



Розділ 2

Будуючий імпульс Бароко

Созидающий импульс Бароко  Creating impulse of Baroque

УДК [782.1 : 78.034] : 82-31 «19»

Юрій Чекан

**ОПЕРНІ РЕАЛІЇ ДОБИ БАРОКО У РОМАНІ ЕНН РАЙС
«ПЛАЧ ДО НЕБЕС»**

Опера доби Бароко переживає в останні півстоліття справжній ренесанс. Не можна стверджувати, що вона посунула з театральних сцен традиційний (і комерційно виграшний) класико-романтичний репертуар – зі 145 опер, що складають стандартну афішу оперних театрів за 350 років, менше 20 (близько 13 %) належать перу барокових авторів [6, с. 1326]. Проте тенденція прослідковується доволі виразно: у різних театрах світу з'являються осучаснені режисерські інтерпретації творів тієї доби; аутентисти пропонують «історично інформовані» варіанти виконання; між двома названими полюсами – безліч мікстових постановок, що у тій чи іншій пропорції поєднують сучасне бачення з прагненням максимальної історичної достовірності. Додатковим симптомом (і фактором) зазначеної тенденції виступає інтерес до барокової опери інших видів мистецтва. Чи не найвідоміший приклад тут – фільм Жерара Корбю «Фарінеллі-кастрат» (1994), що отримав широке суспільне визнання: в його активі – премія «Золотий глобус» (1995), номінації на «Хрустальний глобус» та «Оскар». Інший яскравий приклад у цьому ряду – історико-психологічний роман Енн Райс «Плач до небес» (1982) – захоплююча оповідь про Італію першої половини XVIII ст., про італійську оперу того часу та її творців. У центрі роману – доля венеційського аристократа Тоніо Трескі, що мав прекрасний голос, у 15 років (до початку мутації) був кастрований за наказом свого батька, навчався у неаполітанській



консерваторії Сан-Анджело і став знаменитим співаком, тріумфально дебютувавши у Римі.

Мистецтво кастратів – тема, що донедавна була *табуїювана* у *вітчизняному музикознавстві*. Водночас *уявлення про розвиток опери Бароко та раннього Класицизму без врахування їх внеску є не просто неповними, але значною мірою деформованими*, оскільки з кінця XVI до кінця XVIII ст. у колиці опери – Італії (в Папській області та її центрі – Римі) – жінкам було офіційно заборонено виступати на сцені¹. Відтак у зазначеному регіоні, що тривалий час був законодавцем моди у оперній справі (з приблизно 150 оперних театрів Італії принаймні 50 знаходились у Папській області), усі жіночі партії виконувались кастратами. Більше того, за непідтвердженим свідченням Енгуса Херіота, у XVIII ст. 70 % усіх співаків у Європі були кастратами. Щоб уявити собі реальну тогочасну ситуацію, ми повинні відійти від стереотипів звичної для сучасного слухача класико-романтичної опери – твору, однозначно зафіксованого у партитурі; твору, де композиція та драматургія визначаються щоразу унікальним композиторським задумом і де лібретист та виконавці підкорюються творчій волі автора-композитора. Оперний композитор барокової доби був не автономним творцем-креатором, а слугою: «найвищим арбітром смаку та практики був правитель або патрон; наступною в черзі стояла публіка; далі співак; за ним – лібретист. Композитор обслуговував їх усіх. Нині ми, як правило, вважаємо навпаки: що лібретист та виконавець обслуговують композитора, і що навіть публіка повинна намагатися адаптувати себе до вимог композитора», – пише в Оксфордській «Історії західної музики» Річард Тарускін [19, с. 195]. Відповідно, і модель сприйняття опери, і спосіб поведінки слухача у класико-романтичному оперному театрі принципово відрізняється від того, що

¹ У Папській області у 1590 р. Папа Сікст V заборонив жінкам виступати на сцені. Ця заборона тривала до 1798 р. і розповсюджувалась на Папську область та Неаполітанське королівство. До Папської області (756–1870) входили: Рим, Болонья, Равенна, Феррара, Перуджа – практично, вся центральна Італія. Неаполітанське королівство охоплювало південну Італію та Сицилію. Реальна ситуація з виступами жінок, звичайно, залежала від поглядів конкретного Папи (див.: [2]). Межі Папської області – див.: [6, с. 1317].



відбувалось в італійських театрах доби Бароко. Слухачі XIX–XXI ст. уважно слідкують за інтонаційною драматургією твору; вони не можуть відволікатися під час вистави, адже важливі сюжетні мотивації, образні характеристики, режисерські знахідки, що інтерпретують композиторський задум, у такому випадку пройдуть повз їх увагу. Не так було у XVII–XVIII ст., зокрема, в Італії. Нам сьогодні важко уявити собі, що в театральній ложі під час вистави можна вечеряти, грати у карти або шахи, приймати коханок чи коханців, проводити ділові переговори, а в партері – вільно ходити (жінки легкої поведінки, яких пускали до зали безкоштовно з метою залучення додаткової публіки, прямо там пропонували свої послуги), голосно розмовляти, бешкетувати, сваритися [1, с. 166–175]. Але саме такими є реалії життя італійської опери у барокову добу.

Загальновідомо, що час, описаний в романі Енн Райс, – час професійного традиціоналізму, – був позначений домінуванням жанрового канону, а не індивідуально-стильового чи особистісно-драматургічного рішення. Іншими словами, композитор писав оперу не стільки виходячи зі свого творчого задуму, скільки у відповідності до регламентованих вимог опери-*seria*, що підпорядковувалися зводу жорстких правил. Починаючи з XVIII ст. ці правила зумовлювались передусім інтересами співака; згадана тенденція свідчить про поступову емансипацію музики як виду мистецтва (цей фактор – один з ключових у характеристиці музичної культури Нового часу). Літературний первень, що був стрижневим елементом у оперному синтезі XVII ст., поступається місцем суто музичному – *насолоді співом* – і «саме покоління співаків [кастратів – Ю. Ч.] 1700–10 років перетворило оперне мистецтво на мистецтво виконавське» [9, с. 240, 227–231]. Внаслідок операції – орхоектомії – у хлопчиків не відбувалася мутація по чоловічому типу і у дорослого чоловіка залишався жіночо-дитячий тип гортані. В результаті, за умови гарного вихідного голосового матеріалу, за сприятливих обставин та завдяки унікальній вокальній школі голоси співаків-кастратів ідеально втілювали такі улюблені бароковою добою ілюзії: жіночу висоту, гнучкість і ніжність; чоловічу силу та витривалість; дитячу дзвінкість та позастатевість. Опера публіка XVII–XVIII ст. (і не тільки італійська!) віддавала перевагу високим



голосам зокрема і тому, що саме у високому регістрі найяскравіше і найприродніше втілювалася властива добі орнаментальна техніка² – своєрідна візитівка барокових арій – головного будівельного матеріалу домінуючого музично-театрального жанру – опери-seria.

Нагадаємо, що типова будова опери-seria передбачала наявність п'яти різнохарактерних арій у провідного кастрата (primo uomo), провідної співачки (prima donna) та провідного тенора. Це – арії патетична, лірична (cantabile або lamento), «словесна» (про хвилювання або пристрасть), напівхарактерна та бравурна. По чотири арії повинно було бути написано для другого кастрата та другої співачки. Нарешті, епізодичні дійові особи мали на усіх три арії. Тобто, ординарна опера-seria передбачала наявність принаймні 26 арій³, з яких не менше 18-ти могли виконувались кастратами (ще раз зазначимо, що «провідна співачка» або «друга співачка» для законодавця моди тогочасної оперної Італії – театрів Риму – це дуже часто евфемізми, оскільки поява жінок на сценах була заборонена). Так, наприклад, у опері Алесандро Скарлатті «Помпей» (прем'єра – 1683, Рим) було 11 партій (дійових осіб). З них вісім були призначені для високих голосів (чотири для кастратів та чотири для жінок). При цьому три з чотирьох жіночих партій за сюжетом втілювали образи персонажів-чоловіків, тобто могли виконуватись кастратами навіть там, де заборона жінкам співати на сцені не діяла⁴. Однак і там позиції співаків-кастратів були домінуючими. Домінування виявлялось на різних рівнях – починаючи від таких позамузичних чинників, як розмір гонорарів, що у кастратів були достатньо високими – і закінчуючи базуванням стилю *bel canto* саме на двохрегістровій манері співу, що властива кастра-

² Показово, що комічний ефект у тогочасній опері пов'язувався зі звучанням низького голосу – баса buffa. Це має цілком зрозуміле природне пояснення: низький голос – ознака масивного тіла; швидкі фіюрити викликають асоціації з дрібним, похаливим, метушливим рухом, невластивим для носія такого тіла [7, с. 226–242].

³ На практиці їх могло бути значно більше: так, в опері «Масініса» Антоніо Сарторіо (1673) арій було аж 78! Крім того, практика постановок опери-seria передбачала можливість виконання співаками так званої «арії з валізи» («aria di baule») – улюбленої арії конкретного співака [2].

⁴ Це, зокрема, Міланське герцогство та Венеційська республіка, Флоренція та Турин, Неаполь та Палермо.



там [12]. Незважаючи на можливість появи жінок на сцені поза межами Папської області, тогочасна публіка все ж таки віддавала перевагу кастратам – це зумовлено і пріоритетами доби Бароко з її любов'ю до неприродного, навіть надмірного, до поєднання непоєднуваного; це зумовлювалось і сексуальною амбівалентністю віртуозів, від якої шаленіли і жінки, і чоловіки. Як зазначає видатний дослідник барокової музики Манфред Букофцер, «кастрати не тільки “торкалися душі” своїми прекрасними голосами, але й втілювали жіночі ролі з більшою грацією та красою, ніж самі жінки» [17, с. 399].

Ось такий непростий історичний матеріал обрала для свого роману Енн Райс. Працюючи над твором, письменниця ґрунтовно вивчила наукові та популярні видання про XVIII століття, мистецтво, музику, оперу, Італію та її міста – Неаполь, Рим, Венецію; користувалась консультаціями по фізіології євнухів доктора медицини Роберта Оуена; слухала записи останнього кастрата Сікстинської капели Алессандро Морескі (1858–1922), твори барокових італійських композиторів – Габріелі, Бассано, Монтеверді, Скарлатті. Зазначимо **основні реалії барокової опери, що втілені у романі**.

Перш за все, у творі Енн Райс присутні *реальні історичні особи*: композитори та співаки-кастрати. З композиторів побіжно згадуються Джузепе Тартіні (1692–1770) та Доменіко Сарро (1679–1744). Клавірні твори Алессандро Скарлатті (1660–1725) та Бенедетто Марчелло (1686–1739) мати головного героя роману виконувала вдома. Нарешті, згідно сюжету, у матері головного героя, у минулому – вихованки венеційської *Ospedale della Pietà*, музичного навчального закладу для дівчат, що був заснований у 1346 р., зберігаються ноти Антоніо Вівальді (1678–1741). Відомо, що у цьому навчальному закладі Вівальді був викладачем гри на скрипці з осені 1703 р. [1, с. 21, 84], тобто мати головного героя роману, очевидно, навчалася у Вівальді – саме тому вона зберігає його композиції.

Кілька разів у тексті згадується трагічна доля талановитого композитора Джованні Перголезі (1710–1736), який, згідно роману Райс, був осміяний у Римі на прем'єрі своєї першої опери. Енн Райс спирається на тиражоване у численних джерелах свідчення конкурента Перголезі – Дуні. Насправді ж, «Олімпіада» Перголезі, що, за словами



Дуні, зазнала фіаско в Римі, була не першою серйозною оперою композитора. До неї з великим успіхом в Неаполі в театрі Сан-Бартоломео (який неодноразово згадується у романі) відбулися прем'єри опер Перголезі «Салюстія» (1731) та «Гордий бранець» (1733); з меншим успіхом була поставлена опера «Адріан у Сирії» (1734) [8, с. 42–45]. Після смерті Перголезі «Олімпіада» була з успіхом поставлена у Флоренції, а через кілька років – у Римі. За свідченнями дослідників, існує 20 рукописних копій цього твору, що датуються XVIII ст. – випадок для того часу екстраординарний [10, с. 352–353].

Серед персонажів роману – реальних історичних осіб – зустрічаємо кількох співаків *musico*. І, хоча авторка у післямові стверджує, що реальними історичними особами – кастратами, яких вона згадує, є лише три (Ніколіно, Фарінееллі та Каффареллі), уважне прочитання тексту дає підстави віднести до реальних прототипів ще кілька присутніх у романі імен. Це, насамперед, Рубіно – старий співак, найнятий для постановки опери Гвідо у Римі. Можна припустити, що одним з прототипів цього персонажу є кастрат Джованні Марія Рубінееллі (1753–1829), адже і створений уявою Енн Райс Рубіно, і реально існувавший Рубінееллі мають однаковий тип голосу (контральто); Рубінееллі виступав у Римі під час карнавалу (тоді ж, згідно з сюжетом, відбувається і вистава опери Гвідо). До трьох реальних прототипів відсилає ім'я згаданого в романі кастрата Сенесіно. Псевдонім Сенесіно мали такі співаки-кастрати, як Франческо Бернарді (1680 – після 1739), Андреа Мартіні (1761–1819) та Джусто Фердинандо Тендуччі (1736 – після 1800). Реальними оперними артистами були і згадані у романі кастрати Джованні Карестіні (Кузаніно, 1705–1760), Кортоно (Доменіко Чеккі, бл. 1650–1717) та Бальтазаре Феррі (1610–1660).

Отже, як бачимо, «Плач до небес» Енн Райс сповнений реальними історичними особами, серед яких співаки-кастрати займають чільне місце. Однак «громада» кастратів роману значно більша – в тексті згадується (не вважаючи «масовки», наприклад, на вулицях Риму), принаймні, 17 свухів, «членів великого братерства», виписаних з різною ступінню деталізації – не індивідуалізовані жодним чином співаки у одному з неаполітанських оперних театрів, іменування яких нагадують про списки другорядних дійових осіб у оперних програмках та лі-



брето (старий кастрат, молодий кастрат, другий молодий кастрат); вихованці Неаполітанської консерваторії Сан-Анджело⁵; Беппо, домашній вчитель головного героя, що навчав юного патриція французької, поезії та контрапункту, акомпанував йому на уроках танців. Досить детально виписано образ кастрата Алессандро, що співав у соборі Сан-Марко у Венеції і вразив малого Тоніо потужним звуком свого голосу. На окрему увагу заслуговує образ Беттікіно – знаменитого кастрата, найнятого для постановки опери Гвідо у Римі. Сцена його чотиригодинного змагання з Тоніо під час вистави – одна з найяскравіших у романі – має два реальні життєві прототипи. Перший – це історія аналогічного змагання між кастратом Гаспаром Паккьяротті (1740–1821) та оперною дивою Де Амичіс-Буонсоллацци (1733–1816), що відбулося в оперному театрі у Палермо (Сицилія); другий – конкурентне боріння між 22-річним Фарінееллі (1705–1782) та 42-річним Антоніо Бернаккі (1685–1756) у Болоньї у 1727 р. на виставі опери Орландіні «Винагороджена вірність». Обидва рази – як і у романі Райс – йде змагання двох досконалих виконавців; обидва рази молодший, якого публіка спочатку не сприймає, доводить свою майстерність та право виступати на одній сцені зі знаменитістю, в обох випадках «перемагає мистецтво» – і суперники стають партнерами.

Нарешті, найбільш повну характеристику в романі отримують кастрати Тоніо Трескі та його консерваторський вчитель Гвідо Маффео. Сюжетна доля кожного з них – ніби негативний відбиток свого «alter ego»: якщо перший – єдиний син у сім'ї венеційського патриція, то другий – одинадцята дитина у бідній селянській родині; Тоніо кастрований дуже пізно, у 15 років, Гвідо ж – у шестирічному віці; Тоніо отримав блискучу домашню освіту у спеціально найнятих вчителів (вивчав мови – французьку, латину, італійську, англійську; займався поезією, контрапунктом, фехтуванням, танцями), Гвідо – вивчав тільки музику у консерваторії в Неаполі. Обидва – видатні таланти, але, якщо Тоніо, незважаючи на пізню кастрацію та прискорений курс навчання у консерваторії (три роки замість нормативних десяти), залишився зі своїм головним скарбом – унікальним голосом,

⁵ Такого навчального закладу в Неаполі не існувало.



то Гвідо, якому вже було призначено дату дебюту в оперному театрі в Римі в амплуа *primo uomo*, у 18 років втрачає голос. Він здійснює невдалу спробу самогубства і стає найкращим викладачем консерваторії Сан-Анджело, а трохи згодом – і непересічним оперним композитором. Народившись у полярних субкультурних стратах, будучи дзеркально-негативним відображенням один одного, ці два персонажі зближаються, і точка, де перетинаються їх долі – опера. Тоніо стає найкращим учнем Гвідо. Тоніо забезпечує успіх опери Гвідо у Римі. Гвідо реалізує себе у Тоніо.

Обидва головні герої мають реальні *історичні прототипи*; сюжетні перипетії роману та хронологічні деталі тексту дають підстави досить чітко ідентифікувати їх.

Так, до реальних прототипів образу Тоніо Трескі можна віднести знаменитого співака-кастрата Фарінееллі (Карло Броскі, 1705–1782). Романна біографія Тоніо має явні паралелі з обставинами життя Фарінееллі. По-перше, обидва походять зі шляхетних родин, що нетипово для того часу. На операцію орхоектомії своїх синів віддавали передусім представники найбідніших верств населення. По-друге, і в житті літературного героя, і в біографії реального Фарінееллі важливу роль відіграла конкуренція з братом (батьком). По-третє, у обох – дуже тісні стосунки з вчителем, вдалих дебют у творі вчителя та від'їзд з ним з рідного міста. Нарешті, обидва взяли участь у змаганні зі знаменитістю на сцені⁶.

Реальними прототипами образу Гвідо можна вважати Перголезі та Йомеллі. Ці припущення базуються на аналізі внутрішньої хронології роману, для якого характерна хронологічна послідовність та строгість. Так, Гвідо Маттео народився у 1709 р. (авторка зазначає, що він був кастрований у 1715 у шестирічному віці); рік народження Перголезі – 1710. У віці 26 років (1735) Гвідо подорожує Італією у пошуках талановитих дітей-співаків і знаходить Тоніо, якому на той час – 15. Отже, дата народження Тоніо – 1720 р. У дев'ятирічному віці Тоніо дізнається про Фарінееллі (у 1729 р. Фарінееллі було 24, і він вже був знаменитим на всю Італію співаком, у зазначеному році він виступав у Венеції

⁶ Найновіше прекрасно ілюстроване дослідження про Фарінееллі див.: [15].



у театрі Сан-Джованні Крізостомо у п'яти операх). Прем'єра опери Гвідо призначена на 1 січня 1740 р. – позаду залишилися 25 років напруженої праці: одразу після кастрації він був взятий до консерваторії, і відлік чверті століття ведеться від цієї події. У січні 1740 р. у Римі у театрі Арджентіо відбулася єдина прем'єра – опери Нікколо Йоммеллі (1714–1774) «Рісімеро, король готів» [18, с. 198]. Йоммеллі – представника неаполітанської композиторської школи – на підставі сказаного можна вважати одним з можливих прототипів Гвідо.

Ще одна реалія барокової опери, що пронизує романний текст Енн Райс – *опис голосу та співу кастратів*. В «Плачі до небес» дається детальна інформація щодо процесу навчання, включно з називанням конкретних вправ та прийомів; скрупульозно відтворюються (наскільки це можливо вербальними засобами) враження від виступів кастратів у соборах та оперних театрах (дуже точними є тонкі спостереження над природою орнаментування, особливостями дихання, рівністю звучання голосу в різних теситурних та реєстрових умовах).

«Плач до небес» відкритий для різних інтерпретацій. Так, цілком можливий розгляд тексту в контексті фрейдівських ідей, оскільки мотиви дитячої сексуальності, едипового комплексу, опозиція свідомого і несвідомого, конфлікт між уявними братами (насправді – батьком та сином), а відтак – подвоєний конфлікт «батько-син» (Андреа/Карло; Карло/Тоніо), та і наріжний камінь фабули – кастрація сина за наказом батька – просто провокують до використання інструментарію психоаналітичної критики. Інша потенційно можлива інтерпретація роману пов'язана з прочитанням його у системі бінарних опозицій: чоловічого/жіночого, ночі/дня, життя/мистецтва. Розглянуте у такій перспективі, набуває додаткових смислових обертонів описане у романі протиставлення венеційського і римського карнавалів та наочно увиразнюється персоналізована вісь «композитор (Гвідо) – актор-медіатор (Тоніо) – художниця (Кристина)». Висока питома вага гомоеротичних сцен робить твір Енн Райс благодатним матеріалом для гей-лесбійських критиків [3, с. 165–185]. Неважко знайти ще кілька можливих аналітичних підходів до цього непересічного твору, що належатимуть різним сферам знання. Для музикознавства, на наш погляд, природним є запропонований розгляд втілення у літературному тексті реалій італійської



опери доби Бароко. Цілком очевидно, що такий розгляд роману належить до компаративних [14], до так званої «вербальної музики»⁷ – перспективного напрямку інтермедіальних досліджень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барбье П. Венеция Вивальди: Музыка и праздники эпохи Барокко [Текст] / Патрик Барбье ; пер. с фр. Е. Рабинович. — С.-Пб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2009. — 280 с.
2. Барбье П. История кастратов [Текст] / Патрик Барбье ; пер. с фр. Е. Рабинович. — С.-Пб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. — 304 с.
3. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія [Текст] / Пітер Баррі ; пер. з англ. О. Погинайко ; наук. ред. Р. Семків. — К. : Смолоскип, 2008. — С. 165–185.
4. Білоножко Л. Перекодування джазу як вияв інтермедіальності (за романами Е. Доктороу «Регтайм» і Т. Моррісон «Джаз») [Текст] / Лідія Білоножко. — К. : Аграр Медіа Груп, 2014. — 209 с.
5. Борисова И. Перевод и граница: перспективы интермедиальной поэтики [Электронный ресурс] / И. Борисова // Toronto Slavic Quarterly. — URL : <http://sites.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml>.
6. Дейвіс Н. Європа. Історія [Текст] / Норман Дейвіс ; пер. з англ. П. Таращук, О. Коваленко. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2008. — 1464 с.
7. Конен В. Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии) [Текст] / Валентина Конен. — М. : Музыка, 1974. — 376 с.
8. Крунтяева Т. Итальянская комическая опера XVIII века [Текст] / Т. Крунтяева. — Л. : Музыка, 1981. — 168 с.
9. Луцкер П. Итальянская опера XVIII века [Текст]. Ч. 1: Под знаком Аркадии / П. Луцкер, И. Сусидко. — М. : Классика-XXI, 1998. — 441 с.
10. Луцкер П. Итальянская опера XVIII века [Текст]. Ч. 2: Эпоха Метастазіо / П. Луцкер, И. Сусидко. — М. : Классика-XXI, 2004. — 768 с.
11. Опера. Иллюстрированная энциклопедия [Текст] ; пер. с англ. — М. : ЗАО «БММ», 2006. — 320 с.

⁷ Термін введено німецьким дослідником Стівеном Шером у 1968 р. (див., наприклад: [5]). Аналіз типології С. Шера див.: [4, с. 13–15].



12. Стахевич А. *Искусство belcanto в итальянской опере XVII–XVIII веков* [Текст] / А. Стахевич. — Saarbruken : Lambert Academic Publishing, 2012. — 190 с.
13. Суковатая В. *Другое тело: инвалид, урод и конструкции дизабилити в современной культурной критике* [Электронный ресурс] / В. Суковатая // *Неприкосновенный запас*. — № 83 (3/2012) — URL : <http://www.nlobooks.ru/node/2282>.
14. Чекан Ю. *Музикознавча компаративістика: від методу – до науки* [Текст] / Юрій Чекан // *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного ун-ту ім. Лесі Українки та Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. — Луцьк : Волин. нац. ун-т, 2012. — Вип. 10. — С. 6–18.
15. Чурюканова О. *Карло Броски. Фаринелли* [Текст] : монографія / О. Чурюканова. — Ярославль : Филигрань, 2015. — 320 с.
16. Anne Rice [Электронный ресурс] : [персональний сайт письменниці]. — URL : <http://www.annerice.com/Bookshelf-AllBooksInOrder.html>.
17. Bukofzer M. *Music in the Baroque Era, from Monteverdi to Bach* [Text] / M. Bukofzer. — New York : Norton and Company INC, 1947. — 489 p.
18. Loewenberg A. *Annals of Opera. 1597–1940* [Text] / A. Loewenberg. — Third edition. — London : John Calder, 1978. — 1756 p.
19. Taruskin R. *History of Western Music* [Text]. Vol. 2. *Music in the Seventens and Eightens Centuries*. — New York : Oxford University Press. — 835 p.

УДК 78.03 : 78.071.1 (430+436) «17/18»

Ирина Иванова

МУЗЫКАЛЬНЫЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ БАРОККО В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АВСТРИЙСКИХ И НЕМЕЦКИХ КОМПОЗИТОРОВ РОМАНТИЧЕСКОЙ ЭПОХИ

«Романтическая эпоха, одна из ярчайших эпох европейской культуры, – пишет литературовед Ф. Федоров, – осмысляла себя, осмысляла мир и историю сквозь призму всечеловеческого духовного опыта, сквозь призму разнородных и весьма отдалённых как по вре-