



Г. Р. КОНСОН

*Институт культуры и искусств Московского городского педагогического
университета*

*Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»
г. Москва, Россия*

ORCID: 0000-0001-7400-5072, gkonson@yandex.ru

К проблеме героя итальянской оратории XVII века

Целью статьи является изучение героя с позиций его трагической природы как выражения концентрированной сущности барочной этики и эстетики, проявившейся в кульминационный период развития оратории XVII века («Святой Иоанн Креститель» Алессандро Страделлы) и на этапе её завершения («Изгнание Агари и Измаила» Алессандро Скарлатти). Основопологающим в рассмотрении характерных черт барочной эстетики в музыке стал принцип «неясной ясности» (Генрих Вёльфлин). Он обнаружился в разных аспектах оратории: в концепции, драматургии, трактовке главных образов и собственно ораториального жанра. Концептуально этот принцип выражен в показе нравственного сомнения главного героя по поводу принятого решения (Ирод, Авраам). Драматургически он сказался в надвижении разработочных функций на экспозиционные – «Святой Иоанн Креститель» – или в использовании двух разных фокусов видения одного и того же героя (Ирода, Саломеи, Авраама, Сарры): наиболее рельефно это показано в экспозициях первого и второго актов в оратории «Изгнание Агари и Измаила». В трактовке действующих лиц трансляцией принципа «неясной ясности» явился межличностный конфликт: в оратории Страделлы он непосредственно выражен у Иоанна с Иродом и Саломеей, косвенно – у Иоанна с Иродиадой и Советником Ирода; в произведении Скарлатти – у Авраама с Саррой, Агарью и Измаилом. При этом психологическое состояние большинства героев характеризуется взрывными эмоциями, которые нередко доходят до конфликта внутриличностного: в произведении Страделлы его переживает Ирод (у Саломеи также есть некоторые его признаки), а в оратории Скарлатти подобное «противочувствие» (термин Льва Выготского) кристаллизуется в действиях Авраама. Принцип «неясной ясности» сказался и в своеобразной мутации оратории как жанра, в котором роль хора – одного из главных его атрибутов – сведена к минимуму («Святой Иоанн Креститель»), либо отсутствует вовсе («Изгнание Агари и Измаила»).

Ключевые слова: Алессандро Страделла, Алессандро Скарлатти, итальянская оратория, трагическое, герой барокко, Иоанн Креститель, Ирод, Иродиада, Саломея, Авраам, Сарра, Агарь, Измаил, внутриличностный конфликт, «неясная ясность».

Для цитирования / For citation: Консон Г. Р. К проблеме героя итальянской оратории XVII века // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4. С. 173–186.
DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.173-186.

GRIGORY R. KONSON*Institute of Culture and Arts of the Moscow City University**HSE University**Moscow, Russia**ORCID: 0000-0001-7400-5072, gkonson@yandex.ru*

Concerning the Issue of the Main Protagonist in 17th Century Italian Oratorio

The aim of the article is to examine the phenomenon of the main protagonist from the perspective of his tragic nature as an expression of the concentrated essence of baroque ethics and aesthetics as manifested in the culminating stage of the development of 17th century oratorio (*San Giovanni Battista* by Alessandro Stradella) and on the stage of the genre's exhaustion (*Agar et Ismaele Esiliati* by Alessandro Scarlatti). The principle of "relative clarity" (to use the expression of Heinrich Wölfflin) became fundamental in considering the features of baroque aesthetics in music. This principle manifested itself in various aspects of the oratorio: in its concept, drama, interpretation of the main characters, and the very genre. Conceptually, this principle is expressed in the chief protagonist's moral hesitation about a decision which was made (as in the oratorios *Herode* and *Abramo*). Dramatically, it manifested itself in the move made by the developmental functions upon the expositional ones – as in the oratorio *San Giovanni Battista* – or in the application of two different focuses of vision on the part of the same protagonist, such as Herode (Herod), Salome, Abramo (Abraham) or Sara (Sarah): this is shown most vividly in the expositions of the first and second acts of the oratorio *Agar et Ismaele Esiliati*. In the interpretation of the main characters the transmission of the principle of "relative clarity" was demonstrated in the interpersonal conflict: in Stradella's oratorio, it is directly expressed between John the Baptist, on the one hand, and Herod and Salome, on the other hand, and indirectly – between *San Giovanni Battista* (John the Baptist), on the other hand, and Herodiade (Herodias) and the Consigliere (Herod's counselor), on the other hand; in Scarlatti's work – between Abramo and Sara, on the one hand, and Agar (Hagar) and Ismaele (Ishmael), on the other hand. At the same time, the psychological state of most characters is characterized by explosive emotions, which often reach the level of intrapersonal conflict. In Stradella's work, Herode experiences such feelings (there are indications that Salome undergoes them in some of their aspects, as well); and in Scarlatti's oratorio a similar "counter-feeling" (a term coined by Lev Vygotsky) is crystallized in the actions of Abramo. The principle of "relative clarity" was also reflected in a peculiar mutation on the part of the oratorio as a genre, in which the chorus (featuring one of its main attributes) is reduced to a minimal level – as in the oratorio *San Giovanni Battista*, or is completely absent – as in the oratorio *Agar et Ismaele Esiliati*.

Keywords: Alessandro Stradella, Alessandro Scarlatti, Italian oratorio, tragic, baroque hero, *San Giovanni Battista* (John the Baptist), *Herode*, *Herodiade*, *Salome*, *Abramo*, *Sara*, *Agar*, *Ismaele*, intrapersonal conflict, "relative clarity."

В основе искусства барокко находилось осознание трагических противоречий бытия, в связи с чем в XVII веке необычайно возрос интерес к эмоционально-психологическому миру

человека, мироощущение которого было дисгармоничным: «Нечто не вполне им постигаемое тяготело над его стремлениями и чувствами – религиозное, фатальное, мистическое и нереальное.

Всё это многосторонне выражалось средствами искусства» [5, с. 28]. Одним из наиболее чутких к выражению нового менталитета личности в Италии второй половины XVII века явился жанр оратории, в создании которой в то время выдвинулись два выдающихся композитора: Алессандро Страделла (1639–1682) и Алессандро Скарлатти (1660–1725). Последний, как предполагает Е. Дент, был учеником Джакомо Кариссими [10, р. 8], автора оратории «Иеффай» («Jephthe»), которая в развитии рассматриваемого жанра стала знаковым явлением [18, р. 5], предвосхитившим ораторию «Святой Иоанн Креститель» («San Giovanni Battista», 1675) Алессандро Страделлы¹.

Сведений о жизни и музыкальном наследии А. Страделлы, как и об ораториальном творчестве А. Скарлатти, немного. Ещё директор музыкального архива Анжело Кателани, издавший раннее исследование об операх Страделлы [8], сетовал на то, что хранившиеся в архиве Палатинской библиотеки Модены данные о композиторе и его музыкальном наследии², весьма туманны [15; 8, р. 12]³. И хотя в 1994 году вышла двухтомная биография А. Страделлы, написанная Кэролайн Джантурко [12], ситуация со времени признания Кателани кардинально не изменилась. А между тем, согласно историку оратории Ховарду Смидеру, оратория «Святой Иоанн Креститель» («San Giovanni Battista», 1675) Страделлы является не просто ещё одним любопытным произведением того времени, а одним из подлинных шедевров XVII столетия [18, р. 326]⁴.

Что касается системного рассмотрения ораторий А. Скарлатти, на творчество которого, наряду с Дж. Кариссими, оказал влияние, в частности, А. Страделла [10, pp. 9, 31, 33], то оно также отсутствует. А ведь «Изгнание Агари и Измаи-

ла» («Agar et Ismaele esiliati», 1683) автор монографии о Скарлатти Эдвард Дент считал лучшим в кругу его ранних сочинений [Ibid., p. 94].

Очевидно, что решение проблемы изучения обоих произведений как знаменательных вех в истории итальянской оратории лежит в русле анализа воплощения её героев с позиций трагедийной природы, выразившей этико-эстетическую сущность барокко. Сущность эта с наибольшей полнотой обнаружилась в кульминации итальянского ораториального жанра («Святой Иоанн Креститель» Страделлы) и его завершении в XVII веке («Изгнание Агари и Измаила» Скарлатти).

Оратория А. Страделлы «Святой Иоанн Креститель» поражает трагедийной силой и красотой мелодики. В ней удивительно сочетаются и традиции Монтеверди, и предвидение будущего: в некоторых ариях (Советника Ирода, Саломеи) предвосхищаются мелодические обороты из опер Беллини [19] и Верди. В центре сюжета – два героя, находящихся в непримиримом конфликте. Один – пророк Иоанн Креститель (Иоанн Предтеча, 6–2 годы до н. э. – ок. 30 года н. э.), который, согласно описаниям в Евангелиях, был ближайшим предшественником Иисуса Христа. Другой – царь Ирод Антипа, сын царя Ирода Великого (20-й год до н. э. – после 39 года н. э.), правитель Галилеи и Перее (4 год до н. э. по 39 год н. э.). Конфликт Иоанна Крестителя с Иродом Антипой – в противоборстве аскетичной морали и царской роскоши. Такой конфликт духовного и плотского, в сущности, продолжает традиции «Представления о Душе и Тел» Эмилио де' Кавальери, но сюжет намного сложнее. Живущий в пустыне Иоанн приходит к Ироду, чтобы обличить последнего в распутстве. Царь сажает пророка в тюрьму, после чего Иоанна обезглавливают, а голову приносят Саломее. Казнь

осуществляется под нажимом новой жены правителя – Иродиады и её дочери Саломеи⁵ в награду за эротический танец перед гостями во время пира. Фантазматическая радость Саломеи от предвкушения гибели Иоанна («Morirai, morirai! Uccidetelo pur!»)⁶ компенсирует прежнее её страдания от несчастной любви. Сам же царь, испытывая муки совести, задумывается, правильно ли он поступил, убив Иоанна («Chi nel comun gioire mi perturba il riposo?», «Che martire, che tormento»)? Этим вопросом неожиданно оканчивается фактически вся оратория. Такое нравственное сомнение героя лежит в этическо-эстетической сфере барокко, которую можно было бы охарактеризовать посредством действия принципа, сформулированного Г. Вёльфлином, – «неясная ясность» [3].

В создании таких сложных характеров нашли отражение две тенденции: объективная, в которой, как говорилось ранее, в XVII веке проявился повышенный интерес к психологии трагедийной личности, и субъективная – изображение бурных страстей и мучительных переживаний, в чём сказались автобиографические черты самого композитора. Даже показывая убийц Иоанна, Страделла воплотил их дикие, перемежающиеся с противоречивыми чувствами, желания (царь Ирод и Саломея)⁷. По-видимому, в создании и их портретов также проявился принцип «неясной ясности», возникающий здесь в результате неразрешённых внутриличностных конфликтов.

Драматургия оратории весьма оригинальна. В ней сочетаются принципы двух жанровых её типов: *сакрального*, связанного с самопожертвованием во имя высоких моральных ценностей, и *семейно-бытового*, где воплощена идея осуждения порочных страстей. В основе двух этих типов лежит несколько межличностных

конфликтов: Иоанна Крестителя с представителями царской власти и психологических конфликтов, которые переживают почти все главные герои.

Конфликт Иоанна с Иродом в музыке выражен в противодействии ариозно-лирической сферы и танцевальной. Оратория начинается с прощания Иоанна Крестителя (альт) с обитающими в пустыне учениками: ария «Amiche selve, addio» (2 мин. 48 с.). (В связи с трудностями чтения старинной партитуры Страделлы [14], предлагаются *звуковые* примеры из записи его оратории «Giovanni Battista»⁸, а в дальнейшем – из оратории Скарлатти «Изгнание Агари и Измаила»⁹.)

Картина Иоанна Крестителя с учениками, вызывающая ассоциации со сценой предсмертного прощания Сенеки с учениками из оперы Монтеверди «Коронация Поппеи», производит впечатление финальной, словно всё произведение (как часто бывает в детективных романах) начинается как бы с конца. Такого рода драматизацию начального раздела формы В. Бобровский называет «надвижением функций» [2, с. 228]. В данном случае – разработочных на экспозиционные, отчего 1-й раздел в драматургии становится повышенно динамичным. Подобное надвижение здесь можно считать проявлением в музыкальной форме барочного принципа (создающего впечатление «неясной ясности»), который, по образному выражению Вёльфлина, «любит» всевозможные пересечения и «наслаждается получающейся из пересечения новой конфигурацией» [3, с. 56].

Полемичному началу, показывающему Иоанна в пустыне, противопоставлена не менее интригующая картина светской жизни во дворце, представляющая собой вторую экспозицию формы. Она открывается двумя контрастными сценами, в которых выявляется внешняя

и внутренняя сущность царского двора. Первая, передающая картину празднования дня рождения Ирода, косвенно воссоздаётся речитативом его Советника, сладкозвучным тенором поющего царю льстивый дифирамб (роль введена в ораторию А. Ансальди). Вторая (психологическая) раскрывается в тревожной арии-куранте Иродиады «*Volin pure lontano dal sen*» (10 мин. 31 с.), где обнаруживается её беспокойство непонятной озабоченностью Ирода, из-за чего может пострадать их гедонистический образ жизни.

Рефлексии на данную тему перемещаются в некую танцевальную сферу, которая в финале обернётся гротесково-зловещим ликом, а здесь – в речитативе Советника «*Ma poi lasciando*» – впервые в оркестровых басах появляется тема грозного неповоротливого менуэта (16 мин. 5 с.), во второй части арии *lamento* Саломеи «*Sorde dive*» – радужный гавот (19 мин. 45 с.). Скорбно-романсовая же сицилиана в Трио Саломеи, Иродиады и Советника («*Non fia ver che mai si sciogla da sì dolce servitù*», 22 мин. 39 с.), где говорится о чувстве любовного рабства, от которого невозможно освободиться, уходит пока в область «неясной ясности».

В разработке действие развивается в двух планах: парадного – во дворце, и скорбного – в темнице. Такая *двухъярусная* композиция усиливает межличностный конфликт Иоанна и Ирода, заключая прозрачно-поэтичное, с характерным для образа пророка тускло-флейтовым тембром органа, высокое *lamento* проповедника «*Se regno gradito*» (32 мин. 52 с.) как бы в двойные тиски. Первые – это портреты разгневанных Ирода и Саломеи, вторые – непосредственная атмосфера агрессивного хора придворных, требующих убить пришельца («*S'uccida il reo*»).

Характеристика палачей Иоанна в их парадной экспозиции не выходит

за рамки подвижного менуэта, который в обрисовке Ирода (во время его гнева на Крестителя) перерастает в легковесную жигу в дуэте с Саломеей «*Freni l'orgoglio*» («Сдержит пусть свою гордыню [кто презрел мой гнев великий]», 35 мин. 24 с.). Его властный характер передан в арии «*Tuonerà tra mille turbini*», которая идёт в сопровождении быстрой токкаты струнных и пронизана утвердительными интонациями, перемежающимися с концертными юбилеями. Ирод в ярости грозит Иоанну своей мощью, «что подобна грому от тысячи бурь» [11, р. 49]. Эта почти «рекламная» характеристика царя, вступая в конфликт с возвышенной лирикой Иоанна, олицетворяет его греховную жизнь и является носителем зла. К. Джантурко в этой арии отмечает специфические черты драматизации (наращивание речитативности и усиление роли ритма), которая, по её наблюдению, происходит в итальянской опере конца XVII века и во всех жанрах начала XVIII [ibid., р. 51].

Святитель Иоанн в разработке показан в новом аспекте скорби «*Io per me non sangerei*» («Не сменю [удел свой тяжкий на счастливых наслажденья]», 46 мин. 24 с.). В его прозрачно-неземное хоральное песнопение (в аскетичном сопровождении органа и струнных *non vibrato*), в котором Страделла, по предположению Джантурко, отдал дань церковному стилю своего учителя Эрколе Бернабеи [ibid., р. 45; 9, р. 5]¹⁰, впервые вторгается танцевальная сфера – драматичная жига (II ч., 48 мин 4 с.). Два плана (хорал и жига) раскрывают его противоречивые чувства: отрешение от мирской жизни и переживание неминуемой смерти. Продолжением трагической сцены служит развёрнутая, обращённая к отчиму сцена Саломеи, которая состоит из аккомпанированного речитатива «*Deh, che più tardi a consolar*» («Молю, о, боле ты не медли [услладу дав

в печали сердцу]») и арии «Queste lagrime e sospiri» («Желанье слез и воздыханий [узри, о, царь, и им внемли]»). В речитативе она умоляет Ирода поторопиться с казнью Иоанна (57 мин. 8 с.), отчего даже царь приходит в замешательство. Заоблачной красоты ария «Queste lagrime e sospiri» Саломеи написана в традициях монтевердиевского *Lamento* («Плача Ариадны», сохранившегося из утерянной оперы «Ариадна», или плача отверженной жены Нерона Октавии из оперы «Коронация Пoppеи»). Но степень потрясения в ней иная. Любовные жалобы Саломеи настолько безмерны, всплески отчаяния её так горьки, а протяжённые стенания столь беспредельны, что мазохистские переживания, как бы скользкие по её душе мрачными тенями, невольно вызывают у слушателя сочувствие. Эта «неясная ясность» в эмоциях любящей женщины, просящей поскорее убить объект её страсти, выражена в двух типах *lamento*: в аккомпанированном речитативе – взрывной декламацией, построенной на резких подъёмах мелодии и её крутых «словах»; в арии – скорбными группетто-образными опеваниями «тоскливой квинты» минорного лада, заклинательными повторами одного и того же звука; внезапной сменой мажора минором, производящим эффект погасшего света; безутешными стенаниями в нисходящих секвенциях и «пламенениях души» (В. Конен) – в восходящих. Особо щемящий оттенок арии придают выделенные паузами, словно говорящие лексемы скорби и терпкие секундовые задержания в сопровождении струнных. Невольно возникает ощущение, что эпитафию своей любви поёт не Саломея, а её страдающая Душа.

От этой трагедийной сцены действие развивается в двух направлениях. Первое – в драматическом – к угрозе Ирода, обещающего Саломее исполнить её просьбу и обезглавить Иоанна (фуриозная ария

«Provi pur le mie vendette» – «Пусть вкусит же ярость мести, смеет коль ярить он Бога»¹¹). Злорадство, выраженное в арии Ирода, ведёт к гротесковому дуэту Иоанна Крестителя и Саломеи «Morirai! Uccidetelo pur!» (1 ч. 7 мин. 53 с.). Осознание пророком приближения своей смерти и глумливое её предвкушение Саломеей сплетены в виртуозном дуэте, носящем характер токкаты, где узник словно задыхается от цинизма Саломеи (певица Анке Херрманн специально меняет здесь тембр драматического сопрано на звонкую колоратуру)¹². Она издевательски подтверждает его ожидание: «Sarà la tua caduta dai giusti amata, e dai fellon temuta» («Смерть твою восславят цадик, грешник злобный – утешится[!]»). В итоге его молитвенно-гимническое песнопение как бы поглощается танцевальным движением с маркированной артикуляцией фраз, в котором мелькает огротескованный «мотив смертного томления» (термин А. Швейцера).

Такой же принцип показа разнородных образов характеризует Саломею с Иродом в их финальном дуэте «Che gioire, che contente – Che martire, che tormento». В нём девушка, довольная подношением блюда с головой Иоанна Крестителя, исполняет свою партию в характере легковесной жиги, а жестокий царь, обрисованный обречённо-нисходящей темой, напоминающей мотивы судьбы, задумывается над тем, что он сотворил. В воплощении подобного конфликта скорбных и гротесковых образов Страделла предстаёт как достойный преемник Монтеверди. Переживания каждого (восторженные у Саломеи и мучительные у Ирода) выражены в полижанровом дуэте, переходящем затем в имитационный, где Саломея, охарактеризованная радостной танцевальностью, как бы втягивает в свою сферу терзающегося сомнениями

Оратория «Иоанн Креститель», 1675¹³

Экспозиция – разработка. I часть				
С учениками в пустыне				
	Прощание	Поддержка учеников	Угроза Ироду	Вера в себя обличение Ирода
1	2	3	4	5
Sinfonia	Реч. и ария Иоанна «Amichese, addio»	Реч. Иоанна – хор учеников «Selve beate – Dove Battista?»	Ария Иоанна «Soffin pur, rabbiosi fremiti»	Реч. Иоанна и хор учеников (мадригал) «Dove – Battista – Dove?»
В о д в о р ц е И р о д а				
	О возмездии		О неразделённой любви	
5	6	7	8	9 10
Реч. Советника Ирода «Invitto Herode»	Ария и реч. Иродиады «Volin pure lontano dal sen»	Ария и реч. Советника «Anco in cello il biongo auringo»	Ария Саломеи «Sorride»	Реч. – Трио – Реч. Саломеи, Иродиады и Советника «Non più cedo – Non fia ver – Non più, ferma»
Обострение межличностного конфликта				
	Гнев Ирода	Обличение Ирода	Гнев Ирода и Саломеи	
11	12	13	14	15
Реч. Саломеи «Alto Signor»	Ария Ирода «Tuonerà tra mille turbini»	Хор-ария Иоанна-хор «Succida il reo» (ария Se pegno gradito»)	Реч. Ирода «Proverà se questa Scettro»	Дуэт Ирода и Саломеи «Freni l'orgoglio»
II часть				
Ганец Саломеи	Тревога Ирода	Пророчество Иоанна	Замысел убийства Саломеи Ирода	Сомнения Ирода
16	17	18	19	20
Сцена Саломеи «Vaghe ninfe nel Giordano»	Сцена Советника «Anco il sol»	Сцена Ирода и Саломеи «O di questi occhi miei»	Реч. и ария Иоанна «Io per me non cangei rei»	Сцена Иродиады и Саломеи «Figlia, se un ran Tesoro»
21				
Сцена и дуэт Саломеи «Nel seren de' miei content»				
Трагическая и гротесковая кульминация				
Плач Саломеи		Цинизм Саломеи		
22	23	24	25	26 27
Реч. акк. Саломеи «Deh, che più tardi a consolar»	Ария Саломеи «Queste lagrime e sospiri»	Реч. и ария мести Ирода «Provì pur le mie vendette»	Реч. и дуэт Иоанна и Саломеи «Morirai! Uccide telo pur!»	Реч. и ария Саломеи «Sù corone comuni»
				Реч. Ирода «Chi nel gioire»
Гротесковый финал				
28				
Дуэт Саломеи и Ирода с хором «Che gioire, che contento – Che martire, che tormento»				

Ирода против его воли. Такой дуэт своей незавершённой формой отвечал барочному принципу «неясной ясности».

В итоге содержание внутриличностных конфликтов в душе главных действующих лиц как средств выражения длящейся «неясной ясности» раскрыто многообразно: в готовности умереть и любви к жизни у Иоанна, в любви и ненависти у Саломеи, в мести Крести-

телю и рефлексии над совершённым злодеянием у Ирода. В образах представителей власти Страделла, по сравнению с описаниями их в Евангелиях, усилил гротесковые черты и вместе с тем выявил трагические, раскрыв в них сильные эмоции. Такое противопоставление явилось следствием воплощения главного признака трагедии – конфликта взаимоисключающих чувств долга (совести) и страсти. Однако лирика Иоанна, характеризовавшаяся как скорбными, так и просветлёнными чертами, оказала воздействие на музыкальную характеристику главных обитателей дворца Ирода. Такое преобладание многообразной лирической сферы говорило о присутствии здесь высокого человеческого начала даже тогда, когда оно было попорно.

Композитором, который продолжил и, в сущности, завершил развитие итальянской оратории XVII века, стал А. Скарлатти. Завершил, потому что в своих ораториях «Изгнание Агари и Измаила» и «Седекия, царь Иерусалимский» («Il Sedecia, re di Gerusalemme», 1705) автор отказался от хора – одного из основных признаков ораториального жанра. Дэвид Полтни пишет, что хор в скарлаттиевских ораториях встречается редко, а сами они больше похожи на оперы [17, p. 584]. Не случайно «Изгнание Агари и Измаила» Д. Верниер назвал «оперой-претендующей-на-ораторию»¹⁴ (либо, «оперой, притворяющейся ораторией»). Обратимся к этому произведению.

Оратория Скарлатти «Изгнание Агари и Измаила» создана на либретто Дж. де Тотиса и поставлена в Риме в 1683 году. В основе либретто лежит библейская история из 21-й главы Книги Бытия об изгнанных в пустыню Агари и её сыне Измаиле. Идея оратории – в выборе Авраамом моральных ценностей между его долгом перед законной женой и сыном

(Саррой и Исааком) и сердечным влечением к незаконной жене (рабыне Агари и их сыну Измаилу). В такой ситуации «неясной ясности» следование долгу находится в духовной сфере, а многолетняя привязанность – как бы в плотской. В концепцию «Души и Тела», укоренившуюся в ораториальном жанре [13], органично вплетён жертвенный мотив, изречённый Авраамом: «Se manco al figlio, io son fedele a Dio» («Пусть лишусь сына, останусь верным я Богу») (II ч.)¹⁵. Однако с раскрытием душевных мук Авраама и обретением покоя Саррой в отношениях между ними происходит трансформация: Сердечная склонность Авраама к Агари приобретает духовные черты, а удовлетворённость Сарры своей жизнью – приземлённо-бытовые.

Несмотря на уход Агари, Авраам не перестаёт думать о ней, поэтому впечатление её присутствия остаётся, в связи с чем весь любовный треугольник (Авраам, Сарра, Агарь), в сущности, приобретает значение *семейной мелодрамы*, причём Авраам здесь оказывается не столько слугой Бога, сколько *слугой своей жены и свершённого под её давлением преступления*. Его эмоциональное состояние становится главным в фокусе «неясной ясности» и потому является «центральной фигурой первого пространственного слоя» [3, с. 53]¹⁶. В результате ораториальный жанр максимально сблизился с оперным, где участия хора, обычно раскрывавшего образ народа, не потребовалось, поэтому определение «Изгнание Агари и Измаила» как оратории действительно явилось лишь претензией на неё. Поэтому анализируем её как специфический образец оратории без хора.

Драматургия произведения Скарлатти проста и вместе с тем необычна. Обе её части начинаются как бы одинаково: Авраам и его жена Сарра выясняют отно-

шения из-за служанки-египтянки Агари. Но при внешнем сходстве обе экспозиции в корне различны и далеки от прояснения ситуации. В первом акте Сарра показана раздражённо-ревнивой¹⁷. В начале второго – та же семейная пара как будто бы меняется местами. Агари нет, Сарра довольна (ария-гавот с подражанием пению птиц «Veggio pure in steril campo» – «Вижу и в бесплодном поле»). Но, оказывается, что муж думает о своей наложнице и сыне и, подавляя укоры совести, страдает в разлуке. Сарра не понимает его, ведь у них есть свой собственный сын Исаак. Однако, по признанию Авраама, превозмочь себя не в силах. Агарь же с сыном Измаилом показана в несчастьях. Сначала она столкнулась с предательством Авраама, а потом вместе с сыном пережила лишения в пустыне.

Первая экспозиция динамична и (как и в оратории «Святой Иоанн Креститель») имеет черты разработки, поскольку Сарра здесь дана как агрессивный партнёр Авраама. Её возмущённые реплики подготовлены кодой Увертюры, которая построена на тематизме, вызывающем в памяти виртуозное окончание вивальдиевского Концерта «Зима» из цикла «Времена года» для скрипки с оркестром. Ассоциация эта не случайна. Косвенно она передаёт внутреннее состояние героини, которое не уравнивается и в последующей арии «Chi lo sguardo, sublime e costante» («Тот, кто взгляд свой открытый и долгий»), идущей в движении гавота (5 мин. 44 с.). Несмотря на её обольстительный характер, ассоциирующийся с арией Поппеи из оперы «Коронация Поппеи» Монтеверди, в действительности она выражает неприязненные чувства к пасынку и пронизана «мотивом смертного томления», что в данном случае выражает гложущую тоску Сарры.

Агрессивный характер её сохраняется и в последующих, полных отчаяния речитативах, и в Дуэте с Авраамом «*Con frode gradita l'affetto t'inganna*» («В обман, столь желанный, ты чувствами ввергнут»), построенном на напористом гаво-те с солирующей флейтой *piccolo*, и в быстрой части её проникновенно-скорбной арии «*Caro Isac, amato figlio*» («Исаак, возлюбленный сын»), ассоциирующейся с арией гнева (в ней женщина уподобляет Авраама образу хищника: «*Troverem forse d'Abramo più clementi ancor le fiere*»). Непродолжительным перерывом в потоке её резких обвинений оказывается первый раздел этой двухчастной арии, в котором она, скорбя, угрожает мужу уходом с сыном из семьи.

В противостоящей же Сарре партии Авраама выявляется образ несчастного человека. Его страдание из-за несовместимых действий – любви к Агари с сыном, их изгнании и стремления сохранить верность Сарре – достигает значения внутриличностного конфликта, который в его заключительной арии из I части оратории «*Chi non sa che sia dolore*» находит отражение в расхождении сухого назидательного напутствия изгнанникам и ламентозной музыки. При этом первоначально сдержанные лирические реплики Авраама вырастают здесь, как и в последующей развёрнутой сцене с Саррой во II части, открывающейся его арией «*Affetti paterni*», в глубокое скорбное откровение (36 мин. 8 сек.).

С появлением Агари и Измаила в обоих актах происходит эмоциональный перелом. Оратория из семейно-бытовой «модулирует» в скорбную кантату для двух солистов: Агари (меццо-сопрано) и Измаила (высокое сопрано). Главным выразительным жанром в этой кантате становится сарабанда, впервые возникшая в прекрасном элегическом Трио Измаила,

Оратория «Изгнание Агари и Измаила», 1683

I часть

Экспозиция – разработка

Первое выяснение отношений

1	2	3	4	5	6
Sin-fo-nia	Реч. Сарры и Авраама	Ария Сарры « <i>Chi lo Udisti Abramo</i> »	Реч. Авраама и Сарры « <i>Fia pur come</i> »	Дуэт Сарры и Авраама « <i>Con frode gradita</i> »	Реч. и ария Сарры « <i>Caro Isac, amato figlio</i> »

Сарры с Авраамом

Прощание

7	8	9	10	11	12
Реч. Абра-ма и Сар-ры	Ария Авраама « <i>Non piu uol, non piu querele</i> »	Реч. Сарры « <i>Non lungi Agar con l'empia</i> »	Реч. Измаила, Агари, Сарры и Авраама « <i>Padre, ignor, Costanza</i> »	Трио Агари, Измаила и Авраама « <i>Abramo pietà di chi non</i> »	Реч. Авраама, Измаила и Агари « <i>All'alito no cente</i> »

с А г а р ь ю и с ы н о м

13	14	15	16	17	18
Ария Агари « <i>Non ha limiti</i> »	Реч. и ария Измаила « <i>No, no, l'alma mia</i> »	Реч. Авраама, Измаила и Агари « <i>Tacetate ormai</i> »	Ария Агари « <i>Sgombra pure il timore</i> »	Реч. Агари и Измаила « <i>Si, si, gradito</i> »	Ария Авраама « <i>Chi non sa che sia dolore</i> »

II часть

2-е выяснение отношений, А г а р ь и

19	20	21	22	23	24	25
Ария Авраама « <i>Affetti paterni</i> »	Реч. Сарры и Авраама « <i>E di te degno il tuo pensiero, Abramo</i> »	Ария Сарры « <i>Veggio pure in ste- ril campo</i> »	Реч. Авраама и Сарры « <i>Ma, qu- al larva lampi</i> »	Ария Агари « <i>Qui del Sol gl'infausti</i> »	Реч. Измаила « <i>E a qual d'igno- to mondo arso confine</i> »	Дуэт Агари и Измаила « <i>Quando, oh, Dio</i> »

И з м а и л в и з г н а н и и

26	27	28	29	30	31	32
Реч. и ария « <i>Измаила L'aura mesta d'accesi sospiri</i> »	Реч. Агари и Измаила « <i>O figlio, o del mio</i> »	Ария Измаила « <i>Speranze ch'il cuore</i> »	Реч. Агари « <i>Tu lan- guisci</i> »	Ария Агари « <i>L'innocenza oppressa angue</i> »	Реч. Агари и Ангела « <i>sguardo pietoso</i> »	Ария Ангела « <i>chi pa- venta</i> »

Агари и Авраама «*Abramo, pietà di chi non errò*» (17 мин. 20 с.), а затем в арии Агари «*Non ha limiti, né mete*», в которой характерный для сарабанды трёхдольный метр ритмизован устрашающей оstinatной фигурой, символизирующей стук потрясённого сердца (23 мин. 6 с.). Сарабанда лежит и в основе арии Измаила «*No, no, l'alma mia [tesori non chiede]*» («Нет, нет[,] моё сердце сокровищ не просит», 1 ч. 27 мин. 5 с.). Но иногда сарабанду оттеняют более светлые жанры, которые

тоже имеют трёхдольную основу. Такова, например, ария-менуэт Агари «Sgombra pure i timori e le pene» («Так отринь же ты страхи и муки») с эффектами эха, в которой выражена её надежда на спасенье. Все эти аспекты мрачной и светлой лирики характеризуют не только несчастных изгнанников, но косвенно и противоречивые переживания самого Авраама.

В итоге анализа произведения Скарлатти становится очевидным, что итальянская оратория в конце XVII века, несмотря на прекрасную музыку, себя исчерпала, а её жанрово-драматургическая основа как вокально-инструментально-хорового образца осталась в русле явления «неясной ясности». Тем не менее в сочинениях Скарлатти был намечен особый тип оратории – семейно-бытовой, в котором герой был показан не в парадном виде, а в размолвке со своей женой, идя на поводу человеческих слабостей и раскаиваясь потом в своих действиях. Такое воплощение образа находилось в русле типового барочного принципа «неясной ясности».

По результатам проведённого анализа приходим к выводу, что сакрально-семейная оратория «Святой Иоанн Креститель» и семейно-бытовая – «Изгнание Агари и Измаила» определялись характером трагического героя, переживавшего внутриличностный конфликт:

– герой, следуя своим нравственным убеждениям, жертвовал жизнью (Иоанн Креститель);

– во имя исполнения морального долга перед семьёй отказывался от любви (Авраам);

– совершал убийство и раскаивался (Ирод);

– героине, по наущению которой совершалось убийство любимого, угрызания совести были чужды, но перед этим из-за неразделённой к нему любви она испытывала глубокие страдания (Саломея).

К этому ряду образов отнесём и героиню, чувствующую угрозу её беззаботной жизни (Иродиада).

В основе подобных ораториальных концепций лежали принципы воплощения религиозно-этических ценностей, но в их решении композиторы пользовались отнюдь не церковной, а, говоря словами Вёльфлина, «другой ориентацией к миру», в данном случае реальной, пусть даже дисгармоничной, но приближенной к жизни того времени (об этом свидетельствовала прочная опора на светские музыкальные жанры). В таком трагедийном осмыслении библейской сюжетики, характеризовавшем барочные традиции в Италии второй половины XVII века, композиторы нашли естественные способы воплощения барочных героев в характерных жизненных явлениях. Типизировав их содержание в сольных, ансамблевых, а также хоровых, хотя и редко встречающихся здесь формах, они сделали следующие шаги на пути развития «генетического кода жанра» (М. Арановский) трагической оратории.

Автор статьи сердечно признателен исследователю жанра оратории Ирине Консон за ценные замечания и соображения, высказанные в период подготовки данного текста к публикации.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Несмотря на то, что к середине XVII века термин «оратория», по наблюдению Х. Смидера, употреблялся пока ещё эпизодически, «Иеффай» Кариссими вряд ли мог тогда восприниматься как представитель этого жанра. Однако учёный убедительно обосновал включение

его в числе т.н. латинских драматических произведений композитора в ораториальную традицию [18, р. 5]. Д. Дэниелз же определяет Кариссими как композитора, сфокусированного именно на оратории, к жанру которой, по его мнению, относится и «Иеффай» [9, р. 2].

² Первым собирателем рукописей Алессандро Страделлы и его копиистом стал его старший брат – падре Франческо Страделла (принадлежавший к августинскому ордену), который впоследствии продал созданный им архив композитора Дому д’Эсте в Модене, в результате чего коллекция впоследствии перешла к библиотеке [9, р. 7].

³ Более того, Кателани в своей монографии, упоминая об оратории «Святой Иоанн Креститель» Страделлы, отмечает, что либреттист в партитуре произведения не указан [8, р. 30] (вероятно, имея в виду: [14]); личность поэта в дальнейшем в монографии не проясняется. Однако, согласно К. Джантурко [11, р. 57] и Х. Смидеру [18, р. 316], автором текста является аббат Ансальди, имя которого, судя по изданным его трудам [7], – Ансальдо Ансальди, хотя Д. Дэниелз, ссылаясь на Раффаэле Казимири (точное имя – Казимиро Раффаэле Казимири [Casimiri, Casimiro Raffaele [/] di Maria Caraci – Dizionario Biografico degli Italiani – Vol. 21 (1978). URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/casimiro-raffaele-casimiri_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/casimiro-raffaele-casimiri_(Dizionario-Biografico)/) (12.11.2020)), называет его Джирардо Ансальди [9, р. 10]. Так же его именует и Курт Пален, отмечая, что для либретто страделловской оратории Ансальди, будучи нацелен на «барочнизацию» действия, адаптировал не Евангелия как таковые, а тексты Филиппо Аччайоли. Ансальди первоначально включил в либретто ряд аллегорических фигур, появлявшихся в Прологе и интермедиях, вследствие чего библейское событие для усиления моральной идеи освещалось с разных ракурсов [16, р. 309]. Однако впоследствии от аллегорических персонажей отказались.

⁴ См.: Stradella A. San Giovanni Battista // Hyperion.

URL: https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDA67617 (14.04.2018). Добавим к этому, что Джантурко, ссылаясь на первого биографа Страделлы Оттавио Питтони, сообщает об отношении Страделлы к данной оратории как к лучшему из написанных им к тому времени [11, р. 47]. А Х. Смидер, отмечая популярность страделловской оратории, характеризует её в качестве далеко превосходящей все сочинения в аналогичном жанре не только самого композитора, но и равных ей по исторической значимости современников [18, р. 326]. Выдающимся произведением искусства данную ораторию считает и Д. Дэниелз [9, р. 25].

⁵ В партитуре оратории Саломея обозначена как Иродиада, а образ последней выведен в качестве Матери Иродиады. Однако в русскоязычной и зарубежной художественной и академической традициях в рассмотрении сюжетного топоса Иоанна Крестителя в большей степени присутствуют онимы «Саломея – Иродиада», поэтому в рамках данной статьи мы используем именно их.

⁶ Здесь и далее в анализе оратории Страделлы «Святой Иоанн Креститель» перевод наш. – Г. К.

⁷ Хотя существует версия, что в действительности Иоанн Креститель был казнён Иродом не по наущению Иродиады и Саломеи, а из стремления поддержать общественный порядок. Робер Амбелен считает, что это была «лишь простая и жестокая мера предосторожности, но ни Иродиада, ни Саломея тут ни при чём» [1, с. 53]. Из данного объяснения, согласно автору, становится понятно, почему отцы церкви «ничего не знали о пресловутом “танце Саломеи”, эпизоде, который следует отнести к сфере легенд» [там же].

⁸ San Giovanni Battista. Alessandro Stradella (1644–1682).

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Zuul1gA6yn8&t=136s> (06.11.2020).

⁹ Alessandro Scarlatti – Agar et Ismaele esiliati.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7xzfnZYNN0U/> (02.11.2020).

¹⁰ А Эдвард Аллам, делая общую ссылку на классический труд Франческо Мария Верачини [20], упоминает данное обстоятельство в качестве вероятного [6, р. 30], в дальнейшем говоря об этом уже как о действительном факте [Ibid., р. 32].

¹¹ Под таковым Ирод имеет в виду себя, в чём его до этого убедило и ближайшее окружение.

¹² Имеется в виду следующая запись произведения: Stradella A. San Giovanni Battista / Academia Montis Regalis, Alessandro De Marchi (conductor) // Hyperion.

URL: https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDA67617 (14.04.2018).

¹³ Для удобства рассмотрения драматургии оратории мы ввели цифровые обозначения.

¹⁴ Vernier D. A. Scarlatti: Agar et Ismaele / Seattle Baroque.

URL: <https://www.classicstoday.com/review/review-10052/> (19.04.2018).

¹⁵ Здесь и далее при переводе текста оратории использована версия А. Шарапова. См.: Alessandro Scarlatti (1660–1725) [...] Agar et Ismaele esiliati. P. 1.

URL: <http://music.genebee.msu.ru/Andrej/A.Scarlatti/Agar%20et%20Ismaele%20esiliati.htm> (10.09.2020).

¹⁶ Несмотря на то, что это выражение Г. Вёльфлин применяет в анализе образа Иисуса в картине Рафаэля «Несение креста», мы используем его здесь, поскольку оно необычайно точно проясняет этико-эстетический смысл трактовки образа данного героя: в какой-то мере он тоже несёт в жизни свой крест.

¹⁷ Сарра же оказалась виновницей в создании этой ситуации, поскольку в отсутствии поначалу собственных детей с Авраамом она подсказала ему возможность занять их с Агарью. Правда, египтянка после этого, как пишет Иосиф Флавий, стала обращаться с Саррой «нагло и дерзко, ввиду того, что надеялась передать главенство в доме ребёнку, который должен был от неё родиться» [4, стб. 188].

ЛИТЕРАТУРА

1. Амбелен Р. Иисус, или Смертельная тайна тамплиеров. СПб.: Евразия, 2007. 123 с.
2. Бобровский В. П. О переменности функций музыкальной формы. М.: Музыка, 1970. 228 с.
3. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве / пер. с нем. А. А. Франковского; вступ. ст. Р. Пельше. М.: В. Шевчук, 2009. 344 с.
4. Флавий И. Иудейские древности. В 2 т. Т. 1, кн. I / пер. с древнегреч., примеч. Г. Г. Генкеля, 1990. Переизд. М.: АСТ: Ладомир, 2002. 331 стб.
5. Юнеева Е. А. Музыкальная культура Италии XVII–XVIII вв.: феномен барочной оперы: автореф. дис. ... канд. ист. наук. Волгоград, 2015. 31 с.
6. Allam E. Alessandro Stradella // Proceedings of the Royal Musical Association. 1953. Vol. 80, No. 1, pp. 29–42. DOI: 10.1093/jrma/80.1.29.
7. Ansaldi de Ansaldi. Discursus legales, de commercio, et mercatura: in quibus vniversa fere commercii, et mercatvrae materia resolutivè continetur. Cum indice argvmentorum, cavsarvm, materiavrm, & rerum opulentissimo. Genvae: Apud Jac. Philippum Seminum, 1698. 544 p.
8. Catelani A. Delle opere di Alessandro Stradella esistenti nell'archivio musicale della R. Biblioteca Palatina di Modena. Modena: Carlo Vincenzi, 1866. 43 p.
9. Daniels D. W. Alessandro Stradella's Oratorio San Giovanni Battista: A Modern Edition and Commentary. (Vol. I: Commentary. Vol. II: Score.): Ph.D. (Music). Iowa City: The University of Iowa, 1963. 173 p. [ProQuest Dissertations Publishing, 6403359.]
10. Dent E. J. Alessandro Scarlatti: His Life and Works. London: Edward Arnold, 1905. 236 p.



11. Gianturco C. The Oratorios of Alessandro Stradella // Royal Musical Association. 1974. Vol. 101, pp. 45–57.
12. Gianturco C. Alessandro Stradella, 1639~1682: His Life and Music. (Oxford Monographs on Music.) New York: Clarendon Press of Oxford University Press, 1994, pp. xiv, 333.
13. Konson G. The Issue of the Genesis of the Italian Oratorio // Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship. 2017. No. 2, pp. 58–71. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.058-071.
14. L. Strad. S. Gio. Battista: Manuscript, n.d. (ca. 1700s). Biblioteca Estense Universitaria, Modena (I-MOe): Mus. F. 1136 (1).
15. Novelli M. Stradella il compositore ammazzato per gelosia // La Repubblica. 2015.07.29. URL: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2015/07/29/stradella-il-compositore-ammazzato-per-gelosiaTorino15.html> (06.09.2020).
16. Pahlen K. [& Pfister W., König R.]. The World of the Oratorio [:] Oratorio. Mass. Requiem. Te Deum. Stabat Mater and Large Cantatas / Translated by J. Schaefer; Additional material for the English language edition by Th. Dox, Ph.D.; General editor R. G. Pauly. Hong Kong: Amadeus Press, 1990. [1st ed. – Oratorien der Welt, 1985]. 360 p.
17. Poultney D. Alessandro Scarlatti and the Transformation of Oratorio // The Musical Quarterly. 1973. Vol. 59, No. 4, pp. 584–601.
18. Smither H. E. A History of the Oratorio. Vol. 1. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1977. 518 p.
19. Sutherland J. Alessandro Stradella: Cloaks, Daggers and Musical Genius // Bachtrack. 26 February. 2018. URL: <https://bachtrack.com/feature-alessandro-stradella-baroque-month-february-2018> (08.09.2020).
20. Veracini F. M. Il trionfo della pratica musicale. Manuscript. 1750 ca. Biblioteca Conservatorio L. Cherubini Firenze.

Об авторе:

Консон Григорий Рафаэлевич, доктор искусствоведения, доктор культурологии, профессор Департамента музыкального искусства, Институт культуры и искусств Московского городского педагогического университета (119331, г. Москва, Россия); профессор Департамента медиа, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (101000, г. Москва, Россия),
ORCID: 0000-0001-7400-5072, gkonson@yandex.ru



REFERENCES



1. Ambelen R. *Iisus, ili Smertel'naya tayna tamplierov* [Ambelain R. Jesus, or the Deadly Secret of the Templars]. St. Petersburg: Evrasiya, 2007. 123 p.
2. Bobrovskiy V. P. *O peremennosti funktsiy muzykal'noy formy* [On the Variability of the Functions of Musical Form]. Moscow: Muzyka, 1970. 228 p.
3. Vel'flin G. *Osnovnye ponyatiya istorii iskusstv. Problema evolyutsii stilya v novom iskusstve* [Wölfflin H. The Main Concepts of Art History: The Issue of the Development of Style in New Art]. Translated from German by A. A. Frankovsky; introductory article by R. Pelshe. Moscow: V. Shevchuk, 2009. 344 p.
4. Flaviy I. *Iudeyskie drevnosti. V 2 t. T. 1, kn.1* [Flavius J. The Antiquities of the Jews: In 2 Vols. Vol. 1, Book 1]. Translated from Ancient Greek, notes by G. G. Genkel, 1990. Reprinted. Moscow: AST: Ladomir, 2002. 331 col.

5. Yuneeva E. A. *Muzykal'naya kul'tura Italii XVII–XVIII vv.: fenomen barochnoy opery: avtoref dis. ... kand. ist. nauk* [The Musical Culture of Italy in the 17th and 18th Centuries: The Phenomenon of the Baroque Opera: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of History]. Volgograd, 2015. 31 p.
6. Allam E. Alessandro Stradella. *Proceedings of the Royal Musical Association*. 1953. Vol. 80, No. 1, pp. 29–42. DOI: 10.1093/jrma/80.1.29.
7. Ansaldi de Ansaldi. *Discursus legales, de commercio, et mercatura: in quibus vniversa fere commercii, et mercatvrae materia resolutivè continetur. Cum indice argvmentorum, cavsarvm, materiavrm, & rerum opulentissimo*. Genvae: Apud Jac. Philippum Seminum, 1698. 544 p.
8. Catelani A. *Delle opere di Alessandro Stradella esistenti nell'archivio musicale della R. Biblioteca Palatina di Modena*. Modena: Carlo Vincenzi, 1866. 43 p.
9. Daniels D. W. *Alessandro Stradella's Oratorio San Giovanni Battista: a Modern Edition and Commentary*. (Vol. I: Commentary. Vol. II: Score.): Ph.D. (Music). Iowa City: The University of Iowa, 1963. 173 p. [ProQuest Dissertations Publishing, 6403359.]
10. Dent E. J. *Alessandro Scarlatti: his Life and Works*. London: Edward Arnold, 1905. 236 p.
11. Gianturco C. *The Oratorios of Alessandro Stradella*. Royal Musical Association. 1974. Vol. 101, pp. 45–57.
12. Gianturco C. *Alessandro Stradella, 1639–1682: His Life and Music*. (Oxford Monographs on Music.) New York: Clarendon Press of Oxford University Press, 1994, pp. xiv, 333.
13. Konson G. The Issue of the Genesis of the Italian Oratorio. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2017. No. 2, pp. 58–71. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.058-071.
14. *L. Strad. S. Gio. Battista: Manuscript*. n.d. (ca. 1700s). Biblioteca Estense Universitaria, Modena (I-MOe): Mus. F. 1136 (1).
15. Novelli M. Stradella il compositore ammazzato per gelosia. *la Repubblica*. 2015.07.29. URL: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2015/07/29/stradella-il-compositore-ammazzato-per-gelosiaTorino15.html> (06.09.2020).
16. Pahlen K. [& Pfister W., König R.]. *The World of the Oratorio [:] Oratorio. Mass. Requiem. Te Deum. Stabat Mater and Large Cantatas*. Translated by J. Schaefer; Additional material for the English language edition by Th. Dox, Ph.D.; General editor R.G. Pauly. Hong Kong: Amadeus Press, 1990. [1st ed. – Oratorien der Welt, 1985]. 360 p.
17. Poultney D. Alessandro Scarlatti and the Transformation of Oratorio. *The Musical Quarterly*. 1973. Vol. 59, No. 4, pp. 584–601.
18. Smither H. E. *A History of the Oratorio*. Vol. 1. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1977. 518 p.
19. Sutherland J. Alessandro Stradella: cloaks, daggers and musical genius. *Bachtrack*. 26 February 2018. URL: <https://bachtrack.com/feature-alessandro-stradella-baroque-month-february-2018> (08.09.2020).
20. Veracini F. M. *Il trionfo della pratica musicale*. Manuscript. 1750 ca. Biblioteca Conservatorio L. Cherubini Firenze.

About the author:

Grigory R. Konson, Dr.Sci. (Arts), Dr.Sci. (Culturology), Professor at the Department of Music Art Study, Institute of Culture and Arts of the Moscow City University (119331, Moscow, Russia); Professor at the School of Media, HSE University (101000, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0001-7400-5072**, gkonson@yandex.ru