

ХОСЕ ДЕ НЕБРА И ИСПАНСКИЙ ПРИДВОРНЫЙ
ТЕАТР: «ЛЮБОВЬ ПРИБАВЛЯЕТ ХРАБРОСТИ»

JOSÉ DE NEBRA AND THE SPANISH COURT THEATRE:
AMOR AUMENTA EL VALOR

Аннотация. Хосе де Небра (1702–1768) — один из лучших испанских авторов XVIII в., большую часть жизни проработавший при дворе и испытывавший склонность к музыкальному театру. При этом удивительным образом его соприкосновение с придворным театром ограничилось единственным опытом — участием в создании коллективной оперы «Любовь прибавляет храбрости» (*Amor aumenta el valor*). Премьера оперы, посвященной сразу двум будущим королевским свадьбам, состоялась в Лиссабоне в 1728 г., и перу Небры принадлежит только первый акт в ней. Тем не менее, эта постановка заслуживает внимания как минимум по двум причинам. Во-первых, это повод подробнее исследовать устройство испанской театральной жизни. С самого начала века, с восшествия на испанский трон Бурбонов, придворный театр разворачивается в сторону итальянской оперы. Если до этого испанские композиторы с одинаковым интересом смотрели как в сторону Италии, так и в сторону Франции, то сердце нового короля Филиппа V, француза, внука Людовика XIV, равно как и сердце его супруги, принадлежало итальянской музыкальной культуре. В результате король привлек к работе в придворном театре итальянцев — так, в 1747 г. ответственным за придворные постановки в Буэн Ретиро и театре в Аранхуэсе был назначен знаменитый Фаринелли. Все это не делало Небру претендентом на место главного оперного композитора испанских Бурбонов. При этом опера «Любовь прибавляет храбрости» интересна тем, что написана она на испанском языке, а либреттистом выступил опытный автор — Хосе де Каньисарес, начинавший свой путь как наследник традиций П. Кальдерона. Второй же причиной, в связи с которой стоит обратиться к акту, написанному Неброй, стала совершенно замечательная музыка, свидетельствующая о том, что молодой композитор впоследствии станет одним из лидеров испанского музыкального театра, хоть и отдаст предпочтение чисто испанским жанрам: сарсуэле и ауто сакраменталь.

Ключевые слова: опера, испанская музыка, испанский музыкальный театр, Хосе де Небра, Хосе де Каньисарес, Джакомо Факко, Филиппо Фалькони, «Любовь добавляет храбрости», речитатив, ария *da capo*

Abstract. José de Nebra (1702–1768) was one of the finest Spanish composers of the 18th century who served the royal court most of his life and had an inclination towards musical theatre. Astonishingly enough, his engagement with the court theatre confined itself to a single experience, namely a participation in the composing of a collaborative opera *Amor aumenta el valor* (*Love Augments Valour*). Dedicated to the twin weddings of the apparent heirs of Spain and Portugal to the infantas of two royal families, the opera was premiered in Lisbon in 1728. Although only its first act was composed by Nebra, the opera, nonetheless, remains a noteworthy composition for at least two reasons. Firstly, it gives occasion to take a closer look to theatrical life in Spain. Since the very beginning of the century, when the House of Bourbon took over the Spanish throne, the court theatre had been turning towards Italian opera. While previously Spanish composers looked to Italy and France with the same interest, now the heart of Philip V of Spain (a French-born grandson of Louis XIV), as well of his wife's, belonged to Italian musical culture. The king therefore employed Italians to work at the court theatre, among them the celebrated Farinelli who was appointed as the artistic director of Buen Retiro and Aranjuez in 1747. Given all this, Nebra had little chance to win the position of the chief opera composer at the court. Moreover, it is interesting to note that *Amor aumenta el valor* was written in Spanish, and the libretto was provided by José de Cañizares, a very experienced author who had started out as an artistic heir to Pedro Calderón de la Barca. The second reason to pay attention to Nebra's opera act is the wonderful music, which demonstrates why the young composer would later be one of the leaders of the Spanish musical theatre, although he himself would prefer the genres peculiar to Spanish culture: the *zarzuela* and the *auto sacramental*.

Keywords: opera, Spanish music, Spanish musical theatre, José de Nebra, José de Cañizares, Giacomo Facco, Filippo Falconi, *Amor aumenta el valor*, recitative, aria *da capo*

ВВЕДЕНИЕ

Хосе де Небра (1702–1768) принадлежит к числу самых ярких испанских композиторов XVIII века, и важнейшую роль в его наследии играла театральная музыка. Большая часть творческого пути Небры была связана с королевским двором. За долгие годы он занимал различные должности в королевской капелле, от органиста до вице-капельмейстера, получал многочисленные заказы, в частности восполнял духовный репертуар капеллы после пожара в мадридском Алькасаре в 1734 г. Но работа Небры для придворного театра ограничилась единственным опытом — участием молодого композитора в написании оперы «Любовь прибавляет храбрости» (*Amor aumenta el valor*) в 1728 году.

Причины такой ситуации, не соответствующей таланту Небры как театрального композитора, скорее всего, кроются в том простом факте, что он не был итальянцем. Принадлежность к итальянской оперной школе была чрезвычайно важна для испанского придворного театра первой половины XVIII в.: именно ей отдавали предпочтение испанский король Филипп V, обе его супруги, а впоследствии и сын, король Фердинанд VI.

Придворный музыкальный театр в Испании первой трети XVIII в.

Музыкальные вкусы Филиппа, выросшего во Франции, сформировались уже за ее пределами. Попав в ходе Войны за испанское наследство в Италию в 1702 г., 19-летний Филипп привозит с собой в Мадрид труппу комедии дель арте, оставшуюся в истории под названием *Los Trufaldines*. Этот вид театра был хорошо знаком королю, в том числе по регулярным выступлениям подобных трупп в Версале [11, р. 243]. Оказавшись в Италии не в самой простой ситуации, Филипп, возможно, услышал в выступлениях миланских актеров что-то наиболее родное и понятное.

Но *Los Trufaldines* не были оперной труппой, и эта сфера в Испании начала XVIII в. принадлежала местным авторам. Когда в 1707 г. после долгого перерыва при испанском дворе возобновились музыкальные постановки (поводом послужило рождение у Филиппа наследника, будущего короля Луиса I), была исполнена сарсуэла «Любовь побеждает все» на либретто испанского драматурга Антонио де Саморы¹ (1660–1727) с музыкой испанского композитора Антонио де Литереса (1673–1747). Представляли сарсуэлу на сцене ведущие испанские актеры. Любимцам Филиппа *Los Trufaldines*, которые при всем желании не смогли бы обслужить представление такого уровня, досталась одна из интермедий.

Поворот испанского двора в сторону итальянской оперы усилился во времена второго брака Филиппа. В 1714 году он женится на итальянке Изабелле де Фарнезе. Изабелла, не слишком хорошо понимавшая испанский и не любившая испанских комедий (как назывались в то время любые светские постановки), лично одобряла или нет придворные спектакли и утверждала авторов, и именно ее предпочтения определили круг придворных композиторов. В частности, ее протееже был Джакомо (или, на испанский манер, Хайме) Факко (1676–1753) [9, с. 9], один из авторов оперы «Любовь добавляет храбрости», в написании которой принял участие Небра.

Первая половина 1720-х гг. была ознаменована целым рядом постановок с музыкой Факко. Либреттистом в большинстве случаев выступал Хосе де Каньисарес (1676–1750), будущий автор либретто «Любовь добавляет храбрости». На этот момент опытному драматургу было уже за 40. Начинал он свой творческий путь как наследник традиций Педро Кальдерона, и более 20 лет прошло с первой постановки его пьесы при дворе — еще при последнем испанском Габсбурге Карлосе II. Почти 20 лет драматург отвечал за экономику придворных празднеств. Только удивительные гибкость и ум Каньисареса позволяли ему найти уникальное равновесие между традициями испанской драматургии и итальянскими вкусами королевы, в результате чего он оставался ведущим придворным автором вплоть до своей смерти в 1750 г. Возмож-

¹ Название сарсуэлы совпадает с названием пьесы П. Кальдерона, однако текст Саморы самостоятелен.

но, Каньисарес поспособствовал и участию Небры в написании оперы «Любовь добавляет храбрости».

К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ И ПОСТАНОВКИ
ОПЕРЫ «ЛЮБОВЬ ДОБАВЛЯЕТ ХРАБРОСТИ»

Сын органиста, Небра очень рано зарекомендовал себя на этом поприще. В очень молодом возрасте, возможно, уже в 14 лет [3, р. 16], он занимает пост органиста королевского монастыря Дескальсас Реалес. Капелла монастыря была второй по значимости в Мадриде после собственно королевской, но можно не сомневаться, что юный органист прекрасно справлялся со своей работой. Небра вырос в городе Куэнка, где служил его отец, и умения церковного органиста были у него в крови. Чего явно не было в избытке в провинциальной религиозной Куэнке, так это театра, тем не менее, молодой человек обнаруживает недюжинные способности в этой сфере.

Интересно, что непосредственный начальник Небры — капельмейстер Дескальсас Реалес Хосе де Сан Хуан (1685 – ок. 1747) — также писал музыку для театра. Именно он в 1722 г. создал оперу «Анжелика и Медор» на либретто Саморы, постановка которой в Буэн Ретиро была приурочена к свадьбе принца Луиса (будущего Луиса I) с Луизой Елизаветой Орлеанской [4, р. 217].

С 1723 г. Небра регулярно сотрудничает с испанскими театральными труппами. Музыка была неотъемлемой частью практически любого сценического действия в Испании, и серьезные актерские труппы старались привлечь лучших композиторов. Небра быстро попадает в число популярных авторов, и за 5 лет, отделявших его первый театральный опыт от оперы «Любовь добавляет храбрости», он приложил руку к созданию 12 постановок.

Половина из этих 12 принадлежала к жанру «ауто сакраменталь». Это были пьесы религиозного характера, которые показывались на городских площадях на праздник Тела Христова. Остальные 6 работ — музыка к комедиям, автором трех из которых был уже знакомый нам Каньисарес.

Познакомиться они могли при дворе герцога Осуны, где Каньисарес вел бухгалтерию с 1711 г. Небра же регулярно появлялся там по меньшей мере с 1722 г., участвуя в исполнении камерной музыки в качестве клавесиниста. С содействием ли Каниьсареса или без него, испанец Небра оказался в 1728 г. в компании двух итальянцев, и каждый из трех композиторов был призван написать по одному акту оперы «Любовь добавляет храбрости». До наших дней дошла только музыка Факко к лоа — своеобразному прологу, и первый акт авторства Небры.

Показ оперы состоялся в рамках прошедших в Лиссабоне празднеств, посвященных сразу двум королевским помолвкам. Испанский наследный принц Фердинанд должен был сочетаться браком с португальской принцессой Барбарой Брагансой. В то же время испанская принцесса Марианна Виктория

собиралась замуж за будущего короля Португалии Жозе I. (Фактически обе свадьбы состоялись спустя год.)

Надо заметить, что португальские принц и принцесса оставили след не только в истории Европы, но и в истории музыки. Вслед за Барбарой Брагансой в Испанию переедет ее учитель музыки — Доменико Скарлатти (1685–1757), фактически ставший основателем испанской клавесинной школы XVIII в. Что касается Жозе, он был страстным любителем музыки и собрал одну из крупнейших европейских коллекций оперных партитур.

Второй акт оперы принадлежит Филиппо (или, на испанский манер, Фелипе) Фалькони (?? – 1738). В 1721 г. Филипп V назначил его руководителем капеллы в строящемся дворце Ла Гранха близ Сеговии. Туда король надеялся удалиться, передав трон сыну Луису. Однако Луис пал жертвой оспы, пробыв королем менее года. Филипп возвращается на трон, а Фалькони становится заместителем капельмейстера в королевской капелле. Но самое замечательное, что в 1725 г. Фалькони был назначен учителем музыки 7-летней инфанты Марианны Виктории, помолвка которой и отмечалась три года спустя оперой «Любовь добавляет храбрости». Фалькони также мог похвастаться прекрасными отношениями с Каньисаресом и впоследствии даже был его душеприказчиком [6, р. 31].

Третий акт написал уже знакомый нам Факко, еще один человек, связанный с Каньисаресом регулярным сотрудничеством и к 1728 г. прекрасно зарекомендовавший себя при дворе. В начале XVIII в. Факко поступил на службу к Фелипе Антонио Спиноле, 4-му маркизу де Лос-Бальбасес (1665–1721), бывшему правителем Неаполя, а позднее Сицилии. Вместе с ним Факко приезжает в Мадрид и в качестве скрипача поступает на службу в королевскую капеллу, а также становится учителем музыки испанских принцев. Таким образом, второй акт оперы «Любовь добавляет храбрости» написан учителем испанской принцессы, а третий — учителем испанского принца. Интересно, что празднества в 1728 г. проходили в частном театре посла Испании в Португалии 5-го маркиза де Лос-Бальбасес, Амбросио Гаэтано Спинолы, который приходился сыном старому патрону Факко.

Открывало оперу, как уже было сказано, лоа, музыку к которому тоже написал Факко, а между действиями были показаны интермедия и сайнета, авторы музыки к которым нам не известны.

Сюжет основан на истории легендарного древнеримского героя Публия Горация Коклеса, который фигурирует в опере просто как Гораций. Существуют различные изложения легенды у античных авторов², однако Каньисарес трактует ее достаточно свободно, и главной идеей, как нельзя более подходящей для королевской помолвки, является победа любви Горация и римлянки

² Прежде всего это «История Рима от основания города» Тита Ливия и «Сравнительные жизнеописания» Плутарха.

Клелии. Пару влюбленных ждут тяжелые испытания во время осады Рима этрусским царем Порсеной, но они с честью проходят через все трудности.

В оперу также вводится пара слуг — Мимо (слуга Горация) и Кальфурния (служанка знатной римлянки Порции), отвечающих за комические эффекты, и эта черта одинаково характерна как для итальянского, так и для испанского театра (т. н. шуты «грассьосо»³). Яркий пример комического в опере — диалог Порции, тайно влюбленной в Горация, и Мимо. Порция спрашивает Мимо, сильно ли любит хозяин Клелию, на что слуга отвечает: «О Клелии только и говорит, уж скоро задохнемся от этих разговоров. Клелия в его сердце, Клелия на его устах, так что он даже случайно произносит ее обожаемое имя. Давеча говорит мне: “Поддай-ка сапоги, Клелия!”, а я ему отвечаю: “В своем ли вы уме, приказывать даме такие непристойности?”».

«ЛЮБОВЬ ДОБАВЛЯЕТ ХРАБРОСТИ» — ИСПАНСКАЯ ОПЕРА

Жанровое обозначение оперы могло отличаться в разных источниках. Так, пролог озаглавлен: «Лоа к мелодраме «Любовь добавляет храбрости»». На рукописи первого акта написано «музыкальная драма» (*dramma armónica*). При этом можно найти и само слово «опера» — именно так названо произведение в *Gazeta de Lisboa* от 29.01.1728, в то время как месяц спустя *Gazeta de Madrid* от 24.02.1728 назовет ее «музыкальной комедией» (*comedia armónica*) [8, с. VIII].

Роль музыки в испанском театре трудно переоценить, и любая постановка, от придворной до площадной, обязательно подразумевала номера с пением и танцами. Однако для испанских музыкально-театральных жанров было характерно наличие разговорных диалогов. В опере «Любовь добавляет храбрости» разговорных фрагментов нет, и это однозначно указывает на следование итальянской модели.

Конечно, это не означает, что до XVIII в. в испанском театре не появлялось сочинений, спетых от начала до конца, достаточно вспомнить «Лес без любви» Филиппо Пиччинини (1627, музыка не сохранилась) на либретто Лопе де Веги или оперы Хуана Идальго середины XVII в. на тексты П. Кальдерона⁴. Однако в целом от разговорных фрагментов испанцы отказывались весьма неохотно (о возможных причинах речь пойдет далее).

Основной композиционной единицей в опере «Любовь добавляет храбрости» является предваряемая речитативом ария *da capo*, в которой реприза полностью повторяет первую часть. Эта форма была успешно освоена в Испании задолго до 1720-х гг., в частности, ее можно обнаружить в творчестве придворного композитора Карлоса II Себастьяна Дурона (1660–1716). Тем не менее на поверку в опере «Любовь прибавляет храбрости» оказывается очень

³ Подробнее об этом см.: [2, с. 211–221].

⁴ *La purpura de la rosa* («Турпур розь»), *Celos aun del aire matan* («Одним лишь взором ревность убивает»).

много испанского. Из самого очевидного — испанский язык. Разумеется, либретто испанского драматурга, предназначенное для свадьбы испанских и португальских наследников, не могло быть итальянским.

В качестве очень яркой испанской черты можно назвать распределение голосов. Как и в Италии, ведущие партии отдавались сопрано, однако в Испании певцы-кастраты не принимали участие в музыкальных постановках (если только это не были постановки итальянских опер, осуществленные итальянскими труппами). В результате все основные роли исполняли женщины, что обуславливало весьма своеобразную звуковую эстетику.

Все это определяло и состав хоров (т. н. «куатро» — от испанского «четыре») в испанских музыкально-сценических жанрах: обычно к трем женским голосам присоединялся тенор. Это позволяло не привлекать отдельных солистов других тесситур для исполнения хоровых номеров. Правда, в данной опере хоров совсем немного — один в прологе и один в финале оперы, таким образом, Небре они не достались.

В результате в опере 9 сопрановых арий (из них по две принадлежат главным героям — влюбленным Горацию и Клелии), а завершается действие дуэтом двух сопрано. Однообразие тембров отчасти компенсировало увлекательное сценическое действие, однако композитор с прекрасным театральным чутьем, к каковым относился Небра, не мог не понимать, что этого недостаточно. В некоторых номерах он призывает на помощь солирующие инструменты и разнообразные фактурные приемы. Так, например, в арии Ливия в определенный момент выключаются басы, а гобои, играющие в унисон, превращаются в своеобразное эхо солистки.

Однако полноценной арией с солирующими инструментами является ария Горация с дуэтом блокфлейт. Прекрасная музыка, заставляющая вспомнить лучшие образцы арий Г. Ф. Генделя и И. С. Баха, отражает чувства героя в тот момент, когда он находится в темнице и оплакивает судьбу своей возлюбленной Клелии.

В целом Небра несколько наращивает состав оркестра, базирующийся на струнных и группе басса континуо, к концу акта. После появления гобоев и блокфлейт (на которых, судя по всему, играли те же гобоисты) в последней арии Клелии и финальном дуэте влюбленных голосам аккомпанируют и струнные, и гобои.

Сохранились сведения об исполнительнице роли Горация. Ею стала актриса Роса Родригес по прозвищу «Галисийка». Действительно, свою карьеру она начала то ли в Галисии, то ли в Португалии, но впоследствии стремительно завоевала Мадрид. Всесторонне одаренная натура, она выступала и как автор текстов постановок, в частности, ей принадлежит небольшая комическая танцевальная сценка, которую она с успехом разыгрывала с еще двумя актрисами труппы Петранилы Хибахи [10].

То, что и драматические постановки, и музыкальные в Испании исполняли одни и те же труппы, возможно и обусловило непопулярность здесь речитативов итальянского типа, а их редкие образцы имеют свои особенности. Как отмечают исследователи, речитативы в Испании, в отличие от Италии, были гораздо больше похожи на песни (прежде всего на такой испанский жанр как романс), чем на речь. Актеры были взращены на романсах и танцах, которые всегда были органичной частью испанских драматических постановок, и им было проще освоить речитативы такого рода, чем неведомые итальянские модели, слышать которые им доводилось нечасто [12].

Результатом становится приверженность испанцев к рифмованным речитативам, порой даже в строфической форме, в то время как в Италии в XVIII в. либреттисты начинают отказываться от речитативов этого типа [1, с. 437]. Речитативы в опере «Любовь добавляет храбрости», которых всего насчитывается 11 (9 секко и 2 аккомпаниато), также стремятся к если не к регулярной метрике, то, по меньшей мере, к рифме.

Рифмованные речитативы, стремящиеся к силлабике, — сознательный выбор композиторов и до Небры (см., например, кантату С. Дурона *Au que me abraza del amor la llama*, ок. 1705 г.), и в его дальнейшем творчестве. Так, в музыке Небры к ауто «Немой бес» (1751) фрагмент, обозначенный «Recitado» звучит скорее как песня, нежели как положенная на музыку речь. Текст ауто принадлежит П. Кальдерону (единственному автору, чьи ауто ставились в Мадриде в первой половине XVIII в.), но именно в музыкальных номерах слова часто принадлежат неизвестному либреттисту. Соответственно, ничего не мешало ему отказаться от строфической формы, однако заказчикам — испанской театральной труппе — это было, по всей видимости, не нужно.

При этом надо понимать, что речь идет лишь об отсутствии привычки к речитативу итальянского типа, но ни в коем случае не о нехватке профессионализма у испанских поющих актрис. Арии в музыкально-сценических жанрах традиционно непростые, с огромным диапазоном, и немногим уступают ариям в духовной музыке, рассчитанным на профессиональных вокалистов. Это касается и второстепенных персонажей: ария грасьосы Кальфурнии окажется достойным вызовом для современных певиц.

Из всего этого можно сделать вывод, что опера «Любовь добавляет храбрости» была сочинением, не только написанным высокопрофессиональными композиторами, но и исполненным очень сильной командой, причем испанской.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Как уже было сказано, данная опера стала для Небры единственным опытом написания музыки для придворного театра. Однако он дал импульс к созданию в следующем 1729 г. в сотрудничестве с Каньисаресом двух полностью

музыкальных постановок для публичных театров. В ноябре в коррале Театро дель Принсипе будет показана «Мелодрама, или Три комедии в одной», в декабре в коррале Театро де ла Крус пройдет «Венера и Адонис» [7, p. 118].

Отсутствие королевских заказов на оперы также не означало, что Небра больше не соприкасался с придворным театром. Напротив, он регулярно принимал участие в постановках лучших итальянских опер, инициированных работавшим при испанском дворе Фаринелли, поскольку был вторым клавиесинистом театра Буэн Ретиро. (За первым клавиесином располагался капельмейстер, управлявший оркестром, — Франческо Корселли (1705–1778) или Николас Конфорто (1718–1793) [5, p. 278], разумеется, итальянцы.)

Однако никаких сомнений в том, что Небра справился бы с написанием придворной оперы, быть не может. Одним косвенным доказательством этого является факт создания им в 1737 г. оперы на испанский перевод либретто Пьетро Метастазियो «Адриан в Сирии» (к сожалению, утерянной). Другим — две работы, написанные в 1740-х гг. для частного театра герцога Медина-сели (которому, видимо, было не так принципиально происхождение автора). Наконец, в таланте Небры как театрального композитора убеждает и музыка сарсуэл и ауто, созданных по заказу испанских публичных театров.

ЛИТЕРАТУРА

1. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. М.: Классика-XXI, 2004. Ч. II: Эпоха Метастазियो.
2. Силюнас В. Тайны сценического языка испанского классического театра. М.: ГИИ, NAVONA, 2018.
3. Álvarez Martínez M. S. José de Nebra Blasco. Vida y obra. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2004.
4. Bermejo Gregorio J. La espectacularidad musical del lenguaje operístico italiano en la dramaturgia calderoniana de Angélica y Medoro (1722) // Hipogriфо. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro. 2020. Vol. 8, № 2. P. 217–231.
5. Casanova Sánchez de Vega M. T. El intermezzo en la Corte de España, 1738–1758. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2019.
6. Esses M. Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and Early 18th Centuries. New York: Pengragon Press, 1994. Vol. I.
7. González Marín L. A. Acerca de la recuperación de Venus y Adonis, de José de Nebra // Cuadernos de Investigación Musical. 2018. № 6. P. 115–155.
8. González Marín L. A. Introducción // Giacomo Facco / José de Nebra. Amor aumenta el valor. Madrid: ICCMU, 2011. P. VII–XXVI.
9. López Alemany I. «En música italiana / y castellana en la letra». El camino hacia la ópera italianizante en el teatro palaciego de Felipe V // Dieciocho. 2008. 31.1. P. 7–22.
10. Paun de García S. Women in Charge: Autoras y Actresses in the Reign of Felipe V // Women Warriors in Early Modern Spain. Newark: University of Delaware Press, 2019.
11. Sanz Ayán C. El discurso festejante de dos cortes en Guerra las representaciones palaciegas en Madrid y barcelona durante la Guerra de sucesión // Pedralbes. 2013. Vol. 33. P. 229–264.
12. Stein L. K. The Origins and Character of recitado [Electronic source] // Journal of Seventeenth-Century Music. 2003. № 1. URL: <https://ssem-jscm.org/v9/no1/stein.html> (accessed: 11.12.2021).

REFERENCES

1. Lutsker P. V., Susidko I. P. *Ital' yanskaya opera XVIII veka* [Italian Opera of the Eighteenth Century]. Part 2. The Age of Metastasio. Moscow: Klassika-XXI. (In Russian).
2. Siliunas V. *Tainy stsenedicheskogo iazyka ispanskogo klassicheskogo teatra* [Mysteries of the Stage Language of Spanish Classical Theater]. Moscow: State Institute for Art Studies, NAVONA, 2018. (In Russian).
3. Álvarez Martínez M. S. *José de Nebra Blasco. Vida y obra*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2004.
4. Bermejo Gregorio J. La espectacularidad musical del lenguaje operístico italiano en la dramaturgia calderoniana de Angélica y Medoro (1722). In: *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 2020, vol. 8, no. 2, pp. 217–231.
5. Casanova Sánchez de Vega M. T. *El intermezzo en la Corte de España, 1738–1758*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2019.
6. Esses M. *Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and Early 18th Centuries*. Vol. I. New York: Penguaron Press, 1994.
7. González Marín L. A. Acerca de la recuperación de Venus y Adonis, de José de Nebra. In: *Cuadernos de Investigación Musical*, 2018, no. 6, pp. 115–155.
8. González Marín L. A. Introducción. In: *Giacomo Facco / José de Nebra. Amor aumenta el valor*. Madrid: ICCMU, 2011, pp. VII–XXVI.
9. López Alemany I. «En música italiana / y castellana en la letra». El camino hacia la ópera italianizante en el teatro palaciego de Felipe V. In: *Dieciocho*, 2008, 31.1, pp. 7–22.
10. Paun de García S. Women in Charge: Autoras y Actresses in the Reign of Felipe V. In: *Women Warriors in Early Modern Spain*. Newark: University of Delaware Press, 2019.
11. Sanz Ayán C. El discurso festejante de dos cortes en Guerra las representaciones palaciegas en Madrid y barcelona durante la Guerra de sucesión. In: *Pedralbes*, 2013, vol. 33, pp. 229–264.
12. Stein L. K. The Origins and Character of recitado [Electronic source]. In: *Journal of Seventeenth-Century Music*, 2003, no. 1. Available at: <https://sscm-jscm.org/v9/no1/stein.html> (accessed: 11.12.2021).

Моисеева Мария Александровна

кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор ибероамериканского искусства, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия

Maria A. Moiseeva

PhD, Senior Researcher, Ibero-American Art Department, State Institute for Art Studies, Moscow, Russia

mmoiseeva@yandex.ru