

Федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего образования  
«Российский государственный педагогический университет  
им. А. И. Герцена»

*На правах рукописи*

Яковенко Юлия Юрьевна

**БЕНЕДЕТТО МАРЧЕЛЛО. ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО**

по направлению 5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство)  
(искусствоведение)

Диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:  
кандидат искусствоведения,  
профессор  
Р. Г. Шитикова

Санкт-Петербург  
2023

## Оглавление

<b>Введение</b>	.....	4
<b>Глава 1.</b>	<b>Жизненный путь Б. Марчелло</b>	
	§ 1.1. Ученические годы.....	15
	§ 1.2. Ранний период творчества.....	25
	§ 1.3. Период творческой зрелости .....	36
<b>Глава 2.</b>	<b>Литературное наследие Марчелло</b>	
	§ 2.1. Поэтические сборники .....	49
	§ 2.2. Трактат «Модный театр».....	60
<b>Глава 3.</b>	<b>Вокальные и сценические произведения Марчелло</b>	
	§ 3.1. Общая характеристика.....	73
	§ 3.2. Жанр кантаты в творчестве Марчелло.....	76
	§ 3.3. Жанр оратории в творчестве Марчелло .....	92
	§ 3.4. Сценические произведения и <i>Intermezzi</i> .....	103
<b>Глава 4.</b>	<b>Сборник <i>Estro poetico-armonico</i></b> <b>(«Поэтически-гармоническое вдохновение»)</b>	
	§ 4.1. Эстетические предпосылки возникновения сбор- ника.....	120
	§ 4.2. Марчелло <i>versus</i> Вивальди.....	125
	§ 4.3. Уникальность концепции <i>Estro poetico-armonico</i> ..	128
	§ 4.4. Значение древних иудейских и греческих песнопе- ний в формировании музыкального стиля псал- мов.....	131
<b>Глава 5.</b>	<b>Инструментальное творчество Марчелло</b>	
	§ 5.1. Камерно-инструментальные жанры в творчестве композитора.....	165
	§ 5.2. Сонаты для солирующих инструментов в сопро- вождении чембало.....	169

§ 5.3. Сонаты Марчелло для чембало соло.....	180
<b>Заключение</b> .....	193
<b>Список использованной литературы</b> .....	198
<b>Перечень нотных источников</b> .....	212
<b>Приложение</b> Тратат «Модный театр» Б. Марчелло: перевод и ком- ментарии.....	213

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность темы исследования.** В настоящее время большое внимание уделяется наследию прошлого, значительно расширяются границы представлений о музыке XVIII в. Культура итальянского барокко неоднократно привлекала и продолжает привлекать внимание исследователей, творчество одного из ярких представителей венецианского музыкального искусства Бенедетто Марчелло (1686–1739) в европейской науке занимает видное место. Однако в современном российском музыкознании фигура удивительного итальянского композитора изучена в крайне малой степени, в настоящее время в России отсутствуют специальные труды, посвященные его жизни и творчеству, нет нотных изданий сочинений.

Вместе с тем Марчелло является одним из величайших мастеров своего времени, чья музыка представляет бесценную художественную кладовую. Новаторские находки художника послужили толчком для творческой фантазии многих современников, в том числе А. Вивальди, И. С. Баха, Г. Ф. Генделя. Наследие Марчелло по праву входит в сокровищницу мирового музыкального искусства XVIII в. и является важным звеном в цепи эволюции музыкальной культуры. Композитор внес значительный вклад в развитие вокальных, инструментальных жанров. Кантаты, оратории, камерные сонаты, сборник псалмов *Estro poetico-armónico* закрепили за ним славу утонченного мастера. Лучшие произведения Марчелло в наши дни широко популярны не только в Италии, но и за ее пределами.

Кроме того, будучи не только композитором, но и талантливым литератором, Марчелло выступал в печати как беллетрист. Его перу принадлежат публицистические труды, посвященные важнейшим вопросам теории и практики искусства. Также он известен как автор двух сборников сонетов и трактата *Il teatro alla moda* («Модный театр»), в котором подробно описывается закулисная жизнь барочного оперного театра. Этот ценнейший документ был переведен на многие языки и является одним из знаковых произведений эпохи



барокко. Трактат до сих пор не был издан полностью на русском языке. В рамках диссертационного исследования подготовлена и осуществлена публикация полной версии перевода «Модного театра»<sup>1</sup>.

Невзирая на то, что в иностранной литературе существует ряд работ, посвященных характеристике жизни и деятельности композитора, необходимо всестороннее изучение богатого творческого наследия Марчелло с позиций современного музыкознания. Этим определяется актуальность избранной темы диссертационного труда. Данное исследование позволит восполнить пробел в изучении уникальной музыки итальянского художника XVIII века, а также значительно скорректировать представления о ходе развития музыкального искусства Италии эпохи барокко.

**Степень разработанности темы исследования.** Жизнь и деятельность Б. Марчелло в отечественном музыкознании не являлись до настоящего времени предметом специального изучения. Однако, поскольку творчество композитора неразрывно связано с процессом становления итальянской музыкальной культуры эпохи барокко, о нем можно найти упоминания в ряде работ, посвященных данной проблематике.

К настоящему времени накопился большой объем трудов российских и зарубежных ученых, посвященных рассмотрению музыкального искусства Италии в XVIII в. Условно исследования можно разделить на несколько групп:

- работы, затрагивающие общие вопросы становления барочной музыкальной культуры Италии в широком социально-художественном контексте;
- статьи и монографии, раскрывающие специфику различных национальных традиций в аспекте межкультурных связей;
- издания, в которых анализируется эволюция итальянского барочного оперного театра;

---

<sup>1</sup> *Марчелло Б.* Модный театр. Из истории оперного искусства / перевод, вступительная статья и комментарии Яковенко Ю. Ю. СПб.: Планета музыки, 2022.

- труды, характеризующие развитие инструментальных жанров в Италии в XVIII в.

В учебниках Е. М. Браудо<sup>1</sup>, Т. Н. Ливановой<sup>2</sup>, К. К. Розеншильда<sup>3</sup> содержатся в сжатом виде сведения о развитии музыкального искусства Европы XVIII в. Очерки В. Д. Конен<sup>4</sup> по истории зарубежной музыки позволяют глубже проникнуть в эстетику музыкального искусства Италии рассматриваемого периода. Отдельного внимания заслуживает книга М. Н. Лобановой «Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики»<sup>5</sup>, в которой достаточно полно описывается эволюция музыкальной культуры сеччетенто. Особый пласт представляют собой работы Р. Роллана<sup>6</sup>, отображающие специфику преломления музыкального стиля барокко в европейских странах. Схожие проблемы изучаются в труде немецкого музыковеда Э. Бюкена<sup>7</sup>, в котором выявлены закономерности эволюции музыкальной культуры Италии, Франции, Германии эпохи рококо и классицизма. Рассмотрению специфики преломления риторических фигур в западноевропейской музыке XVII в. – первой половины XVIII в. посвящена книга О. И. Захаровой<sup>8</sup>.

В масштабном труде М. В. Иванова-Борецкого «Материалы и документы по истории музыки»<sup>9</sup> собрано большое количество фактологических данных по истории зарубежного искусства Европы XVIII в., в том числе в ней опубликованы фрагменты трактата Марчелло «Модный театр». Те же фраг-

---

<sup>1</sup> Браудо Е. М. История музыки. М.: Юрайт, 2019. 444 с.

<sup>2</sup> Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. М.: Музыка, 1987. Т. 2.

<sup>3</sup> Розеншильд К. К. История зарубежной музыки: учебник для консерваторий. М.: Музыка. Вып. 1: До середины XVIII века. 1978. 543 с.

<sup>4</sup> Конен В. Д. Очерки по истории зарубежной музыки. М.: Музыка, 1997. 639 с.

<sup>5</sup> Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка. 1994.

<sup>6</sup> См.: Роллан Р. Опера в XVII веке в Италии, Германии, Англии / перевод с французского Хохловкиной А. А.; под редакцией профессора М. В. Иванова-Борецкого. М.: Музгиз, 1931.

<sup>7</sup> Бюкен Э. Музыка эпохи рококо и классицизма. М.: Музгиз, 1934. 270 с.

<sup>8</sup> Захарова О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII в. Москва: Музыка, 1983. 77 с.

<sup>9</sup> Материалы и документы по истории музыки. Т. 2: XVIII век / под редакцией профессора М. В. Иванова-Борецкого. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1934.

менты изданы в труде советского ученого В. П. Шестакова «Музыкальная эстетика Западной Европы»<sup>1</sup>, в котором прослеживаются истоки формирования эстетических принципов европейской музыкальной культуры XVII–XVIII вв. Среди работ последнего времени следует выделить статью Т. С. Исуповой<sup>2</sup>, посвященную тонкостям аллегорических аллюзий трактата «Модный театр».

В числе изданий, исследующих историю и теорию оперы барокко в широком социально-художественном контексте, заслуживают внимания фундаментальная работа Р. Штрома *Die italienische Oper im 18<sup>3</sup>*, в которой рассматривается большой спектр проблем, связанных с эволюцией оперного искусства XVIII века. Описывая процесс реформирования итальянской оперы, Штром обозначает принципы, соблюдаемые поэтами, композиторами и исполнителями, а также выделяет такие понятия теории и практики, как риторика, эстетика, философия. Среди трудов отечественных ученых, связанных с барочным театральным искусством, выделяется «История западноевропейского театра» под редакцией С. С. Мокульского<sup>4</sup>, посвященная специфике становления и развития театра в Европе.

Исходя из хронологического принципа, следует особо упомянуть появление книги одного из видных деятелей второй половины XVIII в. Ч. Берни<sup>5</sup>, в которой собран богатый фактологический материал, касающийся развития различных национальных оперных традиций. Также ценные сведения содер-

---

<sup>1</sup> Музыкальная эстетика Западной Европы / сост. текстов и общая вступ. статья Шестакова В. П. М.: Музыка, 1971. С. 105–117.

<sup>2</sup> Исупова Т. С. «IL TEATRO ALLA MODA»: о развлечении ума игрой ассоциаций и загадками аллегорий / Т. С. Исупова // Университетский научный журнал. СПб. № 42, 2018. С. 54–68.

<sup>3</sup> *Strohm R. Die italienische Oper im 18 Jahrhundert.* Wilhelmshaven, Hamburg, Locarno, Amsterdam: Heinrichshofen, 1979. 398 p.

<sup>4</sup> История западноевропейского театра / ред. Мокульский С. С.; Бояджиев Г. Н.; Финкельштейн Е. Л.. в 8 т. М.: Искусство. 1953–1955.

<sup>5</sup> *Burney C. The Present State of Music in France and Italy.* London, 1771.

жатся в работе французского писателя и историка Шарля де Бросса. Под впечатлением от своего путешествия по Италии он издал объемный труд *Lettres familières écrites d'Italie*<sup>1</sup>.

Отдельные аспекты формирования итальянской оперы в XVIII в., а также специфика преломления жанра в творчестве композиторов различных национальных школ затрагиваются в исследованиях Э. Седфридж-Филд, Р. Роллана, Л. Бьянкони, Б. Горовича, Э. Р. Симоновой, А. В. Степанова, Е. С. Ходорковской, И. С. Федосеева, Л. Силке, Е. А. Юнеевой, С. Г. Коленько. Необходимо выделить монографию «Итальянская опера XVIII века» – ценнейший труд по истории развития итальянского барочного театра, принадлежащий П. В. Луцкер и И. П. Сусидко<sup>2</sup>. В ней представлен значительный объем информации, базирующейся на редких материалах и документах. В книге содержатся сведения, касающиеся трактата Б. Марчелло «Модный театр», а также анализ единственного сохранившегося крупного сценического сочинения композитора – *intreccio scenico* «Ариадна».

Специфика претворения инструментальных жанров в Италии эпохи барокко рассматривается в исследованиях Ю. В. Шелудяковой, Э. М. Прейсмана, Ю. К. Евдокимовой, В. А. Цуккермана, Р. Г. Шитиковой, А. В. Епишина, И. А. Браудо.

Интерес к жизни и творчеству Марчелло у европейских историков музыки возник в конце XVIII в. Первая попытка собрать документальные сведения о жизни композитора была предпринята спустя пятьдесят лет после его смерти – в 1788 г. итальянский ученый Ф. Фонтана издал книгу *Vita di Benedetto Marcello*<sup>3</sup>. В конце XIX в. французская исследовательница К. Белль в

<sup>1</sup> *Brosses C. Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740. Perrin et C<sup>ie</sup>, Libraires-Éditeurs, 1904. («Дружественные письма, написанные из Италии в 1739 и 1740»).*

<sup>2</sup> *Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Ч. 1: Под знаком Аркадии. М.: ГИИ, 1998. Ч. 2: Эпоха Метастазио. М.: Классика-XXI, 2004.*

<sup>3</sup> *Fontana F. Vita di Benedetto Marcello. Venezia: A. Zatta e figli, 1788.*

книге *Portraits and silhouettes of musicians* посвятила главу краткой характеристике творческого облика художника, особо отмечая уникальный масштаб его дарования.

В XX в. внимание к наследию Марчелло продолжают проявлять крупнейшие зарубежные исследователи. В частности, американский музыковед немецкого происхождения Р. Г. Поли опубликовал перевод трактата Марчелло «Модный театр» на английский язык с комментариями, содержащими ценные исторические сведения<sup>1</sup>. Другим видным исследователем, обратившимся к творчеству братьев Марчелло, стала Э. Селфридж-Филд. В ее книге *The Music of Benedetto And Alessandro Marcello: a thematic catalogue with commentary on the composers, repertory, and sources*<sup>2</sup> опубликован тематический каталог сочинений Бенедетто и Алессандро Марчелло, а также перечень премьерных оперных постановок в итальянских театрах XVIII в. с комментариями.

Среди историков наших дней особо следует выделить монографию итальянского музыковеда М. Бидзарини «*Benedetto Marcello*»<sup>3</sup>, в которой представлена пространная характеристика творческого портрета венецианского патриция. Из числа значимых трудов последних десятилетий, затрагивающих творчество Марчелло, выделяется статья израильского музыковеда уругвайского происхождения Э. Серусси, в которой прослеживаются истоки музыкального стиля одного из самых известных сочинений Б. Марчелло *Estro poetico-armonico*<sup>4</sup>.

Как следует из вышесказанного, на настоящий момент исследования, посвященные творчеству Б. Марчелло, представлены трудами, написанными по большей части на итальянском, французском и английском языках. Несмотря

---

<sup>1</sup> The Musical Quarterly. Volume XXXIV, Issue 2, April 1948. P. 222–233.

<sup>2</sup> *Selfridge-Field E.* The Music of Benedetto and Alessandro Marcello: a thematic catalogue with commentary on the composers, repertory, and sources. Oxford University Press, 1990.

<sup>3</sup> *Bizzarini M.* Benedetto Marcello. Palermo, 2007.

<sup>4</sup> *Seroussi E.* In Search of Jewish Musical Antiquity in the 18th-Century Venetian Ghetto: Reconsidering the Hebrew Melodies in Benedetto Marcello's "Estro Poetico-Armonico" // The Jewish Quarterly Review. Vol. 93, No. ½. University of Pennsylvania Press, 2002. P. 149–199.

на то, что в иностранных изданиях накопился некоторый пласт знаний о жизни и деятельности композитора, необходим более комплексный подход к изучению наследия Марчелло, позволяющий восстановить причитающуюся ему по праву славу великого мастера XVIII в., а также восполнить картину эволюции итальянского музыкального искусства и расширить сферу профессиональных интересов современных историков музыки и исполнителей.

**Объектом исследования** является жизнь и деятельность Б. Марчелло.

**Предмет исследования** – специфика преломления музыкальных традиций XVIII в. в творчестве итальянского мастера.

**Цель** диссертационного исследования состоит в подробном освещении биографии и наследия Б. Марчелло в свете современной науки.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**:

- обозначить универсализм творческой личности Марчелло;
- осуществить научную реконструкцию биографии композитора и определить основные этапы творческого пути;
- охарактеризовать особенности эволюции музыкального стиля;
- проанализировать специфику преломления традиционных жанров;
- выявить вклад композитора в развитие музыкальной культуры XVIII века;
- проследить влияние мастера на творчество А. Вивальди, Г. Ф. Генделя, И. С. Баха.

**Теоретико-методологическая основа диссертации** опирается на труды ведущих европейских и отечественных исследователей. Исторический подход к изучению творчества Б. Марчелло обусловил необходимость рассмотрения широкого спектра литературы, посвященной становлению итальянской барочной музыкальной культуры.

- Автором использованы научные сведения из работ по истории итальянского искусства XVII–XVIII столетий: М. В. Иванова-Борецкого;

В. П. Шестакова; М. Н. Лобановой; С. А. Владимировой; Ч. Берни; Ш. де Бросса.

- Среди значимых трудов, оказавших воздействие на формирование концепции диссертации, особо следует выделить работы, в которых рассматриваются вопросы, связанные с историей музыкальной культуры Италии эпохи барокко и барочной оперы: Т. Н. Ливановой; В. Д. Конен; О. В. Емцовой; Г. Кречмара; Т. С. Крунтяевой; П. В. Луцкер; И. П. Сусидко; И. С. Федосеева; Р. Роллана; Р. Штрома; Е. М. Браудо; Е. В. Кругловой; Л. К. Ярославцевой; Э. Р. Симоновой; А. Г. Стахевича.

- Изучение проблемы формирования стиля Марчелло в контексте развития венецианской культуры потребовало привлечения трудов Ф. Декруазетт; С. Ю. Нечаева; Д. Д. Норвича; Т. С. Исуповой.

- Важное значение для хода исследования имели работы зарубежных ученых, посвященные творчеству Марчелло в аспекте историко-культурных связей: Ф. Фонтана; К. Белль; М. Бидзарини; Э. Серусси; Э. Селфридж-Филд.

#### **Методы исследования:**

- историко-компаративный метод, предоставивший возможность сопоставить эстетику Марчелло с основными тенденциями, характерными для музыкальной культуры эпохи барокко;

- аналитический метод, способствующий выявлению специфики творческого облика Марчелло в развитии и становлении;

- системный метод, выявивший возможность упорядочить процесс эволюции музыкального стиля композитора и выявить изменение в трактовке традиционных жанров;

- структурный метод, направленный на исследование взаимосвязей между элементами общности системы музыкального языка Марчелло и его современников;

- ретроспективный метод, показавший актуальность наследия Марчелло, и позволивший дать его оценку с позиций современной музыкальной культуры.

**Материалами исследования** послужили дошедшие до наших дней произведения Марчелло:

- манускрипты и печатные версии вокальных сочинений (арии, канцоны, мадригалы, кантаты, оратории);
- рукописи сонат для клавесина;
- опубликованные сонаты для флейты, виолончели соло в сопровождении *basso continuo*;
- цикл псалмов *Estro poetico-armonico*, состоящий из восьми томов, изданных в 1724–1726 гг.;
- два сборника сонетов и трактат «Модный театр», вышедшие в свет в 1718–1731 гг.

**Положения, выносимые на защиту:**

1. Фигура Марчелло представляет собой уникальный образец универсализма творческой личности.

2. Марчелло – один из выдающихся композиторов первой половины XVIII в., его наследие имеет большую ценность в свете эволюции барочной музыкальной культуры.

3. Инструментальные и вокальные сочинения мастера – пример органичного сочетания новаторских устремлений с почтительным отношением к устоявшимся формам музыкального искусства.

4. Литературное творчество Марчелло представляет собой важную веху в истории итальянской культуры, крупнейшие публицистические сочинения художника оказали влияние на эволюцию жанра оперы.

**Научная новизна** диссертационной работы заключается в том, что она является одним из первых опытов в отечественном музыковедении комплексного исследования жизни и деятельности Марчелло. Систематизированы биографические данные, разработаны методологические подходы к изучению богатейшего наследия композитора, обозначены основные этапы развития инструментальных и вокальных жанров в творчестве итальянского мастера. Вы-



явлены особенности процесса формирования стиля, установлено взаимодействие с традиционными формами музыкальной культуры эпохи барокко, определены точки соприкосновения между Марчелло и А. Вивальди, Г. Ф. Генделем, И. С. Бахом, А. Дзено, Дж. Мартини.

**Теоретическая значимость** диссертационного исследования. Собранные впервые в отечественном музыковедении данные о жизни и деятельности Б. Марчелло позволяют конкретизировать представления как о творчестве композитора, так и о ходе эволюции искусства итальянского барокко в целом. Пристальное изучение наследия мастера, его роли в истории итальянской музыки XVIII в., взаимодействия с Вивальди может стать важным звеном в процессе изучения истории музыки. Анализ сочинений, в частности инструментальных и вокальных композиций, намечает дальнейшие пути разработки проблематики трансформации жанров и их идентификации. Определение уникального метода работы Марчелло как этномузыковеда в процессе создания цикла *Estro poetico-armonico* перспективно для теоретического осмысления принципов организации музыкальной ткани. Выявление значимости наследия итальянского художника в контексте эволюции музыкальной культуры XVIII столетия может послужить основой для продолжения изысканий в сфере заявленной проблематики.

**Практическая значимость работы** заключается в расширении предметного поля анализа истории музыкальной культуры XVIII в. Собранные данные могут быть использованы в курсе истории зарубежной музыки, в курсах по истории оперного театра, истории исполнительского искусства. Кроме того, исследование может оказать практическую помощь композиторам, режиссерам, студентам-исполнителям. Выводы диссертационного исследования позволят расширить познания студентов в области истории музыки, что может позитивно сказаться на уровне профессиональной подготовки. Введение нового пласта сведений о Марчелло в дальнейшем может способствовать расширению концертного репертуара.

**Достоверность исследования** подтверждается обоснованностью методологии, планомерным решением поставленной проблемы, обоснованностью используемых методов, привлечением обширного объема исторического и нотного материала, проанализированного в соответствии с задачами работы, а также практической апробацией ее результатов.

**Апробация результатов исследования** осуществлялась на кафедре музыкального воспитания и образования РГПУ им. А. И. Герцена (2020–2022); на научно-практических конференциях «Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен» (Санкт-Петербург, 2019), «Музыкальная культура глазами молодых ученых» (Санкт-Петербург, 2019–2021), X Международной научно-практической конференции «Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия» (Казань, 2022), XXV Международной научной конференции аспирантов и студентов «Исследования молодых музыковедов» (Москва, 2022), XIII Международной научно-практической конференции «Актуальные проблемы науки и образования в условиях современных вызовов» (Москва, 2022).

Положения диссертации отражены в тринадцати научных статьях, пять из которых в журналах, рекомендованных ВАК, одна – в журнале SCOPUS, а также в одном учебном пособии.

**Структура исследования.** Диссертация состоит из введения, пяти глав, заключения, списка литературы и нотных источников (14 наименования, из них 96 – на русском, 48 – на итальянском, английском, немецком и французском языках, 13 нотных изданий), а также приложения, в котором представлен перевод на русский язык трактата Б. Марчелло «Модный театр» с комментариями.

Объем диссертации – 212 с. Объем приложения – 92 с.

## ГЛАВА 1. ЖИЗНЕННЫЙ ПУТЬ Б. МАРЧЕЛЛО

### § 1.1. Ученические годы

До начала прошлого столетия в любой список самых прославленных западноевропейских композиторов входило имя Бенедетто Марчелло. В 1780 г. французский композитор, историк музыки Ж. Делаборд в труде «Очерк старинной и современной музыки» утверждал, что Марчелло – «Пиндар среди музыкантов»<sup>1</sup>, немецкий историк музыки Э. Гербер в конце 1790-х гг. называл Марчелло «Микеланджело музыки»<sup>2</sup>. Бесспорно, композитор внес значительный вклад в историю музыкальной культуры, «его влияние было огромным, хотя и неуловимым, всепроникающим»<sup>3</sup>.

Музыка Марчелло оказала большое воздействие не только на многих современников, в том числе на А. Вивальди, Г. Ф. Генделя, И. С. Баха, но и на художников последующего поколения. По мнению Ф. Альгаротти, крупнейшего авторитета в мире искусства XVIII века, великая сила музыки сосредоточена «в творениях Бенедетто Марчелло, человека, никому из прежних не уступавшего и несомненно первого из современных»<sup>4</sup>. Французскому скрипачу и историку музыки Ж. Б. Лаборду принадлежат следующие строки: «Марчелло – патриций венецианский, происходит из знатнейшей семьи в республике, любитель и композитор из ряда великих мастеров. Характер, стиль, вкус его творений не походят ни на кого из других композиторов, и в сем отношении он,

<sup>1</sup> *Delaborde J-B. Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, Pierre et Onfroy, 1780 (reprint: Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1974), vol. 3. P. 202. Здесь и далее в тех фрагментах, перевода которых на русский язык не существует, перевод наш. – Ю. Я.

<sup>2</sup> *Gerber E. Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*. Leipzig: Breitkopf, 1790. Bd. 1. P. 862

<sup>3</sup> *Sendrey A. Bibliography of Jewish Music*. Columbia University Press, New York, 1951. P. 163.

<sup>4</sup> Материалы и документы по истории музыки. Т. 2: XVIII век / под ред. проф. М. В. Иванова-Борецкого. М.: ОГИЗ, 1934. С. 162. Отметим, что Ф. Альгаротти путешествовал по всему миру, бывал и в России. Его перу принадлежит книга о России, в которой содержится знаменитая фраза о том, что «Россия – это окно в Европу».

пожалуй, самый замечательный из всех. Возвышенность и сила его мыслей не имеют никакого образца и мало подражателей»<sup>1</sup>.

Вплоть до середины XIX в. слава композитора продолжала расти, однако, с течением времени звезда Марчелло стала постепенно меркнуть. Отсутствие достоверной информации послужило основой возникновения большого количества ложных суждений. Многие из инструментальных произведений причислялись его перу по ошибке. Старший брат Бенедетто Алессандро Марчелло также был известным композитором, братьев по прошествии некоторого времени начали путать – часть произведений Алессандро приписывали Бенедетто и наоборот. Различные инструментальные произведения, автором которых считали Марчелло, в действительности представляют собой просто обработки его псалмов, в некоторых случаях сделанные спустя десятилетия после смерти автора.

Марчелло скромно именовал себя «дилетантом»<sup>2</sup>, и вслед за ним это слово со временем закрепилось за характеристикой творчества композитора. Это поверхностное суждение, в корне ложное, ставшее своего рода клише, препятствовало углубленному изучению удивительной музыки итальянского мастера. Более пристальное знакомство с творческой биографией Марчелло позволяет вернуть по праву причитающуюся ему славу высочайшего мастера XVIII в.

Жизнь и творчество Бенедетто Марчелло (1686–1739), видного деятеля Венецианской Республики первой половины XVIII столетия, неразрывно связаны с ее историей. Уникальное государство, одно из самых демократичных в Европе, в этот период находилось в зените своей славы. Туда стекались интеллектуалы и любители искусств, музыкальные новинки быстро разлетались во все концы света, а музыка находилась в центре внимания жителей всех сословий. Новые сочинения исполнялись на регулярных собраниях академических

---

<sup>1</sup> Материалы и документы по истории музыки. Т. 2: XVIII век. Указ. изд. С. 195.

<sup>2</sup> На личной печати композитора сохранилась надпись «*Nobile Veneta diletante di contrappunto*» («Венецианский дворянин дилетант контрапункта»).

сообществ Венеции, премьеры опер следовали одна за другой. В консерваториях обучали основам музыкальной теории и практики, там преподавали ведущие композиторы Италии.

В начале XVIII в. влияние Венецианской республики на политику Европы постепенно начало ослабевать, однако в культурной жизни наступило время небывалого расцвета. И хотя город перестал быть торговым центром, так как рынки сбыта значительно сократились из-за подъема Австрии, именно в этот период искусство Венеции поднялось на невероятную высоту.

Клан Марчелло находился в гуще событий, аристократическая фамилия была одной из самых именитых среди высокопоставленных персон Венеции. Издавна члены семейства Марчелло занимали видные политические посты и по праву считались образованнейшими представителями венецианской знати. Отец композитора – Агостино Марчелло, происходил из древнейшего патрицианского семейства. Его предок, Николо Марчелло, в XV в. был избран дожем Венецианской республики<sup>1</sup>. Мать композитора – Паолина Капелло, также имела аристократические корни, она получила блестящее образование, увлекалась музыкой и литературой.

Высокий социальный статус накладывал отпечаток особой ответственности на деятельность всех представителей рода. Агостино Марчелло был высокообразованным человеком, он сочинял стихи, играл на скрипке и оживлял свою гостиную музыкальными представлениями. К моменту появления на свет будущего композитора род Марчелло, имевший древние дворянские корни и прославленное прошлое, находился на одной из низших ступеней политической карьеры. И хотя в начале XVIII века клан потерял прежнее величие, семейство по-прежнему обладало высоким авторитетом в аристократических кругах.

Бенедетто Марчелло родился 24 июля 1686 г. и был младшим из трех оставшихся в живых сыновей. В семье почитали все виды искусств, родители

---

<sup>1</sup> См.: Dizionario biografico degli italiani: Mangiabotti-Marconi. LXIX, v. 69. Roma: Istituto della enciclopedia italiana, 2007. 807 p.

стремились привить детям вкус к поэзии, музыке, литературе. Несомненно, своей разносторонней эрудицией Марчелло обязан родителям. Формирование художественных предпочтений будущего композитора проходило под руководством отца. С самого детства детям прививалась любовь к музыке и театру, глубокий интерес к поэзии и литературе. Богатейшая семейная библиотека содержала обширную коллекцию древнегреческих авторов, наряду с лучшими трудами современных итальянских мастеров. Глубокое изучение наследия античности послужило фундаментом для формирования литературного вкуса Марчелло. В зрелом возрасте мастер не только сочинял либретто для собственных и чужих вокальных произведений на заказ, но и регулярно публиковал различные литературные опусы, пользовавшиеся популярностью не только среди членов прославленной академии Аркадия, но и шире, за ее пределами.

С ранних лет Марчелло уделял много времени интеллектуальным занятиям, получая разностороннее образование. Мать посвящала часы досуга музыке, рисованию и литературе. Отец заботился о том, чтобы все трое детей с самого раннего возраста занимались стихосложением. Для этого каждое утро Бенедетто, как и его два брата, Алессандро и Джироламо, должны были сочинять по восемь – десять строк, которые затем прочитывались и обсуждались совместно с отцом. Таким образом Агостино воспитывал в детях любовь к поэзии и литературе. Занятия в кругу семьи привили Бенедетто утонченное чувство стиля, его публицистическое наследие имеет особую ценность как блестящий образец безупречного литературного языка.

Кроме того, вместе с братьями Бенедетто изучал юриспруденцию, успевая при этом уделять много времени искусству. Братья стремились преуспеть в различных областях художественной деятельности, их творческая активность отличалась чрезвычайной интенсивностью. Алессандро и Бенедетто были больше склонны к музыке, оба сочиняли и обучались игре на различных музыкальных инструментах.

Хотя отсутствует точная информация о процессе воспитания будущего композитора, биографы предполагают, что вероятнее всего Марчелло получил

такое же образование, как и другие венецианцы знатного происхождения, и, по всей видимости, обучался при колледже сомасских отцов в Сан Антонио ди Кастелло<sup>1</sup>.

Старший из братьев, Алессандро, на еженедельных концертах, устраиваемых родителями, представлял свои вокальные и инструментальные произведения. Юный Бенедетто также решил посвятить себя сочинительству и с необычайным упорством и настойчивостью принялся штудировать теорию музыки<sup>2</sup>. В возрасте семнадцати лет он приступил к более углубленным занятиям, что привело к серьезным последствиям, поставившим под угрозу его здоровье.

Музыкальным обучением юноши руководил известный композитор Ф. Гаспарини (1661–1727), признанный мастер в области оперного искусства. В 1701 г. Гаспарини переехал в Венецию, которая вплоть до середины XVIII века сохраняла статус одного из крупнейших музыкальных центров Европы. Гаспарини работал капельмейстером в приюте в Оспедале делла Пьета (*Ospedale della Pietà*). В 1708 г. в Венеции был издан труд маэстро, посвященный практическим вопросам обучения игре на клавесине<sup>3</sup>. Этот трактат неоднократно переиздавался в течение XVIII в. и долгое время являлся одним из самых популярных учебных пособий. Кроме того, композитором было написано несколько работ, оставшихся неопубликованными, в которых он осветил специфику сочинительства и затронул некоторые вопросы, касающиеся теории музыки<sup>4</sup>. Педагогический опыт Гаспарини позволил ему воспитать будущих прославленных музыкантов, отличающихся широтой взгляда на музыкальное искусство и смелостью композиционного мастерства. Среди его учеников, кроме Б. Марчелло, такие именитые композиторы, как Д. Скарлатти (1685–1757) и Дж. Порты (1675–1755).

---

<sup>1</sup> Bizzarini M. Benedetto Marcello. Palermo: L'epos. 2006. P. 22–23.

<sup>2</sup> Fontana. F. Vita di Benedetto Marcello. Venezia: A. Zatta e figli, 1788. P. 3.

<sup>3</sup> Gasparini F. L'Armonico Pratico al Cimbalo. Venezia: Antonio Bortoli, 1764.

<sup>4</sup> См.: Bizzarini M. Benedetto Marcello. P. 29.

Следует отметить, что приют Оспедале делла Пьета, в котором с 1701 по 1713 гг. работал Гаспарини, был одним из четырех крупнейших центров музыкального образования Венеции<sup>1</sup>. Четыре женских монастыря к первой половине XVIII в. превратились в профессиональные учебные заведения, в которых превосходно обучали музыкальному искусству. Организованные таким образом музыкальные школы назывались «консерваториями».

Изначально этим термином (лат. *Conservare* – сохранять) обозначались приюты для беспризорных. Они впервые появились в Венеции еще в XVI в., в консерваториях дети-сироты имели возможность получить начальное образование. Кроме основных предметов, их обучали пению, так как многочисленные церковные приходы постоянно нуждались в певчих.

Со временем преподаванию музыки начали уделять более серьезное внимание, а курс обучения могли пройти не только учащиеся приютов, но и, за отдельную плату, все желающие. В XVIII в. консерватории Венеции стали осуществлять функции музыкальных учебных заведений профильного образования, а термин «консерватория» применялся уже повсеместно для обозначения музыкальных академий. Педагогический состав консерваторий формировался из лучших композиторов того времени. Высокий уровень музыкального обучения способствовал общему развитию музыкального искусства.

Гаспарини, будучи одним из самых видных мастеров своего времени, давал своим ученикам хорошую школу, обучая основам контрапункта в традициях Палестрины. В 1705 году Алессандро Скарлатти отправил своего сына Доменико в Венецию специально для обучения у знаменитого маэстро. Вполне вероятно, что Марчелло встречался с ним у своего учителя. Такую гипотезу поддерживает исследователь творчества Марчелло Бидзарини<sup>2</sup>. По всей видимости, первые, не опубликованные ученические музыкальные сочи-

---

<sup>1</sup> Современник Марчелло, А. Вивальди, долгие годы работал в Пьета и воспитал многих талантливых музыкантов. Для Пьета написана большая часть духовных вокальных и инструментальных произведений Вивальди.

<sup>2</sup> *Bizzarini M. Benedetto Marcello. P. 29.*



нения Марчелло были созданы под влиянием маэстро в технике строгого контрапунктического письма и представляли различного рода каноны и имитации.

Сочетая творчество с практическими навыками, юный Марчелло обучался игре на скрипке, позже – на клавесине<sup>1</sup>. В этот же период началось изучение теоретических трудов Дж. Царлино, а также партитур великих композиторов прошлого – Дж. Палестрины, К. Дезуальдо, К. Монтеверди, Дж. Фрескобальди, Дж. Кариссими, и лучших работ современных авторов – А. Страделла, Дж. Легренци, Ж. Б. Люлли, Г. Пёрселла, Б. Пасквини и А. Корелли.

Гаспарини оказал большое влияние на формирование творческого облика будущего композитора. Марчелло пронес уважение к своему учителю через всю свою жизнь, высоко ценя его глубочайшие познания в области теории музыки. В предисловии к первому тому одного из самых масштабных своих трудов *Estro poetico-armonico* он опубликовал открытое письмо, адресованное Гаспарини, в котором высказал слова безмерной благодарности маэстро<sup>2</sup>.

Невзирая на такую сильную склонность к музыкальному искусству, Марчелло прочили политическую карьеру, соответствующую его социальному статусу. Законами Венеции предусматривалось, что наследник патрицианского рода обязан был служить в судебных органах республики. Сознвая избранность своего рода, Бенедетто, так же, как и его брат Алессандро, считал своим долгом посвятить себя Венецианской республике. Он долгое время входил в состав Большого Совета, главный орган управления Венеции, и успевал уделять внимание музыке, несмотря на сильную занятость по службе.

Бенедетто начал свою политическую карьеру в возрасте двадцати одного года. Он впервые появился в полном адвокатском облачении в апреле 1707 г., через месяц после смерти отца. А уже 4 декабря того же года композитор во-

---

<sup>1</sup> Fontana F. Vita di Benedetto Marcello. P. 3.

<sup>2</sup> Marcello B. Estro poetico-armónico. V. 1. Venezia, 1724. P. 14.

шел в состав Большого Совета. Дальнейшая политическая деятельность Марчелло неизменно была связана с высокими государственными постами. 29 сентября 1711 г. мастера избрали должностным лицом Мессетарии<sup>1</sup>, через три года, 4 марта 1714 г., – судьей в Экспертизе. 1 июля 1715 г. его перевели должностным лицом старой Тернарии, а 14 февраля 1717 г. Марчелло вступил в Совет Сорока, который являлся одним из высших конституционных судебных органов исполнительной власти Венеции. Члены этого Совета избирались на год и имели право переизбираться, Марчелло состоял в составе Совета Сорока более десяти лет.

После длительного служения на государственной службе в Венеции, 28 июня 1733 г. композитор был назначен инспектором венецианской провинции – города Пулы. Последнюю официальную должность Марчелло получил в 1738 году – с 5 января он начал исполнять должность камерария Римско-католической церкви<sup>2</sup>, которая подразумевала выполнение административных функций, в частности управление финансами и имуществом Папского Престола. Свои обязанности мастер всегда выполнял со свойственной ему ответственностью, сетуя только на то, что сухость бюрократической рутины отнимает драгоценное время, которое он хотел бы потратить на художественную деятельность<sup>3</sup>.

В 1707 году композитор совершил поездку во Флоренцию, где, возможно, встретился с Г. Ф. Генделем<sup>4</sup>. По словам одного из первых биографов композитора, Ф. Фонтана, в возрасте двадцати одного года Марчелло дебютировал как поэт, анонимно опубликовав драму *La Fede riconosciuta*, которая

---

<sup>1</sup> Налогом Мессетария облагались сделки купли-продажи, обязанность по уплате которых ложилась на покупателя (См.: Гурская М. М. Генезис бухгалтерского образования // Вестник АГУ. Вып. 3 (185), 2016. С. 39–48).

<sup>2</sup> Итал. *Camerlengo*, лат. *Camerarius* (казначей) – одна из высших придворных должностей при Святом Престоле.

<sup>3</sup> См.: *Marcello V. Fantasia ditirambica eroicomica* (1738).

<sup>4</sup> См.: *Bizzarini M. Benedetto Marcello*.

была вскоре представлена в театре в Виченце, а позже переименована в «Доринду»<sup>1</sup>. В связи с тем, что авторство Марчелло в данном произведении точно не установлено, некоторые историки подвергают сомнению факт написания композитором пьесы<sup>2</sup>. Однако крупнейший исследователь жизни и творчества Марчелло, М. Бидзарини, исходя из анализа источников, приходит к выводу, что *La Fede riconosciuta* принадлежит его перу<sup>3</sup>. В драме проявляются черты литературного дарования мастера. Типичный пасторальный сюжет, характерный для эстетики XVIII в., в дальнейшем находит воплощение в ряде кантат. Кроме того, анонимность также является своего рода росчерком Марчелло. И в зрелые годы он часто публиковал свои литературные опусы анонимно. В частности, известный трактат «Модный театр» также был издан без указания автора.

В эти же годы (1707–1708) вышел в печати первый опус музыкальных сочинений Марчелло – *12 concerti grossi*. Сборник был издан в Венеции под оп. 1. К сожалению, до наших дней не дошла полная партитура *concerti grossi* (утеряна партия солирующей скрипки). На титульном листе сохранившегося неполного рукописного издания четко видно имя автора, сопровождаемое подписью «венцианский дворянин дилетант контрапункта»<sup>4</sup>. Эта фраза свидетельствует о том, насколько Марчелло требовательно относился к сочинительству. Его ни в коей мере нельзя назвать любителем, который поверхностно, для собственного удовольствия занимался музыкой. Напротив, достижения мастера в области композиционного мастерства свидетельствуют о его высочайшем профессионализме.

---

<sup>1</sup> Fontana F. Vita di Benedetto Marcello. P. 8.

<sup>2</sup> Selfridge-Field E. A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660–1760. Stanford University Press, 2007. P. 408.

<sup>3</sup> Bizzarini M. Benedetto Marcello. P. 38.

<sup>4</sup> Marcello, B. 12 Concerti à 5, op.1. Manuscript, n.d.(ca.1708). Biblioteca Nazionale Marciana, Venice (I-Vnm): Mss.It.IV.980.

Появление первого опуса Марчелло имеет важное историческое значение. Хотя у нас отсутствует возможность ознакомиться с полным текстом концертов, можно утверждать, что данный цикл послужил толчком к дальнейшему развитию жанра. Концерты для струнных инструментов с сопоставлением солирующей группы струнных и общего ансамбля в то время не получили еще повсеместного распространения. Такой состав исполнителей был для современников внове. Венецианский композитор Т. Альбини, современник Марчелло, написал ряд концертов для струнных инструментов, в 1700 году в печати появились его шесть концертов op. 2, в 1707 – двенадцать концертов для скрипки соло и *basso continuo*.

Снискавший мировую славу цикл скрипичных концертов Вивальди op. 3 под заголовком *L'Estro Armonico* вышел спустя три года после публикации концертов Марчелло. Однако возможности жанра *concerto grosso*, предполагающего более масштабный состав исполнителей и композиционное разнообразие, не были в то время в полной мере раскрыты современниками. А. Корелли, признанный мастер *concerto grosso*, написал свои двенадцать концертов в 1680 году, однако они вышли в печати только после смерти композитора, в 1714 году. *Concerti grossi* Марчелло op. 1 представляют собой новое слово в развитии инструментального музицирования. Другим свидетельством значимости появления концертов в печати является тот факт, что И. С. Бах переложил для клавесина соло Второй концерт из этого цикла (BWV 981). Очевидно, многие композиторы, изучая творчество Марчелло, расширяли свои представления о возможностях музыкального искусства.

Несмотря на то, что финансовое состояние семейства Марчелло было не столь блестящим, как в былые времена, мастер стремился издавать свои сочинения на собственные средства. В связи с тем, что немногочисленные венецианские музыкальные издательства к началу XVIII в. находились в стесненных обстоятельствах, некоторые композиторы, в том числе Вивальди, предпочитали обращаться к иностранным издателям. В ранний период творчества из-под пера Марчелло выходили одна за другой светские и духовные камерно-

вокальные композиции, однако большая часть из них так и не была опубликована. Те произведения, которые Марчелло решался опубликовать, он, как истинный ценитель прекрасного, издавал в соответствии с представлениями о достойном оформлении, уделяя большое внимание графическим деталям.

Члены семейства Марчелло вращались среди самых высокопоставленных особ. В частности, теплые отношения с семьей римских Боргезов и поддержка княгини Ливии Спинолы Боргезе способствовала продвижению Бенедетто в высших кругах ценителей музыкального искусства. Так, специально для Ливии Боргезе в период между 1709 и 1710 гг. были написаны оратория *La Giuditta* (музыка и либретто Марчелло) и серенада *La morte d'Adone* (музыка Марчелло, либретто неизвестного). В этих произведениях органично соединены находки в области мелодии и гармонии, представляющие точки соприкосновения с итальянским стилем Г. Ф. Генделя.

## § 1.2. Ранний период творчества

Ранний период творчества композитора относится к 1700–1720-м гг. В это время происходит накопление теоретических навыков и формирование магистральных эстетических ориентиров. Большое влияние на кристаллизацию мировоззрения начинающего музыканта оказала атмосфера академии Аркадия. Марчелло нашел среди членов аркадийского сообщества единомышленников, чьи понятия о сущности искусства отвечали его собственным.

Собрания академистов проходили в римском палаццо Альтемпс. Близость к папскому двору придавала особую весомость учреждению. Марчелло ревностно стремился быть посвященным в ряды академии. Связи с семейством Боргезе и принцессой Ливией Спинолой Боргезе помогли композитору добиться желанной цели. Заручившись поддержкой ученого Б. Гарофоли и самих

Боргезе, в октябре 1711 г. Марчелло был принят в ряды литературной академии Аркадия под псевдонимом Дрианте Сакрео (*Driante Sacreo*)<sup>1</sup>.

Следует отметить, что все трое братьев Марчелло писали стихи и эссе на различные темы. По большей части их литературная деятельность имела целью зарекомендовать себя в академической среде. Регулярные заседания академистов имели характер научных диспутов в свободной форме, с обязательным участием музыки. Б. Марчелло в период 1711–1714 гг. неоднократно отправлял для концертов, проводимых в Риме Ливией Боргезе, различные камерно-вокальные композиции, в том числе кантаты и дуэты, которые с большим успехом исполняли известные певицы Лора и Вирджиния Предьери.

Академия представляла собой учреждение, способствующее распространению новейших достижений в области современного искусства. Многие музыканты и литераторы стремились попасть в ряды сообщества, регулярные собрания проводились при участии ведущих умов эпохи. Основатель Аркадии, Дж. Крешимбени, бессменно возглавлявший сообщество с 1663 по 1728 годы, постепенно создавал отделения академии в разных городах, расширяя спектр влияния организации.

С 1706 года в ряды академистов начали принимать не только литераторов, но и музыкантов. В числе первых композиторов, состоявших в сообществе, были А. Корелли, А. Скарлатти, Б. Пасквини. На собраниях, которые устраивались семь раз в год, исполнялись музыкальные новинки, обсуждались вопросы, связанные с новыми веяниями в области литературы и музыки. Присутствие иноземных гостей способствовало быстрому распространению вновь услышанного. Марчелло уделял большое внимание деятельности в рамках академического общества и старался не пропускать концерты академии.

Вскоре композитор добился нового престижного признания. В декабре 1711 г. его приняли в Филармоническую Академию Болоньи (*Accademia Filarmonica*). В отличие от Аркадии, в которой больший акцент делался на

---

<sup>1</sup> *Driante Sacreo* в переводе с латинского дословно – Дрианте Священный. Этот псевдоним своего рода парафраз на имя композитора, Бенедетто переводится как «благословенный».

изящной словесности, Болонская академия была создана с целью объединения ведущих музыкантов Италии. Основанная в 1666 г., она являлась одним из крупнейших центров развития современного музыкального искусства. К 1721 году более трехсот композиторов и исполнителей входили в состав общества. Официальный покровитель Филармонической Академии, кардинал Пьетро Оттобони, увлекался искусством и музыкой и оказывал большое содействие развитию учреждения. На собраниях, которые проходили несколько раз в неделю, регулярно прослушивались новые сочинения. Раз в месяц устраивались публичные концерты, прославленные мастера выносили авторитетные суждения о вновь услышанных музыкальных новинках.

Для принятия в ряды академистов Болоньи необходимо было пройти сложный экзамен по теории музыки и композиции. По результатам испытаний присваивался почетный титул *accademico compositore* (академический композитор). Это звание открывало богатые перспективы. Вступление в Филармоническую Академию означало признание в профессиональных кругах и значительно сокращало путь к славе.

Марчелло несколько раз посещал Болонью в связи с предстоящим испытанием. Для прохождения экзамена он написал четырехчастную мессу, посвятив ее Папе Клименту XI. В сопроводительном письме, отправленном вместе с сочинением и адресованном председателю болонской Филармонической Академии Д. Перти, композитор коснулся вопросов теории музыкального искусства. Приведем здесь полностью послание мастера, так как оно дает ясные представления о его эстетических установках.

«Сударь мой высокопочитаемый!

Поелику близится время ближайшего собрания членов филармонической академии, долгом почитаю повторить вам мою убедительнейшую просьбу принять меня в число сочленов вашего славного общества. Для сей цели отец Предьери передаст вам недавно мною для его святейшества Папы Климента XI сочиненную мессу *a cappella*; означенную мессу я вас прошу

предъявить почтенным академикам, дабы они снисходительно оную в дар приняли, буде они признают меня, недостойного, своим сочленом.

Но я вынужденным себя вижу оправдаться в отношении неких пунктов.

Во-первых, хотя в подобном стиле обычно придерживаются одной тональности, все же я в нескольких местах многими модуляциями пользовался, ради большей приятности кантилены, ради большей слова выразительности ради большего соответствия канонического ведения голосов. Я мнить не могу, что сие мне в тяжкую вину поставлено будет...

Во-вторых, я конечно знаю, что последняя нота после всех вступающего в каноне голоса конец одного канона являть должна, но соблюдением сего правила я частью пренебрег, дабы сухости каденций избежать... многие строгие авторы правило сие, как я заметил, соблюдали лишь в бесконечных канонах...

Я пользовался затем не раз черными нотами [т.е. нотами мелкой длительности]; мне казалось, что некая *diminutio* [украшение голосов нотами мелкой длительности] при строгости современного стиля ничего ошибочного не заключает, ежели все сие певуче и в умеренности проведено.

Все сие говорю я для своего успокоения и повергаю – само собой разумеется – на рассуждение господ академиков, коих прошу благоволить дружески меня поправить. Конечно, я пошел по тому же пути, который стоил пота не только моему челу, и тщился с естественным бесплодием композиции немного доброго вкуса соединить, ибо я ведаю, что *omne tulit punctum qui miscuit utili dulci* (высшая цель достигается тем, кто полезное с приятным совокупляет)»<sup>1</sup>.

В мессе представлены различные виды контрапунктической техники, демонстрирующие мастерское владение приемами полифонического письма. Члены филармонического сообщества высоко оценили эту работу. Принятию в ряды болонских академиков способствовали и дружеские отношения Марчелло с кругами, близкими Святому Престолу. Однако не следует сомневаться

---

<sup>1</sup> Цит. по: Материалы и документы по истории музыки. Т. 2: XVIII век. Указ. изд. С. 195–196.



и в твердой технической подготовке молодого музыканта. Вступление в Болонскую академию имело большое значение для Марчелло, о чем свидетельствует подпись на титульном листе изданных в 1712 г. сонат для флейты и *basso continuo* op. 2, в которых автор называет себя «дворянином дилетантом контрапункта академиком Филармонии и Аркадии»<sup>1</sup>.

Примечательно, что в этот период композитор вел активную переписку с Ливией Боргезе. Письма Марчелло свидетельствуют о том, что он с интересом следил за постановками опер, написанных его учителем Ф. Гаспарини<sup>2</sup>, премьеры которых проходили как в Венеции, так и в Болонье. Кроме того, мастер уделял большое внимание и другим оперным спектаклям, время от времени осуществляемым различными гастролирующими труппами. Именно на данном этапе происходит накопление впечатлений от современных опер, которые впоследствии приведут к появлению знаменитой сатиры *Il teatro alla moda* («Модный театр»)<sup>3</sup>.

Творческие поиски композитора в 1710–1720-е гг. сосредотачиваются вокруг камерно-вокальных жанров, востребованных в музыкальной жизни академических сообществ. В каталоге сочинений этого периода жанр кантаты представлен достаточно широко<sup>4</sup>. Их общее количество превышает триста, из них большинство написаны в 1710–1720 гг. с целью исполнения на концертах собраний. Изысканность поэтического языка и мастерство вокального письма ставят сочинения Марчелло в один ряд с шедеврами А. Скарлатти, одного из самых авторитетных композиторов этого популярного в XVIII в. жанра.

<sup>1</sup> *Marcello B.* 12 sonate a flauto solo. Amsterdam, 1712. 37 p.

<sup>2</sup> См.: *Bizzarini M.* Benedetto Marcello // *Dizionario Biografico degli Italiani*. – Volume 69 (2007) [https://www.treccani.it/enciclopedia/benedetto-giacomo-marcello\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/benedetto-giacomo-marcello_%28Dizionario-Biografico%29/) (дата обращения: 21.01.22).

<sup>3</sup> *Marcello B.* *Il teatro alla moda*. Venezia, 1720.

<sup>4</sup> В первой половине XVIII в. жанр кантаты представлял собой разновидность камерно-вокального творчества, состав исполнителей как правило ограничивался солистом и чембало, в некоторых случаях с добавлением одного-двух инструментов.

Тексты большинства кантат по традиции основываются на тематике, заимствованной из древнегреческой истории и мифологии. При этом можно выделить две основные линии трактовки сюжета. В одном преобладает любовная тематика в аркадски-пасторальном стиле, в другом – героический эпос. Композитора вдохновляют такие известные персонажи, как Клеопатра, Лукреция, Андромаха, Медея, Катон. Он стремится передать все тонкости психологического состояния своих персонажей. Внимание к деталям придает музыкальной ткани изысканность и разнообразие. При достаточно скромных исполнительских ресурсах, как правило ограниченных солистом и одним–двумя инструментами сопровождения, Марчелло добивается удивительной яркости и красочности музыкальных образов.

К 1713 году относится создание двадцати четырех кантат для сольного голоса в сопровождении *basso continuo*. Эти небольшие циклы исполнялись на еженедельных концертах частных академий, в том числе и на собраниях, проходящих в доме венецианской дворянки Изабеллы Ренье Ломбрия.

Одна из образованнейших людей Венеции, Изабелла Ренье принадлежала к потомкам патрицианского рода. Она регулярно устраивала у себя приемы с чтением стихов и музыкой, на которых собирался цвет общества. Изабелла покровительствовала искусствам и принимала активное участие в судьбе начинающих музыкантов. По ее просьбе Марчелло помогал начинающей певице Фаустине Бордони совершенствовать свое техническое мастерство, обучая ее тонкостям вокального искусства. Будущая звезда мировой величины, обладающая прекрасным меццо-сопрано, совершала свои первые шаги под руководством Марчелло. Выступления Бордони на концертах, в которых принимал участие композитор, способствовали росту ее профессионализма. Впоследствии певица совершила головокружительную карьеру, блистая на сценах лучших театров Европы.

Параллельно с сочинением вокальной музыки мастер отдавал дань и инструментальным жанрам. Кроме цикла сонат и *concerti grossi*, упомянутых ра-

нее, в этот период он создал сонаты для клавесина, виолончели, для двух виолончелей, а также концерты и симфонии. Часть работ, опубликованных между 1712 и 1717 годами, не сохранилась до наших дней. В некоторых утрачены отдельные партии.

Вместе с тем все более глубокие исследования в области музыкального искусства привели Марчелло к мысли о необходимости написания публицистического труда, посвященного анализу современного стиля. Так появляется произведение, в котором автор подвергает жесткой критике вышедший впервые в 1705 году в Венеции сборник дуэтов, трио и мадригалов А. Лотти (1667–1740)<sup>1</sup>.

Известный органист церковного прихода Сан-Марко, Лотти преподавал в одной из венецианских консерваторий и пользовался большим авторитетом. Его оперы ставились в различных европейских театрах. Дуэты, трио и мадригалы, написанные им для пятиголосного вокального ансамбля в сопровождении *basso continuo*, отмечены особой усложненностью полифонического письма. Лотти ранее в течение некоторого времени был учителем мастера, однако Марчелло счел необходимым выступить против сочинений прославленного маэстро.

Таким образом, около 1716 года появилось анонимное «Семейное послание академика Филармонии и Аркады»<sup>2</sup>. В этой безжалостной брошюре, авторство которой Болонские академики сразу же безошибочно приписали Марчелло, осуждалось каждое незначительное нарушение правил гармонии и контрапункта. Некоторые композиционные решения особо отмечались автором как тривиальные и неподобающие. Кроме того, аноним отмечал, что полифония Лотти излишне отягчена избыточной мелизматикой и произвольной трак-

---

<sup>1</sup> Lotti A. Duetti, terzetti, e madrigali a più voci. Venezia, Bartoli, 1705.

<sup>2</sup> Marcello B. Lettera famigliare di un accademico filarmonico et arcade sopra un libro di duetti, terzetti e madrigali a più voci stampato in Venezia da Antonio Bortoli l'anno 1705. Biblioteca nazionale Marciana. Venezia.

товкой диссонансов. Марчелло критиковал не весь сборник Лотти, он остановился на анализе только одного номера – одиннадцатого дуэта, озаглавленного *Patimento in amore*.

Послание осталось незавершенным и не было опубликовано скорее всего по той причине, что Марчелло не стремился публично ославить своего учителя. Вместе с тем рукописная копия быстро получила широкое распространение. Свидетельством тому служит письмо маркиза Ф. Раньони к падре Мартини, в котором он пишет: «наконец-то мне удалось заполучить послание Марчелло о дуэтах, мадригалах и пр. Лотти, которое я передаю Вам, умоляя Вас отправить его обратно при подходящем безопасном случае после того, как вы найдете удобное для Вас время»<sup>1</sup>.

В XIX в., когда смелые гармонические эксперименты самого Марчелло были оценены по достоинству, многие выражали сомнения в подлинности этого послания, которое казалось излишне педантичным. Однако для эстетики музыкального искусства XVIII столетия подобная скрупулезность не считалась крайностью. Правила строгого стиля служили композиторам опорой, а несоблюдение норм голосоведения приводило к резким диссонансам, нарушающим гармоничность целого. Бесспорно, Марчелло, досконально изучивший теорию музыки, с уважением и пониманием относился к законам контрапунктического искусства, которые он понимал не как данность, а как естественные требования, основанные на многовековой практике. По этой причине излишества Лотти, по всей видимости, казались ему опасными, так как могли привести к грубым стилистическим нагромождениям.

Подтверждением авторства Марчелло является общность стиля «Семейного послания» со стилем «Модного театра» и предисловием к «Поэтически-гармоническому вдохновению». Однако, несмотря на едкость высказываний и критическую направленность полемики, Марчелло не стремился к изданию

---

<sup>1</sup> *Gaspari G. Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna. V. I. Bologna, 1890. P. 86.*

своего труда. Его небольшая публицистическая работа так и осталась незаконченной, единственная копия хранится в Национальной библиотеке им. Марччиана в Венеции.

Композитор не ограничился литературным диспутом с Лотти. В качестве музыкального ответа соотечественнику в 1717 году он опубликовал в Болонье сборник *Canzoni madrigalesche* («Канцоны в стиле Мадригалов» op. 4), посвятив его «ученым и мудрым контрапунктистам»<sup>1</sup>. Изысканность и утонченность мадригалов Марчелло свидетельствуют о том, что мастер намеревался дать свой пример разнообразного современного вокального стиля, с яркими гармоническими находками, но в то же время избавленного от излишеств, свойственных сочинениям Лотти. Этот сборник Марчелло, по всей видимости, пользовался почти такой же популярностью, как и его Псалмы Давида. В томе содержится восемнадцать произведений – шесть арий и двенадцать канцон для двух, трех и четырех голосов.

Небольшие двухголосные канцоны отличаются простотой мелодической линии, при этом изысканные полифонические переплетения голосов придают звучанию особую многоплановость<sup>2</sup>. Четыре канцоны (для трех голосов) и две (для четырех голосов, без сопровождения) выделяются применением сложных приемов письма строгой полифонии, характерных для эпохи Возрождения. В этих канцонах композитор стремился передать всю красоту контрапунктического стиля.

Три из четырех трехголосных канцон написаны на тексты, уже применявшиеся другими композиторами. На текст канцоны *In quel sol che in grembo al Tago* ранее была создана кантата, принадлежащая перу А. Страделла<sup>3</sup>. Примечательно, что тексты канцон *Piange l'amante ucciso* и *In una siepe ombrosa* заимствованы Марчелло из сборника Лотти. Таким образом мастер, по всей

<sup>1</sup> *Marcello B. Canzoni madrigalesche*. Bologna: Giuseppe Antonio Silvani, 1717.

<sup>2</sup> В качестве примера можно привести четвертую канцону *Se morto mi brami*.

<sup>3</sup> *Страделла А.* Кантата для сопрано и *basso continuo* *In quel sol che in grembo al Tago*.

видимости, хотел подчеркнуть разность музыкального прочтения стихотворного источника.

Если «Семейное послание» и Канцоны были направлены на укрепление позиций автора среди Филармонической академии Болоньи, то последующее издание в Венеции в 1718 году «сонетов венецианского дворянина, среди аркадцев Дрианте Сакрео»<sup>1</sup>, способствовало росту известности Марчелло в литературных кругах. В этом поэтическом сборнике автор выказал себя зрелым литератором, виртуозно владеющим искусством рифмы.

Следует отметить, что композитор охотно отдавал в печать свои литературные сочинения. Регулярность, с которой выходили в свет его труды, свидетельствует о том, насколько серьезно он относился к своим творениям. В действительности, опубликованные книги представляют интерес как самостоятельное явление в мире литературы первой половины XVIII в. Многие прозаические и стихотворные сборники Марчелло переиздавались, пользуясь популярностью не у одного поколения читателей.

Позднее композитор с долей самокритики писал о сочинениях раннего периода, утверждая, что в юные годы чрезмерно предавался любовным страстям. Вполне вероятно, что он имел в виду не только свои поэтические, но и музыкальные опусы, посвященные возвышенным любовным томлениям в аркадском стиле. Действительно, более сотни кантат, написанных в 1700–1715 гг., посвящены любовной тематике. Для некоторых из них Марчелло, помимо музыки, писал и поэтические тексты.

Публикации сонетов предшествовало создание поэтической оды на смерть доблестного командующего военно-морского флота Венеции Лодовико Фланджини, погибшего в сражении с османскими войсками. Война с Турцией продолжалась не одно столетие и была для Венеции болезненной, отношения двух государств неоднократно приводили к конфликтам в течение XV–

---

<sup>1</sup> *Marcello B. Sonetti di Benedetto Marcello nobile veneziano, tra gli arcadi Driante Sacreo. Venezia, 1718.*

XVIII вв., практически вплоть до конца существования Венецианской республики<sup>1</sup>. 9 декабря 1714 года Турция в последний раз объявила войну Венеции. Изнурительная война завершилась в 1718 году, когда оба государства были практически равно истощены. Помощь Венеции европейских держав в борьбе была незначительной. Папа Климент XI, Великий герцог Тосканский и Мальтийский орден выделили всего дюжину галер. В 1716 году в войну вступили войска Австрии, так как под ударом оказались австрийские владения.

В 1717 году Венеция активно воевала на суше и на море, османские отряды были разбиты у острова Имброс. В том же году Фланджини принял командование военно-морским флотом и поднял свой флаг на недавно построенном линкоре «Лев победитель». 12 мая венецианские войска одержали частичную победу в битве у острова Имброс, Фланджини заставил османский флот, состоящий из сорока двух кораблей, отступить. В последующей битве венецианцы нанесли новое поражение османам, и турецкий флот начал отступление. Во время отступления осколок пушечного ядра попал главнокомандующему в шею, тяжело раненный, он продолжал руководить военными действиями. Фланджини умер во время сражения, управляя армией с палубы судна. Тело героя перевезли в Венецию, похороны прошли с подобающими его заслугам почестями.

Марчелло написал на смерть Фланджини торжественную оду *Corona Poetica in Morte di S. E. Lodovico Flangini*<sup>2</sup>. Тот факт, что именно Марчелло было поручено написание оды, говорит об известности мастера как литератора и степени уважения к его писательскому таланту. Другим свидетельством авторитета Марчелло в высокопоставленных кругах является его участие в конкурсной комиссии, организованной в 1721 году для назначения нового хормейстера в часовне Сан Джакомо дельи Спаньоли в Риме.

---

<sup>1</sup> Существование Венецианской республики продлилось до 1797 г., до вторжения армии Наполеона Бонапарта.

<sup>2</sup> *Flangini. Gli stretti legami di una famiglia di Greci e la Repubblica di San Marco*. Montevideo: Y. Flangini, 2015. P. 110.

### § 1.3. Период творческой зрелости

Период творческой зрелости композитора ознаменовался интересом к крупным формам. Изучение наследия классиков послужило основой для появления двух масштабных хоровых сочинений (ныне утраченных). В 1719 г. была создана музыка к трагедии *Ulisse il giovane* («Юный Улисс»)¹ и хоры к трагедии *Lucio Commodo* («Луций Коммод»)². Автор текста первого сочинения, профессор Университета Падуи Д. Лаццарини, написал трагедию по мотивам древнегреческого эпоса. Пьеса «Луций Коммод», принадлежащая перу младшего брата Пьера Корнеля Тома Корнеля, шла в Венеции в переводе А. Занибони. Для постановок трагедии «Луций Коммод» Марчелло создал также два комических интермеццо, которые представляют собой единственный пример в творчестве композитора обращения к сфере музыкального театра буффа.

Как известно, при исполнении драматических трагедий в XVIII в. по традиции действия разделялись музыкальными интермеццо, которые зачастую представляли собой некое подобие фарса. Комические миниатюры, как правило, основывались на контрастном сопоставлении персонажей, образующих неожиданные пары (например, служанка в погоне за богатым вдовцом и т. п.). Два Интермеццо Марчелло *Spago e Fileta*, предназначенные для исполнения в антрактах трагедии *Lucio Commodo*, являются ярким примером подобных комических вставок в опере.

Юноша Спаго рассуждает о том, «во сколько мне обойдется женитьба?», его речитативы и арии полны скрытого юмора. В свою очередь кокетка Филета гордится своей способностью привлекать мужчин и обещает научить этому искусству других молодых женщин. Стремясь привлечь внимание Спаго, она

---

¹ Улисс или Одиссей – царь Итаки, участник похода греков на Трою, герой поэмы Гомера «Одиссея».

² Луций Коммод – римский император (161–192).



демонстрирует па новомодного менуэта, недавно привезенного из Парижа. Спаго раздражается нелестными замечаниями.

Оба интермеццо Марчелло написаны со свойственной композитору изысканностью, музыка полна грациозности и непринужденной легкости. Сатирический характер диалогов помог мастеру найти верные музыкальные интонации. Эти сочинения нередко исполняются в наши дни и входят в репертуар оперных трупп как яркий образец барочного театрального искусства.

Сатирическая линия получает продолжение в литературном творчестве. В 1720 году в Венеции анонимно выходит трактат *Il teatro alla moda* («Модный театр»). Это произведение посвящено анализу барочного оперного театра – автор обнажает скрытые механизмы создания оперных спектаклей, разоблачает невежество и корыстность музыкантов и дельцов, стремящихся к собственной выгоде. В «Модном театре» Марчелло выступает противником вырождения современного вкуса и выражает свою негативную позицию по отношению к новомодным постановкам.

Следует отметить, что творческая зрелость композитора выпала на период застоя в музыкальном искусстве. Сложное время определялось поисками новых путей развития, распространенные ранее формы казались отжившими и устаревшими. Современники, в числе которых был и венецианский мастер, ощущали необходимость обновления.

Издание *Neues Handbusch Musikwissenschaft*<sup>1</sup> не случайно называет 1720 год – год появления в печати «Модного театра» – начальной границей для музыкального искусства XVIII в. Действительно, это время стало переломным во многих аспектах. Застой в области оперы привел к появлению большого количества произведений «средней руки», написанных зачастую наспех, в угоду вкусам публики, пресыщенной всевозможными зрелищами<sup>2</sup>. Все эти недо-

<sup>1</sup> *Dahlhaus C.* Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Laaber. Laaber-Verlag, 1989.

<sup>2</sup> См.: *Rosand E.* Opera in seventeenth century in Venice: the Creation of a Genre. Berkeley, Los Angeles and Oxford, University of California Press, 1991.

статки были метко подмечены Марчелло, появление трактата произвело эффект разорвавшейся бомбы. «Модный театр» стал укором многим современникам, он быстро обрел широкую популярность.

Знаменитый трактат представляет собой остроумный и едкий ученый труд «наоборот», в котором даются иронические и парадоксальные советы поэта, композиторам, певцам, импресарио, оркестрам, танцорам, маскам и прочим лицам, связанным с оперным театром. В шуточном тексте, комментирующем картинку, изображенную на фронтиспise издания, автор мастерски зашифровал имена самых известных деятелей тех лет. И хотя композитор не указал в тексте ни одной фамилии, скрыв, против кого конкретно направлены стрелы сатиры, для современников не составляло труда разгадать загадку. Анаграммы на имена композиторов А. Вивальди, Дж. Орландини и Дж. Порты, поэта Дж. Палацци, вокалистов Катерины Борги, Сесилию Белисани, Катерину Терезу Кантелли, Анну Марию Страда и Антонию Марию Лауренти Новелли, импресарио Джованни Орсатти оказались зашифрованными в надписи к картинке. Очевидно, что именно против их деятельности выступал с резкой критикой композитор<sup>1</sup>.

Особенно любопытно, что на страницах, посвященных певцам, автор вставляет многочисленные реплики на болонском диалекте. Следует отметить, что большинство виртуозов нового поколения учились или происходили родом из Болоньи. По всей видимости, Марчелло имел основания порицать низкий уровень исполнительского мастерства новоиспеченных звезд болонской школы. Несмотря на анонимность публикации, личность истинного автора вскоре была раскрыта.

Косвенную характеристику окружения, связанного с оперным театром, также можно найти в кантате для меццо-сопрано и *basso continuo Carissima*

---

<sup>1</sup> См.: Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Ч. 2.: Эпоха Метастазиио.

*figlia* («Дражайшая дочь»)<sup>1</sup>. В этом произведении Марчелло положил на музыку текст письма, адресованного певице Виттории Тези ее учителем пения. В историю оперного искусства Тези вошла как одна из первых выдающихся певиц африканского происхождения, она обладала контральто чрезвычайно богатого тембра (рисунок 1.1).



Рисунок 1.1. Дзанетти А. М. Карикатура *La Tesi* (1741)

В письме автор делится впечатлениями от посещения спектаклей с участием примадонн Куццони и Коралли венецианских театров Сант Анжело и Сан Джованни Кризостомо. Марчелло высмеивает известных певцов, блистающих на ведущих сценах Европы, в том числе кастрата Гаetano Беренштадта и двух примадонн, соперничающих друг с другом – уроженки Венеции Фаустины Бордони, и Франчески Куццони из Пармы. *Carissima figlia* является редким примером музыкального шаржа.

Но после публикации опусов полемического характера Марчелло возвращается к более серьезным композициям. В сотрудничестве с патрицием Дж. А. Джустиниани композитор создает Псалмы Давида, которые по сей день остаются одной из самых необычных глав в истории музыки. Они были опубликованы под общим названием *L'estro poetico-armonico: parafrasi sopra li*

<sup>1</sup> Рукопись кантаты хранится в государственной библиотеке Берлина (Signatur Mus Ms 13546), наиболее полное ее описание можно найти у Э. Селфридж-Филд.

*salmi di Davide* («Поэтически-гармоническое вдохновение: парафразы на псалмы Давида»)<sup>1</sup>.

В период между 1724 и 1726 гг. было издано восемь томов псалмов, прославивших имя Марчелло на века. В каталогах в качестве начального названия иногда используется подзаголовок *Parafraresi*, сборник обычно именуется сокращенно как *Estro poetico-armonico*, а отдельные произведения обозначаются псалмами. Монументальное издание, опубликованное венецианским издателем Д. Ловизой, оформил известный художник С. Риччи, гравюры которого воспроизведены на фронтисписах каждого тома (рисунок 1.2).



Рисунок 1.2. Гравюра С. Риччи. Б. Марчелло *Estro poetico-armonico* (I том, 1724) – изображение царя Давида

<sup>1</sup> *Marcello B. L'estro poetico-armonico: parafrasi sopra li salmi di Davide. V. 1–8. Venice: Domenico Lovisa, 1724–1726.*

Обширные предисловия к каждому тому *Estro* представляют особый интерес, в них Марчелло излагает свои взгляды на историю музыкальной культуры. Отталкиваясь от характеристики древней еврейской и античной музыки, мастер формулирует эстетические принципы современного искусства. Он обосновывает стремление к благородной простоте возвратом к тем идеалам, которые проповедовали художники прошлого. Следует отметить, что новаторские устремления композитора нашли продолжение в творчестве младших современников, в частности К. В. Глюка, В. А. Моцарта.

Псалмы Марчелло не предназначены для церковного богослужения, они написаны на итальянском языке, а не на латыни, и выдержаны в стиле современной итальянской поэзии. Поэтические тексты Джустиниани являются свободными парафразами на священные тексты. Отказ от латинского языка приближает псалмы к жанру духовных камерных кантат, отделяя их от священной музыки исключительно литургического употребления. По этой причине сборник *Estro* получил распространение за пределами католических стран, особенно в Германии и Англии<sup>1</sup>.

Марчелло противопоставляет интеллектуальные композиции строгого возвышенного характера повальному увлечению оперой и сценическим искусством. По замыслу композитора, появление псалмов должно было способствовать привлечению внимания современников к исследованию древней музыкальной культуры. В сборнике представлен стиль, нетипичный для итальянской музыки XVIII в. Псалмы Давида по праву стали самым известным сочинением Марчелло, в них в органичном единстве совмещается приверженность к традициям с ярким индивидуальным стилем.

В 1725 году, когда слава Марчелло упрочилась и простерлась далеко за пределы Венецианской республики, мастеру поручили написать Серенаду в честь императора Священной римской империи Карла VI. Так появилась миниатюра *Nasce per viver sempre* («Рожден жить вечно»), в которой Марчелло

---

<sup>1</sup> См.: *Bizzarini M. Benedetto Marcello.*

выступил и как поэт, и как композитор. Как известно, Священная Римская империя германской нации (*Sacrum Imperium Romanum Nationis Germanicae* – лат.) являлась союзом итальянских, немецких, балканских, франкских и западнославянских народов. Она просуществовала до 1806 года, до 1740 года империей правил Карл VI. Серенада прозвучала впервые в Вене при дворе Карла VI, среди исполнителей выделялась прославленная ученица Марчелло – меццо-сопрано Фаустина Бордони.

В этот же период появились и другие драматические сочинения – *intercio scenico Arianna* («Ариадна») и *Psiche* («Психея»), написанные на тексты В. Кассани, предположительно для праздника, устроенного в честь прибытия в Венецию кардинала П. Оттобони (1726). К сожалению, музыка «Психеи» по большей части утеряна. Около 1727 г. была закончена оратория *Joaz* («Иоаз», текст А. Дзено), предназначенная для исполнения при дворе в Вене.

Структура этих произведений состоит из традиционных речитативов и развернутых арий *da capo*, отличающихся богатым инструментальным сопровождением. Как справедливо отмечает ряд исследователей<sup>1</sup>, Марчелло никогда не обращался к жанру оперы, однако в его серенадах, кантатах и ораториях обнаруживаются черты, выказывающие чуткость автора к специфике сценической драматургии.

Две наиболее известные монументальные драматические кантаты Марчелло датируются этим же периодом. Они написаны на тексты, принадлежащие аббату Антонио Конти. В этих кантатах композитор стремился раздвинуть привычные рамки камерно-вокального жанра. *Timoteo* («Тимофей») и *Cassandra* («Кассандра») представляют собой квинтэссенцию эстетических исканий композитора. Музыка в них строго подчинена поэзии, замкнутые формы уступают место свободным декламационным высказываниям, инструментальное сопровождение ограничивается непрерывным *basso continuo*.

---

<sup>1</sup> См.: Луцкер П. В., Сусидко И. П.; Fontana F.; Bizzarini M.

Привлечение Конти в качестве либреттиста сыграло важную роль, так как аббат считался одним из видных знатоков искусства. Он обладал энциклопедическими знаниями и, помимо интереса к наследию прошлого, пристально следил за современной английской и французской литературой. В основу либретто «Кассандры» легли стихи Гомера, «Тимофей» же представляет собой переработку оды английского поэта Дж. Драйдена<sup>1</sup>. Международная слава Конти сыграла важную роль в распространении музыки Марчелло в самых интеллектуальных кругах Европы.

В этот период в жизни композитора большую роль сыграло знакомство с Розанной Скальфи. На каналах Венеции многие певцы и певицы пели прекрасные канцонетты, получившие название *Arie da Battello* (песни гондольеров). Они писались в простом народном стиле, очень живом и естественном и исполнялись на венецианском диалекте, который отличался особой изящностью. Окна дворца Марчелло выходили на Большой канал, и ему неоднократно приходилось слышать приятный женский голос, поющий канцонетты. Композитор узнал, что он принадлежит молодой певице Розанне Скальфи. Розанна пела в одной из лодок, следующих по Большому каналу. Мастер был поражен красотой тембра певицы и взял бедную девочку под свою защиту, лично заботясь о ее содержании и музыкальном обучении.

Спустя пять лет, 20 мая 1728 г., Марчелло тайно женился на своей любимой ученице. Этот брак для своего времени был сильным мезальянсом. Девушка, которой на момент женитьбы было двадцать четыре года, принадлежала к бедной семье и не имела никакого состояния, что послужило предметом споров со стороны аристократического клана семьи Марчелло. Представитель патрицианского рода, связавший свою судьбу с простолюдинкой, по мнению многих грубо нарушил законы, установленные в высшем обществе. Возможно, что назначение Марчелло на новый пост, находящийся на периферии, было вызвано именно женитьбой.

---

<sup>1</sup> Следует отметить, что на этот же сюжет оды Драйдена в 1736 г. написал ораторию Г. Ф. Гендель («Праздник Александра или сила музыки», HWV 75).

Композитор был счастлив в браке, он жил с Розанной в мире и согласии, детей у пары не было. Жена стала музой композитора, поддерживала его в жизни и творчестве. Она обладала голосом необыкновенно богатого тембра, под руководством мужа овладела различными техническими приемами. Певица глубоко чувствовала музыку, большой диапазон позволял ей исполнять партии самого сложного уровня.

Розанна была первой исполнительницей многих камерно-вокальных сочинений мастера. В расчете на ее уникальные данные Марчелло писал арии, отличающиеся особым драматизмом и виртуозностью, в которых стремился передать скрытую душевную борьбу героев. Декламационная выразительность вокальной линии его зрелых сочинений полна импровизационной непосредственности. Поиски Марчелло новых путей развития музыкально-сценического искусства способствовали обогащению жанра оперы.

Следует отметить, что Марчелло-педагог внес свой вклад в воспитание прославленных музыкантов. Он успевал уделять внимание работе с вокалистами. Как указывалось выше, среди наиболее прославленных учеников Марчелло, кроме жены, всемирно известная певица Фаустина Бордони. Примадонна блистала на лучших сценах Европы, исполняя сольные партии в произведениях Генделя, Хассе, Марчелло и других композиторов.

Один решающий эпизод в жизни Марчелло произошел 16 августа 1728 г. Находясь в церкви св. Апостола, он подошел к главному алтарю, но внезапно оступился на могильной плите, которая открылась под его ногами. Падение было истолковано им как зловещее предзнаменование и привело к глубокому кризису. Это событие подтолкнуло Марчелло пересмотреть всю свою жизнь. Он пожалел обо всех прошлых ошибках и решил начать новую страницу своей биографии. С этого момента он посвятил себя главным образом изучению Священного Писания.

Новые настроения отразились и на творчестве. Через несколько лет вышел в свет масштабный сборник сонетов Марчелло, озаглавленный: *A Dio*.



*Sonetti... con altre rime, di argomento sacro e morale* («Богу. Сонеты...»), Венеция, 1731). В отличие от ранних стихов, основной темой которых были любовные переживания, в этом цикле Марчелло затронул глубокие философские вопросы, связанные со священной и нравственной тематикой.

Перелом привел к резкому спаду активности в области сочинения музыки, некоторое время мастер даже воспринимал ее как греховное искушение. В порыве сильного религиозного чувства Марчелло размышлял о полном отказе от музыкального искусства. Он отклонил приглашение, обращенное к нему писателем и критиком С. Маффеи, написать музыку к его пасторальной драме *La fida ninfa* («Верная нимфа»)¹.

Марчелло остался верен своим принципам культивирования музыкальных композиций в рамках религиозных жанров. Вскоре были закончены две крупные оратории, созданные специально к празднику Успения Пресвятой Богородицы – *Il pianto e il riso delle quattro stagioni dell'anno* («Плач и смех четырех времен года», 1731) и *Il trionfo della poesia e della musica* («Триумф поэзии и музыки», 1733). Авторство текстов этих произведений приписывают отцу-иезуиту Г. Вителлески, но, по всей видимости, стихи написал сам Марчелло². К этому же периоду относится и ряд других духовных сочинений, среди которых выделяется Реквием *g-moll*. Некоторые произведения религиозного характера, созданные в это время, не дошли до настоящего времени. Так, утеряны *Treni di Geremia* («Плач Иеремии»), *Te Deum*.

В тридцатые годы композитор продолжал вести активную переписку со многими видными деятелями искусства. В частности, к священнику Л. А. Муратори, одному из крупнейших историографов и литераторов своего времени, он обращался с просьбой оценить сборник Сонетов, посвященных божественной тематике. Постоянными адресатами композитора были А. Дзено, с которым Марчелло познакомился еще в годы юности и мнением которого дорожил, аббат Конти, литератор Дж. А. Джустиниани, живописец Дж. Чиньяроли,

¹ Вскоре на этот сюжет создал оперу А. Вивальди (*La fida ninfa*, 1732).

² См.: *Bizzarini M. Benedetto Marcello. Palermo. L'epos. 2006.*

либреттисты Д. Лалли и А. Болдини. В письмах Марчелло обсуждал свою новую поэму *La Redenzione* («Искупление»), замысел которой он вынашивал в последние годы.

Тем временем здоровье композитора стало необратимо ухудшаться, особенно после пребывания в Пуле (1733–1735), куда Марчелло получил назначение в качестве инспектора Венецианской республики. Вернувшись из Истрии, мастер испытал глубокую горечь, обнаружив, что в Венеции больше не было страсти «к благородным вещам, к науке и искусству»<sup>1</sup>.

Два года спустя Марчелло назначили в Брешию в качестве казначея папского двора. Находясь там, в провинции Ломбардия, помимо выполнения административных обязанностей, он много времени уделял религиозным обрядам, часто бывал у кардинала А. М. Кверини, ученого Дж. Мацукелли и других представителей местной аристократии, с которыми обсуждал темы, связанные со Священным Писанием. Также композитор возобновил свою музыкальную деятельность, лично дирижируя исполнением нескольких псалмов из цикла *Estro poetico-armonico*.

Оказавшись на склоне лет в Брешии, как в ссылке, Марчелло с горечью «видел, как все ниже опускается его страна, где ныне процветает порок, заглушающий в человеке благородные помыслы, любовь к наукам и к искусству... В стране налицо всеобщее падение нравов как следствие паралича административного аппарата. Закоснелость во взглядах и неспособность власти что-то изменить к лучшему – вот главное препятствие распространению новых идей и веяний, привнесенных из Франции ветрами Просвещения»<sup>2</sup>.

Сатирическая жилка прошлых лет в последний раз проявляется в причудливой поэтической композиции – *Fantasia ditirambica eroicomica* («Героико-комическая хвалебная Фантазия», Брешиа, 1738, рукопись<sup>3</sup>), в которой

<sup>1</sup> Письмо графу Флорио от 8 мая 1736 г. (цит. по: Giazotto R. Vivaldi. Milano, 1964. P. 296).

<sup>2</sup> Боккарди В. Вивальди. М.: Молодая гвардия, 2007. С. 59.

<sup>3</sup> Venezia, Museo Correr, cod. Cicogna 1270, cc. 1r-22v.

помпезно-вычурные строки чередуются с отрывками в обыденной прозе и стихами на диалекте Брешии.

Между тем, день за днем, силы оставляли Марчелло. Обеспокоенный тем, что он не в состоянии завершить поэму об Искуплении, композитор отправился в святилище Караваджо в надежде на чудесное выздоровление, но недуг охватил его с новой силой, и врачи поставили ему диагноз – неизлечимая форма туберкулеза. В завещании, продиктованном 22 июля 1739 года, в отсутствие детей он назначил «любимую жену» Розанну Скальфи наследницей всего своего имущества, «товаров и вещей, денег, столового серебра, мебели и предметов домашнего обихода»<sup>1</sup>. Свою незаконченную поэму «Искупление» композитор доверил С. Молину. Поэма так и осталась незавершенной, до наших дней дошли только первые две арии<sup>2</sup>.

Марчелло умер в Брешии 24 июля 1739 года, в день своего пятьдесят третьего дня рождения. В городе организовали торжественные проводы, композитор был похоронен в церкви Сан Джузеппе, построенной при францисканском монастыре. На надгробии у подножия главного алтаря можно прочитать памятный эпитафия, продиктованный вдовой:

BENEDETTO MARCELLO  
 PATRICIO VENETO  
 PIENTISSIMO PHILOLOGO POETAE  
 MUSICES PRINCIPI  
 QUAESTORI BRIXIENSI  
 UXOR MOESTISSIMA  
 MDCCXXXIX VIII. CAL. AUG.  
 POSVIT

<sup>1</sup> *Bizzarini M.* Op. cit. P. 84.

<sup>2</sup> *Bizzarini M.* Benedetto Marcello. Dizionario Biografico degli Italiani. Volume 69 (2007). [https://www.treccani.it/enciclopedia/benedetto-giacomo-marcello\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/benedetto-giacomo-marcello_%28Dizionario-Biografico%29/) (дата обращения: 22. 08.21).

VIXIT A. LI M. XI. D. XXVIII<sup>1</sup>

Семья Марчелло так и не смирилась с его браком. После смерти композитора его брат, Алессандро Марчелло, в 1742 г. подал в суд на Скальфи, стремясь опротестовать права вдовы на наследство. После процесса Розанна осталась без средств, которые ей оставил супруг. Более того, в собственном завещании, написанном в 1745 г., Алессандро принял меры предосторожности, чтобы никто из потомков не мог «испортить аристократический род, женившись на женщинах гнусного статуса»<sup>2</sup>.

После смерти Марчелло при содействии кардинала Оттобони в Риме было организовано исполнение полного цикла *Estro poetico-armonico*. Пятьдесят псалмов, распределенные на несколько групп, в течение нескольких недель звучали на собраниях в римском Дворце Канцеллерия.

---

<sup>1</sup> Бенедетто Марчелло, патриций венецианский, уважаемый филолог, поэт, принц среди музыкантов, камергер Брешии. Любящая жена. Почил 25 июля 1739 года в возрасте 52 лет двух месяцев 28 дней (дата смерти исчислялась согласно старому романскому календарю).

<sup>2</sup> *Madricardo C., Rossi F. Benedetto Marcello, la sua opera e il suo tempo. Firenze, 1988. P. 30.*

## ГЛАВА 2. ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ МАРЧЕЛЛО

### § 2.1. Поэтические сборники

Марчелло прославился не только как композитор, но и как яркий писатель. Для современников имя венецианского патриция было связано в равной степени как с музыкой, так и с литературой. Литературное творчество отразилось на сочинительстве музыки – мастер уделял большое внимание слову и стремился в вокальных жанрах максимально точно передать в музыке эмоциональный посыл стихотворного текста. Получив еще в детстве фундаментальные знания в самых различных областях искусства, художник со временем развил и углубил представления об изучаемых предметах.

Через всю жизнь пронес Марчелло серьезное увлечение писательством, он сочинял стихи и поэмы, которые издавались и были широко известны среди венецианской аристократической элиты. Регулярность, с которой Марчелло публиковал свои литературные опусы, говорит о том, что для самого автора увлечение не носило случайный характер.

Композитор нередко сочинял стихотворные тексты для вокальных произведений. Так, в 1709 году появляется на свет оратория «Юдифь», созданная специально для семейства Боргезе на собственный текст<sup>1</sup>. В тот же год Марчелло выступил в качестве либреттиста оперы Дж. Руджжиери «Арато в Спарте».

Поэзия Марчелло во многом возвращена на эстетических идеалах, проповедуемых академическим сообществом Аркадия, в ряды которого он был принят в 1711 г. Согласно И. П. Сусидко и П. В. Луцкер, «началом XVIII века в художественной культуре Италии можно считать 1690 год. В этом году в Риме из кружка филологов и гуманитариев, длительное время собиравшихся во

---

<sup>1</sup> Оратория «Юдифь» впервые исполнена в Риме в доме Боргезе, текст был издан годом позже.

дворце отрекшейся от шведского престола королевы Кристины (1626–1689), возникла академия, названная Аркадией»<sup>1</sup>.

Следует отметить, что традиция академических сообществ в Италии насчитывает многовековую историю и уходит корнями в эпоху Возрождения. Первые академии стали возникать в Италии в XV в., когда появился повышенный интерес к древнегреческому искусству. В состав сообществ входили члены лучших аристократических семейств, на собраниях устраивались диспуты на философские, религиозные темы. Особое внимание уделялось музыке, часто устраивались концерты. Несколько позднее академисты нередко занимались организацией оперных постановок, курировали избранный театр, выбирали репертуар, обеспечивали финансирование спектаклей.

Целью сообществ было воссоздание традиций, заложенных Платоном в созданной им Академии. Свое название школа Платона получила от названия местности, где в 380-х годах до н. э. происходили собрания учеников философа – недалеко от Афин находился сад, именовавшийся Академией по имени греческого героя Академа. Религиозно-философский союз, основанный Платоном, представлял собой сообщество мудрецов, служивших Аполлону и музам. Вместе с тем в Академии изучался широкий круг дисциплин, включающих в себя философию, математику, астрономию, естествознание.

Возрождение древнегреческих традиций в XV веке привело к созданию в 1459 году Платоновской Академии во Флоренции, во главе которой встал выдающийся итальянский гуманист и философ Марсилио Фичино (1433–1499). Идея воссоздания платоновской академии принадлежала покровителю семейства Фичино – Козимо Медичи. Он определил одно из своих имений вблизи Флоренции<sup>2</sup> для собраний членов сообщества, передав его в 1462 г. в дар Фичино. Там регулярно происходили диспуты дипломатов, юристов, священнослужителей, патрициев и поэтов.

---

<sup>1</sup> Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. М.: Б. и., 1998. Ч. 1: Под знаком Аркадии. С. 15.

<sup>2</sup> Вилла Кареджи.

Платоновская Академия, основанная во Флоренции, оказала существенное воздействие на продвижение уровня образования в Италии. Одной из основных задач нового движения было изучение текстов Платона, их комментирование и систематизация. Фичино, свободно владея древними языками, в 1468 году завершил перевод всех текстов Платона на латынь. Благодаря трудам Фичино, содержащим пространные комментарии, идеи Платона обрели широкую известность среди аристократической элиты.

В этот же период, начиная с 1460-х гг., в Италии начали возникать академии в других крупных культурных центрах – Риме, Неаполе. Философские идеи античности обретали новое развитие в стенах итальянских сообществ, а возникающие академические диспуты приводили к созданию новой традиции интеллектуальных собраний. Плоды таких бесед зачастую выливались в появление философских трактатов<sup>1</sup>, посвященных рассмотрению идей Платона.

В Риме греческий митрополит Виссарион Никейский (1403–1472), получивший сан кардинала, основал академию, ставшую центром нового гуманистического образования. Оказывая поддержку греческим изгнанникам, он помогал им устроиться преподавателями в университеты. Устав Новой академии был написан на греческом, входящие в состав сообщества обязательно должны были говорить по-гречески, имена произносились на эллинский манер. Участники заседаний приезжали из разных стран, под руководством Виссариона они занимались переводами греческих рукописей на латинский язык. Прославленный ученый внес заметный вклад в распространение эллинской культуры. В эпитафии на могиле Виссариона была высечена надпись: «Твоими трудами Греция переселилась в Рим». Митрополит завещал в дар Венеции свою богатейшую библиотеку, насчитывающую 768 рукописных книг. Вероятно, Марчелло имел доступ в библиотеку св. Марка, основанную на коллекции Виссариона Никейского. Композитор знал греческий язык и мог изучать рукописи в оригинале.

---

<sup>1</sup> Комментарий на «Пир» Платона Марсилио Фичино и др.

К середине XVII в. научные общества, именуемые академиями, получили повсеместное распространение, их число возросло до двухсот. Даже в небольших городах создавались свои академии, активно взаимодействующие с более крупными. Появившаяся в Риме в 1690 году академия Аркадия вскоре стала наиболее крупным центром развития современного искусства.

Основанию аркадской академии предшествовали многолетние собрания философов-гуманистов, происходившие под покровительством шведской королевы Кристины, отрекшейся от престола. Первое заседание сообщества состоялось 24 января 1656 года, встречи проходили регулярно вплоть до смерти королевы в 1689 году. В 1690 году стараниями прежних членов академии под председательством Джованни Крешимбени (1663–1728) было учреждено новое ученое сообщество, во главе интересов которого стояли поэзия и литература новейшего времени.

Официальное открытие новой академии, названной Аркадия (*Academia degli Arcadi*), произошло 5 октября 1690 года. Учредителями общества стали четырнадцать литераторов<sup>1</sup>. Один из идеологов, историограф и литератор Лудовико Антонио Муратори (1672–1750), писал о том, что цель академии в объединении «почетнейших литераторов всех городов Италии, профессоров всех искусств и наук, – к благу католической религии, к славе Италии, к общественной и личной пользе»<sup>2</sup>.

«Аркадийство» в итальянской литературе возникло задолго до создания академии. Художественные установки нового сообщества нашли отражение в его названии – термин Аркадия был хорошо известен современникам, он встречался в работах многих авторов. В политической и культурной жизни Древней Греции Аркадия, центральная часть Пелопонесского полуострова, покрытая лесами и горами, играла скромную роль. Здесь не проходили войны, ввиду удаленности от моря основным видом деятельности являлось скотоводство и земледелие. Одним из первых упоминает о жителях Аркадии Гомер:

---

<sup>1</sup> Полный список учредителей см.: Луцкер П. В., Сусидко И. П. Указ. соч. С. 16.

<sup>2</sup> Луцкер П. В., Сусидко И. П. Указ. соч. С. 17.



«Живших в Аркадии, вдоль под Килленской горою высокою,  
 Близко могилы Эпита, мужей рукопашных на битвах;  
 В Феносе живший народ, в Орхомене, стадами богатом,  
 В Рипе, Стратии мужей обитавших и в бурной Эниспе,  
 И Тегеи в стенах, и в странах Мантинеи веселой;  
 В Стимфале живших мужей и в Парразии нивы пахавших, —  
 Сими начальствуя, отрасль Анкеева, царь Агапéнор  
 Гнал шестьдесят кораблей; многочисленны в каждом из оных  
 Мужи сидели аркадские, сильно искусные в битвах»<sup>1</sup>.

Аркадия на протяжении длительного времени неизменно оставалась тихой и непритязательной римской провинцией Ахайя, только позже «она приобрела особое значение в культуре и идеологии своих завоевателей – римлян. После окончания гражданских войн в Риме, в правление Августа, трудами Вергилия, а вслед за ним и другого ведущего поэта эпохи, Овидия, был создан (или развит из темных преданий, – что, впрочем, менее вероятно) “аркадский миф”, которому суждена была долгая и увлекательная жизнь»<sup>2</sup>.

Один из величайших поэтов Древнего Рима – Вергилий (70 г. до н. э.–19 г. до н. э.) в своем первом крупном сочинении «Буколики» воспевал Аркадию как благословенную мифическую страну счастливой и радостной жизни, где люди жили в единении с природой, а их незамысловатый патриархальный быт сулил лишь свободу и счастье. Овидий, продолжая линию, заложенную Вергилием, представил в поэме «Фасты» более реалистичную картину быта аркадийцев:

Жили они как зверье, и работать еще не умели:  
 Грубым был этот люд и неискусным еще<sup>3</sup>.

Литературная традиция отображения прекрасной идеальной страны в сопоставлении с окружающей действительностью нашла продолжение в эпоху Возрождения. В этот период аркадские пасторально-идиллические мотивы

<sup>1</sup> Гомер. Илиада. Л.: Наука, 1990. С. 19. Песнь II, 605–611.

<sup>2</sup> Саннадзаро Я. Аркадия. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2017. С. 5.

<sup>3</sup> Овидий. Фасты. М.: Художественная литература, 1973. II, 290–292.

проникли в творчество многих поэтов. В частности, Дж. Боккаччо (1313–1375) в романе-поэме «Амето» (1342) впервые представил в роли эпизодического героя аркадского пастуха Алкеста, который во время пикника с нимфами уверенно побеждает в поэтическом споре образованного пастуха-сицилийца Акатена. Роман Я. Санадзаро (1458–1530) «Аркадия», опубликованный в 1504 г., представляет собой новый виток в развитии тематики, в нем современные персонажи оказываются перенесенными в мир мифологических героев. Т. Тассо (1544–1595), обращаясь к аркадским образам, создал драматическую пастораль «Аминта», в которой продолжил развитие темы прославления идиллически простой жизни, далекой от цивилизации.

В эстетике римской академии «Аркадия» пастораль играла роль художественного идеала. Не случайно на гербе сообщества изображалась флейта Пана (рисунок 2.1). Идеализирование нехитрого аркадийского существования приносило в интеллектуальные встречи элемент игры. Вновь вступившие в академию обязаны были взять себе выдуманные имена пастухов и пастушек, которыми они именовались не только во время своих собраний, но и в повседневной жизни. Марчелло охотно подписывал не только литературные, но и музыкальные сочинения аркадским псевдонимом.



Рисунок 2.1. Герб Аркадии

Творческая активность аркадийцев на начальном этапе ограничивалась сугубо изящной словесностью. Авторы сочиняли, издавали и обсуждали на собраниях академии трактаты, посвященные вопросам развития литературы.

Особая роль отводилась лирической поэзии в духе пасторальных идиллических миниатюр, в противовес изощренному языку барочных композиций. Юный Марчелло испытал на себе сильное влияние академии, его отношение к опере во многом продиктовано длительными диспутами с ведущими идеологами Аркадии.

Растущая популярность оперы привела академистов к мысли о необходимости пересмотреть взгляд на этот вид искусства. Пышные представления с запутанными сюжетами, перегруженные цветистой поэзией, были в этот период особенно в моде. Венецианская опера царила на музыкальном олимпе, на премьеры спектаклей съезжались любители со всей Европы.

В представлении академистов, современная опера вобрала в себя все худшие черты, характерные для барочного стиля. В стремлении реформирования оперного жанра академия расширила круг участников и еще в начале 1700-х гг. начала активно принимать в свои ряды авторов оперных либретто. Появление либреттистов в списках сообщества свидетельствовало об официальном признании жанра либретто как особой литературной формы.

К 1711 году, когда Марчелло официально вступил в ряды академистов, в числе членов академии Аркадия находились уже двадцать три либреттиста<sup>1</sup>. Следует отметить, что еще с 1706 года в академию стали принимать первых музыкантов. Среди первых композиторов оказались такие видные мастера, как А. Корелли, А. Скарлатти и Б. Пасквини. В сонете, посвященном принятию композиторов в Аркадию, высказывалась надежда на то, что новое содружество поможет авторам избежать многих заблуждений, свойственных современникам. К рядам академистов позже примкнул друг и соратник Марчелло А. Дзено, а также именитый венецианский драматург К. Гольдони.

Деятельность академии оказала сильное влияние на формирование творческого облика Марчелло-литератора и композитора. После вступления в со-

---

<sup>1</sup> См.: Луцкер П. В., Сусидко И. П. Указ. соч. С. 20.

общество он активно участвовал в его регулярных собраниях и диспутах. Приверженность аркадийцев к изысканной простоте и ясности отвечала устремлениям мастера, с юных лет изучавшего искусство стихосложения.

Литературное творчество привлекало композитора, он неустанно совершенствовал свой талант и оттачивал стиль. Не случайно в XIX веке Жорж Санд в романе «Консуэло» упоминает с почтением имя прославленного венецианца: «В самом деле, Марчелло, который в это время доживал последний год своей жизни, приехал проститься с родной Венецией, которую он трижды прославил – и как композитор, и как писатель, и как государственный деятель. Он выказал много внимания Порпоре, который и попросил именитого гостя прослушать его учениц. Профессор, желая сделать сюрприз маститому композитору, поставил первым номером его великолепный псалом “*I cieli immensi narrano*”, который Консуэло исполняла в совершенстве»<sup>1</sup>.

Среди наиболее крупных литературных работ Марчелло – *Fantasia ditirambiva eroicomica or Volo Pindarico* (1708); *Lettera familiare d'un accademico filarmonico et arcade* (1716); *Sonetti: pianger cercai non già dal pianto onore* (1718); трактат *Il teatro alla moda* (1720); *Sonetti* (1731). Как следует из списка, наряду с публицистическими работами, посвященными современному положению музыки, мастер сочинял и лирические стихи.

В достаточно многообразном эпистолярном наследии Марчелло преобладают стихотворные формы, среди которых центральное место занимает сонет<sup>2</sup>, один из самых распространенных поэтических жанров. В сонетах Ф. Петрарки, У. Шекспира представлена в наиболее завершенном виде определенная структура, ставшая традиционной для данного вида стихосложения. Марчелло придерживается этой характерной формы – четырнадцать строк со-

<sup>1</sup> Санд Ж. Консуэло. СПб.: Азбука, 2018. С. 56.

<sup>2</sup> Помимо двух изданных сборников сонетов, был опубликован при жизни мастера трактат «Модный театр». Особый интерес представляют также стихотворные либретто, написанные композитором не только для собственных сочинений, но и для кантат, ораторий, опер современников.

нета образуются в его сонетах из двух четверостиший, называемых катрен (делящихся на две рифмы), которые переходят в два трехстишия-терцета (делящихся на две или три рифмы).

Устойчивая структура становится отличительной чертой первого сборника сонетов Марчелло, изданного в Венеции в 1718 году<sup>1</sup>. Композиционное единство определяется сохранением общего лирического тона стихотворений. Преобладают светлые пасторальные мотивы, столь характерные для поэзии аркадийцев. Не случайно в заглавии автор ставит не только свое настоящее имя, но и псевдоним, присвоенный ему в академии Аркадия: *Sonetti di Benedetto Marcello nobile veneziano, tra gli arcadi Driante Sacreo* («Сонеты Бенедетто Марчелло, среди аркадийцев именуемого Дрианте Сакрео»).

Этот сборник представляет собой типичный пример любовной лирики первой половины XVIII века. Утонченный изысканный поэтический стиль свидетельствует о мастерстве и литературной одаренности автора. Элемент интеллектуальной игры придает текстам сонетов еще большую индивидуальность. Бесспорно, как литератор, мастерски владеющий словом, Марчелло уже в первом опубликованном издании проявил себя как талантливый поэт.

Вторая книга сонетов появляется спустя длительный промежуток времени – в 1731 году, и выдерживает два издания. Второе, исправленное и дополненное, выходит в свет год спустя, в 1732 году (рисунок 2.2). Этот сборник сонетов значительно отличается от первого, в нем прослеживается эволюция стиля автора. Если ранние стихи наполнены глубокой лирикой и любовным томлением, то основной темой зрелых сонетов мастера становятся философски-религиозные размышления. В заглавии автор указывает посвящение: *A Dio. Sonetti di Benedetto Marcello patrizio veneto. Con altre Rime dello stesso, d'argomento sacro e morale* («Богу. Сонеты Бенедетто Марчелло, венецианского патриция, написанные в новом стиле, посвященные вопросам религии и

---

<sup>1</sup> *Marcello B. Sonetti di Benedetto Marcello nobile veneziano, tra gli arcadi Driante Sacreo. Venezia, 1718.*

морали»)<sup>1</sup>. Уже в названии прослеживается изменение тематики сонетов – во втором сборнике поэтические образы никак не связаны с идиллической пасторалью.



Рисунок 2.2. Титульный лист второго издания Сонетов Б. Марчелло (1732)

На смену аркадской лирике приходит возвышенная философская созерцательность, наполненная религиозным смирением. Уже в первом сонете, открывающем сборник, создается настроение философского раздумья. Приведем ниже пример сонета в дословном переводе без сохранения ритмической метрики стиха<sup>2</sup>:

Otto 58ole5858 già vissi: abbi come scrivo  
 Che vissi, e vissi tanto? Anzi degg'io  
 Morte vera chiamar 58ole58 viver mio  
 Nel fango involto, e di tua Grazia privo.

Sol, poiche i duri laccj onde cattivo  
 Fui, Tu spezzasti, Onniposente Iddio,  
 Dir posso, e poi ch'ogni ombra indi sparìo

Я прожил уже восемь десятилетий, и все пишу  
 Как я жил, сколько пережил? Должен ли я  
 Звать свою смерть в эту мою жизнь  
 Окутанную грехом и лишенную твоей милости.

Один, сломен, разбит  
 Волнами жестокими, Всемогущий Бог,  
 Я должен сказать, и тогда каждая тень исчезнет  
 Что только когда я живу тобой, я живу.

<sup>1</sup> *Marcello B. A Dio. Sonetti di Benedetto Marcello patrizio veneto. Con altre Rime dello stesso, d'argomento sacro e morale. Venezia, 1732.*

<sup>2</sup> Здесь и далее перевод наш. – Ю. Я.

Che quanto vivo Te, tanto e` ch`io vivo.

Or se a Te vivo, alta Pieta infinita,  
Mentre all anima mia nell fragil velo  
E ognor presente tua efficace Aita:

E se a Te perch`i viva, anch`io di zelo  
Ardo piu sempre, o interminabil Vita,  
Ormai comincio a viver Teco in Cielo.

Когда я живу для Тебя, бесконечная жалость,  
В моей душе, как в хрупкой пелене.  
Каждый получит твою действенную помощь:

Всю свою жизнь я горю стремлением к тебе,  
вкушаю жизни бесконечной  
И начинаю жить словно на Небесах.

Особого внимания заслуживают заглавия стихов, включенных в сборник, – *Alla Santissima Vergine* («Святой Деве Марии»)<sup>1</sup>, *Nel Giovedì Santo* («Страстной четверг»)<sup>2</sup>, *Nel Venerdì Santo* («Страстная пятница»)<sup>3</sup>, *L'Inferno* («Из ада»)<sup>4</sup>. Эти стихотворения составляют смысловую доминанту сборника, они размещены в середине книги и обрамляются сонетами. Форма перечисленных выше стихотворений отличается от сонетной, она более свободная и развернутая. Последний фрагмент – *L'Inferno* («Из ада») – самый крупный, он представляет собой обособленное законченное поэтическое произведение.

Рассуждения об искушениях врага божественного сменяются кульминационным разделом сборника, названном *Auctoritate in infernum* («Воззвание из Преисподней»)<sup>5</sup>. Эта часть цикла написана на латыни и состоит из собрания цитат Священного писания. Марчелло отбирает самые значимые философские высказывания, утверждающие брэнность власти, богатства и мирских суетных желаний. Фрагменты из Нового и Ветхого Заветов, Откровения Иоанна Богослова, книги Пророка Исаии и других пророков, цитируемые Марчелло, свидетельствуют о глубоких познаниях автора в вопросах теологии.

<sup>1</sup> *Marcello B. A Dio. Sonetti. P. 93.*

<sup>2</sup> *Ibid. P. 105*

<sup>3</sup> *Ibid. P. 106.*

<sup>4</sup> *Ibid. P. 123.*

<sup>5</sup> *Ibid. P. 156–178.*

Цитаты расположены определенным образом, они объединены по принципу тематического сходства и разбиты на стансы – более свободные поэтические формы, не связанные строгими требованиями четкой рифмы и структуры. *Auctoritate in infernum* состоит из семидесяти семи стансов, различных по протяженности. После этого раздела Марчелло вновь возвращается к форме сонета.

Опыты композитора в стихотворных жанрах бесспорно свидетельствуют о наличии таланта и писательского мастерства. Развитие литературного стиля Марчелло происходило под влиянием окружающей его аристократической среды. Регулярное участие в собраниях академии Аркадия определило формирование творческих ориентиров художника в ранний период творчества. Вместе с тем в своих зрелых литературных трудах он сумел отразить различные темы, расширив существующие образно-выразительные сферы.

Поэзия мастера отличается утонченностью и глубоким философским содержанием. Второй сборник сонетов является новаторским словом в поэзии XVIII в., глубина и многоплановость поздних сонетов Марчелло позволяют сделать вывод о том, что поэтическое творчество мастера – неотъемлемая часть сокровищницы итальянской литературы.

## § 2.2. Трактат «Модный театр»<sup>1</sup>

Особого внимания заслуживает один из самых известных литературныхopusов Марчелло – трактат *Il teatro alla moda* («Модный театр»), посвященный барочной опере и специфике процесса ее создания. Он остается по сей день самым известным публицистическим произведением мастера. Трактат был опубликован анонимно в 1720 г. и появился в переломное для оперного искусства Венеции время. Для того, чтобы понять сущность нападок Марчелло на

---

<sup>1</sup> См.: Приложение. Материал данного раздела послужил основой для публикации: *Марчелло Б. Модный театр. Из истории оперного искусства / Перевод, вступительная статья и комментарии Ю. Ю. Яковенко. СПб: Планета музыки, 2022.*



оперный театр, необходимо подробнее охарактеризовать специфику музыкального театра первой половины XVIII в. Именно в этот период в Италии происходит кристаллизация одного из самых популярных жанров – оперы.

В первой трети XVIII столетия в Венеции, Риме, Болонье, Неаполе, Милане работали прославленные музыканты, на премьеры спектаклей съезжались слушатели со всех концов света. Так, граф Петр Андреевич Толстой, один из предков писателя Льва Николаевича Толстого, прибывший по указу Петра I в Италию для изучения морского дела, с удивлением отмечал, что в Венеции «бывают оперы и комедии предивные, которых в совершенстве описать никто не может, и нигде на всем свете таких предивных опер и комедий нет и не бывает»<sup>1</sup>. Каждая новая постановка ожидалась с нетерпением и встречалась с восторгом, мелодии арий распевались на улицах и в салонах, певцы и создатели оперных спектаклей являлись законодателями моды.

Творения итальянских композиторов издавались и исполнялись с неизменным успехом во всей Европе. В Веймаре И. С. Бах не только тщательно изучал привезенные герцогом Иоганном Эрнстом из Италии партитуры инструментальных сочинений Антонио Вивальди, Бенедетто и Алессандро Марчелло, но и делал их переложения для клавира<sup>2</sup>. Блестящие опусы прославленных иноземных мастеров вдохновили немецкого композитора на создание концерта для клавира соло, названного автором Итальянским (BWV 971).

---

<sup>1</sup> Материалы и документы по истории музыки. Т. 2: XVIII век. Указ. изд. С. 233.

<sup>2</sup> В частности, И. С. Бах переложил для клавира Скрипичный концерт Б. Марчелло ор. 1 № 2, (BWV 981). Отметим, что переложение И. С. Баха *Adagio* из Концерта *d-moll* брата Бенедетто Марчелло Алессандро (BWV 974) получило широкую известность. Именно благодаря транскрипции немецкого композитора этот шедевр барочного искусства снискал нетленную славу и по сей день остается одним из самых популярных и часто исполняемых произведений эпохи барокко.

Г. Ф. Гендель в период 1707–1709 гг. плодотворно сотрудничал с итальянскими театрами, премьеры его опер с успехом прошли в Венеции и Флоренции<sup>1</sup>. Путешествуя по Италии, Гендель знакомился с ведущими итальянскими композиторами, в числе которых были А. Корелли, Б. Марчелло, Доменико Скарлатти и его отец – известный оперный композитор Алессандро Скарлатти. В. А. Моцарт в юном возрасте написал две оперы по заказу миланского театра Реджо Дукале<sup>2</sup>, а в 1770 году четырнадцатилетнего музыканта приняли в Болонское филармоническое общество. В тот же год он получил почетный папский рыцарский орден Золотой шпоры.

Начиная с первой половины XVIII века Италия становится центром притяжения не только для композиторов, но и для любителей музыки, стремящихся услышать последние музыкальные новинки. Записки путешественников пробуждали еще больший интерес к культуре страны. В частности, английский композитор и историк музыки Ч. Берни после окончания своего турне по Италии опубликовал книгу *The Present State of Music in France and Italy*<sup>3</sup>; французский писатель и историк Шарль де Бросс под впечатлением от своего путешествия по Италии издал труд под названием *Lettres familières écrites d'Italie*<sup>4</sup>. В этих работах содержатся ценные сведения, касающиеся истории развития итальянского музыкального искусства.

Венеция, переживающая в первой половине XVIII в. небывалый расцвет, становится одним из крупнейших центров музыкального искусства. Стремительный всплеск в развитии богатейшей венецианской культуры подарил миру плеяду блистательных деятелей, среди которых художники Дж. Б. Тьеполо,

<sup>1</sup> Постановка оперы «Родриго» состоялась во Флоренции (1707), премьера второй оперы «Агриппина» имела оглушительный успех в Венеции (1709).

<sup>2</sup> По заказу миланского театра были написаны оперы «Митридат, царь Понтийский» (1771), «Луций Сулла» (1772).

<sup>3</sup> Burney C. The present state of music in France and Italy. London, 1771. («Современное положение музыки во Франции и Италии». Здесь и далее перевод тех названий, которых не существует в устойчивом виде на русском языке, наш. – Ю. Я.).

<sup>4</sup> Brosses C. Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740. Perrin et C<sup>ie</sup>, Libraires-Éditeurs, 1904. («Дружественные письма, написанные из Италии»).

Дж. Каналетто, Ф. Гварди, П. Лонги, композиторы А. Вивальди, Т. Альбинони, Бенедетто и Алессандро Марчелло, писатели К. Гольдони и К. Гоцци.

Не случайно именно здесь жанр оперы начал обретать невероятную популярность. Увлечение сценическим искусством в Венеции было феноменальным. В период 1680–1700 гг. увидели свет 150 новых спектаклей; а уже во времена Вивальди и Марчелло, в промежуток между 1700 и 1743 гг., состоялись премьеры 432 представлений. Итальянская публика была жадна до новизны и желала каждый сезон лицезреть непременно новую оперу, нового певца, потрясающих декораций и великолепных постановок.

Светлейшая Республика Венеция (*Serenissima Republica de Venesia*) имела независимый политический уклад и свою собственную верховную власть в лице дожа. Демократичность, отличающая общий строй государства, сказывалась и на отношении к искусству. Только в Венеции под одной крышей могли встретиться представители любых слоев населения – от высокопоставленных вельмож до гондольеров и простолюдинов. Законом запрещалось во время карнавального сезона открывать лицо в общественных местах – будь то улица, церковь или театр. Все без исключения, от принцев до торговцев, повиновались правилу повсеместного ношения маскарадных масок. Карнавальный сезон в Венеции длился дольше, чем в других городах, и прерывался только несколько раз в год на короткий промежуток. Таким образом, большую часть года город был погружен в атмосферу невероятного праздника.

Венеция обладала особой притягательностью для иноземных гостей, которые могли, скрываясь под масками, чувствовать себя совершенно свободно и совершать сделки, немыслимые ни в одном другом государстве. В этот период «многие иностранные музыканты, особенно немцы, и вообще поклонники музыки приезжали учиться в Венецию, считавшуюся европейской столицей оперного искусства, чтобы овладеть всем новым, что появлялось в музыкальном мире Италии»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Боккарди В. Вивальди. Указ. изд. С. 25.

В 1637 году в Венеции состоялось открытие первого публичного оперного театра Сан Кассиано. Это эпохальное событие во многом определило пути дальнейшего развития жанра и послужило началом его стремительной популяризации. Именно в венецианских театрах опера, родившаяся во Флоренции в узком кругу высокопоставленных и высокообразованных почитателей античного искусства, начинает постепенно превращаться в роскошный зрелищный спектакль, рассчитанный на широкую аудиторию. На смену изысканным камерным постановкам для услаждения слуха избранных ценителей прекрасного, приходят монументальные барочные представления.

Большинство венецианских театров назывались в честь святых местных приходов: театр Сан Кассиано, театр Сан Джованни Кривостомо, театр Сан Самуэле, театр Сант Анджело, и др. Старейший театр Венеции – Сан-Кассиано, открытый в 1637 году, стал первым ярусным театром Европы. Театральными антрепренерами выступали аристократы, стремящиеся выгодно вложить деньги. Однако владельцы театров сами не руководили работой труппы, они сдавали здание в аренду антрепренерам, которые уже заведовали всеми делами и отвечали за финансовую часть предприятия. Они взимали плату за билеты, продавали абонементы в ложи для более состоятельной публики. Посещение оперы стоило недорого, билеты на комедии были дешевле, простые слушатели располагались стоя в партере, желающие занять сидячие места платили двойную цену.

Яркие красочные спектакли, изобилующие невероятными сценическими эффектами, фантастическими декорациями и оснащенные по последнему слову техники<sup>1</sup>, притягивают в музыкальный театр поклонников всех сословий. Особое внимание начинают уделять финансовым интересам, меценаты вкладывают деньги в оперные предприятия в стремлении выгодно заработать. Так, потомки одного из древнейших патрициев фамилии Гримани в XVII в.

---

<sup>1</sup> Для быстрой смены декораций требовалась особая сноровка, импресарио были вынуждены нанимать матросов, так как только они обладали достаточной физической силой для того, чтобы ловко управляться с тяжелыми канатными механизмами.

участвуют в строительстве крупнейших венецианских театров – Сан Джованни э Паоло, Сан Самуэле<sup>1</sup>, Сан Джованни Кризостомо<sup>2</sup>. Соблюдая интересы аристократов, импресарио, арендующие театры, вынуждены были пускать в ход всевозможные интриги, чтобы привлечь лучших исполнителей и переманить публику, посещающую конкурирующий театр. По свидетельству Берни, в Италии «на оперу, уже раз слышанную, смотрят, как на прошлогодний календарь. Эта страсть к новизне бывает иногда причиной революций в итальянской музыке; она порождает часто странные замыслы. Она толкает композиторов искать нового, во что бы то ни стало. Простота старых маэстро больше не нравится публике»<sup>3</sup>.

Музыкальный театр XVIII века значительно отличался от современного как по форме, так и по содержанию. Барочная опера – это не просто место для услаждения слуха, а своеобразный клуб по интересам. Именно в оперном театре в XVIII столетии зачастую организовывали деловые встречи, заключали сделки, устраивали свидания, а музыка служила увеселительным фоном. Представления длились по четыре-пять часов, свет в зале во время спектакля не гасился<sup>4</sup>, лучшими местами считались ложи, оснащенные потайными помещениями. Там вельможи могли ужинать, играть в шахматы и спокойно заниматься своими делами. Как отмечает Берни, «каждая ложа в Миланском театре ведет в настоящую квартиру, где есть комната с камином и всевозможными удобствами»<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> В Сан Самуэле в период 1734–1743 гг. работал К. Гольдони, ставились оперы Ф. Кавалли, Т. Альбиниони, Д. Лалли.

<sup>2</sup> Один из самых роскошных театров своего времени, в котором прошли с успехом оперы А. Лотти, Ф. Полларолло, А. Скарлатти, Г. Ф. Генделя, там выступал Фаринелли, работал К. Гольдони.

<sup>3</sup> Материалы и документы по истории музыки. Т. 2: XVIII век. Указ. изд. С. 168.

<sup>4</sup> Ситуация с освещением в театре в корне изменилась только после реформы Р. Вагнера. По инициативе немецкого композитора в театре начали гасить свет во время представления, чтобы слушатели могли сосредоточить свое внимание на восприятии спектакля. На первых порах это нововведение было встречено с недоумением, однако постепенно вошло в употребление и стало общепринятым правилом.

<sup>5</sup> Материалы и документы по истории музыки. Том 2: XVIII век. Указ. изд. С. 168.

Партер, как правило, заполнялся менее именитой публикой, места там были по большей части стоячими и стоили дешево. Многие путешественники возмущались, «что находящиеся в ложах зрители, даже знатнейшие из них, имеют обыкновение плевать в партер и швырять туда всякий мусор – а в партере отнюдь не обижаются, но отвечают шуточками, иногда довольно грубыми и выкрикиваемыми через весь зал прямо посреди представления»<sup>1</sup>.

Каждая ложа абонировалась сразу на весь сезон, так как высокопоставленные персоны предпочитали беспрепятственно посещать избранный ими театр, когда им заблагорассудится. Во время представления стоял невообразимый шум, за исключением упоительных арий знаменитых певцов – их внимательно слушали и встречали с ликованием. В сюжет оперы зрители вникали довольно поверхностно, да и сами авторы опер более заботились об эффективности, чем о драматургии.

Однако тяга барочного театра к беспрестанному обновлению зачастую приводила к крайностям и анахронизмам, которые служили поводом для критических высказываний современников. По справедливому утверждению исследователя барочной оперы В. Боккарди, «опера стала заметно деградировать в царящей атмосфере деячества, коррупции и пошлости, все более превращаясь в угодливую служанку либреттистов и певцов, чей уровень культуры оставлял желать лучшего»<sup>2</sup>.

Марчелло, имевший вес в аристократических кругах, принадлежал к числу композиторов, порицавших помпезность и вычурность оперных постановок. Наследие мастера не ограничивается музыкальными опусами, его перу, помимо сонетов, принадлежат несколько блестящих литературных трудов, получивших высокую оценку современников. Показателем популярности Марчелло-литератора служит тот факт, что изданный анонимно в 1720 году трактат «Модный театр» узнавался многими современниками по стилю автора. Прославленный либреттист А. Дзено, вскоре после выхода в свет трактата,

---

<sup>1</sup> *Барбьери П.* Венеция Вивальди. Музыка и праздники эпохи барокко. СПб., 2009. С. 173.

<sup>2</sup> *Боккарди В.* Вивальди. Указ. изд. С. 34.

написал в письме к своему другу: «“Модный театр” синьора Бенедетто Марчелло, брата синьора Алессандро, – тончайшая сатира»<sup>1</sup>.

В действительности, «Модный театр» – одно из самых загадочных и ярких литературных произведений XVIII века. Автор раскрывает в нем закулисную жизнь оперного театра, обнажая неприглядные стороны оперных постановок. Он с сарказмом пишет о невежественности композиторов, алчности импресарио и безжалостно критикует небрежность поэтов и высокомерие певцов.

В большинстве музыковедческих трудов опус итальянского мастера именуется трактатом, также фигурирует название сатирический памфлет. Согласно определению, памфлет – «злободневное публицистическое произведение, цель и пафос которого – конкретное гражданское, преимущественно социально-политическое, обличение»<sup>2</sup>. Представляется, что термин памфлет, применяемый по отношению к труду Марчелло, не совсем точно характеризует его содержание.

Из ознакомления с полной версией текста «Модного театра» становится ясно, что под прикрытием сатиры Марчелло удается в полной мере раскрыть специфику венецианских оперных постановок первой половины XVIII столетия. Поэтому, хотя сам автор и называет свое творение *operetta*, то есть небольшое сочинение, думается, что для обозначения жанровой принадлежности «Модного театра» уместно использовать термин трактат<sup>3</sup>.

Перед читателями опуса Марчелло предстает яркая картина организации оперного дела в венецианских театрах 1720-х гг. Выпады мастера направлены против злоупотреблений, которыми грешили многие создатели оперных по-

<sup>1</sup> Цит. по: Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Ч. 2.: Эпоха Метастазио. С. 14.

<sup>2</sup> Памфлет [Электронный ресурс]. – URL: <https://rus-big-enc-dict.slovaronline.com/49348-ПАМФЛЕТ> (дата обращения: 28.09.20).

<sup>3</sup> Согласно определению, термин трактат обозначает «научное сочинение в форме рассуждения (часто полемически заостренного), ставящего своей целью в принципе определить подход к предмету» (<https://дословно.рф/значение/трактат>. Дата обращения: 29.01.21).

становок первой половины XVIII века. Трактат не случайно был издан анонимно, имена влиятельных персон из музыкального мира, деятельность которых так резко критиковал Марчелло, угадывались современниками без труда. «Модный театр» быстро обрел широкую известность как в Венеции, так и за ее пределами. Автору удалось достигнуть своей цели – завсегда оперы стали отмечать и высмеивать штампы, а один из композиторов, упрекаемых в поверхностности и небрежности, даже на время прекратил сочинение опер.

Примечательно, что в трактате не фигурирует ни одна фамилия, обрисовывается деятельность абстрактных Поэта, Импресарио, Композитора, Певца, Певицы и прочих создателей оперных постановок. Вместе с тем Марчелло подразумевает вполне конкретных персон. Разгадка тайны «Модного театра» кроется в рисунке, напечатанном на титульном листе памфлета, и поясняющей подписи к нему. В шуточных указаниях автора о том, где якобы был напечатан трактат, и в названиях мест, где он якобы будет продаваться, скрыты аллюзии на имена композиторов, либреттистов и исполнителей, против которых ополчился мастер<sup>1</sup>. Оказывается, что стрелы критики направлены на известных музыкантов первой половины XVIII столетия, среди которых наиболее крупной фигурой является А. Вивальди.

Следует отметить, что полемика между Марчелло и Вивальди длилась не одно десятилетие. Два крупнейших венецианских музыканта, конечно, не могли быть равнодушными к творчеству друг друга. Вивальди в первом изданном сборнике концертов под названием *L'estro armonico*<sup>2</sup> использовал тему из первого изданного концерта Марчелло для скрипки, струнных и *basso continuo*<sup>3</sup>. В свою очередь Марчелло озаглавил одно из самых весомых своих

<sup>1</sup> Одним из первых исследователей, предложивших расшифровку аллюзий, скрытых в подписи к рисунку на титульном листе издания, был немецкий историк музыки А. Эйнштейн, опубликовавший в 1917 году перевод «Модного театра» на немецкий язык (см.: Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Ч. 2.: Эпоха Метастазियो. М., 2004).

<sup>2</sup> «Гармоническое вдохновение» ор. 3, опубликовано в 1711 г.

<sup>3</sup> В Концерте А. Вивальди ор. 3 № 11 использована тема из Концерта Б. Марчелло для скрипки, струнных и *basso continuo e-moll* (1708).



произведений – псалмы для солирующих голосов на тексты из Псалтири – как *Estro poetico-armonico*<sup>1</sup>.

Вивальди обратился к жанру оперы довольно поздно, уже после того, как стал признанным главой итальянской скрипичной школы. Его, как и многих современников, привлекала идея покорить этот самый популярный вид музыкального искусства и завоевать мировое признание. Многие исследователи придерживаются мнения, что оперное наследие Вивальди значительно уступает его инструментальному творчеству. Тем не менее его оперы в свое время пользовались громким успехом у публики, хотя действительно были уязвимы по многим пунктам.

Примечательно, что театр Сант Анджело, в котором Вивальди работал не только как композитор, но и как импресарио, был построен на земле, выкупленной в свое время у семейств Марчелло и Каппелло. Именно в этом театре прошли постановки многих опер Вивальди. Впоследствии, согласно подписанному договору, Марчелло совместно с патрицием Каппелло стал совладельцем театра Сант Анджело и по всей видимости порицал репертуарную политику Вивальди, преследовавшего свои цели и не считавшегося с хозяевами здания. Стрелы сатиры Марчелло попали точно в цель, появление трактата «Модный театр» сильно подействовало на «рыжего аббата», как в простонародье прозвали Вивальди.

Музыкальный диалог двух композиторов продолжался и после появления в печати «Модного театра». В 1731 году Марчелло, развивая тему, затронутую Вивальди в цикле скрипичных концертов «Времена года»<sup>2</sup>, написал ораторию под названием «Смех и слезы времен года»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> «Поэтически-гармоническое вдохновение» (1724–1726).

<sup>2</sup> Вышедший в 1725 году цикл из 12 концертов ор. 8 имел заголовок *Il cimento dell'armonia e dell'inventione* («Спор гармонии с изобретением»), первые четыре концерта вскоре получили особую популярность и стали исполняться отдельно под названием *Le quattro stagioni* («Времена года»).

<sup>3</sup> *Il pianto e il riso delle quattro stagioni dell'anno* (1731).

Судьба обоих музыкантов схожа – они окончили свои дни вдали от родной Венеции. После того, как Марчелло женился на своей ученице Розалии Скальфи, опозорив, по мнению высшего света, свой древний патрицианский род, в его политической карьере наступил перелом. Брак так и не был признан официальными властями, и вскоре мастер вынужден был уехать из Венеции. Он принял пост военного интенданта города Полы, затем папского камергера в небольшом городе Брешия, где умер от туберкулеза в 1739 году. Вивальди, в надежде на получение более выгодных предложений, отправился в длительное турне, закончившееся в Вене, где он рассчитывал занять должность придворного музыканта. Но смерть императора Карла VI порушила все его надежды. Больной, без средств существования Вивальди скончался в Вене в 1741 году.

Особого внимания заслуживает история перевода трактата на русский язык<sup>1</sup>. На русский язык фрагменты «Модного театра» были впервые переведены и опубликованы в 1934 году в книге М. В. Иванова-Борецкого «Материалы и документы по истории музыки»<sup>2</sup>. В это время советская наука переживала период подъема – Б. В. Асафьев, М. В. Иванов-Борецкий, М. С. Друскин, И. И. Соллертинский и многие другие ученые прокладывали дорогу отечественному музыковедению.

М. В. Иванов-Борецкий получил блестящее образование в дореволюционный период – в 1896 году закончил юридический факультет Московского университета, позже учился композиции у Н. С. Кленовского, Н. А. Римского-Корсакова. Владея несколькими языками, в том числе итальянским, он в период 1901–1905 гг. изучал во Флоренции историю музыки, собирая в итальянских библиотеках и архивах редчайшие документы. По результатам кропотливой многолетней работы ученого позднее была издана упомянутая книга «Материалы и документы по истории музыки».

---

<sup>1</sup> Материал данного раздела послужил основой для публикации: Яковенко Ю. Ю. Трактат Б. Марчелло «Модный театр»: специфика перевода на русский язык в свете современного музыковедения // Культура и цивилизация. 2017. № 6А. С. 494–501.

<sup>2</sup> Материалы и документы по истории музыки. Т. 2: XVIII век. Указ. изд. С. 140–153.

Выполненный Ивановым-Борецким перевод фрагментов трактата так и остался единственным вплоть до настоящего времени. Перед ученым стояла сложная задача ликвидировать колоссальный пробел в советской музыкальной науке, касающийся отсутствия первоисточников по истории музыки XVII–XVIII вв. Основная цель заключалась в ознакомлении современного читателя с далекой от него музыкальной культурой. В двухтомнике «Материалы и документы по истории музыки» Ивановым-Борецким переведены с итальянского, французского, немецкого и английского языков и отредактированы бесчисленное количество трудов, связанных с вопросами становления музыкального искусства XVIII века.

Многие трактаты опубликованы в труде ученого в усеченном виде, в том числе и «Модный театр». Отобранные отрывки «Модного театра» соответствуют поставленной автором цели, они дают общее представление о труде итальянского мастера. Иванов-Борецкий стремился максимально точно передать богатейший литературный язык Марчелло. Однако практически все разделы сочинения вышли в книге «Материалы и документы по истории музыки» с сокращениями, таким образом впечатление о творении Марчелло создается неполное, так как в выпущенных фрагментах кроются детали, существенно дополняющие общую картину повествования.

В 1971 году в книге «Музыкальная эстетика Западной Европы»<sup>1</sup> была опубликована версия перевода Иванова-Борецкого под редакцией В. П. Шестакова. Автор новой редакции придал переводу Иванова-Борецкого более современное звучание, корректируя стиль повествования в соответствии с общепринятыми в советское время литературными нормами. Вместе с тем оригинальный текст «Модного театра», представляющий собой блестящий образец публицистики XVIII века, так и остался сокращенным. Изданные в «Музы-

---

<sup>1</sup> Музыкальная эстетика Западной Европы / сост. текстов и общая вступ. статья Шестакова В. П. М., 1971. С. 105–117.

кальной эстетике Западной Европы» фрагменты трактата полностью совпадают с теми, которые были опубликованы в «Материалах и документах по истории музыки».

Следует отметить, что «Модный театр» представляет особую ценность не только как уникальный документ по истории музыкального искусства XVIII века. Он дает полное представление об эстетических установках композитора, за сатирическими высказываниями автора кроются глубокие познания в области музыки, литературы, живописи, сценического искусства.

Актуальность трактата Марчелло остается неизменной и в современном музыкальном мире. Творение итальянского мастера заставляет задуматься о сущности оперного театра и проливает свет на специфику практического претворения жанра оперы в XVIII в. Изучение «Модного театра» может быть полезным для тех современных режиссеров и исполнителей, которые стремятся постичь особенности музыкального театра эпохи барокко. Упреки композитора остаются злободневными и в наше время, когда зачастую встречаются постановки опер, отличающихся небрежностью и излишней помпезностью.

## ГЛАВА 3. ВОКАЛЬНЫЕ И СЦЕНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ МАРЧЕЛЛО

### § 3.1. Общая характеристика

В XVIII в. важнейшие культурные центры Италии – Флоренция, Мантуя, Рим, Болонья, Неаполь – являлись центрами развития вокального искусства. Закономерно, что вокальные формы вызывали пристальный интерес ведущих итальянских композиторов. Как отмечалось выше, творчество Марчелло неразрывно связано с общими тенденциями развития итальянского музыкального искусства. Независимая Венеция была одним из крупных очагов распространения новых веяний в сфере вокальной музыки. Деятельность венецианских консерваторий, поставляющих высококвалифицированных певцов, способствовала росту интереса к многообразным формам вокального искусства.

Марчелло оставил обширное наследие как в церковных, так и светских жанрах. Среди светских вокальных произведений композитора наибольший удельный вес занимают кантаты (свыше трехсот)<sup>1</sup>, в которых представлены темы, характерные для эстетики музыкальной культуры XVIII в. В четырех масштабных ораториях – *La Giuditta*, *Joaz*, *Il pianto e il riso delle quattro stagioni dell'anno*, *Il trionfo della poesia e della musica* – Марчелло выступил опытным мастером крупных форм.

Мессы, мотеты, а также знаменитый сборник псалмов *Estro poetico-artistico* являются новым словом в области духовной музыки. Сочетая поиски

---

<sup>1</sup> Некоторые из кантат Марчелло были чрезвычайно популярны, о чем свидетельствует большое количество рукописных копий (обнаружено до 25 рукописных копий некоторых наиболее популярных произведений).

индивидуальных средств выразительности с уважительным отношением к традициям, композитор достиг гармоничного единства всех компонентов музыкального языка.

Тщательное изучение наследия прошлого послужило основой для создания стиля, отличающегося интеллектуальной насыщенностью и при этом не отягощенного излишними нагромождениями. Приобщение к канонам древнегреческой музыки привело композитора к мысли об отказе от излишней усложненности, свойственной многим сочинениям современников.

Трактовка вокального ансамбля Марчелло отличается тяготением к прозрачности звучания. Двух-четырёхголосные композиции, такие как мотеты, канцоны, псалмы, основываются на контрапунктической технике. При этом аккомпанемент призван подчеркнуть солирующие голоса и, как правило, ограничивается партией *basso continuo*. Мастерство, с которым автор использует приемы строгой полифонии (каноны, реверсы, различные виды контрапунктов), свидетельствует о глубоких познаниях в области данной техники композиции.

В вокальных произведениях Марчелло стремился найти естественные мелодические интонации, сохранив при этом виртуозность партии вокалиста и изысканность композиционного мастерства. Большое значение в процессе поисков новых путей имело соприкосновение с академическими кругами. В особенности повлияла на формирование творческих ориентиров Марчелло деятельность академии Аркадия, эстетика которой основывалась на требованиях безыскусной простоты.

Как правило, в сольных высказываниях общепринятые колоратурные распевы органично вплетаются в музыкальную ткань. Примечательно, что в некоторых кантатах партия солиста отличается особой широтой диапазона. По всей видимости, Марчелло в этих произведениях рассчитывал на уникальный голос своей жены Розанны Скальфи. Однако в псалмах, с целью сохранения возвышенного характера музыки, композитор отказывается от всякого рода мелизмов и украшений.

Марчелло не боялся смелых экспериментов в области гармонии и метро- ритма. Цитирование в псалмах древнееврейских мелодий привело к расшире- нию привычных норм голосоведения. Склонность к поискам новых вырази- тельных средств проявилась и в кантатах. Так, образ разъяренной Медеи в од- ноименной кантате подчеркивается частыми изменениями метра, в монологе Кассандры (кантата *Cassandra*) композитор посредством драматической де- кламации пытается максимально точно передать в звуках экспрессивный рас- сказ главной героини. Эксперименты в области формообразования становятся отличительной чертой сатирической кантаты *Carissima figlia*, написанной на прозаический текст, в виде письма учителя к своей ученице.

Новаторские решения характерны для зрелых опусов композитора, та- ких как кантата «Кассандра», «Тимофей», оратория «Смех и слезы времен года», псалмы. В наиболее драматичных фрагментах этих произведений ма- стерски использованы внезапные модуляции, неожиданные хроматизмы, кон- трастные сопоставления гармоний. Будучи тонким ценителем поэзии, Мар- челло стремился музыкальными средствами максимально точно передать со- держание стихотворного текста. Работа над поэтическими опусами плодо- творно сказалась на вокальном творчестве композитора. Кроме того, будучи искусным литератором, он нередко сам сочинял либретто и стихи для своих камерно-вокальных произведений.

Показателем того, насколько ценили современники литературный дар венецианского патриция, является тот факт, что композиторы нередко обра- щались к нему с просьбой написать поэтические тексты. Так, в 1709 году Мар- челло завершил либретто для оперы Дж. Руджиери *Arato in Sparta* («Арато в Спарте»). В том же году в Венеции вышла из печати оратория «Юдифь», при- надлежащая перу Марчелло. В этом произведении он выступал не только как композитор, но и как автор стихотворного текста.

### § 3.2. Жанр кантаты в творчестве Марчелло<sup>1</sup>

Жанр кантаты широко представлен в творчестве Марчелло. Композитор обращался к нему на протяжении всей своей жизни, мастера волновали самые различные сюжеты. В ранний период он отдал дань увлечению пасторальной тематикой в духе академии Аркадия. Зрелость ознаменовалась интересом к историко-мифологическим, а также драматическим сюжетам. Для большого числа кантат композитор сам писал стихотворные тексты, основываясь на лучших образцах классического древнегреческого эпоса. Активная музыкальная и литературная деятельность Марчелло находила практическое применение на регулярных концертах и собраниях академии Аркадия – большая часть кантат композитора вскоре после завершения исполнялась на собраниях академистов.

Как известно, в XVII–XVIII в. кантата являлась одним из наиболее востребованных в Италии жанров камерно-вокального музицирования и пользовалась особой популярностью в аристократических кругах. На концертах и собраниях, которые регулярно устраивались в лучших домах Венеции и Рима, предпочтение отдавалось вокальным формам. Кантата представляла собой наиболее органичный сплав утонченного содержания, укладывающегося в рамки исполнительских возможностей музыкантов различных уровней. Небольшой состав исполнителей, насчитывающий одного-двух солистов и скромное сопровождение, сообщал звучанию особую непосредственность и искренность. Акомпанемент часто ограничивался *basso continuo*, иногда же включал скрипку или виолончель.

Жанр кантаты можно уподобить творческой лаборатории, в которой композиторы могли экспериментировать и отрабатывать приемы, переносимые затем на большую сцену, в оперу. Как правило, в сочинении преобладал

---

<sup>1</sup> Материал данного раздела послужил основой для публикации: Яковенко Ю. Ю. Жанр кантаты в творчестве Б. Марчелло // Музыкальная культура глазами молодых ученых. СПб.: Астерион, 2021. Вып. 16. С. 11–16.



один аффект, одно эмоциональное состояние, разные грани которого раскрывались в ариях или дуэтах. Сольные высказывания не всегда выстраивались по принципу строго симметричной формы арии *da capo*. Отличительной чертой арий являлась импровизационность, вызванная стремлением максимально точно передать любое изменение настроения поэтического текста.

Как и большинство современников, Марчелло черпал вдохновение в античных источниках, но наряду с этим разрабатывал и другие темы. Большинство кантат, дуэтов, мадригалов и серенад Марчелло косвенно связаны с его принадлежностью к аркадскому сообществу. Принятие в ряды аркадской академии означало признание мастера ведущими поэтами, философами, литераторами. Марчелло гордился своей принадлежностью к академии Аркадия, во многих своих сочинениях он ставил не только свое имя, но и аркадский псевдоним. Аркадийцы ценили простоту поэзии, и всячески поддерживали естественность музыкального стиля. Вместе с тем знатоки обладали глубокими познаниями в области истории словесности, стремились обогатить современную прозу и поэзию. Особенно приветствовались те формы, которые основывались на подражании древним образцам.

Наряду с древнегреческими источниками, аркадийцы тщательно изучали наследие «золотого века» римской литературы, выделяя «Сатиры» и «Мифы» Горация, а также «Метаморфозы» Овидия. Бесспорно, Марчелло был прекрасно знаком с этими лучшими образцами древнеримской литературы, они послужили фундаментом для формирования собственного индивидуального стиля.

Более двух десятков кантат Марчелло для сольного голоса были написаны специально для еженедельных собраний венецианского отделения Аркадской академии. Благодаря сохранившимся автографам этих кантат, где на первой странице написана точная дата исполнения, мы можем определить, когда состоялась премьера каждой из них. По всей видимости, певцы были чле-

нами академии и выступали в сольных партиях на концертах общества, проходивших в Венеции, а Марчелло мог аккомпанировать им на клавесине или на виолончели.

В начале XVIII столетия кантата обретает законченные черты, она, как правило, состоит из четырех разделов, два из которых пишутся в ритме одиннадцатисложного стиха, более протяженного, образующего речитатив, максимально приближенный к разговорной речи. Остальные два раздела состоят из коротких стихов, содержащих самые изысканные метрические ударения. Эти стихи являются основой для создания развернутых арий, в которых композиторы отображают настроение текста посредством выразительной мелодии, способной гармонично передавать в звуках поэтические образы. «Только те, кто знаком с мастерством древнегреческих поэтов, поющих собственные стихи под собственный аккомпанемент, способны создать тонкое многогранное сочинение, блистающее всеми гранями поэтического и музыкального смыслов. Гомер был прекрасным исполнителем, каждое слово в его поэзии находилось на своем месте, не было длиннот и искусственных восклицаний, не нарушалось единство повествования, воображение рисовало картины вслед за рассказчиком»<sup>1</sup>.

В кантате прослеживается тонкая связь между музыкой и словом. Найти точное выражение стиха является сложной задачей, Марчелло удалось создать прекрасные сочинения, в которых «рождается гармония между стихом и мелодией. Как Петрарка или Боккаччо, он отразил перемену настроения аффекта, тончайшие движения мысли и чувства. Мелодрама заложена в речитативах, арии наполнены любовным томлением»<sup>2</sup>.

В связи с тем, что большая часть кантат, написанных в 1710-е гг., предназначалась для регулярных встреч избранного круга ценителей, композитор тщательно избирал тематику камерно-вокальных сочинений. Двадцать четыре

---

<sup>1</sup> Fontana F. Vita di Benedetto Marcello. Venezia: A. Zatta e figli, 1788. P. 10.

<sup>2</sup> Ibid. P. 11.

кантаты для сольного голоса и *basso continuo* датированы 1713 годом. Эти кантаты исполнялись на еженедельных концертах, устраиваемых частными венецианскими академическими собраниями, организованными по образцу академии Аркадия. Организацией концертов занималась, в частности, почитаемая в Венеции аристократка Изабелла Ренье Ломбрия. На ее собраниях выступала будущая звезда оперной сцены меццо-сопрано Фаустина Бордони, которая в то время под руководством Марчелло совершала свои первые шаги на творческом поприще. Утонченность музыкального и литературного стиля ранних камерно-вокальных произведений Марчелло вскоре сослужили ему славу одного из самых авторитетных композиторов в этом жанре.

Большинство кантат 1710–1717 гг. написаны на тексты аркадско-идиллического склада. Для поэзии XVIII в. характерна тесная связь с греческой мифологией, в кантатах Марчелло образы мифологических героев обретают новую жизнь. В большинстве случаев структура кантат остается неизменной, основу составляют две арии, разделенные речитативом. В некоторых кантатах речитатив открывает произведение, задавая общий эмоциональный тон. Арии написаны в более свободной форме. В них не всегда сохраняется общераспространенная в эпоху барокко структура *da capo*, однако неизменным остается принцип контрастного сопоставления средней части и крайних разделов. Средняя часть, как правило, написана в параллельной тональности – к мажору минор и наоборот. Мелодии арий отличаются возвышенным лиризмом и утонченной изысканностью.

Камерность жанра обуславливает небольшой исполнительский состав – нередко композитор ограничивается только *basso continuo*, в ряде кантат наряду с солистом и чембало задействуются один или два инструмента. В стремлении раскрыть максимально ярко содержание текста мастер тщательно выписывает сопровождение, уделяя особое внимание фактурному разнообразию. При этом средства музыкальной выразительности обогащаются включе-

нием риторических фигур, типичных для эстетики барокко. Энергичные пассажи, как элемент звукоизобразительности, используются в патетически-взволнованных или бравурных ариях.

Подобно Вивальди и другим итальянским мастерам XVIII в., Марчелло широко использует секвенцию как средство развития тематического материала. В том числе часто встречается и получившая особое распространение в эпоху барокко золотая секвенция. Использование танцевальных элементов – пунктирных ритмов и ритмических остинато в сочетании с трехдольностью, также является отличительной чертой стиля камерно-вокальных сочинений композитора.

### *Пасторальные кантаты*

Пасторальные и лирические темы характерны для раннего периода творчества, когда композитор жадно впитывал эстетические установки академии Аркадия. Сюжеты кантат, написанных в 1710-е гг., по большей части основаны на буколических сценах из жизни аркадийских пастухов и пастушек. В некоторых случаях Марчелло стремится изобразить таинственную сторону идиллически прекрасных картин из жизни нимф и фавнов.

Возможности драматургии камерно-вокальных жанров достаточно скромны, сюжетная линия лишена динамичного развития. В кантатах Марчелло на первый план выходит задача создания музыкально-поэтической миниатюры, в которой изящный и грациозный поэтический текст расцветивается яркими музыкальными красками. Мягкая лиричность пронизывает светлые образы кантат раннего периода.

Одним из самых популярных произведений, написанных на тексты идиллически-пастушеского содержания, стала кантата *Pecorelle che pascete* («Овечки, что пасутся»). Она обрела широкую известность еще при жизни композитора, о чем свидетельствует большое количество дошедших до наших дней рукописных копий кантаты. Пять из них хранятся ныне в библиотеке

Марчиана в Венеции<sup>1</sup>. В одной из богатейших библиотек Италии – Библиотеке Неаполитанской консерватории – также содержится копия кантаты<sup>2</sup>. В объемном манускрипте, состоящем из 156 листов, представлены более двадцати светских кантат различных итальянских композиторов первой половины XVIII века как из северной, так и из южной Италии. В числе наиболее известных авторов выделяются имена А. Скарлатти, Дж. Саммартини, Б. Марчелло, Ф. Гаспарини, Н. Порпора, Д. Сарро.

Хотя кантата *Pecorelle che pascete* была переписана в неаполитанском сборнике под номером двадцать шесть без указания автора, после проведения ряда исследований удалось определить, что она принадлежит перу Бенедетто Марчелло<sup>3</sup>. Произведение сохранилось в двух редакциях. В первой, ранней версии этой кантаты состав ограничивается сопрано и *basso continuo*, без включения какого-либо облигатного инструмента. В таком виде кантата неоднократно переписывалась современниками, что свидетельствует о высокой степени ее популярности. В одной из рукописей мы находим важное указание: «*Finis 5 luglio 1715*» (завершено 5 июля 1715)<sup>4</sup>.

Вторая, неаполитанская рукопись этого произведения, датирована 1724 годом. По всей видимости, в неаполитанском манускрипте представлен переработанный композитором вариант кантаты, хотя никаких точных подтверждений этому мы не имеем. Скорее всего, по причине того, что кантата пользовалась особым успехом и в течение многих лет регулярно звучала на различных музыкальных собраниях, автор спустя почти десять лет после ее написания решил доработать свое сочинение, расширив инструментальный состав и изменив музыкальное наполнение речитатива.

Несмотря на то, что у нас нет достоверных доказательств того, что Марчелло собственноручно выписал инструментальное сопровождение, все сви-

<sup>1</sup> *Anonimo*. Cantata a flauto solo Pecorelle che pascete. Lorenzo Girodo, 2014. 11 p.

<sup>2</sup> RISM: I-Nc Cantate 26.

<sup>3</sup> См.: *Anonimo*. Cantata a flauto solo Pecorelle che pascete. Lorenzo Girodo, 2014.

<sup>4</sup> См.: *Marcello B.* Pecorelle che pascete. Preface. Girolamo, 2012.

детельствует в пользу этой гипотезы. Представляется закономерным, что автор решил собственноручно сделать переработку одной из своих самых популярных и часто исполняемых кантат. Принимая во внимание тщательность, с которой композитор всегда выверял каждое свое творение, его возвращение к партитуре *Pecorelle che pascete* с целью доработки любимейшего публике произведения кажется естественной. Следует отметить, что Марчелло в 1712 году написал Сонату для флейты и *basso continuo* (op. 2, Венеция). По мнению историков, общность стиля двух произведений также свидетельствует в пользу того, что выписанное инструментальное сопровождение кантаты – партия флейты – принадлежит именно его перу<sup>1</sup>.

Нотопечатание в XVIII в. находилось в процессе становления, правила оформления рукописей еще не были строго регламентированы, однако существовали определенные устоявшиеся традиции. Так, переписчики зачастую выпускали фамилию композитора, если в сборнике содержалось не одно произведение автора, а несколько. В таких случаях копиисты иногда повторно не указывали имя автора.

В неаполитанских рукописях первой половины XVIII в. можно обнаружить арии с облигатным сопровождением без указания автора, переписчик мог намеренно выпустить фамилию композитора, поскольку произведение пользовалось широкой популярностью в то время, и возможно, не было необходимости указывать имя его создателя. В неаполитанском сборнике содержится еще одна кантата, принадлежащая перу Бенедетто Марчелло – *Se nel mondo v'è 'mai* («Если когда-нибудь в мире»). Она написана для сопрано и *basso continuo* и датирована 1726 годом. Появление ее в рукописи в одном ряду с кантатой *Pecorelle che pascete* также служит подтверждением авторства композитора.

Добавление облигатной партии флейты значительно обогатило музыкальную ткань произведения. Приемы имитационной полифонии искусно вплетены в партию инструментального сопровождения и придают звучанию

---

<sup>1</sup> См.: *Marcello B. Pecorelle che pascete. Preface. Girolamo, 2012.*

особую изысканность. Диалог сопрано и флейты создает настроение светлой воздушной пасторали. Во второй арии *S'io chiedo al venticello* на словах *sospir* (вздых) композитор использует в мелодии типичную для барочного вокального искусства интонацию вздоха, разделяя слоги паузами (пример 3.1).

Пример 3.1. Марчелло Б. Кантата *Pecorelle che pascete*.

Ария *S'io chiedo al venticello*

(Aria)

4

S'io chiedo al ven-ti-cel-lo do-ve il mio ben s'a-

8

scon-de con un so-spir ri-spon-de e poi s'en va, con un so-

Добавление облигатной партии флейты в сопровождении – не единственное существенное различие между двумя версиями кантаты *Pecorelle che pascete*. В обеих редакциях присутствует речитатив, вставленный между ари-

ями наподобие контрастной средней части. Стихи речитатива во второй редакции остаются неизменными, но музыкальное наполнение полностью меняется. Если в первом варианте мы видим пример традиционного речитатива *secco* под сухой аккомпанемент *basso continuo*, то в неаполитанской рукописи речитатив благодаря включению флейты обретает более красочное звучание.

Следует отметить, что текст кантаты, по всей видимости, был написан самим Марчелло. Автор либретто в рукописи не указан, но стиль поэзии позволяет высказать такое предположение<sup>1</sup>. Стихи отличаются изысканной утонченностью и представляют собой один из лучших образцов идиллически-пасторальной лирики, столь характерной для членов аркадской академии.

#### **Aria:**

S'io chiedo al venti  
 pecorelle che pascete,  
 non bevete a 84ole8484r io  
 perché col pianto mio  
 s'intorbidò.  
 Pastorelle innamorate,  
 non posate in questi 84ole84,  
 perché coi miei dolori  
 amor gl'avvelenò.

#### **Recitativo**

Queste stille frequenti onde  
 mirate 84ole, è sparsa l'erbetta,  
 non son dell'alba, no,  
 son di quest'occhi,  
 lacrime sfortunate.  
 E quei caldi sospiri  
 ond'ogn'aura s'accende  
 non son Zefiri, no,  
 son miei sospiri.  
 Lontana è Filli, oh Dio!

#### **Aria 1**

Я умоляю овечек,  
 Что пасутся,  
 Не пейте в этом ручье  
 Потому что поток замутнен  
 Моими слезами.  
 Влюбленные пастушки<sup>2</sup>,  
 не отдыхайте в этих цветах,  
 потому что боль моей любви  
 Отравила их.

#### **Recitativo**

Эти капли росы  
 Что рассыпаны по траве,  
 Они не знак рассвета, нет,  
 Они льются из этих глаз,  
 несчастные слезы.  
 И эти тяжкие вздохи  
 От которых колеблется воздух  
 Это не Зефир, нет,  
 Это мои вздохи.  
 Далеко Филли, о Боже!

<sup>1</sup> См.: *Marcello B. Pecorelle che pascete. Preface. Girolamo, 2012.*

<sup>2</sup> В оригинале игра слов *pecorelle* – овечки, *pastorelle* – пастушки.



Filli è lontana,  
e mentre io la bramo,  
sospirando e piangendo  
in van la chiamo.

**Aria 2**

S'io chiedo al venticello  
dove il mio ben s'asconde  
con un sospir risponde  
e poi s'en v`a.  
S'al chiaro bel ruscello  
dell'Idol mio dimando,  
risponde lacrimando,  
altro non f`a.

Филли далеко,  
Я жажду,  
вздыхая и плача,  
и тщетно зову ее.

**Aria 2**

Когда я спрашиваю ветер,  
где прячется мой кумир,  
Он вздохом отвечает  
И исчезает.  
Когда чистый ручеек  
Я спрашиваю о моей любимой,  
Он отвечает плачем  
И ничего больше не говорит.

Как следует из приведенного выше фрагмента, стихи представляют собой яркий пример лирики в стиле аркадской пасторали. Сопоставления природных явлений и состояний души героя отражаются в музыке посредством диалога флейты и голоса. Выписанная партия сопровождения во второй редакции кантаты значительно обогащает музыкальную ткань произведения, сообщая звучанию яркую образность. Кантата *Pecorelle che pascete* по праву входит в сокровищницу камерно-вокальной музыки XVIII в.

Из числа кантат, созданных на пасторальные темы, также выделяется кантата *Lieve zefiro* («Легкий ветерок»). Она написана для контральто, виолончели и *basso continuo*. Глубокий тембр низкого голоса оттеняется мягким звучанием виолончели. Произведение отличается необычными находками в области гармонии. Прозрачные аккордовые последовательности живописуют слабое дуновение морского бриза, плавная мелодия словно покачивается на волнах мягкого аккомпанемента виолончели. Попытки отобразить в звуках картину живой природы предвосхищают поиски в области импрессионистических музыкальных зарисовок композиторов последующих поколений. Прихотливый ритм первой арии передает легкое колебание ветерка, виртуозные пассажи второй арии живописуют волнение поднимающихся и опускающихся волн.

Форма кантаты *Lieve zefiro* соответствует типическим образцам камерно-вокальной музыки XVII–XVIII вв., драматургическую основу произведения составляют две арии, разделенные контрастным речитативом. Таким образом, создается некое подобие трехчастного цикла, с быстрой последней частью. Стройная симметрия заложена и в тональном плане – обе арии написаны в тональности *C-dur*, речитатив в параллельном *a-moll*. Каждая ария также соразмерена по форме, Марчелло использует ставшую типичной для вокального искусства эпохи барокко трехчастную репризную форму *da capo*. При этом мастеру удастся достигнуть разнообразия в наполнении каждой части арии.

Мелодия первой арии нетороплива, но прихотлива и наполнена плавными распевами. Общепринятые в вокальном искусстве XVIII в. колоратуры присутствуют и во второй арии, более подвижной и энергичной. Здесь пассажи носят уже другой характер – виртуозность призвана показать изменчивый характер стихии. Частая смена гармоний, игра красок создают особое настроение постоянного движения. Кантата *Lieve zefiro* бесспорно является жемчужиной камерно-вокального творчества Марчелло и представляет собой яркий пример трактовки жанра в духе аркадской пасторали.

### ***Эпические и трагические кантаты***

В зрелый период творчества мастера начинают привлекать темы глубокого философского, а зачастую и трагического содержания. Марчелло, опробовав силы в пасторальных сюжетах, обращается к эпическим произведениям, основанным на переработках древнегреческих мифов. Героические образы представлены в историко-мифологических кантатах, основанных на сказаниях классического эпоса. Клеопатра, Лукреция, Андромаха, Медея, Ирод и другие античные герои становятся персонажами камерно-вокальных сочинений Марчелло.

В 1720–1730 гг. композитором были созданы кантаты, наполненные сложным драматическим содержанием, в частности – *Timoteo*, *Cassandra*, *Cleopatra*. Эти опусы представляют новый шаг в развитии камерно-вокальных жанров XVIII в. Стремясь раскрыть в музыке внутренние метания героев, Марчелло обновляет содержание привычных форм. Тем самым он выступает продолжателем новатора Монтеверди, который был «создателем нового стиля “*concitato*” (“возбужденный”, “взволнованный”, то есть экспрессивный) и полагал, что до него музыка оставалась лишь “мягкой” или “умеренной”, а следовательно, ограниченной в своих возможностях»<sup>1</sup>.

Находки великого предшественника, творившего в Венеции в XVII в., оказали определяющее воздействие не только на дальнейшее развитие оперы. Жанр кантаты также претерпел существенные изменения. Как справедливо утверждает С. Никифоров, «еще в XVII веке композиторы находили разные формы взаимодействия кантаты и оперы... Франческо Кавалли писал кантаты в духе опер и создавал целые оперные фрагменты по образу кантаты, а в творчестве Алессандро Страделлы произошла драматизация кантаты; ему же принадлежала идея кантат на сюжеты из древнегреческой мифологии и историко-философские»<sup>2</sup>.

Гармоничная уравновешенность ранних кантат Марчелло сменяется трагической экспрессивностью зрелых камерно-вокальных произведений. Композитора начинают притягивать драматические ситуации. Для отображения напряженных конфликтов привлекаются новые средства выразительности. Плавные мелодии уступают место резким скачкообразным линиям, неустойчивые диссонирующие созвучия и неожиданные гармонические сопоставления передают внутренние метания главных героев. Контрастные противопоставления быстрых и медленных темпов подчеркивают взволнованность и эмоциональную непосредственность высказываний персонажей.

<sup>1</sup> Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник в 2 т. Т. 1. М.: Музыка, 1983. С. 344.

<sup>2</sup> Никифоров С. Н. Сольная кантата «Ино» Г. Ф. Телемана – «моноопера» XVIII века? // Opera musicologica № 2 (36), 2018. С. 79.

Масштабная драматическая кантата для альты соло и *basso continuo Cassandra* («Кассандра», 1727)<sup>1</sup> не была опубликована при жизни композитора<sup>2</sup>. Текст по просьбе Марчелло написал известный философ, знаток поэзии аббат Антонио Конти. Кассандра – один из самых ярких женских образов древнегреческой мифологии. Согласно легенде, царица Трои была наделена Аполлоном даром пророчества, но ее предсказаниям никто не верил, так как она не сдержала слово, данное богу. Кассандра, предвидевшая гибель Трои, считалась вестницей несчастья.

Перед слушателями разворачивается картина сражений древнего мира. Посредством выразительной декламации композитор передает горе, гнев, ужас, счастье главной героини, свидетельницы происходящего. Скромный исполнительский состав кантаты ограничивается партией солиста и сопровождением клавесина. Несмотря на это, музыкальная ткань произведения обретает изысканную утонченность и разнообразие благодаря применению ряда смелых композиционных приемов.

Отсутствие строгого разграничения на арии и речитативы в «Кассандре» является основой непрерывного сквозного развития. Уникальность структуры кантаты заключается в использовании разомкнутых форм, импровизационных по своему характеру – свободное чередование ариозных эпизодов с речитативными фрагментами и более развернутыми ариями насыщает повествование динамизмом и придает драматургии особую монолитность.

Вокальная партия необычна для своего времени – прихотливость мелодического рисунка, обилие скачков, отсутствие общераспространенных повторов *da capo*, придают звучанию непосредственность и экспрессию.

---

<sup>1</sup> *Marcello B. Cassandra*. A-R Editions, Inc., Middleton, Wisconsin, 2016. 45 p.

<sup>2</sup> Материал данного раздела послужил основой для публикации: *Яковенко Ю. Ю.* Кантата «Кассандра» Б. Марчелло в контексте диалога времен // Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия: Материалы X международной научно-практической конференции. Казань, Изд-во Казанского университета, 2021. С. 425–430.

Монолог Кассандры существенно отличается от привычных плавных мелодий, получивших широкое распространение в XVIII в. В своем рассказе героиня повествует о событиях троянской войны. Ее монолог то затихает, то вновь прорывается восторженными восклицаниями. Неустойчивые диссонирующие созвучия и неожиданные гармонические сопоставления призваны передать внутренние метания главной героини. Ходы по широким интервалам, длинные виртуозные пассажи требуют не только безупречного владения голосом и исключительного технического мастерства, но и яркого актерского дарования. Следует отметить, что для эстетики барокко такие эксперименты были смелым отступлением от сложившихся общепринятых норм.

Стремление максимально точно передать в музыке эмоциональную взволнованность героини приводит Марчелло к новым решениям – частые смены размера, сопоставление контрастных ритмических фигур значительно обогащают вокальную партию, использование мадригализмов подчеркивает содержание поэтического текста. Так, на словах «бурная волна» (*procellosa*) чередование восходящих и нисходящих гаммообразных пассажей живописует разбушевавшуюся морскую стихию (пример 3.2).

Пример 3.2. Марчелло Б. Кантата *Cassandra*

3

34  
-ti\_e de' ca- va- li s'in- nal- za  
[6] [6] [6] [5] [6] [6]

40  
pro- cel- lo- sa, pro- cel- lo- sa on-  
[6]

44  
- da di pol- ve, ed al fra- gor de'  
[7] [6] [4] [4] [3] [3]

*Largo*

Партия *basso continuo* не ограничивается сухим сопровождением. В отличие от общепринятой традиции, композитор не прибегает к распространенной фактуре аккордового склада, он насыщает звучание клавесина разнообразными приемами звукоизобразительности. Энергичные пунктирные ритмы, стремительные пассажи подчеркивают экспрессивный характер повествования (пример 3.3).

### Пример 3.3. Марчелло Б. Кантата Cassandra

Abate Antonio Schinella Conti

Alto

O- di\_ o Tro- ia, Cas- san-

Basso continuo

4

-dra: u- di- te\_A- pol- lo, nuo- re\_ di\_ Pri- a- mo,

7

e tu tra l'al- tre\_ spo- sa del bel- li- co- so\_Et- tor- re.

Приведенный выше анализ позволяет сделать вывод о том, что данное произведение Марчелло представляет яркий пример новаторской трактовки жанра в XVIII в. В свое время «Кассандра» была одной из самых популярных кантат, она регулярно исполнялась на музыкальных собраниях не только в Венеции, но и за ее пределами в течение более сорока лет.

Кантата «Тимофей» для двух солистов – альты и баса в сопровождении *basso continuo* (либретто Антонио Конти) впервые прозвучала 4 марта 1727 года. Поэт в письмах описывал первое исполнение произведения, отмечая, что

премьера кантаты была встречена с большим успехом. Сюжет, вдохновивший композитора, заимствован из стихотворения Джона Драйдена, завершено в 1687 году. В нем превозносится великая сила музыки и ее значение в гармонии Вселенной. Упомянутая Драйденом *Sainte Cécile* (Святая Цецилия) является в Англии традиционным покровителем музыкантов.

Сочинение Марчелло находится на перепутье между кантатой и ораторией. По масштабу и составу исполнителей кантата приближается к оратории. Тридцать два номера включают в себя сольные арии, перемежающиеся с хоровыми фрагментами. Кантата «Тимофей», как и более позднее сочинение Г. Ф. Генделя «Ода Святой Цецилии» (HWV 75, 1736), быстро обрела широкую популярность, о чем свидетельствует большое количество сохранившихся копий<sup>1</sup>.

### *Сатирические кантаты*

Высоко ценя интеллектуальный юмор, Марчелло создал ряд музыкальных произведений, в которых позволил себе отобразить в музыке шаржи на современников. Одним из таких произведений стала кантата *Carissima figlia*, написанная в форме письма, адресованного всемирно известной в XVIII в. примадонне оперной сцены Виттории Тези, известной как *La Fiorentina* и *La Moretta*. Сатирический характер кантаты породил уникальную для своего времени форму. Прозаический текст, положенный композитором на музыку, существенно отличается от общераспространенных стихотворных структур. Кроме того, стиль изложения письма, выдержанного в характере обыденного повествования, отражается на музыкальном наполнении кантаты.

Карикатура на исполнительский стиль каждого солиста представлена в виде разнообразных виртуозных пассажей. Примечательно, что фиоритуры, выписанные композитором на распев имени Куццони, отличаются излишней замысловатостью, тогда как на имя своей ученицы Фаустины (Бордони) автор

---

<sup>1</sup> Manuscript, Österreichische Nationalbibliothek, Vienna (A-Wn): SA.67. E. 66.  
Manuscript, Biblioteca Nazionale Marciana, Venice (I-Vnm): Mss.It.IV.972 & 257.

использует более плавные естественные колоратуры (пример 3.4). В слове Коралла, то есть коралловая, скрыто имя Антонии Марии Лауренти Новелли, которая участвовала в премьере оперы А. Вивальди *La verita in cimento* («Истина в испытании»), состоявшейся в 1720 году в Венеции в театре Сант Анджело.

Пример 3.4. Марчелло Б. *Carissima figlia*

The image shows three staves of musical notation. The first staff, labeled '14 a)', is in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It contains a complex vocal line with many sixteenth and thirty-second notes. The lyrics 'e del-la Cuz-zo' are written below it. The second staff, labeled 'б)', is also in treble clef with the same key signature and time signature. It features a simpler vocal line with lyrics '—na, Faus - ti —na,'. The third staff, labeled 'в)', is in bass clef with the same key signature and time signature. It contains a complex bass line with many sixteenth and thirty-second notes. The lyrics 'la Co - ral' are written below it.

Изображение индивидуальной манеры пения каждого из виртуозов придает кантате особую ценность. У нас практически нет возможности в полной мере ознакомиться с колоратурами, получившими распространение в XVIII в., так как эта традиция бытовала в эпоху барокко в устной форме. Фиксация Марчелло виртуозных пассажей позволяет составить отдаленное представление (вероятно, несколько гиперболизированное) о том, какие фиоритуры являлись основой уникального стиля певцов XVIII в. Колоратуры, иллюстрирующие технику ведущих примадонн, демонстрируют уровень виртуозного мастерства ведущих солистов *bel canto*.

### § 3.4. Жанр оратории в творчестве Марчелло

Как известно, в первой половине XVIII в. жанр оратории получил широкое распространение в Италии. Особой популярностью он пользовался в Риме, ввиду близости папского престола. Библейские сюжеты, положенные на музыку, обретали в произведениях барочных композиторов новое прочтение.



Особенно часто исполнялись оратории в те периоды, когда оперные представления были запрещены. Во многих аристократических салонах звучали лучшие сочинения современников, в том числе шедевры Л. Лео, И. А. Хассе.

Венецианская знать также почитала ораторию, отдаленность от Ватикана позволяла авторам чувствовать себя более свободно в выборе сюжета и трактовке форм. В городе дождей исполнение сочинений религиозного характера чаще служило предлогом скорее для светского собрания, чем знаком выражения благочестивого чувства. Содержание ораторий могло варьироваться в зависимости от предпочтений аудитории. Поощрялись не только героические темы, зачастую интерес вызывали фабулы, не лишённые налета чувственности.

Четыре оратории Марчелло образуют две пары, объединенные единством тематики и музыкального стиля. Обе ранние оратории написаны на сюжеты, заимствованные из Ветхого Завета. Создание двух последних ораторий приурочено к празднику Успения, они, по всей видимости, предназначались к исполнению в рамках торжеств, проходящих в церкви Сан-Джованни<sup>1</sup>.

Первое произведение – *La Giuditta* («Юдифь») – было создано в Венеции в 1709 г. Вторая оратория – *Ioaz* («Иоас») – появилась спустя почти двадцать лет, приблизительно в 1727 г.<sup>2</sup> Сочиненная в 1731 г. третья оратория носит название *Il pianto e il riso delle quattro stagioni* («Смех и слезы четырех времен года»). Последнее произведение *Il trionfo della poesia e della musica* («Триумф поэзии и музыки») было завершено в 1733 г.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Приход Сан-Джованни является одним из древнейших иезуитских заведений в Мачерате (регион Марке).

<sup>2</sup> См.: *Cornaz M. L'oratorio la Giuditta de Benedetto Marcello: decouverte d'une source inconnue. // Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap. 1996, Vol. 50. P. 129–140.*

<sup>3</sup> *Marcello B. Il trionfo della Poesia, e della Musica Edited by Michael Burden. Middleton, Wisconsin. A-R Editions, 2016.*

**Оратория «Юдифь»**<sup>1</sup>. Первая из четырех ораторий Марчелло, «Юдифь», демонстрирует мастерское владение крупными вокально-инструментальными формами. В настоящее время известно два полных рукописных источника оратории, один из которых хранится в Остилье<sup>2</sup> (недалеко от Мантуи). Другой является более поздней копией и находится в библиотеке Брюссельской консерватории<sup>3</sup>. Эти источники цитируются в тематическом каталоге произведений Бенедетто и Алессандро Марчелло Селфридж-Филд<sup>4</sup>. В рукописи, находящейся в Остилье, сохранилась пометка, фиксирующая, по-видимому, дату окончания произведения: «27 ноября 1709 г.».

Исполнительский состав оратории ограничивается семью солистами и камерным оркестром. В этом произведении Марчелло является автором не только музыки, но и стихотворного текста. Впервые «Юдифь» прозвучала в Риме в 1710 г. в резиденции Марии Ливии Спинола, на закрытом собрании в присутствии избранных приглашенных лиц. Семья Марчелло познакомилась с четой Боргезе во время пребывания последних в Венеции в конце 1704 г. Мария Ливия Спинола принадлежала к знатному генуэзскому роду, в 1691 г. она вышла замуж за принца Марка Антонио Боргезе. Уже в 1708 г. Алессандро Марчелло посвятил принцессе свои Двенадцать кантат *a voce sola e basso continuo*.

После исполнения оратории «Юдифь» имя венецианского композитора, литератора и политика стало обретать известность в кругах римской аристократии. В XVIII в. Рим являлся папской резиденцией и был центром высшей

<sup>1</sup> Материал данного раздела послужил основой для публикации: Яковенко Ю. Ю. Оратория «Юдифь» Бенедетто Марчелло // Университетский научный журнал. СПб. № 70, 2022. С. 71–76.

<sup>2</sup> Biblioteca Musicale G. Greggiati, Ostiglia, MN0052 Mss. Mus. B. 12.

<sup>3</sup> См.: Cornaz M. L'oratorio la Giuditta de Benedetto Marcello: decouverte d'une source inconnue. P. 129.

<sup>4</sup> См.: Selfridge-Field E. The Music of Benedetto and Alessandro Marcello. A Thematic Catalogue with Commentary on the Composers, Repertory, and Sources, Oxford, Clarendon, 1990.

религиозной власти. Таким образом, признание того или иного деятеля римскими вельможами означало фактическое одобрение на государственном уровне.

Доподлинно неизвестно, присутствовал ли Марчелло во дворце Боргезе в Риме на премьере оратории, но в 1710 году он посвятил издание либретто «Юдифи» принцессе<sup>1</sup>. Два опубликованных экземпляра дошли до наших дней<sup>2</sup>. Отсутствие более поздних изданий, вероятно, послужило одной из причин того, что оратория осталась практически неизвестной широкой публике.

История Юдифи, изложенная в одной из апокрифических книг Ветхого Завета, представляет идеальный материал, соответствующий вкусам аристократической публики XVIII в. Этот сюжет стал одним из излюбленных для многих композиторов того времени. Среди тех, кто обращался к этой теме, Лоренцо Гвидетти (*Lorenzo Guidetti*, 1621), Маурицио Каццати (*Maurizio Cazzati*, 1668), Джованни Паоло Колонна (*Giovanni Paolo Colonna*, 1684). В 1686 г. аркадский поэт кардинал Бенедетто Памфили (*Benedetto Pamphili*) создал либретто, которое было положено в 1693 г. Алессандро Скарлатти на музыку.

Оратория «Юдифь» Скарлатти написана для пяти солистов, хора и камерного оркестра. Примечательно, что композитор около 1700 г. вторично обратился к истории о Юдифи, на этот раз выбрав либретто другого поэта академии Аркадия – Антонио Оттобони, отца кардинала Пьетро Оттобони. Новая версия «Юдифи» предназначалась для исполнения в одном из частных собраний в Риме. Скарлатти считал вторую «Юдифь» своей лучшей ораторией. Ее драматургия, построенная на контрастном сопоставлении быстро сменяющихся коротких сцен, была необычной для своего времени.

Хотя каждый композитор индивидуально трактовал библейский сюжет, основа повествования оставалась неизменной. Еврейский город Ветулия, осажденный ассирийской армией Навуходоносора под предводительством Олоферна, оказывается плененным врагами. Озия, правитель города, собирается

---

<sup>1</sup> Venezia, D. Lovisa, 1710.

<sup>2</sup> См.: *Selfridge-Field E.* Op. cit. P. 306.

капитулировать, когда Юдифь, молодая еврейская вдова, умом и красотой поражающая окружающих, решает пресечь сильного противника. Она намеревается соблазнить Олоферна, вызнать все секреты и убить его. Попав под чары красавицы, Олоферн приглашает Юдифь на пиршество в свой шатер.

В Библии описывается пришествие Юдифи к Олоферну: «Она встала и нарядилась в одежду и во все женское украшение; а служанка ее пришла и разостлала для нее по земле пред Олоферном ковры, которые она получила от Вагоя для всегдашнего употребления, чтобы есть, возлежа на них. Затем Иудифь пришла и возлегла. Подвиглось сердце Олоферна к ней, и душа его взволновалась: он сильно желал сойтись с нею и искал случая обольстить ее с того самого дня, как увидел ее»<sup>1</sup>. В конце концов захмелевший Олоферн засыпает глубоким сном. После ухода гостей он остается один, и Юдифь пользуется случаем, чтобы отрубить голову врагу. Она кладет ее в сумку и покидает вражеский лагерь. Вернувшись, Юдифь, торжествуя, призывает народ атаковать врага. Ветулия побеждает, и горожане обретают долгожданную свободу.

Напомним, что Марчелло придавал большое значение поэтическому тексту и в этом произведении помимо музыки был автором либретто. В отличие от Памфили или Оттобони, Марчелло, под влиянием своего друга поэта и либреттиста А. Дзено, руководившего тогда венецианской ветвью аркадского кружка, бережно трактовал библейский сюжет. Придерживаясь максимально точно повествования, он позволил себе лишь перефразировать стихи и совершить небольшие отступления в расстановке драматургических акцентов действия. Такое отношение к первоисточнику характерно для движения академистов, направленного против вольностей, допускаемых современниками по отношению к литературным первоисточникам.

Возможно, именно это послужило причиной того, что либретто Марчелло больше обычного и превышает количество стихов, общепринятых в либ-

---

<sup>1</sup> Библия. Иудифь. 12 глава [Электронный ресурс] URL: <https://bible.by/syn-77/73/12/> (дата обращения: 12.04.2022).

ретто ораторий XVIII в. Предпочтение отдается речитативу, тексты арий составляют у Марчелло всего около одной шестой всего либретто. Такое решение соответствует аркадским идеям, согласно которым арии нарушают драматическую непрерывность развития. Отметим, что в версии Оттобони, положенной на музыку Скарлатти несколькими годами ранее, содержится более традиционное соотношение речитативов и арий.

В «Юдифи» Марчелло семь персонажей: Юдифь, Авра (ее служанка), Озия (правитель города Ветулии), Олоферн, Ахиор (военачальник Олоферна), капитан. Оратория традиционно разделена на две части. Музыкальные характеристики главных мужских персонажей – ассирийского врага Олоферна и Озии – поручены соответственно басу и тенору. Единственная главная женская роль – Юдифь – предназначена для сопрано, партия служанки Авры также отводится сопрано и представляет всего несколько речитативных строк.

Хоровые фрагменты, выполняющие обычно в оратории важную драматургическую функцию, в «Юдифи» практически отсутствуют. Хор появляется только в конце произведения, в остальных номерах преобладают сольные высказывания. Сопровождение поручено либо исключительно *basso continuo*, либо *basso continuo* в сопровождении одного или двух струнных инструментов. Полный ансамбль, состоящий из первой и второй скрипки, альты и виолончели, используется по большей части в кульминационных местах. В облигатных ариях предпочтение отдается скрипке, ее мягкое звучание образует своеобразный диалог с солистом.

С музыкальной точки зрения «Юдифь» Марчелло представляет собой яркий пример произведения переходного периода. По сравнению с ораториями Скарлатти, Марчелло пишет небольшие арии, что отвечает его эстетическим принципам. Композитор в соответствии с требованиями *dramma per musica* делает акцент на драме, подчиняя музыкальное начало драматическому. Чередование развернутых речитативов и арий *da capo* приводит к масштабной сцене, в которой повествуется о соблазнении и убийстве Олоферна. Венчает ораторию небольшой хор, славящий всемогущего Бога Израиля и Юдифь.

Всего в «Юдифи» двадцать четыре арии, шесть из которых принадлежит главной героине. В свою очередь, четыре из них написаны в сопровождении оркестра, а две – только *basso continuo*. Мастер прибегает к инструментальному звучанию для более сильных драматических эпизодов. Речитативы выдержаны в традиционном стиле и делятся на *secco* и *accompagnato*. Выделяется трактовка партии оркестра – композитор использует весь спектр богатых возможностей инструментального состава. Так, в сцене соблазнения и убийства аккомпанемент ограничивается скрипкой и альтом, тем самым композитор задает доверительную интимную атмосферу. Мощное звучание *tutti* прибегается для финалов первой и второй частей.

Привлекает внимание выбор тональностей. Вслед за Скарлатти, который в своей первой версии «Юдифи» основным тоном избрал триумфальный жизнеутверждающий *D-dur*, Марчелло также отдает предпочтение этой тональности. Во вступлении, состоящем традиционно из трех частей, соотносящихся по принципу быстро-медленно-быстро, впервые провозглашается торжественный *D-dur*. Первая часть оратории заканчивается в тональности *A-dur*, которая ассоциируется с образом Юдифи, так как *A-dur* возникает в тех сценах, где задействована главная героиня. Ария Юдифи *La fulgida aurora* из второй части оратории, предшествующая речитативной сцене, во время которой она обезглавливает Олоферна, также выдержана в тональности *D-dur*, как и завершающий хор. Единство тонального плана цементирует структуру оратории в единое целое.

Несмотря на то, что «Юдифь» во многом демонстрирует неопытность молодого композитора, она изобилует богатыми музыкальными идеями, которые реализуются в зрелый период творчества композитора.

**Оратория «Иоас».** Марчелло, вращаясь в аристократических кругах, неоднократно писал произведения для различных частных концертов. К подобного рода сочинениям относится и оратория «Иоас». Либретто принадлежит перу прославленного мастера А. Дзено. Поэт использовал в качестве сюжет-

ной основы 11 главу Второй Книги Царств, а также трагедию Ж. Расина «Атalia», в которой описывается борьба вдовы Иудеи и юного Иоаса. Отметим, что один из сыновей И. С. Баха, Иоганн Кристиан Бах в 1770 г. завершил ораторию «Иоас» на этот же сюжет.

*Оратория Il pianto e il riso delle quattro stagioni dell'anno*<sup>1</sup> представляет собой пример искусного владения композиционным мастерством. Камерный инструментальный состав ограничивается группой скрипок (I, II), виолончелями и *basso continuo*. Тщательно выписанная партия сопровождения придает звучанию особую объемность и разнообразие (пример 3.5).

Это сочинение было написано спустя шесть лет после издания цикла скрипичных концертов А. Вивальди op. 8 *Il cimento dell'Armonia* («Спор гармонии с изобретением»), первые четыре части которого *Le quattro stagioni* («Времена года») стали вскоре особенно популярны в Венеции. По всей видимости, композитор не случайно выбрал схожую тему для своего крупного вокально-инструментального произведения.

Следует отметить, что творческое соперничество двух прославленных венецианских музыкантов продолжалось не одно десятилетие. Противостояние Марчелло и Вивальди во многом определялось разницей социального статуса и положения среди музыкальной элиты. Несмотря на то, что Марчелло критиковал деятельность «рыжего аббата», он с уважением относился к его творческим успехам. Об этом свидетельствует тот факт, что композитор вдохновился идеей скрипичных концертов Вивальди и создал ораторию на схожий сюжет, в которой особое внимание уделил партии струнных инструментов (пример 3.5).

---

<sup>1</sup> *Marcello B. Il pianto e il riso delle quattro Stagioni*. Edited by Michael Burden. 2002. 167 p.

Пример 3.5. Марчелло Б. Оратория *Il pianto e il riso delle quattro stagioni dell'anno*.

Вступление

Sinfonia

Allegro assai

Violin 1

Violin 2

Viola

Basso continuo

Развитие темы времен года в оратории Марчелло находит воплощение в изысканных стихах. Основными действующими лицами становятся: Весна (сопрано), Лето (контратенор), Осень (тенор) и Зима (бас). Персонажи символизируют не только времена года, но и смену эпох в жизни человека. Сольные высказывания обрамляются хоровыми фрагментами.

Утонченная грациозность музыки оратории, органичное сплетение музыкального и поэтического начал делают ораторию мастера одним из шедевров эпохи барокко. Марчелло сохраняет на протяжении всего произведения мягкие лирические краски. При этом он использует весь арсенал приемов, которыми овладел за четверть века, что придает особое разнообразие звучанию. Пристальное внимание композитора к деталям струнной артикуляции свидетельствует о том, что он тщательно изучил концерты Вивальди. Другой особенностью оратории является непосредственная эмоциональность высказываний. В отличие от других вокальных сочинений, в которых преобладает отстраненный сдержанный характер, здесь прорываются непосредственные эмоции.

В первой части основным персонажем становится Зима. В итальянском языке слово зима – мужского рода, партия поручена мужественному тембру



баса. Зима недоумевает, почему, вернувшись с гор, чтобы найти весну, лето и осень, она их видит в глубочайшем трауре. Посредством аллегорических подсказок Зима догадывается, что их горе вызвано смертью Девы Марии. Вторая часть начинается со спора времен года, кто же из них сделает подношение Марии. Светлый характер музыки утверждает радость Вознесения Девы Марии на Небеса. Торжество немного омрачается ссорой из-за того, кто из времен года имеет наибольшее право сделать подношение. Наконец персонажи приходят к выводу, что так как все они равны, то и приношение следует принести совместно. Хор согласия венчает ораторию Марчелло.

«Смех и слезы времен года» – одно из самых светлых и лиричных произведений Марчелло, в нем композитор стремится отойти от драмы. Характеристика каждого времени года представлена в развернутых ариях. Наиболее выразительно воплощен образ Зимы – резкие пассажи, скачки емко изображают в звуках напористый стремительный образ. Изобретательность Марчелло позволяет ему эффектно использовать все имеющиеся в арсенале выразительные возможности. Поэтический текст традиционно насыщен метафорами и аллегориями, сопоставлениями чувств человека и явлений природы. Состояния мучительной скорби или радости соседствуют с образами, взятыми из мира природы.

Инструментальное письмо оратории выделяется удивительной тонкостью звукописи. В сопровождении речитативов, которые находятся в кульминационных зонах повествования, ансамбль струнных мастерски имитирует разбушевавшуюся бурю, капли ледяного дождя, шелест листьев, смех и слезы. В декламационных фрагментах, а также в ариях тщательно выписаны подробные указания динамических оттенков, что сообщает звучанию многообразие. В ариях обращает на себя внимание орнаментика, посредством которой композитор создает музыкальный образ того или иного персонажа.

Партии солистов, по сравнению с другими крупными вокально-инструментальными сочинениями мастера, отличаются незамысловатой простотой.

Как предполагает Э. Роше, это может быть связано с тем, что оратория изначально предназначалась для исполнения иезуитским орденом, в котором не хватало певцов-виртуозов<sup>1</sup>. Вместе с тем композитору удалось найти то органичное сочетание простоты и изысканности, которое декларировалось в качестве эталона истинного искусства академистами. Небольшое количество колоратур компенсируется включением причудливых синкопированных ритмов. Гармония, насыщенная альтерированными созвучиями, восполняет простоту вокальной строчки, подчеркивая и оттеняя ее безыскусность. «Смех и слезы времен года», бесспорно, является одним из ярких примеров мастерской трактовки композитором ораториальных форм.

*Оратория Il trionfo della Poesia e della Musica*<sup>2</sup> образует пару с ораторией «Смех и слезы времен года». Сочинения имеют много общего, но существуют и определенные различия в структуре и музыкальной стилистике. В последней оратории Марчелло обращается к традиционному прочтению жанра. Действие разворачивается с участием небольшого количества персонажей. Текст либретто, изобилующий аллегорическими сопоставлениями, отличается строгой выдержанностью стиля. Поэтичное описание вознесения Девы Марии выдержано в духе итальянского искусства барокко первой половины XVIII столетия.

Праздник, к которому приурочено исполнение оратории, приходился на 15 августа. Эта дата и в наши дни в католической религии отмечает Успение (Вознесение) Богородицы. В сочинении Марчелло религиозная тема становится канвой для возвышенного диалога между Музыкой (сопрано) и Поэзией (контральто). Композитор достигает динамики развития посредством сопоставления контрастных эпизодов. Несколько устаревший академический характер оратории уравновешивается элементами более изящного гомофонного стиля.

<sup>1</sup> Roche E. Il pianto e il riso delle quattro stagioni by Benedetto Marcello and Michael Burden; Le quattro stagioni by Antonio Vivaldi and Christopher Hogwood. Early Music, Vol. 31, No. 2 (May, 2003). P. 301.

<sup>2</sup> Marcello B. Il trionfo della Poesia, e della Musica. A-R Editions, 2016.

Слава, которую снискали оратории и кантаты Марчелло еще при его жизни, продолжала расти вплоть до конца XIX в. Среди поклонников камерно-вокального творчества Марчелло были такие прославленные мастера, как Г. Ф. Телеман, И. Маттезон, П. Локателли, Ч. Ависон, Ф. Альгаротти, И. В. Гёте, Дж. Россини, Л. Керубини, Ф. Шопен, А. Бойто, Дж. Верди.

### § 3.4. Сценические произведения и *Intermezzi*

В период 1726–1727 гг. Марчелло написал два сценических произведения – *Psiche* («Психея») и *Arianna* («Ариадна»). Первое, к сожалению, не сохранилось до настоящего времени, а второе представляет собой образец зрелого стиля мастера. Оно написано на текст известного венецианского поэта и драматурга В. Кассани и завершено в 1727 году.

«Ариадна» впервые прозвучала на концерте в одном из частных домов венецианской аристократии<sup>1</sup>. Как отмечает исследователь творчества Марчелло Бидзарини, ее написание могло быть приурочено к визиту кардинала Пьетро Оттобони в Венецию<sup>2</sup>. Оттобони являлся одним из видных деятелей академии Аркадия и был влиятельной персоной в высших аристократических кругах. Он активно участвовал в культурной жизни страны, всячески способствуя распространению современного музыкального искусства. Торжественный хор, прославляющий бога Диониса, которым заканчивается «Ариадна», мог символизировать славу в честь кардинала Оттобони.

Историки расходятся во мнении при определении жанровой принадлежности «Ариадны». Сам композитор использовал термин *intreccio scenico* – то есть сценическая игра (дословно с ит.). Ряд исследователей причисляют «Ариадну» к «"малой" разновидности оперного жанра», отмечая, что «именно так

<sup>1</sup> См.: Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Ч. 2: Эпоха Метастазиио. С. 47.

<sup>2</sup> См.: Bizzarini M. Benedetto Marcello.

можно обозначить *intreccio scenico* наряду с *azione teatrale*, *serenata scenica*, *favola pastorale* и пр.»<sup>1</sup>.

Исполнительский состав произведения приближен к опере, он включает пять солистов, хор, небольшой оркестр и *basso continuo*. Вместе с тем «Ариадна» отличается от оперы как по трактовке сюжета, так и по форме. Как следует из трактата «Модный театр», Марчелло критично относился к одному из самых популярных сценических жанров XVIII в. Вычурность оперных постановок и излишняя внешняя помпезность вызывали у него резкое неприятие. Композитор не написал ни одной оперы в стиле масштабных барочных спектаклей, он искал иные пути развития театральных форм.

Следует отметить, что в первой половине XVIII столетия существовало несколько видов театрально-сценических представлений. Музыкально-драматические спектакли именовались *opera*, *opera in musica*, *dramma per musica*. Снискали популярность и более камерные постановки, которые обозначали как *intreccio scenico*, *azione teatrale*, *serenata scenica*, *favola pastorale*. Как отмечают исследователи, «камерные музыкально-драматические жанры – те же оперы с типичным для них набором средств. Однако все это – и сюжет, и жанр – только внешняя оболочка удивительного явления, которым на деле оказывается “Ариадна” Марчелло»<sup>2</sup>.

Действительно, отличие «Ариадны» Марчелло от оперы заключается не только в камерном составе исполнителей. В барочной опере, как правило, три действия, Марчелло ограничивается двумя. Кроме того, для опер XVIII в. более характерно развитие действенных сторон сюжета, композитора же привлекло изображение внутреннего состояния главных героев. В произведении практически отсутствуют внешние события, нет смены места действия, единственной локацией остается берег моря.

<sup>1</sup> Луцкер П. В., Сусидко И. П. Указ. соч. С. 48.

<sup>2</sup> Там же. С. 49.

Вместе с тем сценическое исполнение предполагает минимальные декорации, авторская ремарка точно указывает на место действия – «морское побережье с крытой беседкой, корабли у берега»<sup>1</sup>. Наличие развернутых диалогических сцен, чередование хоровых и сольных фрагментов придают камерному спектаклю многоплановость. Основное внимание уделяется психологическому портрету Ариадны, композитор раскрывает в музыке ее переживания: сомнения, ревность, скорбь потери и, наконец, зарождающееся новое светлое чувство. Тонкий психологизм выделяет *intreccio scenico* Марчелло среди творений современников.

Композитор и либреттист не случайно избрали широко распространенный в искусстве XVIII в. миф об Ариадне, покинутой Тесеем. Выбор сюжета и его трактовка свидетельствуют о том, что Марчелло стремился создать произведение, отличающееся от магистральной линии трактовки оперного жанра. «Миф об Ариадне ко времени Марчелло был для оперы своего рода образным архетипом»<sup>2</sup>, существовало около четырнадцати опер, написанных на этот сюжет. Одним из ранних примеров яркого воплощения мифа о покинутой Ариадне является одноименная опера К. Монтерведи, завершенная в 1608 г. Знаменитое *lamento*, дошедшее до наших дней, единственный сохранившийся фрагмент этого сочинения. Представляется, что Марчелло был хорошо знаком с музыкой великого предшественника. В книге П. В. Луцкер и И. П. Сусидко «Итальянская опера XVIII века» в качестве альтернативной трактовки мифа указывается ряд произведений, в том числе опера Н. Порпоры «Ариадна и Тесей», созданная на текст П. Париасти. Исследователи уточняют, что ее постановка состоялась в Венеции в театре Сан Джованни Кризостомо «в один год с марчелловской «Ариадной»<sup>3</sup>.

Следует отметить, что к сюжету об Ариадне Порпора обращался неоднократно. Первая опера, созданная им на либретто П. Париасти – «Ариадна и

<sup>1</sup> *Marcello B. Arianna*. Milano: Ricordi, n.d. 1885. P. 7.

<sup>2</sup> Луцкер П. В., Сусидко И. П. Указ. соч. С. 48.

<sup>3</sup> Там же.

Тесей» – была закончена еще в 1714 году<sup>1</sup>. Она прозвучала впервые в венском придворном театре. Спустя некоторое время композитор вновь обратился к этому мифу и в 1733 г. закончил оперу «Ариадна на Наксосе», постановка которой состоялась в Лондоне. Примечательно, что выбор сюжета итальянского композитора послужил вызовом для Г. Ф. Генделя. В тот же 1733 г. Гендель закончил оперу «Ариадна на Крите». Отметим, что уже после появления «Ариадны» Марчелло, в 1729 г., его соотечественник Леонардо Лео также написал оперу «Ариадна и Тесей».

Популярность мифа об Ариадне в 1720–1730 гг. свидетельствует о том, что этот сюжет как нельзя лучше отвечал эстетическим исканиям современников. Поэтому закономерно, что и Марчелло пришел к мысли создать собственную версию. Автор либретто, будучи одним из образованнейших людей XVIII в., несколько расширил привычную канву сюжета. Помимо основной линии любви Ариадны и Тесея, Кассани включил в текст не только повествование о сложных обстоятельствах появления на свет Диониса, но и рассказ о его путешествии в Индию. «Звучат даже намеки на победу бога над тиграми и львами, что связано с мотивами пиршеств его свиты, упивавшейся кровью растерзанных животных. Такая оснащенность конкретными мифологическими деталями была совершенно не характерна для оперных либретто»<sup>2</sup>. Поэт упоминает и особое прозвище Диониса – «Лиэй» (*Lieo*), что означает утешитель, даритель забвения. Эти моменты важны для хода повествования, так как согласно либретто Кассани, Ариадна после долгих сомнений благословляет союз изменившего ей Тесея со своей сестрой Федрой и отвечает взаимностью на любовь Диониса.

Страдания покинутой царевны, проснувшейся на острове, становятся главной смысловой доминантой первого действия. Вернувшиеся по воле богов Тесей и Федра пробуждают в ней негодование. Во втором действии обманутая

<sup>1</sup> Музыкальная энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1978. Т. 4. С. 402.

<sup>2</sup> Луцкер П. В., Сусидко И. П. Указ. соч. С. 49.

неожиданно узнает о любви к ней таинственного бога, имя которого ей неизвестно. Метания между чувством к Тесею и зарождающимся интересом к Дионису заканчиваются после того, как бог открывает Ариадне свое настоящее имя. Не в силах сопротивляться Дионису, она благословляет Федру на союз с Тесеем и радостно соглашается связать свою судьбу с Дионисом. Заканчивается «Ариадна» прославлением Диониса и Ариадны.

Авторская ремарка *intreccio scenico* – сценическая игра – достаточно четко определяет жанровую принадлежность «Ариадны». Отсутствие внешних коллизий не приводит к монотонности, принцип контрастного сопоставления речитативов, сольных высказываний и масштабных хоров придает «Ариадне» разнообразие при сохранении эпической монументальности. Определенное влияние на формирование стиля «Ариадны» оказали позднеренессансные пасторали и ранние флорентийские *dramma per musica*. Неторопливое развертывание музыкальной ткани, обилие полифонических приемов – имитаций, секвенций, различных видов контрапунктов, придает партитуре утонченную изысканность.

Примечателен и состав исполнителей «Ариадны». Композитор отдает предпочтение «натуральным» голосам, обходя стороной общераспространенное для театральных постановок того времени негласное правило, согласно которому обязательно привлечение в заглавной роли певца-кастрата. Партии солистов распределены между сопрано (Ариадна), тенором (Тесей), меццо-сопрано (Федра), басом (партия Бахуса, он же Дионис). В барочных спектаклях, как правило, басовые голоса используются только для второстепенных ролей. То, что Марчелло отдал партию одного из главных персонажей – бога Диониса – басу, является смелым отступлением от общераспространенных правил. Бархатный тембр низкого голоса подчеркивает мужественное обаяние божества, перед которым не смогла устоять Ариадна.

Либреттист вставляет в ход развития фабулы разнообразные игры сатиров, фавнов, нимф из свиты Диониса. Также фигурируют привычные в аркадской среде крестьяне и пастушки. Следование аркадской тематике в поздние

годы в целом не характерно для Марчелло, тем более примечательно возвращение к ней. Эстетика Аркадии накладывает отпечаток на музыкальный стиль произведения, композитор словно возрождает былые образы, сообщая им новую глубину. Как справедливо утверждают исследователи, «в партитуре черты архаического и нового соседствуют, рождая внутреннее напряжение»<sup>1</sup>.

Представляя блестящий образец трактовки музыкально-сценического жанра, «Ариадна» является ярким примером пасторальной лирики Марчелло позднего периода. В ней отсутствуют динамичные смены конфликтных ситуаций, внимание композитора сосредоточено на передаче внутреннего состояния главных героев. Вместе с тем Марчелло не обходит вниманием типовые аффекты, характерные для оперного искусства XVIII столетия – гнев, ярость, описание бушующей морской стихии выполнено с привлечением общепринятых средств звукоизобразительности. Пассажи, ходы по трезвучиям, распевы слов демонстрируют мастерское владение всем спектром приемов композиторской техники. Кроме того, мастер нередко прибегает к танцевальным ритмам, что придает мелодике изысканную грациозность. В качестве примера можно привести арию Тесея из первого действия, выдержанную в стиле одного из популярных танцев XVIII в. – сицилианы (пример 3.6).

---

<sup>1</sup> Луцкер П. В., Сусидко И. П. Указ. соч. С. 51



## Пример 3.6. Марчелло Б. Arianna. Ария Тесея

TES.

O quante

vol-te sen-ti - to a - vra - i ..... qualche au-gel-let-to che in me - sti...

Обращает на себя внимание необычное сопоставление далеких тоналностей в самом начале арии. Светлый *C-dur* сменяется во второй фразе на одноименной *c-moll*, словно тень затмевает безоблачный пейзаж. Необходимо отметить, что на протяжении всего произведения выдерживается подобного рода неопределенная зыбкость. Покинутая Ариадна то хочет вернуть Тесея, то проклинает его, а в конце обретает новую любовь и благословляет союз бывшего возлюбленного со своей сестрой. Перипетии сюжетной линии напоминают одно из гениальных творений конца XVIII в. – оперу В. А. Моцарта *Così fan tutte*, основной темой которой становится разрушение казавшихся незыблемыми союзов влюбленных и образование новых пар.

Насыщенность музыкальной ткани является отличительной чертой стиля «Ариадны». Хоры, обрамляющие каждое действие, и вкраплениями перемежающие сольные высказывания, по соразмерности и отточенности имитационных приемов письма напоминают монументальные полотна из «Страстей по Матфею» И. С. Баха. Канонические секвенции, имитации, всевозможные контрапунктические перестановки придают звучанию хоров особую многоплановость (пример 3.7).



Пример 3.8. Марчелло Б. *Arianna*. Хор свиты Вакха

Solo *LARGO*

Quel ch'all'olmo la vi - te in stretto no - do pronuba accoppia e i pampi - ni fe -

Solo *LARGO*

Quel ch'all'olmo la vi - te in stretto no - do e i pam - pi - ni fe -

*LARGO*

*Pizz.*

## Пример 3.9. Моцарт В. А. «Волшебная флейта». Финал I д.

ПАМИНА  
PAMINA

Всем бы чест - ным лю - дям дать ко - ло - коль - чик чуд - ный, вот тог - да мо -  
Könn - te je - der bra - ve Mann sol - che Glück - chen fin - den! Sei - ne Fein - de

ПАПАГЕНО  
PAPAGENO

Всем бы чест - ным лю - дям дать ко - ло - коль - чик чуд - ный, вот тог - да мо -  
Könn - te je - der bra - ve Mann sol - che Glück - chen fin - den! Sei - ne Fein - de

*p* *mf* *p*

В развернутых хорах из финалов первого и второго действий полифоническое развитие начального тематического зерна проводится с применением приемов канонической имитации, что придает им особую эпическую монументальность.

В сольных высказываниях привлекает внимание тонкая работа мастера с тематическим материалом. В ариях главных действующих лиц получают дальнейшее развитие основные интонации, появляющиеся в увертюре. Таким образом, Марчелло выступает как далекий предтеча использования лейтмотивной техники. Увертюра «Ариадны» написана в сложной трехчастной форме с

контрастной средней частью. Ходы по трезвучию, гаммообразные пассажи в первой части схожи с тематизмом вступлений к операм Моцарта. Музыка Марчелло в свое время звучала повсеместно и было широко известна как в Италии, так и за ее пределами. Возможно, начинающий австрийский композитор изучал партитуры прославленного итальянского мастера, что способствовало обогащению его арсенала знаний.

Квинтовые ходы, символизирующие первозданную природу и зазывный голос мира богов, впервые появляются в третьей части увертюры. Тембр трубы придает звучанию торжественную величавость, полифоническое развитие приводит к торжественной кульминации (пример 3.10).

Пример 3.10. Марчелло Б. *Arianna*. Увертюра



В арии сатира Силена, воспитателя Диониса, тема, заданная в оркестровом вступлении, получает дальнейшее развитие. Перенесенный в минор с сохранением трехдольной пульсации, ход на квинту обретает энергичную напористость. В оркестровом сопровождении тщательно выписано облигатное сопровождение двух скрипок, звучание которых оттеняет мужественный характер мелодии (пример 3.11).



Пример 3.13. Марчелло Б. *Arianna*. Хор 1 д.

PRESTO

CORO DI MARINARI

Tenori

Bassi

Sù noc - -

Sù

Пример 3.14. Марчелло Б. *Arianna*. Ария Вакха 1 д.

mar...

a - gi - ta, a - gi - ta il mar.

cri - ne il guardo, il guardo il

Активация Windows  
Идите в Центр загрузки Windows  
для активации Windows.  
Параметры

Пример 3.15. Марчелло Б. *Arianna*. Ария Силена 1 д.

- na - - - ce di vischioe re - - - te il

cri - ne il guardo, il guardo il

Другим фактором, скрепляющим музыкальную ткань в органичное целое, является лейтритм. Композитор в качестве архетипического прообраза

привлекает ритм одного из популярнейших в XVIII в. танцев – сицилианы. В ариях Тесея, Федры, Ариадны, а также в хорах появление этого лейтритма вызывает устойчивые образные ассоциации – плавная танцевальность служит символом успокоения и гармонии или же символизирует беззаботную жизнь свиты Диониса.

В качестве примера приведем небольшой дуэт двух фавнов из первого действия, он является средней частью большого хора пастушек, сатиров и фавнов, прославляющих Диониса. В приведенном ниже отрывке мерный покачивающийся метр в сочетании с плавно движущейся мелодией создают завораживающий эффект невесомого кружения (пример 3.16).

Пример 3.16. Марчелло Б. *Arianna*. Хор фавнов 1 д.

The image shows a musical score for a duet of two fauns. It consists of three staves. The top two staves are for the vocal parts, both in G major and 12/8 time, with the tempo marking 'ALLEGRO'. The lyrics are: 'Mi-ra-te qual si smal.ta.... di ro-se, gigli e cal.ta..... e'. The bottom staff is for the piano accompaniment, also in G major and 12/8 time, with the tempo marking 'ALLEGRO'. The piano part features a steady, rocking eighth-note accompaniment.

Лирической кульминацией «Ариадны» становится развернутая ария главной героини во втором действии. В сопровождении задействованы две флейты облигато. Такое тембральное обрамление голоса встречалось в лирических кантатах Марчелло раннего периода<sup>1</sup>, нежный диалог двух флейт органично вплетается в музыкальную ткань партии солиста, создавая тончайшую звукопись.

Скорбные слова Ариадны «Как ты можешь смотреть на мои слезы, не разбивая себе сердце?» облекаются в плавную мелодию. Мерно ниспадающие

<sup>1</sup> См. например кантату *Pecorelli che pashete*.

мотивы двух флейт, словно капли слез, вторят голосу. Плач Ариадны выдержан в мажорной тональности *B-dur*, характер светлой скорби подчеркивает благородный облик главной героини (пример 3.17). Отметим, что традиция отображения страдания в мажорных тональностях сохраняется вплоть до второй половины XVIII в. Так, К. В. Глюк в опере «Орфей и Эвридика» (1762) написал арию отчаявшегося Орфея, потерявшего вновь свою Эвридику, в тональности *C-dur*<sup>1</sup>.

Пример 3.17. Марчелло Б. *Arianna*. Ария Ариадны 2 д.

Появление «Ариадны» бесспорно связано с попытками реформирования музыкально-сценических форм. Многие в этом произведении отличаются от магистральной линии развития жанра. Но есть и черты, изобличающие приверженность автора к традициям. Так, Марчелло сохраняет типичные для барочной оперы аллегорические сравнения. Примечательно, что композитор в трактате «Модный театр» безжалостно высмеивает современных либреттистов, укоряя их, в частности, в том, что тексты непременно будут «вводить в мир бабочек, соловьев, перепелок, гондол, жасминов, фиалок, медных щитов,

<sup>1</sup> Глюк К. В. Орфей и Эвридика. Ария Орфея «Che farò senza Euridice?» 3 д.



шишечек, тигров, львов, китов, палочек, денежек, холодных горных вершин и т. п.»<sup>1</sup>.

Словно наперекор своим словам, композитор сохраняет традиционные сопоставления в арии Ариадны из первого действия (пример 3.18). В тексте упоминается о неосторожной бабочке, которая опалила себе крылья огнем. Возможно, Марчелло хотел представить свою трактовку привычных аналогий, используя их в духе утонченных аркадийских аллюзий, а не прямых грубых параллелей. Ария выдержана в изысканном стиле, прихотливая мелодия словно беспрестанно порхает, не находя ни на миг успокоения.

Пример 3.18. Марчелло Б. *Arianna*. Ария Ариадны 1 д.

Строгая продуманность драматургии заключается в обоснованности применения той или иной формы. Пока главные персонажи не могут прийти к согласию, преобладают сольные высказывания. И лишь в конце произведения, когда достигнуто желанное единение, композитор пишет единственный дуэт Тесея и Федры. До этого дуэтные фрагменты второстепенных персонажей появлялись лишь как вкрапления, в масштабных хоровых сценах как символ умиротворения. Тесей и Федра славят Лиэю, их дуэт предваряет триумфальный

<sup>1</sup> *Marcello B. Il Teatro alla Mmoda. Milano: Ricordi, 1883. P. 10.*

финал произведения. «Ариадна» завершается масштабным хором, величающим Ариадну и Диониса. Фанфарные ходы по трезвучию на слова *Viva!* («Да здравствует!») звучат особенно торжественно в сопровождении унисонного *tutti* оркестра.

Марчелло удалось создать произведение, отличающееся глубокой индивидуальностью и соразмерностью всех элементов. «Ариадна» выделяется среди музыкально-сценических творений венецианских современников утонченностью и выдержанностью стиля. Оригинальные драматургические находки композитора послужили толчком для дальнейшего развития театральных форм. Итальянское оперное искусство, и, в частности, венецианская опера, переживающие в период 1720–1730 гг. кризис, нуждались в обновлении. В «Ариадне» прослеживаются новые пути развития жанра, новаторство Марчелло было подхвачено мастерами последующих поколений.

Как указывалось выше, в этот же период Марчелло в творческом содружестве с Кассани закончил писать *intreccio scenico* «Психея». Вторичное обращение композитора к сценическому воплощению мифов знаменует попытку закрепить найденные решения слияния музыки и драмы. К сожалению, музыка «Психеи» не дошла до наших дней, и «Ариадна» остается единственным сохранившимся примером трактовки композитором музыкально-сценических форм.

### *Intermezzi*

Яркий пример комических интермеццо в творчестве Марчелло представляет миниатюра *Spago e Filetta*. При исполнении драматических трагедий в 1720-е годы было принято разделять акты музыкальными интермедиями (или интермеццо). Как и в опере, они часто представляли собой разновидность фарса. Интермедия Марчелло *Spago e Filetta*, предназначенная для исполнения в антрактах трагедии *Lucio Commodo* (1719), написана в русле традиции. Основной темой становится женитьба двух влюбленных.

Примечательно, что имя главного персонажа – Спаго (дословно трус) – было кличкой одного из именитых граждан Венеции, владельца оперных театров Джованни Карло Гримани, умершего в 1714 году. Его потомки также получили по наследству это прозвище<sup>1</sup>. В интермеццо Марчелло Спаго рассуждает о том, во сколько ему обойдется женитьба. В арии «Я бы хотел Филетту» он говорит о том, что «Филетта гордится своей способностью учить других молодых женщин тому, как привлекать мужчин». Музыка арии выдержана в традиционном галантном стиле, трехдольный метр подчеркивает танцевальную легкость мелодии. Композитор избирает достаточно обширный состав, инструментальное сопровождение включает струнные инструменты.

Филетта представляет собой типаж предприимчивой энергичной девушки. Чтобы вызвать интерес Спаго, она демонстрирует па новомодного менуэта, недавно привезенного из Парижа. Марчелло пародирует в музыке звучание танца, Спаго делает нелестные замечания о неизвестном ему менуэте, девушка смеется над ревностью жениха. Речитатив с участием двух персонажей поддерживается *basso continuo*.

Интермеццо Марчелло *Spago e Filetta* представляет собой не только самостоятельное музыкальное произведение, но и тонкую музыкальную сатиру на комические интермеццо в опере.

---

<sup>1</sup> *Selfridge-Field E. A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660–1760. Stanford University Press, 2007. P. 596.*

## ГЛАВА 4. СБОРНИК *ESTRO POETICO-ARMONICO* («ПОЭТИЧЕСКИ-ГАРМОНИЧЕСКОЕ ВДОХНОВЕНИЕ»)<sup>1</sup>

### § 4.1. Эстетические предпосылки возникновения сборника

Большое значение в творчестве Марчелло имело обращение к Псалмам Давида. Цикл камерно-вокальных миниатюр под названием *Estro poetico-armonico* («Поэтически-гармоническое вдохновение») был опубликован при жизни композитора. Пятьдесят псалмов, написанных для одного-четырех голосов в сопровождении *basso continuo* в период 1724–1726 гг., стали одним из самых известных произведений итальянского мастера. Они пользовались бесспорной популярностью с момента появления в печати и вплоть до начала XX века. Цикл *Estro poetico-armonico* издавался не только в Италии, но и за ее пределами, отдельные фрагменты с неизменным успехом исполнялись по всему миру наподобие церковных гимнов или песнопений.

Псалмы Марчелло еще при жизни композитора стали почитаться современниками как одно из величайших творений. После смерти мастера кардинал Пьетро Оттобони устроил в Риме цикл концертов его памяти, на которых прозвучали последовательно все пятьдесят псалмов. В XIX в. популярность Псалмов продолжала возрастать, иногда их делили на короткие «мотеты» или «песни», а также создавали инструментальные обработки, или исполняли с новыми текстами. В результате образовалось большое количество версий, среди авторов обработок были такие композиторы, как Ф. Паэр, Дж. Майр, Дж. Рос-

---

<sup>1</sup> Материал данного раздела послужил основой для публикации: Яковенко Ю. Ю. *Estro poetico-armonico*: парафразы Б. Марчелло на псалмы Давида // Университетский научный журнал. 2021. № 62. С. 208–213.

сини и Ж. Бизе. Дж. Верди был поклонником творчества Марчелло, в особенности высоко отзывался он о Псалмах<sup>1</sup>. Дж. Россини заимствовал одну из самых ярких тем XXI псалма из сборника *Estro poetico-armonico*, воспроизведя ее в увертюре к опере «Осада Корфинфа»<sup>2</sup>.

Не проходит и тридцати лет после публикации *Estro poetico-armonico*, как древние еврейские мелодии, записанные Марчелло, появляются как пример иудейской литургической музыки в одном из самых крупных трудов по музыкальной историографии, «Истории музыки» падре Мартини<sup>3</sup>.

Вслед за падре Мартини, Ч. Берни в своей книге *A General History of Music*<sup>4</sup> перепечатал шесть из одиннадцати еврейских мелодий, записанных Марчелло. Немецкий композитор и историк музыки Иоганн Николаус Форкель включил одиннадцать транскрипций Марчелло (по всей видимости, скопировав с Мартини) в *Allgemeine Geschichte der Musik*<sup>5</sup>, снабдив их пространными комментариями.

В сборнике Марчелло содержится пятьдесят псалмов, по структуре представляющих некую разновидность мотетов. В ариях, хорах, ансамблях сочетается старинный стиль полифонического письма и современный, характерный для музыкальной эстетики барокко. Это произведение являет собой наиболее весомый и сложный сборник духовной вокальной музыки не только в контексте творчества Бенедетто Марчелло, но и всего итальянского музыкального искусства XVIII века.

Псалтирь входит в состав книги Танах – ветхозаветной еврейской Библии. В ней содержится более ста псалмов, приписываемых великому пророку Давиду. Тексты отбирались в течение длительного промежутка времени, лучшие страницы ветхозаветной истории тесно связаны с формированием новых

<sup>1</sup> См.: *Selfridge-Field E.* Marcello, Benedetto Giacomo // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, 2001. 15:809–812.

<sup>2</sup> *Grove G.* Dictionary of Music and Musicians. London; Macmillan and co. V. 2. 1878. P. 211.

<sup>3</sup> *Martini G.* Storia della musica, т. 1-3. Bologna: Lelio dalla Volpe, 1757–1781.

<sup>4</sup> *Burney C.* A General History of Music. New York, 1935.

<sup>5</sup> *Forkel J.* Allgemeine Geschichte der Musik (Leipzig, 1788–1801). 1:162–165.

священных песнопений. Авторство Давида бесспорно утверждено в семидесяти трех псалмах. Однако появившиеся в эпоху новозаветного времени материалы позволяют сделать вывод о том, что перу великого царя принадлежит немногим более половины текстов Псалтири. Об этом же свидетельствует и стилистика отдельных псалмов.

Уникальность книги Псалтирь заключается в чрезвычайно широком спектре содержания. Насыщенность молитвенных гимнов, входящих в состав Псалтири, определяется сжатой формой изложения. В гимнах отражаются основные темы Священного Писания. Существуют различные версии названия книги. В иудейской традиции получило повсеместное распространение название «Сефер техилим», что в переводе означает «Книга хвалы». Кроме того, бытовало и другое именование Псалтири – «Сефер тефиллот» («Книга молитв»). Современное название книги, закрепившееся в ходе исторической эволюции – Псалтирь – греческого происхождения. В греческом языке термином «псалтирь» обозначали струнный музыкальный инструмент. В древние времена иудеи сопровождали пение псалмов игрой на этом инструменте.

Многие великие учителя церкви отмечали исключительное значение Псалтири в церковном обиходе. Так, миланский епископ Амвросий Медиоланский (ок. 340–397), один из просвещенных богословов своего времени, утверждал: «закон повелевает, история поучает, пророчества предвозвещают тайны Царствия Божия, нравоучение назидает и убеждает, а книга псалмов соединяет в себе все это и есть некая полная сокровищница спасения человеческого»<sup>1</sup>.

Другой выдающийся святитель – Афанасий Великий (295–373), рассуждая о беспредельном духовном богатстве Псалтири, отмечал: «В ней, как в раю, насаждено все, что по частям содержится в других священных книгах, и всякий читающий ее может найти в ней все, что для него нужно и полезно. В ней ясно и подробно изображена вся жизнь человеческая, все состояния духа, все движения ума, и нет ничего в человеке, чего бы не содержала она в себе.

---

<sup>1</sup> Вишняков Н. О происхождении Псалтири. Москва: Книга по Требованию. 2021. С. 1.

Хочешь ли ты каяться и исповедоваться, постигла ли тебя скорбь и искушения, гонят ли тебя, уныние и беспокойство овладело тобою или что-нибудь подобное терпишь, стремишься ли к добродетели и преуспеянию в ней и видишь, что враг препятствует, желаешь ли хвалить, благодарить, славословить Господа? В Божественных псалмах найдешь наставление для всего этого»<sup>1</sup>.

Архиепископ Василий Великий (330–379), известный богослов, автор многочисленных трудов, связанных с божественной тематикой, вдохновенно пишет: «Псалом – тишина душ, раздаятель мира; он утишает мятежные и волнующиеся помыслы; он смягчает раздражительность души и уцеломудривает невоздержность. Псалом – посредник дружбы, единение между далекими, примирение враждующих. Ибо кто может почитать еще врагом того, с кем возносил единый глас к Богу? Посему псалмопение доставляет нам одно из величайших благ – любовь, – изобретя совокупное пение вместо узла к единению и сводя людей в один согласный лик. Псалом – убежище от демонов, вступление под защиту Ангелов, оружие в ночных страхованиях, упокоение от дневных трудов, безопасность для младенцев, украшение в цветущем возрасте, утешение старцам, самое приличное убранство для жен. Псалом населяет пустыни, уцеломудривает торжища. Для нововступающих это начатки учения, для преуспевающих – приращение ведения, для совершенных – утверждение; это глас Церкви»<sup>2</sup>.

Мы не случайно позволили себе привести пространные рассуждения святых отцов, посвященные Псалтири. Представляется, что отобранные цитаты позволяют глубже проникнуть в сущность текстов псалмов, осознать их значимость для христианской религии и понять причину их уникальности. В евангелии от Матфея содержится упоминание о том, что Иисус Христос завершил

---

<sup>1</sup> Там же. С. 5.

<sup>2</sup> *Василий Великий*. Беседы на псалмы. Москва: Изд-во Моск. Подворья Св.-Троицкой Сергиевой лавры, 2000. С. 9.

свою последнюю вечерю пением псалмов: «И, воспев, пошли на гору Елеонскую»<sup>1</sup>. В данном контексте тексты Псалтири начинают обретать особое богослужebное значение. Ранее пение хвалебных псалмов было приурочено к празднованию Пасхи. Исполнялись псалмы 112–117 торжественного восхваляющего характера, апофеозом становилось пение 135 псалма «Хвалите Господа».

Будучи одной из древнейших книг, Псалтирь со временем обрела новое прочтение, и стала особо почитаться как некое пророческое предсказание. Этим определяется уникальное значение псалмов в религиозном цикле, Псалтирь занимает особую нишу среди текстов молитвенного содержания. Песнопения Псалтири делятся на несколько жанровых подгрупп. Большую часть занимают прославления Бога, однако наряду с ними встречаются смиренные мольбы<sup>2</sup> и проникновенные жалобы<sup>3</sup>, а также проклятия<sup>4</sup>, исторические обзоры<sup>5</sup> и даже брачная песнь<sup>6</sup>. Некоторые псалмы наполнены философски медитативными размышлениями – например, в восьмом псалме содержатся теологические рассуждения о величии человека. В целом Псалтирь отличается единством мировосприятия, общностью религиозных мотивов, основанных на обращенности человека (или народа) к Богу как к неотступному Наблюдателю и Слушателю, который испытывает глубины человеческого сердца.

Богатство образов и философская глубина содержания Псалтири вдохновили Марчелло на создание уникального цикла. Стихотворные варианты текстов пятидесяти псалмов были написаны другом мастера, потомком венецианской фамилии дожей Джироламо Асканио Джустиниани. Джустиниани принадлежал, как и сам маэстро, к одной из древнейших аристократической фамилий Венеции, был знатоком искусства, играл на скрипке и сочинял стихи.

<sup>1</sup> Куликов В. Воспевши пошли на гору Елеонскую // Логос. 2003. № 11. С. 3.

<sup>2</sup> См.: Псалтирь. Христианская жизнь, Клин. 2016. Псалмы 6, 50.

<sup>3</sup> Там же. Псалмы 43, 101.

<sup>4</sup> Псалтирь. Христианская жизнь, Клин. 2016. Псалмы 57, 108.

<sup>5</sup> Там же. Псалом 105.

<sup>6</sup> Там же. Псалом 44.



Кроме того, он обучался в школе красноречия профессора Доменико Ладзарини и изучал греческую литературу в университете Падуи<sup>1</sup>.

Джустиниани владел одним из театров, в котором работал Вивальди. Друг композитора взялся перевести на современный язык итальянской поэзии песни библейского царя Давида. Не стремясь сохранить в точности каждое слово, он трактовал тексты свободно, избирая рифмы импровизационно, наподобие того, как писали дифирамбы древние поэты. Ритм стихов наиболее полно отражает музыкальность оригинала, в свою очередь музыка Марчелло меняется в зависимости от ритма стихотворного либретто. Возвышенный стиль поэзии Джустиниани приближается к масштабным эпическим повествованиям.

Сборник псалмов Марчелло – Джустиниани делится на три части: первая часть посвящена Боговоплощению, вторая – рождению Спасителя (кульминацией этой части становится Крещение Господне), третья часть – Вознесению на небеса. Включение древних напевов сосредоточено в средней части сборника – во втором, третьем, четвертом томах *Estro poetico-armónico* автор приводит цитаты иудейских, греческих напевов, а также несколько псалмов создает на основе древних церковных ладов. Два псалма, написанных на греческие мотивы, находятся в третьем томе. Приводя древнегреческие и древнееврейские цитаты, Марчелло сохраняет особенности фиксации нотного текста, что свидетельствует о глубоких познаниях композитора в истории музыкального искусства.

#### § 4.2. Марчелло versus Вивальди

Композитор не случайно озаглавил свое произведение *Estro poetico-armónico: Parafrasi sopra li salmi* («Поэтически-гармоническое вдохновение:

---

<sup>1</sup> Fontana F. Vita di Benedetto Marcello. Venezia: A. Zatta e figli, 1788. P. 22.

парафразы на псалмы»). В 1711 году под ор. 3 вышли в свет 12 инструментальных концертов Вивальди под названием *L'estro armonico*<sup>1</sup>, вскоре завоевавшие признание публики. Фактически это было первое издание прославленного венецианского скрипача, содержащее сочинения крупной формы<sup>2</sup>. Примечательно, что инструментальные концерты автор решил опубликовать не в родной Венеции, а в Амстердаме.

Вивальди рискнул прибегнуть к иноземным издателям в надежде на то, что в таком случае его произведения быстрее обретут широкую известность по всей Европе. Действительно, ор. 3 выдержал двадцать публикаций в период с 1711 по 1743 гг. Продолжая линию скрипичных концертов, Вивальди в 1725 году опубликовал у того же издателя цикл концертов под названием *Il cimento dell'armonia e dell'inventione*<sup>3</sup>. Напомним, что особую популярность обрели первые четыре концерта из этого цикла, известные как «Времена года».

Марчелло, живя в одном городе с Вивальди в один исторический период, бесспорно был хорошо знаком с музыкой своего соотечественника. Кроме того, он имел непростые личные взаимоотношения с семьей «рыжего аббата». Критикуя деятельность Вивальди в «Модном театре», Марчелло намеренно занимал оппозицию по отношению к его оперной продукции. Он критиковал халтурность текстов и музыки, небрежность оперных постановок. Дело в том, что земля, на которой был возведен театр Сант Анжело (в котором работал Вивальди), была выкуплена у семьи Марчелло с условием, что согласно контракту, через семь лет здание будет передано «в собственность патрициям Марчелло и Каппелло, владельцам земельного участка»<sup>4</sup>. Тем не менее, по прошествии пятнадцати лет это условие так и не было выполнено.

Кроме того, Марчелло не мог понять такого, на его взгляд, легкомысленного отношения к искусству по той причине, что он был аристократ, обеспечен и независим, имел вес в высокопоставленных кругах, и его благосостояние не

<sup>1</sup> «Гармоническое вдохновение».

<sup>2</sup> Ор. 1 содержит 12 трио-сонат, ор. 2 – 12 сонат для скрипки и *basso continuo*.

<sup>3</sup> «Спор гармонии с изобретением».

<sup>4</sup> Боккарди В. Вивальди. М., 2007. С. 69.

находилось в прямой зависимости от творческой деятельности. Разный социальный уровень двух художников отразился на характере деятельности. Вивальди происходил из простой семьи и зарабатывал кусок хлеба музыкальной профессией. Он брался за любую работу – преподавал, аккомпанировал на мессах, сочинял и издавал свои сочинения. Его интересовало не только само творчество, но и возможность заработать. Не случайно он хвастался тем, что за пять дней может сочинить оперу – в то время такие темпы были необходимы для того, чтобы выдержать конкуренцию и остаться в числе новомодных композиторов. Вивальди сочинял, повинаясь внутреннему чутью, практически сразу набело записывая то, что диктовало ему вдохновение.

Марчелло имел совсем иной склад дарования, привитые с детства глубокие познания в различных областях искусства привели к чрезвычайной эрудированности мастера, что бесспорно сказалось на творчестве. Слияние эмоционального и рационального начал в его сочинениях образует гармоничное единство. В своих произведениях Марчелло выступает продолжателем музыкальных традиций, уходящих корнями в далекое прошлое. Идеалом для него остается культура античности. Опираясь на достижения предшественников, мастер создает свой индивидуальный стиль, отличающийся интеллектуальной усложненностью при сохранении эмоциональной открытости и доступности для широкого круга слушателей.

Деятельность Вивальди в качестве импресарио театра Сант Анджело, построенного архитектором и импресарио Санторини, имела прямое отношение к Марчелло. Санторини выкупил землю для постройки театра у патрициев Марчелло и Каппелло. Марчелло (совместно с Капелло) стал совладельцем театра «и, возможно, имел зуб на Вивальди, который узурпировал часть прав на этот театр, проводя самостоятельную репертуарную политику, не считаясь с подлинными хозяевами театрального здания»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Боккарди В. Вивальди. Указ. соч. С. 73.

Двое музыкантов относились ревностно к успехам друг друга, И несмотря на то, что Марчелло открыто критиковал деятельность Вивальди в наделавшем много шума трактате «Модный театр», Вивальди не мог пройти мимо достижений венецианского патриция, имевшего вес в высших аристократических кругах. Как отмечалось выше, Вивальди использовал тему концерта Марчелло в одном из своих сочинений. С другой стороны, Марчелло создавал сочинения, вдохновляясь примером современника. Так, прототипом названий одного из лучших творений Марчелло *Estro poetico-armonico: Parafraresi sopra li salmi* послужил цикл инструментальных концертов Вивальди *L'estro armónico*.

Прибегнув к сотрудничеству с патрицием Дж. А. Джустиниани, Марчелло остановил свой выбор на первых пятидесяти псалмах Ветхого завета. В итоге в Венеции в период с 1724 по 1727 гг. увидели свет восемь фолиантов *Estro poetico-armonico*, прославивших имя Марчелло на века. Название цикла перекликается с *L'estro armonico* Вивальди не случайно. В эпоху XVIII в. такие параллели возникали довольно часто, композиторы зачастую брали на вооружение находки предшественников и современников. Так, к одному и тому же сюжету нередко обращались музыканты разных наций и творческих стилей. Тот факт, что Марчелло избрал для своего сочинения название, схожее сopus Вивальди, по всей видимости свидетельствует не только о том, что он был знаком с произведением последнего, но и хотел дать свое прочтение популярного названия.

### § 4.3. Уникальность концепции *Estro poetico-armonico*

Монументальное издание, опубликованное в венецианской типографии Д. Ловиза, богато обрамлено гравюрами С. Риччи, воспроизведенными на титульных листах каждого из восьми томов. Обширные предисловия к каждому тому представляют особый интерес, в них Марчелло обращается к вопросам теории музыкального искусства, определяя истоки музыкальной культуры

времен античности, углубляясь в рассмотрение особенностей еврейской и классической античной музыки. Далее мастер переходит к изложению собственных эстетических принципов, основывающихся на следовании заветам «благородной простоты» древних. Марчелло выступает в предисловии как предвестник музыкального классицизма, ратуя за возвращение к благородной простоте античных мастеров.

Тексты, подготовленные Джустиниани, представляют собой переложение на язык современной итальянской поэзии ветхозаветных псалмов. Отказ от латинского языка приближает *Estro poetico-armonico* к жанру камерной кантаты, отделяя их от духовной музыки сугубо литургического употребления. Эти особенности способствовали распространению произведений Марчелло в Европе. В частности, циклом псалмов восхищался английский композитор Чарльз Ависон (1709–1770), который совместно с Джоном Гартом выпустил в Лондоне издание псалмов с пространными комментариями<sup>1</sup>.

Состав вокального ансамбля псалмов варьируется от одного до четырех солирующих голосов, циклы представляют собой чередование сольных и хоровых высказываний. Небольшие арии и ариозо предваряются речитативами, плавно переходящими в ансамблевые фрагменты. Инструментальное сопровождение возложено на *basso continuo*, в некоторых случаях с добавлением скрипок. Исключение составляют два псалма – XXI и последний пятидесятый псалом (L), в которых автор выписывает партию сопровождения с включением двух альтов.

В структуре псалмов отражаются тщательно продуманные поэтические схемы псалмопевца Давида. Внимание композитора сосредоточено на передаче внутреннего содержания текста, часто встречаются приемы звукоизобразительности. Музыкальная риторика была распространена в вокальной музыке

---

<sup>1</sup> См.: Fleming S. D. A Century of Music Production in Durham City 1711–1811: A Documentary Study, Durham theses, Durham University. <http://etheses.dur.ac.uk/40/> (дата обращения 13.06.22).

XVII–XVIII вв., она позволяла иллюстрировать содержание поэтического текста. Элементы звукописи призваны были изображать природные явления, такие как пение птиц, журчание воды, раскаты грома, а также различные эмоциональные состояния. В этот период «метафоры, сравнения, отвлеченные понятия приобретают роль знака, общепонятного в условиях данного типа культуры, преобразуются в эмблемы»<sup>1</sup>.

Постепенно формировались устойчивые музыкальные интонации, характеризующие то или иное природное явление. Особое значение придавалось семантике христианских образов – нисхождение или восхождение как символическое отображение бытия подчеркивалось нисходящими или восходящими пассажами, мотив креста в музыке отображался определенными ходами, ниспадающие секундовые мотивы призваны были передать стенание и плач.

Иллюстративные возможности музыки широко использовались композиторами XVII–XVIII вв. не только в Италии, где поиски в данной области получили название «мадригализмов», так как были сосредоточены в основном в жанре мадригала. В частности, И. С. Бах часто использовал тонкие мадригализмы в своих духовных сочинениях. Марчелло в псалмах также отдал дань традиции музыкальной звукоизобразительности. Композитор, принимая во внимание общераспространенные музыкальные интонации, закрепленные за тем или иным текстовым символом, в музыке воспроизвел семантические образы страдания, плача, молитвы и т. п.

Каждая музыкальная интонация без труда расшифровывалась слушателями, помогая создавать в воображении определенный эмоциональный аффект. Как справедливо утверждает В. Носина, «за рядом устойчивых, отшлифованных временем интонаций закрепились семантические значения, превратившие их в музыкальный символ – выражение в звуках определенного понятия, идеи»<sup>2</sup>. Так, в первой арии «Бог мой, почему ты меня покинул» Псалма

<sup>1</sup> Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах. М., 1982. С. 168.

<sup>2</sup> Носина В. О символике «Французских сюит» И. С. Баха. М., 2006. С. 88–89.

XXI, написанного для меццо-сопрано соло, музыкальную ткань пронизывают ниспадающие малосекундовые интонации плача.

### **§ 4.3. Значение древних иудейских и греческих песнопений в формировании музыкального стиля псалмов**

Смелые находки в области гармонии позволяют сделать вывод о том, что Марчелло в псалмах значительно расширил привычные представления о колористических возможностях мажоро-минорной системы. Мастер экспериментирует с хроматическими звучаниями, создавая неповторимые хоры и арии после тщательного изучения древних еврейских напевов.

В качестве интонационной основы одиннадцати псалмов *Estro poetico-armonico* композитор прибегнул к цитатам традиционных литургических песнопений еврейских общин Венеции. Он зафиксировал одиннадцать мотивов из богослужбных циклов венецианских синагог. Точная транскрипция древних напевов соотносится с литературными первоисточниками, насчитывающими не одну тысячу лет.

Уникальным для XVIII в. является тот факт, что Марчелло включил еврейские напевы с сохранением их аутентичности – одиннадцать мелодий, использующихся в качестве *cantus firmus* или основы тематизма псалмов, выделяются композитором в тексте и записываются с сохранением особенностей традиционной фиксации. Исходные песнопения, помещенные перед началом разделов псалмов, снабжены подстрочными стихотворными текстами на иврите. Кроме того, композитор указывает, из какого ритуала заимствована каждая мелодия и к какой традиции принадлежит – ашкиназской или сефардской.

По всей видимости, эти напевы были лично записаны Марчелло в различных венецианских синагогах. Цитирование в авторском произведении эт-

нических еврейских литургических напевов придает звучанию псалмов особый колорит. Запись сделана в соответствии с еврейской традицией фиксирования текстов – справа налево. Транскрипции Марчелло одиннадцати еврейских мелодий являются одним из самых ранних известных нотированных источников еврейской литургической музыки. Композитор выступает как этномузыковед, его записи еврейских песнопений представляют интерес не только с музыкальной, но и с исторической точки зрения (пример 4.1).

Пример 4.1. Б. Марчелло. *Estro poetico armónico*. V. 3  
(оригинальная запись еврейской мелодии «Маоз цур»)

4 *Intonazione degli Ebrei Tedeschi sopra*  
מעוז צור ישועתי וגו'

מעוז צור ישועתי וגו'  
מעוז צור ישועתי לך נאה לשבח תכון בית תפילתי ושם תודה  
נובח לעת תכון מטבח מצר המנבח או אנמור בשיר  
מומור המנבח

До наших дней дошли единичные музыкальные произведения, в которых отображены еврейские мотивы. До Марчелло к этой теме обращался композитор эпохи Возрождения Саломон де Росси (1570?–1630?), который жил и творил в Венеции в начале XVII в. Еврейское происхождение Росси определило самобытность его музыкального стиля. Он имел звание раввина, блестяще играл на скрипке и написал несколько литургических произведений для служб, проходящих в синагоге. Росси в 1623 году опубликовал в Венеции сборник еврейской литургической музыки под названием «Песни Соломона» (пример 4.2), в итальянской версии название издания звучит как «[Еврейские] псалмы и песни»<sup>1</sup> (*Ha shirim asher lishelomoh*).

<sup>1</sup> Rossi S. Una serie di Salmi e Cantici ebraici a quattro, cinque, sei e otto voci.



Пример 4.2. Росси С. *Ha shirim asher lishelomoh* («Песни Соломона»).

Титульный лист первого издания<sup>1</sup>



В сборник входят тридцать три мотета, написанных в традициях барочной музыки. Публикация сборника Росси стала первым известным нам случаем появления нотного издания с текстами на иврите. Для своего времени это было беспрецедентным скачком в сфере синагогальной канторской музыки, так как полифоническая музыка в синагоге после разрушения Храма долгое время находилась под запретом.

Библейская Песнь Песней не является основой «Песен Соломона», по всей видимости название сборника произошло от имени композитора. Росси использовал библейские тексты в оригинале – на иврите – в качестве стихотворной основы мотетов, что делает его уникальным среди композиторов

<sup>1</sup> Rossi S. *Hashirim asher leSholomo*. Venice: Pietro e Lorenzo Bragadino, n.d. (1622–23).

эпохи барокко. Музыка Росси близка по стилю к Клаудио Монтеверди и Луиджи Росси. Нотация в сборнике остается традиционной, хотя нарушаются правила написания поэтических текстов. Композитор не смог решить проблему несоответствия написания поэтического текста справа налево с традиционной записью нот слева направо. Только столетие спустя Марчелло найдет оригинальный способ фиксации еврейских текстов, позволяющий сохранить аутентичность первоисточника.

По всей видимости, Марчелло был знаком с музыкой С. Росси, литургические произведения которого могли вдохновить мастера на обращение к текстам псалмов. Помимо Росси, существовали всего несколько небольших еврейских кантат, принадлежащих перу Луи Саладина (1670) и Карло Гросси (1681). Эти сочинения предназначались для квази-литургического использования и поэтому не могут относиться к синагогальным мелодиям, в то время как в транскрипциях Марчелло прямо указывается конкретная синагога, в которой они были записаны композитором.

Как упоминалось выше, в одиннадцати из пятидесяти псалмов, составляющих *Estro poetico-armonico*, используются в качестве основы мелодии из богослужебных песнопений синагог венецианского гетто. Музыкальные транскрипции оригинальных еврейских мелодий (напечатанные справа налево) появляются в верхней части произведения. Эти напевы, сопровождаемые текстами на иврите, представляют собой один из самых ранних материальных документов традиционной синагогальной музыки. Древность этих мелодий не вызывает сомнений, остается вопрос, каким способом мог Марчелло их зафиксировать. Допускались ли прихожане иной веры в венецианские синагоги во время службы? Если да, было ли Марчелло разрешено записывать мелодии прямо во время их звучания в начале службы или он был обязан полагаться на свою память и расшифровывать их после того, как покинул синагогу? И самый главный вопрос: как, будучи нееврейским композитором, Марчелло смог переписать эти мелодии с оригинальными стихотворными текстами на иврите?

Одним из первых ученых, попытавшихся дать ответы на эти вопросы, был Альфред Сендрей утверждавший, что Марчелло определенно посещал службы в синагоге, тщательно отбирая те мелодии, которые хотел записать<sup>1</sup>. Возможно, композитор переписывал их по памяти после посещения синагог, так как по субботам и праздникам запрещено было трудиться, однако Сендрей считает это сомнительным из-за точности нотации мелодий. Также по мнению исследователя важным оказывается факт фиксации названия синагоги, указанной в сопроводительном описании к каждой мелодии. Помимо того, девять из одиннадцати расшифрованных мелодий сопровождаются текстами на иврите.

Сендрей выдвигает гипотезу, что Марчелло скорее всего прибегал к помощи раввина или кантора (или обоих) каждой синагоги, в которой он побывал. Это также доказывает подлинность мелодий, хотя Марчелло, очевидно, адаптировал их к музыкальному стилю для того, чтобы использовать в качестве *cantus firmus* в своих псалмах.

Среди ученых, еще до Сендрея утверждавших, что композитор бывал в синагогах, выделяется композитор Лазарь Саминский. Ему принадлежат следующие строки: «С удивлением можно отметить, что один из величайших композиторов итальянского барокко, Бенедетто Марчелло, посетил сефардскую синагогу в своей родной Венеции в поисках музыкального материала и стиля, который соответствовал бы его великим хоровым псалмам»<sup>2</sup>.

Несмотря на то, что Саминский упоминает только сефардскую венецианскую синагогу, напрашивается вывод, что скорее всего Марчелло ходил и в другие синагоги, записывая литургические мелодии, звучащие во время богослужений.

Немецкий историк и теоретик искусства Макс Фридендер также считает, что Марчелло лично посещал синагоги<sup>3</sup>. В его труде о псалмах Марчелло упоминается о том, что мастер заходил в различные синагоги Венеции – «так

<sup>1</sup> *Sendrey A. Bibliography of Jewish Music. Columbia University Press, New York, 1951.*

<sup>2</sup> *Saminsky L. Music of the Ghetto and the Bible. New York, 1934. P. 165–166.*

<sup>3</sup> *Friedlander M. Benedetto Marcello: The Immortal Singer of the Psalms of David. Jewish Music Journal 2/1 (May–June 1935). P. 11–12.*

как пение псалмов было наиболее выдающимся в синагогах, композитор счел излишним создавать свои собственные мотивы и записал мелодии, распространенные в синагогах»<sup>1</sup>. К аналогичным выводам приходит Ханох Авенари<sup>2</sup>, который по результатам своих изысканий утверждает, что Марчелло записывал еврейские мелодии уже после посещения сефардской и ашкеназской синагог Венеции.

Вопросы о разрешении Марчелло записывать богослужebную еврейскую музыку во время ее исполнения в синагоге и о помощи, полученной им в отношении иудейских поэтических текстов, остаются без однозначных ответов. Представляется наиболее убедительной гипотеза Сендрея, который, как и Авенари, пришел к выводу, что Марчелло полагался на свою память, фиксируя литургические мелодии уже после визитов в синагоги.

Несмотря на то, что мы не можем точно установить, каким образом композитор фиксировал музыкальный материал, остается несомненным тот факт, что Марчелло посещал венецианские синагоги с целью собирания древних еврейских литургических напевов. Нет сомнений и в том, что композитор почитал глубокую художественную ценность еврейской музыки. Как отмечает Селфридж-Филд, «именно в ответ на призыв Аркадии Бенедетто [...] попытался восстановить музыку древности, переписав те гимны и напевы, которые звучали в венецианских синагогах»<sup>3</sup>.

Чтобы понять значимость обращения к еврейским напевам в одном из лучших произведений композитора, следует обратиться к введениям, написанным Марчелло к каждому тому *Estro poetico-armonico*. Особенное внимание привлекают пространные предисловия к первым двум томам. Введение к первому тому представляет собой тщательно проработанный научный очерк об истории музыкального искусства, и о древнееврейской музыке, в частности.

<sup>1</sup> Seroussi E. In Search of Jewish Musical Antiquity in the 18th-Century Venetian Ghetto: Reconsidering. *The Jewish Quarterly Review*. 2002, Vol. 93. No. 1/2. P.160.

<sup>2</sup> Avenary H. *Hebrew Hymn Tunes: The Rise and Development of a Musical Tradition*. Tel Aviv: Israel Music Institute, 1971.

<sup>3</sup> Selfridge-Field E. *The Music of Benedetto and Alessandro Marcello*. P. 8.

Марчелло упоминает авторитетных ученых из разных областей и разных исторических периодов: классиков латинской литературы (Сенеку, Евклида и М. Капелла), современных христианских комментаторов Библии (Ж. де Лорини и О. Кальме), гуманистов эпохи Возрождения (философа М. Фичино, ученого К. Перро и теоретиков драмы Дж. Царлино и В. Галилея) и, наконец, современных французских историков музыки (П. Бонне и С. де Броссар). Ссылаясь на эти источники, Марчелло обосновывает истоки формирования эстетики музыкального стиля псалмов. Особенное внимание автор уделяет характеристике приемов музыкального письма в эпоху библейской и классической древности.

Выводы, к которым приходит мастер на основе анализа сведений о музыкальном искусстве, заключаются в следующем. Музыка древних народов обладала большей силой пробуждать эмоции, чем современная музыка, так как она была монодийной. Композитор ссылается на Царлино, который утверждал, что: «музыканты того времени не исполняли музыку с использованием такого разнообразия инструментов... и их песни не включали такое количество голосов ... но они исполняли их таким образом, что ... музыкант сопровождал свой голос звуками только одного инструмента... Когда пели двое, они не пели вместе, как это делается сегодня, но один за другим»<sup>1</sup>. Если инструменты сопровождали голос, они играли с ним в унисон, то же самое происходило, если несколько солистов пели вместе. Марчелло отмечает, что в библейские времена предпочтение отдавалось более естественным низким голосам (альтам).

Во введении к первому тому затрагивается еще один важный вопрос, касающийся инструментальной музыки библейских времен. По словам Марчелло, «отзвук музыкальных инструментов, упомянутых в Библии, остается в

---

<sup>1</sup> *Zarlino G. Le istituzioni harmoniche. Venice, 1558; reprint: New York, 1965. P. 62.*

наше время»<sup>1</sup>. Эта идея развивалась во многих сочинениях, посвященных музыке в Храме Соломона в Иерусалиме<sup>2</sup>. Ракурс изучения еврейских напевов в *Estro poetico-armonico* существенно отличается от историографических работ предшественников.

Марчелло представляет новый тезис о том, что элементы древнееврейской музыки библейских времен сохранились в устной традиции современных синагог. Он утверждает, что пение «евреев в наши дни» похоже на древнее хоровое пение в унисон<sup>3</sup>. В конце предисловия к первому тому композитор приходит к практическим выводам, вытекающим из его исторического анализа. «Мы не сочли затруднительным ввести более древние и характерные песни (*canti*) или мелодии (*intuonazioni*) евреев (иногда в сочетании с каким-нибудь искусным контрапунктом), так как они привыкли петь и продолжают петь псалмы по-своему, что можно будет увидеть во втором томе, и, более полно, в третьем и четвертом томах»<sup>4</sup>.

Введение ко второму тому отличается от введения к первому, оно полностью посвящено вопросам, касающимся истории еврейской музыкальной традиции. Композитор не цитирует здесь какие-либо источники, как во введении к первому тому. Вопрос, по какой причине Марчелло скрывал использование раввинской литературы, остается открытым. Возможно, официальная политика антиеврейской сегрегации республики, которая все еще имела место в XVIII в. (учитывая его высокое социальное положение в венецианском обществе) сыграла определенную роль в этой стратегии.

В начале введения Марчелло конкретизирует различие между текстовыми слоями еврейской литургии: «Девятый псалом начинается интонацией

испанских евреев לְדוֹד בְּרוּךְ וְגוֹי которая, по их мнению, очень древняя, и

<sup>1</sup> Seroussi E. In Search of Jewish Musical Antiquity in the 18th-Century Venetian Ghetto: Reconsidering. *The Jewish Quarterly Review*. 2002. Vol. 93. P. 166.

<sup>2</sup> Seroussi E. In Search of Jewish Musical Antiquity in the 18th-Century Venetian Ghetto: Reconsidering. *The Jewish Quarterly Review*. 2002. Vol. 93. P. 166.

<sup>3</sup> Seroussi E. Op. cit. P. 167.

<sup>4</sup> Ibid. P. 168.

имеет широкое распространение. Но мы не найдем у них записанных нот; они поют гимны, песни и псалмы только по мелодиям, передаваемым по традиции устно из поколения в поколение»<sup>1</sup>. Эти замечания относятся к древней мелодии псалма 144 (Ле-Давид Барух), одной из пяти сефардских мелодий, записанных Марчелло. Композитор мог узнать доподлинно о древности этой мелодии только из личного общения с венецианскими еврейскими канторами.

Завершая введение ко второму тому, Марчелло подчеркивает мысль о том, что современная устная музыкальная традиция, распространенная в венецианских синагогах, возможно, является остатками древней еврейской музыки: «Поэтому не исключено (как многие из них утверждают), что некоторые мелодии, представленные в настоящем произведении, остались в памяти тех, кто рассеялся первыми, и были переданы по традиции, как было сказано раньше, потомкам. Мы постарались записать эти мелодии как можно лучше с их собственных голосов, и мы записали их, используя нотацию нашей церковной традиции *canto fermo*. А так как евреи пишут в обратном направлении, то и в мелодиях, записанных ниже, символы должны читаться в обратном направлении. Чтобы адаптировать эти мелодии к нашим стихам и размерам, мы удлиняли их время от времени некоторыми повторениями, но мы никогда не меняли их интонации, хотя мы использовали некоторые вокальные распевы или *portamenti*, характерные для тех евреев, которые, в зависимости от их первоначальной принадлежности к испанской или немецкой традиции, имеют различные разновидности мелодий и интонаций для одних и тех же песен и псалмов»<sup>2</sup>.

Это последнее утверждение относительно музыкального разнообразия еврейской традиции мог сделать только тот, кто исследовал вопрос во всей глубине. Из одиннадцати псалмов, составленных на основе литургических еврейских напевов, шесть принадлежат к ашкеназской традиции, а пять – к сефардской. Нотация Марчелло остается одним из самых ранних источников

---

<sup>1</sup> *Seroussi E.* Op. cit. P. 168.

<sup>2</sup> *Ibid.* P. 169.

фиксации еврейской литургии и сохраняет правила записи еврейских текстов справа налево. Почему Бенедетто Марчелло решил положить на музыку пятьдесят Псалмов Давида и даже вставил в партитуру одиннадцать оригинальных еврейских мелодий? Ответ, вероятно, кроется в эстетических исканиях композитора, которые и привели его к самым древним литературным и музыкальным источникам.

Марчелло был обыкновенным прихожанином, не слишком ревностно посещавшим службы и относившимся до определенного времени к вопросам религии довольно статично, в русле общепринятых норм аристократического общества XVIII в. Напомним, что переломом послужило событие, вызвавшее сильное потрясение в душе композитора, когда он, находясь в одной из венецианских церквей (церкви св. Апостола), случайно оступился и упал в пустую гробницу. Марчелло воспринял свое падение как знамение свыше, и с этого момента в его мировоззрении наступил перелом. Будучи добропорядочным христианином и ранее, композитор начал глубоко задумываться о вопросах бытия и божественной сущности. Постепенно он пришел к утверждению Бога как высшей силы, и свои зрелые сочинения посвятил раскрытию в музыке тем, связанных с религией.

Очевидно, что Марчелло сознательно избрал Псалмы Давида в качестве литературной основы одного из самых крупных своих сочинений. Он мечтал создать своего рода «универсальное» произведение, в котором были бы раскрыты самые важные философские и религиозные вопросы о бытии, жизни и смерти, вознесении и вере. В знак возврата к вечным канонам искусства композитор прибегнул к древним еврейским напевам, которые для него служили олицетворением истинного идеала и символа древней музыки. По словам исследователя Ф. Фонтана<sup>1</sup>, опубликовавшего в 1788 г. биографию Марчелло, обращение композитора к еврейским интонациям объясняется и тем, что «он

---

<sup>1</sup> Fontana F. Vita di Benedetto Marcello. Venezia: A. Zatta e figli, 1788. P. 23.



считал, что такие пережитки почтенной древности всем, и в особенности ученым должны понравится. В этом суждении он определенно не ошибся»<sup>1</sup>.

Бесспорно, Венеция в эпоху XVIII в. обладала особой атмосферой. Космополитизм был отличительной особенностью венецианской республики, достаточно лояльно относившейся к различным конфессиям. В городе проживало большое количество разных этнических групп, сосуществовали самые полярные традиции и религии, которые на протяжении многих веков обогащали культуру Венеции и делали ее одним из самых важных и плодородных центров искусства в западном мире.

На пике своего развития «Университет евреев», как тогда назывались итальянские общины еврейских конфессий, насчитывал в Лагуне почти пять тысяч человек. Общины платили Серениссиме 100 тысяч дукатов в год на благо общества и тем самым приносили солидный доход республике. Примечательно, что именно в Венеции возникло первое в мире еврейское гетто. Первые поселения евреев появились в Венеции в XII в. – евреям было запрещено селиться в черте города, и они обосновывались на близлежащих островах. В XIV в. Венеция переживала серьезный экономический кризис, и сенат постановил разрешить евреям жить в черте города. Присутствие иудеев определялось финансовым положением и выгодой, которую они могли принести государству.

Нестабильность положения евреев в Венеции продолжалась вплоть до XVI в. Еврейская община добилась того, что Сенат рассмотрел прошение о выделении определенных земель под строительство. 29 марта 1516 года указом Сената еврейским общинам определили под место жительства квартал Каннареджо, который находился на периферии Венеции. «Иудеи должны селиться все вместе в домах Двора, что находится в гетто возле Сан Джироламо, а чтобы не выходили они оттуда по ночам, с одной стороны через мостик, а с

---

<sup>1</sup> Di Ester Moscati [Электронный ресурс] URL:<https://www.mosaico-cem.it/cultura-e-societa/eventi/benedetto-marcello-e-gli-ebrei-di-venezial-salmi-poesia-e-note-per-celebrare-la-regalita-dei-cieli> (дата обращения 18.10.20).

другой – через большой мост должны быть построены двое ворот, ... которые будут охранять четверо стражей-христиан, оплачивать которых будут иудеи...»<sup>1</sup>. Приведенный выше указ устанавливает правила поведения иудеев, в нем впервые звучит термин «гетто», что в переводе с итальянского обозначает дословно «литейная» – район заброшенного сталелитейного цеха стал местом первого постоянного официального поселения евреев в Венеции.

С Венецией гетто связывали два моста, по которым евреи могли покидать гетто на рассвете, но после окончания рабочего дня они обязаны были вернуться. На ночь вход на мосты закрывался, и жители, за исключением еврейских докторов, которые в экстренных случаях не могли вернуться, оказывались заперты. Кроме того, в дни христианских праздников евреям запрещалось покидать гетто. В любимом венецианском гулянии – карнавале – евреи также не имели права принимать участие.

Тем не менее многие иудеи устремлялись в Венецию, где к евреям в целом относились более демократично, чем в других городах и странах. Финансовые вопросы стояли во главе угла, религиозный фанатизм не получил широкого распространения, что позволяло здраво оценить выгоду еврейской общины для государства. Однако венецианцы следили за тем, чтобы существование евреев было обособлено от жизни христиан. Сохраняя за иудеями право на свободу вероисповедания и традиции, власти не вмешивались во внутреннюю жизнь гетто. При этом существовали четкие правила поведения евреев в обществе.

Каждому взрослому еврею нашивали яркий отличительный знак<sup>2</sup>, который затем сменился на шляпу желтого цвета у мужчин и желтый шарф для женщин. Жизнь гетто вызывала интерес у венецианцев – многие интеллектуалы посещали местные синагоги, на территории также функционировал соб-

<sup>1</sup> Сурин А. Венеция и евреи [Электронный ресурс] URL: <https://diletant.media/articles/35710950/> (дата обращения: 19.07.2021).

<sup>2</sup> Желтый круг, который нашивался с левой стороны на одежду.

ственный театр, было налажено книгопечатное дело. Религиозная жизнь венецианского гетто отличалась особой свободой, что делало его крупным центром богословия.

К началу XVII в. гетто вступило в период процветания. Христиане допускались на еврейские концерты, иудеи могли посещать театральные представления и слушать проповеди или смотреть регаты. Состоятельные евреи жили в ослепительной роскоши. Внутри гетто, помимо мест учебы и молитв, находились театр, музыкальная академия, кафе и литературные салоны. К середине XVIII в. еврейское население Венеции состояло из двух общин: ашкеназской и сефардской, существовали 5 синагог, принадлежавших различным еврейским общинам. Магазины всевозможных товаров выходили окнами на главную улицу Гетто Веккьо.

Земля, принадлежащая клану Марчелло, находилась неподалеку от венецианского гетто. Музыкальное сопровождение служб синагог Венеции во времена Марчелло было традиционным и включало в себя несколько небольших хоров без инструментального сопровождения. Музыкальная часть службы проходила с участием кантора, пению которого в унисон вторил хор (если таковой имелся) или же прихожане. Одной из синагог, где наиболее богато проходили службы, была Ливантинская синагога, находящаяся на территории гетто Веккио. К ней принадлежала община сефардских евреев (Левантинская синагога – *Levantine Scola*, 1541).

В тот период, когда Марчелло собирал еврейские напевы, кантором Левантской синагоги был рабби Моше бе-Рабби Михаэль Хакоэн (*Mikhael Hacohen*). Родившийся в Салониках в 1644 г., рабби, после пребывания в Софии, оказался в 1688 г. в Белграде, откуда перебрался в Венецию около 1696 г. В Венеции Хакоэна назначили кантором Левантинской синагоги, он бесценно служил вплоть до своей смерти в 1730 г. Его коллекция литургических поэм хранится в Британской национальной библиотеке. Этот манускрипт является важнейшим источником, содержащим литургическую поэзию и музыку сефардской иудейской традиции XVIII в. Как утверждает по результатам своего

исследования израильский музыковед Эдвин Серусси, Марчелло скорее всего собирал напевы совместно с кантором или под его непосредственным руководством. Даже если допустить, что композитор смог присутствовать на службе, он по всей видимости воспользовался помощью сведущего человека в записи, так как непосредственно во время службы невозможно было точно зафиксировать нотный и поэтический текст.

Сравнительный анализ мелодий из сборника Хакоэна с напевами, зафиксированными Марчелло, также свидетельствует в пользу этой гипотезы<sup>1</sup>. Точная запись иудейских текстов была возможной только с помощью человека, знающего иврит. По всей видимости, подготовка рукописи к публикации сопровождалась консультациями с раввином или его помощниками.

Появление еврейских напевов в цикле Марчелло *Estro poetico-armonico* ставит перед историками массу неразрешимых вопросов. Невозможно установить, записывал ли Марчелло эти мелодии прямо во время богослужения в синагоге, или же позже. Кроме того, спорным оказывается факт законности посещения Марчелло самой синагоги, поскольку композитор принадлежал к другой конфессии, и к тому же был бывшим членом венецианского правительства. Совет Сорока, в котором Марчелло состоял более десяти лет, мог наложить запрет патрицию на посещение синагоги.

Марчелло разграничивает, возможно, вслед за своим помощником раввином или кантором, несколько разновидностей еврейских песнопений (Таблица № 1). Первую группу он именует *canti* – мелодии, близкие по духу литургическим стихотворным песнопениям пийют или пиют (от греческого ποιητής ποιητής «поэт»). Эта особая форма еврейского стихотворения ранее часто использовалась во время религиозных служб. Большинство из них следует определенной поэтической схеме, например, акростиху. Многие пийюты были знакомы постоянным посетителям служб синагоги. В псалмах, базирующихся на

---

<sup>1</sup> *Seroussi E.* In Search of Jewish Musical Antiquity in the 18th-Century Venetian Ghetto: Reconsidering. *The Jewish Quarterly Review.* 2002. Vol. 93. P. 173.

пийютах, после цитат еврейских мелодий Марчелло пишет следующие комментарии: «*Intonazione sopra ...l'Orazione*» (Интонации на основе молитвы), «*intonazione ...sopra l'Inno*» (интонации ...на основе гимна).

Таблица № 1. Еврейские напевы, цитируемые Марчелло в *Estro poetico-armónico*

Том издания	Название мелодии	Номер псалма	Принадлежность к традиции
Т. 2	<i>Le-david barukh</i>	Salmo IX	Сефардская
Т. 2	<i>Be-tzet Yisrael mi-mitzrayim</i>	Salmo XI	Ашкеназская
Т. 2	<i>Odekha ki 'anitani</i>	Salmo XIV	Сефардская
Т. 3	<i>Maoz tzur yeshucati</i>	Salmo XV	Ашкеназская
Т. 3	<i>Shiru la-Adonay shir haddash</i>	Salmo XVI	Сефардская
Т. 3	<i>Ahar nognim ashir shirah</i>	Salmo XVII	Сефардская
Т. 3	<i>Ha-mavdil bein qodesh le-hol</i>	Salmo XVII	Ашкеназская
Т. 3	<i>Shacar asher nisgar.</i>	Salmo XVIII	Сефардская
Т. 4	<i>Lekha dodi</i>	Salmo XIX	Ашкеназская
Т. 4	<i>Shofet kol ha-aretz.</i>	Salmo XXI	Ашкеназская
Т. 4	<i>Yitgadal ve-yitqadash. Qaddish</i>	Salmo XX	Ашкеназская

В отличие от *canti*, группа *intonazioni* – интонации, напевы которых основываются на псалмодировании. Их композитор выделяет в отдельную группу: «*intonazione...sopra il Salmo*» (интонации ... на основе псалма). Термин интонация, по всей видимости, употребляется композитором с целью выделить более гибкую ритмическую структуру мелодий, отражающих свободный ритм текста молитвы в прозе, в отличие от строфической формы гимнов<sup>1</sup>.

Предисловие ко второму тому отличается более детализированным анализом еврейских мелодий. Так, Марчелло пишет о девятом псалме: «В девятом псалме цитируется напев испанских евреев, [...] один из самых древних и широко распространенных. Но мы не найдем нотированных записей гимнов, псалмов и песнопений, так как традиция передавалась из поколения в поколение исключительно устно»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> См.: *Seroussi E.* In Search of Jewish Musical Antiquity in the 18th-Century Venetian Ghetto: Reconsidering. P. 167.

<sup>2</sup> *Seroussi E.* Op. cit. P. 169.

Эта ремарка относится, в частности, и к псалму *Le David barukh*, одной из сефардских мелодий, записанных Марчелло. Как справедливо отмечает композитор, в еврейской нотации принято записывать мелодии в обратном порядке, по сравнению с классической нотацией. «Для того, чтобы адаптировать мелодии напевов к нашим стихам и их метру, мы вынуждены были их расширить путем повторения отдельных фрагментов, но мы стремились не изменить ни одной ноты, используя ту же вокальную манеру или *portamenti*, что и евреи, которые в зависимости от принадлежности к испанской или немецкой линии, имеют различные варианты распевов одной и той же мелодии или псалма»<sup>1</sup>.

Как следует из выше приведенной цитаты, осведомленность Марчелло в области литургической еврейской музыки достаточно глубока. Обладая энциклопедическими знаниями в различных областях, композитор и данный вопрос изучил во всей полноте. Стремясь добраться до истоков музыкальной культуры, он проследил эволюцию музыкальной эстетики вплоть до библейских времен. По всей видимости, целью исследования было возрождение древних музыкальных форм, связанных с Библией и священными текстами. Обращение к возвышенной тематике требовало особых средств музыкальной выразительности, мастер черпал вдохновение в древнейших источниках.

Рассмотрим подробнее оригинальные напевы, приведенные Марчелло.

**Ашкеназская традиция** представлена в сборнике шестью напевами, первым из которых является *Be-tzet Yisrael mi mi-tzrayim*. Мелодия *Be-tzet Yisrael mi mi-tzrayim* (114 псалом) включается в цикл праздников, посвященных рождению новой луны. Напев достаточно прозрачен и содержит многочисленные вариантные повторы начального зерна. Единая ритмическая формула четырех фраз, а также четкая симметричность построений указывают на влияние немецкой культуры. Структура этой мелодии, по мнению Э. Вернера, напоминает распространенную форму немецких песен AA'A"В"<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Seroussi E. Op. cit. P. 176.

Ниже приведен пример текста издания псалмов Марчелло в оригинальной нотации и его расшифровка (пример 4.3).

Пример 4.3. Марчелло Б. *Estro poetico-armónico*. V. 2. Salmo XI

*Intonazione degli Ebrei Todeschi sopra il Salmo*  
בצאת ישראל ממצרים וגו

בצאת ישראל ממצרים בית יעקב מעם לועז היתה יהודה לקדשו  
ישראל משלותיו

Be- tzet yis-ra - el mi - mitz - ra - yim, beit ya - a-kov — me - 'am — lo - 'ez  
hay - tah — ye - hu - dahleqod - sho, yis - ra - el mam - she - lo - tav.

Как следует из комментария к мелодии, она относится к разряду *intonazioni* и причисляется композитором к линии «немецких евреев». Тему псалма композитор проводит в верхнем голосе, тем самым выделяя ее как ведущую мелодическую линию. В четырехголосии сохраняется ритмическая формула напева, аккордовая фактура и отсутствие распевов подчеркивают ее размеренность. В данном случае распев, основанный на еврейском мотиве, звучит в последней части псалма.

Вторая мелодия ашкеназской традиции – *Maoz tzur yeshucati* – представляет собой известный гимн, исполняющийся во время празднования Хануки (пример 4.4). Напев исполнялся после зажжения огней Хануки, он датируется приблизительно XII в. Примечательно, что мелодия *Maoz tzur yeshucati* сохранилась в обиходе еврейского богослужения вплоть до XX в.

Пример 4.4. Марчелло Б. *Estro poetico armónico*. V 3. Salmo XV

*Intonazione degli Ebrei Tedeschi sopra*  
מען צור ישועתי וגו'

מען צור ישועתי וגו' נאה לשבח תכין בית תפילתי ושם תודה  
נוכח לעת תכין מטבח מצר המנבח אז אנמור בשיר  
מזמור הנכות המזבח.

Ma - oz tzur ye - shu - 'a - ti — le - kha — na - eh — le - sha - be - ah,  
ti - kon beit te - fi - la - ti — ve - sham — to - dah ne - za - be - ah,  
Le - 'et ta - khin mat - be - ah mi - tzor — ha - me - na - be - ah,  
az — eg - mor be - shir — miz - mor ha - nu - kat hamiz - be - ah.

Мелодия иудейского песнопения звучит в последнем разделе XV псалма, написанного для альты соло в сопровождении виолончели. Напев отличается маршеобразным характером, который Марчелло сохранил в своей обработке.

Сочетание насыщенного звучания виолончели и солирующего альты, мажорное наклонение, четкая структура придают псалму утверждающий характер. Следует отметить, что предпочтение композитором низких тембров необычно для XVIII в. В то время на музыкальном олимпе безраздельно царили кастраты, высоким голосам отдавалось пальма первенства. Марчелло противился моде, ему было ближе более насыщенное звучание низких тембров. Не только он один порицал сложившуюся традицию, многие современники сокрушались по поводу упадка вкуса. Мастер находил подтверждение своей правоты в высказываниях древних музыкантов, которые также отдавали предпочтение низким голосам.



Мелодия *Ha-mavdil bein qodesh le-hol* приводится в середине XVII псалма третьего тома сборника. Этот напев, согласно иудейской традиции, исполнялся в конце шаббата в церемонии под названием хавдала, знаменующей символическое окончание шаббата и начало новой недели (пример 4.5).

Пример 4.5. Марчелло Б. *Estro poetico armónico*. V. 3. Salmo XVII

*Intonazione degli Ebrei Tedeschi sopra*  
המבריל וגו'

המבריל בין קדש לחול המאיתנו ימדול זרעינו וכספינו  
ידבת בחול וכוכבים בלילה:

Ha - mav - dil bein qo - desh le - hol — ha - to - te - nu yim - hol zar -  
'ei - nu ve - khas - pei - nu yar - beh — ka - hol ve - ke - ko - kha - vim — ba - lay - la.

В третьем томе содержатся всего четыре псалма – с XV по XVIII, из них масштабностью выделяются два последних. Особую популярность обрел заключительный XVIII номер из третьего тома – *I cieli immensi narro*. Именно его упоминала Жорж Санд в своей книге «Консуэло».

Предпоследний XVII псалом написан для альты, тенора и баса, по объему он занимает практически половину сборника. Марчелло цитирует здесь два литургических иудейских напева – одни из сефардской, другой из ашкеназской традиции. Напев *Ha-mavdil bein qodesh le-hol* используется Марчелло в качестве *cantus firmus* последующего хора, который композитор построил по принципу антифона, сопоставляя попеременно сольные фрагменты с чередующимся хоровым *tutti*.

Известная поэма – пийот *Lekhah dodi*, цитируемая Марчелло в XIX псалме из четвертого тома, звучала во время встречи шаббата, и принадлежит

перу раввину Соломона Алькабец (Шломо Алькабец), жившего в XVI в. Транскрипция Марчелло включает два начальных стиха поэмы, которые повторяются на манер рефрена (пример 4.6).

Пример 4.6. Марчелло Б. *Estro poetico armónico*. V. 4. Salmo XIX

*Intonazione degli Ebrei Tedeschi sopra*  
לכה דודי וגו'

לכה דודי לקראת כלה פני שבת נקבלה  
לכה דודי לקראת כלה פני שבת נקבלה

Le - kha do - di li - qrat ka - llah  
pe - ne sha - bbat ne - qa - be - lah,  
le - kha do - di li - qrat ka - llah  
pe - ne sha - bbat ne - qa - be - lah.

Псалом написан для четырех голосов (сопрано, альт, тенор, бас), напев используется композитором, как и в предыдущем случае, в качестве *cantus firmus*. И здесь, также как и в XVII псалме, звучание хора перемежается с сольными высказываниями по принципу антифона. Мерная ритмичность поэзии отражается и в мелодии. Цельность образовывается посредством единого мотивного движения, устремляющегося к кульминации и далее постепенно ниспадающего.

Напев *Shofet kol ha-aret*, цитируемый в XXI псалме, является пийютом для утренней службы Рош ха-Шана или еврейского Нового года. Он принадлежит перу средневекового испанского поэта Шломо. Этот пийют включен в

молитвенники сефардских общин, хотя получил распространение среди общин немецких иудеев. Вероятно, в Венеции, из-за тесных контактов между обеими общинами, возможно было появление подобного случая.

Это единственная мелодия Марчелло, которая стала предметом дискуссии среди историков. Ханох Авенари исследовал ее происхождение и заключил, что данный напев не может рассматриваться как прямая ветвь ашкеназской традиции, а скорее как некое ее ответвление, так как в нем сильно сказались влияние европейской мажоро-минорной системы<sup>1</sup>. Этот напев встречается в XXI псалме, мелодия излагается в ритурнеле, порученном альту (*violette*). Каноническое изложение темы продолжается и после вступления солирующего голоса, в имитациях многократно повторяется решительный квартовый затакт (пример 4.7).

Пример 4.7. Марчелло Б. *Estro poetico armónico*. V. 4. Salmo XXI

*Intonazione degli Ebrei Tedeschi sopra l'Orazione*  
שׁוֹפֵם כּוֹל הָאֶרֶץ וְנִי

Sho - fet — kol — ha - a - retz ve - o - ta be - mish - pat ya - 'a - mid

<sup>1</sup> Avenary H. Aspects of Time and Environment. // Israel Studies in Musicology. 1987. V. 4. P. 104–106.

Последняя ашкиназская мелодия *Yitgadal ve-yitqadash*, приведенная Марчелло в четвертом томе, написана на прозаический текст и в ритуальной службе используется не только каждый день, но и в праздники. Она принадлежит к разряду молитв Кадиш, которые в иудейской религии прославляют святость Бога и его могущество. Марчелло указывает в этом случае темп *Presto*, отражающий веселый характер музыки (пример 4.8).

Пример 4.8. Марчелло Б. *Estro poetico armónico*. V. 4. Salmo XX

Отличительной чертой мелодий, записанных Марчелло, принадлежащих к традиции ашкеназских общин, является маршеобразный четкий ритм, ясная структура, характерная для германских песен. В Венеции в XVIII в. существовала небольшая община ашкеназских евреев. Примечательно, что большинство напевов, зафиксированных композитором, сохранились в устной традиции вплоть до XX в. Исследователи А. З. Идельзон, Э. Вернер отмечают, что четыре из семи ашкеназских мелодий, записанных Марчелло в XVIII в., сохранились в устной традиции вплоть до 1930-х гг.<sup>1</sup>

Традиция *сефардских напевов* представлена пятью мелодиями<sup>2</sup>. Псалом *Le-david barukh* считается последним псалмом, который создал Давид, одер-

<sup>1</sup> Seroussi E. In Search of Jewish Musical Antiquity in the 18th-Century Venetian Ghetto: Re-considering. P. 158.

<sup>2</sup> Материал данного раздела послужил основой для публикации: Яковенко Ю. Ю. Сефардские песнопения в сборнике *Estro poetico-armónico* Бенедетто Марчелло // Bulletin of the

жав верх в борьбе с многочисленными врагами: «Благословен Господь, твердыня моя»<sup>1</sup>. Марчелло включает в своей сборник только две начальные строки псалма. Напев считался древним уже во времена композитора, небольшие по протяженности фразы соотносятся с акцентуацией стихов, ритм мелодии неразрывно связан с синтаксисом поэтического первоисточника. Особенности артикуляции текста и структура мелодии типична для литургического псалмодирования традиции сефардских иудеев. Данная мелодия получила широкое распространение в сефардской линии, она была зафиксирована в нескольких источниках (пример 4.9).

Пример 4.9. Марчелло Б. *Estro poetico-armonico*. V. 2. Salmo IX

*Intonazione degli Ebrei Spagnuoli sopra il Salmo*  
לְדוֹד בְּרוּךְ וְנֹה

- לְדוֹד בְּרוּךְ ה' צוּרֵי הַמַּלְמַד יְדֵי לְקִרְבַּן אֲצַבְעוֹתַי ל - מִלְחָמָה.

Le - da - vid ba - rukh A - do - nai tzu - ri

ha - me - la - med ya - dai la - qrav

etz - be - 'o - tai

la - mil - ha - mah

Этот напев Марчелло цитирует в начале IX псалма из второго тома сборника. Примечателен состав исполнителей: трио солистов ограничивается низ-

кими голосами. Марчелло задействует альту, тенора и баса. Композитор несколько видоизменяет ритмический рисунок, мерное движение четвертей придает мелодии значительность и весомость. Архаические интонации напева звучат в унисон, таким образом в начале первого раздела Марчелло подчеркивает монодийное звучание напева.

Во втором томе выделяется XIV псалом. В данном псалме автор цитирует древнюю иудейскую мелодию *Odekha ki 'antinani*. Напев получил широкое распространение в сефардской традиции. Он часто звучал во время праздника Рош Ходеш, посвященного рождению новой луны. Четкая структура становится отличительной чертой *Odekha ki 'antinani*, четыре фразы равной протяженности сменяют одна другую. В начальном фрагменте дважды повторяется один и тот же мотив, ритмическая фигура при повторе остается неизменной. Родство этой мелодии с еврейско-испанской народной песней доказано однозначно в исследовании Исаака Леви<sup>1</sup> (пример 4.10).

Пример 4.10. Марчелло Б. *Estro poetico armónico*. V. 2. Salmo XIV

*Intonazione degli Ebrei Spagnuoli sopra il Salmo*  
אחד כי עניתני ונה

אחד כי עניתני ונה לי לישועה: אחד כי עניתני ונה לי לישועה:

עניתני ונה לי לישועה:

Cui tempore ma-li-grosia nulla roffem-brae quelloin cui re gnai fante di

<sup>1</sup> См.: Levy I. *Antologia de la liturgia judeo-espaniola*, Hardcover. January, 1965. vol. 1, nos. 152, 153, 157; vol. 5, nos. 265, 266, 267, 268, 271.

A *a* *a*

O - de - kha - ki 'a - ni - ta - ni

B

va - ti - hi li li - shu - 'a,

C

O - de - kha ki 'a - ni - ta - ni

D

va - ti - hi li li - shu - 'a

Напев *Odekha ki 'antinani* был хорошо известен левантийским канторам венецианской синагоги, во времена Марчелло он упоминается в рукописи венецианского кантора Моше Хакоэна<sup>1</sup>. Вариант мелодии, зафиксированной Марчелло, принадлежит к сефардской традиции, он получил наибольшее распространение в Болгарии и Сараево. Типичная форма напева ABCD с повтором первой фразы А и паузами между окончанием одной фразы и началом другой неизменно сохраняется в псалме Марчелло.

Следующий фрагмент напева сефардской традиции – *Shiru la-Adonay shir haddash* из литургии шаббата. Существует еще один вариант пения на данный текст, который часто исполнялся в синагоге вплоть до XX в. В мелодии большое количество мелизмов, неожиданная смена наклонения в заключительной фразе возможно отражает особенности исполнения, сохраненные Марчелло в его транскрипции. Эта мелодия не совсем соответствует сефардскому стилю еврейской псалмодии, как например *Le-David barukh*.

Мелодия *Shiru la-Adonay shir haddash* звучит в XVI псалме из третьего тома сборника Марчелло. Необычен состав исполнителей – два солирующих тенора, которые в унисон поют мелодию древнего иудейского псалма (пример 4.11).

<sup>1</sup> *Hacohen M. Ne'im zemirot* (см.: Levy, fols. 107b, 108a).

Пример 4.11. Марчелло Б. *Estro poetico armónico*. V. 3. Salmo XVI

*Intonazione degli Ebrei Spagnuoli sopra il Salmo*  
שירו לה שיר חדש ונא

שירו לה שיר חדש שירו

לה כל הארץ

*Tutti.*  
Qual conge- loja cu - ra dell'occhio la pupilla dell'occhio la pu -  
*Tutti.*  
Qual conge - loja cu - ra dell'occhio la pu pilla dell'occhio la pu pil -

A  
Shi - ru \_\_\_\_\_ l'A - do - nai \_\_\_\_\_

A  
shir \_\_\_\_\_ ha - dash \_\_\_\_\_

B  
Shi - ru \_\_\_\_\_ l'A - do - nai \_\_\_\_\_

A1  
kol \_\_\_\_\_

ha - ha - retz \_\_\_\_\_

Примечательно, что XVI псалом начинается с цитаты древнегреческой мелодии в лидийском наклонении, как указывает композитор. Фиксация напева с сохранением специфики написания свидетельствует о том, что Марчелло свободно ориентировался в теории древнегреческого музыкального искусства (пример 4.12).



Пример 4.12. Марчелло Б. *Estro poetico armónico*. V. 3. Salmo XVI

**Parte di Canto greco del Modo Lidio sopra  
un Inno di Dionisio al Sole.**

σσε σ ι σ ρ σ ρ σ χρισθλιφάρη πάτερ αἴς	M̄i Z̄ i M̄i ρσ ρσ πτελ̄ γαῖαν ἀπαίρειαν κραυῆ
φMMM M φM̄ T M ροδίσας δς ἀντυγα πάλων	σρM̄ MMMMM M̄i M̄ ἀκτίνα πολύσροφον ἀμπλίαν
M̄ i M̄ ρ M̄ Z̄ T Z̄ πτασῶς ὑπ' ἰχρσι διώκεις	i M̄ ρ M̄ i Z̄ M̄ ρ σ αἴγλας πολυδερκία παγαῦν
MZMZ̄ i M̄ i M̄ Z̄ i χρυσίασιν ἀγαλλόμενος κόραις	σ ρ MM̄ Mσβ φMM̄ πτελ̄ γαῖαν ἀπασαι εἰλίσιαν

Пиют *Ahar nognim ashir shirah*, цитируемый в XVII псалме из третьего тома *Estro poetico armónico*, исполнялся на празднование Симхат Тора – принадлежит перу неизвестного сефардского поэта XVI в. Трехдольный метр придает напеву танцевальность, Марчелло несколько изменил ритмический рисунок мелодии, сохранив танцевальный трехдольный метр.

Псалом написан для трио солистов – альты тенора и баса, в данном фрагменте композитор излагает мелодию в унисон, сохраняя характерное для древнего исполнительства монодийное звучание (пример 4.13).

Пример 4.13. Марчелло Б. *Estro poetico armónico*. V. 3. Salmo XVII

**Intronazione degli Ebrei Spagnuoli sopra l'Inno**

אחר נוננים ונו

אחר נוננים אשר שירה על יעלת חן גם אעירה:  
שחר למנצח אומרה קום דודי הנבל עורה: שחר  
למנצח אומרה קום דודי הנבל עורה:  
Tutti. Presto.  
Tua destra forte da' rei pe- rigli da' rei pe- rigli mi salve- ra tua destra forte mi sal- ve-

A - har nog - nim a - shir shi - rah  
'al ya'a - lat hen gam - a - 'i - rah  
sha - har la - me - na - - - tze - ah - om - rah  
qum do - di ha - - - ne - vel 'o - rah  
Sha - har lam - na - - - tze - ah - om - rah  
qum do - di ha - - - ne - vel 'o - rah

Пиют *Sha`ar asher nisgar* Саломона ибн Габироль исполнялся в сефардских синагогах во время празднования Симхат Торы, он сохранился в ритуальном обиходе вплоть до XX в. Пиют отличается выразительной мелодией, сосредоточенной в небольшом диапазоне (пример 4.14).

Пример 4.14. Марчелло Б *Estro poetico armónico*. V. 3. Salmo XVIII

*Intonazione degli Ebrei Spagnuoli sopra*  
שער אשר נסגר ונו!

ש ער א ש ר נ ס קו מה  
מת ה ו צבא אשר נה אל

A  
Sha - 'ar a - sher - nis - gar -

B  
qu - mah

C  
[p]e - ta-he - hu

D  
u - tzvi a - sher [b]a - rah

B1  
e-lay

C  
sha - le-he - [hu]

В XVIII псалме из третьего тома Марчелло зафиксированы только первые строки поэмы, в этом же псалме приводятся образцы греческих напевов. Кроме того, в одной из частей композитор создал мелодию на основе гипофригийского средневекового церковного модуса, о чем свидетельствует его собственное указание (пример 4.15).

Пример 4.15. Марчелло Б. *Estro poetico armónico*. V. 3. Salmo XVIII



Интерес Марчелло к еврейским мелодиям определяется желанием реконструировать храмовую музыку древнего Иерусалима. Отзвуки былого величия древнего Израиля сохранились в песнопениях иудейского народа и служили вдохновением для Марчелло.

Помимо того, что композитор создал уникальное по стилю и содержанию сочинение, его записи древнееврейских мелодий являются одним из пер-

вых источников нотации устной музыкальной традиции. Благодаря транскрипциям Марчелло мы имеем возможность составить некоторое представление об эволюции музыкальной культуры одной из древнейших наций.

Сосуществование в псалмах Марчелло христианской и еврейской музыки имеет глубокий философский смысл. В то время, как композитор еврейского происхождения С. Росси и его ментор рабби Леоне де Модена стремились возродить несметное богатство ритуальной музыки древнего Израиля посредством полифонии, являющейся отличительным признаком церковной музыки XVIII., христианин Марчелло усмотрел в унисонном пении, распространенном в синагогах в его время, подлинные черты благородной музыки древней Иудеи.

Музыка псалмов отличается возвышенной созерцательностью, вместе с тем некоторые фрагменты не лишены драматизма. Обработывая всем известные, устоявшиеся веками мотивы, общепринятые в религиозном обиходе XVIII в., композитор сочетает бережное отношение к наследию прошлого с новаторскими приемами.

Античные греческие напевы, используемые автором, наряду с еврейскими литургическими мелодиями, придают звучанию псалмов особую торжественность. В тех псалмах, где используются древнегреческие напевы, он приводит цитаты в соответствии с исторически сложившимися традициями (пример 4.16).

Пример 4.16. Марчелло Б. *Estro poetico armónico*. V. 3. Salmo XVI

*Parte di Canto greco del Modo Lidio sopra  
un Inno di Dionisio al Sole.*

σσε σ ι σ ρ σ ρ σ χρησθησάντων πάντων αἰών	Μῖ Ζ ἰ Μ ῖ ρ σ ρ ρ σ πῖλ γαῖαν ἀπασαν ἡλίου
φΜΜΜ Μ σφΜ Τ Μ ροδίασας ὅς ἀντογα πάλω	σ ρ Μ ΜΜΜΜ Μ ἰ Μ ἀκτίνα πολυέροφον ἀμπλίω
Μ ἰ Μ ρ Μ ΖΤΖ πρωτοῖς ὄσ ἴχθωσι διαίκασι	ἰ Μ φ Μ ἰ Ζ Μ ρ σ ἀγλας πολυεφρία παγαῖ
ΜΖΜΖ ἰ Μ ἰ Μ Ζ ἰ χρησθασαν ἀγαθόμωτος κέρμας	σ ρ Μ Μ Μ σ β φ Μ Μ πῖλ γαῖαν ἀπασαν ἡλίου



**Tutti.**

**Tutti.**

**Largo.**

В приведенном выше примере греческая мелодия цитируется в начале XVI псалма из третьего тома собрания. Она используется в качестве *cantus firmus* первого раздела и излагается в унисон в партиях солистов. Необычное сочетание двух теноров придает звучанию строгую монолитность.

Таким образом, композитор воссоздает древний стиль монодийного пения на почве современного искусства. Унисонное звучание способствует отчетливому произношению текста, сопровождение также прозрачно и не перегружает музыкальную ткань произведения. Гармоничное соотношение вокальной партии и аккомпанемента является отличительной чертой не только одного псалма, но и всего цикла.

Марчелло рассудил, что древние напевы придадут псалмам большую масштабность и значимость, которую оценят как простые слушатели, так и эрудиты. Действительно, многие современники были поражены монументальным циклом Марчелло. Псалмы прозвучали впервые на регулярных еженедельных собраниях, проходивших в одном из венецианских палаццо. В биографии итальянского исследователя XVIII в. Ф. Фонтаны описывается, что автор, сидя за клавесином, скрупулезно исправлял любые дефекты и лично следил за тем, чтобы певцы и инструменталисты правильно исполняли нотный

текст<sup>1</sup>. В путевом дневнике голландского меломана Яна Аленсуна описывается встреча с Марчелло, произошедшая в феврале 1724 г. Путешественник отмечает, что ему довелось услышать некоторые псалмы, исполненные в его присутствии вокально-инструментальным ансамблем, а также познакомиться с синьорой Розанной, будущей женой композитора. Он в восхищении пишет об исключительном диапазоне ее голоса, охватывающего как теноровый регистр, так и сопрановый<sup>2</sup>.

Император Священной Римской Империи и правитель Австрийской Габсбургской монархии, знаток и ценитель искусств, Карл VI пожелал иметь свой экземпляр творения итальянского мастера, он лично отправил запрос в посольство Венеции. Просьба была передана Марчелло, и композитор сам отправил сборник вместе с отдельно изданными стихотворными текстами императору. Вскоре псалмы были исполнены при дворе Карла VI с большим успехом<sup>3</sup>. Через некоторое время в Риме состоялась премьера *Estro poetico-armónico* при папском дворе и была встречена с восторгом. Первое исполнение цикла Марчелло в Гамбурге прокомментировал И. Маттезон, сравнив Марчелло с Палестриной<sup>4</sup>. Перевод на английский текстов цикла способствовал тому, что английская публика слушала музыку итальянского композитора с большим вниманием.

Обращаясь к текстам священного писания, Марчелло стремился отобразить силу истинного религиозного чувства. Многие в сборнике *Estro poetico-armónico* было новаторским для своего времени. Нетрадиционное соотношение голосов, с преобладанием низких тембров, ранее не имело повсеместно широкого распространения. Необычно звучала партия инструментального сопровождения с включением виолончели, этот инструмент не часто задействовался для сольных высказываний. Тембр виолончели мягко оттеняет партию солиста.

<sup>1</sup> Fontana F. Vita di Benedetto Marcello. Venezia: A. Zatta e figli, 1788. P. 24.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> См.: Fontana F. Vita di Benedetto Marcello. Venezia: A. Zatta e figli, 1788.

<sup>4</sup> Ibid. P. 29.

Уникальность *Estro poetico-armónico* заключается в том, что композитор использует в качестве *cantus firmus`a* некоторых псалмов мелодии из иудейской религиозной традиции. Кроме того, композитор в отдельных номерах в качестве основы избирает древнегреческие и церковные лады. Особое внимание привлекает использование древних иудейских монодий, собранных автором лично в венецианских синагогах. В ходе этномузыкологического исследования Марчелло нашел новый способ фиксации нотного текста, отвечающий иудейскому тексту. Возможно, Марчелло и Джустиниани хотели оставить послание потомкам – наследие, общее для евреев и христиан, универсальную ценность которого подчеркивает музыка.

Сборник Марчелло почитался большинством его современников как высший образец контрапунктической техники и использовался в обучении до конца XIX в. Такие музыканты, как Г. Ф. Телеман, И. Маттезон и Дж. Бонончини, высоко ценили творение Марчелло. Многие композиторы более позднего времени, среди которых выделяются Дж. Россини и Дж. Верди, тщательно изучали собрание псалмов венецианского мастера, находя в нем кладезь творческих идей.

Псалмы Марчелло были чрезвычайно популярны не только среди музыкантов. Писатели, философы и историки искусства интересовались знаменитым творением. Гёте в своей книге «Итальянское путешествие» с воодушевлением отзывался о сборнике Марчелло: «дома у нас имеется весьма примечательное собрание псалмов; они стихами переведены на итальянский язык и в начале нашего века положены на музыку венецианским аристократом Бенедетто Марчелло.

В основе некоторых из них религиозные напевы иудеев, итальянских и немецких, в других он использовал старинные греческие мелодии, причем все это сделано умно, тактично, с глубоким проникновением в искусство. Псалмы аранжированы как сольные песнопения, как дуэты и хоры, с оригинальностью необыкновенной, хотя сначала к ним надо по привыкнуть. Кайзер очень вы-

соко их ценит и некоторые собираются переписать. Может быть, удастся раздобыть весь сборник, состоящий из пятидесяти псалмов, он отпечатан в Венеции в 1724 году. Хорошо бы Гердеру напасть на след этого весьма интересного произведения в каком-нибудь каталоге»<sup>1</sup>.

Для своего времени псалмы Марчелло, получившие мировое признание, бесспорно являлись смелым новаторским произведением, объединяющим традиции различных религий. Такое решение значительно расширило представления об общепринятых границах музыкального искусства. Кроме того, псалмы Марчелло имеют особую ценность как важный вклад в историю этномузыкознания.

---

<sup>1</sup> Гёте И. В. Собрание соч. М.: Худож. лит., 1975–1980. Т. 9. 1980. С. 233.



## ГЛАВА 5. ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО МАРЧЕЛЛО

### § 5.1. Камерно-инструментальные жанры в творчестве композитора<sup>1</sup>

Об инструментальном творчестве Марчелло сохранилось незначительное количество документов. Долгое время часть работ неверно приписывались его перу, часть сочинений оказались утерянными. Некоторые инструментальные произведения, автором которых считался Марчелло, на самом деле принадлежат другим мастерам. Как указывалось выше, старший брат Бенедетто, Алессандро Марчелло, также был известным композитором, и музыка Алессандро со временем по ошибке стала причисляться к сочинениям Бенедетто. Кроме того, различные инструментальные композиции, подписанные именем Марчелло, на самом деле представляют собой обработки его псалмов, сделанные спустя несколько десятков лет после смерти автора.

Вместе с тем инструментальные опусы Марчелло еще при его жизни обрели широкую известность далеко за пределами Италии. Популярность сочинений композитора не случайна. Они по праву вошли в золотой фонд музыкального искусства барокко, так как отличаются не только богатым образным содержанием, но и тонкостью композиционного мастерства. Как и современники А. Вивальди, И. С. Бах, Г. Ф. Гендель, Марчелло находился в поиске новых решений. Бесспорно, достижения венецианского мастера в области инструментальной музыки способствовали обогащению стиля камерно-инструментальных жанров.

---

<sup>1</sup> Материал данного раздела послужил основой для публикации: *Яковенко Ю. Ю.* Камерно-инструментальные жанры в творчестве Бенедетто Марчелло // Человек, социум, общество. Москва. Международный Центр Искусство и образование, 2022. С. 5–9.

Марчелло, будучи прекрасным исполнителем, на практике изучил особенности различных инструментов. Как указывают историки<sup>1</sup>, он в совершенстве владел не только техникой игры на клавесине. Начав обучение музыке со знакомства со скрипкой, юный музыкант основательно погрузился в специфику звукоизвлечения струнных смычковых инструментов. В зрелые годы он уделял пристальное внимание оркестровой партии, выписывая со всевозможной тщательностью инструментальное сопровождение камерно-вокальных сочинений. Разнообразие технических приемов является отличительной чертой почерка Марчелло. Звучание оркестра в его кантатах и ораториях выделяется яркой красочностью и разнообразием. Находки композитора в вокальных жанрах способствовали формированию индивидуального стиля инструментальных сочинений.

Камерное наследие композитора многочисленно, в нем представлены различные жанры: *12 concerti grossi* op. 1 (1708), концерты для солирующих инструментов в сопровождении камерного оркестра; 12 сонат для флейты и *basso continuo* op. 2 (изданы в Венеции в 1712); 6 сонат для виолончели и *basso continuo* (изданы в Амстердаме в 1732 г. как op. 1, и в том же году в Лондоне как op. 2); около 35 сонат для клавесина, в том числе сонаты op. 3 (1712–1717); небольшие пьесы для различных инструментов.

В рамках данного исследования остановимся подробнее на сонатах Марчелло. Как известно, многие композиторы эпохи барокко обращались к данному жанру. Созданные в этот период сочинения имеют не только непреходящую художественную ценность, в историческом процессе они выполняют важную роль фундамента для появления шедевров эпохи венского классицизма. Именно в этой сфере «стали формироваться собственно музыкальные (не связанные со словом, танцем либо ритуальным действием) принципы ор-

---

<sup>1</sup> См.: *Bizzarini M. Benedetto Marcello. Palermo: L'epos, 2006.*

ганизации звукового материала, специфически инструментальный (не имеющий очевидных связей с вокальной музыкой) тематизм и методы его развития, новые сугубо музыкальные композиционные принципы»<sup>1</sup>.

В первой половине XVIII в. жанр сонаты получил повсеместное распространение в Европе. Крупнейшие музыкальные издательства Лондона, Парижа, Амстердама регулярно публиковали большое количество сочинений данного жанра, что свидетельствует о его широкой востребованности. Исполнение инструментальной музыки стало активно практиковаться в рамках частных и публичных концертных собраний.

Как известно, термин соната в эпоху барокко применялся довольно широко и зачастую подразумевал «жанр инструментальной музыки, представленный в виде сольного либо ансамблевого полиаффектного сочинения из нескольких различных по характеру музыки, но связанных единством художественного замысла частей, которое, как правило, подразумевает целостное исполнение»<sup>2</sup>. При этом в XVIII столетии к разряду сольных относили как правило и сонаты, написанные для солирующего инструмента (скрипки, флейты, гобоя, виолы и т. п.) в сопровождении *basso continuo*. Ансамблевыми считались сочинения для двух и более инструментов.

Барочная соната отличается многообразием жанровых разновидностей. Среди них выделяются церковная соната (*sonata da chiesa*) и камерная соната (*sonata da camera*), эти два вида обрели повсеместное распространение в Европе. Состав исполнителей колебался от одного до трех инструментов, партия *basso continuo*, как правило, поручалась клавесину. В противоположность церковной сонате, изначально предназначавшейся для исполнения в рамках воскресных церковных концертов, камерная соната отличалась большей демократичностью. И если в первом случае преобладала патетически возвышенная и строгая музыка, то во втором предпочтение отдавалось танцевально-бытовым

<sup>1</sup> Бочаров Ю. С. Жанры инструментальной музыки эпохи барокко. М.: Московская консерватория, 2016. С. 9.

<sup>2</sup> Бочаров Ю. С. Жанры инструментальной музыки эпохи барокко. М.: Московская консерватория, 2016. С. 192.

мелодиям. Форма церковной сонаты нашла наиболее яркое воплощение в творчестве А. Корелли (1653–1713). Марчелло, младший современник Корелли, бесспорно был знаком с его сочинениями и опирался на достижения предшественника.

Циклы, как правило, строились по принципу контраста, в церковных сонатах быстрые полифонические части чередовались с медленными, песенно-гомофонного склада. Камерная соната приближалась по структуре к сюите и нередко состояла из коротких пьес преимущественно гомофонного склада. Танцевальные элементы были представлены в виде степенной четырехдольной аллеманды и быстрой темпераментной жиги, которая обычно завершала цикл. Также встречалась величественная сарабанда как символ возвышенного раздумья, и грациозная куранта. В первой половине XVIII в., с развитием светской культуры, грани между церковной и камерной сонатами начали постепенно стираться.

Старинная сонатная форма в эпоху барокко нередко использовалась в инструментальных сочинениях. Она претерпела существенные изменения в творчестве итальянских мастеров XVIII в. Вызревание сонатного принципа происходило в течение длительного периода времени. В эпоху барокко «высотное соотнесение предкаденционных участков – доминантового в конце первой части и тонического в конце второй – создает предпосылку сонатности»<sup>1</sup>. В инструментальных сонатах Марчелло отмечается подобная тенденция. Кроме того, повторение исходного материала в основной тональности в конце второго раздела создает подобие репризности. При этом сохраняется преобладание принципа полифонического развертывания, характерного для малых барочных форм.

Тематическая однородность каждой части в сонатах Марчелло обусловлена спецификой барочного музыкального искусства. Длительное пребывание в одном аффекте характерно для инструментальных форм XVIII в. Основой

---

<sup>1</sup> Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков. М.: ТЦ Сфера, 1998. С. 150.

развертывания становится видоизменение ядра «путем прибавления подобных, но вариантных или очень постепенно обновляемых мотивов»<sup>1</sup>.

Вместе с тем в инструментальные опусы Марчелло проникают черты го-мофонно-гармонического стиля, особенно это очевидно в сонатах для клавиесина, где вертикаль подчеркивается аккордовой фактурой и противопоставляется линейной полифонии. Этот контраст становится своеобразным методом разработки, при котором происходит сопоставление и конфликтное столкновение противоборствующих элементов.

В сонатах Марчелло для солирующих флейты, виолончели, чембало, господствует тематический материал ярко выраженного инструментального характера. Композитор использует виртуозные возможности инструментов, снабжая партию солиста всевозможными пассажами и фигурациями. При создании тем большую роль играет обращение к музыкально-риторическим фигурам, общераспространенным в эпоху барокко. Семантическая значимость каждого музыкального образа придает композициям философскую глубину. Марчелло прибегает к полифоническим приемам развития, при этом он сопоставляет линейность как принцип организации ткани с фрагментами аккордового склада, в которых главенствует вертикаль. От сюитных танцев автор заимствует небольшую протяженность каждой части, присутствие танцевальных элементов и контрастное сопоставление частей.

## **§ 5.2. Сонаты для солирующих инструментов в сопровождении чембало**

Четырехчастная структура сонат Марчелло, написанных для солирующих инструментов в сопровождении *basso continuo*, по большей части сохраняется без изменений. При этом допускается свободное чередование образов. Каждая часть в большинстве случаев написана в лаконичной двухчастной

---

<sup>1</sup> Кюреган Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков. Указ. изд. С. 174.

форме, характерной для сюитных танцев. Первая часть, открывающая цикл, выполняет функцию вступления и, как правило, выдержана в медленном темпе. Далее следует подвижная вторая часть, которая сменяется спокойной третьей частью, контрастной по наклонению (пример 5.1). Венчает сонатный цикл финал, отличающийся ярким тематизмом, в темпе *Allegro* или *Presto*.

Пример 5.1. Марчелло Б. Соната для виолончели и *basso continuo* op. 2 №6, *G-dur*, III ч.

The image shows a musical score for a sonata by Marcello. It is divided into two systems. The first system is marked 'Grave' and contains four measures. The second system contains six measures. The score is written for cello and basso continuo. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music features a slow, steady bass line in the cello part and a more active, rhythmic bass line in the basso continuo part, often using a walking bass pattern. Fingerings are indicated by numbers 2, 6, and 5.

*Сонаты Марчелло для флейты в сопровождении basso continuo* ознаменовали одну из важных ступеней в развитии как флейтового, так и духового искусства в целом. Они были впервые изданы в Венеции в 1712 году, в том же году вышло еще одно издание – в Амстердаме. Следующая публикация состоялась спустя двадцать лет, в 1732 году, в Лондоне. Этот факт свидетельствует о том, какую широкую популярность обрели шедевры Марчелло в Европе<sup>1</sup>. Композитор в своих произведениях закрепил находки предшественников в области флейтового звучания, а также существенно продвинул технику игры на инструменте. Его сонаты, наряду с опусами И. С. Баха, представляют собой яркий пример барочного музыкального искусства.

<sup>1</sup> См.: *Marcello B. The Sonata Series*. Edited and ornamented by Jennifer I. Paull.

Именно в XVIII в. флейта стала одним из знаковых инструментов эпохи. Она олицетворяла идеал безыскусной простоты и естественности, ее тембр воспевался ведущими мыслителями, этот инструмент чаще других звучал на различных литературных и музыкальных собраниях. На гербе академии «Аркадия» как своеобразный идеал, символ сообщества была изображена флейта Пана. Многие композиторы уделяли особое внимание флейте. В качестве наиболее яркого примера можно привести один из самых проникновенных музыкальных фрагментов, вошедших в сокровищницу мирового музыкального искусства, – соло флейты из II действия оперы «Орфей и Эвридика» К. В. Глюка.

Марчелло удалось выявить многообразие возможностей одного из самых лирических инструментов. В сонатах мастера для флейты сочетается плавная напевность с безыскусной естественностью. Танцевальные образы, главенствующие в быстрых частях, оттеняются проникновенными задушевными мелодиями. В сонатах сохраняется неизменной четырехчастная структура, цикл строится по принципу сопоставления частей медленно–быстро–медленно–быстро.

Композиционная схема флейтовых сонат Марчелло схожа с его сочинениями для других инструментов, в частности с виолончельными сонатами. Открывает цикл, как правило, медленная часть, финал пишется традиционно в танцевальных ритмах сарабанды, жиги, менуэта. Так, в сонатах № 7, 10 оп. 2 IV часть – менуэт, в № 9, 11 – жига.

Тональный план сонат четко выстроен композитором, исходная тональность сохраняется на протяжении первой и второй части, при этом небольшая первая часть выполняет функцию вступления к последующему *Allegro*. Третья часть, как правило, пишется в параллельной тональности, контрастное наклонение которой оттеняет возвращение к исходной тональности в финале.

Наиболее значительны по содержанию подвижные части, выделяющиеся ярким тематизмом. Синкопированные ритмы придают звучанию легкость и воздушность, прозрачная фактура оттеняет светлый тембр флейты. Партию

чембало композитор по традиции фиксирует в виде цифрованного баса. Его расшифровка позволяет исполнителям проявить творческую фантазию. Вместе с тем сам бас выписан достаточно подробно, цифрованные обозначения аккордов не ограничиваются сухими последовательностями, а обретают самостоятельную тщательно выверенную мелодическую линию, обрамляющую мелодию флейты (пример 5.2).

Пример 5.2. Марчелло Б. Соната оп. 2 № 8 *d-moll*, I ч.

Adagio

The image shows a musical score for Flauto and Continuo. The Flauto part is in the treble clef, and the Continuo part is in the bass clef. The tempo is marked 'Adagio'. The score consists of two systems. The first system has 10 measures, and the second system starts at measure 5 and has 10 measures. The Continuo part is heavily figured with numbers and accidentals.

Figured bass notation for the first system:

6 6 6 6 # 6 6 5 6 6 5 6

Figured bass notation for the second system (starting at measure 5):

6 6 5 # 6 5 b 5 6 # 6 5 6

Характерный для инструментального искусства барокко принцип мотивного развития тематизма используется в полной мере в флейтовых сонатах Марчелло. В качестве примера можно привести первую часть сонаты № 4 оп. 2 *e-moll*, тема которой состоит из двух элементов – пунктирного и ровного размеренного. Дальнейшее развитие темы строится на сопоставлении этих двух элементов (пример 5.3).



Пример 5.3. Марчелло Б. Соната ор. 2 № 4 *e-moll*, I ч.

Adagio

Особенное внимание уделяет композитор поискам естественной выразительной мелодии. Отталкиваясь от традиционных принципов строения тем, распространенных в танцевальной музыке XVIII столетия, в быстрых частях мастер находит свежие интонации.

Примечательно, что венчает сборник сонат для флейты и *basso continuo* ор. 2 пятичастный цикл № 12 *F-dur*. Обилие танцевальных частей в этой сонате – менуэт, гавот, чакона, – роднит ее с сюитными формами. Гомофонное изложение здесь одерживает верх над полифонической усложненностью. Отчетливое сопоставление тоники и доминанты, длительное удержание двух основных полюсов тональности придает мелодии классическую прозрачность и простоту.

Завершенность модулирующего построения подчеркивается четким канкансом в тональности доминанты. Появление элементов нового типа музыкального мышления отражается на структуре мелодии. На смену имитационному принципу развития приходит гармонический, при котором основное мотивное движение согласовывается в соответствии со сменой функций. Итогом эволюции стиля сонат для флейты становится отход от полифонических структур в сторону утверждения гомофонно-гармонического склада. Соната № 12 ор. 2 является предтечей классицизма, светлые музыкальные образы Марчелло напоминают воздушные темы Моцарта (пример 5.4).



црта. Для барочной культуры более характерен интерес к скрипичному искусству, многие композиторы, в том числе и А. Корелли, А. Вивальди, создали ярчайшие шедевры скрипичной музыки. Марчелло, начавший свой музыкальный путь с обучения игре на скрипке, был прекрасно знаком со всеми тонкостями звучания этого инструмента. Однако мастер остановил свое внимание на виолончели и написал произведения, продвинувшие представления современников о ее выразительных возможностях.

Следует отметить, что среди инструментальных жанров европейского барокко виолончельный репертуар занимал в этот период довольно скромное место. Это объясняется тем, что виолончельное искусство долгое время находилась в тени скрипичного исполнительства. Техника игры на виоле, гамбе была значительно более развита, так как эти инструменты ранее чаще использовались в ансамблях. Произведения для виолончели соло в XVII в. весьма немногочисленны. Первые опыты использования виолончели в оркестрах закрепили за ней функцию сопровождения, виолончели поручалось исполнение цифрованного баса или *basso continuo*. Инструмент рассматривался как гармоническая опора аккомпанемента. В ансамблевых сочинениях ей также поручалась партия *basso continuo*, состоящая из простейших последовательностей.

Исполнительская практика XVIII в. подразумевала свободное владение искусством импровизации. Четкая фиксация сухой схемы движения басовой линии заполнялась на практике различными фигурациями. Со временем партия виолончели стала использоваться *obligato*, ей поручался тщательно продуманный и выписанный аккомпанемент более развернутого характера. Специфические качества инструмента, мягкий тембр и насыщенность звучания, постепенно начали привлекать к виолончели все больше внимания. Среди произведений, написанных современниками Марчелло для виолончели соло в сопровождении *basso continuo*, выделяются сонаты Д. Габриели, А. Скарлатти. А. Вивальди в начале своего творческого пути написал девять виолончельных сонат. В этих произведениях инструменту поручаются плавные мелодии

напевного характера, полнозвучный тембр виолончели придает особую задушевность лирическому высказыванию.

Кроме шести сонат op. 1 для виолончели и *basso continuo*, изданных в Амстердаме около 1732 года, перу Марчелло принадлежит также соната для двух виолончелей в сопровождении чембало и несколько сонат для камерного ансамбля с участием виолончели (или виолы да гамба). Следует отметить, что виолончельные сонаты мастера получили повсеместное распространение и пользовались неизменной популярностью на протяжении XVIII–XIX вв. Они и в наши дни часто встречаются в программах концертов современных исполнителей, а также в педагогическом репертуаре музыкальных школ и училищ.

Отличительной чертой виолончельных сонат Марчелло является разнообразие технических приемов и яркая образность, что определяет их неповторимую индивидуальность. Универсальность мастера бесспорно отразилась и на творческом процессе, он сочинял, используя полученные на практике знания. Поэтому его сочинения удобны для исполнения, разнообразны с технической точки зрения и интересны как для начинающих музыкантов, так и для опытных профессионалов.

Тонкая дифференциация штрихов в сонатах Марчелло свидетельствует об освобождении виолончели от функции басового сопровождения. Расширение и утончение динамических, агогических приемов исполнения приходят на смену старой сфере, ограничивающейся эффектом «эхо» и террасообразной динамики. Композитор использует полный мелодический диапазон инструмента, применяет технику перехода из одной позиции в другую. Двойные ноты, встречающиеся еще в конце XVII в. в виолончельных сочинениях Д. Колумби, Д. Габриэли, Ф. Суприани, присутствуют в произведениях мастера. Однако он учитывает специфику виолончельного звукоизвлечения, что позволяет довести технику двойных нот до высокого уровня.

В виолончельных сонатах, по общераспространенным нормам барочного искусства, подразумевалось использование второй виолончели в качестве

сопровождения. Сочетание двух виолончелей – солирующей и сопровождающей – порождало необычные тембровые сочетания и способствовало развитию жанра виолончельного дуэта. В некоторых случаях цифрованный бас поручался альту, реже – гамбе и клавесину. В современной практике чаще всего исполнители совмещают в аккомпанементе звучание клавесина с виолончелью. Таким образом, солирующее высказывание оттеняется насыщенным сочетанием двух инструментов.

Как и в сонатах для флейты, в сонатах оп. 1 Марчелло придерживается четырехчастной формы, в которой первая часть носит характер медленного вступления к последующему *Allegro*. Тематизм виолончельных сонат характерен для барочного инструментального искусства. Развитие происходит при помощи полифонических имитаций, канонических секвенций. Одним из ярких примеров тонкого мастерства работы с основной темой служит финал сонаты *g moll*, в которой начальный мотив имитационно проводится в партии сопровождения (пример 5.5).

Пример 5.5. Марчелло Б. Соната оп. 2 № 4 *g-moll*, IV ч.

*Allegro*

6 8 6 6 # 4/2

6 6 (6) 6 6 6

Активация Windows  
 раздел "Параметры".

Из шести виолончельных сонат композитора наибольшую известность приобрела соната №1 *F-dur*. Совершенство композиции и безупречная выверенность мелодической линии солирующей виолончели являются отличительной чертой данного цикла. Первая часть выдержана в характере аллеманды. Благородная неторопливость шествия подчеркивается мерными сменами гармонии, основная тема плавно разворачивается на фоне аккомпанемента. Мягкий тембр инструмента оттеняется изысканными гармониями в сопровождении (пример 5.6).

Пример 5.6. Марчелло Б. Соната оп. 2 №1 *F-dur*, I ч.

The image displays a musical score for the first movement of the Sonata in F major, Op. 2 No. 1 by Marcello. The score is written for Violoncello and Cembalo. The tempo is marked 'Largo'. The key signature is one flat (B-flat). The score consists of two systems. The first system shows the beginning of the piece, with the Violoncello part starting with a forte dynamic (*f*) and the Cembalo providing harmonic support. The second system continues the piece, with a box containing the number '4' indicating a specific measure. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Композитор сохраняет сопоставление частей по принципу медленно/быстро/медленно/быстро. Первая часть служит вступлением ко всему циклу, переходя в энергичное *Allegro*. Третья часть написана в параллельной тональности, минорное наклонение которой контрастирует с остальными частями цикла. Широкая распевная мелодия скорбного характера охватывает диапазон практически двух октав и отличается вокально-речевой выразительностью (пример 5.7).

Пример 5.7. Марчелло Б. Соната оп. 2 №1 *F-dur*, II ч.

Largo

Жизнеутверждающий финал вновь возвращает слушателей в состояние светлой радости. Эта соната – жемчужина камерного наследия композитора. В ней сочетается непосредственная задушевность лирического высказывания с филигранной отточенностью каждой детали.

Структура Сонаты № 3 *a-moll* выделяется тональным единством. Все части в ней выдержаны в основной тональности, что придает целому особую монолитность. Энергичный финал, насыщенный полифоническими имитациями, утверждает характер неустанного движения.

Две последние виолончельные сонаты оп. 2 (№ 5 *C-dur*, № 6 *G-dur*) имеют одинаковую особенность – третья часть заканчивается на доминанте параллельной тональности, как бы неразрешенным вопросом. Тем самым композитор выделяет финал как окончательный итог всего цикла. После каданса в минорной тональности неожиданное появление мажора является окончательным триумфом жизнеутверждающего начала.

Долгое время виолончельные сонаты Марчелло исполнялись в основном в рамках образовательного процесса. Однако, с течением времени, к концу XX в., многие музыканты, репрезентирующие аутентичное исполнительство,

обратились к творчеству барочного композитора, стремясь вновь открыть для широкой публики эти прекрасные произведения.

### § 5.3. Сонаты Марчелло для чембало соло

В противовес сонатам для солирующих инструментов *сонаты для чембало соло* относятся к разряду менее известных композиций. Отчасти это связано с отсутствием автографов, позволяющих точно подтвердить авторство Марчелло в ряде произведений, отчасти с тем, что эти сочинения, по мнению некоторых исследователей, не столь яркие и самобытные, как вокальные и камерные опусы композитора<sup>1</sup>. Вместе с тем находки Марчелло в области тематизма и образности позволяют рассматривать сонаты для клавесина как самобытное явление в барочном инструментальном искусстве.

Всего перу Марчелло принадлежит около тридцати пяти сонат, часть из которых сохранились только в рукописных копиях. Так, некоторые исследователи подвергают сомнению авторство Марчелло в двенадцати сонатах ор. 3<sup>2</sup>. Историки ссылаются на тот факт, что многочисленные рукописные копии, хранящиеся в европейских библиотеках, не являются оригинальными автографами композитора или же официальными печатными изданиями. Вместе с тем стиль сонат схож с прочими сочинениями мастера, что позволяет признать их автором Марчелло.

По всей видимости, эти сонаты созданы в ранний период творчества композитора, между 1712 и 1717 гг. Возможно, что они вовсе не были опубликованы, или же их печатные версии затерялись. Сонаты представляют собой яркий пример барочной музыки и в наши дни получили известность благодаря редакции замечательного итальянского музыканта Алессандро Борина, реконструировавшего рукописи двенадцати сонат<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Gramophone. The world's best classical music preview URL: <https://www.gramophone.co.uk/review/marcello-harpsichord-sonatas-op-3> (дата обращения 21.12.21).

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Loreggian R. Marcello B. Sonate per clavicembalo (PIAS "Chandos", 2 CD).



Согласно традиции, распространенной в XVIII в., в нотных источниках оставлялось место для свободной импровизации, роль исполнителя не ограничивалась сухим отображением нотного текста. По этой причине обращение к барочным произведениям требует от музыкантов развитого чувства формы и фактуры. Один из самых известных клавесинистов современности, Роберто Лореджиан, посвятил себя воплощению музыки Марчелло в жизнь. Он записал сонаты ор. 3 в редакции А. Борина<sup>1</sup>. Следует отметить, что мастерство импровизации позволило исполнителю разнообразить оригинальный текст.

В первой половине XVIII в. итальянские композиторы рассматривали клавесин в основном как аккомпанирующий инструмент. В камерных собраниях, как правило, звучали небольшие вокальные композиции или же сочинения для солирующих инструментов в сопровождении чембало. Сольное выступление клавесиниста в концертных программах академических сообществ встречалось реже, произведения для чембало соло предназначались скорее для домашнего музицирования, для совершенствования техники игры. Отметим, что сонаты Д. Скарлатти, одного из признанных мастеров клавирной сонаты эпохи барокко, озаглавлены автором «Упражнения для чембало», что подчеркивало инструктивный характер произведений. Название, указывающее на их практическое применение, не умаляет художественной ценности миниатюр.

Все возрастающая популярность чембало в XVIII столетии во многом была связана с тем, что этот инструмент являлся одним из наиболее доступных для любительского музицирования. Он активно использовался в камерной или церковной сонатах, партия клавесина, как правило, не представляла особых технических трудностей и позволяла исполнителям различных уровней с легкостью с ней справляться.

Специфика выразительных возможностей клавесина привлекала к себе внимание многих композиторов. Решающее воздействие на развитие сольного исполнительства оказало появление первых сонат для чембало соло. Среди

---

<sup>1</sup> Borina A. Chandos 2001.

наиболее известных сочинений, созданных в Италии в первой половине XVIII в., следует отметить сборник Д. Циполи (1688–1726) *Sonate d'Involatura per Organo e Cembalo* («Сонаты в табулатуре для органа и клавесина», 1716) в двух частях, шесть сонат для чембало Б. делла Кьяха (*Sonate per cembalo* op. 4, 1727), а также сонаты для гравичембало известного клавесиниста и органиста Дж. Пешетти (1704–1766) (*Sonate per gravicembalo*, 1739) и венецианского клавесиниста Д. Альберти (1710–1740)<sup>1</sup> (*Sonate per cembalo* op.1 ок. 1740)<sup>2</sup>. Развивали жанр сонаты для клавесина и такие авторы, как Дж. Бонончини (1670–1747, 12 сонат для клавира 1732), Ф. Джеминиани (1687–1762), П. А. Локатели (1695–1764).

Сонаты Марчелло для клавесина представляют собой по большей части развернутые циклы, разнообразные по структуре и содержанию. Полифонические разделы, насыщенные имитациями и контрапунктическими перестановками, сменяются фрагментами танцевального характера, в которых преобладает гомофонно-гармонический склад. Из двадцати шести сонат, рукописи которых нам удалось обнаружить, в шестнадцати сонатах композитор придерживается четырехчастной структуры. В других случаях количество частей варьируется от трех до шести. Двухчастная композиция представлена в трех сонатах Марчелло: *B-dur* (S.741), *d-moll* (S.721B), *d-moll* (S.721C). Как отмечает Ю. С. Бочаров, «новой разновидностью сонаты, заявившей о себе еще в первой половине XVIII века, стала двухчастная клавирная соната, которая в дальнейшем активно развивалась в Италии. Еще в 1710-е годы Б. Марчелло создавал подобные сочинения, открывающиеся развернутой композицией имитационно-полифонического характера (часто фугой), за которой обычно следовала

<sup>1</sup> Перу Альберти принадлежит около сорока сонат для клавесина, в том числе восемь сонат op. 1, опубликованных в Лондоне известным издателем Джоном Уолшем (1748). При жизни композитора его сонаты не были изданы, но часто исполнялись. В сонатах Альберти появляется тип сопровождения мелодии, получивший название альбертиевы басы.

<sup>2</sup> См.: Бочкова Т. Р. Органная соната эпохи барокко: к истории появления жанра // Вестник музыкальной науки № 1 (19), 2018. С. 112.

часть, иная в тематическом отношении, с явно проступающей жанровой, танцевальной основой (нередко это была жига)»<sup>1</sup>. Трехчастные циклы содержатся в сонатах ор. 3 № 3 *C-dur*, ор. 3 №5 *d-moll, G-dur* (S.732A), а в сонате ор. 3 №7 *a-moll* количество частей увеличивается до шести.

От камерных инструментальных сочинений Марчелло сонаты для чембало отличаются особой непосредственностью высказывания, что связано с их практическим применением. Они, по всей видимости, писались, как и большинство сочинений подобного рода, для домашнего музицирования. Композитор более непринужденно использует те или иные композиционные приемы, смело экспериментирует с гармониями, ритмом. Многообразие технических приемов и богатство фактурных вариантов свидетельствует о том, что циклы рассчитаны на подготовленных исполнителей. Вместе с тем встречаются более простые произведения, доступные для любителей.

Кроме того, согласно традиции барочного искусства, в нотной записи клавирных сонат отражается элемент импровизационности. Как справедливо отмечает Ю. С. Бочаров, «автор в большинстве случаев не выписывал абсолютно все ноты, которые надо сыграть, а давал исполнителю больший или меньший простор для творчества. Ну а если исполнение было авторским, то сочинение нередко фактически рождалось заново»<sup>2</sup>. Текст Марчелло представляет собой канву, по которой импровизатор создает каждый раз новые музыкальные образы.

Сонаты Марчелло для клавесина выделяются среди прочих инструментальных композиций мастера преобладанием быстрых темпов. Он указывает различные градации темповых обозначений – *Allegro, Presto, Vivace*, часто применяет виртуозные пассажи, скачки от правой к левой руке, стремясь использовать все возможности, предоставляемые инструментом. Богатство при-

<sup>1</sup> Бочаров Ю. С. Двухчастная соната: век восемнадцатый. С. 8. URL: <https://studizba.com/files/show/doc/118264-1-5761-1.html> (дата обращения: 21.02.2021).

<sup>2</sup> Бочаров Ю. С. Жанры инструментальной музыки эпохи барокко. М.: Московская консерватория, 2016. С. 21.

емов полифонического развития придает сонатам интеллектуальную насыщенность. Энергичные по характеру темы сменяются размеренными мелодиями, полными глубокого философского раздумья. Завершенность циклов определяется гармоничным сочетанием всех компонентов. По сравнению с сонатами для солирующих инструментов в сопровождении *basso continuo*, форма каждой части более развернутая, разработочные фрагменты зачастую строятся на чередовании секвенционных последовательностей.

В сонатах для чембало редко встречаются протяженные мелодии – сухой тембр клавесина и быстро гаснущий звук инструмента делает воспроизведение длинных певучих фраз невозможным. По этой же причине облик исполняемого произведения в большой степени зависит от свободного владения исполнителем искусством импровизации. В некоторых местах аккорды, схематично записанные автором, требуют наполнения фигурациями и арпеджио, которые бы украсили основную мелодию и продлили звучание гармонии.

Двенадцать сонат, опубликованных позднее под оп. 3, относятся к раннему этапу творчества Марчелло. В основном они состоят из трех или четырех коротких частей, хотя первая и последняя сонаты имеют более развернутую форму (№ 1 *d-moll*, № 12 *c-moll*). Минорные циклы более драматичны и разнообразны по настроению. Медленные части отличаются изысканным лиризмом, а быстрые полны живой энергии.

Первые части сонат оп. 3, как правило, носят импровизационный характер, чаще они пишутся в медленном, но иногда и в быстром темпе. Далее следует более развернутая вторая часть, в которой преобладают пунктирные ритмы (Соната оп. 3 № 6 *F-dur*, II часть). Встречаются и танцевальные метры.

Насыщенным драматизмом выделяется Соната оп. 3 № 7 *a-moll*. Уже в первой части *Presto* трагическое начало врывается стремительными нисходящими пассажами (пример 5.8).

Пример 5.8. Марчелло Б. Соната ор. 3 № 7 *a-moll*, I ч.

Следующее далее *Adagio* контрастирует с началом первой части, мерное чередование гармоний придает характеру второй части медитативную сосредоточенность. Аккордовая фактура позволяет исполнителю проявить творческую фантазию и наполнить гармонии фигурациями согласно собственной концепции.

Первые две части выполняют функцию вступления ко всему циклу, далее следует величественное *Largo*, напоминающее по характеру торжественное шествие. Нисходящий хроматический бас написан по принципу *passus durusculus*, одного из ярких символов музыкальной культуры барокко. Противоположная направленность верхнего голоса, устремленного ввысь и нижнего, неуклонно движущегося вниз, придают теме философскую глубину, олицетворяя предопределенность закона высшего порядка (пример 5.9).

Пример 5.9. Марчелло Б. Соната ор. 3 № 7 *a-moll*, III ч.

Плавная подвижная четвертая часть написана также в основной тональности и представляет собой небольшую двухголосную фугу. После нее следует стремительное *Presto* в трехдольном размере, галантный менуэт завершает цикл.

Вторая часть Сонаты ор. 3 № 4 *g-moll* также представляет собой фугу, построенную по принципу сопоставления темы и интермедий. Финал Сонаты ор. 3 № 4 выдержан в характере энергичной жиги.

Сонаты Марчелло для клавесина соло ор. 3 – яркий пример барочного инструментального искусства. В них сочетается богатство композиционной техники и филигранность отделки каждой детали. Конфликтность драматургии выражается в столкновении полифонических элементов с элементами гомофонно-гармонического склада. Такое сопоставление контрастного по характеру тематизма сообщает разработочным фрагментам особую насыщенность. Новые решения в области фактуры и гармонии придают сонатам Марчелло ор. 3 разнообразие. Они представляют собой ценность как определенное звено в цепи эволюции барочной клавирной сонаты.

Сонат для клавесина, не объединенных одним опусом, насчитывается около двадцати. У нас нет возможности точно определить год их написания, однако по некоторым признакам можно предположить, что большая часть



принадлежит к периоду творческой зрелости композитора. Кроме характерных арпеджио и пассажей, в этих сочинениях Марчелло использует новые приемы, обогащающие арсенал выразительных средств инструмента.

В частности, применение репетиций в первой части Сонаты *c-moll* (S.712A), характерных для исполнения на струнных смычковых инструментах, придает необычайную легкость звучанию основной темы. Такая фактура является в некоторой степени предтечей фортепианного тремоло и очень подходит для сухого тембра клавесина, так как продлевает звучание каждого аккорда. На протяжении всей первой части выдержан единый фактурный рисунок, построенный на повторении каждой ноты (пример 5.10).

Пример 5.10. Марчелло Б. Соната *c-moll* S.712A, I ч.



Интересным примером виртуозной фактуры наподобие тремоло является первая часть Сонаты S.705 *C-dur*, выполняющая функцию интродукции к циклу. Этот короткий фрагмент в темпе *Presto* трудно назвать завершенной частью – он заканчивается на доминанте и выполняет скорее функцию краткого вступления, привлекающего внимание слушателей к тому, что последует далее (пример 5.11).

Пример 5.11. Марчелло Б. Соната *C-dur* S.705, I ч.

Другой оригинальной находкой Марчелло становится сопоставление регистров и создание антифонных переключек между левой и правой рукой. Быстрые переходы из одной октавы в другую порождают эффект эха. В качестве наиболее ярких примеров применения приема можно привести третью часть Сонаты S.737a *g-moll*, а также вторую часть Сонаты S.704 *C-dur*.

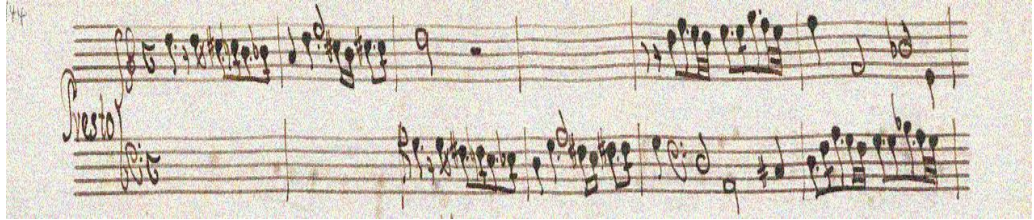
Циклы отличаются композиционным разнообразием, в них также, как и в сонатах ор. 3, прослеживается тяготение к более развернутым формам. Разрастание каждой части происходит за счет увеличения разработочных элементов. Гармоническая неустойчивость, отход от основной тональности знаменует собой начало нового раздела. Одним из основных способов развития становится секвенция, нередко встречается золотая секвенция, являющаяся знаковой находкой эпохи барокко в области гармонии. Согласно традиции, она основывается на последовательности аккордов, отстоящих друг от друга на кварту или квинту.

Другой особенностью сонат для чембало соло Марчелло является трактовка формы фуги. Циклы, в которых присутствует фуга, отличаются особой интеллектуальной насыщенностью. Работа с тематизмом выражается в разнообразии применяемых приемов полифонического письма. В качестве примера можно привести Сонату *d-moll* S.721C, вторая часть которой представляет собой развернутую фугу. Ее тема построена на характерной для эстетики музыкальной культуры XVIII в. интонации *passus durusculus*. Нисходящий хроматический ход – одна из самых распространенных музыкально-риторических



фигур в музыкальном обиходе барокко – символизирует погружение в состояние скорби, нисхождение в потусторонний мир. Быстрый темп, пунктирный ритм придают движению темы решительный характер (пример 5.12).

Пример 5.12. Марчелло Б. Соната *d-moll* S.721 С, II ч.



Для сонат Марчелло для чембало соло зрелого периода характерно сочетание имитационных приемов развития с прозрачной гомофонной фактурой аккордового склада. Так, во второй части Сонаты S.721С неустойчивые ползущие хроматизмы темы фуги выступают контрастом к интермедиям, основанным на простых аккордовых последовательностях. Разработочный раздел фуги Сонаты S.721С открывается инверсией основной темы – она звучит в обращении, в тональности доминанты. Восходящее направление движения придает звучанию наступательный характер (пример 5.13).

Пример 5.13. Марчелло Б. Соната *d-moll* S.721 С, II ч.



Кульминацией развития становится контрапунктическое совмещение основного варианта темы и его обращения. В репризе возвращается исходная тональность, однако тема претерпевает изменения – она звучит в контрапункте со своим обращением, напряжение возрастает, конфликт разнонаправленных мотивов завершается утверждением исходного варианта темы.

Примечательно, что в данной Сонате зерно темы фуги, основанное на хроматическом движении, кристаллизуется уже в первой части. Модуляция в параллельный мажор в конце экспозиции приносит просветление в сумрачный характер первой части. Разработочный раздел начинается сопоставлением разнонаправленных пассажей. Восходящее движение противопоставляется нисходящему, постепенно хроматизмы начинают вторгаться в музыкальную ткань, придавая звучанию все большую напряженность. Вскоре появляется мотив, построенный по тонам хроматической гаммы. Из этого мотива произрастает тема фуги второй части, такое единство тематизма придает целому композиционную монолитность (пример 5.14).

Пример 5.14. Марчелло Б. Соната *d-moll* S.721 С, I ч.



В Сонате S.721С Марчелло ограничивается двумя частями, сопоставленными по принципу прелюдии и фуги. При этом каждая часть отличается масштабностью, важное значение обретают разработочные разделы, насыщенные драматизмом. Конфликтность становится одним из основных принципов развития, которое приводит к утверждению основного тезиса в репризе.

Находки Марчелло в области средств музыкальной выразительности не остались незамеченными современниками. Многие черты стиля сонат для чембало соло позволяют провести параллели с инструментальным творчеством других композиторов. Итальянские мастера XVIII в. продвигались к новому пониманию сонатного цикла, вслед за Марчелло углубляя образное содержание тематизма. Среди наиболее значимых имен выделяются такие признанные

мастера, как известный венецианский органист, клавесинист Дж. Б. Пешетти (1704–1766), венецианец Б. Галуппи (1706–785)<sup>1</sup>, представитель позднего барокко Дж. А. Паганелли (1710–1764), П. Д. Парадизи (1707–1791), Дж. Б. Мартини (1706–1784). В наследии этих мастеров широко представлен жанр сонаты для чембало соло, а также сонаты для различных солирующих инструментов в сопровождении *basso continuo*. Отход от линейного полифонического мышления, утверждение гомофонно-гармонического стиля, поиски в области гармонии и фактуры роднят творения Марчелло с сочинениями младших современников.

С другой стороны, композитор сохранил приверженность к полифоническим формам. Фуги, имитационные построения, различного рода контрапунктические перестановки свидетельствуют о том, что для Марчелло данные методы работы сохранили первостепенное значение. Принципы изложения и развития полифонического тематизма в сонатах Марчелло неслучайно напоминают баховские приемы письма.

Инструментальные сочинения Марчелло были широко известны за пределами Италии и изучались ведущими мастерами различных национальных школ. В частности, как указывалось выше, И. С. Бах переложил для клавира Скрипичный концерт Б. Марчелло ор. 1 № 2, (BWV 981). Знакомство немецкого мастера с творчеством Марчелло способствовало формированию его индивидуального почерка. Следует отметить, что переложение И. С. Баха *Adagio* из Концерта *d-moll* брата Бенедетто Марчелло Алессандро (BWV 974) получило широкую известность. Именно благодаря транскрипции немецкого композитора этот шедевр барочного искусства снискал нетленную славу и по сей день остается одним из самых популярных и часто исполняемых произведений эпохи барокко.

---

<sup>1</sup> Мировая слава Галуппи привлекла внимание Екатерины II, и мастер с 1765 по 1768 гг. жил в Санкт-Петербурге, приняв пост придворного композитора. После возвращения в Венецию он, как и Пешетти, был назначен *maestro di cappella* церкви Св. Марка.

Бесспорно, Бах изучал творения многих итальянских мастеров. Однако именно в творчестве Марчелло он мог найти наиболее близкие по духу образцы музыкальных сочинений. В произведениях Марчелло сочетается задушевная искренность с философской глубиной и выверенностью каждой детали. Обладая энциклопедическими знаниями, итальянский музыкант добился органичного соединения интеллектуального начала с эмоциональным. В его инструментальных опусах логическая обоснованность применения того или иного музыкального элемента придает музыкальной ткани соразмерность, уравновешенность. Эта черта объединяет принципы композиционного письма обоих музыкантов.

Однако слава Марчелло постепенно начала меркнуть, к концу XIX в. его инструментальное творчество оставалось известно по большей части лишь в узкопрофессиональных кругах. Однако даже музыканты были знакомы только с незначительной долей наследия мастера. Рукописи пылились на полках архивов, многие безвозвратно погибли. В XX в. началось медленное, но упорное возрождение интереса к камерной музыке великого музыканта. В наши дни сонаты Марчелло прочно вошли в золотой фонд музыкального искусства и остаются ярким примером барочной музыкальной культуры.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Творчество Марчелло уникально, оно по праву входит в сокровищницу мирового музыкального искусства. Как следует из собранных биографических сведений, мастер проявил себя человеком большой разносторонности, он занимал важные государственные посты на протяжении всей жизни и успевал совмещать творчество с активной политической деятельностью. Принадлежащие перу композитора духовные и светские вокальные произведения: более трехсот кантат, четыре оратории, а также мессы, мотеты, мадригалы, арии, сценические сочинения (*interccio scenico*, интермецци), являются новым словом музыкального искусства. Большое воздействие оказал Марчелло и на развитие инструментальных форм, о чем свидетельствует значительное число сочинений, включающих *concerti grossi*, сонаты для солирующих инструментов, сонаты для чембало, различные композиции для камерного состава. Ратуя за возвращение к простоте и соразмерности древней греко-римской цивилизации, Марчелло подготовил почву для наступления классической эры в западной музыке. Вскоре после смерти художника эстетические принципы, характерные для эпохи барокко, сменились новыми канонами и его находки получили дальнейшее развитие в творчестве композиторов последующего поколения.

Большое значение для определения линии творческой деятельности Марчелло имел факт принятия мастера в римскую академию Аркадия, а также в болонскую академию музыки. Общение с ведущими академиками, в числе которых такие деятели, как А. Дзено, падре Мартини, кардинал П. Оттобони и др., повлияло на формирование мировоззрения композитора. Как и большинство прогрессивных мыслителей, мастер находился в процессе поисков той простоты и естественности, от которой была далека современная художественная культура. Стремление Марчелло восстановить благородную безыскусность античных классиков привело к отказу от чрезмерно перегруженных

многоголосных конструкций, утяжеляющих музыкальные композиции. В вокальных сольных и хоровых высказываниях композитор придерживается строгого ограничения средств выразительности с целью сохранения отчетливости произнесения текста и доступности музыкального содержания.

Изучение наследия Марчелло позволило выявить специфику стиля композитора, базирующегося на мастерском применении многообразных техник, получивших распространение в XVI–XVIII вв. При этом глубокие теоретические познания в совокупности с оригинальностью творческого мышления помогли художнику обновить средства музыкальной выразительности. Многообразие музыкальных форм и жанров, представленных в наследии Марчелло, свидетельствует о широте его творческих интересов.

Обозначено исключительное историческое значение одного из самых монументальных сочинений Марчелло – сборника псалмов *Estro poetico-armónico* (Венеция, 1724–1727), в котором автор представил музыкальные версии первых пятидесяти псалмов (переведенные на язык современной итальянской поэзии Джустиниани) для одного–четырёх голосов, *basso continuo* и солирующих инструментов. Этот цикл по праву стал одним из самых известных творений композитора, им восторгались не только музыканты, но и знатоки искусств. Ч. Берни, Ш. де Бросс, И. В. Гёте высоко ценили *Estro poetico-armónico* Марчелло. Действительно, сборник псалмов уникален как по содержанию, так и по структуре. В нем мастер отразил глубокую философскую идею прославления Всевышнего и мироздания.

По результатам изучения цикла *Estro poetico-armónico* установлено, что псалмы написаны с применением полного комплекса приемов, характерных для полифонии как строгого, так и свободного стилей в соотношении с нормами композиции, характерными для барокко. При этом мастерское владение техническими средствами подчинено основной музыкальной мысли. Возвышенные хоры и монументальные ансамбли переплетаются с ариями и инструментальными ригурнелями. Определение важности цитирования древних иудейских напевов, собранных Марчелло лично в венецианских синагогах,

позволило сделать вывод об уникальной структуре сборника итальянского мастера. Древнейшие мелодии иудейского религиозно-обрядового обихода служат основой для тематизма одиннадцати псалмов из второго и третьего тома восьмитомного издания. Шесть напевов из ашкеназской и пять из сефардской традиций, зафиксированные композитором, являются одними из самых ранних образцов нотированной фиксации древних иудейских мелодий.

Как показало исследование, в области сценических форм Марчелло оказался во многом впереди своего времени. Композитор создал ряд сценических произведений, в которых стремился найти новые пути соединения музыки и драмы. Его *intreccio scenico* «Ариадна» служит ярким примером музыкальной драматургии, основанной на органичном синтезе музыкального и поэтического начал.

Другим важным итогом становится выявление творческих контактов между Марчелло и современниками, в частности Вивальди. Цикл инструментальных концертов *Estro armónico* Вивальди послужил толчком для творческой фантазии Марчелло, который озаглавил сборник псалмов *Estro poetico-armónico*. Сюжет оратории Марчелло *Il pianto e il riso delle quattro stagioni dell'anno* («Смех и слезы времен года») и его трактовка имеют явные параллели с «Временами года» Вивальди. В свою очередь Вивальди в одном из своих ранних сочинений цитирует тему из инструментального концерта Марчелло. Вместе с тем творческие ориентиры композитора существенно отличаются от тех, которых придерживался Вивальди. Жесткая критика деятельности «рыжего аббата» в трактате «Модный театр» способствовала тому, что Вивальди пересмотрел свои взгляды на оперное искусство и скорректировал курс венецианских оперных постановок.

Однако возрождение музыки Вивальди в наши дни негативно сказалось на интересе к обширному наследию Марчелло, добившегося в свое время расширения границ музыкального искусства во многих жанрах. Оно оказалось незаслуженно отодвинуто на второй план. Вместе с тем творчество композитора является важным связующим звеном между барокко и классицизмом. С одной

стороны, мастер выступил продолжателем линии полифонического письма в его полном проявлении, с другой – оказал влияние на формирование эстетики классицизма, так как был сторонником естественной простоты и в ряде сочинений развивал черты нового гомофонно-гармонического стиля.

Находки Марчелло в области как инструментальных, так и вокальных жанров, широкая известность его произведений позволяют сделать вывод о том, что он достиг высот в области композиционного мастерства и создал сочинения, отличающиеся яркой музыкальной образностью. Кроме того, мастер был знатоком литературы, публицистики, стихосложения, что также наложило особый отпечаток на музыкальное творчество. Композиции Марчелло отличаются совершенством отточенности каждого элемента музыкального языка и безупречной выдержанностью содержания. Произведения сакрального характера полны возвышенной созерцательности, в то время как для светских жанров более свойственна светлая лирика. Драматизмом пронизаны инструментальные и вокальные произведения позднего периода.

Творчество прославленного итальянского композитора XVIII века бесспорно принадлежит к наследию мировой музыкальной культуры. По мнению французской исследовательницы Камиллы Белле, «его жизнь может быть избрана в качестве блестящего образца того вида искусства, того прекрасного идеала, который окрещен итальянской мелодией. Идеал, который уничтожен, и красота, которая мертва ... Но разве эти созданные стили, все эти великолепные художественные формы – мертвы? Да, несомненно, они мертвы; и все же они бессмертны и, несмотря на скоротечность времени, будут жить вечно. Их красота никогда не поблекнет, не умрет, и именно в этом смысле итальянская мелодия живет и будет жить во все времена»<sup>1</sup>.

Обозначая дельнейшие перспективы, следует отметить, что проведенное исследование позволило только наметить основные аспекты рассмотрения бо-

---

<sup>1</sup> *Bellaigue C. Portraits and silhouettes of musicians. New York: 1897. P. 86.*



гачейшего наследия Марчелло. Необходимо дальнейшее более детальное изучение творчества венецианского композитора, что представляется актуальными для современной науки. Продолжение изысканий в заявленной области необходимо и с практической точки зрения, публикация сочинений Марчелло в России позволит ввести новый пласт сочинений в концертный репертуар.

**СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Барбьери, П. Венеция Вивальди. Музыка и праздники эпохи барокко / П. Барбьери ; перевод с французского Е. Рабинович. – Санкт-Петербург : Издательство Ивана Лимбаха, 2009. – 276 с.
2. Барков, В. С. Световое оформление спектакля / В. С. Барков. – Москва : Искусство, 1953. – 191 с.
3. Бейшлаг, А. Орнаментика в музыке / А. Бейшлаг ; перевод с немецкого З. Визеля ; общая редакция, комментарии и послесловие Н. Копчевского. – Москва : Музыка, 1978. – 320 с.
4. Бек, К. История Венеции / К. Бек– Москва : Весь Мир, 2002. – 190 с.
5. Бобровский, В. П. Сонатно-циклическая форма / В. П. Бобровский // Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Москва : Советская энциклопедия, 1974. – Т. 5. – С. 204–206.
6. Боккарди, В. Вивальди / В. Боккарди ; пер. с итальянского и предисловие А. Б. Махова. – Москва : Молодая гвардия, 2007. – 250 с.
7. Бочаров, Ю. С. На пути к систематизации форм инструментальной музыки эпохи барокко / Ю. С. Бочаров // Старинная музыка. – 2018. – № 2. – С. 11–12.
8. Бочаров, Ю. С. Забытый классик XVIII века / Ю. С. Бочаров // Старинная музыка. – 1999. – № 1. – С. 10–13.
9. Бочаров, Ю. С. Никола Порпора / Ю. С. Бочаров // Большая российская энциклопедия [в 30 т.] – Москва, 2014. – Том 27 (П-П). – С. 176.
10. Бочаров, Ю. С. Жанры инструментальной музыки эпохи барокко : учебное пособие / Ю. С. Бочаров ; Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского ; Научно-исследовательский центр методологии исторического музыкознания при Кафедре истории зарубежной музыки. – Москва : Московская консерватория, 2016. – 230 с.
11. Бочаров, Ю. С. Французская увертюра в музыке барокко / Ю. С. Бочаров. – Москва : Прест, 1998. – 148 с.

12. Бочаров, Ю. С. *Da Chiesa e da camera* / Ю. С. Бочаров // Старинная музыка. – 2011. – № 3–4. – С. 16–23.
13. Бочаров, Ю. С. Двухчастная соната: век восемнадцатый / Ю. С. Бочаров // Старинная музыка. – 2003. – № 2–3. – С. 9–14.
14. Бочкова, Т. Р. Органная соната эпохи барокко: к истории появления жанра / Т. Р. Бочкова // Вестник музыкальной науки. – 2018. – № 1 (19). – С. 107–114.
15. Браудо, Е. М. Всеобщая история музыки : [в 3-х т.] / Е. М. Браудо. – Санкт-Петербург : Гос. изд-во, 1922. – Т. 1. – 205 с.
16. Браудо, Е. М. История музыки / Е. М. Браудо. – Москва : Юрайт, 2019. – 444 с.
17. Браудо, И. А. О клавирной и органной музыке / И. А. Браудо. – Ленинград : Советский композитор, 1976. – 152 с.
18. Бюкен, Э. Музыка эпохи рококо и классицизма / Э. Бюкен. – Москва : Музгиз, 1934. – 270 с.
19. Василий Великий. Беседы на псалмы / Великий Василий. – Москва : Изд-во Моск. Подворья Св.-Троицкой Сергиевой лавры, 2000. – 282 с.
20. Вишняков, Н. П. О происхождении Псалтири / Н. П. Вишняков. – Москва : Книга по Требованию, 2021. – 558 с.
21. Владимирова, С. А. Эстетика барокко: причины появления, происхождение термина / С. А. Владимирова – Москва : Гардарика, 1994. – 203 с.
22. Герцман, Е. В. Тайны истории древней музыки / Е. В. Герцман. – Санкт-Петербург : Нота, 2004. – 586 с.
23. Гёте, И. В. Собрание сочинений [в 10 т.] / И. В. Гёте ; сост. Н. Вильмонт и Б. Сучков; под общей редакцией Н. Вильмонта, Б. Сучкова, А. Аникста ; вступительная статья Н. Вильмонта. – Москва : Худож. лит., 1975-1980. – Т. 9. – 1980. – 494 с.
24. Гинзбург, Л. С. История виолончельного искусства [в 4-х т.] / Л. С. Гинзбург. – Москва ; Ленинград : Музгиз, 1950–1978. – Т. 1. – 1950. – 512 с.

25. Гольдони, К. Мемуары Карло Гольдони, содержащие историю его жизни и его театра [в 2-х т.] / К. Гольдони ; перевод, введение и примечания С. С. Мокульского. – Ленинград : Academia, 1933. – Т. 2. – 806 с.
26. Гомер. Илиада = ΙΛΙΑΣ : 2-е изд. / Гомер ; пер. Н. И. Гнедича; изд. подготовил А. И. Зайцев. – Санкт-Петербург : Наука, 2008. – 572 с.
27. Гурская, М. М. Генезис бухгалтерского образования / М. М. Гурская // Вестник АГУ. – 2016. – № 3 (185). – С. 39–48.
28. Декруазетт, Ф. Повседневная жизнь Венеции во времена Гольдони / Ф. Декруазетт; перевод с французского Е. В. Морозовой. – Москва : Молодая гвардия, 2004. – 286 с.
29. Дилетант [сетевое издание]. – Обновляется постоянно. – Москва, [2017]. – <https://diletant.media/articles/35710950/> (дата обращения: 19.07.2021).
30. Друскин, М. С. Иоганн Себастьян Бах / М. С. Друскин. – Москва : Музыка, 1982. – 383 с.
31. Друскин, М. С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков. / М. С. Друскин. – Ленинград : Музгиз, 1960. – 284 с.
32. Евдокимова, Ю. К. Становление сонатной формы в предклассическую эпоху / Ю. К. Евдокимова // Вопросы музыкальной формы : сб. ст. под редакцией В. В. Протопопова. – Москва : Музыка, 1972. – Вып. 2. – С. 98–138.
33. Емцова, О. В. Венецианская опера 1640-х–1670-х гг.: поэтика жанра : 17.00.02 : автореферат диссертации на соискание степени доктора искусствоведения / Емцова Ольга Михайловна. – Москва, 2005. – 26 с.
34. Епишин, А. В. Магия музыки барокко: итальянская трио-соната / А. В. Епишин. – Санкт-Петербург : Композитор, 2006. – 148 с.
35. Захарова, О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII в. / О. И. Захарова. – Москва : Музыка, 1983. – 77 с.

36. История западноевропейского театра [в 8 т.] / ред. С. С. Мокульский ; Г. Н. Бояджиев ; Е. Л. Финкельштейн. – Москва : Искусство, 1953–1955. – 2 т. – 508 с.
37. Исупова, Т. С. «IL TEATRO ALLA MODA»: о развлечении ума игрой ассоциаций и загадками аллегорий / Т. С. Исупова // Университетский научный журнал. – Санкт-Петербург. – № 42, 2018. – С. 54–68.
38. Коленько, С. Г. Певцы-кастраты в контексте европейской культуры Нового времени : 24.00.01 : автореферат диссертации кандидата культурологии / Коленько Сергей Геннадьевич. – Санкт-Петербург, 2011. – 28 с.
39. Конен, В. Д. Клаудио Монтеверди. 1567–1643 / В. Д. Конен. – Москва : Сов. композитор, 1971. – 323 с.
40. Конен, В. Д. Очерки по истории зарубежной музыки / В. Д. Конен. – Москва : Музыка, 1997. – 639 с.
41. Коробова, А. Г. Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра : 17.00.02 : автореферат диссертации на соискание степени доктора искусствоведения / Коробова Алла Германовна. – Москва, 2008. – 41 с.
42. Кречмар, Г. История оперы / Г. Кречмар ; пер. и выбор ил. П. В. Грачева; под редакцией и с предисловием И. Глебова. – Москва : ГИТИС, 2014. – 385 с.
43. Круглова, Е. В. Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство: на примере сочинений Г. Ф. Генделя : 17.00.02 : автореферат диссертации на соискание степени доктора искусствоведения: специальность / Круглова Елена Валентиновна. – Ростов-на-Дону, 2007. – 26 с.
44. Крунтяева, Т. С. Итальянская комическая опера XVIII века / Т. С. Крунтяева. – Ленинград : Музыка; Ленингр. отделение, 1981. – 167 с.
45. Куликов, В. Г. Воспевши пошли на гору Елеонскую / В. Г. Куликов // Логос. – 2003. – № 11. – С. 3.

46. Кюрегян, Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков / Т. С. Кюрегян ; Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского; кафедра теории музыки. – Москва : ТЦ Сфера, 1998. – 343 с.
47. Ливанова, Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года : учебник для студентов теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов [в 2-х т.] / Т. Н. Ливанова ; ВНИИ искусствознания министерства культуры СССР, Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва : Музыка, 1982–1983. – Т. 1: По XVIII век. – 1983. – 694 с.
48. Лобанова, М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Н. Лобанова. – Москва : Музыка, 1994. – 317 с.
49. Луцкер, П. В.; Сусидко, И. П. Итальянская опера XVIII века / П. В. Луцкер; И. П. Сусидко. – Москва : Государственный институт искусствознания, 1998. – Ч. 1: Под знаком Аркадии. – 440 с.
50. Луцкер, П. В.; Сусидко, И. П. Итальянская опера XVIII века / П. В. Луцкер; И. П. Сусидко. – Москва : Классика–XXI, 2004. – Ч. 2: Эпоха Метастазио. – 766 с.
51. Марчелло, Б. Модный театр. Из истории оперного искусства. / Б. Марчелло ; перевод и комментарии Ю. Ю. Яковенко. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2022. – 153 с.
52. Материалы и документы по истории музыки : в 2 томах. Т. 2: XVIII век / под редакцией профессора М. В. Иванова-Борецкого. – Москва : Государственное музыкальное издательство, 1934. – 602 с.
53. Музыкальная энциклопедия : в 6 томах. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Москва: Сов. энциклопедия, 1973. – Т. 4. – 1978. – 974 с.
54. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / Составление текстов и общая вступительная статья В. П. Шестакова. – Москва : Музыка, 1971. – 688 с.
55. Нечаев, С. Ю. Венеция Казановы / С. Ю. Нечаев. – Москва : Астрель Corpus, 2010. – 286 с.

56. Никифоров, С. Н. Сольная кантата «Ино» Г. Ф. Телемана – «моноопера» XVIII века? / С. Н. Никифоров // Opera musicologica. – 2018. – № 2 (36). – С. 75-96.
57. Норвич, Д. Д. История Венецианской республики / Д. Д. Норвич. – Москва : Издательство Аст, 2015. – 862 с.
58. Овидий. Элегии и малые поэмы / Овидий ; сост. и предисловие М. Л. Гаспарова ; комментарии и редакция переводов М. Гаспарова и С. Ошерова ; перевод с латинского Ф. А. Петровского. – Москва : Художественная литература, 1973. – 528 с.
59. Прейсман, Э. М. Камерный оркестр как явление в музыкальной культуре XVII–XX веков : 17.00.02 : автореферат диссертации на соискание степени доктора искусствоведения / Прейсман Эмиль Моисеевич. – Новосибирск, 2003. – 52 с.
60. Псалтирь. – Клин : Христианская жизнь. – 2016. – 448 с.
61. Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV–XVII вв. / отв. ред. Б. Р. Виппер и Т. Н. Ливанова. – Москва : Наука, 1966. – 348 с.
62. Розеншильд, К. К. История зарубежной музыки : учебник для консерваторий : в 5 вып. / Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Кафедра истории музыки. – 4-е изд. – Москва : Музыка, 1976-1980. Вып. 1: До середины XVIII века. – 1978. – 543 с.
63. Роллан, Р. Опера в XVII веке в Италии, Германии, Англии / Р. Роллан ; перевод с французского А. А. Хохловкиной ; под редакцией профессора М. В. Иванова-Борецкого. – Москва : Музгиз, 1931. – 132 с.
64. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие : в 8 вып. / Р. Ромен; перевод с французского Е. П. Гречаной; сост., ред., вступ. ст. и коммент. В. Н. Брянцевой. – Вып. 3. – Москва : Музыка, 1988. – 447 с.
65. Санд, Ж. Консуэло / Ж. Санд. – Санкт-Петербург : Азбука, 2018. – 798 с.

66. Саннадзаро, Я. Аркадия / Я. Саннадзаро ; перевод с итальянского, предисловие и примечания П. Епифанова. – Санкт-Петербург : Издательство Ивана Лимбаха, 2017. – 285 с.
67. Силке, Л. Оперы Генделя / Л. Силке. – Москва : Аграф, 2014. – 464 с.
68. Симонова, Э. Р. Искусство арии в итальянской опере барокко (от канцонетты к арии *da capo*) : 17.00.02 : автореферат диссертации на соискание степени доктора искусствоведения: специальность / Симонова Элеонора Рауфовна. – Москва, 1997. – 25 с.
69. Стахевич, А. Г. Искусство *bel canto* в итальянской опере XVII XVIII веков / А. Г. Стахевич. – Харьков : Министерство культуры и искусств Украины. Харьков. гос. акад. Культуры, 2000. – 155 с.
70. Степанов, А. В.; Ходорковская, Е. С. Поведение публики в оперных театрах эпохи барокко / А. В. Степанов; Е. С. Ходорковская // *Opera musicologica*. – 2016. – № 4 [30]. – С. 46–62.
71. Сурин, А. Венеция и евреи / А. Сурин – <https://diletant.media/articles/35710950/>. – (дата обращения: 19.07.2021).
72. Трубочкин, Д. В. Древнегреческий театр / Д. В. Трубочкин. – Москва : Памятники исторической мысли, 2016. – 446 с.
73. Федосеев, И. С. Оперы Генделя и Королевская академия музыки в Лондоне (1720-1728) / И. С. Федосеев. – Москва : Сударыня, 1996. – 160 с.
74. Хонолка, К. Великие примадонны / К. Хонолка ; перевод с немецкого Р. Солодовник и А. Кацура. – Москва : Аграф, 2002. – 318 с.
75. Хэриот, Э. Кастраты в опере / Э. Хэриот ; перевод Е. Богатыренко. – Москва : Классика–XXI, 2001. – 299 с.
76. Цуккерман, В. А. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы / В. А. Цуккерман. – Москва : Музыка, 1980. – 296 с.
77. Чельшева, И. И. Диалекты Италии / И. И. Чельшева // *Языки мира. Романские языки*. – Москва : Academia, 2001. – С. 90–146.



78. Чиколини, Л. Эволюция политического строя Венецианской республики. Путь к олигархии / Л. Чиколини // Власть и политическая культура в средневековой Европе. – Москва : Институт всеобщей истории РАН, 1992. – Ч. 1. – С. 325–338.
79. Шелудякова, Ю. В. Национальные стили и исполнительские традиции флейтовой музыки эпохи барокко : 17.00.02 : автореферат диссертации на соискание степени доктора искусствоведения: специальность музыкальное искусство / Юлия Васильевна Шелудякова. – Саратов, 2008. – 24 с.
80. Шитикова, Р. Г. Формирование семантических признаков сонаты в процессе исторической эволюции жанра: эпоха барокко / Р. Г. Шитикова // Научное мнение. Философские и филологические науки, искусствоведение. – 2014. – № 9. – С. 43–52.
81. Юнеева, Е. А. Музыкальная культура Италии XVII–XVIII вв.: феномен барочной оперы : 24.00.01 : автореферат диссертации на соискание степени кандидата исторических наук: / Елена Андреевна Юнеева. – Волгоград, 2015. – 31 с.
82. Яворский, Б. Л. Сюиты Баха для клавира. Носина, В. Б. О символике "Французских сюит" И. С. Баха / Б. Л. Яворский; В. Б. Носина. – Москва : Классика–XXI, 20018. – 156 с.
83. Яковенко, Ю. Ю. Трактат Б. Марчелло «Il teatro alla moda» и его значение в музыкально-театральной жизни Венеции XVIII века / Ю. Ю. Яковенко // Культурная жизнь Юга России. – 2018. – № 3. – С. 70–75.
84. Яковенко, Ю. Ю. Трактат Б. Марчелло «Модный театр»: специфика перевода на русский язык в свете современного музыкознания / Ю. Ю. Яковенко // Культура и цивилизация. – 2017. – № 6А. – С. 494–501.
85. Яковенко, Ю. Ю. Трактат «Il teatro alla moda» в контексте диалога эпох. / Ю. Ю. Яковенко // Музыкальное образование в современном мире.

- Диалог времен: Сборник научных трудов. – Санкт-Петербург : Скифия-принт, 2018. – Вып. 9. – Ч. 1. – С. 214-217.
86. Яковенко, Ю. Ю. Трактат Бенедетто Марчелло «Il teatro alla moda» как источник для изучения развития венецианской оперной школы XVII–XVIII веков. / Ю. Ю. Яковенко // Музыкальная культура глазами молодых ученых. Сборник научных трудов. – Санкт-Петербург : Астерион, 2018. – Вып. 13. – С. 17-21.
87. Яковенко, Ю. Ю. Трактат Б. Марчелло «Модный театр» и венецианская опера первой трети XVIII века / Ю. Ю. Яковенко // Musicus. Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. – Санкт-Петербург. – №1 (53), 2018. – С. 56-59.
88. Яковенко, Ю. Ю. Бенедетто Марчелло. К проблеме универсализма личности. / Ю. Ю. Яковенко, Р. Г. Шитикова; Е. Е. Рощина // Проблемы музыкальной науки. – 2019. – 4 (№ 37). – С. 148–157.
89. Яковенко, Ю. Ю. *Estro poetico-armonico*: парафразы Б. Марчелло на псалмы Давида / Ю. Ю. Яковенко // Университетский научный журнал. – Санкт-Петербург. – № 62, 2021. – С. 208-213.
90. Яковенко, Ю. Ю. Кантата «Кассандра» Б. Марчелло в контексте диалога времен / Ю. Ю. Яковенко // Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия: Материалы X международной научно-практической конференции. – Казань : Издательство Казанского университета, 2021. – С. 425-430.
91. Яковенко, Ю. Ю. Жанр кантаты в творчестве Б. Марчелло / Ю. Ю. Яковенко // Музыкальная культура глазами молодых ученых. – Санкт-Петербург : Астерион, 2021. – Вып. 16. – С. 11-16.
92. Яковенко, Ю. Ю. Камерно-инструментальные жанры в творчестве Бенедетто Марчелло. / Ю. Ю. Яковенко // Человек, социум, общество. – Москва : Международный Центр Искусство и образование, 2022. – С. 5–9.

93. Яковенко, Ю. Ю. Сефардские песнопения в сборнике *Estro poetico-armónico* Бенедетто Марчелло / Ю. Ю. Яковенко // *Bulletin of the International Centre of Art and Education*. – Москва : Международный Центр Искусство и образование, 2022. – С. 247–257.
94. Яковенко, Ю. Ю. Значение творчества Бенедетто Марчелло в истории барочного музыкального искусства / Ю. Ю. Яковенко // *Актуальные проблемы науки и образования в условиях современных вызовов : Материалы XIII международной научно-практической конференции*. – Москва : Издательство Печатный цех, 2022. – С. 37–40.
95. Яковенко, Ю. Ю. Оратория "Юдифь" Бенедетто Марчелло / Ю. Ю. Яковенко // *Университетский научный журнал*. – Санкт-Петербург. – № 70, 2022. – С. 71–76.
96. Ярославцева, Л. К. Зарубежные вокальные школы / Л. К. Ярославцева. – Москва : ГМПИ, 1981. – 90 с.
97. Bianconi, L.; Morelli, G. Antonio Vivaldi: Teatro musicale / L. Bianconi, G. Morelli. – Firenze : L.S. Olschki, 1982. – 602 p.
98. Avenary H. Hebrew Hymn Tunes: The Rise and Development of a Musical Tradition / H. Avenary. – Tel Aviv : Israel Music Institute, 1971. – 43 p.
99. Avenary, H. Aspects of Time and Environment / H. Avenary // *Israel Studies in Musicology*. – 1987. – V. 4. – P. 93–123.
100. Barocke Musik. [сетевое издание]. – Обновляется постоянно. – 2010. – URL: <https://dauria-007.livejournal.com/672.html> (дата обращения: 24.10.21). – Режим доступа: свободный.
101. Bellaigue, C. Portraits and silhouettes of musicians / C. Bellaigue. – New York : Dodd, Mead and Company, 1897. – 302 p.
102. Bianconi, L. Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo / L. Bianconi; R. Bossa. – Firenze : L.S. Olschki, 1983. – 388 p.
103. Bizzarini, M. Benedetto Marcello / M. Bizzarini. – Palermo : L'epos, 2006. – 351 p.

104. Brosses, C. Lettres familiares ecrites d'Italie en 1739 et 1740 / C. Brosses; et precedee d'une etude biographique par R. Colomb. – 5 edition. – Perrin et C<sup>ie</sup>: Libraires-Editeurs, 1904. – 412 p.
105. Burney, C. Memoirs of the life and writings of the Abate Metastasio / C. Burney. – London : Printed for G. G. and J. Robinson, 1796. – V. 2. – 414 p.
106. Burney, C. The present state of music in France and Italy / C. Burney. – London : Printed for T. Becket and Co., 1771. – 396 p.
107. Cornaz, M. L'oratorio la Giuditta de Benedetto Marcello: decouverte d'une source inconnue / M. Cornaz // Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap. – 1996. – Vol. 50. – P. 129–140.
108. Dahlhaus, C. Neues Handbuch der Musikwissenschaft / C. Dahlhaus. – Laaber : Laaber-Verlag, 1989. – 275 p.
109. Dizionario biografico degli italiani [электронная версия]. – Roma: Istituto della Enciclopedia italiana. – 2007. – Vol. 69. – URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/benedetto-giacomo-marcello\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/benedetto-giacomo-marcello_%28Dizionario-Biografico%29/) (дата обращения: 21.01.22). – Режим доступа: открытый доступ.
110. Fleming, S. D. A Century of Music Production in Durham City 1711-1811: A Documentary Study., Durham theses, Durham University. – Durham, [2009]. – URL: <http://etheses.dur.ac.uk/40/> (дата обращения 13.06.22). – Режим доступа: свободный.
111. Fontana, F. Vita di Benedetto Marcello / F. Fontana. – Venezia : A. Zatta e figli, 1788. – 108 p.
112. Forkel, J. N. Allgemeine Geschichte der Musik / J. N. Forkel. – Leipzig : Schwickert, 1788-1801. – Bd. 1-2.
113. Gaspari, G. Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna / G. Gaspari. – Bologna : Libreria Romagnoli, 1890. – V. I. – 456 p.
114. Gasparini, F. L'Armonico Pratico al Cimbalo / F. Gasparini. – Venezia : Antonio Bortoli, 1764. – 104 p.

115. Gerber, E. Historisch–Biographisches Lexicon der Tonkünstler / E. Gerber. – Leipzig : Breitkopf, 1790. – Bd. 1. – 992 p.
116. Gramophone. The world`s best classical music preview [сетевое издание]. – Обновляется постоянно. – London, 2001. – URL: <https://www.gramophone.co.uk/review/marcello-harpsichord-sonatas-op-3> (дата обращения 21.12.21). – Режим доступа: свободный.
117. Grove, G. Dictionary of Music and Musicians / G. Grove. – London : Macmillan and Co, 1878. – Vol. 1–2.
118. Levy, I. Antologia de la liturgia judeo-espaniola / I. Levy. – Jerusalem : Division de Cultura del Ministerio de Educacion y Cultura, 1964-1973. – Vol. 1–7.
119. Lotti, A. Duetti, terzetti, e madrigali a più voci / A. Lotti. – Venezia : Bartoli, 1705. – 143 p. – Музыка (знаковая) : непосредственная.
120. Lotti, L. Rimedi per la sonn da lierz alla banzola: Dialoghi del dott / L. Lotti. – Milano : Stampa di Gagliardi, 1703. – 132 p.
121. Madricardo, C., Rossi F. Benedetto Marcello, la sua opera e il suo tempo / C. Madricardo ; F. Rossi. – Firenze : L.S. Olschki, 1988. – 484 p.
122. Malamani, V. Il Settecento a Venezia / V. Malamani. – Torino : Roux, 1892. – 396 p.
123. Marcello, B. A Dio. Sonetti... con altre rime, di argomento sacro e morale / B. Marcello. – Venezia, 1732. – 234 p.
124. Marcello, B. Fantasia ditirambica eroicomica / Marcello B. – URL: <https://www.iberlibro.com/MANOSCRITTO-settecentesco-recante-titolo-Fantasia-Ditirambica/31176079757/bd> (дата обращения: 20.09.22). – Режим доступа: свободный.
125. Marcello, B. Il Teatro alla Moda / B. Marcello. – Milano : Ricordi, 1883. – 64 p.
126. Marcello, B. Il Teatro Alla Moda : Part II / B. Marcello // The Musical Quarterly. – 1949. – Vol. 35. – № 1. – P. 85–105.

127. Marcello, B. Lettera familiare di un accademico filarmonico et arcade sopra un libro di duetti, terzetti e madrigali a più voci stampato in Venezia da Antonio Bortoli l'anno 1705. – Biblioteca nazionale Marciana. – URL: <http://marciana.venezia.sbn.it> – (дата обращения: 21.01.22). – Режим доступа: открытый доступ.
128. Marcello, B. Sonetti di Benedetto Marcello nobile veneziano, tra gli arcadi Driante Sacreo / B. Marcello. – Venezia, 1718. – 100 p.
129. Marcello, B. Il Teatro Alla Moda : Part I / B. Marcello // The Musical Quarterly. – 1948. – Vol. 34. – № 3. – P. 371–403.
130. Martini, G. B. Storia della musica / G. B. Martini. – Bologna : Lelio dalla Volpe, 1757-1781. – Vol. 1–3.
131. Moscati, E. Benedetto Marcello e gli ebrei di Venezia. Salmi, poesia e note per celebrare la regalità dei cieli / E. Moscati. – Milano, [2018]. – <https://www.mosaico-cem.it/cultura-e-societa/eventi/benedetto-marcello-e-gli-ebrei-di-veneziasalmi-poesia-e-note-per-celebrare-la-regalita-dei-cieli> (дата обращения 18.10.20). – Режим доступа: свободный.
132. Mostra bibliografica musicale. – Bologna: Coop. tipografica Azzoguidi, 1929. – 90 p.
133. Roche, E. Review: Italian Seasoning / E. Roche // Early Music. – 2003. – №. 2 (31). – P. 301.
134. Rosand, E. Opera in seventeenth century in Venice: the Creation of a Genre / E. Rosand. – Oxford: University of California Press, 1991. – 684 p.
135. Saminsky, L. Music of the Ghetto and the Bible / L. Saminsky. – New York: Bloch Publishing Company, 1934. – 261 p.
136. Selfridge-Field, E. Marcello, Benedetto Giacomo / E. Selfridge-Field // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. – London, 2001. – Vol. 15. P. 809–812.
137. Selfridge-Field, E. A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760 / E. Selfridge-Field. – Stanford : Stanford University Press, 2007. – 778 p.

138. Selfridge-Field, E. *The Music of Benedetto and Alessandro Marcello. A Thematic Catalogue with Commentary on the Composers, Repertory, and Sources* / E. Selfridge-Field. – Oxford: Clarendon press, 1990. – 517 p.
139. Sendrey, A. *Bibliography of Jewish Music* / A. Sendrey. – New York : Columbia University Press, 1951. – 404 p.
140. Seroussi, E. *In Search of Jewish Musical Antiquity in the 18th-Century Venetian Ghetto: Reconsidering the Hebrew Melodies in Benedetto Marcello's Estro Poetico-Armonico* / E. Seroussi. – *The Jewish Quarterly Review, New Series.* – 2002. – Vol. 93. – № 1/2. – P. 149–199.
141. Strohm, R. *Die italienische Oper im 18 Jahrhundert* / R. Strohm. – Wilhelmshaven, Hamburg, Locarno, Amsterdam : Heinrichshofen, 1979. – 398 p.
142. Strohm, R. *Dramma per musica : Ital. opera seria of the eighteenth century* / R. Strohm. – New Haven : Yale univ. press, 1997. – 326 p.
143. Tosi, P. *Opinione de' cantori antichi e moderni* / P. Tosi. – Bologna : L. dalla Volpe, 1723. – 119 p.
144. Zarlino, G. *Le istituzioni harmoniche* / G. Zarlino. – Venice : the author, 1558. – 600 p.

**ПЕРЕЧЕНЬ НОТНЫХ ИСТОЧНИКОВ  
АРХИВНЫХ, РУКОПИСНЫХ, ИЗДАНЫХ**

1. Anonimo. Cantata a flauto solo Pecorelle che pascete. – Lorenzo Girodo, 2014. – 11 p.
2. Marcello, B. L'estro poetico-armonico: parafrasi sopra li salmi di Davide / B. Marcello. – Venice : Domenico Lovisa, 1724–1726. – V. 1–8.
3. Marcello, B. 12 Concerti à 5 / B. Marcello. – Manuscript (ca. 1708). – Biblioteca Nazionale Marciana, Venice (I-Vnm) : Mss.It.IV.980.
4. Marcello, B. 12 sonate a flauto solo / B. Marcello. – Amsterdam, 1712. – 37 p.
5. Marcello, B. 6 sonatas a Violoncello solo / B. Marcello. – Amsterdam : Gerhard Fredrik Witvogel, ca.1732. – 20 p.
6. Marcello, B. Arianna / B. Marcello. – Milano : Ricordi, 1885. – 201 p.
7. Marcello, B. Canzoni madrigalesche / B. Marcello. – Bologna : Giuseppe Antonio Silvani, 1717. – 107 p.
8. Marcello, B. Cassandra / B. Marcello. – A-R Editions, Inc., Middleton, Wisconsin, 2016. – 45 p.
9. Marcello, B. Concerto Grosso Op. 1 / B. Marcello. – Edwin F. Kalmus, Boca Raton, FL. Copyright, 1990.
10. Marcello, B. Il pianto e il riso delle quattro Stagioni / B. Marcello. – Edited by Michael Burden, 2002. – 167 p.
11. Marcello, B. Il trionfo della Poesia, e della Musica / B. Marcello. – A-R Editions, 2016. – 191 (274) p.
12. Marcello, B. Pecorelle che pascete / B. Marcello. – Preface. – Girolamo, 2012. – 12 p.
13. Marcello, B. The Sonata Series. Edited and ornamented by Jennifer I. Paull ([https://classic-online.ru/uploads/000\\_notes/98600/98546.pdf](https://classic-online.ru/uploads/000_notes/98600/98546.pdf)).



## ПРИЛОЖЕНИЕ

### Трактат «Модный театр» Б. Марчелло перевод и комментарии

#### МОДНЫЙ ТЕАТР

или

Простой и надежный способ правильного сочинения и исполнения итальянской оперы в современном понимании,  
в котором даются полезные советы, необходимые поэтам, композиторам, певцам как одного, так и другого пола, импресарио, музыкантам, инженерам, а также художникам сцены, исполнителям комических партий, портным, па-  
жам, статистам, суфлерам, переписчикам,  
покровителям, матерям певиц и прочим лицам, имеющим отношение к театру.

Посвящается писателем автору книги [1]<sup>1</sup>.

Напечатано [2] в местечке [3] Белисаниа [4] для Альдивива [5] Ликанте [6],  
под руководством  
Медведя [7] в лодочке. Продается на улице [8] Коралло [9] у дверей [10]  
дворца [11] Орландо [12].  
Будет переиздаваться каждый год с новыми дополнениями.

Munus et officium, nil scribens ipse, docebo, unde parentur opes  
Horatius [13]

---

<sup>1</sup> Здесь и далее в квадратных скобках даны указания на комментарии, представленные после текста трактата.

### Автор книги писателю

Вам, о дражайший сочинитель этой книжки, посвящаю я свое творение. Ибо я написал этот забавный труд, чтобы доставить Вам удовольствие и отвлечь от докучных повседневных забот. Шутливая проза, в простых и порой грубых фразах, избранных с целью облегчения понимания, обращена, как я уже говорил, к Вам, и для меня уместно посвятить эту работу Вам, поскольку она принадлежала Вам еще до того, как была опубликована мной. Тем не менее, мне хочется надеяться, что это небольшое сочинение [14] будет приветствоваться всеми, кто имеет какое-либо отношение к театру и принесет пользу, поскольку в нем обсуждаются темы, важные для успеха современных оперных постановок. Если же злобствующие клеветники начнут нападать на меня, я вверю себя Вашим заботам, уповая на то, что Вы найдете средство убедить их и успокоить. К сожалению, мне хорошо известно (если говорить начистоту), что те, кому моя критика придется не по душе, скажут, что моя активность бесполезна и тщетна, другие будут называть меня снобом, ополчившимся против современного искусства. Мы же с Вами будем иметь удовольствие наблюдать возмущение тех, которые впадая во всеобщее заблуждение вообразили, что я намеревался написать свой труд исключительно для их пользы. Над ними Вы будете смеяться особенно от души. Итак, неразлучный Друг мой, примите с благосклонностью этот мой дар как уверение в том, что без Вас я не мог бы жить, и оставайтесь в добром здравии, если не хотите видеть меня больным. Прощайте.

### Поэтам

Во-первых, современный поэт не должен ни читать, ни изучать древнеримских или древнегреческих писателей – ведь ни древнегреческие, ни древнеримские авторы никогда не читали современных.

Также ему не подобает объявлять себя знатоком итальянского стихосложения [15], вполне достаточно иметь поверхностные сведения о том, что стих формируется из семи или одиннадцати слогов. Руководствуясь этим правилом, поэт может по своей прихоти объединять в строфе три, пять, девять, тринадцать и даже пятнадцать слогов.

Он обязательно должен хвастаться, что прошел курс всех наук: математики, живописи, химии, медицины, права и т. п. [16], заявляя, что в конце концов, некий Гений принудил его заняться поэзией. При этом он совсем не знает правил акцентуации, тонкостей искусства рифмовать и т. п. Поэт не знаком с поэтическими терминами, его не волнуют фабулы опер, зато он вводит в свои сочинения термины из вышеупомянутых наук, или из прочих, о которых забыл упомянуть, не имеющих ничего общего с поэтическими метафорами.

Поэтому он будет называть Данте [17], Петрарку [18], Ариосто [19] и других поэтов темными, грубыми и скучными и сделает вывод, что не следует им подражать совсем или в очень малой степени. При этом он обзаведется внушительной коллекцией книг современной поэзии, откуда будет заимствовать чувства, мысли и целые строки, называя это воровство похвальным подражанием.

Прежде чем приняться за сочинение либретто, современный поэт отыщет точные указания импресарио о том, сколько и какие сцены последний желает видеть в опере, чтобы обязательно их вставить в драму; обратит внимание на то, есть ли необходимые реквизиты для сцен Жертвоприношения [20], Пиршеств [21], Небес на Земле [22] и других подобных картин. Он подробно обсудит с декораторами, насколько следует растянуть каждую сцену за счет удлинения диалогов, монологов, ариетт и т. п., чтобы работникам было удобно приготовить декорации для следующей сцены [23]. Его совсем не беспокоит, что это может повредить единству драмы и навести чрезмерную скуку на аудиторию.

Поэт пишет либретто всей оперы, komponуя стих за стихом, не задумываясь о развитии сюжетной линии; он озабочен только тем, чтобы максимально запутать зрителей и поддержать в них любопытство вплоть до самого конца спектакля [24]. Больше всего беспокоится настоящий современный поэт о том, чтобы все персонажи бродили по сцене без всякой цели, а потом удалялись по одному, распевая общепринятые канцонетты [25].

Поэта не волнует мастерство актеров, но он очень озабочен тем, чтобы импресарио предоставил в его распоряжение хорошего медведя [26], хорошего льва [27], хорошего соловья [28], хороший раскат грома [29], блеск молний [30], землетрясение [31] и т. п.

Завершать оперу будет великолепная сцена с использованием всех новомодных эффектов, с грандиозным финальным хором в честь Солнца или Луны, или Импресарио. Это делается для того, чтобы публика не ушла в середине представления [32].

Если поэт решит посвятить либретто высокопоставленной персоне, то будет искать человека скорее богатого, чем высокообразованного [33]. Треть суммы от публикации посвящения поэт пообещает разделить с надежным посредником, будь то повар или мажордом его Высочества. У этих персон поэт в первую очередь выяснит наличие титулов покровителя и их количество, усиливая потом в посвящении все упомянутые звания словами и прочая и прочая. Превознося славу предков и восхваляя род мецената, поэт будет как можно чаще упоминать эпитеты Щедрость, Великодушие и т. п. Если же (как это часто случается) мотивов для восхваления Покровителя не находится, поэт утверждает, что молчит, дабы не смутить скромность его Высочества, но что сама Слава с сотней труб провозглашает от одного полюса до другого его бессмертное имя. В заключении он скажет, что в знак глубочайшего почтения целует следы скачков блох на ногах собаки Его Светлости.

Небесполезно для современного поэта сделать в предисловии заявление, что либретто он сочинил в годы юности и добавить, что вынужден был завершить его всего за несколько дней (даже если на самом деле на написание ушли

годы) и что именно в этом заключается мастерство Современного Творца, отошедшего от старых правил «*Nonumque prematur in annum*» [34].

Тут же он должен заявить, что стал поэтом только для собственного развлечения, дабы отдохнуть от более серьезных занятий, что был далек от мысли о публикации своего труда, но по настоянию друзей и по приказу Его Светлости был вынужден пойти на это, не ища никакой себе славы или материальной выгоды. Он выкажет надежду на то, что выдающееся искусство исполнителей, мастерство композитора, ловкость статистов и медведей скорректируют недостатки драмы.

По поводу сюжета поэт устроит длительную дискуссию о структуре трагедии [35] и об искусстве поэзии, отсылая к Софоклу [36], Еврипиду [37], Аристотелю [38], Горацию [39] и пр. В заключение он объявит, что современному поэту надлежит забыть о всех общепринятых правилах, дабы быть по вкусу Гению развращенного Столетия и терпеть все непристойности, царящие в театре – капризного капельмейстера, бесцеремонных исполнителей, обидчивого медведя, статистов и т. п.

Поэту тем не менее следует быть внимательным и не пренебрегать общепринятыми толкованиями трех важнейших пунктов каждой драмы: единства места, времени и действия [40]. То есть: место – в указанном театре, время – с двух ночи до шести [41], действие – указанное импресарио.

Неважно, будет ли сюжет оперы историческим или основанным на древнегреческих мифах, или же на избранных фактах итальянской истории Нового времени – от современного поэта требуется сочинить фабулу, построенную на ответах оракулов, настоящих кораблекрушениях, пророчествах о несчастьях, предсказанных на жареных волах и других подобных явлениях, которые по мнению большинства, являются настоящими признаками исторического колорита [42]. Таким образом, все остальное является свободной фантазией поэта, главное, чтобы стихи не выходили за рамки примерно тысячи двухсот слов, включая ариетты.

Современный поэт сочтет, что для придания опере большей престижности в название следует включить не имена персонажей, а главное действие. Таким образом вместо «Амадис» [43], «Бово» [44], «Берта в полях» появятся оперы «Великодушная неблагодарность», «Похороны из мести», «Медведь в лодке» [45] и т. п.

Действие оперы непременно будет происходить в тюрьме и будет связано со стилетами, ядами, письмами, охотами на медведей и буйволов, землетрясениями, молниями, жертвоприношениями, сумасшествиями и т. п. [46] Такие неожиданные повороты сюжета должны, по мнению поэта, более всего потрясти простую публику. А если бы в современной опере некоторые герои расположились посидеть, а другие прилечь в лесу или в саду и во время их сна плелись бы интриги (чего никогда не было в современном итальянском театре), а они бы своим пробуждением расстраивали бы планы врагов, то это выглядело бы пределом диковинного [47].

Современный поэт не прилагает особых усилий к созданию стиля драмы, обосновывая это тем, что она должна быть доступной и понятной для простых слушателей. Именно с этой целью поэт вместо простых предложений вставляет длинные запутанные фразы, а когда необходимо завершить речитатив или канцонетту, в изобилии расцвечивает стихи красочными эпитетами.

У поэта всегда есть под рукой большое количество партитур старых опер, из которых он целиком заимствует сюжеты, сценарии, изменяя только имена персонажей и метр стихов. Часто он переводит драму с французского, не церемонясь переносит ее из прозы в стихи, из трагедии в комедию, добавляя и удаляя персонажей по требованию импресарио [48].

Для написания либретто в ход пускают всевозможные интриги, если же этого оказывается недостаточно, то поэт объединяется с другим поэтом. Одалживая у коллеги сюжет, он komponует стихотворный текст, договариваясь поделить доход от посвящения и от продажи напечатанной версии либретто [49].

Поэт не допустит, чтобы певец ушел со сцены, не спев перед тем сольную канцонетту [50], в особенности, когда по ходу действия драмы он должен умереть, совершить самоубийство, испить яд и т. п.

Он никогда не читает все либретто целиком импресарию, а только некоторые отрывки, повторяя все те же сцены «яда» или «жертвоприношения», или «с кресел», или «медведя», – и прочие в том же духе, добавляя, что если такие сцены сочтут неудачными, то он вообще больше никогда не сядет сочинять оперу.

Настоящий современный либреттист заявляет, что он совсем не разбирается в музыке, ведь такими знаниями обладали только древние поэты – Анфион [51], Филамон [52], Демодок [53], Терпандр [54] и др., – которые, согласно Страбону [55], Плинию [56], Плутарху [57] и пр. не отделяли поэзии от музыки, музыки от поэзии и т. п.

Текст ариетты не должен быть связан с предшествующим речитативом, но должен по возможности вводить в мир бабочек, соловьев, перепелок, гондол, жасминов, фиалок, медных щитов, шишечек, тигров, львов, китов, палочек, денежек, холодных горных вершин и т. п., так как таким образом поэт выказывает себя истинным философом, способным сопоставлять свойства животных, растений, цветов и т. п. [58].

Перед премьерой поэт будет хвалить певцов, музыку, импресарию, оркестрантов, статистов и пр. Если же потом опера не будет иметь успеха, он начнет преувеличивать недостатки актеров, которые не выполнили его авторского замысла, потому что не думали ни о чем, кроме пения; станет высказываться против капельмейстера, который не позаботился о сильной постановке, а был занят только ариеттами; против импресарию, который из экономии пожалел декораций для сценографии; против оркестрантов и статистов, которые были каждый вечер пьяны, и т. п. Протестуя, что он сочинил драму совсем в другом стиле, поэт будет жаловаться на то, что вынужден был ее сократить и добавить многое по требованию начальства, и особенно капризной прима-

донны и медведя, которым давал читать оригинальную версию драмы. Он будет говорить, что едва узнаёт свой текст, что если кто ему не верит, то может спросить у служанки и прачки, которые первые прочли пьесу и обсудили ее.

На репетициях поэт никогда не высказывает свои пожелания актерам, справедливо полагая, что они всё равно будут делать все, что им заблагорассудится. Если какой-либо исполнитель сочтет свою партию слишком маленькой и скромной, поэт ее тут же исправит, попросит ли его об этом сам певец или его покровитель. У поэта всегда наготове несколько сотен ариетт для того, чтобы иметь возможность что-либо добавить или сократить, не меняя при этом содержание либретто. Эти пустые стихи в тексте обозначаются кавычками [59].

Если по сюжету оперы в тюрьме оказываются супруги и один из них должен умереть, то другой незамедлительно начинает петь ариетту веселого характера. По мнению поэта, это должно поднять настроение зрителям и показать, что все происходящее на сцене всего лишь игра.

Если двое персонажей говорят о любви или же затевают заговор, интриги и т. п., все действие непременно будет происходить в присутствии пажей и статистов.

Если персонаж должен написать письмо, то поэт распорядится вынести столик со стулом уже после перемены декораций. Их уносят за сцену сразу же после написания письма, потому что столик недопустим для убранства места действия. То же самое происходит с тронном, креслами, канапе, сиденьями из травы [60] и т. п.

Действие в королевском зале будет открываться танцами садовников, а в лесу, наоборот, придворных. Пирров танец [61] поэт устроит либо в зале, либо в саду, в Персии, в Египте [62] и т. п.

В случае, если модный поэт замечает, что у певца плохая дикция, он никогда не будет его поправлять, так как добившись четкой артикуляции он тем самым уменьшит доход от продажи печатной версии либретто [63].



Если актеры спрашивают поэта, с какой стороны им надлежит входить, уходить со сцены, как двигаться и как одеваться, то он отвечает, что они могут делать все как им заблагорассудится [64].

В том случае, если стихотворный метр арии не нравится композитору, поэт его тут же меняет, вставляя излюбленные композитором ветра, бури, туман, сирокко, левантыйца, трамонтану и т. п. [65]

Большинство арий будут настолько длинными, что в середине уже никто не сможет вспомнить начала.

В опере должны быть представлены только шесть персонажей [66], а либретто следует писать таким образом, чтобы в случае необходимости можно было бы выкинуть две или три партии без ущерба для фабулы драмы [67].

Партия отца или тирана (если они главные) всегда поручаются кастратам [68]. Тенорам и басам достаются партии капитанов гвардии, советников короля, пастухов, вестников и т. п.

Поэты, не пользующиеся большой популярностью, после окончания оперного сезона зарабатывают на жизнь, оказывая адвокатские услуги, заботясь об административных делах, сдавая в аренду усадьбы, копируя газетные заметки, исправляя печатные издания, злословя друг о друге и т. п.

Поэт бронирует ложу у импресарио, половину которой сдает в аренду уже за много месяцев до премьерного спектакля, включая и все первые вечера. Вторую половину он заполняет масками [69], которых всегда проводит бесплатно мимо кассы. Он часто навещает примадонну (так как обычно от нее зависит успех или неуспех оперы), корректируя ход драмы в угоду ее вкусу, добавляя или укорачивая партии ее, медведя и других персонажей. Но он остережется дать ей хотя бы малейшее представление о сюжете оперы, потому что современная певица не должна беспокоиться о таких вещах. Под величайшим секретом поэт будет говорить о партии примадонны с ее матерью, отцом, братом, покровителем и т. п.

Поэт посетит композитора, несколько раз перечтет ему свою драму, указывая, где речитатив должен быть медленным, где быстрым, где страстным и

т. п., так как современный композитор, по его мнению, не разбирается в подобных материях. Либреттист потребует написать в ариях кратчайшие инструментальные ритуرنели [70] и пассажи [71], и будет просить многократно повторять каждое слово, так как таким образом можно будет полнее насладиться Поэзией.

Он должен относиться с почтением ко всем оркестрантам, портным, статистам, медведю, пажам и прочим, расхваливая им свое либретто [72]. И т. п.

### Композиторам

Современный композитор не должен знать правил композиции, ему достаточно довольствоваться некоторыми универсальными приемами, заимствованными из практики. Он ничего не понимает ни в числовых соотношениях в музыке [73], ни в преимуществе противоположных движений [74], ни в плохом звучании тритонов [75], ни в старинных гексахордах [76]. Он не должен знать, какие существуют модусы [77] и какая у них структура. Кроме того, он должен утверждать, что существует только два лада – мажор и минор, мажор — это тот, где мажорная терция, а минор – где минорная, не понимая, что старые мастера подразумевали под терминами мажорный и минорный [78].

Не различает он между собой и три наклонения или рода – диатонический, хроматический и энгармонический [79], но свободно мешает все их ступени в одной канцонетте, чтобы отличаться от старых мастеров посредством такой новомодной путаницы.

Композитор ставит знаки альтерации по своей прихоти, постоянно путая их написание. Подобным образом он использует энгармонические знаки вместо хроматических [80], утверждая, что это одно и то же, потому как и один и другой по его мнению расширяют полутон, не зная, что хроматизм всегда находится между тонами, которые разделяет, а энгармонизм только между полутонами, и что именно энгармонизм делит полутоны и никакой другой. Таким образом, для того, чтобы прослыть современным капельмейстером (как

уже указывалось ранее), необходимо иметь весьма смутное представление об указанных выше и прочих подобных понятиях. Поэтому современный композитор плохо умеет читать, еще меньше писать, и естественно, не знает латыни. Если ему приходится сочинять церковную музыку, он пишет сарабанды, жиги, куранты [81], называя их фугами, канонами, двойными контрапунктами и т. п.

Что же касается театра, то современный маэстро капельмейстер не знает ни законов поэзии, ни искусства декламации, не имеет понятия ни о длинных и коротких слогах, ни о возможностях сценографии и т. п. Если он умеет играть на чембало, то не разбирается в свойствах смычковых и духовых инструментов, а если играет на смычковых, то не считает нужным ознакомиться с чембало, будучи убежден, что сумеет сочинять по-современному и для этого инструмента, вовсе не зная его на практике.

Совсем бесполезно для современного маэстро, если он много лет был простым скрипачом, альтистом или переписчиком какого-либо прославленного композитора. В таком случае он втихомолку присваивает партитуры его опер, серенад и т. п., из которых впоследствии выкрадывает идеи ригурнелей, симфоний, арий, речитативов, фолий [82], хоров и т. п.

Прежде чем принять текст либретто, композитор будет требовать от поэта сочинить стихи определенного метра для арий, умоляя его писать все четко и разборчиво и проставлять все точки, запятые, вопросительные знаки, хотя потом, сочиняя музыку, не будет обращать никакого внимания ни на точки, ни на запятые, ни на вопросительные знаки.

Перед тем, как взяться за сочинение оперы, композитор посетит певиц, которые будут ее исполнять, чтобы лично выказать готовность подчиниться их таланту, то есть сочинять арии без басов, фурланетты [83], ригодоны [84] и т. п., и все это в унисон [85] со скрипками, медведем и статистами.

Композитор никогда не позволит себе прочитать либретто полностью, чтобы не запутаться, а будет сочинять музыку стих за стихом, внезапно требуя немедленно заменить тексты всех арий, чтобы воспользоваться мотивами, заготовленными в течение года, а если новый текст не будет подходить к музыке

(что как правило и случается), будет терзать поэта, до тех пор, пока не добьется от него желаемого результата.

Композитор сочиняет все арии с выписанным инструментальным сопровождением [86], заботясь о том, чтобы в каждой партии были ноты одинаковых длительностей, будь то восьмые, шестнадцатые или тридцать вторые, добиваясь прежде всего (как полагается современному сочинителю), чтобы было пошумнее. Он не будет беспокоиться о разнообразии в гармонии, которая состоит в основном из сочетаний нескольких чередующихся фигур, частично плавных, частично скачкообразных, и т. п. Дабы избежать какой-либо благозвучности, современный композитор только в каденции позволит себе вставить традиционные кварту и терцию [87], как дань уважения старой традиции. Если же и это ему покажется слишком старомодным, то он будет завершать арии звучащим в унисон тутти оркестра.

При этом композитор не должен забывать, что от начала до конца оперы арии веселые должны чередоваться с ариями патетическими, вне зависимости от требований текста или действия. Если в ариях попадутся такие существительные, как *padre, impero, amore, arena, regno, beltà, lena, core* [88], или же наречия *nò, senza, già* [89], то современный композитор сочинит на них длинные пассажи, например *раааааа... impreee..., amo..., areee..., reee..., beltàаааа..., léнаааа..., нòооо..., seeeeeen..., giàаааа...* и т. п. Это делается для того, чтобы отойти от старого стиля, в котором допускались пассажи не на имена собственные или наречия, а лишь на слова, означающие движение или какую-нибудь страсть, например *tormento, affanno, canto, volar, cader*, и т. п. и т. п. [90].

В речитативах модуляции будут произвольными, бас будет двигаться с максимально возможной частотой, а сразу же после написания каждой сцены композитор примется проигрывать ее жене (если он женат на музыкантше), или же слугам, переписчикам, и т. п.

Всем ариеттам должны предшествовать длиннейшие ритурнели [91] со скрипками, играющими по обыкновению в унисон шестнадцатыми или тридцать

вторыми. Чтобы придать большую новизну и менее назойливое звучание ритурнелям, композитор поставит ремарку меццо-пиано. Последующие арии никак не будут связаны с ритурнелем.

Сами ариетты звучат без басов, а для того, чтобы певец удержал чистый тон, мелодия дублируется в унисон скрипками, иногда в таких случаях некоторые басовые ноты передаются альтам, но *ad libitum* [92].

Когда приближается каденция [93], капельмейстер останавливает весь оркестр и предоставляет певцу или певице полную свободу затягивать ее столько времени, сколько они пожелают.

Он не будет тщательно выписывать дуэты и хоры, так как их все равно могут удалить из оперы.

В отношении остального современный маэстро будет жаловаться, что он вынужден сочинять без тщательной проработки, зачастую нарушая правила, дабы удовлетворить запросы публики. Тем самым он порицает вкус публики, с удовольствием смотрящей спектакли далеко не лучшего качества, но не имеющей возможности понять это, поскольку не приходилось слышать ничего лучше. Служа у импресарио за минимальную цену, композитор будет сокрушаться по поводу нескольких тысяч скуди [94], в которые обходятся виртуозы оперы. Тем не менее, он безмолвно согласится на низкую оплату, лишь бы его не обижали медведь и статисты.

Если композитору придется прогуливаться по улице с певцами, в особенности с кастратами, он в знак уважения пропустит их по правую руку, идя на шаг позади, с шляпой в руке, не забывая о том, что даже самый посредственный из них в опере будет рангом никак не ниже генерала, капитана короля или королевы и т. п.

Композитор ускоряет или замедляет темпы арий по малейшему желанию певцов. Он терпит все капризы солистов понимая, что его собственная репутация, кредиты и интересы находятся в их руках. Поэтому в случае необходимости композитор меняет арии, речитативы, дизезы, бемоли, бекары и т. п.

Все канцонетты должны составляться по одной схеме – длиннейшие пассажи, синкопы, полутоны, искажение слогов, бессмысленный повтор слов – любовь-любовь, империя-империя, Европа-Европа, ужас-ужас, гордость-гордость и т. п. Сочиняя оперу, современный композитор должен всегда иметь при себе в качестве примера перед глазами список из вышеперечисленных эпитетов, и пока он не вставит хотя бы один из них, не будет считать законченной ни одну ариетту. Все это делается для того, чтобы избежать немодного в наше время разнообразия.

Если речитатив закончился в бемольной тональности, ария тут же начинается с ключевым обозначением в три или четыре диеза, а следующий за ней речитатив идет в тональности с бемолями, это считается признаком новизны.

Часто современный маэстро разрывает смысл слов, особенно в ариях, предоставляя певцу петь первый стих (несмотря на то, что в отрыве от текста он звучит совершенно бессмысленно) и вставляя потом длиннейший ритуальный скрипок, альтов и т. п.

Также озабочен современный композитор тем, чтобы читать лекции некоторым певицам, обучая их плохому произношению, для чего рекомендует почаще использовать пассажи и рулады. И хотя из-за украшений не будут понятны слова, зато таким образом у публики появится возможность больше внимания обратить на музыку.

Когда скрипки играют в низком регистре без сопровождения клавесина или контрабасов, композитора совсем не беспокоит, что звучание струн на низких нотах (в соотношении с вокальной партией и партией остальных струнных) заглушает звучание голоса. Такой прием чаще всего встречается в ариях контральто, тенора и баса.

Если же современному композитору приходится сочинять канцонетты специально для меццо-сопрано или контральто, он заставляет басы удваивать мелодию октавой ниже, а скрипки октавой выше. Выписывая каждый голос отдельно, он воображает, что пишет партитуру на три реальных голоса, тогда как на самом деле есть всего один голос, переписанный октавой ниже и выше.

Если же композитор вознамерится сочинять на четыре голоса, он обязательно напишет просто две партии, играющие в унисон или в октаву. Отличаться они будут только длительностями, и если в одной партии будут четверти и восьмые, то в другой окажутся шестнадцатые или тридцать вторые и т. п.

Бас,двигающийся восьмыми, будет переименован маэстро музыки в новомодный хроматический бас [95], поскольку в употребляемом им термине «хроматический» он не разбирается. Подобным образом (как было уже сказано выше) композитор не разбирается в поэзии, так как, по его мнению, это было свойственно только старым мастерам, таким как Пиндар, Арион, Орфей, Гесиод [96] и пр. которые, по мнению Павсания [97], были как прекрасными поэтами, так и музыкантами. По этой самой причине современный композитор должен приложить все усилия для того, чтобы не иметь с ними ничего общего.

Он надеется сразить публику своими ариеттами в сопровождении пиццикато, сурдин, морских труб [98], свинцовых пуль и т. п.

Современный композитор будет требовать от импресарио (помимо выплаченного гонорара) такого же подарка, каким был одарен поэт, чтобы распорядиться им по своему усмотрению. Как только маэстро завершит партитуру оперы, он незамедлительно начнет проигрывать ее своим друзьям, совершенно не разбирающимся в музыке, и, прислушиваясь к их советам, станет исправлять ритурнели, пассажи, апподжиатуры, диезы энгармонические, бемоли хроматические и т. п.

Особенно будет озабочен современный композитор тем, чтобы вставить традиционный речитатив с инструментальным сопровождением [99] или с использованием нисходящего хроматического баса [100]. Преследуя эту цель, он принуждает поэта (задаривая его, как указывалось выше, подарками от импресарио) сочинить сцену сумасшествия, сцену в тюрьме и т. п.

Он никогда не напишет арии с сольным облигатным *basso continuo*, считывая, что раз он не в моде, то лучше потратить время на сочинение дюжины арий в сопровождении оркестра [101].

Если же он вознамерится написать облигатную арию с солирующими контрабасами, то их партию скомпонует из двух-трех повторяющихся нот, объединенных по типу педали. При этом более всего композитор будет заботиться о том, чтобы остальные партии остались без изменений.

Если же импресарио начнет жаловаться на качество музыки, композитор возразит, что ему пришлось сочинить на треть нот больше, чем обычно, что отняло у него на пятьдесят часов больше времени для сочинения.

Если какая-либо ария не понравилась примадонне или ее покровителю, он будет утверждать, что ее следует слушать в театре – в костюмах, в сопровождении оркестра, с надлежащим освещением, со статистами и т. п. Возвращаясь в темп после окончания инструментального ригурнеля, маэстро должен каждый раз подавать знак певцу, иначе тот никогда не вступит вовремя, учитывая длину и сложность современных ригурнелей. Некоторые арии пишутся в стиле басовых, хотя на самом деле предназначаются для контральто или сопрано [102].

Современный маэстро должен настаивать на том, чтобы импресарио нанял большой оркестр со скрипками, гобоями, валторнами и т. п. При этом он пообещает импресарио сэкономить деньги на контрабасистах, которых будет задействовать только для настройки оркестра перед началом оперы.

Симфония открывается быстрой частью во французском стиле [103] – престиссимо, шестнадцатыми, в мажоре, за которой следует тихая часть в том же тоне, но с минорной терцией. Завершать увертюру будет либо гавот, либо менуэт, либо жига, вновь в мажорной тональности. Таким образом, композитор избегает написания фуг, полифонических тем и лигатур [104], которые в наше время считаются древними и устаревшими.

Современный композитор позаботится о том, чтобы все лучшие арии исполняла примадонна. Если же придется сокращать оперу, то он не позволит трогать эти арии и ригурнели, но охотно выпустит целиком сцены с речитативами, с медведем, землетрясением и т. п.



Если *seconda donna* [105] будет жаловаться, что в ее партии меньше нот, чем у примадонны, то композитор утешит ее и восполнит этот недостаток, вставив в ее арии бесчисленные пассажи, всякого рода апподжиатуры, новомодные скачки и т. п.

Зачастую подспорьем для современного композитора становятся старые арии, написанные иностранными композиторами.

Маэстро будет вверять себя заботам покровителей певиц, любителям музыки, распорядителям лож, статистам, рабочим и пр. и со всеми будет глубоко почтителен. Если же ему придется заменить канцонетту, то он никогда не заменит ее на лучшую, а вставит невыразительную ариетту, которая никогда не пользовалась успехом, утверждая, что это шедевр, который был халтурно исполнен музыкантами и не понят публикой. Во время исполнения арий без сопровождения чембало маэстро капельмейстер потребует задуть свечи возле инструмента, дабы немного охладить свою разгоряченную голову, требуя снова их зажечь во время последующего речитатива. Современный композитор очень внимателен ко всем певицам, он преподносит им старые кантаты, переписанные специально для их голоса, и заверяет каждую, что лишь благодаря ее мастерству опера идет как следует; то же самое он говорит каждому кастрату, каждому оркестранту, каждому статисту, исполнителю роли медведя или землетрясения.

Каждый вечер он должен проводить с собой бесплатно маски, которым предлагает места рядом с собой в оркестровой яме. Иногда, для большего удобства приглашенных, он отправляет домой виолончелиста или контрабасиста.

Все современные композиторы должны следить за тем, чтобы после имен исполнителей были помещены следующие слова: «Музыка сверхпрославленного господина N.N., маэстро капельмейстера, распорядителя концертов, залов, балов, фехтования» и т. п. и т. п [106].

## Певцам

Современный певец не должен ни уметь, ни учиться сольфеджировать, дабы не подвергнуться опасности научиться вовремя вступать, чисто интонировать, петь в ритме и т. п. Эти навыки совершенно не соответствуют требованиям современной практики.

Совсем не обязательно, что исполнитель умеет читать, писать, правильно произносить гласные, согласные – простые и удвоенные, понимает, какие чувства заложены в словах. Зачастую певец путает буквы, ударения, смысл слов для того, чтобы вставить все новомодные украшения – трели, апподжиатуры, бесконечные каденции и т. п.

Виртуоз всегда требует только главных партий и, заключая контракт с импресарио, настаивает, чтобы в нем, с целью поддержания репутации, была прописана сумма на треть больше фактической [107].

Если солист постоянно жалуется, что он не в голосе, что он никогда не будет больше петь, что ему нездоровится, что у него болят голова, зубы, желудок и т. п. – это верный признак того, что он лучший из современных исполнителей.

Он всегда будет недоволен своей ролью, утверждая, что она не для его типажа, что арии не отвечают его мастерству и т. п. Поэтому он при каждом удобном случае вставляет ариетту другого композитора, заявляя, что при таком-то дворе, в доме такого-то знатного вельможи (он не имеет права называть его имя) она имела чрезвычайный успех, и певец вынужден был повторять ее до семнадцати раз подряд.

На репетициях виртуоз поет вполголоса, а темп в ариях берет такой, какой ему заблагорассудится. На сценических прогонах в театре он всегда стоит неподвижно, держа одну руку за бортом сюртука, другую – в кармане, более всего заботясь о том, чтобы никто не понял ни единого слова.

На улице певец из-за боязни простуды всегда должен быть в шляпе, даже если с ним говорит уважаемый человек. Приветствуя кого-либо, виртуоз никогда не склонит головы, рассуждая, что это не пристало тому, кто изображает князей, королей и императоров.

Во время спектакля певец должен петь с полузакрытым ртом, со стиснутыми зубами, делая все возможное, чтобы ни одно слово из того, что он произносит, не было понято [108]. В речитативах он не обращает внимания на знаки препинания; если же в сцене будет участвовать другой персонаж, то пока последний произносит важный для хода драмы речитатив *сессо* или поет ариетту, певец приветствует маски в ложах, пересмеивается с оркестрантами, со статистами и пр. Это делается для того, чтобы публика четко понимала, что перед ней известный певец Алипио Форкони, а никак не принц Зороастро [109], которого он представляет в опере.

В то время, как исполняется ригурнель к арии, певец прогуливается за кулисы, нюхает табак [110], говорит приятелям, что он не в голосе, что он простужен. Когда же он наконец начинает петь, то думает только о том, чтобы делать в каденции длинные ферматы по своему вкусу, придумывая на ходу новые пассажи и украшения [111]. Капельмейстер в это время может снять руки с клавиатуры, чтобы иметь возможность не мешая певцу, не спеша взять понюшку табаку. Перед тем, как закончить каденцию трелью, певец будет неоднократно перехватывать дыхание, а саму трель исполнит сразу на *фортиссимо*, без приготовления, и будет искать для нее самую высокую ноту, какую только сможет вытянуть [112]. Актерская игра современного виртуоза заключается в полной свободе – он не должен понимать смысла произносимых слов, продумывать жесты и сценический образ. Певец будет выходить на сцену или следом за примадонной, или со стороны ложи исполнителей.

Исполняя репризу арии *da capo* [113], виртуоз полностью искажает ее по своей прихоти. Зачастую такие изменения идут вразрез с партией *basso*

continuo и скрипок, меняется темп арии, но все это не имеет никакого значения, так как композитор (как было сказано выше) безропотно со всем смиряется.

Если певец играет роль пленника или раба, он должен появиться хорошо напудренным, в платье, украшенным драгоценностями, с высочайшим султаном на шляпе, с длиннейшей шпагой, с блестящими цепями, которыми он должен постоянно греметь для того, чтобы завоевать сочувствие публики.

Современный виртуоз ищет покровителя среди высокопоставленных особ с тем, чтобы в дальнейшем иметь возможность поставить перед своим именем титул придворного певца, камерного певца, сельского певца этого синьора [114].

Когда финансовая надежность импресарио вызывает сомнения, певец требует от последнего гарантийного обязательства, а также возмещения проезда и прочих расходов. В том случае, если и этого не удастся получить, виртуоз все равно соглашается петь, взимая в счет оплаты билеты, аренду лож, довольствуясь поклонением, обожанием и т. п.

С большим трудом удастся уговорить современного исполнителя выступить на каком-либо приеме. Когда же он в конце концов дает свое согласие, то прибыв на мероприятие, первым делом начинает искать свое отражение в зеркале, поправлять парик, выправлять манжеты и небрежно откидывает шейный платок так, чтобы была видна модная алмазная пуговица. Он прикасается как бы нехотя к чембало, начинает петь по памяти несколько раз, словно через силу, и не успев закончить арию, тут же вступает в беседу с какой-либо дамой, обсуждая с ней свой успех, рассказывая ей случаи из своих вояжей, политические интриги и т. п. Он станет рассуждать о гениальности, закатывать в томной страсти глаза и непрерывно вздыхая, откидывать парик то через одно, то через другое плечо.



*Карикатура на из одну из опер Генделя («Юлий Цезарь» или «Флавио»),  
изображающая певца-кастрата Франческо  
Бернарди (1686–1758) (Сенезино) слева,  
сопрано Франческу Куццони (1696–1778) в центре. Гравюра Вилли, 1725*

Предлагая ежеминутно даме табак, он протягивает ей каждый раз другую табакерку [115], на крышке которой обязательно будет нарисован его портрет. Певец непременно продемонстрирует даме большой алмаз, на котором искусно выгравированы пассажи, трели, каденции, вместе с некоторыми сценами насилия [116], сонетами, убитыми медведями и т. п. Virtuoz упоминает, что получил этот алмаз, когда работал у чрезвычайно высокопоставленного покровителя и только уважение к имени последнего удерживает его от того, чтобы преподнести драгоценный камень в подарок даме.

Прогуливаясь с именитым литератором, современный певец никогда не позволяет ему идти по правую руку, полагая, что по сравнению с большинством людей он имеет авторитет непревзойденного виртуоза, а писатель – всего лишь обыкновенный человек. Более того, он будет всерьез убеждать как писателя, так и философа, поэта, математика, врача, адвоката и пр. сделаться певцом, приводя в качестве основного аргумента тот факт, что вокалисты (помимо высокого положения) не испытывают недостатка в деньгах, тогда как литераторы в большинстве своем умирают с голоду [117].

Если же певцу придется исполнять женскую роль [118], он обязательно наденет лиф, в котором спрячет накладные мушки, губную помаду, зеркальце и т. п. и начнет брить бороду дважды в день.

Современный певец всегда претендует на большой гонорар, обосновывая свои требования тем, что он круглый год обязан содержать себя не хуже, чем капрал или генерал со всей их армией, или же наравне с принцем, или королем, с придворными, министрами-секретарями, советниками и пр. Он будет выказывать щедрость, одаривая своих слуг старыми перчатками, шарфами, носками, особенно если они находятся в дальнем с ним родстве. В то время как виртуоз разговаривает с импресарио, его слуга отводит в сторонку суфлера, оркестранта или художника сцены и рассказывает потрясающие эпизоды из жизни синьора Алипио, добавляя от себя, что в интересах импресарио закрывать на все глаза, поскольку его хозяин ни разу не ошибся ни в одном месте, усерден в труде, никогда не заболевает и знает все самые ново-модные трели, каденции и т. п. и т. п.

Все вышеперечисленное относится также к тенорам и басам. Следует добавить, что бас должен справляться с самыми верхними нотами тенорового диапазона, а тенору надлежит петь не только в максимально низкой тесситуре басов, но и фальцетом вытягивать ноты контральтового диапазона, неважно каким способом он станет этого добиваться – при помощи головных или грудных резонаторов.



*Антонио Мария Дзанетти. Певец-кастрат Николо Гримальди, известный как Николино, и Лючия Факинелли (около 1732)*

Тенора и басы разбираются в искусстве сочинительства не хуже композиторов, в старые оперы они вставляют арии собственного сочинения и, исполняя их, отбивают такт рукой или ногой.

Певец-кастрат, которому поручили сопрановую или контральтовую партии, всегда должен иметь под рукой приятеля. Этот последний в разговорах распространяет благоприятные слухи в его пользу, говоря всем («пусть правда станет известна»), что солист происходит из уважаемой семьи и только из-за серьезной болезни вынужден был подвергнуться операции; станет рассказывать, что один брат у певца профессор философии, другой – врач, что одна сестра его монахиня, другая замужем за почтенным гражданином и т. п. и т. п. [119].

Если современный певец по сюжету оказывается задействован в дуэли и получает рану в руку, то он начинает непринужденно жестикулировать раненой рукой. Исполняя арию с чашей в руке перед тем, как выпить яд, виртуоз вертит ею из стороны в сторону – она же пустая. У виртуоза есть два-три фирменных жеста рукой, коленом, ногой, которыми он попеременно пользуется от начала оперы и вплоть до ее конца.

Ошибившись в арии множество раз или не услышав аплодисментов, солист будет утверждать, что ария вообще написана не для театра, что ее невозможно петь и т. п., и не приминет добавить, что в опере должны блистать исполнители, а не сочинители.

Он станет повсюду сопровождать певиц и их покровителей, не теряя надежды рано или поздно получить за свои добродетели и скромность титул Графа, Маркиза, Кавалера и т. п.

### Певицам

Прежде всего, примадонна должна начать участвовать в постановках до того, как ей исполнилось тринадцать лет [120]. При этом она совсем не обязательно умеет читать – этот навык не нужен современным певицам, которым гораздо важнее знать наизусть парочку арий из старых опер, несколько менуэтов, кантат и т. п., чтобы исполнять их при каждом удобном случае. Изучение сольфеджио также не должно входить в обязанности солистки, так как может привести к опасностям, подстерегающим современных виртуозов, о которых уже говорилось выше.



*Антонио Мария Дзанетти. Карикатура  
на Витторию Тези Трамонтини – итальянскую певицу, контральто,  
одну из первых выдающихся примадонн африканского происхождения (1741)*



Получив от импресарио официальное приглашение, певица не должна отвечать слишком быстро. Затем в первых ответных письмах она сообщает, что не может принять решение в такой спешке, так как ей предстоит рассмотреть другие предложения – есть ли они на самом деле или нет. Когда же солистка наконец принимает положительное решение, то начинает настаивать на том, чтобы ей дали главную роль.

Однако если певице не удастся получить желаемое, то она соглашается на роль второго, третьего и даже четвертого плана. Как и певец, она будет требовать заключения фиктивного контракта, который выглядит более внушительно. Если у нее есть дядя, брат, муж, отец – оркестрант или танцор, певец или композитор, она приложит все усилия для того, чтобы определить родственника на работу.



*Памятная медаль, выпущенная по случаю приезда певицы Фаустины Бордони в Театр делья Пергола (Ла-Пергола) во Флоренции (1723)<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> На реверсе медали изображен Улисс со своими спутниками на носу корабля, им навстречу из моря выходит сирена. Изображение отсылает к прозвищу «Новая Сирена», данному Бордони с тех пор, как она пела в опере Д. Сарро «Арсаче» в театре Сан-Джованни Кризостомо (San Giovanni Grisostomo) в Венеции в 1718 году.

Певица будет требовать, чтобы ей как можно скорее выслали ее партию, которую с ней будет разучивать маэстро Крика [121]. Учитель тут же примется снабжать партию вариациями, пассажами, украшениями и приложит все усилия для того, чтобы певица не понимала смысла текста и не пыталась искать кого-либо, кто мог бы ей его объяснить.

У певицы обязательно есть знакомый адвокат или семейный доктор, который будет учить ее жестикулировать, топтать ногой, вертеть головой, сморкаться и пр., избегая объяснять ей значение того или иного жеста, чтобы совсем ее не запутать.

Украшения, пассажи и т. п. учитель записывает ей в специальную тетрадку, с которой она никогда не расстается, куда бы ни поехала [122].

Когда импресарио наносит первый визит певице, она не позволяет ему послушать себя, говоря (всегда в присутствии матери): «Простите, сегодня не могу быть к вашим услугам, я совсем не спала в этой проклятой барке, где было больше сотни сумасшедших; двое или трое из них курили трубки, чем довели меня до головокружения и почти ослепили, эти мучения и сейчас меня преследуют». Синьора мать не преминет добавить: «О мой дорогой синьор импресарио, так страдаешь от этих ужасных путешествий» [123].

Когда же во время следующего визита импресарио придет к певице с композитором, то она после долгих упрасиваний и отговорок споеет распространенную кантату:

*Impara a non dar fede.*

*A chi fede ti guira anima mia [124]*

и обязательно спутается в каком-нибудь украшении. Тогда ее мамаша незамедлительно достанет из чемодана тетрадку с пассажами, сверяясь с которой певица начнет петь. Она ни разу не вступит вовремя и примется оправдываться: «Извините, давно не пела эту вещь, да и инструмент настроен выше,

чем мой, кроме того, речитатив очень меланхоличен, а ария мне не по голосу». На самом же деле ее затруднения происходят оттого, что аккомпанирует не ее учитель, к которому она привыкла.

В середине арии солистка закашляется, и вновь вмешается мамаша: «По правде говоря, эту кантату ей лишь недавно прислали, она поет с листа, но вы должны слышать, как она исполняет арии из „Giustino“ [125] или из „Faramondo“ [126], которые гораздо лучше. Кроме того, есть еще арии „Холода“ [127], „Жара“, арии „Так так так“ [128] и „Невозможно“ [129], сцены с платком [130], со стилетом, сцена сумасшествия, – их моя девочка поет так, что всех приводит в восхищение».

Певица запасается рекомендательными письмами к знатым дамам, кавалерам, монахиням и пр., к ним она приходит с визитом вежливости и никогда более не посещает под предлогом всемерного уважения, если сразу же после визита ей не высылают подарки.

Наибольшую выгоду приносит певице знакомство с богатым и щедрым купцом, так как он может снабдить примадонну вином, дровами, углем, а также приглашать ее к обеду, ужину, и т. п.

Если проживание солистке предстоит оплачивать самостоятельно, то она снимает маленькую квартирку рядом с театром. Принимая у себя именитых персон, она говорит: «Мне очень жаль, господа, что вы попали в такую жалкую лачугу, похожую на рыночную лавочку, приходится устраиваться как можешь, лишь бы быть поближе к театру. На родине у меня есть милый маленький домик – скромный конечно, но часто посещаемый исключительно утонченными людьми».

Певица ищет заботливого и щедрого покровителя, которого будет называть синьор Проколо [131]. Постоянно страдая (как уже выше говорилось о певце) от кашля, насморка, больного горла, головной боли и пр., она непременно должна жаловаться: «Ах, Небеса, что за город? От этого ужасного воздуха моя голова тяжела, как камень, а местный хлеб и вино настолько отвратительны, что я чувствую себя просто полумертвой».

Если поэт вместе с импресарио нанесут ей визит с целью ознакомления с либретто, она не выслушает даже своей роли, а сразу потребует переделок по своему вкусу, сокращая или добавляя стихи для речитативов, сцен плача, сумасшествия, отчаяния и т. п.

На репетициях певица всегда заставляет себя ждать, а когда появляется под руку с синьором Проколо, то кокетливо со всеми раскланивается. Если покровитель начнет ее укорять, примадонна резко обрушивается на него: «Что за гримасы, что за глупая ревность? Вы с ума сошли?! Разве Вы не знаете, что наша профессия требует этого? Мне надоели Ваши выходки!» и т. п.

Певица никогда не поет арии на первой репетиции – их, так же, как и пассажи, и каденции своего учителя, она выучит только к генеральному прогону в театре.

Примадонна будет несколько раз останавливать оркестр и заставлять капельмейстера вернуться к началу, настаивая каждый раз на более медленном или быстром темпе для своих арий, в зависимости от темпа вышеупомянутых пассажей.

Она отсутствует на большей части репетиций и отправляет свою мать с извинениями: «Простите, синьоры, но моя девочка ни на минуту не сомкнула глаз прошлой ночью из-за суматохи на улице под ее окном. Все телеги Болоньи, собравшись вместе, не могли бы так греметь! И потом, в доме полно мышей, которые, как только она пыталась задремать, начинали неистовствовать, как дьяволы, а затем к рассвету она потеряла свой ночной чепчик и не могла найти его, поэтому так простудилась, что целый день не сможет встать с постели».

Певица выражает недовольство костюмами, они ей кажутся потертыми и старомодными, их носили другие, поэтому она заставляет синьора Проколо заниматься их переделкой, ежеминутно посылая покровителя то к портному, то к башмачнику, то к парикмахеру.

После первого же спектакля примадонна рассылает своим знакомым письма, в которых сообщает, что соболезнует другим исполнителям, поскольку только ее заставляли повторять все арии, речитативы, жесты, даже сморкание носа и пр., а та певица, от которой ожидали большого успеха, провалилась – фальшивила, плохо пела, завалила все трели, не знала, как себя держать на сцене и т. п. и т. п., да еще и расстраивалась из-за за аплодисментов, которые снискали другие исполнители.

Певица поет все арии, отбивая такт веером или ногой, а если она исполняет первые роли, то требует, чтобы в ложе музыкантов синьора мать занимала лучшее место, имея всегда при себе белые шелковые платки, щипчики, пузырьки с полосканием для горла, иголки, мушки, румяна, перчатки, пудру, зеркальце, тетрадку с пассажами и т. п.

В ариеттах певица заботится о том, чтобы удлинять последние слоги каждого слова – Dolceeeee... favellaaaa... quellaaaaa... orgogliooooo... sprosooo... [132] и т. п. Если при этом ей случится сфальшивить, замедлить темп и т. п., то она будет говорить: «Этот проклятый клавесин сегодня до смешного высоко настроен. Виноваты во всем эти милые господа из интермедий [133], воображающие, что опера идет благодаря им. И что за оркестр! Они же хуже слепых уличных музыкантов, ни в одной арии не взяли нужного темпа!».

Прежде чем выйти на сцену, певица непременно возьмет понюшку табака или у покровителя, или у знакомых, или у статистов, для которых она знаменитость. После представления, выходя из театра в сопровождении друзей, она требует у них шали, дабы защититься от свежего воздуха, инструктируя при этом свою мать «быть внимательной, поскольку ей доверят вернуть эти шали владельцам».

На сцене певица должна как можно чаще поднимать то левую, то правую руку, переключать веер из одной руки в другую, во время исполнения арии сплевывать, как только позволит малейшая пауза, и петь, постоянно кривя рот и вертя головой. Если артистке придется играть мужскую роль, то она будет

стягивать перчатку попеременно то с одной, то с другой руки, налепит как можно больше мушек на лицо, а при выходе на сцену непременно забудет либо шпагу, либо шлем, либо парик. Пока какое-либо действующее лицо ведет с ней сцену или поет ариетту, примадонна (как это было сказано выше о певце) раскланивается с масками в ложах, улыбается, прикрывшись веером, капельмейстеру, оркестрантам, статистам, суфлерам. Публика должна знать, что видит перед собой сеньору Джандуссу Пелатутти [134], а вовсе не императрицу Филастрокку [135], которую она представляет на сцене и чей величавый характер будет выдерживать за пределами театра.

Певица постоянно твердит, что в конце сезона выходит замуж, что она невеста влиятельного лица [136]. На вопрос о ее гонораре она ответит, что он мизерный, а приехала она лишь для того, чтобы ее услышали и оценили ее мастерство. Для достижения этой цели она не отказывается от помощи любых покровителей или друзей, независимо от их социального положения, национальности, профессии и т. п.

Примадонна учит сценическому движению всю труппу. Если же солистку пригласили на роль второго плана, то она будет требовать у поэта, чтобы в опере ее выход был первым. Кроме того, она сосчитает все ноты и слова своей партии и если таковых окажется меньше, чем у примадонны, заставит либреттиста и композитора уравнивать обе партии и особенно будет озабочена тем, чтобы ни в чем не уступать примадонне – ни в длине шлейфа, ни в румянах, ни в мушках, ни в трелях, ни в пассажах, ни в каденциях, ни в покровителях, ни в попугаях, сороках и т. п.

Артистка время от времени ходит посплетничать в ложи, где постоянно жалуется, говоря: «Моя роль совсем мне не подходит, и сегодня вечером я просто рта не могла открыть, чего никогда со мной не случалось, где бы я ни пела. И потом, как можно требовать от меня пения в темпе и актерской игры в музыке такого рода, настолько быстрой, что ничего сделать нельзя?! Если импре-

сарио и маэстро мной недовольны, пусть сами попробуют спеть, с меня довольно. А если они не оставят меня в покое, я сумею поставить их на место, я не боюсь их выходок, у меня есть покровители» и т. п. и т. п.

Каденции арий современная певица составляет из ста кусочков, более всего заботясь о том, чтобы, как и певец (о чем было сказано ранее), спеть самые высокие ноты, несколько раз перехватывая дыхание, и исполнить трель с обычным верчением шеи. Если капельмейстер спрашивает, какой у нее диапазон, то солистка непременно прибавляет две или три ноты в верхнем и нижнем регистрах. Чтобы обеспечить большой успех спектакля, примадонна каждый вечер проводит бесплатно в театр десять или двенадцать масок, не считая синьора Прокколо, его друзей, учителя сценического движения и пр.

Если же певице придется прослушиваться у импресарио в домашней обстановке под аккомпанемент клавесина, то она непременно выберет фрагмент с двумя сидящими персонажами и в качестве второго будет задействовать или свою мать, или покровителя, или камердинера. Артистка обязательно будет приходить на генеральные репетиции в другие театры и аплодировать певцам во время пауз для того, чтобы все знали о ее присутствии. Затем, обернувшись к тому, кто случайно будет сидеть рядом, скажет: «И почему я никогда не пела эту арию (тот речитатив или ту сцену со стилетом, ядом, с преклонением колен, с плачем)? Посмотрите, мне просто хочется плакать, когда я вижу, что такая прославленная певица, которой платят пять тысяч пятьсот пятьдесят пять лир [137], умудряется все испортить. Конечно, мне никогда так не везло! Вечно те же старые невозможные роли, те же бесконечные монологи, полные всякой ерунды, в которых никто не может показать, на что он способен».

Получив роль во второй опере сезона, примадонна сразу же перешлет все арии своему учителю, которому предстоит снабдить их пассажами и украшениями. Не тратя время из-за спешки на переписывание аккомпанемента, она отправит ноты только своей партии, а маэстро Крика возьмется за дело, не имея ни малейшего представления о намерениях композитора в отношении

темпов и гармоний. На пустых строках сопровождения он напишет всевозможные фиоритуры, какие только придут ему в голову, лишь бы певица могла каждый вечер петь новые вариации.

На похвалы примадонна будет всегда отвечать, что она не в голосе, совсем не может петь, не практикуется и т. п. Прежде чем отправиться в путь, она потребует у импресарио половину гонорара на оплату поездки, трелей, пассажей, покупку ваты (для улучшения фигуры), и выезжая, захватит с собой попугая, сову, кота, двух собачек (не считая еще одной беременной) и других животных, которых на протяжении всего путешествия предстоит кормить и поить синьору Проколо.

Когда примадонну спрашивают о другой певице, она отвечает: «Я ее почти совсем не знаю, мне не приходилось выступать с ней вместе». Если же им приходилось петь в одном спектакле, то ответ будет такой: «Лучше молчать, чем говорить дурное, но ведь у нее была такая крохотная роль, в которой было всего три арии, и те она спела так плохо, что две из них выкинули после второго выступления. Она так толстеет, что похожа на мешок с мукой и старается спрятаться за декорации, к тому же она постоянно ускоряет темп. Но вы должны видеть, как она ведет себя за кулисами – ужасно ревнует и плачет каждый раз, когда кого-то удостоивают аплодисментов, и уж я-то знаю ее возраст, хотя мать и покровитель хотят, чтобы люди поверили в то, что она ребенок. И конечно то, как она вела себя на последнем представлении, не улучшило ее репутацию».

Примадонна не замечает исполнительницу ролей второго плана, та в свою очередь не обращает внимания на певиц третьего плана и т. п. Если они находятся на сцене вместе, то не слушают друг друга, и пока одна поет арию, другая может взять понюшку табаку у покровителя, начнет сморкаться, рассматривать себя в зеркало и т. п.

Если певица не будет иметь успеха в яркой драматической роли, то она свалит всю вину на партнеров, которые якобы испортили лучшие моменты ее партии. Если же роль примадонны окажется маловыразительной, она заявит,



что либреттист и композитор просто разрушили и убили ее карьеру, а ведь сеньор Проколо говорил им на что она способна и делал им дорогие подарки.

Певица никогда не выполняет просьб импресарио и только постоянно жалуется ему на свою роль, опаздывает на репетиции, теряет ноты арий, и т. п.

Если артистка является счастливой обладательницей сонетов, написанных в ее честь, она демонстративно развешивает их на стенах гостиной рядом с клавишином. Те, которые напечатаны на разноцветном шелке [138], передаются матери, чтобы она сшила из ткани накидки, корсеты и т. п. Примадонна отправляет либретто, арии, сонеты, эпиграммы и несколько отрезков полотна своему покровителю, если последний не смог приехать на премьеру. Во время выступления к арии она будет внимательно смотреть на капельмейстера или на первую скрипку, ожидая от них знака, чтобы вступить вовремя и т. п.

Современная певица старается каждый вечер преобразить свои арии посредством включения новых украшений. При этом ее вариации могут привести к резким диссонансам с басами или скрипками (как дублирующими мелодию в унисон, так и солирующими облигатными), солистка может даже начать петь не в том ключе, фальшивить – все это не будет иметь никакого значения, так как современные капельмейстеры глухи и немые. А когда примадонна исчерпает весь имеющийся у нее арсенал украшений, то попытается вставить пассажи даже в трели. Это единственное, чего еще не слышали в исполнении современных виртуозов.

В дуэтах певица никогда не совпадает с партнером, особенно затягивая каденции длинной трелью. Она станет утверждать, что не любит арии, убивающие действие, и непременно потребует эффектного финала, чтобы удалиться со сцены под крики публики «Браво!» или «Бис!» [139].

При этом она никогда не читает либретто оперы, поскольку (как это было выше сказано о певце), современная певица не должна заботиться о таких пустяках; поэтому вплоть до последней сцены она не будет придавать значение происходящему на сцене, а будет смеяться и т. п.

Исполняя драматические арии и речитативы, певица использует каждый вечер одни и те же жесты – машет руками, головой, веером, а в особо патетических моментах обязательно сморкается в красивый платочек, который специально для этого выносит из-за кулис паж.

Если перед певицей находится какое-либо действующее лицо в цепях, к которому обращена ее ария проклятия, то во время ригурнелей она будет болтать и пересмеиваться с партнером, показывать знакомых в ложах, и т. п.

Всякий раз, когда певица поет арию со словами «жестокий», «тиран» и «изменник», она смотрит на покровителя, сидит ли он в зрительном зале или за кулисами. На словах «дорогой», «жизнь моя» она поворачивается к суфлеру, медведю или одному из статистов.

Примадонна озабочена тем, чтобы вставлять во все патетические арии – в темпе *presto*, *allegro* – новые украшения, выполненные группами по три шестнадцатых. Этим она стремится избежать немодного в наше время разнообразия вокальной техники. Чем более высокие ноты есть в диапазоне певицы, тем легче ей будет получить главную роль.

При аплодисментах кому бы то ни было – будь то лицо, изображающее медведя, землетрясение и т. п. – примадонна начинает от зависти проливать потоки слез, она будет требовать от своего покровителя восторженных сонетов в свою честь после каждой исполненной ею арии. Если артистке предстоит выступить в мужской роли, синьора мать не преминет сказать: «О, что касается этого, все ничего ни стоят перед моей дочерью. Не мне бы говорить об этом, но ведь она добилась нетленной славы. Пусть она кажется немного сгорбленной, зато на сцене выглядит прямой, как веретено и прекрасной, как драгоценный камень. Она быстра в движениях, у нее красивые длинные ноги, похожие на две колонны и великолепная походка. Все помнят, как прекрасно она справилась с той сложной партией тирана в прошлом году импресарио в Луго [140], где ставят все эти великие оперы. Там все без исключения были просто без ума от нее».

Певица лучше знает наизусть партии других, чем свою собственную и подпевает всем прямо во время спектакля. Она старается всячески мешать, когда поет кто-нибудь другой, устраивая шумный диспут с медведем, со статистами и пр. Если покровитель поприветствует, заговорит или будет аплодировать какой-нибудь молодой исполнительнице, она грубо набросится на него: «Вы не-медленно прекратите эти штучки, или я надаю Вам пощечин и дам кулаком по носу, старый сумасшедший! Вам мало одной, Вы хотите бегать за всеми, фанфарон Вы этакий! А с этой интриганкой я знаю, что мне делать! Пусть остерегается меня и не впутывается в чужие дела, а то я сумею так расквасить ей физиономию, что от нее останется пустое место!» и т. п. и т. п.

### **Импресарио**

Современный импресарио не должен иметь четкого представления обо всем, что касается театра – он не разбирается в музыке, поэзии, живописи и т. п. [141].

Поддавшись на уговоры своих друзей, он будет увольнять художников сцены, капельмейстеров, танцоров, портных, статистов, чтобы посредством экономии на этих персонах повысить гонорары музыкантам, в особенности певицам, медведям, тиграм, молниям, землетрясениям и т. п.

Он должен выбрать покровителя театра [142], вместе с которым встречает певцов-исполнителей, приглашенных из других мест, и вверяет прибывших виртуозов заботам мецената вместе со всеми их попугаями, собачками, кошечками, папами, мамами, братьями, сестрами и т. п.

От поэта он будет требовать сцен насилия с тем, чтобы в конце каждого акта обязательно был задействован медведь. Опера непременно должна заканчиваться свадьбой или же разоблачением тайн действующих лиц по ответам оракула, или по особым приметам: звезда на груди, родинка на колене, на ухе, на языке и т. п.

Импресарио, получив от поэта либретто, прежде чем прочесть его, отправится с визитом к примадонне и попросит позволения ознакомить ее с текстом. В таком случае на читке помимо примадонны будут присутствовать ее покровитель, адвокат, суфлер, швейцар, пара статистов, портной, нотный переписчик, слуга покровителя. Каждый из них выскажет свое мнение по поводу пьесы, а импресарио будет со всеми благоговейно соглашаться, обещая, что все будет исправлено.

Затем он отдаст композитору либретто четвертого числа текущего месяца, сообщив ему, что премьера планируется на двенадцатое число того же месяца и ни днем позже [143]. Он уверит композитора, что из-за спешки тот может не обращать внимание на тщательную отделку партий, не исправлять параллельные квинты, октавы, унисоны [144] и т. п.

Импресарио нанимает за большие деньги художников сцены, портных, танцоров и пр., не проверяя уровень их мастерства, поскольку он возлагает все надежды на примадонну, медведя, землетрясение и др., как указывалось выше.

Партию сына всегда отдают тому певцу, который лет на двадцать старше исполнительницы партии матери.

Импресарио всегда имеет под рукой партитуру оперы. Он определяет ее продолжительность, держа в руках песочные часы, аршин, молоток, веревку и пр., а при помощи мерной чаши для сыпучих продуктов измеряет трели артистов.

Услышав от исполнителей жалобы на свои роли, импресарио прикажет поэту и композитору любым способом исказить драму, лишь бы удовлетворить все требования виртуозов.

Каждый вечер импресарио бесплатно пускает в театр доктора, адвоката, аптекаря, цирюльника, плотника, своих друзей с их семьями с той целью, чтобы театр никогда не пустовал. По этой же причине он просит певцов, певиц, капельмейстера, музыкантов, суфлера проводить с собой мимо кассы каждый вечер пять или шесть масок. После премьеры первой оперы, выбирая сюжет для второй постановки сезона, импресарио будет смиренно переносить все

капризы певцов, отдавая себе отчет, что во время спектакля они принцы, короли, императоры и легко могут ему отомстить и уничтожить его репутацию, интонируя фальшиво, выпуская арии и т. п. Актерский состав труппы должен состоять преимущественно из певиц, если же две артистки начнут спорить из-за главной роли, то импресарио заставит поэта написать две партии, одинаковые по количеству арий, речитативов и т. п., особенно настаивая на том, чтобы даже имена персонажей обеих певиц имели одинаковое количество слогов.

Когда импресарио по окончании спектакля расплачивается с контрабасистами и виолончелистами, то стремится вычестить из расчета все вторые части арий, в которых они не участвовали. Поэтому он заранее просит композитора во всех вторых частях арий писать инструментальное сопровождение без единой ноты в басовом ключе. Импресарио выбирает монеты неправильного веса [145], чтобы расплатиться с певцами, которые были больны, фальшивили и пр.

Музыкантов импресарио нанимает дешевых, певиц малоизвестных, стараясь, чтобы они отличались более легкомыслием, чем мастерством, так как в таком случае им будет легче найти себе покровителя. Как только импресарио получает в аренду театр, он сразу же перепродает ложи, мансарды, билетную кассу и т. п., за счет чего своевременно оплачивает аренду и благоразумно запасается вином, дровами, мясом, мукой и т. п. на год вперед.

Импресарио оплачивает транспортные расходы приезжим певицам, чтобы быть уверенным в том, что они точно прибудут. Он обещает им хорошее жилье вблизи театра, питание, прачечную и пр., а поселяет в маленькой кухоньке, которая, однако, действительно находится рядом с театром и оказывается напичканной всеми вышеупомянутыми благами. Импресарио на весь город прославляет добродетель исполнительниц в расчете на то, что певицы вскоре найдут себе покровителя и избавят его от бремени расходов на свое обеспечение.

Каждому, кто начнет спрашивать о труппе, импресарио ответит, что его исполнители – настоящая команда, что в ней нет ни одной одиозной личности. Он будет восхвалять певицу, которая бесподобна в мужских ролях и должна

стать сенсацией сезона, станет утверждать, что медведь, гром, молния – новейшие, что у одной артистки буффа превосходное чувство юмора, что он нанял исполнителя комических ролей за бешеные деньги (хотя на самом деле за бесценок), что лучшие музыканты города к его услугам и т. п.

Первая репетиция оперы проходит в доме примадонны и повторяется потом в доме театрального адвоката. Если кто-либо из певцов попросит гарантии зарплаты, импресарио ответит, что у него нет гарантии, что они понравятся публике.

Если на спектакль продано мало билетов, современный импресарио позволяет певцам петь только одну половину арии, выпускать речитативы, смеяться на сцене, музыкантам не канифолить смычки, медведю не участвовать в сцене, статистам прямо на сцене курить с королем и королевой и т. п.

Как только зарождается ссора с музыкантами по поводу оплаты, импресарио требует от последних компенсации за фальшь, плохую актерскую игру, простуду и т. п. Он часто посещает всех певиц и предостерегает их, чтобы они избегали свежего воздуха, и заверяет их в том, что они переполошили весь город своими платьями, мушками, веерами, украшениями и т. п. Импресарио не преминет сказать, что скоро появятся сонеты в их честь, выгравированные на серебряных тарелках, что ему не важно, если они сфальшивили или плохо произнесли текст, главное, что они неотразимо исполнили типовые сцены, и т. п.

Импресарио будет настоятельно рекомендовать композитору сочинять бурные и жизнерадостные арии, убеждая вставить их после драматических сцен насилия, и с легкостью возьмет в труппу замужнюю певицу и даже на сносях, не заботясь о том, что в опере появится на сцене беременная императрица, или королева, и т. п. и т. п.

## Исполнителям-инструменталистам

Скрипач-виртуоз прежде всего должен уметь расчесывать парики, подстригать бороды, срезать мозоли и сочинять музыку. Он учился играть на балях по цифровкам [146], плохо ведет смычок и никогда не попадает в темп, при этом с уверенностью объявляет себя знатоком струнных инструментов.

В оркестре скрипач никогда не обращает внимания ни на капельмейстера, ни на первую скрипку. Он всегда играет громко, только верхней частью смычка, и украшает свою партию любимыми пассажами по своему вкусу. Аккомпанируя в облигатной арии [147] солисту, скрипач будет постоянно ускорять темп, расходиться с певцом, а в конце вставит длиннейшую каденцию, которую заранее старательно приготовит дома из арпеджио, аккордов двойными нотами и т. п.

Скрипачи настраивают свои инструменты, не принимая во внимание звучание клавесинов и контрабасов.

Большинство из вышеперечисленных замечаний относятся также к виртуозам-альтистам.

Второй клавесинист приходит только на генеральную репетицию, а на все остальные посылает третьего; этот последний кроме басового ключа знает только сопрановый [148], при игре никогда не пользуется большими пальцами [149], не обращает внимания на цифровку, везде вставляет сексты, постоянно расходится с капельмейстером, вторые части арий всегда заканчивает мажорным трезвучием и т. п.

Виолончелист знает только басовый и теноровый ключи. Он никогда не поднимет глаз на свою партию, так как плохо умеет читать и не следит ни за нотами, ни за текстом певца.

Виолончелист часто аккомпанирует речитативам на октаву выше написанного, в особенности в теноровых и басовых ариях; он постоянно варьирует ходы баса, хотя его вариации никак не согласуются с партией солиста или со скрипками.

Контрабасисты играют, сидя в перчатках; последняя струна у них не настроена, канифолят они смычок только наполовину, кладут инструмент на место уже в середине третьего акта и пр.

Гобои, флейты, трубы, фаготы и др. всегда расстроены, играют неровно, постоянно раздувают звук и т. п.

### **Инженерам и художникам сцены**

Инженеры состязаются между собой в дешевизне поставляемых для импресарио декораций, которые перекупаются за треть стоимости у местных художников, заранее готовых к тому, что им предстоит обеспечивать все постановки и в свою очередь зарабатывающих треть в пользу своего кармана при помощи экономии на материалах.

Современный инженер или художник не должен разбираться ни в перспективе, ни в архитектуре, ни в рисунке, ни в светотени и т. п. Более всего он заботится о том, чтобы сцена состояла не из одного или двух по-разному расположенных местоположений, а из четырех, а лучше шести. По мнению инженера, такое богатство сценографии должно особенно радовать взор зрителя.

Для первых двух сцен используются длинные тяжелые драпировки, которые при перемене декораций обязательно задействуются для убранства внутренних покоев. Они остаются в сценах в лесу или в саду для того, чтобы защитить певца от опасности простудиться на «открытом воздухе».

Перемена декораций никогда не происходит синхронно, горизонт всегда будет максимально ограничен, чтобы скрыть скудность сценического убранства, для этой же цели используется как можно меньше источников света, а чтобы усилить темноту, используется обычная черная штукатурка.

Тронные залы, тюрьмы, гостиные будут без окон и дверей – ведь певцы все равно выходят на сцену из ближайших кулис и свет им совсем не нужен, так как они прекрасно знают свою партию наизусть.



В сценах, представляющих собой сельскую местность, морское побережье, горы, подземелья, не должно быть скал, камней, деревьев, травы, поскольку они могут ограничивать актерские возможности певцов. Если предполагается, что в такой обстановке кто-либо из действующих лиц засыпает, то паж или придворный кавалер выносит скамью из травы [150] с выпуклостью на одной стороне, чтобы певец мог опереться на локоть и комфортнее спать в то время пока поют другие.

Освещению центральной части сцены не придается большого значения, главное, чтобы были ярко подсвечены кулисы и плафон. Несмотря на то, что небо должно быть светлее всего, никто не должен поражаться, если передний план ярко освещен, а перспектива черна, как ночь: ведь в противном случае на свет уходило бы слишком много денег [151].

Если на сцене будет необходим трон, то для примадонны его соорудят из трех ступеней, кресла и зонта, а для теноров и басов – только из ступеней и кресла.

Современный инженер-декоратор или художник должен в первую очередь заботиться о том, чтобы использовать более яркие цвета на задней части сцены, как можно дальше от зрительного зала. Это делается для того, чтобы отойти от старой школы сценической живописи, когда мастера стремились использовать более мягкие оттенки по мере удаления от публики, создавая тем самым иллюзию объема.

Тронные залы по размерам должны быть гораздо меньше кабинетов или тюремных камер, а колонны – ниже актеров, которые находятся на сцене. В таком случае можно поместить на сцене как можно больше колонн на радость импресарию.

Статуи вовсе не обязательно должны воздвигаться по законам анатомии, не лучше обстоит дело с деревьями и фонтанами, а античные корабли конструируют по образцу современных. Таким образом военные арсеналы Ксеркса [152], Дария [153], Александра [154] оказываются оснащены ядрами, пушками, ружьями [155] и т. п.

Когда дело доходит до финала оперы, современные декораторы и художники превосходят самих себя. Необходимо, чтобы последняя сцена вызывала восторг у массы простолюдинов, которых к этому времени бесплатно впускают в театр [156]. Кроме того, последняя декорация должна представлять собой итог всех сцен оперы, поэтому в ней должны соединяться: морской берег, лес, тюрьма, залы, небольшие комнаты, фонтаны, флот, вместе с охотой на медведя, высокими павильонами, пиршествами, грозами и молниями и т. п. Последние особенно уместны, если предполагается, что место действия – «Дворец Солнца» [157], «Дворец Луны» или «Дворец Поэта», «Импресарио» и т. п. Для большего эффекта можно спустить такой дворец с неба, красиво осветив его и поставив внутрь статистов, изображающих божества обоих полов. В руках у статистов должны быть инструменты и грамоты, символизирующие божественную сущность их персонажей. Этим же божествам (по мере приближения конца оперы) можно поручить, в целях экономии, и тушение свечей, над ними расположенных.

### **Танцовщикам**

Танцовщики мало хорошего говорят об исполнителях интермедий и стараются никогда вовремя не входить и не покидать сцену.

Если импресарио начнет требовать новых танцев, они просто переделывают старые, используя одни и те же па, синкопы, каденции. При этом танцоры исполняют один и тот же менуэт в плясках рабов, Пирра, крестьян, фурлане [158] и танцах других национальностей.

Любой танец с участием только двух исполнителей непременно импровизируется таким образом: если в танце задействованы мальчики, то подбирают танцоров разных возрастов; вначале на сцене появляются старшие, потом младшие и в конце самые маленькие, не более трех лет, которым как правило поручается исполнение героических танцев.

## Комическим актерам

Певцы-комики претендуют на гонорар наравне с исполнителями главных ролей и даже больше, в тех случаях, если в своих партиях применяют равное с виртуозами количество трелей, каденций и т. п. Они всегда имеют при себе накладные бороду и усы, барабаны и другое необходимое для их амплуа снаряжение, чтобы не вынуждать импресарио на большие (помимо их гонораров) расходы.

Они всегда чрезмерно нахваливают оперных певцов, музыку и либретто оперы, статистов, медведей, землетрясения, однако при этом успех постановки приписывают исключительно себе.

Повсюду они играют одни и те же интермедии и настаивают на том, чтобы клавесин был настроен так, как им удобно. Если какая-либо интермедия не имеет успеха и не встречается бурными аплодисментами, они всегда обвиняют в этом местную аудиторию, не понимающую их диалект [159].

Из-за бесконечных шуток певцы-комики то ускоряют, то замедляют темп, особенно в дуэтах, а когда расходятся с аккомпанементом, то с улыбкой сваливают всю вину на оркестр.

## Портным

Портные подписывают с импресарио контракт на пошив костюмов для всех постановок сезона. Затем они отправляются с визитами к певцам и певицам и уверяют, что с теми деньгами, которые дал импресарио, невозможно сшить костюмы по их вкусу. Они выторговывают себе прибавку сверх заплаченного и на эти деньги шьют одежды, увеличивая в свою пользу сумму, оговоренную импресарио. Костюмы будут состоять из большого числа лоскутков, из старой ветоши, и чтобы получить чаевые, портной должен умудриться из подручных материалов смастерить длиннейший шлейф к платью примадонны и выигрышно обшить икры виртуоза.

Портные делают последние стежки на одежде, когда увертюра уже началась. Они знают – если закончить раньше, то певцы будут просить переделывать все до бесконечности.

Они будут пытаться продать тенорам и басам величественный гребень с разноцветными перьями для их шлемов и т. п.

### **Пажам**

Пажи пяти или шести лет претендуют на то, чтобы их одевали как четырнадцати-шестнадцатилетних. Часто они требуют светлый парик из пакли поверх своих темных волос.

Некоторые из них, исполняя в драме роль сына, плачут на сцене. Пажи, поддерживающие шлейф примадонны, никак не могут оставаться неподвижными и начинают тянуть ее в сторону покровителя.

Они едят прямо на сцене и в первый же вечер теряют перчатки, платочки, шапочки, парик и т. п.

### **Статистам**

Статисты всегда одеваются в костюмы труппы, независимо от того, участвуют ли они в общих сценах или выступают просто суфлерами.

Статисты каждый вечер выходят из театра прямо в запачканных оперных костюмах: шарфах, туфлях, сапогах, которые клятвенно обещают отчистить дома.

Во время спектакля артисты массовки задирают певцов, певиц и их покровителей, ссорятся с масками и пр. Они говорят «знаменитейшая» всем примадоннам, у которых одалживаются табаком, трубкой и т. п., добавляя при этом, что умирают от жажды.

Они никогда не могут появиться одновременно, заботятся о том, чтобы в последней сцене выйти полуодетыми и т. п.

Статист, исполняющий роль льва, медведя, тигра и пр. требует от поэта, чтобы его сцена была в середине оперы, сразу после арии примадонны.

Когда статисты выносят на сцену кресла, столики, канапе, лесенку для трона и пр., то обязательно сгибают правое колено и левую руку и поворачивают мебель обратной стороной к зрительному залу, заботясь о том, чтобы было видно надписи на тыльной стороне и т. п.

### **Суфлерам**

Суфлеры будут выступать посредниками, сдавая от имени импресарио в аренду билетную кассу, чердачные помещения, скамейки – и по договоренности – медведя, землетрясения и пр.

Они приходят на репетиции до рассвета и неустанно восхваляют поэта, капельмейстера, певцов, импресарио, бабочек, гондолы, шляпки и пр. Они составляют расписание репетиций и отвечают за опускание люстр, освещение масляных ламп и точное время начала оперы. Последнее задание они выполняют, крича изо всей силы капельмейстеру через маленькое отверстие в занавеске: «Уже ЧАС, маэстро, РОВНО ЧАС!» [160] и т. п.

### **Копиистам**

Переписчики договариваются с импресарио о работе за единовременную оплату. Затем они нанимают тех, кто выполнит их работу по шесть сольди страницу, включая бумагу, чернила, перо, промокательный песок и т. д. Когда они копируют части партитуры, то путают слова, ключи, знаки и т. п., и выпускают целые страницы оперы.

Продают иностранцам, которые хотят получить красивые арии из новейших опер, старые рукописи, подписывая их именами лучших современных ма-

стеров. Они умеют сочинять музыку, петь, играть на музыкальных инструментах, декламировать и т. п., сокращают большую часть арий, превращая их в канцонетты лодочника [161] и т. п.

### **Адвокатам**

Театральные адвокаты с большим удовольствием предоставляют по договоренности с импресарио собственный дом для репетиций оперы, составляют контракты певцам, оркестрантам, рабочим сцены, статистам, медведям, поэтам и пр. Также они выступают в качестве судьи, определяя, какие танцы и интермеццо следует включать в оперу. Они разрешают споры между импресарио и музыкантами, каждый вечер проводят мимо кассы большое количество масок на представление с целью повышения популярности спектакля и т. п.

### **Покровители театра**

Покровители театра вместе с импресарио ходят на встречи с певицами; надев маску, они усердно оберегают вход в театр, пропуская, однако, бесплатно своих знакомых и т. п.

Каждый день они посещают примадонн, заботятся о жилье для приезжающих, а на репетициях сидят поблизости от примадонны, медведя и пр. Они усмиряют певиц, поссорившихся с капельмейстером, сапожником, портным, импресарио и т. п.

### **Капельдинеры**

Капельдинеры и солдаты с ржавыми шпагами бдительны и суровы наподобие министров, пока импресарио рядом. Но как только они убеждаются в

том, что импресарио отсутствует, с готовностью открывают двери перед теми масками, от которых днем уже получили чаевые.

Они никогда не отдают все билеты покровителю театра или другим маскам, которым они предназначены, а распродают их дешевле в треть их стоимости, чтобы вызвать наплыв публики перед началом спектакля.

Возвращают цену за билеты своим друзьям, хотя те смотрят оперу более часа [162]. Бронируя места для четырех масок, они возвращают полностью сумму маске, ушедшей из театра, хотя остальные три остаются до конца оперы и т. п.

### **Продавцы билетов**

взвешивают все монеты – серебряные и золотые – и хотя они все правильного веса, привирают маскам, покупающим билеты, их вес [163]. Сдачу они возвращают исходя из этого и нет никакой возможности подсчитать, какова на самом деле должна быть ее сумма.

Они отыскивают персон, преимущественно иностранцев, которые не разбираются в ценах на билеты, и накидывают пару лир сверх стоимости и т. п.

### **Покровители певиц**

бесконечно скрупулезны, ревнивы, занудны и т. п. Как правило, они совершенно не разбираются в музыке, однако присутствуют на всех репетициях, держа в руках партию примадонны, грелку, чепец, попугая, сову и пр. Они знают наизусть всю партию певицы и подсказывают ей со своего места, торгуются с импресарио и остерегаются, как бы случайно не поприветствовать другую солистку.

Покровители одаривают поэта, композитора и пр., чтобы они сочинили лучшую партию для их протеже. Уговаривая суфлеров, пажей, статистов и др.

на сцене обращать внимание только на примадонну, они рассказывают, что за три-четыре года артистка спела уже в шестидесяти оперных спектаклях, что она просто ангел, совсем не интересуется деньгами, что по рождению и светскому образованию не похожа на обычную певицу, и какая досада, что она избрала такую профессию и т. п.

Они мало хвалят других певиц и театры, в которых не могла найти работу их протеже, всегда хвастаются ее зарплатой, завышая гонорар на две трети от того, что в действительности получает артистка. Покровители носят полукафтан, куртку, брюки и пр., обшитые трелями и каденциями, которые исполняла примадонна, а на генеральной репетиции дарят своей протеже новое платье, часы и т. п.

Покровители должны всегда оставаться на сцене рядом с певицей, держа наготове настойку, нюхательную соль, новую арию, зеркальце, список со сценическими движениями, различные ароматические травы. В том случае, если солистка исполняет партию второго плана, покровители требуют, чтобы у нее были такие же, как у примадонны трон, пажи, скипетр и длинный шлейф.

### **Матери певиц**

должны всегда оставаться рядом со своими дочерьми, за исключением тех случаев, когда их сопровождает покровитель – тогда они из деликатности держатся в стороне.

Когда дочь поет на прослушивании перед импресарио, мать шепчет вместе с ней губами, подсказывает пассажи, трели, а если спрашивают о возрасте певицы, преуменьшает его минимум на десять лет.

Если какой-нибудь гражданского вида порядочный, но бедный синьор захочет быть представленным в доме певицы и для этой цели будет спрашивать позволения у матери, то услышит в ответ: «Да, моя дочь бедна, но она честная девушка и все ее уважают; ей пришлось стать певицей из-за несчастной нашей семьи. Надо выдать замуж другую нашу дочь, она уже просватана



за доктора, и освободить из тюрьмы моего мужа, он бедненький по доброте сердечной дал поручительство и попался. К нам в дом не ходят посторонние, навещают нас толь-ко два синьора, которые знают Джандуссину с самого рождения; один из них – адвокат моего мужа, а другой – крестный отец девушки».

Если певица начинающая, то синьора мать будет утверждать, что за два года ее дочь спела в тридцати спектаклях. Если же артистка уже достигла зрелого возраста, то мамаша скажет, что ее девочка начала свою карьеру до наступления тринадцати лет и всего три года выступает на сцене.

На репетициях во время начала ригурнеля, предшествующего арии дочери, синьора мать будет дирижировать рукой, задавая темп оркестру. Когда певица поет, мамаша вторит ей, двигая губами, глазами, качая в такт головой, отбивая такт ногами, и всегда кричит «Браво!» после окончания арии.

По возвращении с репетиции домой, мать учит дочку сценическому искусству и указывает те места, в которых следует вставить украшения. Если после дочь успешно спела все украшения в театре, мамаша сперва ее целует, а потом говорит: «Дорогая моя малышка, будь благословенна тысячу раз! Ты так чудесно пела все пассажи, что другие исполнительницы искусаили себе ногти от зависти!» Но если певица спуталась в украшениях, не упала на колени в сцене насилия, она кричит: «Посмотрите на нее! Маленькая негодница, ты не смогла исполнить сегодня трели и так скверно держалась на сцене, что вернулась домой, как побитая собака, и никто даже руки не поднял, чтобы тебе поаплодировать!»



*Франческо Гварди. Ридотто (фойе театра), 1755*

Мать певицы приходит в театр либо в домашней одежде, поверх которой накинута расшитая сонетами шелковая шаль, подаренная по случаю ее дочери, либо в маске и в черном длиннейшем плаще покровителя с капюшоном [164]. Она занимает место на сцене, держа наготове полоскания для горла, книжечку, где записаны все пассажи, и прочие вещицы, которые могут пригодиться ее девочке. Если она услышит, что дочь плохо поет, то принимается причитать, что в определенные дни нельзя ставить оперу, что импресарио набросился на ее дочку и т. п.

В то время, как певица поет, мать обязательно будет рассказывать работникам сцены, статистам, медведю и др.: «Моя дочка всегда исполняла только главные партии – принцессы, императрицы, королевы в ведущих оперных театрах, в Ченто, Будрио, Луго и Медзине [165]. Она щедрая душа и желает удачи всем артисткам, хотя они и не отвечают ей тем же. У нас тут много таких персон, которые если открывают рот, то только чтобы позлословить. Моя же девочка скромница и умница, кроме пения она умеет вышивать, плести кружева, танцевать и играть на флейте. Она даже училась грамматике и так умеет принаравливаться к чужим пристрастиям, что даже курит за компанию с покровителем. Она никогда не откроет своего ротика, чтобы сказать что-нибудь дурное о ком-то, но на этом свете нужно иначе вести себя если хочешь достичь удачи и счастья. Наперекор всем она скоро выйдет замуж и ей будут говорить

illustrissima [166]». Если какой-либо певице аплодируют больше, чем ее дочери, синьора грубо набрасывается на мать конкурентки, сидящую в ложе: «Подвиньтесь немножко, синьора Джулиана, Вы хотите занять все место, потому что вашей дочери так аплодируют. Но ведь все знают, как это делается. У моей дочери нет ни дублонов, ни серебряных шкатулок для подарков композитору и поэту, вот они и дали ей неудачную роль. Но если бы и она приглашала их к обеду, если бы и она подарила обоим часы, галстуки, вышитые ее руками, манжеты, тогда ей было бы больше удачи». На что соперница ответит следующим образом: «Вот так новости, ужасно удивляюсь я Вам, что это за разговоры Вы ведете? Я ничего не знаю ни о дублонах, ни о шкатулках. Я знаю, что моя дочь исполняет свою роль в совершенстве и не делает никаких подарков ни поэту, ни композитору. Но знаете ли, дорогая моя синьора Саббатини, в чем дело? Если вы хотите получить аплодисменты, то нужно иметь поставленный голос, хорошую дикцию, верно интонировать и уметь исполнять новомодные трели, петь в темпе, уметь играть, а не смеяться, не болтать на сцене. Если ваша дочь придумывает глупые трюки, то это не поможет, так что пусть она не обвиняет всех вокруг». Синьора мать возмутится: «Что это Вы говорите об интонировании, о пении и о темпе?! Все знают, что моя дочь не нуждается в этих сухих материях, она пела и играла на клавесине еще тогда, когда вам и во сне не снилось учить Вашу дочь! Мы из такого города, что знаем друг друга, знаем, кто был учителем у вашей и моей дочери. Нашему учителю мы платили луидор в месяц, и он приходил три раза в неделю, да и то по просьбе важных персон. Он не нуждается больше в уроках, на прежний свой заработок купил себе имение, у него парик с косичкой, к каждому уроку наш учитель пишет четыре листа пассажей, он состарился, изучая искусство пения. А у вашей дочери был учитель ростом с три вершка, его никто не хвалил и не ценил, в особенности наш учитель, ваш подлизывался ко всем, так как у него на пальцах фальшивые бриллианты, которые ему подарила одна певица по возвращении из Венеции, он носит цепочку от часов, а к ней прикреплено только колечко, а часов на ней нет! Вашему учителю цена два гроша, и Бог

знает, сколько месяцев ему приходится ждать, чтобы получить от вашей синьоры певицы эти два гроша!»



*Пьетро Лонги. Продавица эссенций (около 1756)*

Если стучат в дверь, синьора мать спешит первой посмотреть, кто пришел, пребывая в надежде, что принесли подарок ее дочери или же это покровитель, или импресарио, или попугай, или обезьяна. Если же это окажется сапожник, портной, перчаточник, которые хотят отдать квитанции для оплаты, то она скажет им, чтобы зашли в другой раз, так как певицы нет дома, или она занята за клавесином с синьором маэстро и т. п.

Если девушка из скромности отказывается принять в подарок шкатулку, кольцо, часы и пр., то мать начинает кричать на нее: «Я вижу, что ты совсем не знаешь, что такое хорошие манеры! Ты хочешь обидеть такого обходительного синьора, который так мил и так к тебе расположен?!» Принимая подарок от заезжего чужеземца, мать обращается к нему со следующими словами: «Вы

должны нас извинить, глубокоуважаемый синьор, моя крошка впервые вдали от дома. Она настолько чиста и невинна, что не имеет ни малейшего представления о значении подарков. Ведь это первый подарок, который она получает, потому что в нашем доме никогда не было посторонних».

Принимая в расчет содержание дочери (которое должно быть не хуже, чем у Княгини, Императрицы и Придворных) и расходы на прелестный зверинец попугаев, совишек и разных собачек с их потомством, а также учитывая траты на развлечения (предоставляемые в большом количестве синьором Прокколо), синьора мать в те вечера, когда дочь не выступает, будет устраивать лотерею с большим количеством выигрышных билетов. Каждый, во время непринужденного разговора, обязательно получает приз и уходит довольный, с мыслью вернуться снова и выиграть еще больше.

#### *Лотерея или лото*

с различными призами, стоимость одного билета – четыре луидора, которые следует уплатить перед чтением нижеследующего.

- 1) Позолоченная корзина с многократно использованными певицей в спектаклях поношенными тапочками, туфлями, сапогами, усыпанными разноцветными пятнами.
- 2) Бутафорская картонная коробка с цветочным рисунком, заполненная украшениями из секунд, терций и кварт, а также апподжиатурами, каденциями, полутонами, диссонансами, страданиями и т. п., все инкрустировано перламутром.
- 3) Кефаль, тамбурин и гирлянда Кола [167], украшенные крупными и мелкими шестнадцатыми нотами.
- 4) Двадцать четыре удара смычком, постановка голоса и четкое произношение, вкупе с вежливыми и тактичными требованиями зарплаты и т. п., из которых можно смастерить нижнюю юбку для горничной.

- 5) Полноценный костюм модного поэта, изготовленный из коры дерева цвета лихорадки, украшенный метафорами, аллегориями, гиперболами и т. п. с рядом пуговиц, сконструированных из старых оперных сюжетов и покрытых стихами различного метра, вместе с мечом и рукояткой из шкуры медведя.
- 6) Часы для измерения украшений, трелей и каденций примадонн, с перстом покровителя, указывающим верный темп.
- 7) Тридцать молний с пятью вспышками под цвет голоса каждая, спрятанных в переносной шкатулке *al naturale*.
- 8) Огромный шкаф с посохами пилигримов, либретто, дротиками, письменными столами, стилетами, ядами, тюрмами, канапе, убитыми медведями, землетрясениями, высокими павильонами, палитрами, глиной, кистями, с защелкой из тумана.
- 9) Большое количество контрактов, подписанных с разными театрами, в которые включена переуступка лож, аккредитивы импресарио, составленные на бланках Банка Невозможного, вместе с картонными сюжетами опер героических и любовных.
- 10) Большая касса, полная бестактностей, смиренных поз, нелепых претензий, тщеславия, потасовок, зависти, неуважительности, злословия, притеснений и т. п., оставленных виртуозами в доме примадонн, в то время как последние пели на сцене.
- 11) Большой вязаный мешочек, содержащий множество примеров вдумчивости, аккуратности, внимания, бдительности, пристальных взглядов, хороших манер, претензий от Первой или Второй солистки. Они связаны вместе лентой музыкального цвета и сплетены лично синьорой Матерью.
- 12) Картонный поднос со множеством написанных на нем партий из старых опер, с инструментальным сопровождением, удвоенными унисонами, диссоциирующими фаготами, квинтами, октавами, фальшью, десятью тысячами низких ми в *basso continuo*, на основе которых будут написаны новейшие партитуры опер. Этот приз в свое время был подарен примадонне какими-то модными композиторами.

13) Микроскоп, через который можно увидеть тревоги, неопытность, страсти, обманутые надежды, отчаяние, неудачные оперы, запасы провизии на весь год, пустые театры и полные лодки, банкротство и т. п. импресарио, все это завязано цветком хитрости.

14) Различные виды аплодисментов виртуозам обоих полов, импресарио, портным, статистам, покровителям и матерям певиц, подаренные Модному театру вместе с приступами ярости, маниями и преувеличениями, сопровождающими все вышеперечисленное.

15) Перо, которым был написан «МОДНЫЙ ТЕАТР».

### **Учителя,**

которые учат певиц исполнять украшения, наставляют их петь тихо, так как тогда лучше выходят пассажи. При этом фиоритуры, по их мнению, совсем не обязательно должны совпадать с басом и с инструментальным сопровождением арии. Учителя не будут обращать никакого внимания на метр, произношение, чистоту интонации, заботясь только о том, чтобы слушатели не могли понять ни единого слова из того, что поет певица.

Они дают одни и те же уроки без разбору всем артисткам и записывают им в большую книгу все пассажи и вариации. При этом педагоги более всего беспокоятся о том, чтобы включить в украшения ноты, находящиеся за пределами естественного диапазона голоса – как высокие, так и низкие, потому что в таком случае певица сможет рассчитывать на более высокий гонорар.

Если преподаватели не владеют искусством исполнения трелей, то они внушают певице, что это устаревший прием, что в современном театре никто так больше не поет. Они будут утверждать, что как только примадонна начнет петь трели, публика станет кричать и топать. Если же, несмотря на эти увещания, ученица настаивает на своем, то маэстро учит ее петь трель максимально быстро, без подготовки, только по полутонам. Далее педагог должен

непрерывно обучить певицу длиннейшим каденциям, для лучшего звучания которых он будет рекомендовать многократно перехватывать дыхание.

Как только исполнительница получает свою партию, маэстро начинает уговаривать ее поменять все арии. Помимо того, он каждую неделю высылает новые пассажи тем певицам, которые находятся на гастролях, настаивая на том, чтобы все украшения пелись под неизменно тихое звучание оркестра.

Начинающим девушкам и юношам, если они бедны, учителя будут давать уроки бесплатно. Заключая с ними контракт, маэстро прописывают себе две трети гонорара с первых 24 выступлений, половину с других 24, и одну треть со всех остальных до конца их жизни.

Сольфеджио со своими учениками и ученицами они не занимаются, а направляют к своему знакомому преподавателю по сольфеджио.

### **Преподаватели по сольфеджио**

дают всем певцам одинаковые упражнения, транспонируя их в разные ключи, тональности, темпы и пр. в зависимости от надобностей виртуозов. Они годами используют одни и те же распевки – от ля до ре восходящие, и от ре до ля нисходящие, переписывая их со всевозможными хроматическими изменениями, и ставя по необходимости то мажорные, то минорные знаки. Они никогда не дают певцу открыть рта, не добиваются ясного произношения гласных и т. п.

### **Плотники и кузнецы,**

прежде чем приступить к работе в театре, выносят из него под предлогом починки все двери, дирижерские палочки, замки, задвижки и возвращают все вышперечисленное только за большие чаевые. Они заботятся о том, чтобы в первый же вечер начать стучать с первых тактов увертюры и продолжать стук весь первый акт и т. п.



## **Распорядители лож**

– доверенные лица покровителей певиц, они каждый вечер с двадцати четырех до двух [168] стоят в темных простенках на площадях, гремя ключами в знак предупреждения, что могут провести желающих на спектакль и т. п.

## **Бутафор**

пальцем не пошевелит, не получив чаевых в размере не менее тридцати сольди, и каждый вечер требует купить у него хотя бы одну свечу. Всякий раз, когда начинают репетировать новую оперу, он претендует на подарок в пятнадцать монет под предлогом того, что будет извещать виртуозов о времени репетиций, приносить им партии и т. п.

Он бесплатно руководит статистами, а также в случае необходимости бесплатно выступает в роли медведя.

## **Капельдинер**

появляется только на генеральной репетиции. Он не разбирается ни в музыке, ни в поэзии, ни в сценографии, ни в танцах, ни в статистах, ни в медведях, зато судит решительно обо всем.

Капельдинер пристрастен к какому-либо композитору, театру, виртуозу, статистке, медведю, поэту и осуждает всех остальных.

Он ходит в оперу по билетам под залог, каждый вечер просматривая спектакль только четверть часа [169] – таким образом он имеет возможность увидеть оперу целиком за двенадцать вечеров. Капельдинер часто посещает комедию, потому что она обходится даром, а на оперу вовсе не обращает внимания, даже

в вечер премьеры, за исключением половины арии примадонны, сцены с медведем, землетрясением, молнией и т. п. Он будет обхаживать виртуозов как одного, так и другого пола в надежде на то, что те проведут бесплатно мимо кассы и т. п.

### Кассир

считает себя любителем музыки, у него под рукой всегда есть нотная бумага, он с превеликим удовольствием разыгрывает из себя покровителя виртуозов как мужского, так и женского пола. Кассир будет бесплатно снабжать напитками всех солистов, оркестрантов, импресарио, статистов, медведя, поэта. Примадонне он будет преподносить в качестве подарка последние новейшие кантаты из Неаполя.

Кассир очень обходительно, с шутками продает тем, кто ни о чем не догадывается:

- кофе с добавлением ячменя, бобов, жареные хлебцы и т. п.;
- ликеры различных видов и названий, которые на самом деле состоят только из дешевого самогона и меда;
- щербет, пахнущий не лимоном, а купоросом, с окаменелостями селитры или наоборот, с пеплом вместо соли;
- шоколад, состоящий из сахара, гнилой корицы, миндаля, желудей и дикого какао;
- никогда не продаст простой воды, если вместе с ней не заказывают ликера;
- вино и еда по обычной цене.

Все вышеперечисленное стоит в четыре раза дороже, чем обычно.

И т. п.

К О Н Е Ц

## КОММЕНТАРИИ К ТРАКТАТУ «МОДНЫЙ ТЕАТР»

[1] Пародия на посвящение – Бенедетто Марчелло посвящает трактат самому себе. В издательской практике XVIII века посвящение публиковалось с целью дополнительного заработка и могло принести автору солидный доход. Поэтому в большинстве случаев писатели избирали богатого покровителя и в посвящениях многоречиво и высокопарно восхваляли всевозможные достоинства мецената. В Англии вплоть до конца XVII века существовала фиксированная цена на посвящения – от 20 до 40 фунтов, а французский драматург Пьер Корнель прославился самым неумеренно льстивым посвящением, которое обошлось состоятельному банкиру Монторону в двести пистолей. В предисловии к трагедии «Цинна» Корнель настолько преувеличенно восхвалял патрона, что с тех пор выражение «слава Монторону» (*épître à Montauron*) стало крылатым. Примечательно, что Людовик XIII не принял посвящение другой трагедии Корнеля («Полиевкт»), посчитав, что оно слишком дорого стоит. Постепенно модель посвящения стала восприниматься современниками со все большей иронией, но во времена Марчелло авторы еще в полной мере пользовались возможностью заработать, что и послужило предметом сатиры в посвящении «Модного театра». Следует отметить, что даже в конце XVIII века эта традиция была настолько сильна, что поступок Жан-Жака Руссо, отказавшегося публиковать посвящение французской королеве, был встречен современниками с искренним недоумением.

[2] В трактате «Модный театр» в саркастической манере критикуется деятельность современных музыкантов, однако Марчелло не называет ни одной фамилии. Вместе с тем в подписи к картинке, напечатанной на титульном листе сочинения, фигурируют вымышленные названия мест, где якобы была напечатана книга и где она якобы будет продаваться. В этих названиях зашифрованы имена музыкантов, против которых направлены стрелы сатиры автора.

Разгадать тайну надписи титульного листа пытались многие ученые. В отечественной науке данная проблема наиболее полно освещена в книге П. В. Луцкера, И. П. Сусидко «Итальянская опера XVIII века» (Ч. 2.: Эпоха Метастазиио. М., 2004).

[3] В переводе с итальянского слово *Borghì* (мн. ч. от *borgho*) означает местечко, место. Борги (*Borghì*) – фамилия известной болонской певицы Катерины Борги (*Catterina Borghì*), а также популярного в то время тенора Гаэтано Борги (*Gaetano Borghì*).

[4] Белисания (*Belisania*) – в названии зашифровано имя блиставшей на оперной сцене с 1716 г. болонской певицы Чечилии Белисани, жены композитора Дж. Мария Буини, или же ее отца, баса Франческо Белисани.

[5] Анаграмма на Антонио Вивальди (1678–1741). Вивальди, служивший в течение ряда лет импресарио театра Сант-Анджело (дословно в переводе с итальянского – «Театр Святого Ангела»), карикатурно помещен на картинке в виде играющего на скрипке ангела, одетого в монашеское облачение и сидящего в лодке, на корме которой устроился медведь.

[6] Аллюзия на фамилии известных певиц Кантелли – Катерину Терезу и Анжелу Марию, болонских примадонн, выступавших совместно в итальянских оперных театрах в первой половине XVIII века.

[7] Медведь (итал. *orso*) – намек на Джованни Орсатти, импресарио венецианских театров. Образ медведя постоянно упоминается в трактате Марчелло, он становится своего рода символом навязчивого современного «модного» театра, вычурных оперных постановок.

[8] Улица (итал. *strada*) – аллюзия на имя Анны Марии Страда дель По. Эта певица исполняла главную партию Розаны в опере А. Вивальди «*La verità in sîmento*» («Истина в испытании»), либретто Дж. Палацци). Премьера оперы состоялась в 1720 году в Венеции в театре Сант-Анджело.

[9] Коралло (Corallo) – в названии улицы зашифровано имя певицы Антонии Марии Лауренти Новелли, которую прозвали Coralla (в переводе с итальянского коралловая). Мария Лауренти Новелли исполняла роль трагедистки Мелинды в той же опере А. Вивальди «Истина в испытании».

[10] Порта (Porta) – аллюзия на фамилию композитора Джованни Порта (1675–1755), автора около тридцати опер, написанных в первой половине XVIII в. для ведущих театров Венеции, Рима, Лондона и Монако.

[11] Дворец (Palazzo) – фамилия известного либреттиста Джованни Палаццо, автора либретто опер А. Вивальди «Armida al campo d’Egitto» («Армида в египетском стане», премьера в Венеции в театре Сан-Моисе в 1718) и упомянутой выше оперы «Истина в испытании».

[12] Орландо (Orlando) – аллюзия на фамилию известного флорентийского композитора Джузеппе Мария Орландини (1676–1760), члена филармонической академии Болоньи. Помимо этого, автор мог иметь в виду певицу Кьяру Орланди, а также чрезвычайно популярную в то время оперу Дж. А. Ристори на либретто Г. Браччоли «Orlando furioso» («Неистовый Роланд», 1713) премьера которой прошла с небывалым успехом в Венеции в театре Сант-Анджело. В ее постановке в качестве импресарио участвовал Вивальди. Рукопись оперы Ристори «Orlando furioso» была обнаружена в архиве Вивальди, некоторые сцены Вивальди переписал заново для возобновления постановки в 1714 году. Опера «Orlando furioso» выдержала рекордное число представлений – более сорока. Следует отметить, что в том же 1714 году Вивальди написал оперу «Orlando finto pazzo» («Роланд – мнимый сумасшедший»), премьера которой была встречена равнодушно.

[13] «Сам не творя, покажу я, в чем дар, в чем долг стихотворца» – цитата из книги Горация «Искусство поэзии» («Ars poetica», р. 306–307).

[14] В оригинале игра слов – Марчелло называет свой труд, посвященный опере, *operetta*, что в переводе дословно означает «небольшое произведение, маленький труд».

[15] В итальянской поэзии получила распространение силлабическая система стихосложения, в которой ритм формируется при помощи деления стиха на ритмические единицы, соотнесенные не по количеству ударений, а по числу слогов. Принято различать несколько основных традиционных метров, возникающих в зависимости от числа слогов в строке. Одиннадцатисложник (*endecasillabo*) – один из самых широко распространенных метров итальянской поэзии. Большая часть стихов Данте, Петрарки, Тассо, Ариосто написаны именно одиннадцатисложником. Также часто встречаются семисложник и пятисложник.

[16] В XVIII в. многие видные деятели занимались литературой и посвящали сочинению либретто свой досуг. Например, к числу известных поэтов принадлежали математик и астроном, основатель болонской обсерватории Э. Манфреди, кардинал П. Оттобони.

[17] Данте Алигьери (1265–1321) – итальянский поэт и писатель, основоположник классического литературного итальянского языка.

[18] Петрарка Франческо (1304–1374) – один из крупнейших поэтов XIV века, основатель раннего гуманизма эпохи Проторенессанса.

[19] Лудовико Ариосто (1474–1533) – итальянский поэт и драматург, яркий представитель эпохи Возрождения, автор поэм, на сюжеты которых написаны многочисленные либретто, в том числе либретто оперы А. Вивальди «*Orlando furioso*» («Неистовый Роланд»), принадлежащее перу Г. Браччоли.

[20] Сцена жертвоприношения – одна из типовых сцен барочных опер XVII–XVIII вв. В качестве примера можно привести сцену жертвоприношения из третьего акта оперы А. Лотти «*Teuzzone*» («Тевзон», либретто А. Дзено), премьера которой состоялась в театре Сан-Кассиано в Венеции в 1706 году. (см. Paolo Fabbri «*Il secolo cantante*», Bologna, Milano, 1990). На этот же сюжет в 1719 году Вивальди написал оперу с одноименным названием «*Teuzzone*» («Тевзон») для оперного театра в Мантуе, где и состоялась ее премьера в карнавальном сезоне 1719 года. Названия оперы в устойчивом переводе на русский язык не существует.

[21] Сцена пиршества часто встречается в итальянских оперных спектаклях XVII–XVIII вв. В частности, в третьем акте оперы К. Паллавичино «Licinio imperatore» (либретто М. Нориса) представлена сцена пиршества. Опера была поставлена в Венеции в театре Сан-Джованни Крризостомо в 1683 году.

[22] Сцены, в которых Бог появляется из машины – он или возносится на облаке в небо, или появляется на колеснице из-под земли. Такой сценой завершается опера К. Монтеверди «Орфей» (либретто А. Стриджо), премьера «Орфея» прошла в придворном театре Мантуи в 1607 году.

[23] Для перемены декораций требовалось время, которое обычно заполнялось аккомпанированными речитативами. Л. Муратори, один из виднейших историографов первой половины XVIII в., сетовал: «...поэт воле хозяина театра подчиняется, должен иногда приспособлять действие и стихи к какой-нибудь машине или особой сцене, каковые публике показать желают» (Материалы и документы по истории музыки. Том 2: XVIII век. М., 1934. С. 136).

[24] Как правило, сюжет оперы был настолько запутанным, что в либретто, то есть в печатной версии полного текста оперы, отдельно публиковалось и краткое содержание оперы. Наличие большого количества местных диалектов также осложняло восприятие текста. По этой причине печатное содержание было насущной необходимостью. На последней странице либретто оперы Ф. Кавалли «Веремонда» помещено краткое содержание оперы с указанием: «Для тех, кто после прочтения либретто и просмотра спектакля не смог понять содержание оперы» (The Musical Quarterly. Vol. 34. No. 3. P. 373).

[25] Так называемая «выходная» ария, исполняемая солистом перед тем, как он покидает сцену. Выходные арии звучали в кульминационный момент драмы, после их исполнения певцы как правило покидали сцену. Такие арии были наиболее эффектными, их слушали с вниманием, в них солист мог блеснуть виртуозным мастерством. Эта традиция сохранилась и в операх, написанных в более позднее время на стихи П. Метастазиио.

[26] Сцены с участием экзотических животных, в том числе и медведей, обрели особую популярность в оперном театре XVII–XVIII вв. Так, в первом действии оперы Ф. Кавалли «La Calisto» на текст Дж. Фаустини (Венеция, 1651) «из леса выходят шесть медведей и танцуют». В опере К. Борцио «Il Narciso» на текст Франческо де Лемене (Лоди, 1676) «танцуют медведь и четыре охотника».

[27] Сцены со львами часто встречаются в барочных оперных спектаклях. Наиболее яркие примеры – «Orlando finto pazzo» («Орландо – мнимый сумасшедший») А. Вивальди; «Ormista» («Ормиста») А. Кальдара на либретто А. Дзено (1721); «Farnace» («Фарначе») А. Вивальди на либретто А. М. Луккини (Венеция, Сант-Анджело, 1727).

[28] См. III действие оперы К. Ф. Поллароло «Onorio in Roma» (либретто Дж. М. Джанни, премьера состоялась в Венеции в театре Сан-Джованни Кризостомо в 1692); II действие оперы А. Вивальди «Orlando furioso» («Неистовый Роланд»); II действие оперы А. Вивальди «Il vinto trionfante del vincitore» («Побежденный, торжествующий над победителем»), либретто А. Марки, премьера в Венеции в театре Сант-Анджело в 1717); II действие оперы Дж. Порты «Agide re di Sparta» (либретто Л. Бергалли, первое представление прошло в Венеции в театре Сан-Моизе в 1725).

[29] См. II действие оперы А. Вивальди «Teuzzone» («Тевзон», либретто А. Дзено, 1719).

[30] См. II действие оперы Д. Эванджелисти «Ужин Бальта-зара» (либретто Ф. Ладзари, премьера в Кастелло в 1673). Традиционная сцена грозы появляется и в опере Дж. Россини «Севильский цирюльник» (1816).

[31] См. II действие оперы Ф. Гаспарини «Sesostri, re d'Egitto» (либретто А. Дзено, премьера в Венеции в театре Сан-Кассиано в 1709).

[32] По всей видимости, в Венеции существовало правило, согласно которому слушатель мог вернуть стоимость билета, если представление ему не понравилось, и он ушел со спектакля, прослушав оперу менее пятнадцати минут.

[33] См. комментарий 35.



[34] «Пусть хранится до девятого года», – Гораций «Ars Poetica» (р. 388). Подразумевается, что публикация литературного произведения требует большого труда и его не следует издавать поспешно.

[35] Древнегреческая трагедия имеет определенную структуру – она открывается декламационным прологом, за которым следует хоровое вступление – парод. Далее происходящее на сцене делится на эпизодии (ἐπεισόδιον – эпизоды) и песни хора (στάσιμον – стасимы). Последняя часть трагедии – финальный эксод (ἔξοδος, ἐξόδιον – выход) – включает в себя заключительный стасим и уход актеров и хора со сцены. Таким образом, хоровые фрагменты делят трагедию на части, по аналогии с актами в современных пьесах. Количество частей в греческой трагедии точно не установлено и варьируется у каждого автора.

[36] Софокл (496–406 до н. э.) – древнегреческий драматург, трагик. Софокл реформировал жанр трагедии – видоизменил ее содержание, увеличил число актеров и усовершенствовал декорации.

[37] Еврипид (480–406 до н. э.), наряду с Софоклом и Эсхилом, достиг вершин в жанре классической афинской трагедии. Хор в трагедиях древнегреческого мастера лишен повествовательной функции, ему отводится второстепенная роль. Еврипид привнес в трагедию особый прием *Deus ex machina* (лат. «Бог из машины»), который заключается в том, что появляющееся в решающий момент при помощи специальных механизмов божество неожиданным образом разрешает все коллизии сюжета.

[38] Аристотель (384–322 до н. э.) – ученик Платона, древнегреческий философ, заложил основы для развития многих естественных наук. Согласно Аристотелю, зритель во время просмотра трагедии переживает своего рода очищение – катарсис (κάθαρσις). Глубокое эмоциональное потрясение, вызванное гибелью главного героя, Аристотель считал основной целью жанра трагедии.

[39] Гораций (65–8 до н. э.) – древнеримский поэт, чье творчество приходится на «Золотой век» – период расцвета римской литературы.

[40] Древнегреческая трагедия основывается на триединстве места, времени и действия. Происходящее на сцене должно охватывать промежуток времени от восхода до захода солнца. Единство места ограничивает действие в пределах одной локации. Сюжетная линия древнегреческой трагедии лишена разветвленных отклонений, что определяет единство действия. О событиях, нарушающих требования триединства, но необходимых для хода трагедии, рассказывают вестники. С развитием жанра эти принципы постепенно стали терять свою актуальность.

[41] В XVIII веке исчисление времени в Венеции отличалось от общеевропейского. В республике день завершался по византийскому обычаю вместе с заходом солнца, а начало дня зависело от восхода и изменялось в зависимости от сезона. В наше время такое времяисчисление сохранилось только в монашеской республике Афон. Таким образом, если в XVIII веке в венецианском театре объявляли начало спектакля в три часа ночи, то это означало, что опера начнется не глубокой ночью, а через три часа после захода солнца. В синхронистических таблицах, составленных в XVIII веке, зафиксировано, что в Венеции времен Вивальди без четверти четыре 8 июня соответствует полуночи современного времяисчисления. Именно по этой причине у немногих сохранившихся в Венеции общественных часов имеется циферблат не с двенадцатью, а с двадцатью четырьмя делениями.

[42] Одна из отличительных черт венецианской оперы XVIII века – направленность на развлечение публики. Либреттисты в любых сюжетах стремились найти яркие моменты, способные поразить широкую аудиторию. Отталкиваясь от общеизвестных исторических или античных фабул, поэты максимально приближали содержание к запросам современной публики. Таким образом, создавая либретто о жизни Нерона, Александра Великого или Пирра, авторы с легкостью изобретали всевозможные фантастические переплетения сюжетной линии, лишь бы поразить воображение зрителей.

[43] Амадис – главный герой средневековой рыцарской поэзии. Одна из наиболее распространенных поэм «Амадис Галльский» дошла до наших дней благодаря обработке Гарсиа Родригес де Монтальво (1508), другая поэма с таким же названием принадлежит перу отца Торквато Тассо, Бернардо Тассо (1560). По одной из многочисленных франкоязычных версий перевода поэмы Монтальво в 1683 году Ж.-Б. Люлли написал оперу «Амадис Галльский» (либретто Ф. Кино), Г. Ф. Гендель в 1715 году завершил оперу «Амадис» (либретто Дж. Росси), основанную на том же сюжете.

[44] Бово д'Антонна (итал. *Vuovo d'Antona*) – рыцарь, персонаж из средневековой европейской литературы, наподобие русского Бовы Королевича.

[45] Среди опер, названия которых указывают на основное действие, произведения, написанные Ф. Гаспарини (на либретто Ф. Сильвани): «*Gli imenei stabiliti dal caso*» (Венеция, Сан-Кассиано, 1702); «*Il miglior d'ogni amore per il peggiore d'ogni odio*» (Венеция, Сан-Кассиано 1703); «*La fada tradita e vendicata*» (Венеция, театр Сан-Кассиано 1704, эта опера была переделана Вивальди в 1726 для театра Сант-Анджело).

[46] Сцена в тюрьме – одна из типовых сцен барочного оперного спектакля. В качестве примера можно привести третье действие оперы А. Вивальди «*L'incoronazione di Dario*» («Коронация Дария», на либретто А. Морселли, Венеция, Сант-Анджело, 1717). Сцены с кинжалами и принятием яда также являются типовыми для опер XVII–XVIII вв. См. сцену с ядом в опере Ф. Гаспарини «Константин» (на либретто А. Дзено, Венеция, Сан-Кассиано, 1711). Сцена с письмом встречается в первом акте оперы Альдровандини «Пирр» (на либретто А. Дзено, Венеция, Сант-Анджело, 1704). Сцена сумасшествия часто встречается в оперных спектаклях XVIII в. См. сцену сумасшествия в опере Ф. Сакрати «*La finta pazza*» (либретто Дж. Строцци, Венеция, Новиссимо, 1641), а также в опере А. Вивальди «*Orlando finto pazzo*» («Орландо – мнимый сумасшедший»).

[47] Такие сцены встречались в операх композиторов предшествующего поколения, в качестве примера можно привести сцену из второго действия оперы

К. Монтеверди «Коронация Поппеи» (либретто Дж. Ф. Бузенелло), в которой во время сна Поппеи на нее готовится покушение. Премьера оперы состоялась в Венеции в театре Сан-Джованни-э-Паоло в сезон 1642/43 года.

[48] Переделки чужих опер и заимствования либретто были распространены в практике барочного оперного театра. В качестве примера можно привести оперу А. Вивальди «*Ottone in villa*» (либретто Д. Лалли, Венеция, театр делле Грацие, 1713), которая представляет собой переделанную оперу К. Паллавицино «*Messalina*» (либретто Ф. М. Пиччоли, Венеция, Сан-Сальвадор, 1679). Такая практика была в ходу вплоть до конца XVIII века. Г. Ф. Гендель либретто о «Дионисио, короле Португальском» переделал в «Сосарма, царя Мидийского» – поменяв имена персонажей, но оставив основное содержание драмы без изменений. В другой опере Г. Ф. Генделя «Агриппина» большая часть музыки заимствована из ранних сочинений мастера, а также из опер других известных композиторов.

[49] Как указывалось выше, посвящение приносило серьезный доход авторам либретто. Возможно, Марчелло подразумевает сотрудничество Апостола Дзено и Пьетро Париасти, которые совместно написали либретто нескольких опер, в том числе: «*Antioco*» (1705), «*Artaserse*» (1705), «*Ambleto*» (1706), «*Statira*» (1706), «*Anfitrione*» (1707).

[50] См. комментарий 25.

[51] Анфион (Амфион) – персонаж древнегреческой мифологии, сын Зевса и Антиопы. Анфиона почитали как одаренного музыканта, по преданию от его пения двигались камни.

[52] Филамон – фракийский музыкант и певец, в мифологии он супруг нимфы Аргиопы (в некоторых вариантах музы Эрато или Мельпомены), отец Тамириса и дед Орфея.

[53] Демодок – слепой певец, исполнявший поэмы собственного сочинения под аккомпанемент лиры, один из персонажей «Одиссеи» Гомера.

[54] Терпандр (VII век до н. э.) – древнегреческий поэт и музыкант, реформатор греческой классической музыкальной системы и лирической поэзии, эолийской и дорийской. Терпандр усовершенствовал лиру, добавив к четырем струнам еще три и изобрел новую текстомузыкальную форму – ном. Различные номы Терпандра были распространены как общепризнанные мелодические и композиционные модели и использовались в качестве основы для распева гекзаметрических стихов на состязаниях.

[55] Страбон (около 64/63 до н. э. – ок. 23/24 н. э.) – известный античный историк и географ, автор «Истории», не дошедшей до наших дней, и «Географии», почти полностью сохранившейся. 17 книг «Географии» были написаны по результатам путешествий Страбона и представляют собой в большей степени путевой дневник, чем научный труд. Несмотря на это, информация, изложенная в «Географии», бесценна и представляет уникальные данные для изучения античной географии.

[56] Плиний – скорее всего подразумевается древнеримский писатель-эрудит Плиний Старший. Плиний Младший, его племянник, был известным древнеримским политическим деятелем, писателем и адвокатом. Плиний Старший прославился как автор «Естественной истории», одного из крупнейших энциклопедических сочинений античности, остальные его творения не сохранились.

[57] Плутарх (ок. 46, Херонея, Беотия – ок. 127, место смерти неизвестно) – древнегреческий писатель и философ, автор морально-философских сочинений. Будучи активным общественным деятелем римской эпохи, Плутарх считал себя продолжателем идей Платона. Основные труды философа, написанные на различные темы, объединены в серию под названием «Нравственные сочинения» или «Моралии», другая часть – «Сравнительные жизнеописания» – посвящена обзору биографий самых крупных деятелей античной Греции и Рима.

[58] Мода на такие чрезмерно вычурные поэтические тексты пошла от А. Дзено, в либретто которого широко употребляются поэтические метафоры.

Можно привести множество примеров арий такого рода. Так, в опере Ф. Гаспарини «Баязет» (либретто графа А. Пиовене, Венеция, 1719) присутствует целая череда подобных арий – в первом действии фиалки и розы сравниваются с человеческой скромностью и гордостью, в последующей арии маленькая бабочка уподобляется неудачному любовнику. Схожие арии встречаются и во втором действии, где упоминаются неизменные ласточка и соловей. Бабочки – излюбленная поэтическая метафора в оперных текстах того времени. См. арию «*Farfalletta innamorata*» из второго действия оперы Северо де Лука «*L'Eraminonda*» (либретто А. Перуччи, Неаполь, 1684); арию «*Son come farfalletta*» из второго действия оперы А. Вивальди «*Арсильда – королева Понта*» (либретто Д. Лалли, Венеция Сант-Анджело, 1716); арию «*Farfalletta alla sua face*» из второго действия оперы А. Вивальди «*Армида в египетском стане*»; арию «*Così ancor la farfalletta*» из второго действия оперы А. Вивальди «*Scanderbeg*» (либретто А. Сальви, Флоренция, 1718). Тигры появляются во втором действии оперы А. Вивальди «*Artabano re de Parti*» (либретто А. Марки, Венеция, Сан-Моизе, 1718). Морская тема отражена в третьем действии оперы А. Вивальди «*Orlando finto pazzo*» – «*Sventurata navicella*». Жасмин и вообще цветок как символ также популярен в опере XVIII в. – во втором действии оперы А. Вивальди «*Армида в египетском стане*» упоминается цветок – «*Tal or il Gelsomin piange nel Prato*». В последующий период развития жанра эта традиция сохраняется – так, в опере В. Беллини «*Сомнамбула*» ария с цветком «*Ah! Non credea*» стала настолько популярной, что начальные ее строки были выгравированы на могиле композитора.

[59] По мере того, как певцы стали занимать лидирующие позиции в опере, они начали позволять себе выпускать те фрагменты, в которых не было возможности продемонстрировать вокальное мастерство. Эти отрывки с целью облегчения зрителям восприятия текста в печатной версии либретто выделялись кавычками.

[60] «Сиденья из травы» («*sedile d'erbe*») – вероятно, это один из предметов театрального реквизита того времени. См. оперу А. Вивальди «*Arsilda regina*

di Ponto» на либретто Д. Лалли, премьера которой состоялась в Венеции в театре Сант-Анджело в 1716 году. В первом действии, сцене 6, содержится ремарка: «Уединенное место с несколькими скамьями из травы... с подземным переходом». См. также пьесу «Buovo d'Antona» (1758 г.) где в сцене 13 место действия описано как «Bosco corto con sedili d'erbe» («лесок с травяными сиденьями») (см. [http://www.librettidopera.it/buovo/a\\_02.html](http://www.librettidopera.it/buovo/a_02.html) ).

[61] Пирр (др.-греч. Πύρρος, лат. Pyrrhus – «рыжий», «огненный», предположительно из-за цвета волос) – один из великих полководцев античности, противник Рима, царь Эпира. Пирр, выдающийся воин своего времени, постоянно сражался и, выигрывая в сражениях, опять стремился в бой, теряя в новой войне достигнутое. Крылатое выражение «пиррова победа» означает сомнительную победу, по своим потерям почти равную поражению. В XVII–XVIII вв. поэты часто сочиняли либретто на сюжеты, связанные с жизнью Пирра. «Танец Пирра» представлял собой стилизованный воинственный танец, облачения воинов были, как правило, огненно-рыжего цвета.

[62] Персия, Египет – место действия опер А. Вивальди – «La Costanza trionfante degl'amori e degl'odii» («Постоянство, торжествующее над любовью и ненавистью»), либретто А. Марки, Венеция, Сан-Моизе, 1716), «Armida al campo d'Egitto» («Армида в египетском стане»), Венеция, Сан-Моизе, 1718).

[63] Перед началом спектакля продавались книжечки (libretto), в которых был напечатан текст оперы. Отсюда и пошло название либретто (в переводе с итальянского «книжечка») как особой литературной формы, обозначающей текстовую основу оперного спектакля. Поэты получали гонорар от продажи печатных либретто.

[64] В то время поэт отвечал не только за написание либретто, но и осуществлял постановку оперы в качестве режиссера.

[65] Сирокко, левантиец, трамонтана – названия ветров Средиземноморья.

[66] Шесть персонажей, как правило, представляли супружескую пару или пару влюбленных, отца или монарха, наперсника, воина и предателя.

[67] Метастазіо в письме, адресованном Фаринелли (1752), описывает трудности работы либреттиста. Он жалуется на то, что связан требованиями императрицы, желающей нового либретто, но «греческие и римские сюжеты исключены из моей юрисдикции, потому что эти нимфы [певицы] не должны выставлять свои целомудренные конечности, так что я должен прибегнуть к восточной истории... Контраст Порока и Добродетели неосуществим в этих драмах, потому как никто не хочет играть отрицательных персонажей. Также я не могу включить в драму более пяти персонажей... Время представления, перемены декораций, арии и количество стихов ограничены: теперь ради всего святого скажите мне, разве все эти неудобства не могут свести с ума даже самого терпеливого человека?» (Burney C. «Memoirs of the life and writings of the Abate Metastasio». V. 2. P. 16).

[68] На главные партии назначали исполнителей-кастратов, занимающих лидирующие позиции в итальянской опере XVIII в. Низкие мужские голоса не пользовались популярностью, им, как правило, поручали роли второго, третьего планов.

[69] Период карнавала в Венеции, совпадавший с театральным сезоном, отличался тем, что абсолютно каждый, вне зависимости от своего статуса, был обязан везде носить маску – не только на улице, но и в театре, гондоле, церкви, игорном доме, во дворце дожа и т. п. Город примерно на полгода погружался в атмосферу невероятного праздника: каждый, от дожа до горничной, мог свободно разгуливать по улицам в маске, посещать театры и говорить безнаказанно все, что ему вздумается. Во время карнавала вся Европа устремлялась в Венецию и население этого удивительного города увеличивалось примерно на четверть. Театры во время карнавального сезона становились местом особого притяжения. В ложах не только смотрели спектакли, но и заключали деловые соглашения, устраивали важные политические встречи, общались, играли в шахматы, карты. Как отмечает аббат Ришар, «... в Венеции, как и повсюду, сам по себе спектакль интересует весьма мало: все гораздо больше заняты тем, что происходит в ложе, чем тем, что делается на сцене. Мимолетное внимание



привлекают разве только наиболее блестящие арии и балет в первые дни представлений» (Материалы и документы по истории музыки. Том 2: XVIII век. С. 240).

[70] Ария с ритурнелем – особый тип музыкальной формы эпохи барокко, в которой ритурнель выполняет функцию инструментального вступления к арии. Иногда ритурнель появляется между разделами арии или куплетами песни, а также завершает произведение. Наибольшее распространение получили «арии с девизом» («Devise-Arie»), имеющие однотемную структуру. В инструментальном ритурнеле такой арии содержится основная тема, повторяющаяся и развивающаяся затем в партии солиста.

[71] Техника колоратурного пения, характерная для опер XVII–XVIII вв., подразумевает орнаментирование вокальной мелодии различными видами украшений – пассажами, трелями, апподжиатурами. «Я слышал в Венеции между прочим и знаменитую Фаустину, которая спела первую часть арии так, как она была написана, когда же подошло повторение *da capo*, она стала делать всевозможные украшения и пассажи, нисколько не нарушая, однако, точности аккомпанемента. Даже сам композитор находил иногда свою арию в устах тех, кто исполняет ее лучшей и приятнейшей, чем в его собственном замысле», – отмечает немецкий путешественник И. Немейц (Материалы и документы по истории музыки. Том 2: XVIII век. Указ. изд. С. 139).

[72] Многие современники Марчелло отмечали унижительное положение либреттиста. Так, Л. Муратори с горечью писал о незавидной доле сочинителей оперных либретто: «Самые партии драмы надлежит хорошо поделить, и так стихи рассчитать, дабы ни один исполнитель не жаловался на то, что ему партия дана меньшая или менее сильная, чем другим. Посему поэты не по требованию искусства своего или сюжета самого драмы создают пьесы... Еще то присовокупите, что поэт воле хозяина театра подчиняется, должен иногда приспособливать действие и стихи к какой-нибудь машине или особой сцене, каковые публике показать желают...» (Материалы и документы по истории музыки. Том 2: XVIII век. Указ. изд. С. 136).

[73] Числовые соотношения между звуками были открыты Пифагором. Он рассчитал, что колебание струн, издающих музыкальные звуки, выражается в простых числовых пропорциях, которые рассчитываются при помощи нахождения частоты колебаний в секунду. За основу принято считать ноту *c*, ее соотношение с другими звуками образует определенные математические формулы. Так, интервал квинта *c–g* исчисляется соотношением  $3/2$  (*c* – 294 колебания, а *g* – 396), кварта *c–f* образует соотношение  $4/3$  (294–352) и т. д.

[74] Одна из трех разновидностей двухголосного движения контрапунктической манеры письма, когда голоса двигаются в противоположном направлении, удаляясь друг от друга.

[75] Тритоны – интервалы особо резкого звучания. Согласно правилам, прописанным в практических трудах по правилам композиции эпохи средневековья и барокко, прямое мелодическое движение в пределах тритона (например, *f–g–a–h*) считалось запрещенным приемом.

[76] Гексахорд (от др.-греч. ἕξ – шесть и χορδή – струна) – шестиступенный звукоряд в объеме большой сексты, строящийся по типу «тон–тон–полутон–тон–тон», использовался в практике раннего средневековья. Система гексахорда была теоретически обоснована в XI веке Гвидо Аретинским в трактате «Послание о незнакомом распеве» (ок. 1030). Гвидо Аретинский привязывал слоги церковного гимна к каждому звуку, устанавливая таким образом систему сольмизации. Позднее, к концу XII века, стали различать гексахорды трех видов: натуральный (*natura, naturale*) – от *C*, мягкий (*molle* или *b molle*) – от *F* с включением *b*, и твердый (*durum* или *# durum*) – от *G*.

[77] В средневековой теории музыки термин модус (лат. *modus* – мера, способ, предписание) наряду с *tonus, tropus* использовался для обозначения церковных ладов, предшествовавших появлению устойчивой мажоро-минорной системы. Система монодических модальных ладов основывалась на структуре григорианского хорала. Насчитывали от восьми до двенадцати разновидностей модусов, которые в зависимости от традиции называли либо порядковыми числительными, либо греческими терминами (ионийский, дорийский, фригийский,

лидийский, миксолидийский, гиподорийский). Основное отличие модусов в том, что организующим звуковысотным фактором является устойчивое сочетание мелодических формул, в которых отсутствуют ярковыраженные вводнотоновые тяготения. Различают несколько устойчивых мелодических форм церковной монодии – «иниций» (начальная форма), «амбитус» (объем распева) «финалис» (конечный тон), «реперкусса» (тон псалмодирования в мелодиях, связанных с многократным повтором одного звука). В ладовой теории средневековья модальная система определяла строение церковной монодии и особенности ее развития.

[78] Как указывалось выше, согласно практике раннего средневековья понятия *durum* обозначали не мажор в классическом понимании, а твердый гексахорд, тогда как термин *molle* обозначал не минор, а мягкий гексахорд от F с включением b (си бемоля).

[79] Тетрахордные роды (γένη τῶν τετραχόρδων) или роды мелоса (γένη τῶν μελωδομένων) в античной теории музыки представляли собой устойчивые виды интервальных структур в объеме кварты. Различали три основных вида или рода тетрахордов, в зависимости от их наклонения – диатонический, хроматический или энгармонический. В теории допускались смешения родов и переход из одного в другой. В схематическом виде тетрахордные роды выглядят следующим образом:



[80] В древнегреческой музыке в энгармоническом роде присутствовали два интервала, сумма которых равна полутону. Таким образом, греки использовали мельчайший интервал равный четверти тона, что в дальнейшей практике вышло из употребления.

[81] Подразумевается, что композитор по своему невежеству включает в произведения сакрального характера части из светских танцевальных сюитных циклов.

[82] Фолия (итал. *folia*, исп. *folía*,) – народный танец испанско-португальского происхождения, особенность структуры которого заключается в остигатном повторении одного гармонического оборота. Фолия обрела популярность в конце XVI в. и использовалась в композиторской практике вплоть до конца XVIII вв.

[83] Фурлана (итал. *furlana*, *forlana*) – итальянский народный парный танец, по характеру схожий с жигой, отличается быстрым темпом и пунктирным ритмом. Для фурланы характерен размер 6/8, 6/4, пунктирный ритм, схожий с ритмом сицилианы или жиги. Фурлана имела широкое распространение в простонародной среде, пользовалась особенной популярностью среди венецианских гондольеров, в композиторской практике встречается с XVI века.

[84] Ригодон (франц. *rigaudon*) – старинный парный французский танец, с XVII века приобрел популярность в высшем светском обществе. Ригодон входил в состав инструментальной танцевальной сюиты, а также включался в танцевальные дивертисменты в операх XVII–XVIII вв.

[85] В XVII–XVIII вв. зачастую один или несколько инструментов дублировали партию вокалиста в унисон или в октаву. Например, в опере Дж. Порты «Аргиппо» (Венеция, 1717) практически в каждой арии имеется обозначение *primi violini colla parte* (первые скрипки дублируют партию солиста), и даже флейты зачастую используются аналогичным образом. Во втором акте (сцена б) в арии Мецио в первом такте появляется ремарка *tutti con il basso*, обозначающая, что весь оркестр должен играть в унисон с певцом.

[86] Арии с выписанным сопровождением всего оркестра, в отличие от арий под сухой аккомпанемент *basso continuo*. Такие арии получили распространение в XVIII в. и часто вызывали критику современников, которые считали, что богатое инструментальное сопровождение мешает слушать солиста. «Вокальные упражнения заполнили оперу, инструментальная партия задушила вокальную... Барабан, литавры, трубы, валторны заняли место клавесина. Исполнение каждой ариетты возвещалось военным шумом, как перед началом битвы.

Среди сего гроыхания военного певец мог всю запускать высокие ноты» (Материалы и документы по истории музыки. Том 2: XVIII век. С. 173).

[87] Подразумевается запаздывающее разрешение в каденции в тоническое трезвучие основной тональности (например, кварта f-c разрешается в терцию e-c основного тонического трезвучия).

[88] В переводе с итальянского – «отец, империя, любовь, арена, королевство, красота, дыхание, сердце».

[89] В переводе с итальянского – «нет, без, уже».

[90] В переводе с итальянского – «мучение, одышка, пение, полет, падение». В итальянской вокальной музыке XVI–XVII вв. особенное распространение получили приемы звукоизобразительности. Поэтические тексты вокальных сочинений – мотетов, мадригалов, опер – служили основой для создания музыкальных образов. Композиторы пытались передать пение птиц, завывание ветра. Подъемы или спуски, упоминаемые в тексте, соответственно отображались нисходящими или восходящими гаммами, бег или конная скачка передавались пассажами и пунктирным ритмом, вздохи – нисходящими секундами и т. п.

[91] Ритурнель – инструментальное вступление, интермедия или завершающий раздел арии, иногда достаточно протяженный. Как писал Альгаротти, один из современников Марчелло, известный критик и писатель: «Как утомительно многословны эти ритурNELи, предшествующие [ариям], и как часто они бывают лишними. Ибо что может быть более невероятным, чем то, что исполненный гнева герой должен спокойно ждать, засунув руку за пояс, пока ритурнель закончится, чтобы дать выход страсти, которая должна кипеть в его груди!» (Цит. по: Marcello B. *Il teatro alla moda // The Musical Quarterly*. –Vol. 34. No. 3 (Jul., 1948). – Part 1. P. 383. – перевод наш. – Ю. Я.)

[92] *Ad libitum* (лат.) – по усмотрению, по желанию.

[93] Каденция – виртуозное соло вокалиста, в котором певец демонстрирует свое вокальное мастерство и блестящую технику. Каденции как правило вставлялись в конце арии или перед репризой трехчастной формы АВА и исполнялись без сопровождения оркестра, а *caprella*.

[94] Скудо (итал. *scudo*) название денежной единицы, бытовавшей в ряде итальянских государств со времен Средневековья и в период Нового времени.

[95] Игра слов: по-итальянски восьмые – *come*, а хроматический – *romatico*.

[96] Пиндар (522 до н. э. – 448 до н. э.) – один из самых значительных поэтов античности, обладал глубокими познаниями в области музыки. Не сохранилось нотированных музыкальных произведений Пиндара, однако поэт бесспорно прекрасно владел лирой и был тонким музыкантом.

Арион (конец VII – начало VI в. до н. э.) – древнегреческий поэт и певец, прославился и как литератор, и как непревзойденный музыкант. Играл на кифаре, известен тем, что ввел в общее употребление жанр дифирамба.

Орфей – герой древнегреческой мифологии, легендарный певец и музыкант. Имя Орфея является символом могущества искусства.

Гесиод (VIII–VII вв. до н. э.) – древнегреческий поэт и рапсод-исполнитель эпических песен.

[97] Павсаний (др.-греч. Παυσανίας, II в. н. э.) – древнегреческий путешественник и географ азиатского происхождения. Единственный дошедший до наших дней труд Павсания «Описание Эллады» ценен тем, что в нем представлена важная информация для установления связей между классической литературой и современной археологией Греции. Впервые путевые заметки Павсания на древнегреческом были изданы в Венеции в 1516 году.

[98] *Tromba marina* (дословно морская труба или труба Девы Марии) – старинный струнный смычковый инструмент, представляющий собой монохорд, в оркестре использовался в основном для поддержания *basso continuo* или создания определенного тембра звучания. Был распространен в Европе в период XV–XVIII вв.

[99] Речитатив *accompagnato* – речитатив, в котором выписана партия оркестрового сопровождения. Как правило речитатив *accompagnato* появлялся в моменты наивысшего драматического напряжения. Отличается от речитатива *secco*, в котором аккомпанемент ограничивается сухими аккордами *basso continuo*.

[100] В сценах плача (*lamento*) традиционно использовался нисходящий хроматический ход в басу. Один из наиболее ярких примеров – плач Дидоны из оперы Г. Пёрселла «Дидона и Эней».

[101] Как указывалось выше, в операх композиторов венецианской школы XVII–XVIII вв. наряду с ариями в сопровождении генерал-баса получили распространение арии с выписанным оркестровым сопровождением. Партия *continuo* сводилась к созданию гармонического фона, композиторы не стремились разнообразить инструментарий сопровождения включением выписанной партии чембало. Как отмечает английский путешественник и историк музыки Ч. Берни (1726–1814): «Я не встречал в Италии ни великого клавесиниста, ни оригинального композитора для этого инструмента. Им пользуются здесь лишь для аккомпанеента голосу, а сейчас он в таком забросе, как со стороны мастеров, так и исполнителей, что затрудняюсь решить, кто из них хуже – сами ли инструменты или те, кто на них играет» (Материалы и документы по истории музыки. Том 2: XVIII век. С. 185).

[102] Сохранившиеся до наших дней оперные партитуры начала XVIII века свидетельствуют об определяющей роли певцов в создании оперного спектакля. Так, в либретто вписывали не только имена будущих исполнителей, но и диапазон их голоса, наиболее выигрышные регистры. Иерархия голосов строилась следующим образом: тенорам предназначались второстепенные партии вестников, проходящих персонажей; басам, как правило, поручали партии слуг, старых наперсников, пожилых воинов. Мужские тембры имели низкий статус в барочной опере, все главные партии обязательно отдавались самым престижным высоким голосам, обладавших яркими тембровыми характеристиками. Как отмечает Сонетти: «В опере не разрешается петь никому,

кроме певца-евнуха и примадонны, остальные смеют только псалмодировать» (Материалы и документы по истории музыки. Том 2: XVIII век. С. 173).

[103] К концу XVII века начали складываться два основных типа оперных увертюр или симфоний. Французские композиторы (в частности Ж. Б. Люлли) разрабатывали двухчастную контрастную форму, где после торжественной медленной первой части шла быстрая, фугированная. В итальянской оперной школе постепенно был введен новый тип увертюры, состоящей из трех частей: крайние писались в быстром темпе, как правило *Allegro*, а средняя – в медленном, *Adagio* или *Andante*. Марчелло, по всей видимости, подразумевает именно итальянскую симфонию, по какой причине он называет стиль французским, на настоящий момент не удалось установить.

[104] Лигатура (лат. *ligatura* – связь) – в современной нотации обозначает знак, соединяющий две одинаковые по высоте ноты. В мензуральной нотации лигатура обозначала связанную группу нот, в которой ритмическое значение каждой ноты определялось ее положением в группе.

[105] *Seconda donna* – исполнительница партии второго плана.

[106] В партитуре оперы А. Вивальди «*Armida al campo d'Egitto*» («Армида в египетском стане») имеется надпись: «*La musica e del sempre celebre maestro signor don Antonio Vivaldi*» («Музыка именитого маэстро синьора дона Антонио Вивальди») – перевод наш. – Ю. Я.).

[107] В пьесе К. Гольдони «*Импресарио из Смирны*» (Венеция, 1761) певец-кастрат Карлуччо настаивает на таком «поддельном» контракте. Сначала он безуспешно ведет переговоры о гонораре в триста цехинов, но в конце концов соглашается лишь на пятьдесят. Однако ради сохранения своей репутации он требует, чтобы в контракте была прописана сумма пятьсот цехинов.

[108] Как отмечает современник Б. Марчелло, известный литератор и историограф своего времени Л. Муратори: «Если не иметь перед глазами напечатанным того, что поется, я убежден, что зрители вовсе разобраться в сюжете и действии не смогут. Если у слушателя нет того, что „либретто“ именуется, он видит токмо, что одни исполнители входят на сцену, другие уходят, одни



поют, другие молчат, но ни завязки, ниже развития пьесы зрители не понимают» (Материалы и документы по истории музыки. Том 2: XVIII век. С. 136).

[109] Зороастро – распространенный оперный персонаж, прототипом которого является Заратуштра – основоположник вероучения зороастризм. Греки признавали в Заратуштре мудреца-астролога и произносили его имя как Зороастро (от греч. ἀστέρων – звезда), а вероучение пророка нарекли зороастризмом. В оперном театре XVII–XVIII вв. сюжеты с участием мага и волшебника Зороастро были чрезвычайно популярны, к числу наиболее известных принадлежат оперы К. Ф. Поллароло («Семирамида», Венеция Сан-Джо-ванни Кризостомо, 1714), Г. Ф. Генделя («Орландо», 1733), Ж. Ф. Рамо («Зороастр», 1749), В. А. Моцарта («Волшебная флейта», 1791).

[110] В медицине того времени табак считался лекарственным средством, врачи рекомендовали употреблять его для профилактики астмы, при лечении зубной боли и других недугов.

[111] Как указывалось выше, каденции исполнялись певцами сольно, без сопровождения оркестра. Современники с сарказмом отмечали: «Каденция по всем правилам искусства должна была семь минут тридцать шесть секунд на одном дыхании длиться, даже если бы исполнителю угрожала неминуемая смерть здесь же на сцене» (Материалы и документы по истории музыки. Том 2: XVIII век. Указ. изд. С. 174).

[112] По свидетельству современника, «в исполнении итальянских певцов суть две вещи, кои не к самой мелодии относятся, а к украшению: трель и так называемая каденция. Трель они делают необычайно громко, подчеркнуто быстро, и кажется, что она продолжается несколько тактов. Сие в ариях со стремительным движением необычайное действие производит, в то время как актер отступает с неописуемо наглой физиономией и придает всему необычайно эффектный вид. В каденциях они не стоят неподвижно, а продолжают действовать и двигаться, как будто произнося слова. Сими приемами они увлекают

слушателей больше, чем самым текстом, как бы ярко они оный ни произносили» (Материалы и документы по истории музыки. Том 2: XVIII век. Указ. изд. С. 155).

[113] Ария *da capo* – трехчастная форма барочной оперной арии, построенная по принципу АВА. Первая часть завершалась в основной тональности, вторая часть, как правило, контрастировала с первой по характеру, темпу, наклону. В конце второй части композитор ставил указание *da capo* (дословно в переводе с итальянского — «сначала», буквально «с головы»), предоставляя певцу в репризе свободу варьировать тематизм первой части. Импровизационность отличала вокальное искусство эпохи барокко – солисты, чтобы иметь возможность продемонстрировать свое вокальное мастерство, в третьей части арии украшали мелодию различными пассажами и трелями. Несмотря на то, что украшения никогда не выписывались в партитурах, на практике принципы орнаментации были строго определены четкими канонами и формулами. По таким же правилам строились и каденции арий *da capo*, включающие в себя обязательные трели и апподжиатуры.

[114] Певцы зачастую бравировали титулами, например, в печатной версии либретто к опере К. Ф. Поллароло «*Il Germanico*» (Венеция, Сан-Кризостомо, 1716), певец Момолетто Албертини именуется как «примсолист высокочтимого принца венецианской республики Карло, ландграфа гессенского». В печатном либретто к опере А. Вивальди «*Armida al campo d'Egitto*» певица Роза Вентурини именуется как «камерная певица его светлости синьора принца пармского Антонио Фарнезе».

[115] В XVIII в. табакерки считались модной принадлежностью. Их изготавливали из фарфора, серебра, золота, украшая росписью и драгоценными камнями. Такие табакерки часто преподносили в дар в качестве изысканного подарка.

[116] Сцена насилия – типовая сцена в итальянской барочной опере.

[117] Благодаря уникальным физиологическим данным, певцы-кастраты обладали голосами необыкновенной гибкости и силы, чем снискали невероятную

популярность. Гормональные сбои приводили к значительным изменениям голосового аппарата, что позволяло виртуозам с легкостью справляться с партиями любой сложности. Непревзойденное мастерство певцов-кастратов высоко ценилось современниками – они получали гонорары, значительно превышающие оплату остальных певцов. Певцы-кастраты с одинаковым успехом блистали как в партиях героев-любовников, так и в женских ролях и бессменно царили на итальянской оперной сцене, начиная с XVII века и вплоть до начала XIX столетия.

[118] Как указывалось выше, в барочном оперном театре певцы-кастраты часто исполняли женские роли. Такая традиция была связана с законами папского государства, согласно которым вплоть до XVII века женщин не допускали на театральные подмостки. В дальнейшем запрет постепенно начал терять свою силу, однако предпочтение в опере по традиции долгое время по-прежнему отдавалось высоким голосам, и певцам-кастратам зачастую поручали женские роли.

[119] В действительности операции подвергались, как правило, мальчики низкого происхождения. В малоимущих семьях детям зачастую грозила смерть от голода, а за кастрацию родителям выплачивали определенную сумму, сыновья же могли выучиться на музыкантов и в случае удачного стечения обстоятельств даже претендовать на высокое положение в обществе. Однако далеко не всегда после операции голоса мальчиков приобретали гибкость и силу. Знаменитый Фаринелли (настоящее имя Карло Броски), чья слава гремела по всей Европе, был скорее исключением из правил — он происходил родом из семьи зажиточных апулийских дворян. Он сделал головокружительную карьеру, став личным певцом испанского короля Филиппа V. Фаринелли был возведен в рыцарский сан, а позднее долгое время успешно руководил оперными постановками в Испании.

[120] Как правило, певцы и певицы дебютировали в раннем возрасте. Так, композитор Агостино Стеффани (1654–1728) впервые выступил на сцене в одиннадцать лет в небольшой детской роли в опере К. Паллавичино «Деметрио» (либретто Джакомо далль Анжело, Венеция, Сан-Моизе, 1666).

[121] Реминисценция на маэстро Крика, упоминающегося Лотто Лотти («*Rimedi per la sonn da liezr alla banzola*»). Milano, 1703. P. 45–70).

[122] В барочной опере украшения, в том числе и импровизационные каденции солиста, были строго регламентированы, они подразделялись на несколько групп. Классификация украшений приводится во многих трактатах XVII–XVIII вв. Так, особенности исполнения трелей, апподжиатур и каденций подробно, с примерами, описываются в трактате «Взгляды древних и современных певцов» (*Opinione de' cantori antichi e moderni*) певца и педагога Пьетро Франческо Този (Болонья, 1723).

[123] Б. Марчелло неслучайно приводит высказывания певиц и их матерей на болонском диалекте. В первой половине XVIII в. именно Болонья становится основным поставщиком вокалистов, воспитанных в новейшей виртуозной манере.

[124] «*Impara a non dar fede*» – название кантаты Дж. Бонончини (1670–1747).

[125] Оперы с таким названием неоднократно встречаются в истории музыки XVII–XVIII вв. Одно из первых произведений на сюжет «Джустино» принадлежит перу композитора Дж. Легренци (преьера прошла в Венеции в театре Сан-Сальвадор в 1683 году). Либретто Н. Берегани, послужившее литературной основой оперы, использовалось и А. Вивальди, который в 1724 году представил оперу «Джустино» для очередного карнавального сезона в Риме. Ария «*Vedro con mio diletto*» из этой оперы входит в сокровищницу мировой вокальной литературы. Позднее в 1737 году на это же либретто Г. Ф. Гендель написал оперу «Джустино». В 1711 году по оригинальному либретто Н. Берегани придворным поэтом Карла VI П. Париасти был создан новый текст. На это либ-

ретто Т. Альбиниони в 1711 году сочинил музыку к опере «Джустино» (утраченную впоследствии). Возможно, именно ее упоминает Б. Марчелло в своем трактате.

[126] «Фарамондо» – либретто А. Дзено (1668–1750), одного из самых значительных поэтов, предшественника П. Метастазиио. На этот сюжет писали оперы многие композиторы. Б. Марчелло, очевидно, подразумевает оперу Дж. Поллароло «Фарамондо», которая была написана в 1698 году и исполнялась в Венеции в театре Сан-Кризостомо в 1699. Позднее в 1738 году на этот же текст написал оперу «Фарамондо» Г. Ф. Гендель, который тщательно изучал венецианскую оперу начала XVIII века и часто использовал либретто итальянских мастеров в качестве литературной основы для своих произведений.

[127] См. арию «Ardo, sospiro e pento» из третьего акта оперы А. Скарлатти «Massimo Puppieno» на либретто А. Аурели (премьера состоялась в Неаполе в 1695 году).

[128] См. арию «Poi la destra piu acceso» из первого действия оперы Дж. Перти «La Rosaura» на либретто А. Арколео (премьера в Венеции в театре Сант-Анжело в 1689 году).

[129] См. арию «Fra ragion, che fa il dovere» из второго действия оперы Ф. Гаспарини «Гамлет» на текст Дзено – Париасти (премьера в Венеции в театре Сан-Карло, 1706).

[130] См. сцену с платком из второго действия оперы А. Сарторио «Юлий Цезарь в Египте» (либретто Дж. Буссани, премьера в Венеции в театре Сан-Сальвадор, 1676): «Секст начинает плакать и утирается платком...». Среди многочисленных примеров подобного рода приведем первое действие из оперы А. Кальдара «Lucio Papirio dittatore», где есть следующая ремарка: «Папирия...утирает глаза платком...» (либретто А. Дзено, премьера состоялась в Вене в придворном театре, 1719).

[131] Синьор Проколо – аллюзия на имя известного в то время болонского епископа, принявшего мученическую смерть в III веке н. э. и причисленного к

лику святых. В память о нем в Болонье ежегодно проходил праздник первого июня, а в XI веке был основан бенедиктинский монастырь.

[132] В переводе с итальянского – «нежный, речь, эта, гордость, супруг».

[133] Интермедия разыгрывалась между действиями оперы и представляла собой небольшую вставную пьесу, как правило, комического характера. Возникшая в XV веке в ренессансном драматическом театре, в оперных спектаклях интермедия призвана была оживлять представление. Из оперных интермедий постепенно выросла в самостоятельный вид опера-буффа, наиболее ранним классическим образцом которой можно считать интермедию «Служанка-госпожа» Дж. Перголези, написанную в 1733 году для его же оперы «Гордый пленник» и получившую мировую известность как самостоятельное произведение.

[134] Пелатутти – вымышленное имя, которое олицетворяет персону женского пола, по характеру схожую с упомянутым выше Алипио Форкони.

[135] Императрица Филастрокка – (дословно с итал. *filastrocca* – «сумбур, нудная речь») символ женщины, бесконечно читающей нотации. Один из наиболее ярких примеров партии императрицы в опере XVIII в. – Агриппина в одноименной опере Г. Ф. Генделя (либретто В. Гримани, 1709). Примечательно, что «Агриппина» была написана для венецианского театра Сан-Джованни Крризостомо.

[136] Сам Марчелло, происходивший из знатной аристократической семьи, женился на простой певице, исполнявшей песни в гондолах. Ученица мастера Розанна Скальфи стала его супругой, однако брак не был признан гражданскими властями, и после смерти композитора вдова оказалась лишенной прав на наследство.

[137] Апогей триумфа оперных исполнителей наступил в первой половине XVIII в., когда увлечение оперой стало повсеместным. Так, в 1730 г. итальянская примадонна меццо-сопрано Фаустина Бордони, жена прославленного в то время композитора И. Хассе, одна из именитых оперных виртуозов Венеции,

воспитанная под покровительством Б. Марчелло, получила за сезон 5625 дукатов.

[138] В Венеции получила широкое распространение практика печати сонетов в честь обожаемых исполнителей на разноцветном шелке.

[139] См. комментарий 59.

[140] Луго ди Романья – небольшой город, в котором с 1711 ежегодно в летние сезоны ставились оперные спектакли. В 1718 году в Луго прошла премьера оперы «Il figlio della selva» (либретто К. Капече), предположительно принадлежащей перу А. Скарлатти.

[141] Импресарио был ключевой фигурой в процессе постановки оперного спектакля. У каждого театра имелся свой аристократ-покровитель, финансирующий его развитие, а управление всеми делами доверялось импресарио, на плечах которого лежала ответственность за ведение музыкально-сценических сезонов – он нанимал певцов, композиторов, поэтов, отвечал за декорации и за финансовую составляющую предприятия. Импресарио, как правило, был одним из создателей оперы – композитором, либреттистом, художником-декоратором или же представителем из кругов дворянства. Один из знатных венецианцев, патриций Гримани, был не только владельцем театра Сан-Джованни Кризостомо, но и антрепренером оперной труппы. А. Вивальди в течение нескольких сезонов, начиная с 1714 года, выступал в качестве импресарио венецианского театра Сант-Анджело.

[142] В XVIII веке театральное покровительство приобрело чрезвычайную популярность: оно приносило как финансовую прибыль, так и славу крупнейшим аристократическим фамилиям. Так, в Венеции семейства Микеле и Трон покровительствовали театру Сан-Кассиано, Джустиниани – театру Сан-Мозе, семейство Вендрамин (будущие патроны Гольдони) – театру Сан-Лука. Представители древнего патрицианского рода Гримани были одними из крупнейших театральных антрепренеров. В XVII столетии семейство Гримани финансировало строительство сразу нескольких театров: Сан-Джованни-э-Поло, Сан-Самуэле (для которого с 1734 по 1743 гг. писал пьесы Гольдони) и

Сан-Джованни Кривостомо. Помимо этого, по инициативе Гримани в доме, купленном ими у семьи Венье, был основан еще один театр – Сан-Бенедетто.

[143] Такие сжатые сроки вынуждали композиторов работать не покладая рук. На титульном листе оперы А. Вивальди «Тит Манлий», написанной для Мантуи в 1718 году, имеется ремарка, принадлежащая перу автора: «Опера Вивальди, написанная за пять дней».

[144] Параллельные квинты, октавы и унисоны по правилам голосоведения XVIII в. считались грубым нарушением.

[145] В XVIII веке в Италии в силу ее политической разрозненности находились в обращении монеты, отличные по весу и форме чеканки. Так, в Милане насчитывали до 29 видов серебряных монет и 22 видов золотых. Только в XIX веке, после объединения Италии и создания единого итальянского королевства, начали чеканить единую итальянскую денежную единицу – лиру, содержание чистого серебра в которой составляло 4,5 г.

[146] В практике XVII–XVIII вв. получила широкое распространение игра по сокращенным цифровым обозначениям, которые заключались в том, что композитор фиксировал линию баса (*basso continuo*), а остальные голоса отображал схематично цифровыми обозначениями (интервалов и аккордов). Таким образом исполнители имели возможность импровизировать аккомпанемент, сочиняя мелодическую линию партии по своему вкусу.

[147] Ария *obligato* – ария с выписанным сопровождением солирующего инструмента, в отличие от арии с аккомпанементом *basso continuo*, в которой партия солиста поддерживается только сухими гармониями клавесина. Инструментальное сопровождение облигатной арии значительно обогатило музыкальные возможности вокального искусства XVII–XVIII вв.

[148] В нотации вокальных сочинений XVI–XVII вв. использовалось большое количество ключей. Такое многообразие связано с удобством записи нот без использования добавочных линеек. Каждый ключ соответствовал диапазону голоса певца и имел соответственное название. Основные ключи именовались:



сопрановый, альтовый, теноровый и басовый. Существовали и другие разновидности ключей для записи более высоких и более низких звуков (высокие и низкие ключи).

[149] Большими пальцами при игре на клавесине начали пользоваться не сразу. Долгое время они считались громоздкими и неудобными. Только со временем, когда стали появляться пьесы более виртуозного характера, получила развитие техника игры и исполнители начали задействовать большие пальцы.

[150] См. комментарий 60.

[151] В барочном оперном театре возможности освещения были достаточно ограниченными из-за небольшой мощности источников света. Иллюзия глубины создавалась в основном при помощи пространственных планов. Авансцена освещалась спереди снизу, а также сбоку из-за кулис и сверху с падуг (падуга представляла собой полосы ткани, подвешенные на штангу в верхней части сцены с целью маскировки верхних пролетов, механизмов). Таким образом, свет ярко сиял по краям, а центральная часть сцены оставалась в тени. По этой причине все действие приходилось сосредотачивать вблизи от рампы, так как именно там находился основной источник света. При этом освещение было направлено снизу вверх, и ноги певца освещались ярче, чем лицо, которое оказывалось неузнаваемо искаженным от неестественного освещения. Большинство декораций строились трехмерными, а для достижения объема использовался нарисованный свет. Вплоть до XIX века, когда в театрах появилось электрическое освещение, изображение света в опере было уделом сценической живописи.

[152] Ксеркс (519–465 до н. э.) – персидский царь и фараон Египта, прославившийся завоевательными походами против Эллады.

[153] Подразумевается Дарий I (550–486 до н. э.) – персидский царь династии Ахеменидов, вступил на престол в 522 г. до н. э.

[154] Александр Македонский или Александр III Великий (356–323 до н. э.) – царь Македонии, один из величайших полководцев, основатель могучей державы, распавшейся после его кончины.

[155] См. оперы Ф. Кавалли «Ксеркс» (либретто Н. Минато, премьера в Венеции в театре Сан-Джованни Паоло, 1655), П. Този «Коронация Ксеркса» (Венеция, Сан-Джованни Кризо-стомо, 1691), А. Чести «Александр – победитель» (либретто Ф. Сбарра, премьера в Венеции, театр Сан-Джованни Паоло, 1651).

[156] С целью рекламы оперы на последнее действие и на заключительную сцену допускались бесплатно слушатели самых разных слоев населения, включая простолюдинов и гондольеров.

[157] См. оперы К. Гросси «Il Nicomede di Bitinia» (либретто Джианини, Сан-Моизе, 1677), Дж. Боноччини «La conquista del vello d'oro» (либретто А. Паризетти, Реджо, 1717).

[158] См. комментарий 83.

[159] На территории Италии вплоть до XIX века имели распространение несколько диалектов, что было связано с политической разрозненностью страны. В каждом регионе говорили на своем наречии, взаимопонимание было затруднено, так как североитальянские диалекты исторически принадлежали к галлороманской группе, а южно-итальянские – к итало-романской. В эпоху Ренессанса наибольшую популярность приобрел тосканский диалект, на котором писали Данте, Петрарка и Боккаччо. Начиная с XVIII в. и до конца XIX в. на основе тосканского диалекта постепенно сформировался единый итальянский литературный язык.

[160] См. комментарий 41.

[161] Канцонетты лодочника – *canzone da battello* (песни лодочника) или *canzoni veneziane* (венетские песни) – особый музыкальный жанр лирических баллад, которые исполнялись на местном диалекте венецианскими гондольерами в лодках и гондолах. Сохранилось множество упоминаний путешественников о канцонеттах, распеваемых гондольерами. В Лондоне издателем Дж. Уолшем были опубликованы три сборника под общим названием «Венецианские баллады» (1742, 1744, 1748), в которых были собраны тексты баллад гондольеров.

[162] См. комментарий 32.

[163] На протяжении XVIII столетия в Венеции использовались две основных денежных системы – одна из них базировалась на скудо, другая – на дукатах. Скудо (итал. scudo – дословно «щит») – итальянская серебряная и золотая монета, чеканившаяся в Венеции с XVI по XIX в. При доже Леонардо Донато (1606–1612) монета весила 31,83 г (30,173 г серебра). Золотой скудо был выпущен впервые в 1495 г. и чеканился в Генуе, Мантуе, Венеции, Лукке и в папском государстве. Дукат – золотая монета, которую начали отливать в Венеции в 1284 г. Появление золотых монет было связано с экономическим развитием государства – серебряные монеты обесценивались, потребности международной торговли диктовали новые экономические условия. Выпускаемые в Венеции с середины XIII в. золотые дукаты имели больший вес, чем флорентийские, но вскоре сравнялись с флорином – 3,5 г при пробе 23,5 каратов. Помимо скудо и дуката, в XVIII в. в ходу была венецианская лира, которая являлась также распространенной денежной единицей республики на протяжении длительного времени, она вошла в употребление в конце XIII века и использовалась вплоть до начала XIX века.

[164] Существовало несколько наиболее популярных видов масок, получивших распространение в Венеции. Самой распространенной была маска баута, ее носили как мужчины, так и женщины, вместе с длинным черным плащом и треугольной шляпой, иногда сверху накидывая капюшон. Баута отличалась простотой и удобством, она надежно скрывала лицо, а плащ – фигуру, и человек оказывался практически неузнаваем. Нижняя часть бауты была без прорези для рта и немного выступала вперед для того, чтобы можно было есть и пить прямо в маске. В бауте удобно было совершать сделки и проводить деловые встречи. Женщины предпочитали элегантную круглую маску, получившую название «моретта». Ее шили, как правило, из черного бархата, маска не полностью закрывала лицо, выигрышно подчеркивая его овал. Мода на моретту пришла из Франции. Маска имела одну характерную особенность – у нее не было завязок, и дама удерживала ее изнутри за крошечный штырек зубами и поэтому вынуждена была хранить молчание. Отсюда пошло ее название –

«немая служанка». Особым успехом пользовалась маска «Чумной Доктор», выделяющаяся среди остальных длинным загнутым носом, напоминающим клюв. Изначально маска была изобретена в XVII в. для защиты во время эпидемии чумы. В длинный клюв закладывали лекарственные травы и чеснок. Врачи посещали больных, надев такую маску. Позднее она стала частью карнавального костюма.

[165] Болонские провинции.

[166] *Illustrissima* – «глубокоуважаемая», вежливое обращение по отношению к титулованной особе.

[167] Кола – аллюзия на интермеццо «*Cola ed Aurilla*», премьера которого прошла во Флоренции в 1719 году и была повторена в Венеции в театре Сан-Моизе в сезон 1720–1721 гг. под названием «*Cola mal matrimonio*» с Франческо Белисани в главной роли.

[168] См. комментарий 41.

[169] См. комментарий 32.