия с фугой». Среди других сочинений композитора можно назвать «*Cecilia, vergine romana*» (Чечилия³, римская дева, 2002), «*Stabat Mater*» (2008), «*Salve Regina*» (2011) – уже названия которых напоминают о барокко.

Барочная музыка звучит не только в концертах и на оперной сцене, она используется на радио, телевидении и в кино. Иногда она становится предметом стилизации или пародирования. Американский композитор,

¹ Scelsi Giacinto. Электронный ресурс, дата обращения 25.06.14. URL: <http://www.classical.net/music/comp.lst/acc/scelsi.php>

² Цареградская Т. Арво Пярт и феномен «скрытого текста» в его 4-й симфонии. Израиль XXI. Музыкальный журнал. <http://www.21israel-music.com/Part.htm>

³ С XVI века Святая Чечилия считается покровительницей музыки.

писатель и радиоведущий Питер Шикеле пародирует барочный стиль под псевдонимом П. Д. К. Бах. По словам самого автора, отличительной чертой его музыки является «маниакальный плагиат». Его работы включают стилизации, а также комические переработки известных произведений эпохи Барокко, в которых используются нетрадиционные инструменты и необычные выразительные средства (например, исполнительские элементы для вокалистов включают в себя кашель, храп, рыдания, смех и вопли).

Решимся высказать некоторые мысли, подсказанные совокупным анализом вышеизложенных фактов. Нарождение и активное освоение новых выразительных средств в XX веке было сопряжено с обращениями многих композиторов к традициям эпохи барокко. Наиболее ценные обретения эпохи (особенности языка, жанрово-стилевые особенности) в этот период вновь укореняются в музыкальной культуре и дают почву новым традициям. Достояние музыкальной культуры эпохи барокко становится прочным фундаментом, который держит на высоте различные композиторские школы.

Барокко оказало огромное влияние и на исполнительские традиции, оно входило в современный обиход постепенно. Рассмотрим это вхождение на примере барочной оперы. В 50-60-х годах прошлого века в Англии и Германии можно было услышать оперы Г. Ф. Генделя. Это были единичные постановки, но следующие два десятилетия ознаменовались всплеском сценического возрождения оперных спектаклей. Здесь необходимо напомнить, что в мире барочной оперы ключевой фигурой, исполнителем главной партии, был певец-кастрат (*primo uomo*), без которого в то время было невозможно представить себе оперный спектакль. В первых постановках возрожденных барочных опер партии, изначально предназначенные кастратам, трансформировались в партии травести в исполнении женских голосов (контральто или меццо-сопрано) или транспонировались для мужских голосов. Так в 1967 году в нью-йоркском оперном театре была поставлена опера «Юлий Цезарь в Египте», где главные партии спели сопрано Беверли Силлз и бас-баритон Норман

Трейгер. Несмотря на сокращения в партитуре и искаженное вокальное воплощение, где партии, написанные Генделем для мужского сопрано, альты и контральто пели тенор, баритон и бас-баритон, постановка стала такой успешной, что спектакль был записан на диск¹.

В 1983 году постановка в Бостоне «Роланда» Генделя дирижером Крэггом Смитом и режиссером Питером Селларсом, чьи постановки отличаются оригинальностью и смелостью, вызвала шок не только неожиданными мизансценами, но и пением восходящей контртеноровой звезды Джеффри Галла, благодаря чему спектакль прошел 48 раз с аншлагами. В 1985 году на бостонском фестивале старинной музыки были показаны «Юлий Цезарь» и «Тезей» Генделя в постановке Николаса Мак Гегана. Позже он же поставил «Флавия», «Оттона» и «Радамиста». Во всех его генделевских спектаклях появилась целая плеяда новых звезд-контртеноров: Джеймс Боумен, Дерек Ли Рейгин, Рендел Вонг, Дрю Минтер².

Контртенор – это старейший европейский мужской голос, который использовался в соло и ансамблях еще в XIII веке. По высоте он может равняться женскому контральто, меццо-сопрано или сопрано, но по звучанию отличается от женских голосов из-за различий в строении женского и мужского голосового аппарата. Только у Генделя для контртенора написано свыше двадцати опер, позже для таких же голосов писали А. Шнитке и Л. Бернштейн. В отличие от кастратов, голос контртенора имеет абсолютно естественное происхождение: после возрастной мутации голосового аппарата такие певцы сохраняют способность петь как альт или сопрано, причем в большинстве случаев это не связано ни с гормональными проблемами, ни с их сексуальной ориентацией. Такой голос после второй мировой войны

¹ *Handel G. F. Giulio Cesare. Opera. Запись New-York City, April-May 1967. Перевыпуск диска Германия (RCA), 2001.*

² *Симонова Э. Искусство арии в итальянском оперном барокко (от ренессансной канцонетты к арии da capo). Исследование. Уфа: РИЦ УГАИ им. Загира Исмагилова. 2005. 164 с., нот. С. 148.*

«возродил» Альфред Деллер (1912–1979) – английский певец, контртенор, руководитель певческого ансамбля «*The Deller Consort*», творчеству которого была посвящена книга П. Джайлза «Контртенор», изданная в Лондоне в 1982 году.

Воскрешая давно забытую эпоху, многие из современных контртеноров освоили искусство импровизированной орнаментики, то есть варьирования и колорирования мелодии. В эпоху барокко контртенора не могли соперничать с кастратами, но в наши дни их растущая популярность позволяет им быть востребованными не только на оперной сцене, но и быть украшением эстрадных концертов.

В отечественной музыкальной культуре не было явлений, подобных традициям кастратного или фальцетного пения. В произведениях русских композиторов не было партий для мужских сопрано или альтов, а кроме того отсутствовали методики обучения таких певцов. По известным историческим причинам в России о существовании такого голоса, как контртенор вообще не было известно до конца 80-х годов XX века. Первым контртенором в нашей стране стал Эрик Салимович Курмангалиев¹ (1959–2007), который, будучи обладателем уникального тембра, оперным певцом, актером, пропагандировал в нашей стране музыку К. Монтеверди, Дж. Б. Перголези, Н. Порпора, Р. Броски, И. А. Хассе, Г. Перселла, Г. Ф. Генделя, других композиторов барокко. В 2005 году участвовал в концерте пяти контртеноров в Риге, на основе которого был создан документальный фильм «*Farinelli. Show must go on*».

На рубеже XX и XXI веков интерес к барочной музыке и, в первую очередь, к опере эпохи барокко существенно возрастает. Обращение к старинной музыке становится не просто одной из культурных тенденций, оно требует ее адекватной передачи, другой исполнительской культуры. Это приводит многих музыкантов к исследовательской работе в архивах,

¹ См. приложение 2. Документ № 16.

пристальному изучению возможностей ее реконструкции, аутентичного воплощения.

Аутентичное (или исторически информированное) исполнение, ставшее попыткой детально воссоздать манеру исполнения музыкантов эпохи барокко, появилось в конце XX века. Этому способствовали многочисленные исследования современных ученых в области барочной музыки, а предварительный базис был сформирован в сочинениях Иохима Кванца¹ и Леопольда Моцарта (отца Вольфганга Амадея), освещавших многие аспекты исполнения барочной музыки. Аутентичное исполнение подразумевает использование струн, сделанных из жил, а не из металла, реконструкцию клавесинов, использование старой манеры звукоизвлечения, забытых приемов игры и мн. др.

За последние два десятилетия аутентичное прочтение старинной музыки прочно вошло в исполнительскую практику. Были созданы инструментальные и вокальные коллективы, специализирующиеся на музыке барокко, исполняемой на инструментах, соответствующих эпохе, вокалисты пытались возродить традиции виртуозного барочного пения. «Бостонское Общество Гайдна и Генделя», «Берлинская Академия старинной музыки», «Академия Святого Мартина в полях», ансамбль «Цветущие искусства», «Гармоническая поэма», «Венецианский барочный оркестр» – это далеко не полный список таких коллективов, вызывающих стабильный интерес у публики.

«*Handel and Haydn Society*» – «Бостонское Общество Гайдна и Генделя» (штат Массачусетс), известное как Н&Н – старейший музыкальный коллектив в Соединенных Штатах, созданный гобоистом Готтлибом Граупнером (1767–1836) в 1815 году для исполнения и пропаганды шедевров духовной и хоровой музыки этих двух композиторов. С 1927 по 1959 годы хор и камерный оркестр (бывшие в то время любительскими) возглавлял американский дирижер и музыкальный психолог, профессор музыки в

¹ См. приложение 1. Персоналии.

университете Тафтса Томпсон Стоун (1983–1972). Последний стремился к вокальной и инструментальной достоверности в звучании музыки, и под его руководством коллектив начал применять практику исторически информированного исполнения. Позднее это продолжил Томас Данн, специалист в исполнительской практике барокко, чья личность наиболее сильно повлияла на художественный облик Н&Н. Став художественным руководителем в 1967 году, Данн изменил статус большого любительского коллектива, превратив его в профессиональный.

Н&Н существует и в настоящее время, им руководит дирижер и хормейстер Джон Финни. Помимо обширной концертной деятельности в 1994 году обществом была создана программа вокальной стажировки молодых певцов, помогающая выявлять и воспитывать талантливую молодежь. Для этой цели коллектив приезжает в школы с оригинальной презентацией, в которой популярно представлена история музыки, проводит совместные концерты, объединяющие певцов из разных учебных заведений. Среди тех, кто принял участие в программе обучения не менее двух лет, ежегодно проводятся конкурсы, возглавляемые известной певицей Леонтин Прайс. Если выпускник намерен продолжать профессиональное вокальное обучение, он получает финансовую поддержку в размере 2000 долларов (в июне 2014 года эта сумма выросла до 5000 долларов)¹.

«*Academy of St. Martin in the Fields*» или «Академия Святого Мартина в полях»² – английский камерный оркестр, основанный в 1958 году в Лондоне сэром Невиллом Марринером (которому в апреле этого года исполнилось 90 лет). Сегодня его руководителем является скрипач-виртуоз Джошуа Белл. Оркестр собрал многих заметных лондонских музыкантов, сыгравших ключевую роль в возрождении исполнения музыки эпохи барокко в Англии. С момента создания (поначалу это был небольшой струнный состав без

¹ Информация с официального сайта. URL: <http://handelandhaydn.org>

² Название происходит от церкви Святого Мартина-в-полях, находящейся на Трафальгарской площади, в которой 13 ноября 1959 года оркестр провел свой первый концерт.

дирижера) оркестр расширился, в него были добавлены духовые инструменты, а в 1975 году был сформирован одноименный хор под руководством хормейстера Ласло Хептаи, преемником которого недавно был назначен его ученик Иохан Дейк. Помимо «живых» выступлений у оркестра обширная дискография: в резюме около 500 сессий звукозаписи, а также саундтреки к фильмам «Амадей», «Английский пациент» и др.

«*Akademie für Alte Musik Berlin*» или «*Akamus*» – «Берлинская Академия старинной музыки» – была основана в 1982 году в Восточном Берлине под руководством Рене Якобса и Маркуса Крида. Концертируя по многим странам Европы, Латинской Америки, США, в странах Азии, оркестр исполнял произведения Г. Перселла, К. В. Глюка, И. С. Баха и К. Ф. Баха, Г. Ф. Генделя, Г. Ф. Телемана, А. Скарлатти, Л. Боккерини и др.

В настоящее время «Академия старинной музыки» выступает на сцене Берлинского концертного зала с целой концертной серией, является постоянным гостем Берлинской городской оперы «*Unter den Linden*» («Под липами») и Инсбрукского фестиваля старинной музыки. Коллектив ежегодно даёт около 100 концертов, сотрудничает с бельгийским контртенором и дирижером Рене Якобсом, под руководством которого были исполнены многие выдающиеся оперы и оратории, а также с дирижерами Маркусом Кридом, Даниэлем Ройссом, Петером Дийкстра и известными певцами Доротеей Решман, Чечилией Бартоли, Андреасом Шолль, Сандрин Пьо и Бейджун Мета.

Ансамбль клавесиниста и дирижера Уильяма Кристи «*Les Arts Florissants*» – «Цветущие искусства» – один из признанных мировых лидеров в области аутентичного исполнения старинной музыки. Его деятельность привела к возрождению интереса к барочной музыке во Франции, особенно французского репертуара XVII–XVIII веков. Признание публики было получено в результате музыкально-театральной деятельности и новым интерпретациям забытого или неизвестного оперного репертуара. Начало его популярности было положено в 1987 году постановкой оперы Ж. Б. Люлли

«Атис» в парижской «*Opéra-Comique*». Впоследствии ансамбль с большим успехом гастролировал с ней по всему миру. Помимо оперы он в равной степени замечательно исполняет мотеты (вокальные многоголосные произведения полифонического склада), придворную музыку французских композиторов Ж. Б. Люлли, Ж. Ф. Рамо, Ф. Куперена, А. Кампра, М. де Монтеклера, М. А. Шарпантье¹. Постоянно исследуется и исполняется европейский репертуар: оперы К. Монтеверди, Л. Росси, А. Скарлатти, равно как партитуры Перселла и Генделя и др. Яркие достижения в области музыкального театра связаны с постановками опер Рамо «Галантные Индии», «Ипполит и Арисия», «Бореады», «Паладины», опер и ораторий Генделя «Орландо», «Ацис и Галатеея», «Семела», «Альцина», «Роделинда», «Ксеркс» и др. Большой успех имели постановки опер Перселла «Король Артур» и «Дидона и Эней» и «Медея» Шарпантье. С 2007 года ансамбль «*Les Arts Florissants*» начал сотрудничество с Королевской оперой в Мадриде, где в течение нескольких сезонов должны быть представлены все оперы Монтеверди.

Ансамбль «*Le poete harmonique*» («Гармоническая поэма»), основанный в 1998 году известным французским музыкантом Венсаном Дюместром, включает певцов и инструменталистов, играющих на скрипке, теорбе (разновидность лютни), калашоне (похожий на мандолину инструмент, с длинным грифом и двумя струнами), барочной гитаре, специализируется на музыке XVII века. Ансамбль возрождает исполнительские техники времен барокко, а также за счет взаимодействия с другими видами искусства – собственно дух эпохи. Обладатель множества престижных премий, один из самых оригинальных ансамблей барочной музыки «*Le Poète Harmonique*» исполняет экспрессивные арии Клаудио Монтеверди и темпераментные вилланеллы Франческо Манелли, сонаты Бьяджо Марини и обаятельные народные песни, звучавшие четыре столетия назад. Их яркие концертные программы, больше похожие на небольшие

¹ См. приложение 1. Персоналии.

спектакли, пользуются особой популярностью у публики. В числе последних театральных проектов – первое исполнение в 2011 году оперы «Калигула» Джованни Пальярди на Международном кукольном фестивале в «*Charleville-Mezieres*», в 2012 году оперы Франческо Кавалли «*Egisto*» в «*Opéra-Comique*» в Париже, представление «Дидоны и Энея» Перселла в 2013 году. В 2014 году в Руанской опере представлен «Мнимый больной» Мольера на музыку Шарпантье. В постановки коллектива приглашаются актеры, танцовщики, артисты цирка и кукловоды. В спектаклях используются свечи, пантомима, а также современная театральная машинерия.

История «*Venice Baroque Orchestra*», то есть «Венецианского барочного оркестра», начинается с 1997 года, когда молодой итальянский дирижер, органист и клавесинист Андреа Маркон задумал создать аутентичный коллектив, в круг приоритетов которого входила бы активная пропаганда малоизвестных шедевров барочной музыки XVII–XVIII веков. Благодаря этому впервые в мире прозвучали «премьеры» опер и ораторий А. Вивальди, Ф. Кавалли, А. Марчелло, Д. Чимарозы и Л. Боккерини¹. Андреа Маркон возродил в коллективе традиции старинной игры, сформировал особый специфический звук оркестра, отличающийся матовой густой окраской. Для оркестра характерен интерес именно к венецианской композиторской школе, считается, что он является носителем подлинного исполнительского стиля А. Вивальди. Костяк репертуара составляет музыка этого композитора, а также другого великого венецианца – К. Монтеверди. Выходя за рамки барочной Венеции, оркестр исполняет композиции немецкого барокко XVIII века.

Таким образом, мы видим, что в различных странах на протяжении второй половины XX века формировался и усиливался интерес к старинной музыке, находилось все больше энтузиастов, исполнителей и исследователей, стремящихся показать широкой публике красоту и богатство барочной музыки. Список, безусловно, неполный, мы лишь хотели показать, что

¹ См. приложение 1. Персоналии.

увлечение старинной музыкой постепенно охватывало все более широкую географию.

Подчеркнем, что есть и огромное количество сольных исполнителей, специализирующихся на исполнении музыки барокко и получивших мировую известность. Среди них контртенора Дэвид Дэниэлс, Филипп Жарусски, Андреас Шолль, сопрано Симона Кермис, Магдалена Кожена, Эмма Киркби, Даниэль де Низ, Сандрин Пье, меццо-сопрано Джойс Ди Донато, Веселина Казарова, Евгения Бургойне, Чечилия Бартоли и многие другие.

Об известной итальянской певице Чечилии Бартоли необходимо упомянуть отдельно. Блестящая исполнительница, обладательница уникального голоса с огромным диапазоном, она является также музыковедом, историком, исследователем старинной музыки и выдающимся ее пропагандистом. Выпустив в 2000 году с одним из самых популярных коллективов старинных инструментов «*Il Giardino Armonico*» под управлением Джованни Антонини альбом «*Viva Vivaldi*», она заставила весь музыкальный мир заинтересоваться оперным творчеством Антонио Вивальди. Благодаря ее художественной пылкости на сцене ожили многие забытые образцы музыки, расшифрованные с оригинальных рукописей композитора: арии и инструментальные фрагменты из опер «*L'Olimpiade*», «*Tito Manlio*», «*Ottone in Villa*», «*Farnace*», «*Bajazet*», «*La fida ninfa*», ораторий «*Juditha Triumphans*» и «*Gloria*». Через год певица записывает италоязычные арии из дореформенных опер К. В. Глюка, до сих пор считавшиеся лишь подготовкой к его реформаторским произведениям французского периода. Позже появляется «*Sacrificium*» («Жертвоприношение», 2009), где певица исполняет арии, обреченные многие годы пылиться в архивах по причине их большой сложности для певцов, написанные итальянскими композиторами для кастратов. Многие из этих произведений в последний раз исполнялись около трехсот лет назад, и певица сама отбирала партитуры в библиотеке Турина. Ценность этого

альбома не столько в знаменитом фейерверке фиоритур, сколько в необыкновенном сочетании аутентичного музицирования и темпераментного исполнения, которое всегда отличает пение Бартоли.

Также интересен альбом «*Opera probita*» («Запрещенная опера», 2005), его название связано с запретом папы Иннокентия X оперных театров, считавшего последние местом средоточия зла и порождением безнравственности. В период его правления (с 1644 года по 1655) опера в Риме и *Stato Pontificio* была запрещена, но не прекратила свое существование, а переместилась в частные дома и загородные виллы, либо исполнялась в виде кантат и ораторий, музыка которых была не менее искрометной и эффектной, чем в «нечестивой» опере. В альбом вошли арии композиторов римской школы, отличающиеся огромной вокально-технической сложностью.

Важно, что каждый новый ее альбом фактически открывает для современного слушателя редко исполняемые произведения А. Вивальди, А. Кальдара, Н. Порпора, А. Скарлатти и др. и выпускается на Западе в виде мини-книжки, содержащей обстоятельно и профессионально написанные исторические справки об авторах записанных произведений, истории их создания, эпохе, породившей эту музыку. Помимо оркестра «*Il Giardino Armonico*» в концертных программах с певицей выступают Базельский камерный оркестр, камерный ансамбль «*Ensemble Matheus*» под управлением дирижера Жана Кристофа Спинози и другие коллективы. Пристальное изучение традиций эпохи, работа в архивах, расшифровка рукописей и творческие искания певицы привели к воссозданию многих исполнительских приемов, которые были утеряны в глубине веков.

В нашей стране барочная музыка также является знаковой приметой искусства современности. Несмотря на то, что эра господства «железного занавеса» привела к вынужденной изоляции, в которой длительно пребывала отечественная музыкальная культура, старинная музыка на сегодняшний день является неотъемлемой частью концертного репертуара. Обращение к

барочной музыке в России связано с именами Владимира Шуляковского, Марка Вайнрота, Феликса Равдоникаса, Ивана Розанова, Алексея Панова, Алексея Любимова и мн.др.

Известный российский скрипач и дирижер Владимир Шуляковский одним из первых в нашей стране стал заниматься исполнением старинной музыки. Его подход основан на исторических исследованиях и использовании аутентичных инструментов, таких как барочные скрипка и альт, а также виола д'амур. В 1988 году Шуляковский основал «Российский ансамбль старинной музыки», возрождающий к жизни забытые шедевры русской музыки XVIII века, находящиеся в архивах Северной столицы. Этот коллектив один из первых в России, получил международное признание в области старинной музыки.

В 1990 году в Санкт-Петербурге был создан еще один ансамбль старинной музыки «*Musica Petropolitana*», специализацией которого стало аутентичное исполнение, как музыки западноевропейского барокко, так и музыки, созданной в XVIII веке при российском императорском дворе¹. С первых шагов ансамбль получил международное признание, завоевав первые призы на престижных конкурсах старинной музыки в Великобритании и Амстердаме. Сейчас коллектив регулярно гастролирует в Германии, Испании, Италии, Великобритании, Нидерландах, Дании, Швеции, Франции, Турции, Израиле, США. В его репертуаре помимо произведений признанных западноевропейских мастеров старинной музыки сочинения русских композиторов XVIII века: М. С. Березовского, О. А. Козловского, И. Е. Хандошкина, и зарубежных композиторов, работавших в России: В. Манфредини, Б. Галуппи, Дж. Сарти, Д. Чимароза. Коллектив постоянно сотрудничает с такими известными исполнителями, как Эмма Керкби, Майкл Чанс и др.

¹ Как известно, хронологические рамки российского барокко отличаются от западноевропейских.

Еще одним музыкантом, всерьез занимающимся аутентичным исполнением и исследованием музыки барокко, стал Марк Вайнрот – исполнитель на старинном барочном инструменте – виоле да гамба, и художественный руководитель ансамбля «*Moscow Baroque*», созданного в 1994 году. Позже появились оркестр Екатерины Великой и ансамбль Екатерины Великой Андрея Решетина, «Новая Голландия», ансамбль старинной музыки Григория Варшавского, оркестр «*Pratum Integrum*», ансамбль «*The Pocket Symphony*» Назара Кожухаря, ансамбль «*Hortus musicus*», ансамбль «Мадригал» и другие.

Список можно продолжать, но, завершая его, хочется упомянуть еще об одном уникальном коллективе, созданном в 2009 году. Это Театр исторического танца «Малый Трианон», занимающийся танцами в стиле барокко и рококо. В программах театра воссоздаются подлинные танцы XVII–XVIII веков, они сочетаются с современными хореографическими композициями, выдержанными в эстетике времени, а музыка западноевропейских композиторов соединяется с подлинным Петровским кантом.

Реактуализация барокко проявляется и в современной эстраде, которая объединяется с классикой общим потоком музыки, как в сообщающемся сосуде. К примеру, в ней в последнее время стали востребованы контртенора, репертуар которых теперь не ограничивается старинной музыкой, ведь сегодняшнего слушателя, как и слушателя эпохи барокко, привлекает новое звучание, нечто экзотическое, неповседневное. В частности, это подтверждает телевизионный проект «Голос», участниками которого стали контртенора Владимир Магомадов, Артур Васильев, Павел Пушкин и др.

Таким образом, мы видим, что барокко стало неотъемлемой частью музыкальной культуры нашего времени. Об этом свидетельствуют многие процессы в мировой исполнительской, научно-исследовательской и издательской практике. Появились хорошо документированные концептуальные исследования, посвященные барочной музыке; западными

учеными и исполнителями-практиками расшифрованы многие забытые нотные тексты, произошла реставрация многих аутентичных инструментов и приемов игры на них. Музыка барокко оказала влияние на современные композиторские школы, стала фундаментом для экспериментирования и развития музыкального искусства. Многочисленная аудитория на концертах, полемика на страницах прессы и в интернете доказывают, что интерес к музыке барокко оказался настолько устойчивым, что она прочно вошла в современный музыкальный быт. О степени этого вхождения свидетельствует, в частности, концертный и театральный репертуар, при знакомстве с которым становится очевидным, что исполнение барочной музыки с каждым годом уверенно решается в пользу увеличения. Помимо концертов проводятся мастер-классы, посвященные искусству барочного музицирования, ставшие популярными фестивали и конкурсы старинной музыки; возникают интернациональные объединения ее исполнителей, учеными исследуется воздействие барочной музыки на психику людей. Например, британские психологи опросили более 36000 человек из разных стран мира, и эти интервью доказали: музыкальные произведения эпохи барокко оказывают специфическое воздействие на мозг: заставляют его генерировать тета-волны, которые способствуют улучшению концентрации внимания, положительно влияют на память, «включают нашу эмоциональность, в отличие от бета-волн, блокирующих эмоции»¹.

XX век ввел в мировую исполнительскую практику многие шедевры барокко. Профессиональное владение аутентичной лексикой сегодня стало непременным условием вхождения в мировой музыкальный социум. Музыканты активно экспериментируют, сочетая старинную итальянскую музыку с произведениями современных авторов, хореографией, роком и джазовыми композициями, с элементами восточной музыки, европейским и российским фольклором, григорианскими хорами и знаменными

¹ Наумов В. Как нас характеризует наш музыкальный вкус. Электронный ресурс, дата обращения 26.08.14. URL: <http://www.km.ru/stil/2013/11/18/psikhologiya-i-voprosy-samoanaliza/725474-kak-nas-kharakterizuet-nash-muzykalnyi-vku>

распевами. Проходят выставки современных художников, работающих в стиле барокко, сопровождаемые музыкальным оформлением (к примеру, подобная выставка прошла в Московском музее современного искусства в октябре 2007 года).

Традиции барокко продолжают функционировать в наши дни как вполне отстоявшаяся и вместе с тем открытая процессам обновления система. Ее стойкость и жизненная сила обусловлена творческим преломлением традиций, что просматривается в развитии музыкального искусства на современном этапе. В XXI веке музыкальная жизнь, равно как и другие виды общественной деятельности, постоянно видоизменяется, но, на наш взгляд, обращение к музыке барокко сегодня лишено качеств ретроспекции, оно фиксируется в точке, объединяющей прошлое и будущее.

ВЫВОДЫ КО II ГЛАВЕ:

1. Процесс обмирщения культуры XVII века привёл к появлению в Италии принципиально нового музыкального жанра – оперы, которая стала неотъемлемой частью светской культурной жизни. Опера сыграла важную роль в синтезе многих искусств Нового времени, впервые обнаружив основную тенденцию будущих переломных эпох. Барочная опера, благодаря своей синтетической природе, существенно повлияла на векторы движения многих культурных процессов. Она представляла собой культуросцентричный феномен, выполнявший роль своеобразного стержня художественной культуры Италии.

2. Опера как искусство «двух текстов», музыкального и поэтического, вывела литературу на совершенно особое место. С историко-культурологической точки зрения оперная либреттистика XVII–XVIII вв. может интерпретироваться как определенный взгляд на мир и картину мира, в центре которой находится человек с его переживаниями, а не только его отношения с Богом. Литературная основа оперы давала разные модели межчеловеческих отношений.

3. «Рождение» оперы привело к появлению первых в истории Европы Нового времени консерваторий и становлению профессионального музыкального образования, многие традиции которого сохраняются в Италии и сегодня. Наряду с мужскими музыкальными образовательными учреждениями в XVII веке появились и женские консерватории. Женщины стали неотъемлемой частью барочной оперы, что способствовало расшатыванию гендерных стереотипов. Опера стала явлением, той культурно-исторической почвой, которая взрастила новую формацию социально активных женщин, актрис, певиц-примадонн, получивших признание самодостаточных профессиональных личностей. Следствием этого стало появление в истории Европы первой финансово самостоятельной социальной группы женщин.

4. Барочная опера вызвала к жизни такое своеобразное явление как вокальное искусство певцов-кастратов. Искусство призвало на службу хирургию для достижения чрезвычайных высот исполнительского мастерства. С творческими возможностями певцов-кастратов связана эволюция стиля *belcanto*, формирование эталонного звука, создание регламента профессионального пения, на который сегодня ориентируются современные оперные певцы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Музыкальная культура барокко, получившая освещение в многочисленных исследованиях, связанных с разработкой проблем музыкознания, благодаря специфическому – асоциальному – характеру музыковедческой интерпретации, долгое время считалась творением отдельных самодостаточных личностей, для которых социальная среда выступала лишь фоном. Попытавшись рассмотреть в данном исследовании музыкальную культуру Италии, по одной из формулировок Дж. Михайлова «со всей системой средств ее жизнеобеспечения»¹, мы увидели, что она является лишь верхним слоем, под которым находится мощное основание культуры в целом. Перемещение фокуса исследовательского интереса на широкий культурологический контекст позволило нам значительно раздвинуть рамки понимания феномена итальянской музыкальной культуры XVII–XVIII вв., увидеть под другим углом различные процессы социокультурной динамики, которые не только определили развитие музыки, но и испытали на себе ее обратное влияние.

Проведенный комплексный историко-культурологический анализ итальянской барочной музыкальной культуры показал следующее. Эпоха барокко отличалась противостоянием политических, конфессиональных, мировоззренческих, методологических, этических, эстетических и стилистических проблем. Это противостояние было связано с обострением борьбы уходящего социокультурного порядка с новым социальным строем, непримиримым конфликтом фанатичной веры и мистицизма с прогрессивными методами познания и художественного творчества. Повышенная конфликтность эпохи способствовала широкому распространению двойственного, трагичного мироощущения, отразившегося в художественном творчестве, что в свою очередь привело к появлению

¹ Михайлов Дж. К проблеме теории музыкально-культурной традиции // Музыкальные традиции стран Азии и Африки. Сб. научных трудов. Москва, 1986.

культуры нового типа. Особенности этой культуры, на наш взгляд, наиболее ярко проявились в музыкальном искусстве, которое именно в этот период развивалось особенно интенсивно и в самых различных направлениях. Можно утверждать, что экономическое развитие, политические движения и религиозные конфликты своим эмоциональным фоном имели новую барочную музыкальную культуру, которая влияла на менталитет людей новой эпохи, на их действия и в конечном итоге оказала воздействие на быт и социум. Значительную роль в развитии музыкальной культуры эпохи барокко сыграл огромный культурный опыт, который был накоплен в предыдущую эпоху Ренессанса. Музыкальные общества и академии, широко распространившиеся в XVII веке, создавались по образцу гуманистических ренессансных кружков, и не случайно, что на основе дискуссий и попыток возрождения стиля античной музыки в одном из таких кружков родилась опера, которая повлияла на многие культурные процессы эпохи.

Опера была глубинно связана со всей эстетикой итальянского барокко, с его концептуальными идеями, сформировавшими художественный стиль, определивший облик всей европейской культуры XVII–XVIII веков. Отражая эстетические и драматические отношения человека с миром, опера давала возможность приблизиться к адекватному постижению сферы духовного мира человека, окружающей действительности, тем самым раскрывая проблемы бытия, жизненных целей, ценностей и смыслов. Благодаря своей синкретичной природе она смогла образовать «сакральную действительность»¹, получила способность влиять на связи человека с жизнью и обществом, изменить его самого. Через свою литературную основу – либретто – опера XVII века интерпретировала определенный взгляд на мир и картину мира, в центре которой находилось представление человека о себе. Необычайная популярность оперного жанра привела к появлению и становлению новой системы профессионального музыкального образования,

¹ Черненко В.А. Метажанр как феномен культуры: мистерия – литургия – опера – «мистерия». Автореф. дис. ... канд. фил. наук. Харьков, 2002.

содействовала беспрецедентному расцвету искусства кастратов, принесших Италии славу музыкальной страны, способствовавших эволюции стиля *belcanto*, созданию регламента профессионального пения, на который ориентируются современные академические певцы. Появление оперы стало той культурно-исторической почвой, которая взрастила новую формацию женщин, получивших, несмотря на гендерное неравенство, настоящее признание и финансовую самостоятельность, что впоследствии стало одной из причин изменения традиционных взглядов на женщину. Иными словами, повлияв на изменение социальной жизни в различных ее проявлениях, опера проявила себя как культуроцентричный феномен.

Анализ музыкальной культуры эпохи барокко сегодня интересен в связи с тем, что она во многом предопределила ход формирования и развития культур следующих эпох. Интерес к барочной музыке в настоящее время в большей степени обусловлен совпадением некоторых культурных установок барокко и современности: контрастность, напряженность, декоративность, эклектика, игровое начало, тяготение к мистике, динамичность. Благодаря этому барокко становится все более актуальным и востребованным как на Западе, так и в России, его значение выходит за хронологические границы, определенным образом затрагивая интересы современности.

Здесь хотелось бы отметить, что во все времена существовал некий «стержень», вокруг которого развивалось общество и его культура. Например, таким стержнем в Средние века была религия. Постепенно этот стержень из культуры исчезал, предоставив свое место обществу потребления, где форма была поставлена выше содержания. Однако сегодня ситуация сдвинулась в лучшую сторону: общество стало уставать от бесконечного потребления, и в поисках того самого «стержня» появился интерес к истории и традициям, и прошлое смогло стать источником вдохновения для дня сегодняшнего.

Современная культура оказалась полем сближения двух разных эпох. Эстетика сегодняшнего дня открыла в музыкальной культуре барокко,

созданной более четырехсот лет назад, актуальность и притягательность, в результате мы стали свидетелями того, как возвратились из небытия давно забытые имена, старые шедевры и традиции. Желание услышать голоса, которые завораживали в свое время всю Европу, породило возрождение такого голоса как контртенор, востребованного не только в аутентичных постановках барочных опер, но и на концертной эстраде. Попытки воссоздать традиции исполнения привели к реставрации старинных инструментов и приемов игры на них, что обогатило палитру звучания не только старинной, но и современной музыки. Аутентичные постановки опер раздвинули горизонты исполнительской культуры, режиссуры и хореографии. Барокко продолжает влиять на музыкальный язык XXI века. Все это является средством коммуникации барочной и современной культур, прошлого и настоящего.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асафьев Б.* Избранные труды. М., 1973.
2. *Арган Дж. К.* История итальянского искусства. М., Радуга, 1990. В 2-х т. Т. 2. Научн. ред. и послесловие В. Дажиной. 239 с.
3. *Айвазова С.* К истории феминизма // ОНС, 1994. № 6. С. 153–168.
4. *Базен Ж.* История истории искусств. От Вазари до наших дней. М., Прогресс, культура. 1994. 528 с.
5. *Бальзак О.* Сарразин / Новеллы и рассказы в 2 томах. Т.1. М.–Л., 1937.
6. *Барбье П.* История кастратов. Перевод с французского Елены Рабинович. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха. 2006. 304 с.
7. *Барбье П.* Венеция Вивальди. Музыка и праздники эпохи Барокко. Перевод с французского Елены Рабинович. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха. 2009. 208 с.
8. *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.
9. *Бачинин В.* Культурология. Эстетика. Искусствознание. Серия Малая христианская энциклопедия. Т.4. СПб., 2003.
10. *Бенуа А.* История живописи: т. 3. Вып. 15: Итальянская живопись в XVII и XVIII веках / Александр Бенуа. СПб: Шиповник, 1913. С. 441–518
11. *Бернал Дж.* Наука в истории общества. М.: Иностранная литература, 1956.
12. *Бёрни Ч.* Музыкальные путешествия: Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии / Пер. с англ. вст. ст., ред. и примеч. С. Л. Гинзбурга. Л.: Музыка. Ленинград. отд., 1967. 290 с.
13. *Браудо Е.* Всеобщая история музыки. От начала XVII до середины XIX столетия. М.: Государственное издательство музыкальный сектор, 1930. Т. 2.
14. *Буало Н.* Поэтическое искусство. М., 1937. Электронный ресурс: http://www.gumfak.ru/kult_html/radugin/ra21.shtml
15. *Васильева Ж.* Образы Барокко в диалоге культурных эпох. Автореф. дис. ... канд. культ. М., 2001.
16. Великие художники. Т. 12. Микеланджело Меризи да Караваджо. М., 2009.
17. *Вёльфлин Г.* Ренессанс и Барокко. М.: Азбука, 2004.
18. *Вёльфлин Г.* Основные понятия истории искусств. Проблемы эволюции стиля в Новом искусстве. М.: Издательство «В.Шевчук», 2009. 344 с.
19. *Винкельман И.* Избранные произведения и письма. М., Л. 1935.
20. *Винкельман И.* История искусства древности. СПб.: Алетейя. 2000. 800 с.

21. *Vinner B.* Проблема реализма в итальянской живописи XVII–XVIII веков. М., 1966.
22. *Vinner B.* Борьба течений в итальянском искусстве XVI века. М., 1956.
23. *Vinner B.* Статьи об искусстве. М., 1970. Электронный ресурс, дата обращения 31.10.13 URL: <http://www.twirpx.com/file/1154663/>.
24. *Vinner Ю.* Творческие судьбы и история. (О западноевропейских литературах XVI – первой половины XIX века). М., 1990. С. 79–107
25. *Vinner Ю.* Поэзия барокко и классицизма. Электронный ресурс, дата обращения 26.10.12: <http://www.philology.ru/literature3/vipper-90d.htm>
26. *Vinner Ю.* О семнадцатом веке как особой эпохе в истории западноевропейских литератур // XVII век в мировом литературном развитии. М.: Наука, 1969.
27. Всеобщая история искусств // Под общей редакцией Ю.Д. Колпинского и Е.И. Ротенберга. Т. 4. М.: Государственное издательство «Искусство», 1963.
28. *Гайдук М.* Женщины-композиторы эпохи Барокко. Статья. Электронный ресурс, дата обращения 20.11.13. URL: <http://www.pokir.ru/biblioteka/issledovania/zhenschini>
29. *Гегель Г.* Лекции по эстетике. // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М. 1959. Т. 6. Стр. 173–201.
30. *Гегель Г.* Сочинения. Т. XII. М., 1938. Перевод Б.Г. Столпнера. Новая редакция перевода Ю.Н. Попова по изд.: G. W. F. Hegel, *Ästhetik*, Berl. 1955.
31. *Гегель Г.* Сочинения. Том XIII. Перевод Б.Г. Столпнера под редакцией А.П. Огурцова. М., 1940.
32. *Гессен С.* Основы педагогики. Введение в прикладную философию. М., 1995.
33. *Гольдони К.* Мемуары. Пер. с ит. С. Мокульского. М.–Л., Academia, 1933.
34. *Горович Б.* Оперный театр. Л., Музыка, 1984. 224 с., ил.
35. *Гомбрих Э.* История искусства. М.: Аст, 1998.
36. *Григорьева М.* Джезуальдо и Стравинский. Музыкальный журнал «Израиль XXI века». Электронный ресурс, дата обращения 27.06.14. URL: <http://www.21israel-music.com/SG.htm>
37. *Григулевич И.* Папство. Век XX. М.: Издательство политической литературы, 1978. 424 с.
38. *Грушко Г.* Музыкальный стиль в истории европейской культуры. Автореф. дис. ... канд. искус. Саратов. 2011.
39. *Дажина В.* Социальные корни итальянского маньеризма // Культура Возрождения и общество. М., 1986.
40. *Дажина В.* Свадебные торжества и театр при дворе Козимо I Медичи // Искусствознание. 1/99. М., 1999.

41. *Дажина В.* Театрализованные представления при дворе Великих герцогов Тосканских. Свадебные торжества 1579 и 1608 // Итальянский сборник. Вып.1. М., 1999.
42. *Дажина В.* Театр Лоренцо Бернини // Итальянский сборник. Вып.2. М., 2000.
43. *Дажина В.* Театр Буонталенти. От маньеризма к барокко // Театр и театральность в культуре Возрождения. М., 2005.
44. *Дажина В.* Историография барокко. Электронный ресурс, дата обращения 28.03.13. URL: http://dazhinaart.professorjournal.ru/c/document_library/get_file?p_l_id=469289&folderId=1730822&name=DLFE-27137.doc
45. *Дасса Ф.* Барокко. Архитектура между 1600 и 1750 годами. М., Астрель-АСТ, 2002. 160 с., илл.
46. *Дворжак М.* История искусства как история духа. Пер. с нем. А. А. Сидорова, В. С. Сидоровой и А. К. Лепорка. Под общ. Ред. А. К. Лепорка. М.: Академический проект, 2001. 371 с.
47. *Декрузетт Ф.* Повседневная жизнь в Венеции во времена К. Гольдони. М.: Молодая гвардия, 2004. 286 с., илл.
48. *Денисов А.* Античный миф в опере первой половины XX века: Монография. СПб.: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2006. 233 с.
49. *Дживелегов А., Бояджиев Г.* История западноевропейского театра. От возникновения до 1789 года. М.–Л.: Искусство, 1941. 613 с.
50. *Емцова О.* Венецианская опера 1640-х 1670-х гг.: поэтика жанра. Автореф. дисс. ... канд. иск. М., 2005.
51. *Жуковец О.* Барокко как тип культуры и мышления: стилевые особенности. Электронный ресурс, 18.03.14. URL: <http://psibook.com/religion/barokko-kak-tip-kultury-i-myshleniya-stilevye-osobennosti.html>
52. *Зельдмайр Г.* Искусство и истина. Теория и метод истории искусства. Пер. с нем. Ю. Попова. Послеслов. Бибихина. СПб.: Аксиома, 2000. 272 с.
53. Иеромонах Серафим (Рахунок) Обзор церковного искусства Запада в Новое время. Электронный ресурс, дата обращения 15.01.2015. URL: <http://www.bogoslov.org.ua/publikacii/iskustvo/obzor-cerkovnogo-iskusstva-zapada-v-novoe-vremya.html>
54. *Ильина Т.* История искусств. Западноевропейское искусство. М.: Издательство Высшая школа, 2000. 368 с.: ил.
55. *Каган М.* Проблема барокко в искусствознании и культурологии. Барокко и классицизм в истории мировой культуры: Материалы Международной научной конференции. Серия «Symposium». Выпуск 17. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001.
56. *Каган М.* Введение в историю мировой культуры. Книги 1–2. СПб.: Петрополис, 2003. (1) 383 с. + (2) 320 с.
57. *Каган М.* Музыка в мире искусств. СПб. 1976.

58. *Карпентьер А.* Концерт барокко. М., 1987.
59. *Каяк А.* Взаимодействие музыкальных культур: принципы, механизмы, результаты. Автореф. дисс. ... докт. культ. М., 2011.
60. *Кестен Г.* Казанова. Л., Лениздат, 1992.
61. *Кибасова Г., Петрова И.* Европа на пороге нового времени (субъективный фактор) // Вестник Волгоградской медицинской академии. Т.52. Вып. 2. Волгоград. 1996. С. 132–134.
62. *Ким Л.* Гендерные стереотипы // Исследовательский проект «Влияние социальных факторов на понимание гендерных ролей». Программа Центрально-Азиатские Инициативы Исследований. Ташкент. 2002.
63. *Коваленко Т.* Эволюция интенсивности художественной жизни: театр и драматургия России и Западной Европы XV–XX века. Автореф. дисс. ... кандидата фил. наук. Краснодар, 2007. Электронный ресурс, дата обращения 18.10.14. URL: <http://www.dissercat.com/content/evolyutsiya-intensivnosti-khudozhestvennoi-zhizni-teatr-i-dramaturgiya-rossii-i-zapadnoi-evr>
64. *Коваленко Т., Куличкин П.* Интенсивность художественного творчества в свете теоретико-информационной парадигмы: драматургия и театральная жизнь России и Западной Европы XV – XX века // Теория информации и искусствоведение: сб. науч. ст. / Гос. ин-т искусствоведения; под ред. В.М. Петрова, А.В. Харуто. М.: КРАСАНД, 2009. С. 245–264.
65. *Коленько С.* Певцы-кастраты в контексте европейской культуры нового времени. Автореф. дисс. ... кандидата культурологии. СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет, 2011.
66. *Конен В.* Монтеверди. М., 1971
67. *Конен В.* Этюды о зарубежной музыке. М., 1975.
68. *Конен В.* Очерки по истории зарубежной музыки / сост. В.П. Варунц. М., 1998.
69. *Кривцун О.* Художественные эпохи в культуре Нового времени: проблема идентификации // Искусствоведение. № 1. М., 2001.
70. *Кривцун О.* Эстетика. Гл. 24. Актуальный вид искусства в истории культуры. М.: Аспект Пресс. 2000.
71. *Крижанич Ю.* Трактат о музыке. Перевод Ю.П. Аввакумова. Вступительная статья А.С. Белоненко. Электронный ресурс, дата обращения 8.11.14. URL: <http://feb-web.ru/feb/todrl/t38/t38-356.htm>
72. *Круглова Е.* Некоторые проблемы интерпретации вокальной музыки эпохи барокко. Старинная музыка № 4 (22) 2003. С. 11–16.
73. *Круглова Е.* Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство: на примере сочинений Г.Ф. Генделя. Диссертация ... канд. искус. М., 2007. 288 с., ил.
74. *Крунтяева Т.* Итальянская комическая опера XVIII века. Л.: Музыка, 1981.

75. *Кузнецов К.* Театральная декорация в XVII-XVIII столетиях и её историко-музыкальные параллели. Старинная музыка № 4 (22) 2003. С. 17–22.
76. *Кузнецова И.* Музыка Барокко: эстетические и общественные идеалы. Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. 2011. Вып. 6. С. 66–74.
77. *Культурология. История мировой культуры / Под ред. проф. А.Н. Марковой.* 2-е изд. М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2010. 600 с., илл. цв.
78. *Лалетин Д.* Культурология. Раздел II. Культура начала Нового времени в Европе. Глава 7. Барокко в художественной культуре Нового времени. Воронеж, 2008.
79. *Ливанова Т.* Музыкальная классика XVIII века М.–Л., 1939
80. *Ливанова Т.* На пути от Возрождения к Просвещению XVIII века (Некоторые проблемы музыкального стиля), в сб.: От эпохи Возрождения к XX веку, М., 1963
81. *Ливанова Т.* Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV–XVII веков, М., 1966
82. *Ливанова Т.* Западноевропейская музыка XVII–XVIII веков в ряду искусств. М.: Музыка, 1977.
83. *Ливанова Т.* Семнадцатый век и пути развития музыки Запада // сб.: XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969.
84. *Ливанова Т.* История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2-х т. Т. 1. По XVIII век. М.: Музыка, 1983. 696 с., нот. 2-е изд., перераб. и доп.
85. Музыка: (Общие труды. Античность. Средние века. Возрождение. Проблемы XVII века. XVIII век), в кн.: «История европейского искусствознания 1871–1917», кн. 1, М., 1969
86. *Лихачев Д.* Барокко и его русский вариант XVII века // Русская литература. 1969. № 2. С. 18–45.
87. *Лобанова М.* Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М., Музыка, 1994.
88. *Лортуц Й.* История церкви / Науч. ред. А. Пахомова; Пер. с нем.. М.: Христиан. Россия: [Центр по изучению религий], 1999. Электронный ресурс, дата обращения 20.10.12. URL: http://searchebookonline.com/book_596.html
89. *Лосев А.* Эстетика Возрождения. М. 1978.
90. *Луцкер П., Сусидко И.* Итальянская опера XVIII века. Ч. I. Под знаком Аркадии. М., 1998.
91. *Луцкер П., Сусидко И.* Итальянская опера XVIII века. Ч. II. Эпоха Метастазео. М., Классика-XXI, 2004.
92. *Лучина Е.* Оперы Алессандро Скарлатти (к вопросу о специфике жанра и музыкальной драматургии). Диссертация ... канд. искусствоведения. М., 1996.

93. *Лыгалов А.* Мужские и женские образы и возможности исследования музыкального языка // Парадигма: Философско-культурологический альманах. Вып. 16 // Отв. ред. выпуска Н. Х. Орлова. СПб., 2011. 202 с.
94. *Максимова А.* Музыкальный театр Италии первой половины XVII века: не только опера. Старинная музыка № 4 (6) 1999. С.25–27.
95. *Маркова В.* Картины итальянских мастеров. М.: Советский художник. 1986.
96. *Марчелло Б.* Модный театр. М., Издательство: Музбука, 2012. 76 с.
97. Мастера искусства об искусстве. Т. 2. Архитектура, изобразительное и декоративно-прикладное искусство XVII–XX веков. М., 1965.
98. *Мейман Э.* Введение в современную эстетику. Пер. с нем. И. и В. Слоним. Под ред. и предисловием Ю. Айхенвальда. М., издательство ЛКИ, 2007. 200 с.
99. *Михайлов А.* Языки культуры. М., 1997. 918 с.
100. *Михайлов Дж.* К проблеме теории музыкально-культурной традиции // Музыкальные традиции стран Азии и Африки. Сб. научных трудов. Москва, 1986.
101. *Моналди Э.* Знаменитые певцы-кастраты итальянского театра.
102. *Мортон Г.* Прогулки по Риму. М.: Эксмо, 2010.
103. *Мугинштейн М.* Хроника мировой оперы. 1600-1850. Екатеринбург: У-Фактория (при участии издательства Гуманитарного университета). 2005. 640 с.: 947 илл.
104. Музыка. Большой энциклопедический словарь / Г.В. Келдыш. М., 2003. 672 с.
105. *Муратов П.* Образы Италии. М.: 2008.
106. *Найдорф М.* Культура гуманизма эпохи Нового времени // Введение в теорию культуры. Одесса, 2005.
107. *Найдорф М.* Введение в теорию культуры. Основные понятия культурологии. Одесса: Оптимум. 2002. 192 с.
108. *Найдорф М.* Культурология. Электронный ресурс, дата обращения 29.01.15. URL: http://www.countries.ru/library/music_culture/typology.htm
109. *Наумов В.* Как нас характеризует наш музыкальный вкус. Электронный ресурс, дата обращения 26.08.14. URL: <http://www.km.ru/stil/2013/11/18/psikhologiya-i-voprosy-samoanaliza/725474-kak-nas-kharakterizuet-nash-muzykalnyi-vku>
110. *Недоспасова А.* Королева Кристина Шведская. Старинная музыка № 1–2 (47–48) 2010. С. 14–16
111. *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Соч. Т. 1. М., 1990.
112. Новая философская энциклопедия. 2003. Федотова В. Г. Культурологизм. Электронный ресурс, дата обращения 28.01.14. URL: <http://iph.ras.ru/elib/1584.html>

113. *Панофский Э.* Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма / Пер. с нем. Ю. Н. Попова. Спб.: Андрей Наследников. 2002. 237 с. (Классика искусствознания). Изд. 2-е.
114. *Паскаль Б.* Мысли. М.: REFL-book, 1994. 528 с.
115. *Пинский Л.* Ренессанс. Барокко. Просвещение: Статьи. Лекции. М. Российский государственный гуманитарный университет. 2002. 829 с.
116. *Поликарпов В.* Лекции по культурологии. М.: Гардарика, Экспертное бюро, 1997. 344 с.
117. *Радугин А.* Культурология. М., 1997.
118. *Райс М.* Арнольд Шенберг – певец непокорной мысли. Музыкальный журнал «Израиль XXI века». Электронный ресурс, дата обращения 27.06.14. URL: <http://www.21israel-music.com/Schoenberg.htm>
119. Ренессанс. Барокко. Классицизм. Сборник статей. М., 1966.
120. *Розеншильд К.* История зарубежной музыки. Выпуск I. До середины XVIII века. Издание третье, дополненное. М., 1973.
121. *Розеншильд К.* Музыкальное искусство и религия. Исторический очерк. М., 1964.
122. *Роллан Р.* Музыкально-историческое наследие. История оперы в Европе до Люлли и Скарлатти. М.: Музыка. 1986. Вып. 1.
123. *Роллан Р.* Музыкально-историческое наследие. Опера в XVIII веке в Италии, Франции, Германии и Англии; Гендель. М.: Музыка. 1987. Вып. 2.
124. *Роллан Р.* Музыкально-историческое наследие. Музыканты прошлых дней. Музыкальное путешествие в страну прошлого. М.: Музыка. 1988. Вып. 3.
125. *Ротенберг Е.* Западноевропейское искусство XVII в. М., 1971.
126. *Ротенберг Е.* Западноевропейская живопись XVII в. Тематические принципы. М., 1989.
127. *Рыбинцева Г.* Музыкальное искусство Барокко в контексте гносеологии XVII –XVIII столетий // Мир науки, культуры, образования. № 2 (45) 2014. С. 382–385.
128. *Рыбинцева Г.* Коперниканская революция и музыка Барокко // Проблемы музыкальной науки. Электронный ресурс URL: http://www.rostcons.ru/assets/almanac/2012_2/2/rybinzeva.pdf дата обращения 10.02.15.
129. *Садохин А.* Культурология: теория и история культуры. М.: Эксмо, 2005. 624 с.
130. *Саккетти Л. А.* Очерк всеобщей истории музыки. М.-Спб.: Издательство Бессель и К°, 1903.
131. *Свидерская М.* Искусство Италии XVII века: Основные направления и ведущие мастера. М.: Искусство, 1999. 175 с., 176 илл.
132. *Свидерская М.* Караваджо. Первый современный художник. Проблемный очерк. Спб., «Дмитрий Буланин». 2001. 240 с., 39 илл.

133. *Свидерская М.* Пространственные искусства в западноевропейской художественной культуре XIII-XIX веков. В двух книгах. Учебное пособие для студентов, обучающихся по направлению культурологи. М., ГАЛАРТ. 2010. 928 с., 130 илл.
134. *Симонова Э.* Искусство арии в итальянском оперном барокко (от ренессансной канцонетты к арии *da capo*). Исследование. Уфа: РИЦ УГАИ им. Загира Исмагилова. 2005. 164 с., нот.
135. *Симонова Э.* Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к *belcanto*. Дисс. ... докт. иск. М., 2006.
136. *Симонова Э.* Музыканты галантного века. Иоганн Иоахим Кванц // Старинная музыка, 1999 № 3, С. 23–25
137. *Симонова Э.* Иоганн Иоахим Кванц – музыкант эпохи барокко // Музыкальная академия. 1999. № 3. С. 157–159.
138. Словарь гендерных терминов // Под ред. А.А. Денисовой. М.: Информация – XXI век. 2002. 256 с.
139. *Сохор А.* Социология и музыкальная культура. М.: Советский композитор, 1975. 208 с.
140. *Стасов В.* Архитекторы эпохи русского Барокко. Электронный ресурс, дата обращения 14.05.14. URL: <http://velaskes.ru/?item=10993d0d-9125-48bb-9d1f-310f46f57051&termin=ac24c3ae-a80f-4a60-9268-1e3a1807343d>
141. *Стендаль* Итальянские хроники. М., 1988.
142. *Степин В.* Культура в контексте цивилизационных перемен / В. С. Степин. Цивилизация и культура. СПб.: СПбГУП, 2011.
143. *Сусидко И.* Опера-*seria*: генезис и поэтика жанра. Дисс. ... докт. иск. М., 2000.
144. *Сусидко И.* Вступительная статья и комментарии к книге Э. Хэриота Кастраты в опере. М.: Классика XXI. 2001.
145. *Таксиль Л.* Священный вертеп. М.: Русская правда. 2008.
146. *Фархутдинова С.* Диалогическая природа культуры барокко. Автореф. дис. ... канд. культ. Нижневартговск. 2005.
147. *Федосеев И.* Оперы Генделя и Королевская академия музыки в Лондоне (1720–1728): Исследование. М.: Сударыня, 1996. 160 с.
148. *Федотова Е.* Барокко. М.: Белый город, 2007.
149. *Хаскель Ф.* Патроны и художники. Искусство и общество в барочной Италии. Л., 1980.
150. *Хонолка К.* Великие примадонны. М.: Аграф. 2002. 320 с., илл.
151. *Хэриот Э.* Кастраты в опере. М.: Классика XXI. 2001.
152. *Цареградская Т.* Арво Пярт и феномен «скрытого текста» в его 4-й симфонии. Израиль XXI. Музыкальный журнал. <http://www.21israel-music.com/Part.htm>
153. *Черненко В.* Метажанр как феномен культуры: мистерия – литургия – опера – «мистерия». Автореф. дис. ... канд. фил. наук. Харьков, 2002.
154. Шедевры живописи. Под ред. М. Аксенова. М.: Мир

- энциклопедий Аванта+, Астрель, 2009. 216 с., ил.
155. *Шестаков В.* От этоса к аффекту. М.: Музыка, 1975. 351 с.
 156. *Шестаков В.* История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. М.: Либроком, 2012. 354 с.
 157. *Шшимарев В.* Избранные статьи. История итальянской литературы и итальянского языка. Л.: Наука, 1972.
 158. *Якимович А.* Новое время. Искусство и культура XVII–XVIII веков. Спб., 2004.
 159. *Якимович А.* Другое искусство. От Ренессанса к XX веку // Искусствознание. № 2. М., 2002.
 160. *Ярославцева Л.* Опера. Певцы. Вокальные школы Италии, Франции, Германии XVII–XX веков. М.: Золотое руно. 2004.
- Литература на иностранных языках:**
161. *Abert, German.* Handbuch der Musikgeschichte. В., 1924.
 162. *Alaleona, Domenico* Storia dell'Oratorio musicale in Italia. Milano: Восса, 1945.
 163. *Annibaldi, Claudio* a cura di, La musica e il mondo: mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento. Bologna: Il Mulino, 1993 (Polifonie: Musica e spettacolo nella storia).
 164. Archivio di Santa Maria di Loreto, settembre 1692.
 165. *Baglione, Giovanni* Le Vite de pittori, scultori, architetti, ed Intagliatori dal Pontificato di Gregorio XII del 1572, fino a' tempi de Papa Urbano VIII nel 1642 (1642).
 166. *Barbier, Patrick* Historie des castrats. Paris: Bernard Grasset, 1989.
 167. *Bianconi L. et Bossar* Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo. Florence. 1983
 168. *Bontempi, Angelini* Historia musica. Prima e seconda parte della teorica. Под редакцией Biancamaria Brumana. «Ut Orpheus», 2010. 280 с.
 169. *Bottari, Giovanni* Trattato Dell' Arte della pittura, scultura ed architettura (1754–83). General eBooks: <http://www.general-ebooks.com/book/72383253-raccolta-di-lettere-sulla-pittura-scultura-ed-architettura-scritte-da-più-celebri-personaggi-dei-secoli-xv-xvi-e-xvii>
 170. *Bragaglia, Anton Giulio* Storia del teatro popolare romano. Roma, 1958
 171. *Bragaglia, Anton Giulio* Degli «evirati cantori». Florence, 1959.
 172. *Brossard, Cebastian de* Dictionnaire de musique contenant une explication des termes grecs, italiens et français les plus usités dans la musique, etc. (1703).
 173. *Burney, Charles* A general history of music. American Libraries. Электронный ресурс, дата обращения 30.01.15. URL: <https://archive.org/details/generalhistoryof005344mbp>
 174. *Calcaterra, Carlo.* Il problema del Barocco. Questioni e correnti di storia letteraria. Milano, 1945.

175. *Carboni, Domenico* Seminario Romano. I libretti d'opera dei teatri Romani (sec. XVII–XIX) conservati nella biblioteca Musicale Governativa del Conservatorio di Musica di S. Cecilia di Roma.
176. *Croce, Benedetto* Storia dell'età barocca in Italia. Pubblicato da Adelphi nella collana Classici. 1929.
177. *Dent, Edward Joseph* Alessandro Scarlatti. His life and works, L., 1905.
178. *Dent, Edward Joseph* The Baroque Opera, L., 1910, L. - N. Y., 1960.
179. *Dent, Edward Joseph* Italiana Chamber Cantata. L., 1911.
180. *Dent, Edward Joseph* The Opera. L., 1940 (Pelican special series).
181. *Dent, Edward Joseph* A theatre for everybody. L., 1949.
182. *Doni, Giovanni Battista* Trattato de' Generi e de' Modi della Musica (1635).
183. *Downes E. O. D.* The Neapolitan Tradition in Opera // Kongressbericht IMS Bd. 1. N.Y. 1961.
184. *Freeman, Robert* Apostolo Zeno's Reform of the Libretto // JAMS 21. 1968. P. 321–341.
185. *Freeman, Robert* Opera without Drama. Currents of Change in Italian Opera, 1675–1725 (1981).
186. *Fokker T.H.* Roman Baroque Art. The History of the Style. Edition, illustrated, reprint. Publisher, Hacker Art Books. 1938.
187. *Galilei, Vincenzo* Trattato Dialogo... della musica antica e della moderna (1581).
188. *Goudar, Sara* Remarques sur la musique et la dance. Venise, 1773/ repr. 1912.
189. *Gurlitt, Cornelius* Geschichte Des Barockstiles in Italien (German Edition). Книга по требованию. 2011. 582 с.
190. *Habock, Franz* Die kastraten und ihre Gesangkunst. B.-Lpz. 1927.
191. *Haskell, Francis* Patrons and Painters: Art and Society in Baroque Italy (1962, 2-е издание 1980).
192. *Hauser, Arnold* Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. Munchen. 1967.
193. *Hausenstein, Wilhelm.* Vom Geist des Barock. Miinchen. 1920.
194. *Hawkins J.* A General History of the Science and Practice of Music, Volume 2/ М., Музбука. 2012. 502 с.
195. *Heriot, Angus* The castrati in opera, L., 1956.
196. *Juvarra, Antonio* I segreti del belcanto. Storia delle tecniche e dei metodi vocali dal settecento ai nostril giorni. Milano: Edizioni Curci, 2006.
197. *Kretschmar A.F.* Führer durch den Konzertsaal, Bd 1-3, Lpz., 1887-1930
198. *Kretschmar A.F.* Geschichte der Oper. Lpz., 1919.
199. *Lazarevich, Gordana.* The role of the Neapolitan intermezzo in the evolution of eighteenth-century musical style: literary, symphonic and dramatic aspects, 1685-1735. Columbia University. 1970.

200. *Magni, Luigi*. Lucina. Marsillo Editori s.p.a. in Venezia. Marzo 2009.
201. *Mancini, Giulio*. Considerazioni sulla pittura (1620).
202. *Mancini, Giulio* Viaggio per Roma (1624–1628).
203. *Marcello, Benedertto*. Il teatro alla moda. M.: Музбука, 2012. 76 с.
204. *Mattheson, Jiohann* Der vollcommene Capelmeister (1739). Faks. Nachdr. hrsg.von M. Reimann. Kassel-Basel: Bärenreiter. 1954. 484 с.
205. *Midgets, Monica*. Giuseppe Verdi: un mito italiano XI. All’apice della fama. Internet culturale: cataloghi e collezioni digitali delle biblioteche Italiane.
URL: http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/pagine/mostre/pagina_530.html
206. *Monaldi, Gino* Cantanti evirati celebri del teatro italiano. Roma. 1920.
207. *Orlandi, Pellegrino-Antonio* Abecedario pittoresco; Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura. Bologna, 1704. Italian Edition, 2011.
208. *Passeri, Giovanni Battista* Vite de pittori, scultori et architetti che anno lavorato in Roma (написана в 1678, издана в 1722).
209. *Ruth W.* Die Kastraten und ihre Gesangskunst. Buhnengenossenschaft. 1963.
210. *Sachs, Kurt* Die Streichbogenfrage und kunstgeschichtliche Wege zur Musikwissenschaft (1918).
211. *Scelsi, Giacinto*. Электронный ресурс, дата обращения 25.06.14.
URL: <http://www.classical.net/music/comp.lst/acc/scelsi.php>
212. *Simone, Roberto di* La scuola musicale napoletana e i suoi Quattro Conservatori. Электронный ресурс, дата обращения 13.11.14. URL: http://www.ilportaledelsud.org/conservatori_di_napoli.htm
213. *Strohm, Robert* Italienische Opernarien des Frühen Settecento (1976).
214. *Strohm, Robert* Damma per Musica. Italian Opera seria of the Eighteenth Century. New Haven & London: Yale University Press. 1997.
215. *Tosi, Pier Francesco* Opinions sur les chanteurs anciens et modernes ou Observations sur le chant figure. Paris, 1874/ repr. 1990.
216. *Wölfflin, Heinrich* Kunstgeschichtliche Grundbergriffe (1915).
217. *Zacconi, Lodovico* Prattica di musica utile et necessaria si al compositore per comporre i canti suoi regolatamente, si anco al cantore per assicurarsi in tutte le cose cantabili (1592). Полное название: «Музыкальная практика полезна и необходима как композитору, чтобы сочинять песни со спокойствием, так и певцу, чтобы быть уверенным в певческих делах».
218. *Zacconi, Lodovico* Prattica di musica. Seconda parte. Divisa in quattro libri. Ne quali primamente si tratta de gl'elementi musicali (1622). Полное название «Музыкальная практика. Часть вторая, разделенная на четыре книги, включающие музыкальные элементы».
219. *Zilli, Anna Cristina di Svezia* Regina della Musica a Roma. Le “canterine” al suo servizio. Roma: Aracne Editrice, 2013.

ПЕРСОНАЛИИ

Агуйари Лукреция – *Lucrezia Agujari* (1743–1783) итальянская певица, сопрано. Сомнительная родословная (она была внебрачной дочерью вельможи из Пармы) не помешала ей стать по-настоящему великой певицей, с мировой славой. Искусству пения училась в Феррано у Брицио Петруччи, а позже совершенствовала голос в монастыре Флоренции у Ламбертини. Оперный дебют состоялся во Флоренции в 1764 году, и вскоре она пела в Падуе, Лукке, Вероне, Генуе, Парме, Неаполе, чуть позже в Милане, Париже и Лондоне. Пела главную партию в мировой премьере оперы Дж. Паизиелло «*Le nozze di Peleo e Tetide*» (Свадьба Фетиды и Пелея). В 1780 году вышла замуж за композитора Джузеппе Колла – *Giuseppe Colla* (1731–1806) и вскоре покинула оперную сцену.

Бальоне Джованни – *Baglione Giovanni* (1566–1643) итальянский живописец, биограф, конкурент, близкий друг и одновременно враг Караваджо.

Барберини Антонио – *Barberini Antonio* (1607–1671) кардинал, племянник папы Урбана VIII, позднее – влиятельный церковный деятель во Франции. Страстный любитель оперы, меценат.

Барберини Таддео – *Barberini Taddeo* (1597–1679) кардинал, племянник папы Урбана VIII, римский префект; коллекционер и меценат.

Барберини Франческо – *Barberini Francesco* (1597–1679) кардинал, племянник папы Урбана VIII, занимавший пост государственного секретаря. Покровитель искусств, меценат.

Барони Адриана – *Adriana Baroni* (1580–1640) в девичестве Базиле, итальянская певица, оперная примадонна (этот термин впервые был

использован по отношению к ней в 1610 году, чтобы подчеркнуть ее вокальные качества). Родилась и начала свою певческую карьеру в Неаполе, затем, в качестве придворной певицы герцога Винченцо Гонзага, выступала во Флоренции. Была замужем за Муцио Барони, аристократом из Калабрии. Была первым преподавателем по вокалу своей дочери, Леоноры Барони, также известной оперной певицы.

Барони Леонора – *Leonora Baroni* (1611–1670) итальянская певица, сопрано; виртуозно играла на теорбе, лютне и виоле, знала много языков, сочиняла музыку и стихи; единственная женщина, член академии «*Degli Umoristi*». В 1633 году вместе с семьей переехала из Флоренции в Рим, где была принята не только высшим светом, но и интеллектуальной элитой, играла важную роль в политике Вечного города. Ей посвящали ей стихи Джон Мильтон и Джулио Роспильози. Творческая жизнь протекала в основном в Риме, за исключением годичного периода (1644), когда по приглашению кардинала Мазарини она была придворной певицей при дворе Анны Австрийской.

Бернакки Антонио Мария – *Bernacchi Antonio Maria* (1685–1756) итальянский певец-кастрат, композитор и вокальный педагог. Учился у Ф. Пистокки. Владел настолько совершенной вокальной техникой, что на сцене его называли «Королем певцов», в 1703 году дебютировал в Генуе, а затем с успехом выступал в Венеции, Болонье, Парме, Неаполе, Милане, Мюнхене и Лондоне. В 1736 году ушел со сцены, но продолжал давать частные концерты, пел в церкви, а также открыл свою певческую школу в Болонье. Среди его учеников были немецкий тенор Антон Рааф, знаменитый кастрат Фаринелли, Фаустина Бордоньи-Хассе и др.

Бернини Джанлоренцо – *Giovanni Lorenzo Bernini* (1598–1680) великий итальянский скульптор и архитектор, крупнейший и наиболее «чистый» представитель римского и всего итальянского Барокко. Ваянием начал заниматься еще в детстве, учился у своего отца Пьетро Лоренцо Бернини. В качестве придворного архитектора и скульптора Ватикана возглавлял

практически все архитектурные, скульптурные и декоративные работы, которые велись по украшению столицы – среди его произведений колоннада на площади Св. Петра, палаццо *Monecitorio*, церковь *Sant-Andrea-al-Quirinale* и мн. др. В искусстве скульптуры Бернини довел выразительность до предела сочетая различные материалы (белый и цветной мрамор, бронзу), используя раскраску, позолоту и световые эффекты. Virtuозно обрабатывая и полируя мрамор, Бернини добивался почти натуралистических эффектов – имитации блеска и мягкости кожи, фактуры ткани. В его колоссальном наследии, кроме архитектурных и скульптурных шедевров, остались живописные и графические работы. Он был постановщиком театральных представлений, автором комедий, декоратором и талантливым театральным инженером. В частности впервые изобрел замечательную машину «восход солнца»; современники утверждали, что французский король Людовик III просил у автора ее модель и тот послал ее с примечанием: «Будет работать, когда я вам пошлю мои руки и голову». Творчество Бернини оказало огромное влияние на все европейское искусство XVII–XVIII веков.

Боккерини Луиджи Родольфо – *Luigi Rodolfo Boccherini* (1743–1805) итальянский виолончелист и композитор, яркий представитель «галантного стиля», основное место в его творчестве занимала инструментальная музыка, но среди произведений есть несколько кантат, ораторий, месс и опер.

Бонтемпи Анджелини – *Giovanni Andrea Andgelini* (1624–1705) итальянский композитор, музыковед, архитектор, специалист по театральной машинерии, певец-кастрат при соборе Св. Марка в Венеции. Фамилию принял в честь своего патрона Чезаре Бонтемпи, учился в Риме у Вирджилио Мадзокки. Служил в качестве вицекапельмейстера оркестра при дворе Иоганна Георга II в Дрездене. Сочинял оперы, оратории, духовную музыку, его оперой «Дафна» открылась построенная в 1672 году Дрезденская опера. Помимо музыкальных сочинений является автором трактатов о музыке и архитектуре.

Его «История музыки» была переиздана под редакцией Бьянкамари Брумана в 2010 году.

Боргезе Джованни Баттиста – *Borghese Giovanni Battista* (1639–1717) римский аристократ, князь, сын Паоло Боргезе и Оттавии Альдобрандини, княгини Россано. Принадлежит к знатной и богатой семье, пользовался большим влиянием в свете. Слыл щедрым меценатом и большим любителем музыки.

Бордоньи-Хассе Фаустина – *Bordogni-Hasse Faustina* (1695/1700–1781) знаменитая итальянская певица, меццо-сопрано, жена композитора И. Хассе. Происходила из знатного венецианского рода, воспитывалась в аристократическом доме И. Ренье-Ломбрия. Музыкой начала заниматься с Б. Марчелло, а пению обучалась в консерватории «*Pieta dei Turchini*» у Ф. Гаспарини и в школе А. Бернакки. Дебютировав в 1716 году быстро прославилась; гастролировала по всей Италии – в Венеции, Флоренции, Неаполе, Милане, Парме, Болонье, а также в Мюнхене, Вене, Дрездене, Париже и Лондоне, получая баснословные гонорары. В 1751 году певица, находясь в полном расцвете творческих сил, покинула сцену, посвятив себя воспитанию пятерых детей. Ч. Берни, посещавший ее дом писал: «После обеда у его превосходительства монсиньора Висконти его секретарь вторично повез меня к синьору Хассе в Ландштрассе, прелестнейший из всех пригородов Вены... Мы застали все семейство дома, и наш визит прошел поистине весело и живо. Синьора Фаустина весьма словоохотлива и до сих пор любознательна ко всему, что происходит на свете. Она еще вполне сохранила для семидесяти двух лет остатки красоты, которой так славилась в юности, однако не своего прекрасного голоса! Я попросил ее спеть. “*Ah, non posso! Ho perduto tutte le mie facolta!*” (Увы, не могу! Я потеряла весь мой дар), – сказала она. Фаустина, которая является живой летописью музыкальной истории, сообщила мне немало рассказов об исполнителях своего времени; она много говорила о великолепном стиле игры Генделя на клавесине и

органе, когда она была в Англии, и сказала, что помнит приезд в Венецию Фаринелли в 1728 году, восторг и изумление, с которым его тогда слушали». Искусством певицы восхищались В. А. Моцарт, А. Дзено, Дж. Б. Манчини, И. И. Кванц и др.

Борромини Франческо – *Francesco Borromini* (1599–1667) настоящая фамилия Кастелли, великий итальянский архитектор, произведения которого являются одной из вершин архитектуры барокко. Теоретики классицизма критиковали его за вычурность, экстравагантность и за свободное обращение с ордерными формами. Современные ученые видят в них новую смелую концепцию архитектурной планировки, конструкции и декорации зданий.

Боттари Джованни – *Bottari Giovanni* (1689–1775) итальянский историк церкви, историк искусства, архивист, один из основоположников музейного дела, придворный папский библиотекарь и личный капеллан папы Климента XII.

Бривьо Франческо – *Francesco Brivio* (неизв.) итальянский вокальный педагог и композитор первой половины XVIII века, работал в Милане.

Броски Риккардо – *Broschi Riccardo* (1698–1756) итальянский барочный композитор, писавший виртуозную музыку, брат известного оперного певца-кастрата Карло Броски, более известного как Фаринелли.

Вазари Джорджо – *Vasari Giorgio* (1511-1574) – гуманист, живописец, архитектор, строитель здания Уффици, был связан с папским двором и окружением флорентийского герцога, автор «Жизнеописания наиболее выдающихся живописцев, ваятелей и зодчих» (1550).

Вивальди Антонио – *Antonio Vivaldi* (1678–1741) итальянский композитор, дирижер, скрипач, педагог, католический священник. В основном известен благодаря своим скрипичным концертам, но также является автором девяноста опер. Все свои оперы Вивальди написал на сюжеты одного и того

же драматурга – Карло Гольдони. Преподавал в венецианской консерватории «*Ospedale della Pieta*».

Винчи Леонардо – *Leonardo Vinci* (1690/96–1730/32) итальянский композитор, придворный капельмейстер в Неаполе. Преподавал в консерватории «*Poveri di Gesu Cristo*», среди его наиболее известных учеников Дж. Б. Перголези. Автор кантат, ораторий и около 40 опер; был первым композитором, написавшим оперу на неаполитанском диалекте. Одним из первых использовал либретто П. Метастазियो, в том числе к операм, представленным в римском театре *Delle Dame*: «Покинутая Дидона» (1726), «Сигизмунд, Король Польши» (1727), «Катон» (1728), «Семирамида» (1729), «Александр в Индии» (1729). Самая популярная его работа – «Артакеркс» (1730), регулярно исполнялась в Европе после смерти автора более 10 лет, что для того времени было явлением неординарным. В римской постановке все партии пели певцы-кастраты, а в более поздних спектаклях в других итальянских городах женские роли исполняли женщины, в том числе Фаустина Бордоньи-Хассе и ее соперница Франческа Куццони.

Виттори Лоретто – *Vittori Loretto* (1600–1670) итальянский певец-кастрат, поэт и композитор, автор музыкальной драмы «Св. Игнатий де Лойола», опер «Св. Ирина» и «Галатее»; по приказу папы Урбана VIII – кавалер Воинства Иисуса Христа. Воспитывался в доме Никколо Дони, родственника Дж. Б. Дони, был придворным певцом Козимо II Медичи, после смерти которого переехал в Рим, где стал певчим папской капеллы, но исполнял и оперу. Его вокальное искусство приводило публику в восторг, который сегодня трудно представить, по словам его биографа Эритреуса (настоящее имя Витторио Росси) «многие вынуждены были распахнуть одежды, так как задыхались от волнения». Его популярность в Риме была так велика, что светская знать и кардиналы однажды оказались изгнаны из дворца иезуитов народом, ворвавшимся на одно из его представлений. Если людям не

удавалось проникнуть на его концерты, то они собирались вокруг дворца, чтобы уловить хоть несколько звуков.

Галилеи Винченцо – *Galilei Vincenzo* (1520–1591) итальянский композитор, музыкальный теоретик, лютнист, отец Галилео Галилеи, создатель и активный участник флорентийской «*Camerata*». Одним из его основных воззрений в области музыки было отношение к полифонии, усложняющей, по его мнению, восприятие и снижающей эффект эмоционального воздействия музыки, поэтому активно пропагандировал мелодию, как несущий элемент фактуры, главную музыкальную мысль; его теоретические исследования дали направление развитию музыки Нового времени с ее гомофонным складом.

Габриэлли Катарина – *Catarina Gabrielli* (1730–1796) знаменитая итальянская певица, колоратурное сопрано. Была дочерью повара на службе князя Габриэлли в Риме, при поддержке которого она училась в венецианской консерватории «*L'Ospedaletto*» у маэстро Н. Порпроа (взяв из благодарности фамилию своего покровителя). Ее скромное происхождение послужило поводом для сценического псевдонима («*La cochetta*» – поваренок), которое было записано во многих либретто. Первый успех пришел к ней в Венеции (1754), после чего она была нанята в качестве придворной певицы императорского двора в Вене, где пела в операх К. В. Глюка, И. Хассе, Й. Мысливичека, Д. Скарлатти, Т. Траэтта (благодаря последнему была приглашена в Санкт-Петербург ко двору Екатерины II). Ч. Берни в своей «Истории музыки» называл ее «самой умной и прирожденной виртуозкой».

Гендель Георг Фридрих – *Georg Friedrich Händel* (1685–1759) один из крупнейших композиторов эпохи барокко, национальную принадлежность которого оспаривают Германия и Англия; открыл новые перспективы в развитии жанров оратории и оперы (последних было написано около сорока).

Гольдони Карло – *Carlo Goldoni* (1707–1793) итальянский драматург, реформатор итальянского театра, создатель национальной комедии. Сущность просветительской реформы Гольдони заключалась в замене импровизированной *commedia dell'arte* драматургией с устойчивым текстом и реальными человеческими характерами. Создал в общей сложности 267 пьес. Автор «Мемуаров» (1787) – неопенимого документа не только о его биографии, но и об истории театра (даже о театральных костюмах того времени), о знаменитых современниках – музыкантах и поэтах – А. Вивальди, П. Метастазиио, А. Дзено, Б. Галуппи, Н. Пиччини. В оперную либреттистику Гольдони также привнес новшества, его работы во многом способствовали эволюции итальянской оперы, они затрагивали широкое разнообразие тем от реалистичных до фантастических и были всегда богаты сценическими эффектами. Требовал от певцов избегать преувеличенности чувств на сцене и ограничивать импровизации и виртуозные украшения для большей реалистичности образа. Большое внимание уделял развитию комической оперы, благодаря его совместной работе с Галуппи опера-*buffa* стала доминирующей формой, сильно уменьшив роль оперы-*seria*.

Граф Д'Алиберт – *Jean d'Alibert* (1625/6–1713) французский дипломат, секретарь и управляющий всей музыкальной и театральной жизнью при дворе королевы Кристины Шведской, способный импресарио. По специальному разрешению папы Климента IX и под патронатом королевы в 1669 году открыл первый в Риме публичный оперный театр «*Tordinona*», который перестроили из бывшей тюрьмы (функционировал в 1670–1675 и 1690–1696, неоднократно реконструировался). После окончательного закрытия театра уехал в Турин, где построил и управлял театром «*Ducale*» (1678).

Гудар Сара – *Sara Goudar* (неизв.) писательница и авантюристка, жена известного в XVII веке писателя и авантюриста Анжа Гудара (1708–1791),

любовница многих знаменитостей, автор скандальных мемуаров «Заметки о музыке и танцах» (1773), изданных в Венеции.

Джезуальдо ди Веноза – *Gesualdo di Venosa* (1560/1566–1613) итальянский композитор, вошел в историю музыки как автор нового типа мадригалов ритмически свободных, с избытком хроматизмов, новых гармонических и регистровых сопоставлений.

Дони Джованни Баттиста – *Giovanni Battista Doni* (1595–1647) итальянский гуманист, теоретик музыки, педагог; изучая античную историю и музыкально-теоретические трактаты, пытался «реставрировать» древнегреческую культуру, занимался вопросами музыкального театра. Его перу принадлежат труды о музыке, ряд которых не опубликован до сих пор. Трактат «О родах и видах музыки» (1635) наиболее известное его сочинение.

Иннокентий X, Джамбаттиста Памфили – *Giambattista Pamfili* (1574–1655) папа римский с 1644 по 1655 годы, преемник Урбана VIII, представитель соперничающей с Барберини семьи Памфили. Был равнодушен к искусству и ревнив к славе «экстравагантного» семейства, во время его понтификата в музыкальной жизни Рима произошли перемены – были запрещены публичные оперные представления, разрушен до основания недавно отстроенный театр *Tordinona*, а многие музыканты и артисты эмигрировали на север Италии. Дворец и коллекция предметов искусства Иннокентия X и его семьи до сих пор находится во владении их потомков (это галерея *Doria-Pamfili* на *Via del Corso*, 305, в которой помимо прочего находится портрет папы кисти Д. Веласкеса).

Кавалли Франческо Пьетро – *Cavalli Francesco Pietro* (1600–1676), настоящая фамилия Калетти-Бруни, венецианский композитор, органист и капельмейстер собора Св. Марка, его творческое наследие помимо духовной музыки насчитывает 41 оперу, в развитие которой он сделал огромный вклад.

Кампра Андре – *Andre Campra* (1660–1744) французский композитор, в основном сочинял духовную музыку и музыку к спектаклям – музыкальным трагедиям, трагедиям с пением и оперу-балет, его светские сочинения из-за духовного сана исполнялись под другим именем.

Карраччи Аннибале – *Annibale Carracci* (1560–1609) итальянский живописец и гравёр болонской школы.

Каччини Джулио – *Giulio Caccini* (1551–1618) итальянский композитор и певец, член флорентийской «*Camerata*». Наряду с Я. Пери считается основателем нового речитативного стиля, благодаря появлению которого многоголосная контрапунктическая музыка потеряла свое преобладающее значение. Совместно с композитором Я. Пери и поэтом О. Ринуччини создатель первых «*dramma per musica*» «Дафна» (1594, поставлена позже) и «Эвридика» (1600). Предисловие к сборнику его вокальных сочинений «Новая музыка» (1602) часто цитируется исследователями, как своеобразный манифест нового музыкального мышления.

Кванц Иоахим – *Johann Joachim Quantz* (1697–1773) знаменитый флейтист, композитор, теоретик музыки, учитель флейты Фридриха Великого. Обучался композиции и контрапункту в Риме, дружил с кастратом Фаринелли, встречался с А. Вивальди, творчеством которого восхищался. Автор многих флейтовых сочинений, а также трактата «Опыт наставления игре на поперечной флейте», ставшего важнейшим источником сведений по музыкальной практике XVIII века, в котором рассматриваются вопросы музыкального исполнительства, стиля, эстетические проблемы.

Киджи Флавио – *Flavio Chigi* (1631–1693) кардинал, представитель известной аристократической фамилии, происходившей из Сиены, чья надолго утратившая влияние семья вновь достигла авторитета в политической и культурной жизни в XVII веке, после избрания папой

римским Александра VII Киджи (время понтификата 1655–1667). Кардинал Флавио является основателем художественной коллекции семьи.

Климент IX, Джулио Роспильози – *Giulio Rospigliosi* (1600–1669) папа римский, время понтификата 1667–1669. Был страстным любителем оперы, способствовал постройке публичного музыкального театра «*Tordinona*» на месте старой городской тюрьмы, в бытность кардиналом, являлся главным либреттистом театра Барберини (в частности был автором либретто оперы «Св. Алексей» С. Ланди). Покровительствовал живописцу Н. Пуссену и Дж. Л. Бернини. В эпоху nepотизма почти ничего не сделал для обогащения своей семьи, был популярен в народе благодаря широкой благотворительной деятельности, приветливому отношению к людям и скромности (даже запретил указывать свое имя на зданиях, возведенных в период его правления).

Княгиня Россано – Оттавия Альдобрандини – *Ottavia Aldobrandini* (1623–1681) дочь Джованни Джорджио Альдобрандини, большая поклонница музыки. Принадлежала к богатому и благородному флорентийскому семейству, получившему княжеский титул благодаря своему родичу, папе Клименту VIII. В 1638 году вышла замуж за принца Паоло Боргезе, а овдовев через восемь лет, после года траура вновь вышла замуж за Камилло Памфили, отказавшегося от сана кардинала, чтобы стать ее мужем. Была матерью кардинала Б. Памфили и князя Дж.Б. Боргезе (см. примечания). Частью ее приданого была большая коллекция предметов искусства, которая до сих пор хранится в галерее Дориа-Памфили в Риме.

Контини Филиппо Доменико – *Filippo Domenico Contini* (действ. 1669–1687) довольно известный либреттист, обладал чутьем драматурга и неплохим литературным стилем, ценимым римской аристократией. На его либретто (в основе которых часто лежала пастораль) писали оперы А. Скарлатти, Б. Пасквини и др.

Кончини Концинио – *Concinio Concini* (1575–1617) граф дела Пенна, маршал д'Анкре, итальянский авантюрист, фаворит французской королевы Марии Медичи, после гибели ее супруга Генриха IV, был самым влиятельным человеком во Франции в течение семи лет, практически держа в руках бразды правления. Его злоупотребление властью и пренебрежение к влиятельным людям привели к заговору, закончившемуся убийством маршала гвардейским капитаном Витри.

Королева Кристина Шведская (1626–1689) сыграла важную роль в истории европейской музыкальной культуры, одна из трех женщин за особые заслуги похороненных в соборе Св. Петра в Ватикане.

Кортоне Пьетро да – *Pietro da Cortona* (1596–1669), настоящая фамилия Берреттини, итальянский живописец и архитектор, яркий и декоративный стиль которого представляет собой одну из вершин римского барокко. Самой крупной работой Пьетро да Кортоне в Риме стала его фреска «Триумф Божественного провидения» написанная в плафоне Главного зала дворца папы Урбана VIII Барберини.

Крижанич Юрий (1617–1683) хорватский богослов, священник, философ, писатель, этнограф, лингвист-полиглот, публицист и энциклопедист, священник-миссионер, капеллан собора Св. Джироламо в Риме (1653–1657); с церковным пением и теорией музыки познакомился в годы учебы в Загребе, а позднее продолжил заниматься в Риме в коллегии Св. Афанасия; его перу принадлежит ряд музыковедческих трудов («Трактат о музыке» переведён с латыни на русский язык в 1965 году отечественным ученым Ю. П. Аввакумовым); существует предположение, что Крижанич был и композитором.

Куперен Франсуа – *François Couperin* (1668–1733) французский композитор, органист и клавесинист, представитель семьи нескольких поколений

музыкантов, его сочинения получили огромную популярность не только во Франции, но и за рубежом.

Куццони Франческа – *Francesca Cuzzoni* (1700–1770) одна из выдающихся певиц XVIII столетия, обладавшая, по словам Ч. Берни, приятным и светлым сопрано, чистой интонацией и красивой трелью. Родилась в Парме в небогатой семье скрипача Анджело Куццони. Училась пению у Петронио Ланци, дебютировала на сцене в 1716 году в родном городе, позднее пела в театрах Болоньи, Венеции, Сиены. 1722 году получила приглашение от Г. Ф. Генделя и его импресарио Иоганна Хайдеггера выступить в королевском театре, где она пела вместе с Ф. Бордоньи и знаменитым кастратом Сенезино. С 1739 года гастролировала по Европе, выступая в Вене, Гамбурге, Штутгарте, Амстердаме, а также в Венеции и Флоренции. Умерла певица в нищете, зарабатывая изготовлением пуговиц.

Ланди Стефано – *Landi Stefano* (1587–1639) итальянский композитор и педагог римской школы, внес значительный вклад в развитие ранней барочной оперы; свою наиболее известную работу – оперу на историческую тему «Святой Алексей» (1632) – текст ее принадлежит кардиналу Роспильози, будущему папе Клименту IX – написал для семьи Барбенини, для торжественного открытия знаменитого театра на *Via delle Quattro Fontane*.

Лео Леонардо – *Leonardo Ortenzio Salvatore di Leo* (1694–1744) органист и композитор, один из крупнейших представителей неаполитанской оперной школы, учился в консерватории «*Pieta dei Turchini*» у Ф. Провенцале, позже преподавал в этой консерватории, и в консерватории «*San-Onofrio a Capuana*»; его учениками были Н. Йомелли, Н. Пиччини и др. Драматические оперы Лео отличаются холодностью и строгостью, среди них наибольшую известность приобрели «*Demofont*» (1735), «*Farnace*» (1737), «*Olimpiade*» (1737). Самой известной комической оперой Лео является «*La Finta Frascatana*» (1739).

Лоредано Франческо – *Loredano Giovanni Francesco* (1607–1661) итальянский писатель и государственный деятель Венеции; собрал вокруг себя группу писателей, которые затем стали членами академии «*Degli Incogniti*» (1623), как основатель академии имел тесные связи практически со всеми писателями своей эпохи, был автором текстов опер и духовной музыки.

Люлли Жан Батист – *Giovanni Battista Lulli* (1632–1687) композитор, скрипач, танцор и педагог итальянского происхождения, создатель французской национальной оперы, крупнейшая фигура в музыкальной жизни Франции периода правления Людовика XIV.

Мадзокки Вирджилио – *Mazzocchi Virgilio* (1597–1646) итальянский барочный композитор, капельмейстер собора в Руане, позже Латеранского собора и капеллы *Giulia* в Соборе Св. Петра в Риме. Занимался контрапунктом и композицией с братом Д. Мадзокки и с П. Агостини, контактировал с ученым, теоретиком и гуманистом, сторонником возрождения античной музыки Дж. Б. Дони. Написал хвалебную поэму в честь Франческо Барберини, после чего тот стал его покровителем, что имело решающее значение для жизни и карьеры композитора. Сочинял духовную и светскую музыку, внес большой вклад в развитие оперы, был успешным педагогом, о чем свидетельствует его ученик А. Бонтемпи, певец-виртуоз и композитор. Известны его оперы на либретто Д. Роспильози «*San-Bonifaccio*», «*La genoninda*», «*San-Eustacchio*», поставленные в палатцо *della Cancelleria* и в Римской семинарии. Многие произведения композитора так и остались неопубликованными.

Манчини Джулио – *Mancini Giulio* (1558–1630) коллекционер и личный врач папы Урбана VIII.

Марчелло Бенедетто – *Marcello Benedetto* (1686–1739) итальянский композитор, государственный деятель, юрист, поэт; получив музыкальное

образование под руководством Ф. Гаспарини и А. Лотти, считался одним из лучших композиторов Венеции. Написал свыше 170 кантат, а также оперы, оратории, мессы и другие сочинения, хотя как адвокат и судья занимал престижные и ответственные посты в венецианской республике; его знаменитый, несколько раз переиздававшийся памфлет «Модный театр», высмеивавший недостатки современной композитору оперы-*seria*, стал значимым вкладом в историю музыки, так как давал возможность узнать особенности барочного музыкального театра, привычки, капризы певцов, поведение импресарио, даже статистов и суфлеров.

Марчелло Алессандро – *Marcello Alessandro Ignazio* (1673–1747) венецианский дворянин, поэт, философ и математик; известен в первую очередь как барочный композитор, хотя, как и его младший брат Бенедетто Марчелло, являлся музыкантом-любителем.

Минато Микеле – *Minato Michele* (1627–1698) итальянский поэт, либреттист и импресарио, член нескольких литературных академий – «*Businello*» и «*Degli Imperfetti*». В 1665 году стал управляющим венецианского театра Сан-Сальватор, но в 1669 году уехал в Вену, чтобы занять пост придворного поэта императора Леопольда I. В Венеции написал 11 оперных либретто, (большинство для Ф. Кавалли, хотя некоторые из них для А. Сарторио), а в Вене – более 170, в разнообразных жанрах, таких как опера-*seria* и *feste-teatrale*. О популярности Минато говорит тот факт, что даже после его смерти его либретто возрождали такие композиторы, как И. Хассе, Г.Ф. Гендель, Дж. Бонончини и др.

Метастазιο Пьетро или *Pietro Antonio Domenico Trapassi* (1698–1782) прославленный итальянский поэт, либреттист и драматург. Пользовался мировой славой как реформатор и автор текстов 27 опер-*seria* (исторических и мифологических), пасторалей, серенад, кантат, придворных представлений. Почти все композиторы XVIII века, работавшие в этих жанрах, писали музыку на его тексты, в том числе Л. Винчи, Н. Порпора, А. Кальдара,

Г.Ф. Гендель, Дж. Перголези, Б. Галуппи, Л. Лео, Н. Йоммелли, Н. Пиччинни, А. Хассе, Дж. Паизиелло, К. В. Глюк, Й. Гайдн, В. А. Моцарт. Некоторые его либретто многократно использовались в операх разных авторов. Реформируя оперу, Метастазιο выдвинул задачу согласования музыки и поэзии в оперном произведении, его язык отличался звучностью и чистотой слога, а сюжет – искусной интригой и изяществом.

Монтеверди Клаудио – *Monteverdi Claudio Giovanni Antonio* (1567–1643) композитор, музыкант, певец, величайший новатор своего времени, сыграл исключительно важную роль в эволюции музыкальной драмы, его творчество представляет собой более важный и значительный этап в истории оперного искусства, чем целая творческая школа.

Монтеклер Мишель Пиньоле де *Michel Pignolet de Montéclair* (1667–1737) французский барочный композитор и музыкальный теоретик.

Орланди Паоло (1660–1727) итальянский историк искусства.

Оттобони Пьетро – *Ottoboni Pietro* (1667–1740) кардинал, племянник папы Александра VIII, госсекретарь и губернатор Фермо, Тиволи и Капраники. Был епископом Фраскати, протоиереем Латеранского собора и базилики *Santa Maria Maggiore*. Прославился в Риме своей щедростью (в 1735 году пожертвовал свою коллекцию древностей Капитолийскому музею) и покровительством искусствам, поэзии и музыке. Связанный с академией «Аркадия», создал в палатцо *della Cancelleria* собственный двор, в который входили известные композиторы А. Корелли, А. Скарлатти, Г. Ф. Гендель. По случаю одного из его приездов в Венецию (1726) были организованы различные музыкальные мероприятия, где подношением от А. Вивальди стала ария, позже опубликованная в сборнике «Андромеда освобожденная». Автор более двенадцати либретто, положенных в основном на музыку А. Скарлатти («Статира» (1690), Кантата Успения (1694), «Пастушка» (1705),

Ф. С. Ланчиани, К. Ф. Поллароло, А. Кальдара. Сам написал музыку на собственное либретто «Колумб, или открытая Индия» (1692).

Падре Мартини – *Giovanni Battista Martini* (1706 –1784) итальянский священник, теоретик и историк музыки, педагог, композитор, капельмейстер, певец, скрипач и клавесинист. Как композитор следовал традициям римской церковной музыки. Был разносторонне образованным человеком, собрал уникальную коллекцию книг и манускриптов, на протяжении нескольких десятков лет находился в центре музыкальной и общественной жизни Италии – фактически был руководителем Болонской музыкальной академии; его «История музыки» является одним из первых капитальных трудов в этой области. Выдающийся педагогический талант Мартини можно оценить по именам учеников – это И. С. Бах, В. А. Моцарт. Н. Йомелли, М. С. Березовский и др. Сегодня его имя носят консерватория и городская библиотека в Болонье.

Паизиелло Джованни – *Paisiello Giovanni* (1740–1816) представитель неаполитанской оперной школы, выдающийся мастер комического реализма, перу которого принадлежит более 100 опер; наиболее ярко его дарование проявилось в жанре опера-*buffa*.

Паккьяротти Гаспаро – *Pacchiarotti Gasparo* (1744–1821) – знаменитый певец-кастрат, около 1770 года прославился в Италии и пел на самых выдающихся сценах; в 1778, 1785 и 1790 гастролировал в Лондоне, где встретил горячий прием, а в 1792 покинул сцену и жил в Падуе, занимаясь благотворительностью. По свидетельствам современников Паккьяротти был очень некрасив, но его чудесное пение, отличавшееся изящным вкусом и тонкостью исполнения, заставляло забывать о его наружности.

Памфили Бенедетто – *Benedetto Pamfili* (1653 –1730) итальянский кардинал, меценат, композитор и либреттист. Папой Климентом XI был назначен библиотекарем Ватиканской библиотеки (1704), в своем римском доме

организовал центр религиозной музыки. Один из его опусов – «*Trionfo del Tempo e del Disinganno*» (Триумф Времени и Разочарования) лег в основу оперы Г. Ф. Генделя, премьера которой состоялась в палатце кардинала Оттобони. На его тексты также писали музыку Б. Пасквини («*Santa Agnese*», 1677), А. Скарлатти («*Ismaele soccorso*», 1695), Б. Муччи («*Il figliolo prodigo*», 1718), А. Мелани («*Il sacrificio di Abele*»).

Пассери Джованни Батиста – *Passeri Giovanni Batista* (1610–1679) итальянский художник «средней руки».

Перголези Джованни Баттиста – *Pergolesi Giovanni Battista* (1710–1736), настоящая фамилия Драги, неаполитанский оперный композитор, скрипач и органист, вошел в историю музыки как один из создателей оперы-*buffa*.

Пери Якопо – *Jacopo Peri* (1561–1633) итальянский органист и певец, придворный композитор двора Медичи, член флорентийской «*Camerata*». Его работа над воссозданием греческой трагедии привела к появлению первых опер – «Дафны» (поставлена в 1597) и «Эвридики» (1600), нового стиля – монодии, а также арии и речитатива. Во Флоренции в 1609 году был опубликован сборник его произведений «*Le varie musiche a 1, 2, 3 voci con alcuni spirituali*» (Различные произведения, включая духовные, для 1, 2, 3 голосов). Оказал большое влияние на творчество композиторов XVII века, представив новый декламационный стиль, который лежит в основе современной музыки.

Перуччи Андреа – *Perucci Andrea* (1651–1704) неаполитанский либреттист сицилийского происхождения, список работ которого включает в себя 59 названий; помимо либретто в их число входят сонеты, длинные поэмы, многие из которых до сих пор находятся в рукописном варианте и написаны на различных языках и диалектах. Переводил много иностранных театральных пьес на итальянский язык, адаптируя их к неаполитанским вкусам. Как теоретик он представлен в книге «*Dell'arte rappresentativa*

premeditate ed all'improvviso» (1699), предлагающей своеобразный взгляд на систему сценического искусства комедии *dell'arte*, драматические представления этого времени, такие как интермеццо, и в целом на комические элементы в театральных произведениях.

Пёрселл Генри – *Henry Purcell* (1659–1695) крупнейший английский барочный композитор, значение творчества которого – в развитии британской национальной музыкальной традиции; его светская деятельность во многом связана с театром – это музыка к 44 драматическим пьесам и шесть опер, из которых наиболее известна «Дидона и Эней» (1689).

Пистокки Франческо Антонио – *Pistocchi Francesco Antonio* (1659–не ранее 1717) певец-кастрат, капельмейстер, композитор и либреттист из Палермо. В 1692 году был принят в секцию композиторов академии в Болонье, позднее был дважды ее «*principe*» – председателем. Известны его оперы «*Narciso*» (1697), «*Le rise Democrito*» (1700), «*Leandro*» (1679), «*Girello*» (1681), оратория «*Il martirio di San-Adriano*». Как певец выступал в Северной Италии, при Венском и Бранденбургском дворах. К сорока годам его красивый голос начал портиться, и около 1700 года Пистокки основал в Болонье певческую школу, сделавшую его имя бессмертным. В ней впервые пение преподавалось по строгому методу в различных классах. Будучи учителем многих оперных знаменитостей, в том числе кастрата Бернакки, Пистокки был ключевой фигурой в развитии вокального образования в XVIII веке.

Поллароло Карло Франческо – *Pollarolo Carlo Francesco* (1653–1722) венецианский композитор, органист, певец и второй капельмейстер капеллы собора Св. Марка, ученик Дж. Легренци. Был одним из наиболее плодовитых и популярных оперных композиторов своего времени, по заглавиям известны не менее 67 его опер, а также пять ораторий.

Порпора Никола – *Porpora Nicola Antonio Giacinto* (1686–1768) итальянский композитор и выдающийся вокальный педагог, преподавал в неаполитанской консерватории «*San-Onofrio a Capuana*». Среди его учеников композитор И. А. Хассе, а также знаменитые певцы Фаринелли, Каффарелли, Антонио Уберти; является автором более 40 опер, многие из которых ставились в Риме, Милане, Венеции, Вене, Лондоне и других городах Европы.

Рамо Жан-Филипп – *Jean-Philippe Rameau* (1683–1764) французский композитор и теоретик музыки эпохи барокко, будучи придворным композитором, сочинял духовную и светскую музыку, писал для парижских театров, создал новый оперный стиль, вершиной которого считаются его лирические трагедии и опера-балет «Галантные Индии» (1735).

Ринуччини Оттавио (1563–1621) итальянский поэт и либреттист, в качестве члена флорентийской «*Camerata*» участвовал в создании текстов первых опер: «Дафна» (1597) и «Эвридика» (1600) Я. Пери; «Эвридика» (пост. 1602) Дж. Каччини; «Бал неблагодарных женщин» и «Ариадна» (обе 1608) К. Монтеверди; «Дафна» (1608) М. да Гальяно и др.

Риччи Лоренцо – *Ricci Lorenzo* (1703–1775) представитель к одной из самых древних и знатных семей Тосканы, генерал Ордена иезуитов (с 1758 до его ликвидации в 1773 году), профессор философии и художественной литературы в Сиене и теологии в Римском колледже. Из-за негативного отношения к иезуитам во всем мире и личной неприязни к Ордену папа Климент XIV опубликовал буллу «*Dominus ac Redemptor*», постановившую ликвидировать Общество Иисуса, после чего Риччи был заключен в *Castel Sant-Angelo*, где умер через два года.

Росси Луиджи – *Rossi Luigi* (1597–1653) итальянский композитор, автор двух опер, более известен благодаря камерным кантатам, опубликованным по заказу кардинала Антонио Барберини в 1646 году.

Сарторио Антонио – *Sartorio Antonio* (1620-е–ок. 1681) итальянский композитор, регент капеллы Св. Марка в Венеции, написал 14 опер, в том числе «Селевк» (1666), «Орфей» (1672).

Скарлатти Алессандро – *Scarlatti Alessandro* (1660–1725) итальянский композитор, основатель неаполитанской оперной школы, перу которого принадлежит около 125 опер, свыше 600 кантат, не менее 200 месс, множество других произведений. Карьеру начинал в Риме в качестве придворного музыканта королевы Кристины Шведской, входил в академию «Аркадия». Главнейшей заслугой является создание особого типа оперы-*seria*, ставшей эталоном для других композиторов. Занимаясь преподавательской деятельностью в неаполитанской консерватории «*Dei Poveri di Gesu Cristo*», воспитал прославленных учеников Д. Скарлатти, А. Хассе, Ф. Дуранте.

Страда Анна – *Anna Maria Strada* (родилась в Бергамо, годы жизни неизв.) итальянская певица XVIII века, сопрано. Дебютировала в 1713 году в театре *San-Bartolomeo* в Неаполе, затем выступала в Венеции, Милане, Ливорно, Женеве. Вышла замуж за театрального импресарио Аурелио дель По. В 1729 году переехала в Лондон, куда была приглашена Г. Ф. Генделем. Ч. Берни писал, что «было много предрассудков, с которыми она была вынуждена бороться по приезду в Англию, и ее обаяние немногим помогло ей в завоевании симпатий публики: в ее внешности так мало от Венеры, чтобы заставить взгляд радоваться так же, как слух, что ее прозвали “*il Maiale*” (Свинья)». Однако это не помешало ей выступать в главных ролях во всех произведениях Генделя до 1737 года. Партии, которые композитор писал для нее, показывают, что ее диапазон охватывал не менее двух октав.

Страделла Алессандро – *Alessandro Stradella* (1639–1682) итальянский певец и композитор, автор опер, ораторий, кантат и инструментальной музыки. Пел в хоре церкви *San-Marcello* в Риме, находился на службе у семьи Колонна, его произведения – превосходные образцы *belcanto* –

отличались виртуозностью и мелодичностью. Его оперы «*L'accademia d'amore*», «*Il Girello*», «*La forza dell'amor paterno*» (1678), «*Il trespolo tutore*» (1679), «*Il moro per amore*» (1681), «*Il barcheggio*» (1681) пользовались большой популярностью. Личность композитора была окружена легендами из-за многочисленных любовных похождений и из-за его смерти от руки наемного убийцы, подосланного одним из знатных соперников – эта история легла в основу оперы «Алессандро Страделла» (1844) Ф. Флотова.

Стриджо Алессандро (младший) – *Srtigio Alessandro* (1573–1630) итальянский либреттист, сын композитора А. Стриджо (старшего). Служил при дворе герцога Винченцо Гонзага в Мантуе, сотрудничал с К. Монтеверди – «Орфей» (1607) и др., состоял с композитором в дружеской переписке, благодаря которой исследователям известны многие детали биографии композитора.

Строцци Джулио – *Strozzi Giulio* (1583 –1652) итальянский поэт и либреттист, иногда упоминается под псевдонимом *Lui Zorzisto*. Его наследие включает в себя стихи и пьесы, но в основном известен как автор оперных либретто первой половины XVII века, тесно сотрудничал с К. Монтеверди, Ф. Кавалли.

Тассо Торквато – *Tasso Torquato* (1544 –1595) знаменитый итальянский поэт XVI века, автор поэмы «Освобождённый Иерусалим» (1575), пасторальной драмы «Аминта» (1573, опубликована в 1580).

Този Пьер Франческо – *Tosi Pier Francesco* (1654–1732) итальянский певец-кастрат, композитор, вокальный педагог и музыковед. Он не был великим певцом, но проявил себя как выдающийся преподаватель и теоретик, оказавший значительное влияние на вокальную педагогику. В наибольшей степени известен обобщающим трудом по вокальному искусству и обучению «*Opinione de'cantori antichi e moderni*» (Взгляды старинных и современных певцов, 1723) который был переведен на английский и немецкий языки и

цитировался специалистами вплоть до XIX века. Некоторые из его знаменитых поучений кажутся адресованными студентам всех времен, например: «Учись и еще учись, никогда не довольствуйся малым», или «Кто не мечтает о первом месте, сначала займет второе, а потом скатится на последнее». Одним из первых пытался научить своих студентов технике сочетания и выравнивания регистров, в то время еще мало употребляемой.

Урбан VIII, Маффео Барберини – *Maffeo Barberini* (1568–1644) папа римский с 1623 по 1644 годы – самый продолжительный понтификат в XVII веке. При нем и в значительной степени по его указанию завершился инквизиционный процесс над Г. Галилеем. После вступления на трон Св. Петра активно покровительствовал своим родственникам, во время его правления семья накопила 105 миллионов экю личного состояния, а долг папской короны вырос до 28 миллионов экю. Семья Барберини расходовала огромные суммы на поддержку изобретателей, архитекторов, художников, скульпторов и музыкантов, финансировала создание многих выдающихся сооружений в Риме. К концу своего правления Урбан VIII стал крайне непопулярен из-за военных инициатив и роста папских долгов, это сказалось при проведении папского конклава, где был избран враг семьи Барберини кардинал Дж.Б. Памфили (Иннокентий X), вследствие чего результаты многих его инициатив и начинаний были ликвидированы.

Фаринелли – *Farinelli*, сценический псевдоним Карло Броски – *Carlo Broschi* (1705–1782) певец-кастрат, один из выдающихся мастеров бельканто, обладатель голоса, феноменального по силе звука и широте диапазона в три с половиной октавы. По свидетельствам современников его исполнение отличалось виртуозностью, совершенным владением импровизацией, утонченной музыкальностью, артистическим обаянием, эмоциональностью и яркой экспрессией. В отличие от других кастратов Фаринелли – выходец из дворянской семьи – был не только образован, но отличался хорошим воспитанием и манерами, что позволило ему сделать не только блестящую

артистическую карьеру, но и добиться успеха на политическом поприще (был министром при испанском дворе Фердинанда VI).

Хассе Иоганн Адольф – *Hasse Johann Adolph* (1699–1783) немецкий композитор, певец и вокальный педагог, получил известность как автор, внесший большой вклад в развитие оперы-*seria* и духовной музыки, один из первых сочинителей комических опер.

Херрико Шипионе – *Scipione Herrico* (1592–1670) итальянский поэт, писатель, драматург; получил образование в семинарии Мессины, соединял церковную карьеру с литературной деятельностью. Преподавал богословие и философию, был членом академий «*Forge*» (Бездельников) и «*Incogniti*», автор стихов, романов, а также либретто опер «Эндимион», «Арианна», «Деидамия» и др. Имя его надолго было забыто, и вновь открыто Бенедето Кроче в XX веке.

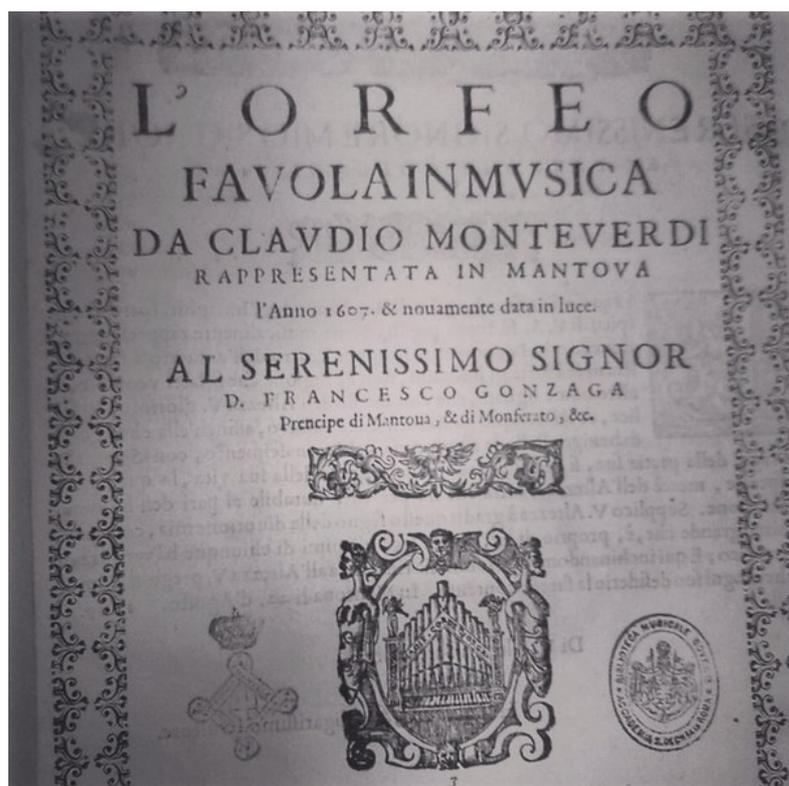
Цаккони Лудовико – *Zacconi Ludovico* (1555–1627) итальянский священник, музыкальный теоретик, певец, вокальный педагог и композитор.

Чести Марк Антонио – *Marc Antonio Cesti* (1623–1669) итальянский композитор, певец и органист, францисканский монах; наряду с Ф. Кавалли главный представитель венецианской оперной школы второй половины XVIII века. Помимо Венеции работал при дворе князя Фердинанда Карла в Инсбруке, занимал пост руководителя капеллы во Флоренции, служил в папской капелле в Риме, был вицекапельмейстером в Вене. Написал свыше 100 опер, лучшие из которых «*La Dori*» (Дорийка) (1663) и «*Il porno d'oro*» (Золотое яблоко, 1669). Последняя – торжественное придворное оперное представление, потребовавшее для своей постановки свыше 100 000 талеров (150 000 золотых рублей). Сохранились гравюры, изображающие венский придворный театр во время постановки «Золотого яблока» – великолепный декоративный вид зала, вмещавшего до пяти тысяч зрителей, оркестр, скрытый от зрителей стеной, пышное сценическое оформление.

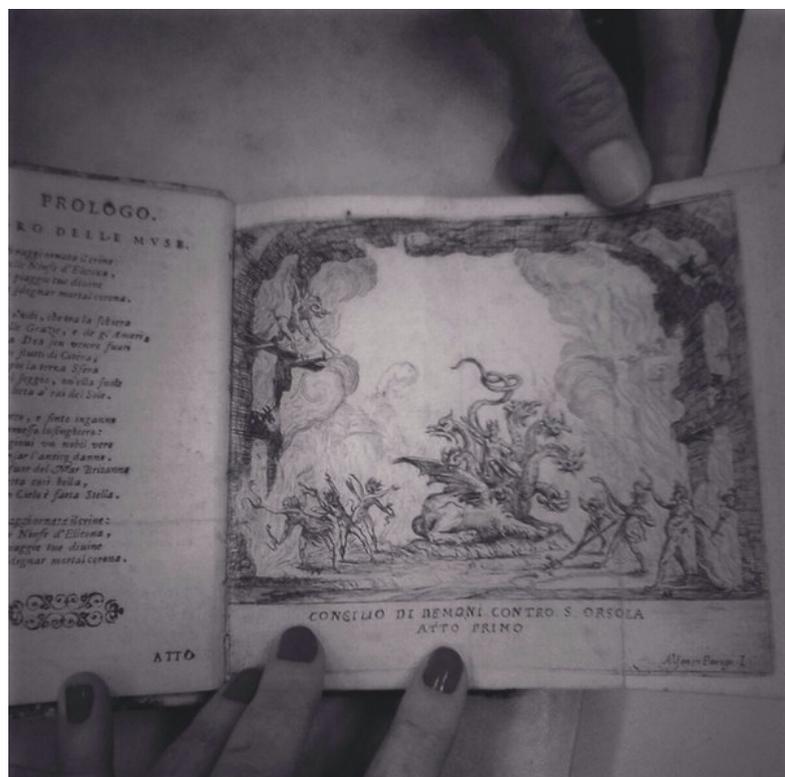
Чиконьини Андреа – *Cicognini Giacinto Andrea* (1606–1651) итальянский драматург и либреттист. Первое либретто оперы «*Il Celio*» на музыку Сапити и Бальоне было написано в 1646 году; вскоре слава драматурга стала расти, его либретто, положенные на музыку самыми известными композиторами – Ф. Кавалли, А. Чести, Б. Строщии др. – были востребованы практически во всех оперных театрах Венеции. Был одной из значительных фигур в опере XVII века, так как в его опусах соединялись элементы трагедии и комедии. Наиболее известны и популярны были сюжеты опер «Ясон» на музыку Ф. Кавалли и «Оронтея» на музыку Ф. Лучио.

Чимароза Доменико – *Domenico Cimarosa* (1749–1801) неаполитанский композитор, певец, скрипач и органист. Наибольшую известность получил как мастер оперы-*buffa*, в чьем творчестве завершилась эволюция итальянской комической оперы XVIII века. Им было написано свыше 70 опер, среди которых особенно выделяются «Итальянка в Лондоне» (1778), «Джанини и Бернардоне» (1781), «Обманутое тщеславие» (1784), «Неудачные интриги» (1786), которые ставились в Риме, Венеции, Милане, Флоренции, Турине. Его опера «Тайный брак» выдержала свыше 100 постановок, что для Италии XVIII века было неслыханно.

Шарпантье Марк Антуан – *Marc-Antoine Charpentier* (1643–1704) французский композитор, певец, придворный музыкант Людовика XIV, работал в труппе «*Comédie-Française*». Учился в Риме у Дж. Кариссими. Его имя и музыка были забыты на 200 лет. Интерес к его творчеству вновь возник в 50-х годах XX века, когда его мотет «*Te Deum*» был сделан гимном Евровидения. Современному слушателю известны его «*Magnificat*», оперы «Цветущие искусства» (1685–1686), «Давид и Ионафан» (1688), его лучшая лирическая трагедия «Медея» (1693–1694) и др. произведения.



Документ 1. Титульный лист либретто оперы К. Монтеверди «Орфей» (1607 г.). Самое раннее либретто из сохранившихся. Архив библиотеки консерватории *Santa-Cecilia* (Рим).



Документ 2. Одна из страниц либретто оперы К. Монтеверди «Орфей» с эскизом декорации к I акту. Архив библиотеки консерватории *Santa-Cecilia* (Рим).



Документ 3. Титульный лист либретто оперы (*dramma per musica*) «Любовь между невозможными». Автор текста Амаранто Шиадитико, член академии Аркадия. Посвящение на титульном листе либретто адресовано «прославленной и превосходнейшей синьоре герцогине Дзагароло», по приказу которой в ее театре была поставлена данная опера. Имя композитора Карло Кампелли вписано от руки. Это связано с тем, что в этот исторический период считалось, что либретто представляет собой большую ценность, чем музыкальный материал, по этой причине имя композитора часто совсем не упоминалось. Внизу указано, что либретто отпечатано в публичной типографии Рима и Сиены в 1693 г. Надпись под нижней чертой (*Con licenza de' superiori*) означает, что либретто одобрено цензурой. Архив библиотеки консерватории *Santa Cecilia* (Рим).

Illustriss.^{ma} ed Eccell.^{ma}
Signora .



ORREI consecrarvi
questo mio parto ò M A D A M A,
con più libertà, per ottenerne ap-
presso di Voi più merito. M à egli
che fù concepito all' Ara delle Vo-
stre grazie, e venne à nascere nel
Vostro seno, fù Vostro prima che à
Voi lo donassi. Appena nato, Voi
l'accoglieste, e per mano di tutte
quelle Virtù, che tenete in Casa
Vostra, per singular corteggio della
Vostra grandezza, l'adornaste di
ricchissimi fregi; e facendolo à me

A 2

ricono-

Документ 4. Изобилующее комплиментами и очень трогательное посвящение покровительнице герцогине Дзагароло. Такое своеобразное «приношение» меценатам было почти обязательным для такого рода документов. Ведь все постановки осуществлялись благодаря благосклонности знати. Архив библиотеки консерватории *Santa-Cecilia* (Рим).

riconoscere per non più mio, poteste fare, che il Padre istesso avesse più motivo d'amarlo in quanto era Vostro. Comparisca adunque adorno di quella luce, di cui lo vestite. Ma pure in mezzo agli onori, che gli preparaste, non si scordi poi dell'umiltà de' proprii Natali. Rivolga l'occhio alla bassezza del Padre: e per averne men confusione, interceda à lui per sempre la dignità d'essere

Di V. Excell.

Roma 2. Genn. 1693.

Vmilis. Divotifs. ed Obligatifs.
Seryitore

Girolamo Gigli.

ARGOMENTO DELLA FAVOLA.

A Bitavanola Riviera di Corinto Lucrine, ed Albarosa sorelle, illustri Reliquie dell'antica nobiltà Greca, e famosi esempi di Amore. La prima avēdo gl'anni suoi più teneri consagrati in Arcadia allo studio delle Muse, e addomesticato poi il genio della solitudine, lasciò trastullare una sua fiamma innocente con le bellezze insensate d'una statua, finche il gioco si fece Incendio, e nell'incendio restò cieca la Ragione. Albarosa non tralasciò di adoperare tutti gli sforzi dell'Arte per trovar qualche rimedio a i delirii della Sorella; ma sempre lo fece in vano. Ricorse finalmente alli Dei, ed ottenne dal Sacerdote questa risposta:

*Guarir non può, che quando à lei consenta
Chì nel sasso gentil si rappresenta.*

Il giovinetto Adone ferito à morte nella Statua si rappresentava, in atto che à Venere sua Dea quivi accorsa, spirava l'anima in seno. (Opera insigne di Fidenio Scultore Nobilissimo della Grecia). Or non potendo Lu-
crine.

Документ 5. *Argomento della favola*. Сюжет оперы. На побережье Коринфа жили две сестры Лукрина и Альбароза, привлекательные и образованные представительницы греческой знати. Случилось так, что Лукрина влюбилась в статую умирающего Адониса, находившуюся в саду. Чувства ее были так сильны, что у нее начался горячечный бред. Альбароза, желая вернуть сестре разум, обращается за помощью к разным людям и в итоге находит свою любовь.

Мы видим, что в фабуле сюжета элементы мифа об Адонисе, пересказанного в «Метаморфозах» Овидия, переплетаются с фантазией либреттиста. Марс, ревновавший Венеру к Адонису, превратился в дикого вепря и убил того на охоте. Эта античная легенда вдохновляла многих поэтов, художников и скульпторов XVII века. Подобная статуя, работы ученика Дж. Л. Бернини Джузеппе Маццуоли (1644–1725), пользовалась в то время известностью (в настоящее время хранится в Государственном Эрмитаже). Страницы либретто из архива библиотеки консерватории *Santa-Cecilia* (Рим).

trasformò in Albero del suo nome, che sempre piange. Venuto il tempo di partorire s'apri la Scorza, e nacque il bel Fanciullo Adone, che fu poi tanto amato da Venere, ma morso un giorno da un Cinghiale morì (come nella Statua stà scolpito) e fu cangiato in quel fiore, che Anemone si chiama. Ciò che asserisce Coriandolo di quei Veleni nell'ultima Scena, è senso di Plinio, e di gravi Autori Moderni.

PERSONAGGI.

Lucrino delirante per la Statua d'Adone.
 Albarosa sua sorella Amante d'Ildoro.
 Amaranto.
 Ildoro.
 D. Chisciotte della Mancia Cavalier Errante.
 Coriandolo Garzoncello di Spezieria.

La Scena si finge nella Riviera di Corinto.

Mutazioni.

Colonnato in Campagna cò una Fontana, dove stano le Statue d'Adone ferito, e di Venere Bosco.
 Campagna con veduta di Corinto.
 Giardino d'Amaranto.
 Giardino con Appartamenti d'Albarosa, Corrispondenti.
 Galleria d'Amaranto.

ATTO

ATTO PRIMO.

SCENA PRIMA.

Colonnato in campagna, con fontana in prospettiva, dove stano le statue d'Adone ferito, e languente, e Venere.

Lucrine a canto alle Statue.

VN Cuore al fasso amato
 Prestate per pietà;
 Ch'egli per esser grato
 A tanto mio gran foco
 Vorrebbe amar mi un poco,
 E poi vel renderà.

Vn cuore, &c.

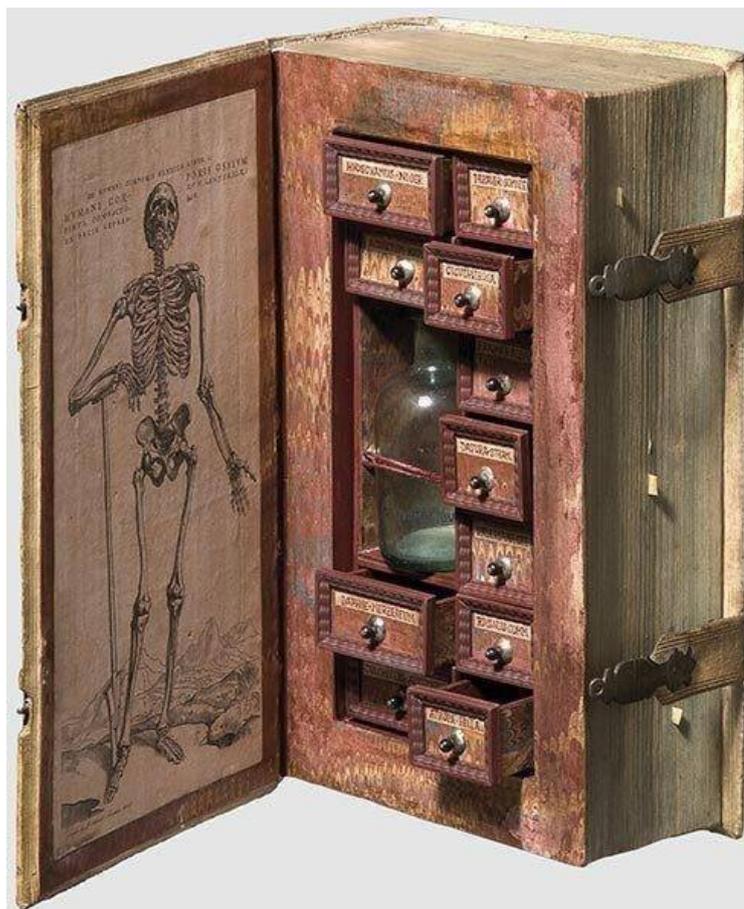
„ Par ch'il marino amoroso ascolti, e miri
 „ Lucrine che l'adora,
 „ E provandosi ogn'ora
 „ Con l'aperto suo labro a far sospiri,
 „ Dica col guardo poi, ch'amar non sa.

Vn Cuore, &c.

Mà nò; ch'è crudeltà bramarti il core
 Insensato mio bene,
 Rimanti pur di fasso al mio dolore;
 Purchè tu sia di fasso alle tue pene:
 E se al ben seno oppresso

A S ! Dal

Документ 6. Перед началом I акта приводится список персонажей. Это Лукрина, влюбленная в статую Адониса, Альбароза, ее сестра; Амарант, влюбленный в Альбарозу; Дон-Кихот Ламанчский, увидевший в Лукрине свою Дульцинею; Кориандр, ученик фармацевта (последний по сюжету носит шкатулку с ядами, в которые добавляет анемон (цветок, в который превратился после смерти Адонис). Ниже приводится список изменений места действия (*Mutazioni*). Это Колоннада со статуями Адониса и Венеры; Роца; Загородный пейзаж с видом Коринфа; Сад Амаранто; Сад с апартаментами Альбарозы; Галерея Амаранто. То есть декорации переносят зрителя в шесть разных мест. Архив библиотеки консерватории *Santa-Cecilia* (Рим).



Документ 7. Шкатулка для ядов, замаскированная под книгу, XVII век. Применение ядов было в эпоху барокко частью политической и светской жизни, что нашло отражение и в опере XVII века. В частности ученик фармацевта, применяющий яды, фигурирует в качестве действующего лица в вышеприведенном либретто.



Документ 8. Королевская резиденция в г. Казерта (Италия). Фонтан и античные статуи паркового ансамбля (XVIII век). Фото С. Юнеевой.



Документ 11. *Filippo Gagliardi* (1606–1659) *Filippo Lauri* (1623–1694) *La Giostra dei Caroselli nel cortile di Palazzo Barberini in onore di Cristina di Svezia*. Dipinto 1656–1659. Inventario: MR 5698. Museo di Roma.

Филиппо Гальярди (1606–1659) *Филиппо Лаури* (1623–1694). Фестиваль каруселей (или парк развлечений) в дворике дворца Барберини в честь Кристины Шведской. Полотно 1656–1659. Инвентарный номер: MR 5698. Музей Рима. Фрагмент картины. Фото С. Юнеевой.



Документ 12. *Filippo Gagliardi* (1606–1659) *Filippo Lauri* (1623–1694) *La Giostra dei Caroselli nel cortile di Palazzo Barberini in onore di Cristina di Svezia*. Dipinto 1656–1659. Inventario: MR 5698. Museo di Roma.

Филиппо Гальярди (1606–1659) *Филиппо Лаури* (1623–1694). Парад во дворе дворца Барберини в честь Кристины Шведской. Полотно 1656–1659. Инвентарный номер: MR 5698. Музей Рима. Фото С. Юнеевой. Полотно представляет *Giostra dei Caroselli*, которая была проведена в честь королевы Кристины ночью 28 февраля 1656 года во дворе Манежа дворца Барберини. Создание грандиозного оснащения и убранства, обошедшихся в семь тысяч скуди, привели даже к сносу нескольких прилегающих зданий с тем, чтобы освободить место для грандиозной сцены и трибун, где разместились представители папского двора согласно строгой социальной иерархии, педантично воспроизведенной на полотне. Спектакль представлял собой очень сложную мифологическую аллегорическую сцену, представленную персонажами в разноцветных костюмах, которые проезжали на богато украшенных триумфальных колесницах (в углу справа можно увидеть даже «огнедышащего» дракона). Полотно было создано в четыре руки; *Филиппо Гальярди* – автор архитектуры зданий и сценографии, а *Филиппо Лаури* изобразил персонажей Карусели (парада) с удивительной экспрессивной точностью. Сам факт наличия подобного визуального свитетельства говорит о том, что это было событие исторической и политической важности.



Документ 13. Королева Кристина Шведская.



Документ 14. Папа Урбан VIII (музей Корсини).



Документ 15. Момельное место и клавишембало в папской опочивальне, XVII век. (*Castel Sant-Angelo*, Рим). Фото автора.



Документ 16. Первый контртенор в России Эрик Салимович Курмангалиев в студенческие годы (1983 г.). Из личного архива А.Г. Егуновой (на фотографии).

Глоссарий:

Аккомпанемент (фр. *accompagnement* – сопровождение) совокупность вспомогательных голосов, аккордов или фигураций, служащих гармонической опорой основному мелодическому голосу.

Ария (ит. *aria* – воздух) жанр вокальной музыки, законченный эпизод в опере, оратории, кантате, исполняемый солистом в сопровождении оркестра, по своей художественной функции соответствует монологу в драме. Ария является музыкальной характеристикой персонажа, эмоциональным обобщением определенного этапа сценического действия (различались арии *bravura*, *lamento*, *cantabile*, *caratteri* и др.). В итальянской опере XVII–XVIII вв. появились различные виды арий, сложилась ее трехчастная форма *da capo*, в которой третья часть являлась повторением первой, но при исполнении основная мелодия в ней подвергалась существенной трансформации, варьированию – украшалась различными фиоритурами, каденциями, мордентами, трелями и пр.

Ария-bravura (ит. *di bravura* – виртуозный) по характеру эффектная, яркая, выразительная, быстрая по темпу, порой отличающаяся элементами предельной виртуозности вокальной партии, показывающей диапазон и гибкость голоса певца, его технические возможности и мастерство. Например, ария «*Agitata da due venti*» из оперы «Гризельда» А. Вивальди.

Ария-lamento (ит. *lamento* – жалоба) медленная по темпу, по характеру скорбная, печальная. К такому типу относятся «Плач Ариадны» из оперы «Ариадна» К. Монтеверди, ария Клеопатры «*Se pietà*» из оперы Г. Ф. Генделя «Юлий Цезарь в Египте».

Ария-carattere (ит. *aria di carattere* – характерная ария) энергичная, патетическая, выразительная, примером может служить ария Странника

«*Di faci armate e colubri*» из оратории А. Вивальди «Торжествующая Юдифь» или ария «*Perche ma tanti siete*» из оперы «Антигона» Н. Порпора.

Ария-cantabile (ит. *cantabile* – букв. «певуче») элегическая по характеру, мягкая, певучая, основанная на технике *legato*, исполнялась часто с украшениями. К ним можно отнести арию «*Manca solecita*» из оперы «*Il Demetrio*» Л. Лео.

Аффект – музыкально-эстетическая концепция, распространенная в западноевропейской музыке в XVII–XVIII вв. Барочная теория аффектов берет начало в античной эстетике, в которой определялось, как с помощью различных средств художественной выразительности вызывать у человека определенные эмоциональные состояния (печаль, радость, страдания). Согласно теории аффектов Нового времени музыка призвана возбуждать в человеке различные состояния души. Передача конкретных аффектов подразумевала использование одних и тех же, установленных правилами средств музыкальной выразительности – темпа, ритма, гармонии, инструментовки и др.

Бассо континуо (ит. *basso continuo*) генерал-бас, цифрованный бас, непрерывный бас, фигурный бас – упрощенный способ записи гармоний с помощью басового голоса и проставленных под ним цифр, обозначающих созвучия в верхних голосах, а также сам басовый голос с цифрами, применяющийся при этом способе записи гармоний.

Бельканто (ит. *belcanto* – красивое пение) техника виртуозного пения, которая характеризуется плавностью перехода от звука к звуку, естественной, непринужденной манерой звукоизвлечения, красивым и насыщенным тембром, ровностью голоса на всем диапазоне.

Виола (ит. *viola*) струнный смычковый музыкальный инструмент. Бытовал в музыкальной практике Западной Европы XVI–XVIII столетий, но к началу XIX века был практически вытеснен из обихода. В начале XX века на почве

интереса к старинной музыке возрождена профессиональная исполнительская школа, а в наши дни виолы привлекают внимание современных профессиональных композиторов.

Гомофония (греч. *homophonia* – однозвучие, унисон) вид многоголосия, при котором голоса разделяются на главный (мелодия) и гармоническое сопровождение (аккомпанемент). Противопоставлялась господствующей в эпоху Ренессанса полифонии.

Гомофонно-гармонический склад – то же, что и гомофония; упрощенно – мелодия с аккомпанементом.

Каденция (ит. *cadenza* – окончание) в эпоху барокко каденцией называли виртуозное соло в вокальной (в оперной арии) или в инструментальной музыке (в концерте для солирующего инструмента с оркестром). Каденция содержала технически сложные виртуозные элементы, демонстрируя исполнительское мастерство солиста и зачастую представляя собой самое яркое место в сольной партии. До XIX века каденции, как правило, сочинялись или импровизировались музыкантами-исполнителями, а позже записывались композиторами.

Кантата (ит. *cantare* – *петь*) крупное вокально-инструментальное произведение, созданное для солистов, хора и оркестра, состоящее из оркестрового вступления, арий, речитативов и хоров. По характеру кантаты могли быть лирическими, скорбными, радостными или торжественными, и подразделяться на духовные и светские. По структуре, исполнительскому составу, и отсутствию сценического действия кантата похожа на ораторию, но отличается от последней камерностью, меньшими масштабами, однородностью содержания.

Клавесин (фр. *clavesin*, ит. *clavicembalo*) щипковый клавишный инструмент, звук которого блестящий, но отрывистый, не поддавался значительным динамическим изменениям от характера удара по клавишам.

В XVII–XVIII веке для придания более разнообразного динамического звучания изготавливались инструменты с двумя или тремя мануалами (ручными клавиатурами), которые располагались одна над другой. Внешняя отделка клавесинов соответствовала барочной эстетике и отличалась изяществом – корпус украшали рисунки, резьба, инкрустации, позолота.

Контрапункт (лат. *punctum contra punctum* – нота против ноты) – искусство одновременного сочетания нескольких самостоятельных мелодических линий. Термин «контрапункт» во многом синонимичен термину «полифония», им тоже часто характеризуются музыкальные сочинения, написанные с применением контрапункта. При сочинении в контрапунктическом стиле перед композитором стоит проблема сочетания отдельных голосов (вокальных или инструментальных партий) так, чтобы они контрастировали друг с другом ритмически и мелодически, при этом ни один из них не был доминирующим, – в отличие от «солирующего» голоса в гомофонном стиле.

Концертато (ит. *concertato* – концертный, от *concertare* – согласовывать) стиль духовной и светской вокально-инструментальной музыки раннего барокко, подразумевающий «соревнование» групп оркестра, хоров, где солисты могли противопоставляться полному составу. Развился в Венеции благодаря работе Андреа и Джованни Габриэли, работавших в уникальном акустическом пространстве собора Св. Марка, где из-за задержки звука в большом пространстве трудно было найти идеальный унисон. Композиторы нашли фантастический эффект нового звучания (близкий к стереозвуку), расположив хоры и инструментальные группы друг напротив друга, для лучшего слухового восприятия.

Лютня – струнный щипковый музыкальный инструмент с овальным корпусом и ладами на грифе. Средневековые лютни имели четыре или пять парных струн, а в эпоху барокко их количество достигало четырнадцати-

девятнадцати. В XVII–XVIII вв. функции лютни были в значительной степени низведены до аккомпанемента *basso continuo*, и постепенно она оказалась вытесненной клавишными инструментами.

Маньеризм (ит. *maniera* – манера) западноевропейский художественный стиль конца XVI – первой трети XVII века. В живописи характерными особенностями решения маньеристских работ считают взвинченность и изломанность линий, эротизм, напряженность поз, необычные эффекты, связанные с размерами, освещением или перспективой (Ф. Пармиджанино, Я. Понтормо, Д. Вазари, Д. Романо); в литературе это причудливо-фантастические образы, витиеватость слога. В музыке «маньеристским» считается творчество композитора Карло Джезуальдо ди Веноза, чьи поздние мадригалы отличают мелодраматизм, экспрессия и повышенная аффектация, оттеняемые внезапными сменами темпа, хроматизмами в гармониях и резкими переменами в фактуре.

Монодия (греч. *monodia*) вид сольного пения в Древней Греции, сопровождавшегося игрой на авлосе, кифаре или лире. В XVII веке монодия вновь появилась в Италии во флорентийской *Camerata*, стремившейся возродить античное музыкальное искусство. Мелодия в монодии отличается широким диапазоном и большими интервальными скачками, ритм (как и темп), всецело подчинен поэтическому содержанию текста и содержит ноты различной длительности. Монодия тесно связана с речитативным стилем (*stile recitativo*) просуществовавшим лишь несколько десятилетий, но оказавшим большое влияние на развитие музыкального искусства. С ним связано утверждение гомофонного склада, появление новых форм и жанров (ария, речитатив, опера, кантата и др.) и коренное преобразование старых.

Мордент (ит. *mordente* – кусающий, острый) вид мелизма, мелодическое украшение, заключающееся в быстром чередовании основного звука с соседним верхним или нижним звуком. В XVII–XVIII вв. стал одним из наиболее распространенных видов орнаментики.

Музыкальная орнаментика (лат. *ornamentum* – украшение) учение о способе украшения мелодии с помощью специальных мелодических фигур в XVII и XVIII вв. занимала значительное место, как в исполнительской, так и композиторской практике. Данный способ аранжировки позволял при помощи варьирования мелодии усиливать эмоциональное воздействие. Первоначально орнаментирование осуществлялось исполнителем в виде импровизации, но постепенно в музыке сложились устойчивые типы мелодических украшений (трель, мордент, форшлаг, и др.), которые получили специальные обозначения и добавлялись в нотную запись композитором. В орнаментике также использовались более развитые мелодические формулы, такие как фигурации, фиоритуры (или колоратуры), пассажи, *diminutio* (расщепление большой длительности на более мелкие), арпеджио.

Опера-buffa (ит. *opera-buffa*) итальянская комическая опера, зародившаяся в 30-е годы XVIII столетия. Возникла из комических интермедий, исполнявшихся между актами оперы-*seria*. Ей свойственна яркая, близкая народной песенности мелодика, бытовой сюжет, буффонада и небольшое количество действующих лиц, в основном персонажей из народа – слуг, торговцев, солдат.

Опера-seria (ит. *opera-seria* – серьезная опера) музыкально-драматический жанр, возникший в творчестве композиторов неаполитанской оперной школы в конце XVII века; создавалась на основе героико-мифологических, легендарно-исторических сюжетов. В ней четко распределялось сценическое действие и музыка, в которой преобладали виртуозные арии, воплощавшие эмоции в типичных ситуациях, а развитие фабулы содержалось в речитативе. В этом жанре писали А. Скарлатти, Н. Порпора, И. Хассе, Г. Ф. Гендель и др.

Оратория (лат. *oratorium* – молельня) произведение для солистов, хора и оркестра, предназначенное для концертного выступления. Возникла на

рубеже XVI–XVII веков почти одновременно с оперой, подобно последней содержит речитативы, арии, ансамбли, хоры и развивается на основе драматического сюжета. В отличие от оперы повествование в ней преобладает над драматическим действием. Первоначально оратории сочинялись на библейские сюжеты и исполнялись во время церковных праздников, но постепенно приобрели более светский характер.

Пиццикато – особый прием игры на струнных смычковых инструментах, при котором исполнитель играет не смычком, а пальцами, «защипывая» струны, как на струнных щипковых инструментах, получая при этом специфический звук, похожий на звук гитары. Одним из первых композиторов, указавших на применение этого приема, был К. Монтеверди в балете «Поединок Танкреда и Клоринды» (1624).

Полифония (греч. *polyphone* – многоголосие) вид многоголосия, основанный на одновременном сочетании двух и более равноправных мелодических голосов.

Речитатив (ит. *recitative*, от *recitare* – декламировать) род вокальной музыки, основанный на использовании интонационно-ритмических возможностей естественной речи. Отличался речитатив «*secco*» или «сухой», который исполнялся говорком, в свободном ритме и поддерживался протянутыми аккордами клавесина и речитатив «*accompagnato*» или «аккомпанированный», точно определенный ритмически, очень выразительный интонационно, который исполнялся в сопровождении оркестра.

Ритурнели (ит. *ritornel*) короткие инструментальные разделы, выполняющие функции вступления, интермедии или коды.

Священная драма или *dramma-sacro* была смоделирована по испанским *comedias de santos* – драматическим пьесам, основанным на жизни святых,

где ведущие компоненты – смешение сакрального и светского, натурализм и реализм, а основная цель – заставить народ отказаться от грешной жизни через обращение к религии.

Теорба (фр. *teorbe*) струнный щипковый инструмент, одна из басовых разновидностей лютни с двумя шейками; возникла в результате расширения басового регистра лютни. В XVII веке была распространена в Италии и в Англии. Использовалась для аккомпанемента пению, служила для *basso continuo*, однако не очень соответствовала новым акустическим условиям больших зданий эпохи барокко, поэтому в XVIII веке вышла из употребления.

Точная нотная запись музыки появилась в XVII веке, а в эпоху Ренессанса детальная запись нот для инструментов была весьма редка.

Тремоло (ит. *tremolo* – дрожание) разновидность мелизма, особый прием игры на музыкальных инструментах, при котором многократно повторяется один звук, либо быстро чередуются два звука, интервала или аккорда. Первые применения этого приема связывают с именем К. Монтеверди, стремление которого создавать индивидуальные мелодические характеристики действующих лиц, привело к обновлению приемов игры на оркестровых инструментах.

Фигуративное пение (ит. *canto figurato*) исполнительская традиция, связанная с импровизационным варьированием мелодической линии, ее украшением различными трелями, апподжатурами, мордентами и пр.

Фиоритура (ит. *fioritura* – цветение) украшение мелодии звуками краткой длительности.