

О ТЕАТРАЛИЗАЦИИ ЗВУКОВОГО ПРОСТРАНСТВА
В ОПЕРАХ АЛЕССАНДРО СКАРЛАТТИ

ON THE THEATRICALIZATION OF SOUND SPACE
IN ALESSANDRO SCARLATTI'S OPERAS

Аннотация. Статья посвящена одному из аспектов проявления в оперных произведениях Алессандро Скарлатти характерных сторон драматургии и стиля барочной музыкальной трагикомедии — ведущей драматургической модели опер знаменитого маэстро. При значимости роли «аркадийской» составляющей в оперной эстетике Скарлатти ярко театральная, игровая природа барочной оперы-трагикомедии, «смешанного» жанра выявляется на всех уровнях художественной системы оперных произведений композитора. Взаимодействием драматического и комедийного, мифологического и «современного», иллюзорного и реального обуславливается «генетическая» многогранность и подчеркнутая театральность оперы-трагикомедии. Вместе с тем театрализация самой звуковой материи в операх Скарлатти способствует прогрессирующей многоплановости разномасштабных уровней художественного целого. В статье приводятся примеры разнонаправленной театрализации в операх Скарлатти, относящихся к разным периодам его творчества, в их числе «Падение децемвиров» (*La caduta de' decemviri*, Неаполь, 1697), «Верная принцесса» (*La principessa fedele*, Неаполь, 1710). В анализируемых примерах представлены различные компоненты оперной драматургии — речитативы, арии, репрезентирующие образы героев как «серьезного», драматического, так и комедийного драматургического пласта оперы-трагикомедии. Среди направлений театрализации звуковой материи в обозначенных образцах — создание виртуального измерения, подчеркнуто сценической ситуации, пародийного преломления. При этом в число наиболее рельефных претворений рассматриваемого принципа входит его интерпретация в комедийной координате оперы — трагикомедии — сценах и характеристиках комедийных персонажей.

Ключевые слова: оперы Алессандро Скарлатти, «Падение децемвиров», «Верная принцесса», театрализация звукового пространства, виртуальное измерение, комедийная составляющая драматургии

Abstract. The article is devoted to one of the aspects of manifestation of the characteristic sides of dramaturgy and style of the baroque musical tragicomedy

in Alessandro Scarlatti's operas — the leading dramatic model of the celebrated maestro's operas. Despite the importance of the role of the 'Arcadian' component in Scarlatti's opera aesthetics, the brightly theatrical, play nature of the 'mixed' genre of the baroque tragicomic opera is revealed at all levels of the artistic system of the famous composer's operas. The interaction of the dramatic and the comedic, the mythological and the 'contemporary,' the illusory and the real, determines the 'genetic' versatility and emphasized theatricality of the tragicomic opera. At the same time, the theatricalization of the sound matter itself in Scarlatti's operas contributes to the progressive diversity of different-scale levels of the artistic whole. The presentation provides examples of the multidirectional theatricalization in Scarlatti's operas dating back to different periods of his work, including *La caduta de' decemviri* (Naples, 1697), *La principessa fedele* (Naples, 1710). In the analyzed examples, various components of operatic dramaturgy are presented: recitatives, arias, representing the images of the protagonists in both the 'serious,' dramatic, and comedic dramaturgical strata of the opera-tragicomedy. Among the directions of theatricalization of sound matter in the mentioned samples is the creation of a virtual dimension, an emphasized stage situation and a parody-type refraction. At the same time, one of the most striking implementations of the applied principle includes its interpretation in the comedic coordinate of an opera-tragicomedy — the scenes and the characteristic features of comic characters.

Keywords: operas by Alessandro Scarlatti, *La caduta de' decemviri*, *La principessa fedele*, theatricalization of sound space, virtual dimension, comedy component of drama

Размышляя о проявлениях театральности в культуре XVII века, Сергей Михайлович Даниэль обозначает вопрос: в какой мере это свойство «действительно присуще» искусству XVII столетия «и, следовательно, так или иначе отображено в творческих процессах, в способах представления идей» [1, с. 99]. Обращаясь при этом к проблеме художественного синтеза, исследователь также подчеркивает: «Идея Синтеза выступает краеугольным камнем фундамента, позволяющего установить принципиальную взаимосвязь искусств в их совместном тяготении к театру в рассматриваемую эпоху» [там же, с. 100]. Поражающая воображение масштабность оперного наследия Алессандро Скарлатти, его филигранное мастерство сочетаются с рельефностью претворения специфики драматургического замысла в каждом конкретном оперном произведении композитора. Оперы Скарлатти отличаются интеллектуализмом, грациозной отточенностью письма, подчеркнутой выверенностью и сбалансированностью взаимодействия всех компонентов художественного универсума.

В контексте обозначенных особенностей напомним об отмеченной исследователями «аркадийской» составляющей стиля Скарлатти, его близости эстетике «Аркадской Академии»¹. Вместе с тем в операх Скарлатти просле-

¹ См. об этом, в частности, в фундаментальном труде П. В. Луцкера и И. П. Сусидко [3]. Приведем

живается ориентация на барочную концепцию «остроумного замысла», «изобретения» — искусного воплощения определенной драматургической или конструктивной идеи. Значимая для барочного мировидения театральная парадигма предстает как один из стержневых принципов поэтики Скарлатти уже в самом его подходе к либретто, его содержанию и стилю. В письме к сыну великого герцога Тосканского Фердинанду III Медичи, для театра которого на вилле Пратолино композитор создавал оперные произведения в течение нескольких лет, он подчеркивает: «Это почти невозможно, даже просто читая текст драмы, не быть взволнованным теми разнообразными страстями, которые она представляет» (цит. по: [7, р. 194]).

Значение, которое Скарлатти придает аффектно-эмоциональной стороне либретто, его углубленное внимание к многообразию проявлений в этой сфере находят отражение в драматической силе и творческой смелости, с которыми в музыке его опер воплощаются аффект, эмоция и само развитие действия, сообщая оперным творениям мастера яркую театральность. В стилевом аспекте последнее связано в том числе со всесторонним раскрытием в композиторском методе Скарлатти драматургического потенциала, заложенного в гибком и одновременно многовариантном соотношении речитативного и ариозного начала, проникновенной песенности и виртуозной колоратуры, комедийной скороговорки и танцевальности, что — как одно из следствий подобного подхода — становится предпосылкой театрализации самой музыкально-драматургической материи.

Разнообразные контрасты характеризуют также, как известно, драматурию и стиль барочной музыкальной трагикомедии — ведущей драматургической модели опер Скарлатти, отражая свойственные ей жанровую неоднозначность, амбивалентность и антитетичность. Взаимодействием драматического и комедийного, мифологического и «современного», иллюзорного и реального обуславливается «генетическая» многогранность и подчеркнутая театральность оперы-трагикомедии.

Акцентно-театральная, игровая в своих основах природа этого жанра, выявляется на всех уровнях опер Скарлатти.

Одним из ярких примеров театрализации звукового пространства служит сцена Аппия Клавдия из третьего действия оперы «Падение Децемвиров» (*La*

и красноречивый комментарий к записи альбома (2018, Мадрид) четырех камерных кантат Скарлатти (т.е. произведений, относящихся к жанру, который является, наряду с оперой, ведущим в его творчестве), осуществленной ансамблем *La Ritirata* под руководством Х. Обрегона. Альбом включает, в том числе, кантаты *Quella pace gradita, E perché non Seguete, o pastorelle* и др., а также эссе о творчестве Скарлатти, написанное С. Руссоманом. В названном комментарии отмечаются высокие художественные достоинства и развитость всех композиционных элементов кантат (речитативов, арий, инструментальных симфоний и *ritornelli*), как и аспект их объединения в элегантное и компактное целое. Кроме того, в комментарии речь идет и о характерном поэтическом тексте кантат, соответствующем творческим устремлениям «Аркадской Академии» в предверии XVIII века [6].

caduta de' decemviri, 1697, Неаполь, автор либретто Сильвио Стампиля). Аппий Клавдий, глава децемвиров², спасается бегством от возмездия за свои несправедливые действия³, скрываясь в отдаленной части Рима. Героя мучат угрызения совести, он замечает, что более, чем страх наказания, его приводит в замешательство чувство вины, от людей и небес ему не спрятаться и в глубинах ада (*interno cupo abisso d'Averno*), и себя прежнего он уже не находит в себе самом. В поисках спасения, говорит Аппий, он наталкивается на свои «великие падения» (*gran cadute*).

В речитативе *secco* Аппия немало выразительных мелодических ходов, мотивов, фраз, рождающих пространственные ассоциации: обрамление речитатива восклицанием «О, несчастного сердца трагическая сцена!» (мелодия конечного и начального проведений зеркально отражают друг друга); выделение слов «небо» и «преисподняя» высокими и низкими звуками, ключевого для оперы слова *cadute* («падения») скачком на септиму; секвенция на словах героя «не нахожу себя в самом себе», как бы символизирующая «раздвоение» его сознания.

Все эти интонационные «сценические жесты» подготавливают картинно-яркую театральность следующей далее арии Аппия, приближающейся по своей стилистике и свободе развертывания к аккомпанированному речитативу. Вокальная партия воспроизводит, в основном, речитативно-декламационный принцип озвучивания словесного текста, встречаются лишь единичные «микро»-распевы. Она строится как последовательность свободно сменяющихся друг друга коротких реплик — мотивов, фраз, разделенных глубокими паузами, во время которых наиболее ясно слышны воплощенные инструментальной партией «голоса» незримых персонажей, как бы вовлекающих Аппия в драматические отношения и материализующих его душевные метания.

Герою кажется, что его обступают призраки, тени, он с ужасом ощущает их в своем сердце, трепещет, ему слышится устрашающий гул. Ему кажется, что печально жалующийся, полный страдания голос называет его неверным, тираном, Аппий слышит крики, призывающие убить его. Герой предстает и как участник, и как наблюдатель «трагической сцены несчастного сердца».

Открывающий арию небольшой вступительный инструментальный фрагмент — разделенная паузами хоральная речитация струнных по звукам тонического трезвучия, ритмическая основа которой — своего рода «мотив судь-

² События, разворачивающиеся в сюжете оперы, происходят в V в. до н.э. Согласно исторической традиции, Децемвиры — комиссия из десяти римских патрициев, избранная в 451 г. до н.э. для записи законов и наделенная значительными властными полномочиями. Через год, так как работа не была завершена, избирается вторая комиссия, причем «вторые децемвиры» (к которым относился и Аппий Клавдий) начинают действовать узурпаторскими методами как в отношении плебеев, так и по отношению к патрициям.

³ Включая приказ лжесвидетельствовать, который Аппий отдает своему слуге. В дальнейшем, выступая уже как судья, Аппий провозглашает заранее спланированный несправедливый приговор по заведомо сфабрикованному обвинению.

бы». Далее на фоне пауз инструментальной партии следует первая в арии вокальная реплика Аппия: «Призраки» (*Larve*), то есть герой именует, идентифицирует услышанные им «голоса» воображаемых персонажей.

В дальнейшем в арии этот принцип — «опережающий показ» незримо-го воображаемого персонажа в инструментальной партии и ответная реплика Аппия — сохраняется. Начиная со второго ритурнеля, партия инструментов расцветается и фактурно развивается за счет приемов, коррелирующих в том числе с техникой диминуций. Ритм «мотива судьбы», изложенного в первом фрагменте четвертями, в дальнейшем передается, по преимуществу, мелкими длительностями (шестнадцатыми с переходом к четверти, восьмыми, также с переходом к четверти) и все более напоминает о трепете и стуке сердца Аппия, который вскоре подтверждает, что призраков и устрашающий гул он видит и слышит в своем сердце. В средней части арии взаимодействие героя с незримыми персонажами становится более интенсивным: вокальная и инструментальная партии соотносятся по принципу имитации, Аппий как бы расшифровывает реплики инструментальной партии, повторяя их как эхо.

Театральной яркости, мерцанию воображаемого и реального способствует имманентно-музыкальное единство сцены Аппия, интонационные связи между речитативом и арией. Сцена насыщается «многофигурным» действием, диалогическими «отношениями» виртуальных и реальных персонажей, обретает театрально-яркую картинность и драматургичность.

Подчеркнутая «сценичность», декоративность, метафоричность и игра смыслов характеризуют звуковую материю арии египетского султана Аладина из второго действия оперы Скарлатти «Верная принцесса» (*La principessa fedele*, 1710, Неаполь, автор либретто Агостино Пьевене⁴). В этой арии султан Аладин узнает от своей возлюбленной Розаны, что находящийся у него в плену принц Германии Ридольф хранит молчание о некоей тайне и отказывается ее открыть. Властный и жестокий, но в то же время нежно любящий Розану султан сдержанно, однако явственно угрожает Ридольфу, одновременно ласково успокаивая Розану. В первой части арии *da capo* звучат слова султана, любующегося прекрасным лицом Розаны: когда он видит на ее лице вспышку улыбки (*il lampo d'un riso*), его суровость отступает. В средней части арии реплики Аладина обращены то к Розане — «Ты смеешься, моя красавица», то к Ридольфу — «Трепещи, несчастный, ибо вспышка предвещает молнию». Мягкая волнообразность вокальной мелодии, ее комментирование

⁴ Действие оперы происходит в эпоху крестовых походов, при этом в исторической подоснове сюжета либретто можно усмотреть ассоциации с периодом правления в Египте султана Салах эд-Дина (1138–1193 гг., время правления — 1171–1193 гг.) — или же Саладина, как произносили его имя европейцы. Саладин, которого исследователи называют дальновидным политиком и талантливым полководцем, «нанес поражение крестоносцам около Тивердиаского озера и в 1187 г. завоевал Иерусалим, что явилось поводом для организации третьего крестового похода (1189–1192)» [2, с. 188–189].

в инструментальной партии, также базирующейся на «волноподобном» движении, создают образ улыбающегося лица прекрасной Розаны и любящегося им Аладина. Примечательно, что базовым элементом оркестровой фактуры служит закрученная фигура, сквозь которую «просвечивает» другой контур: краткая восходящая тирата с последующим нисходящим скачком, своеобразный иероглиф «вспышки улыбки». Но вместе с тем раскрывается и многозначность этой фигуры: «вспышки» оборачиваются ударами молнии, ее всполохами. В этом мерцании, параллелизме, с одной стороны, образов света и вспышек улыбки, с другой, — вспышек, всполохов и ударов молнии, ясно проявляется свойственная барокко парадигма метафорического мировосприятия, формирующая живописно-яркую и театрально-декоративную картину мира⁵. Искусность применения музыкальных метафор в арии раскрывает широту их художественных возможностей и обуславливает смысловую многомерность звукового пространства.

В этой связи приведем замечание Умберто Эко о трактате «Подзорная труба Аристотеля» (1665) Эмануэле Тезауро, одного из ведущих теоретиков барокко. Исследователь напоминает, что «Тезауро предлагает модель метафоры как способа раскрытия непривычных связей между известными явлениями» [5, с. 233]. Эко обращает внимание на суждение Тезауро об «Остром Разуме», который, по мнению одного из самых известных создателей теории барочного «остроумия», заключается «в умелом проникновении в сущность предмета» и обнаружении «глубоко запрятанных нескольких его свойств», а также приводит высказанную автором трактата своего рода завершающую рекомендацию: «затем свойства эти следует остроумно сопоставить одно с другим» [там же, с. 233]. Как представляется, позиция Тезауро относительно философски-значимых творческих возможностей «острого ума» обнаруживать скрытые и неочевидные, на первый взгляд, взаимосвязи явлений, а также глубоко спряятанные несколько свойств предмета, вполне соотносится со способами формирования звуковой материи в рассматриваемой арии Аладина.

В средней части арии, при раскрытии параллелизма явлений, происходящих в разных сферах мироздания, ее образная палитра расширяется, придавая затрагиваемым феноменам метафорический смысл и символизм. Улыбающееся небо как бы постепенно затягивается тучами, слышны отдаленные раскаты грома и становятся более заметными проблески молний. Так «мифологично» соотносятся контрастные душевные состояния с сопоставлением картин улыбающегося мира и надвигающейся грозы в природе. Обращение Алади-

⁵ При этом своего рода «тезис» метафорического наполнения арии содержится в предшествующем арии речитативе, передающем взаимодействие, явные и скрываемые эмоции и побуждения нескольких персонажей. И, в частности, в начальной фразе речитатива Аладин, заметив беспокойство Розаны, спрашивает ее о том, что за поднимающееся облако гнева (*nube di sdegno*, можно также перевести как «облако негодования») омрачает ее взор (*il ciglio*, вариант перевода – «чело»).

на к Розане со словами об ее улыбке, смехе (*Tu ridi*) передается в вокальной партии небольшими распевами, а в инструментальной партии — имитационно проводимыми фигурами из первой части («вспышек улыбки»). При обращении к Ридольфу, который, по словам Аладина, должен трепетать (*Tu tremas, infelice*), в инструментальной партии появляются тремолирующие фигуры (с завершением в партии первых скрипок «молниеподобным» оборотом). Затем в инструментальной партии возникают нисходящие гаммообразные пассажи шестнадцатыми (как бы удары молний, в которые превращаются предшествующие им вспышки). Далее в вокальной партии секвентно проводится мотив, включающий колоратуру на словах *ridi, tremas*, что вскрывает взаимосвязь улыбки, смеха и трепета (перед предвещаемыми вспышками-молниями), актуализируя тем самым образы, соответственно, Розаны и Ридольфа. В завершении средней части арии появляется нисходящий гаммообразный пассаж-колоратура на слове *fulmine* («молния»), словно отображающая удар молнии. Так в звуковом пространстве арии формируется живописная картина природы, природных явлений и стихий как своеобразного «мифологического действия» и одновременно «декораций», в которых разворачивается виртуальная сцена Аладина, Розаны и Ридольфа, многоаспектно представленных филигранно отточенными средствами, включая безошибочно выверенное и в тоже время красочное применение музыкальных метафор.

Театрализация, игровая детерминанта становятся у Скарлатти, без преувеличения, ведущей в комедийных сценах. В опере «Верная принцесса» своего рода театр в театре реализован в арии Джерины, фрейлины Розаны⁶. Джерина разыгрывает целый спектакль, рассуждая о поведении других фрейлин, изображая в лицах, как они с мнимым простодушием раскрывают сердечные тайны своей госпожи, представляют саму госпожу и, говоря как бы от ее имени, читают вслух слова ее послания к своему возлюбленному. Так ария превращается в остроумную сценку: один персонаж изображает других, воображаемых персонажей, которые, в свою очередь, также разыгрывают спектакль и представляют виртуальных героев.

Своего рода сценической площадкой становится и сама музыкальная ткань и композиция этой арии, где в функции своеобразных персонажей выступают элементы фактуры, а сопоставление синтаксических единиц, характерных интонационных оборотов последовательно репрезентирует образы как реальных, так и воображаемых героев, передавая, в том числе, слова «от

⁶ Первоначальный авторский вариант либретто «Верной принцессе» Агостино Пьовене стал основой оперы Франческо Гаспарини, исполненной осенью 1709 года в Венеции. Для скарлаттиевской оперы «Верная принцесса», поставленной в Неаполе, анонимный аранжировщик присоединил к действующим лицам либретто пару слуг и комедийные сцены, а также сделал этих персонажей участниками основного действия, так как в то время опера без комедийных сцен вряд ли могла иметь успех в Неаполе. Аранжировщиком мог быть Антонио Паррино (1643–1716) — неаполитанский редактор, издатель и бывший актер [8, р. 3].

автора» и «прямую речь». В вокальной партии короткие энергичные фразы, сочетающие речевую выразительность и танцевальность, передают «слова от автора» — решительной и наблюдательной Джерины, характеризующей действия других фрейлин. Затем появляется скороговорка — «прямая речь» фрейлин, сплетничающих о своей госпоже, причем в стилистику, отображающую их «пересуды», постепенно проникают чувствительные малосекундовые ходы (фрейлины притворно-сочувственно говорят, что их госпожа отдаст своему любимому душу и сердце). Комический эффект создают реплики скрипок, имитирующих эти обороты вокальной партии.

Прием, который Е. В. Назайкинский называет «самостоятельной логической фигурой смены модуса» [4, с. 221], ярко проявляется в ситуации, возникающей в арии Джерины: «Впечатление, если его описывать в театрально-игровых ассоциациях, таково, будто герой неожиданно меняет маску, паясничает, искусно подражает кому-то или же вдруг, под влиянием ситуации сам поддается новому настроению» [там же, с. 221]. Контрасты-сопоставления, комбинаторика танцевальной моторности и внезапных пауз, ритмической периодичности и комической скороговорки, трелеобразности повторяющихся секундовых ходов и энергичных мотивов с восходящей квартой и решительными речитациями в упругом ритме — все это придает партии Джерины театральную яркость и сценическую выразительность.

В средней части арии Джерина словно набрасывает портрет своей госпожи, преувеличенно превознося ее добродетели. В мелодии сохраняется принцип вариантных повторов кратких мотивов. Вместе с тем минорный лад, впервые появившиеся микрораспевы, а также использование каденционных формул, характерных для меланхолических сицилиан серьезных героев оперы-трагикомедии, создают мерцание смыслов серьезного и иронического, которое усиливается комментирующими репликами «персонажа-наблюдателя» в партии скрипок. Его «реплики» — краткие мотивы-речитации с последующим нисходящим скачком как бы с готовностью подтверждают слова Джерины и в то же время могут быть интерпретированы как несколько гротескное воспроизведение фигур биения взволнованного сердца, также характерных для стилистики чувствительных сицилиан⁷.

Проанализированные примеры из «Падения децемвиров» и «Верной принцессы» дают представление о принципах театрализации звукового про-

⁷ Так в этой арии, говоря словами Назайкинского об игровой логике, в опоре «на необходимую драматургическую персонификацию характеристичность» и «благодаря фактурной, интонационной и тематической организации» музыкального материала возникает «театр инструментов, фактурных и интонационных компонентов» [4, с. 228]. Примечательно, что целый ряд аспектов Назайкинский рассматривает в связи с клавирной музыкой Доменико Скарлатти, тем самым привлекая в этом ракурсе внимание к его своего рода «инструментальному театру». Так вычерчивается одна из линий преемственности в творческом мышлении знаменитых представителей разных поколений прославленной династии Скарлатти.

странства в операх Скарлатти. Здесь и воображаемое диалогическое взаимодействие с ирреальными персонажами, и возникновение виртуальной мизансцены, и представление в лицах, разыгрываемое в арии. Театрализация предстает, таким образом, важнейшим качеством его оперного стиля.

ЛИТЕРАТУРА

1. Даниэль С. М. Картина классической эпохи. Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века. Л.: Искусство, 1986.
2. История средних веков / М. Л. Абрамсон, А. А. Кириллова, Н. Ф. Колесницкий и др.; под ред. Н. Ф. Колесницкого. 2-е изд. испр. и доп. М.: Просвещение, 1986.
3. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. М.: Государственный институт искусствознания, 1998. Часть I: Под знаком Аркадии.
4. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982.
5. Эко У. Vertigo: круговорот образов, понятий, предметов / пер. с итал. А. А. Сабашниковой. М.: Слово / Slovo, 2017.
6. Alessandro Scarlatti Cantatas with *La Ritirata* [Electronic source] // Glossa Music. News: 22.04.2019. URL: <http://www.glossamusic.com/glossa/context.aspx?Id=123> (accessed: 20.09.2019).
7. Dent E. Alessandro Scarlatti: His Life and Works. New Impression with Preface and Additional Notes by F. Walker. London: E. Arnold (Publishers) Ltd., 1960.
8. Grout D. J. Introduction // Scarlatti A. *The Faithful Princess (La Principessa Fedele)*. The Operas of Alessandro Scarlatti. Vol. IV. Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press, 1977. P. 3–9.

REFERENCES

1. Daniel S. M. *Kartina klassicheskoy epokhi. Problema kompozitsii v zapadnoyevropeyskoy zhivopisi XVII veka* [Picture of the Classical Era. The Problem of Composition in Western European Painting of the 17th Century]. Leningrad: Iskusstvo, 1986. (In Russian).
2. *Istoriya srednikh vekov* [History of the Middle Ages]. M. L. Abramson, A. A. Kirillova, N. F. Kolesnitskiy i dr.; ed. by N. F. Kolesnitskiy. 2nd ed. Moscow: Prosveshcheniye, 1986. (In Russian).
3. Lutsker P. V., Susidko I. P. *Italianskaya opera XVIII veka. Chast I. Pod znakom Arkadii* [Italian Opera of the 18th Century. Part I. Under the Sign of Arkady]. Moscow: State Institute for Art Studies. 1998. (In Russian).
4. Nazaykinskiy E. V. *Logika muzykalnoy kompozitsii* [The Logic of Musical Composition]. Moscow: Muzyka. 1982. (In Russian).
5. Eko U. *Vertigo: krugovorot obrazov, ponyatiy, predmetov* [Vertigo: The Cycle of Images, Concepts, Items]. Moscow: Slovo, 2017. (In Russian translation)
6. Alessandro Scarlatti Cantatas with *La Ritirata*. In: *Glossa Music. News*: 22.04.2019. URL: <http://www.glossamusic.com/glossa/context.aspx?Id=123> (accessed: 20.09.2019).
7. Dent E. *Alessandro Scarlatti: His Life and Works*. New Impression with Preface and Additional Notes by F. Walker. London: E. Arnold (Publishers) Ltd., 1960.
8. Grout D. J. Introduction. In: Scarlatti A. *The Faithful Princess (La Principessa Fedele)*. In: *The Operas of Alessandro Scarlatti*. Vol. IV. Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press, 1977, pp. 3–9.

Лучина Елена Игоревна

кандидат искусствоведения, профессор, кафедры истории музыки, Воронежский государственный институт искусств, Воронеж, Россия

Elena I. Luchina

PhD, Professor, Music History Department, Voronezh State Institute of Arts, Voronezh, Russia

lei57@yandex.ru