

Аристархова Лада Юрьевна
(РАМ им. Гнесиных).

Венская оратория в культурном контексте эпохи

На рубеже XVII-XVIII вв. укрепляется положение Вены как влиятельной метрополии, играющей заметную роль на геополитической и культурной сцене Европы. В ходе многочисленных войн австрийская империя завоевывает широкое жизненное пространство, окончательно утверждается централизованная власть кайзеров, поддерживаемых весьма влиятельной в тот период католической церковью. Активизация обмена между Австрией и соседними странами в сфере политики, экономики и культуры произошла в годы правления Карла VI (1711-1740 гг.), когда в результате войны за испанское наследство (1701-1714) к империи Габсбургов отошли все Неаполитанское королевство и Милан. Таким образом, в начале XVIII в. в Австрии возник феномен "мирного сосуществования" разнонациональных культурных традиций и появились условия для их взаимодействия и синтеза.

Швейцарский монах Георг Кёниг, придворный капеллан французского посланника Де Люка, писал на рубеже XVII-XVIII вв. в своих заметках: «Я посетил этот город, увидел различные нации европейских народов, а также азиатских и африканских»¹. Й. Г. Кайслер в путевом дневнике приводит стихотворение одного венского кавалера, в котором тот создает колоритный и ироничной портрет Вены начала XVIII века²:

¹ Цит. по: *Liess A. Fuxiana // Österreich-Reihe. Bd. 53. S. 19.*

² *J. G. Keissler. Neueste Reisen durch Deutschland, Bohmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen., 1751. S. 1213. Цит. по: Liess A. Fuxiana. S. 20-21.*

Ein Klumpen Häuser und Palläste
 Voll Ungeziefer, voller Gäste,
 Ein Mischmasch aller Nationen,
 Die in Ost-West-Süd-Norden wohnen,
 Gestank und Koth in allen Gassen
 Viel Weiber, die den Ehestand hassen...
 Viel Zöllner, viel lateinische Würger,
 Viel Hoffart, wenig Komplimenten,
 Viel Ignoranz und viel Studenten,
 Viel Kuppler, viele Kupplerinnen,
 Viel, die mit Huren Geld gewinnen,
 Viel Spanier, Wälsche und Franzosen,
 Der letzten viel in deutschen Hosen,
 Viel Stutzer und geborgte Kleider,
 Viel Säufer, Spieler, Beutelschneider,
 Lakayen, Pagen, Pferde Wagen,
 Viel Reiten, Fahren, Gehen, Tragen,
 Viel Drängen, Stossen, Zehren, Ziehen,
 Diess ist das Quodlibet von Wien.

Скопища домов и дворцов,
 Полных вшей и постояльцев,
 Мешанина из всех наций,
 Которые живут на Востоке – Юге – Севере,
 Вонь и грязь во всех переулках,
 Много женщин, ненавидящих брачные узы...
 Множество таможенников и латинских убийц,
 Много чванства и мало комплиментов,
 Много невежества и студентов,
 Множество сводников, сводниц
 И тех, кто зарабатывает на продажной любви,
 Множество испанцев, итальянцев и французов.
 Из последних немало в немецких штанах,
 Множество щеголей и заемных платьев,
 Множество пьяниц, игроков и карманников,
 Лакеев, пажей и карет,
 Все скачут, едут, идут и несут,
 Кругом толкотня, толчея, дерготня –
 Это и есть венский кводлибет.

В едва оправившейся после войны с турками Вене с поразительной быстротой возводятся церкви, роскошные дворцы и редкие по тем временам многоэтажные дома; процветают торговля, науки и искусства. Знать ведет блестящий образ жизни, стараясь при этом подражать императорскому двору, где особую страсть питают к охотничьим забавам и музыке. Так, помимо обширных познаний Карла VI в математике, иностранных языках, архитектуре и изобразительных искусствах, Й. Б. Кюхельбекер превозносит и его достоинства меломана: «Они [император] не только любят музыку, но и необычайно хорошо ее понимают, а также играют на различных инструментах; еще они разбираются в композиции и тотчас же слышат, если при исполнении музыки или оперы случается ошибка»³. По свидетельствам другого современника, «камерная, застольная музыка, а также оратории и театр доставляют бедным музыкантам заработок свыше 800 раз в год – и это не считая репетиций» - таковым было положение вещей еще при Леопольде I (правление 1658 — 1705) и Иосифе I (1705-1711)⁴.

Общий духовный контекст эпохи во многом определил характер бытования различных видов искусства и, в частности, жанра венской оратории, который находится в центре нашего внимания.

Придворная культура и ораториальные жанры. Одна из важных особенностей австрийской профессиональной культуры XVII-XVIII вв. - ее тесная связь с местными религиозными традициями, придворным бытом, а также личными вкусами императорской семьи.

На протяжении десятилетий австрийские кайзеры стремились придать жизни двора необыкновенную пышность и великолепие. Характерно, что многие члены правящей династии Габсбургов питали особую склонность к музыкальному искусству. Так, Леопольд I был талантливым композитором, получившим профессиональную выучку в лучших итальянских традициях, а Карл VI, большой любитель и знаток “ученой музыки”, всегда лично участвовал в отборе певцов и

³ Allerneuste Nachrichten vom Röm. Kais. Hofe. Hannover, 1732. Цит. по: Liess A. Fuxiana. S. 23.

⁴ Ibid. S. 22. Здесь же приведены интересные свидетельства Кюхельбекера о деятельности камерно-музыкальной и придворной капелл, а также о заработке придворных композиторов, певцов, музыкантов-виртуозов, художников и архитекторов (SS. 23-35).

инструменталистов для императорской капеллы⁵. Эстетические пристрастия сильных мира сего имели первостепенное значение в формировании венского высокого вкуса и «репертуарной политики», в выборе сюжетов для опер и ораторий и назначениях на придворные должности. Духовное искусство находилось под особым покровительством императоров, которые в своем стремлении приобрести репутацию ревностных блюстителей католической веры неустанно заботились о религиозном просвещении подданных. А оратория – жанр возвышенный, репрезентативный и в то же время, достаточно «наглядный» (т.е. оперирующий образами, объединенными посредством логико-драматических факторов - сюжета и действия), представляла собой превосходный инструмент воздействия на нравственность.

Важно учитывать, что в сфере высокого церковно-аристократического искусства изменения происходили значительно медленнее, нежели в области светских демократических жанров, живо откликавшихся на все новое и злободневное (например, на импульсы народной культуры или инациональные влияния). Замедленный характер эволюции *azione sacra* вкупе со старомодными вкусами императоров-меломанов стали причиной того, что австрийская оратория приобрела репутацию консервативного жанра, который на протяжении десятилетий сохранял многие «родовые» признаки, а также специфические черты, приобретенные им за период бытования в Вене.

Итальянские влияния в музыке Австрии: жанры и стили. Оратория и ее разновидности. В сложном конгломерате австрийской культуры XVII-XVIII вв. доминирующее положение занимала *итальянская традиция*, надолго определившая пути развития разных направлений художественной деятельности - литературы, изобразительного искусства, архитектуры и музыки. Быстрота распространения и системный характер ее воздействия обусловлены разными причинами: географическими, религиозными, политическими. Не последнюю роль сыграло и щедрое покровительство императорского дома, представители которого планомерно культивировали «романский вкус».

⁵ О музыке в жизни австрийских императоров см.: Wellesz T. Die Opern und Oratorien in Wien von 1660-1708 // StMw. VI, 1919.

Средиземноморские влияния в Австрии оказались настолько значительными и глубокими, что оставались важнейшей составляющей духовного климата Вены на протяжении почти двух веков⁶. При этом «итальянское» с самого начала воспринималось не как нечто инородное, но как явление совершенно естественное, не требующее преодоления и адаптации в новых условиях.

Обаянию великой музыкальной культуры Италии в XVIII в. в той или иной степени были подвержены практически все страны Европы. В одних случаях иноземные элементы органично вписывались в чуждый им духовный и стилистический контекст, в других - порождали своеобразную "реакцию сопротивления". Так, во Франции, где долго не сдавала своих позиций лирическая трагедия, итальянская традиция, и, в частности, опера-seria, встретила довольно враждебный прием. Противоречивым было отношение к «итальянщине» в Германии - достаточно сравнить негативное отношение И. С. Баха, снисходительно называвшего оперу seria "дрезденскими песенками" ("dresdner Liederchen")⁷, и ту открытость, с которой шли навстречу итальянским влияниям Гендель, Хассе или Телеман. Австрия являет, быть может, уникальный пример безболезненного и целостного восприятия традиции "со стороны" и долгого, бережного ее культивирования. Как представляется, подобная восприимчивость к внешним импульсам и способность к их органичной творческой переработке стала одной из предпосылок возникновения венской классической школы - явления, выросшего на основе многостороннего синтеза всего лучшего, что было создано в европейской музыке к середине XVIII в.

Наиболее естественным каналом, по которому шла экспансия итальянского искусства, было приглашение художников, поэтов, музыкантов, архитекторов из Италии на службу к императору и высокопоставленным австрийским вельможам. Так, в Вене на протяжении многих лет работали композиторы Дж. Порсиле, А. Кальдара, Ф. Конти, поэты-либреттисты С. Стампиля, П. Париасти, А. Дзено, П. Метастазиио и другие. Большим спросом пользовалась при дворе и «импортируемая» музыкальная продукция.

⁶ Самобытность историко-культурного облика крупных австрийских городов и по сей день во многом определяет архитектурные сооружения и скульптурное убранство итальянского барокко.

⁷ Курфюрст саксонский Фридрих Август I был страстным поклонником итальянской оперы. При его дворе работали многие крупные мастера этого жанра, в том числе И. А. Хассе.

В Австрии итальянское направление приобрело значение наиболее авторитетной профессиональной школы, пройти которую для музыканта было столь же необходимо, как в XIX в. – постичь основы классической гармонии. Традиции Италии стали фундаментом творчества многих мастеров австрийского происхождения – таких, как скульптор П. Трогер, архитектор И. Б. Фишер фон Эрлах, композиторы И. Й. Фукс и Г. Ройтер. Более того, в ряде случаев эти традиции оказались воспринятыми настолько всеобъемлюще, что многих австрийцев вполне отнести к числу типичных представителей итальянского искусства.

Однако, несмотря на всю бесконфликтность, с которой «романский» вкус и стиль вписались в новое культурное пространство, уже на первых порах они подверглись некоторым существенным коррективам, что впоследствии привело к формированию специфически австрийских жанровых разновидностей, одной из которых стала венская оратория.

В рамках итальянского направления развивались все ведущие жанры профессионального *музыкального искусства* той эпохи – опера, оратория, месса. На вершине иерархической лестницы традиционно находилась церковная музыка и, в частности, месса; также широко были представлены реквием, магнификат, *Stabat mater* и др.

В конце XVII – начале XVIII в. на австрийской почве сосуществовали два стиля, использовавшиеся в литургических композициях. Первый преломляет комплекс формообразующих и музыкально-выразительных средств, откристаллизовавшихся в итальянской опере-*seria*. Однако особенности функционирования церковных жанров и канонический характер текстов наложили заметный отпечаток на эту систему. «Итальянские» мессы отличает «приглушенная» эмоциональность (прежде всего, умеренность в трактовке аффектов), им присуща известная строгость, "заданность" изложения; по сравнению с оперой, здесь в гораздо большей степени выявлена связь музыки и слова. Среди проявлений специфики церковных жанров отметим также важную роль хора и умеренное использование колоратур в сольных партиях.

Второй стилистический срез в литургической сфере образует так называемый строгий стиль – *stile antico*, представленный, в частности, латинскими

мессами и мотетами И. Й. Фукса. Композиторы, придерживавшиеся этого направления, сознательно стремились к абстрагированию от "пагубных" светских влияний и возрождению возвышенного духа ренессансной мессы, что гораздо больше соответствовало смыслу и духу «божественной» музыки, но не отвечало требованиям и вкусам времени. В результате «новый строгий стиль» был вытеснен более молодым и жизнеспособным итальянизированным течением.

Одним из ведущих направлений в австрийской духовной музыке конца XVII–XVIII вв. была *оратория*.

“*Dramma sacro per musica*” начала культивироваться в Вене в середине XVII в., т.е. практически одновременно с оперой-*seria*. В качестве точки отсчета Х. Смитер указывает на 1643 г., когда были исполнены сочинения Джованни Валентини “*Santi risorti nel giorno della passione di Christo*” («Святые, воскресшие в день Страстей Христовых») и “*La vita di Santo Agapito*” («Жизнь Святого Агапита»)⁸. Регулярными ораториальными представлениями стали полтора десятилетия спустя: 1660-м г. датируется премьера священной драмы императора Леопольда I “*Il sacrificio d’Abramo*” («Жертвоприношение Авраама»)⁹. Монарх создавал свои *drammi sacri* вплоть до 1683 г. и всемерно способствовал развитию этого направления австрийской музыки в последующие десятилетия¹⁰. Среди крупных композиторов, которые творили в Вене с конца 1680-х до 1730-х гг. – К. А. Бадиа, М. А. Циани, А. Драги, И. Й. Фукс, А. Кальдара, отец и сын Ройтеры. Наиболее авторитетным венским либреттистом конца XVII в. был Н. Минато (1639-98), а в начале XVIII столетия его место заняли П. Париати, Дж. К. Пасквини, С. Стампилья и, наконец, классики ораториальной либреттики А. Дзено и П. Метастазео.

О востребованности жанра оратории говорят количественные показатели: в период с 1640 по 1740 г. в Вене было дано свыше 400 представлений примерно 300 ораториальных произведений¹¹. «Священные драмы» крупнейших венских мастеров, в том числе и итальянского происхождения, по своим художественным

⁸ *Smither H.* A History of the Oratorio. V.I. The Oratorio in the Baroque Era. Italy, Vienna, Paris. 1977. P. 373. (Далее – *Smither*).

⁹ Леопольд I, меломан и знаток духовного искусства, готовился к духовной карьере, но смерть старшего брата заставила его сменить тиару на монарший венец.

¹⁰ Среди его духовных опусов есть и редкие для того времени оратории на немецком языке – “*Die Erlösung des menschlichen Geschlechts*”- «Спасение рода человеческого» (1679) и “*Sig des Leydens Christi über die Sinnlichkeit*” – «Победа Страстей Христовых над чувственностью» (1682).

¹¹ *Schnitzler R.* The Viennese Oratorio and the Work of Ludovico Ottavio Burnacini // *L’opera italiana a Vienna prima di Metastasio.* A cura di Maria Teresa Murano. Firenze, 1990. S. 217-237.

достоинствам не уступали ораториям выдающихся композиторов-итальянцев, работавших у себя на Родине – таким, как А. Скарлатти или А. Вивальди¹².

Коротко коснемся вопросов терминологии. В XVII - 1-й пол. XVIII в. единого жанрового обозначения для оратории не существовало. Так, Дзено называл свои поэтические творения "духовными трагедиями" ("tragedia sacra"), Метастазиио - *componimento sacro*. В репертуарных списках того времени встречаются и другие термины: "dramma sacro", (i)storia sacra, azione sacra, azione sacra per musica, azione tragica per musica, componimento drammatico per musica, oratorio. Если же принять во внимание такую разновидность ораториального жанра, как сеполькро, то к перечню можно добавить еще целый ряд пунктов: *rappresentazione sacra al suo Santissimo Sepolcro*, *azione sacra per musica applicato al suo Santissimo sepolcro*, *componimento sacro per musica applicato al S. S. Sepolcro*, *oratorio al S. S. Sepolcro*, *sepolcro*¹³. В целом динамика развития такова: если в 1680-90 гг. преобладают обозначения *oratorio* и *rappresentazione sacra al SS. Sepolcro*¹⁴, то уже в 1720-30-е гг. предпочтение отдается терминам "azione sacra" и *rappresentazione sacra al SS. Sepolcro*¹⁵. Во 2-й пол. XVIII в. утвердилось обозначение "oratorio", хотя в этот период по-прежнему можно встретить и другие жанровые обозначения.

И в Италии, и за ее пределами наиболее влиятельной оперно-ораториальной традицией была неаполитанская. Поэтому в некоторых работах применительно к итальянской оратории также употребляется термин «неаполитанская»¹⁶. Однако, по отношению к 1720-30-х гг. это понятие уже условно: подобно тому, как опера-seria в ее классическом варианте явилась результатом синтеза нескольких региональных традиций, точно так же и собственно итальянскую ораторию в Австрии представляли мастера из разных городов Италии, а в Вене была создана особенно

¹² Некоторые исследователи рассматривают взаимоотношения итальянской и австрийской ораториальных традиций как своего рода оппозицию. См., например: *Kantner L. L'oratorio tra Venezia e Vienna: un confronto// L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio. Firenze, 1990. P. 207-216.* Самобытный характер венской оратории и венского ораториального репертуара отмечают и такие музыковеды, как Р. Шнитцлер, А. Шеринг, Г. Ренкер.

¹³ См. *Wienerisches Diarium (1703-1740)*, а также работу А. фон Вайлена: *Weilen A. von. Zur Wiener Theatergeschichte von 1629 bis 1740. 1901.*

¹⁴ Это период соответствует времени правления императора Леопольда I. Смена эстетических установок, а вместе с ней и изменения в терминологии произошли после его смерти в 1705 г.

¹⁵ Данные обобщены в работе Р. Шнитцлера. *Schnitzler R. The Viennese Oratorio and the Work of Ludovico Ottavio Burnacini. P. 220.*

¹⁶ *Schering A. Die Geschichte des Oratoriums. Lpz., 1911. Repr. 1966. (Далее – Schering). The New Grove Dictionary of Music and Musicians. L., 1980.*

благоприятная почва для взаимодействия различных направлений. Мы пользуемся более широким, но и более корректным термином «итальянская оратория»¹⁷. Что же касается обозначения локальной традиции, то оба термина - и «венская», и «австрийская оратория» - практически равнозначны: наиболее совершенное выражение жанровое направление получило именно в Вене, однако своей самобытностью оно обязано преломлению специфических особенностей культуры Австрии в целом.

Австрийская оратория существовала в окружении других родственных жанров. Наиболее значительным среди них был *sepolcro*, также развивавшийся в русле итальянского стиля¹⁸. Интересно, что, возникнув в Италии, сеполькро обрел классический вид именно в Австрии, где стал чрезвычайно популярным¹⁹. Это дает основания рассматривать его как специфически австрийскую разновидность оратории. Помимо Вены, *sepolcro* ставились в Инсбруке, Зальцбурге и других австрийских городах. Так, И. Э. Эберлин (1702-1762) создавал *sepolcro* для зальцбургской архиепископской капеллы²⁰.

По структурно-композиционным и стилистическим параметрам *sepolcro* весьма близок обычной оратории: порой об отличиях свидетельствуют лишь жанровые обозначения и сведения об обстоятельствах исполнения, приведенные на титульном листе либретто, партитуры или в других источниках. Тем не менее, *sepolcro* обладает некоторыми специфическими чертами. Во-первых, эта жанровая разновидность имеет свой, довольно ограниченный круг сюжетов, наиболее распространенные из которых связаны с последними минутами земной жизни Христа: это жалоба Марии, плач Св. Петра, последние слова Иисуса и др. Среди персонажей, помимо Марии, Иисуса и Петра, в сеполькро могли присутствовать Мария Магдалина, Лонгин-сотник, а также аллегорические фигуры. Рассказчик (*testo*) в этом виде оратории отсутствует, смысловой акцент падает не на действие или повествование, а на чувства и эмоции, выражаемые героями в жалобах и

¹⁷ Такой подход разделяет Х. Смитер, рассматривающий этот стиль как панитальянский. Smither H. A History of the Oratorio. V. P. 333.

¹⁸ Термин “*sepolcro*” связан с названием Гроба Господня (лат. “*sepulcrum*” - гробница), модель которого по старинному обычаю воздвигалась в церкви во время этих своеобразных религиозных представлений.

¹⁹ Со 2-й пол. XVII в. сеполькро начинает культивироваться и в других католических регионах Европы.

²⁰ Как разновидность *sepolcro* можно рассматривать зальцбургские *Grabmusiken*, которые представляют собой диалог Души Ангела в форме небольшой кантаты. В Чехии культивировались *sepolcro* на латинском языке, являющиеся, по сути, пасхальными ораториями.

размышлениях. При этом ставится задача вызвать сопереживание слушателей²¹. Во-вторых, *serolcro* присущ театральный характер: духовная драма «у Гроба Господня» воплощается в определенным образом организованном пространстве - с костюмами, элементами декораций и даже занавесом, хотя само действие, понимаемое как *azione*, отсутствует²². Сценическим антуражем отчасти компенсируются недейственность сюжета и преобладание лирико-созерцательных элементов. В-третьих, в отличие от 2-частной оратории, *serolcro*, как правило, представляет собой произведение одночастное. Наконец, еще одно различие обоих жанровых разновидностей касается исполнительской практики. По сравнению с ораториями, в *serolcri* более многочисленным и разнообразным был инструментальный состав, но зато отсутствовал хор: за вычетом оркестрового вступления, костюмированные действия включали только арии и речитативы. Впрочем, в австрийской практике, особенно в более поздний период, встречаются и исключения. Среди них - 2-хчастные *serolcri* с участием хора «La Deposizione della Croce Jesu Cristo Salvator nostro» («Снятие с Креста Иисуса Христа, Спасителя нашего», 1728) Пасквини-Фукса и «La Morte d'Abel» («Смерть Авеля», 1732) Метастазиио-Кальдары.

Традиционным языком *serolcro* был итальянский, однако не исключались и немецкие тексты - см., например, сочинение И. Э. Эберлина «Der blutschwitzende Jesus» («Истекающий кровью Иисус»), которое, к тому же, имеет нетрадиционную для этого жанра партию рассказчика и большой заключительный хор)²³. Приведенные примеры иллюстрируют тенденцию сближения оратории и *serolcro*, приведшую к тому, что к концу XVIII столетия *serolcro* практически поглощается основным жанром, становясь одной из разновидностей *passion* и утрачивая при этом специфический элемент костюмированного представления.

Serolcro оставил заметный след в австрийской музыке XVII - XVIII вв. Еще во 2-й пол. XVIII в. композиторы писали сочинения в этом жанре, хотя к этому

²¹ Сеполькральные сюжеты, и принцип их трактовки близки *passion* и немецкой созерцательной оратории.

²² См. об этом интересную работу Х. Й. Маркса: Marx H. J. Festinszenierungen römischer Oratorien und Serenaten im Barockzeitalter //ein Vortrag an der Schola Cantorum Basiliensis. Basel, 1997.

²³ Немецкоязычные *serolcri* характерны для музыкальной практики австрийских монастырей. См. об этом: Schröder D. Die geistlichen Vokalkompositionen Johann Georg Albrechtsbergers. Textband// Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 34, Hamburg 1986. 285 S. Далее Schröder.

времени сфера его функционирования преимущественно ограничивалась австрийской провинцией²⁴. Уже на исходе XVIII столетия серолсго нашел отклик в творчестве Й. Гайдна: 2-я, вокально-инструментальная редакция его “Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze” («Семь последних Слов Спасителя нашего на Кресте», 1796) представляет сочинение, ориентированное на этот вид оратории в его позднем, несценическом варианте.

О безусловном главенстве итальянско-австрийской ораториальной традиции, представленной ораторией и серолсго, можно говорить только по отношению к метрополии - Вене. В провинции не менее значительную роль играли другие виды духовной музыки, занимавшие промежуточное положение между высокими и низкими жанрами, между профессиональным и любительским творчеством. Их культивирование обычно было связано либо с влиянием пограничных регионов, либо со специфическими особенностями местной духовной среды. Так, в Зальцбурге, резиденции князей-архиепископов, расцвета достигли иезуитская комедия (*Jesuitenkomödie*), школьная драма (*Schuldrama*), латинские и немецкие диалоги, которые создавались и ставились в монастырских школах и других закрытых учебных заведениях²⁵. Эти жанры, подобно светскому зингспилю, сочетали музыку, драматическую игру и пантомиму и, подобно оратории, служили религиозным и дидактически-воспитательным целям.

²⁴ Данная практика характерна для провинциальных монастырей и аббатств. См. об этом: *Schröder; Musikgeschichte Österreichs*. Hrsg. Von R. Flotzinger und G. Gruber. Bd II. Vom Barock zum gegenwart. Graz, Wien, Köln, 1979.

²⁵ Среди авторов подобных сочинений И. Э. Эберлин, Л. Моцарт, М. Гайдн.

Оратория и опера. Некоторые родовые признаки оратории, а также самобытные черты ее австрийско-итальянской ветви особенно наглядно проявляются при сравнении с оперой. В жанровой системе того времени оратория располагалась ступенью ниже литургических видов музыки, а непосредственно за ней следовала опера-seria. Объект щедрого покровительства австрийской аристократии, опера стала наиболее ярким выражением итальянского барочного стиля, его подлинным апофеозом. Именно этот жанр сконцентрировал вокруг себя лучшие литературно-музыкальные, постановочные и исполнительские силы. Тесная связь драмы светской и драмы духовной обусловила то, что крупнейшие мастера оперного жанра «автоматически» вовлекались в работу над ораториальными сочинениями.

Благодаря непосредственной связи со священным писанием и возложенным на нее воспитательно-просветительским задачам, оратория считалась жанром духовным, и ее официальный статус был выше, нежели у оперы. Однако последняя имела гораздо более широкое пространство социального функционирования и по востребованности намного превосходила ближайшую «конкуrentку» в жанровой иерархии. Оратория выполняла функцию своеобразной сезонной замены оперы: исполнение ораториальных сочинений приурочивалось к большим церковным праздникам (Пасха, Рождество, Вознесение и др.) и Великому Посту, когда светские развлечения были запрещены. Оратории, как правило, не предполагали сценической интерпретации и не имели четкой локальной привязки: они могли даваться в церкви или капелле, в театре или в аристократическом салоне. Отметим, что в собственно итальянской традиции, по сути, единственными критериями, отличавшими ораторию от оперы, были: специфика либретто (прежде всего, духовный сюжет), несценический характер исполнения и наличие хора, в то время как стилистика, комплекс музыкально-выразительных средств, драматургические и формообразующие принципы в обоих жанрах практически не различались.

Эстетические девизы оперы и оратории весьма созвучны друг другу, но при этом взаимообратимы: “развлекать, поучая” (опера) и “поучать, развлекая” (оратория). Если в опере наиболее ярко выразились эстетическая и театрально-развлекательная функция музыкального искусства, а находящаяся на другом

полное месса акцентирует религиозно-литургические задачи, то оратория, во многом объединяя эти два начала, приобретает назидательно-дидактическую направленность.

Azione sacra: итальянский жанровый канон и его венская модификация.

Либретто, общие композиционные принципы и структура. Итальянская оратория, быстро и естественно прижившись на австрийской почве, образовала здесь самостоятельную ветвь, просуществовавшую до конца XVIII столетия – периода кризиса жанра и той стилевой системы, в которой он функционировал²⁶. Несмотря на изначальную целостность воспринятой традиции и довольно раннюю кристаллизацию специфических жанровых признаков, на протяжении своей более чем полуторавековой истории венская оратория претерпела значительную эволюцию. В развитии жанра можно выделить два периода: первый охватывает конец XVII в. – 30-е гг. XVIII в. и включает фазу расцвета венской оратории (10-20-е гг.); второй, который подробно рассматривается в настоящей работе, приходится на последнюю треть XVIII столетия (конец 1760-х - 1790-е гг.).

Поскольку основы поэтики жанра были заложены на рубеже XVII- XVIII вв., а как самостоятельный феномен венская оратория сформировалась уже к концу 1710-х гг., кратко охарактеризуем эту традицию с точки зрения особенностей либретто и музыкальной драматургии.

Изначально основным источником ораториальных сюжетов была Библия. Однако, начиная с середины XVII в., оратория в Италии постепенно отдаляется от истоков, у которых стоял Ф. Нери и его последователи. Библейские тексты оттесняются на второй план - теперь либреттисты и композиторы предпочитают им апокрифический и агиографический материал²⁷, а также источники неясного происхождения. Святые и мученики нередко становятся лишь благопристойным предлогом для создания светских по духу сочинений, подражающих опере с ее развлекательностью и мирской пышностью. Стремление угодить вкусам публики влечет за собой акцентирование музыкально-гедонистической стороны «священной драмы», а подлинной целью отныне является не создание благоговейной

²⁶ Еще в 1780-е гг. XVIII века австрийские композиторы создавали отдельные сочинения, ориентированные на неизменную итальянскую модель предшествующих десятилетий.

²⁷ Так, весьма популярны были жития святых (ит. storie sacre), в том числе и неканонизированные.

атмосферы религиозного действия, а демонстрация вокальных данных и виртуозности певцов. Параллельно идет активный процесс стилистического сближения двух жанров, который, в конце концов, приводит к тому, что система образов и музыкально-выразительных средств в опере и «священной драме» оказались идентичными. Таким образом, к началу XVIII в. духовно-этическая сущность ораториального жанра, а вместе с ней и специфические качества его поэтики оказались практически утраченными.

Восстановление репутации жанра стало предметом заботы двух крупнейших литераторов того времени - Апостола Дзено (1668-1750) и Пьетро Метастазіо (1698-1782), имена которых вошли в историю музыки, прежде всего, в связи с реформой оперной драматургии. Оба либреттиста рассматривали ораторию как проявление возвышенного в искусстве. Исходя из этой посылки, Дзено формулирует реформаторские принципы, выдвигая следующие требования к ораториальным текстам²⁸:

1) серьезное религиозное содержание - возвращение к Библии как единственному первоисточнику²⁹;

2) соблюдение аристотелевого «закона трех единств» (с некоторыми исключениями, касающимися единства места);

3) соответствие либретто духу Священного Писания, пристальное внимание к смыслу и выразительности самого библейского слова (практика прямых цитат и парафраз); выработка благородного, возвышенного поэтического языка³⁰.

Цель Дзено - создание духовной драмы, которая, не будучи связанной с церковной службой, тем не менее, призвана вызывать у слушателей высокие религиозные чувства. Руководствуясь этой задачей, либреттист стремится к единству евангельского слова и драматической идеи. Отсюда - устранение "свободного манипулирования" священным текстом и акцентирование в либретто этического зерна действия.

²⁸ Дзено сформулировал свои реформаторские положения уже на закате карьеры – не как манифест-руководство к действию, а как обобщение практического опыта. См.: *Smither*. V.1. P. 382-90.

²⁹ В отличие от Италии, в Австрии библейские и особенно ветхозаветные источники никогда не теряли своего значения, поэтому на столь благоприятной почве нововведения Дзено привились весьма естественно.

³⁰ Дзено помечает в своих либретто названия священных книг, глав и даже номеров стихов. Шеринг приводит интересные сведения о том, что либретто Дзено "Gerusalemme convertita" ("Обращенный Иерусалим") было тщательнейшим образом проанализировано с теологической точки зрения двумя богословами и получило положительную оценку. См.: *Schering*.

Либреттист-реформатор максимально упрощает фабулу "духовной драмы", прорисовывая в ней только главные линии и, тем самым, придавая целому ясность и логичность. У Дзено оратория приобретает вид 2-хчастной (в отличие от 3-хчастной оперы) композиции в среднем с 7-ю ариями в каждой из частей и 4-5-ю действующими лицами³¹.

От этих начинаний позже отталкивается Метастазιο, который, однако, расставляет свои акценты. Если Дзено мыслит ораторию как духовную трагедию, допуская и даже приветствуя ее исполнение на сценических подмостках, то у Метастазιο «сценичность» сменяется минимумом внешней событийности; довольно условные протагонисты, характерные для либретто его предшественника, превращаются в "живых" людей, которым не чуждо ничто человеческое: эмоции, смены душевных состояний движут "священными историями" Метастазιο ничуть не меньше, чем драматические перипетии повествования³². И если Дзено заботится, скорее, о верности духу и букве Библии, то Метастазιο стремится вызвать соучастие слушателей и пробудить их чувства. Показательно, что Метастазιο не пользуется терминами «оратория» или «священная драма», заменяя их более камерным по духу обозначением "componimento sacro"³³. Усовершенствования Метастазιο коснулись и формально-конструктивной стороны ораториальных текстов. Так, количество арий у него сократилось до 6-ти в каждой части, что придало целому бóльшую компактность; главные герои (обычно не более 2-х) имели по 4-6 арий, персонажи второго плана 2-3 сольных номера.

Кроме того, по своим художественным достоинствам поэзия Метастазιο, для которой характерно особое чувство меры и гармонии, намного превосходила *azioni sacre* Дзено. Все это обусловило чрезвычайную популярность метастазиевских текстов у композиторов разных поколений. Так, либретто "La Betulia liberata" было положено на музыку несколькими десятками композиторов, в том числе В. А. Моцартом и Л. Ф. Гасманом³⁴.

³¹ Очевидны аналогии с проходившей в это же время оперной реформой. Сходным образом распределились и реформаторские роли Дзено и Метастазιο в оперной и ораториальной либреттистике.

³² Теоретически Метастазιο также допускал исполнение своих ораторий на театральной сцене, но в основе его эстетической концепции лежит более абстрактный, несценический вариант.

³³ Нередко "componimento sacro" также выступает в качестве синонима термина "sepolcro".

³⁴ Любопытно, что одной из причин привязанности венских композиторов к этому материалу было то, что освобождение библейской Бетулии виделось как аллегория снятия турецкой осады Вены в 1683 г. – события, имевшего для Австрии огромное государственно-политическое значение. Кроме того, сама

Итак, Дзено и Метастазियो восстановили авторитет оратории, упрочив ее высокое положение в системе музыкальных жанров, и создали тот канон, который стал отправным пунктом для развития венской оратории в последующие десятилетия XVIII в.

Среди последователей великих реформаторов – такие литераторы, как Дж. К. Пасквини, Дж. С. Падовано, С. Б. Паллавичино, Мандзони, Кольтеллини, Вилларти, П. Париаи³⁵. На их либретто писали оратории как итальянские (А. Кальдара, Дж. Порсиле, отец и сын Конти), так и австрийские (И. Й. Фукс, Г. Ройтер) по происхождению композиторы. Интересно, что у подвизавшихся при императорском дворе итальянцев по-разному складывались отношения с венскими традициями. Так, например, Игнацио Конти (1699-1759) в своих ораториях ориентировался на неаполитанский стиль³⁶, тогда как его отец Франческо Конти (1682 - 1732) счел за благо приспособиться к австрийским вкусам. Показателен и пример венецианца Антонио Кальдары (ок. 1670-1736), в творчестве которого произошли весьма существенные метаморфозы, после того как в 1716 г. он был приглашен Карлом VI на императорскую службу в качестве вице-капельмейстера. Известнейшему к тому времени композитору пришлось осваивать «ученый» полифонический.

Венские либретто можно разделить на несколько сюжетно-драматургических типов. Первую, самую многочисленную группу образуют *ветхозаветные оратории* - их в 3-4 раза больше, чем новозаветных или агиографических «священных драм»³⁷. Особой популярностью среди них пользовались сюжеты о первородном грехе, Авеле и Каине (оратории “La colpa originale” Ф. и И. Конти на либретто П. Париаи, 1718 и 1739 соответственно, “La Morte d’Abel” П. Метастазियो – Г. Ройтера-младшего, 1732, “Abel» А. Падовано – Й. Ройтера-старшего, 1727); предания о Давиде и Вирсавии (“Bersabea” Л. Пелопио –

Юдифь – героиня-освободительница – олицетворяла императрицу Марию Терезию, в ходе многолетней борьбы реализовавшую свои претензии на престол. Weber H. Mozart und andere: La Betulia liberata //Oratorienführer. Hrsg. von S. Leopold und U. Scheideler. S. 151.

³⁵ Степень одаренности того или иного либреттиста не всегда пропорциональна количеству ораторий, написанных на его тексты. Так, например, скромные по поэтико-драматургическим достоинствам тексты Париаи оказались наиболее приемлемыми для крупнейшего австрийского мастера 1-й пол. XVIII в. И.Й. Фукса.

³⁶ Это может быть связано с тем, что композитор работал преимущественно в Италии.

³⁷ Из 7-ми венских либретто Метастазियो 5 написаны на библейские сюжеты. Два других – на новозаветный (“La passione Gesu Christo Signor Nostro”) и агиографический сюжет (“S. Elena al Calvario”).

Й. Ройтера, 1729, "David umiliato» Кальдары, 1731, "Davidde penitente" В. Моцарта, 1785, "Il Davide nella Valle de Terebintho" К. Д. Дитерсдорфа", 1771); царе Иоасе ("Joaz" А. Дзено – А. Кальдары, 1726, "Gioas, Re di Giuda" П. Метастазо – И. Г. Вагензайля, 1755, "Joas" И. Э. Эберлина, 1755); Товии ("Il ritorno di Tobia" К. Пасквини – Г. Ройтера - и Дж. Боккерини - Й. Гайдна, 1733 и 1775 соответственно), Эсфири ("Esther" П. Метастазо - А. Кальдары, 1723, "Esther" И. Пинтуса – К. Д. Дитерсдорфа, 1773) и Юдифи ("La Betulia liberata" П. Метастазо.

Вторую группу составляют *новозаветные оратории*. Среди наиболее распространенных сюжетов - Тайная вечеря, Христос в Гефсиманском саду, Спаситель на Масличной горе, Снятие с Креста. Реже в качестве литературного источника используются другие эпизоды Евангелия - например, история об Иоанне Крестителе³⁸. К этой же группе можно отнести оратории на агиографические сюжеты – такие, как Св. Елена на Масличной горе или Обращение Св. Августина. В новозаветных ораториях, наряду с реальными, земными людьми, могут фигурировать небожители и аллегорические персонажи. Так, в оратории П. Париасти «Заветы Господа нашего Иисуса Христа на Масличной горе» ("Il Testamento di Nostro Signor Gesu Cristo sul Calvario"), помимо Евангелиста Иоанна, Пресвятой Девы и Архангела Гавриила, представлены Грешник и Люцифер. В евангельских «священных историях» действенный компонент драматургии не играет существенной роли, а сюжетный ряд исчерпывается одним, чаще всего статичным по своей природе мотивом: поиск и обретение Креста Св. Еленой и ее спутниками, пребывание Иисуса в Гефсиманском саду и др. События протекают подчеркнуто медленно, растворяясь в философских диалогах, повествовательных и созерцательных эпизодах.

В венской традиции новозаветные оратории всегда уступали по популярности ветхозаветным. В 1720-е гг. значение евангельских сюжетов несколько усиливается, что отчасти связано с новым витком в развитии жанра *serolcro*, который в этот период максимально приблизился к обычной оратории.

Третья группа - *аллегорические storie sacre*, в которых находит наиболее яркое выражение статически-созерцательная сторона ораториальной

³⁸ В период с 1700-1740 гг. на этот сюжет написали музыку как минимум четверо венских композиторов: Антонио Боноччини (либретто Доменико Филлипески, 1709); Марко Гримани (на тот же текст, 1715), И. Й. Фукс (П. Париасти, 1714) и Антонио Кальдара (А. Дзено, 1727).

драматургии³⁹. Роль действующих лиц здесь играют аллегорические фигуры, обитатели горного мира и преисподней: Любовь земная и Любовь небесная, Душа, Невинность, Разум, Рассудок, грешники, Люцифер и т. п. Отдельного упоминания заслуживают персонажи-небожители, которые в итальянской опере того периода не встречаются. Интересно, что если Дзено и Метастазियो считали недопустимым выводить в своих священных драмах не только их, но даже аллегорические фигуры⁴⁰, то в ораториях других венских авторов в изобилии представлены ангелы, архангелы, всевозможные Души и Духи, а также сам Господь Бог («Авель» Падовано, «Первородный грех» Париасти) и Иисус Христос (оратории Париасти).

Фабула как взаимосвязь действенных или повествовательных мотивов в таких ораториях отсутствует, а основой сюжетно-смысловой конструкции становится некая религиозно-назидательная тема для размышления и обсуждения. Уже сама однотипность заголовков – "Il Trionfo della religione e del amore" ("Триумф религии и любви"), "Il Trionfo della Croce" («Триумф Креста»), "Il Trionfo della pietà" («Триумф сострадания»), "Il Trionfo della grazia" («Триумф всепрощения»), "Il Trionfo della castità" («Триумф чистоты»)⁴¹ - отражает наличие ряда типических черт драматургии, поэтического стиля и принципов характеристики персонажей. Время расцвета подобных ораторий, которые исследователи обозначают как «триумф-оратории», - рубеж XVII–XVIII вв. Один из довольно поздних образцов жанра - "Il Trionfo della Fede" («Триумф Веры») Фукса на либретто Бернардино Маддали (1717).

После 1720 г. аллегорические оратории окончательно уходят на второй план, а во 2-й пол. XVIII в. почти не встречаются⁴². Однако аллегоризм как важный элемент венской оратории и в дальнейшем будет сохранять свое значение.

³⁹ Классиком жанра периода его наивысшего расцвета считается венский придворный композитор Антонио Драги (1635-1700).

⁴⁰ Единственное исключение в творчестве Метастазियो – либретто «Смерть Авеля», где наряду с персонажами книги «Бытие», фигурирует Ангел.

⁴¹ Немало «Триумфов» и в опере этого периода, но там они фигурируют как вторые названия. См. об этом: Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. Ч.1. Под знаком Аркадии. М. 1998.

⁴² Редкий пример – 1-частная оратория Вагензайля «Искушение» ("La Redenzione") на либретто Метастазियो, созданная в середине 1750-х гг. Здесь всего 3 персонажа: Вера, Надежда и Божественная Любовь.

При очевидных различиях, венским либретто всех трех типов присущ ряд общих черт: это однолинейность фабулы при отсутствии открытого конфликта, важная роль повествовательного, созерцательного и рефлексивно-морализаторского начал. Этими особенностями обусловлено усиление статического и уход на второй план действенного компонента драматургии, а также значительное ослабление образных контрастов⁴³.

Художественно-эстетическая система австрийской *azione sacra* сформировалась на основе закономерностей, сложившихся в опере-*seria* и перешедших отсюда в итальянскую ораторию. Среди наиболее общих принципов - номерное деление, четкая регламентированность и функциональная определенность композиционных единиц. От оперы-*seria* оратория унаследовала принцип иерархии персонажей, который регулирует не только их сюжетные взаимоотношения, но также порядок следования и распределение сольных номеров. Основное правило таково: чем значительнее роль героя в драматургии, тем больше у него арий и тем больше прав на первый выход.

Специфические особенности австрийской оратории 1-й пол. XVIII в.

Оригинальный профиль австрийской традиции наиболее ярко отразился в сфере музыкально-выразительных средств, формообразования и драматургии – именно здесь откристаллизовался тот комплекс признаков, который обеспечил венской *azione sacra* особое положение в «пан-итальянской» жанровой системе.

К числу специфических черт австрийской традиции относится значительная *роль хора и аккомпанированных речитативов*. Так, уже в 1710-е – 20-е гг. увеличивается пропорциональный вес *accompagnati* по отношению к *secchi*, происходит их дифференциация по образно-смысловым и драматургическим признакам. За каждой из разновидностей, среди которых *accompagnato*-эмоциональная вершина, *accompagnato*-состояние, ариозо, описательные речитативы, – закрепляется специфический комплекс средств выражения. Широкое

⁴³ В отличие от протестантских пассионов, итальянско-австрийская оратория и *serolco* не предусматривают партии *testo*. Рассказ не образует здесь отдельного драматургического пласта, оказываясь интегрированным в общую сюжетно-повествовательную канву.

применение получают смешанные речитативные формы *secco-accompagnato*, позволяющие осуществлять гибкие переходы внутри повествовательной сферы⁴⁴.

Особо отметим значительную индивидуализацию музыкального языка венских аккомпанированных речитативов, которые отличает разнообразие типов декламации и богатство оркестровки⁴⁵. Именно в сфере *accompagnato* в этот период шел наиболее активный поиск новых выразительных средств и драматургических приемов.

Прогрессивные с точки зрения эволюции жанра тенденции наметились и в трактовке *хора*. Среди них - возрастание количества хоровых номеров⁴⁶, стремление теснее связать их с сюжетом либретто, нестандартные решения в области музыкального языка и композиции. Наиболее перспективными в этом отношении и оказались хоры ситуативного плана и хоровые номера, поэтический ряд которых содержит элементы звукоизобразительности и риторики. Характерной чертой хорового стиля венской оратории 1710-30-х гг. было взаимопроникновение гомофонного и полифонического начал, о чем, в частности, свидетельствует творчество крупнейшего австрийского мастера И. Й. Фукса.

Azione sacra XVIII в., так же, как и опера *seria*, существовала в системе координат *теории аффектов*, в сфере действия которой находились, прежде всего, *арии*. Однако для венской традиции характерны специфическая, отличная от оперы и итальянской оратории трактовка типизированных эмоций, а также иные пропорции в их соотношении. Во-первых, некоторые откристаллизовавшиеся в барочной музыке аффекты – например, гнева (мести) или воинствующей героики, - в австрийской «священной драме» в чистом виде встречаются редко. Во-вторых, эмоции обнаруживают тенденцию к большей сдержанности и благородству выражения. Даже там, где в поэтическом тексте подразумевается четко определенный аффект, он не обязательно находит типизированное музыкальное воплощение. Так, аффект гнева очищается от

⁴⁴ Свободные, развитые речитативные формы с богатым набором выразительных средств были «фирменным знаком» стиля зальцбургских мастеров и, в первую очередь, Эберлина. Композитор обычно располагал подобные «сцены» в ключевых пунктах драмы. Характерно, что самобытный стиль речитативного письма Эберлина оказал заметное влияние на ораториальное творчество Моцарта.

⁴⁵ *Schering*. S. 186.

⁴⁶ По сложившейся еще в XVII в. традиции, обе части оратории завершаются развернутыми хорами, которые выполняют функцию финалов-обобщений. Присутствие других хоровых номеров (помимо этих двух) было факультативным.

преувеличенной страстности и далеко не всегда оказывается связанным с типом арии di bravura.

Высшую степень абстрагирования от аффекта, а значит, и от важнейших приемов оперной выразительности, являют арии secco (камерные арии в сопровождении только basso continuo) и типично венская разновидность сольных номеров – «арии-фуги» (очень часто в stile antico)⁴⁷.

О специфике художественной системы венской оратории свидетельствует и *соотношение музыкально-поэтических образов в масштабах всей композиции*. Так, явный перевес оказывается на стороне умеренных и медленных темпов и соответствующих им типов образности. Еще одна характерная для венской оратории тенденция - нивелирование контраста между композиционными единицами, что иногда приводит к возникновению последовательностей однотипных номеров (вариант: вся партия героя (героини) или ее бóльшая часть складывается из близких по характеру арий).

Необычная трактовка традиционных для барочной музыки образных сфер, значительный удельный вес арий, не воплощающих какой-либо ярко выраженной эмоции и тяготеющих к рефлексивно-созерцательному началу, обусловили уменьшение роли аффекта в образно-драматургической концепции венской оратории. Перечисленные качества отражают эстетические представления того времени, согласно которым, все откровенно чувственное и преувеличенное воспринималось как нечто земное и плотское. Поэтому гипертрофия эмоции, резкие контрасты образов и чрезмерная вокальная виртуозность более приличествовали опере с ее земными страстями, нежели возвышенному духовному жанру, где верх одерживали сдержанность чувств и некая отстраненность от происходящего. А в переводе на язык эстетических категорий это означает: «возвышенно прекрасное» торжествует над «просто прекрасным»⁴⁸. Такой подход во многом обусловлен спецификой самих сюжетов и образного

⁴⁷ Начальный раздел фугированной арии представляет собой экспозицию однотемной или даже двойной фуги, а полифония, уже в более свободном ее преломлении играет ведущую роль в развитии всей формы. Оба ариозных типа – «secco» и «фуга» - крайне редко имели отношение к сфере чувств и эмоций и, как правило, связывались с выражением рефлексивно-морализаторского начала, присутствующего, главным образом, в текстах-сентенциях.

⁴⁸ Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М., 1979.

стройка оратории, однако в не меньшей степени здесь сказались особенности венских вкусов и религиозной среды.

Еще одним важным качеством художественной концепции венской оратории является *инструментализм*. Он находит выражение в разнообразии приемов оркестровки и весомости инструментальных разделов, обилии и технической сложности сольных облигатных партий, в огромном значении принципа концертности⁴⁹, тщательной проработке партитуры, и наконец, в инструментальном характере тематизма – в том числе и вокального. Данная особенность стиля и композиторского мышления стала предпосылкой фактической равнозначности вокального и инструментального начал. А это коренным образом отличает венскую *azione sacra* от итальянской традиции, в которой унаследованный от оперы приоритет «сладкозвучного пения» всегда был незыблем.

Отметим, что обозначенные специфические черты австрийской ораториальной традиции в 1710-30-е гг. проявлялись в основном как тенденции, развитие которых произойдет во 2-й пол. XVIII века.

⁴⁹ Основополагающая для барочной музыки идея концертности в венской оратории 1-й пол. XVIII в. интерпретировалась не столько как проявление внешней, блестящей виртуозности (типичной для итальянской оперы-*seria*), сколько как сфера, в которой композитор мог показать свою изобретательность и мастерство в развитии материала.

Библиография

Литература на русском языке

Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М., 1979.

Брянцева В. От рококо к венской классике // Эпохальные рубежи в истории искусства Запада. М., 1996. 124-134.

Бюкен Э. Музыка эпохи рококо и классицизма. М., 1934.

Захарова Ю. Риторика и западно-европейская музыка XVII - 1-й пол. XVIII века: принципы, приемы. М., 1983.

Зульцер И. Г. И. Г. Зульцера разговоры о красоте естества. /Пер. с нем. СПб., 1777.

Кириллина Л. Бетховен и теория музыки XVIII – начала XIX веков: Автореф. дисс... канд. искусствоведения. М., 1989.

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

Луцкер П.В., Сусидко И.П. Итальянская опера XVIII века. Ч. 1. Под знаком Аркадии. М., 1998. Ч. 2. Эпоха Метастазиио. М.: Классика XXI, 2004.

Михайлов Ал. В. Поэтика барокко: завершение исторической эпохи // Михайлов А. Языки культуры. М., 1997.

Сусидко И. Опера seria: генезис и поэтика жанра. Диссертация... доктора искусствоведения. М., 2000.

Ширинян Р. Оратория и кантата. М., 1960.

Литература на иностранных языках.

Abert A. Zum metastasischen Reformdrama //Konrgessbericht der Gesellschaft für Musikforschung. Lüneburg-Kassel. 1950. S. 138-39.

Adler G. (ed.) Musikalische Werke der Kaiser Ferdinand III, Leopold I und Joseph I. Wien, 1893.

Antonicek Th. Zur Pflege händelscher Musik in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts // 250 Bd. 1. Abhandlung. Wien, 1966. S. 5-58.

Bitter C. H. Beiträge zur Geschichte des Oratoriums. B., 1872.

Dittersdorf C. D. von Lebensbeschreibung. Seinem Sohne in die Feder diktiert. Lpz., 1801.

Fux J.J. Gradus ad Parnassum. Lpz.: Mizlerische Bücherverlag, 1742.

Grimschitz B. *Ars Austriae*. Wien, 1960.

Gruber G. *Das wiener Sepolcro und Johann Joseph Fux*. I. Graz, 1972.

Gutkas K. *Österreich und Europa zur Zeit J. Haydns //J. Haydn und seine Zeit*. Jahrbuch für österreichische Kultergeschichte. II Band- Eisenstadt, 1972. S. 9-24.

Haas R. *Eberlins Schuldramen und Oratorien //SMw, VII (1921)*.

Harriss E. *Johann Adolf Hasse and the Sturm und Drang in Vienna //Hasse- Studien*. 3 Hrsg. von W. Hochstein und R. Wiesend. Stuttgart, 1996. S. 24-54.

Kanduth E. *La donna forte nella madre de'sette Maccabei*. Literarhistorische Einleitung //Fux J. J. *Sämtliche Werke*. Hrsg. J. J. Fux Gesellschaft. Graz. Serie IV – Oratorien, B. 2, 1976. S. XII-XVII.

Kantner L. *L'oratorio tra Venezia e Vienna: un confronto //L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*. A cura di Maria Teresa Murano. Firenze, 1990. S. 207-216.

Kirkendale U. *Antonio Caldara. Sein Leben und seine venezianisch-römischen Oratorien*. Graz, 1966 (*Wiener musikwissenschaftliche Beiträge*, Bd. 6).

Kirsch W. *Oratorium und Oper. Zu einer gattungsgeschichtlichen Kontroverse in der Oratorientheorie des 19. Jahrhunderts (Materialien zu einer Dramaturgie des Oratoriums) //Beiträge zur Geschichte des Oratoriums seit Händel - Festschrift Günter Massenkeil zum 60. Geburtstag*. Ed. R. Cadenbach und H. Loos. Bonn, 1986. S. 221- 250.

Koch H. *Chr. Musikalisches Lexikon*. Frankfurt am Main, 1802 /Hildesheim, Olm, 1964.

Koch M. *Zu Überlieferung und Struktur der Oratorien Hasses //Hasse- Studien 4 Hrsg. W. Hochstein und R. Wiesend*. Stuttgart, 1998. S. 18-34.

Köchel L. von. *Die kaiserliche Hofmusikkapelle in Wien von 1543 bis 1867*. Wien, 1869.

Liess A. *J. J. Fux, ein steierischer Meister*. 1948.

Liess A. *Fuxiana //Österreich-Reihe*. Bd. 53

Lippmann F. *Zur Affektdarstellung in J.A. Hasses Oratorium "La conversazione di S. Agostino" // Beiträge zur Geschichte des Oratoriums seit Händel - Festschrift Günter Massenkeil zum 60. Geburtstag*. Ed. R. Cadenbach und H. Loos. Bonn, 1986. S. 71-94.

Marx H. J. *Festinszenierungen römischer Oratorien und Serenaten im Barockzeitalter //Ein Vortrag an der Schola Cantorum Basiliensis*. Basel, 1997.

Musikgeschichte Österreichs. Hrsg. von R. Flotzinger und G. Gruber. Bd II. Vom Barock zum gegenwart. Graz, Wien, Köln, 1979.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Kassel-Basel-L.-N.Y., 1958.

- The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. by S. Sadie. L., 1980.
- The New Oxford History of Music. V.7. The Age of Enlightenment. 1745-1790. 1973.
- Oratorienführer. Hrsg. von S. Leopold und U. Scheideler - Gemeinschaftsausgabe: Stuttgart, Weimar, Kassel, 2000.
- Renker G. Das Wiener Sepolcro. Diss. Wien-Univ., 1913.
- Schering A. Die Geschichte des Oratoriums. Lpz., 1911. Repr. 1966.
- Schneider C. Die Oratorien und Schuldramen von Adlgasser. StMw, XVIII (1931).
- Schnitzler R. The Viennese Oratorio and the Work of Ludovico Ottavio Burnacini //L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio. A cura di Maria Teresa Murano. Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1990. S. 217-237.
- Schnitzler R. The Baroque Oratorio at the Imperial Court in Vienna. A Critical Catalogue of Sources //Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation, Vol. 16. Hrsg. von Brosche.
- Scholz-Michelitsch H. Georg Christoph Wagenseil. Wien, 1989.
- Schröder D. Die geistlichen Vokalkompositionen Johann Georg Albrechtsbergers. Textband //Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, 34. Hamburg, 1986 (Dissertation zur Erlangung der Würde des Doktors der Philosophie der Universität Hamburg).
- Smither H. E. A History of the Oratorio. V. I. The Oratorio in the Baroque Era. Italy, Vienna, Paris. The University of North Carolina Press, 1977.
- Strohm R. Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720–1730). 2 Bde. Analecta Musicologica, 16. 1976.
- Vogl H. Zur Geschichte des Oratoriums in Wien von 1725 bis 1740 //SMw, XIV (1927). S. 241-265.
- Weilen A. von. Zur Wiener Theatergeschichte von 1629 bis 1740. 1901.
- Wellesz T. Die Opern und Oratorien in Wien von 1660-1708 //StMw. VI, 1919.
- Wienerisches Diarium. 1703- 1740.
- Wiesmann S. Das Wiener Sepolcro //Oper als Text. Romantische Beiträge zur Libretto-Forschung /Hrsg. von A. Gier. Heidelberg, 1986. S. 25-29.
- Zechmeister G. Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776. Im Anhang: Chronologisches Verzeichnis aller Ur- und Erstaufführungen. Wien. 1971.

