

**GRIGORY R. KONSON / Г. Р. КОНСОН**

*Russian State Social University, Moscow, Russia*

*Российский государственный социальный университет, г. Москва, Россия*

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

## THE ISSUE OF THE GENESIS OF THE ITALIAN ORATORIO\*

The article is devoted to the twofold issue of the genesis and the specificity of Italian oratorios which has not yet received its solution up to now. Stemming from this issue, the author disclosed two principally important indicators of genre. The first one is related to form and content, which was expressed in the presence of the moralistic sacred dialogue and presumes an ethical-philosophical argument. The second is the socially communicative indicator. Basing himself on these factors, the author considers Emilio de' Cavalieri's "*Rappresentazione di Anima, et di Corpo*" [*Representation of the Soul and the Body*] to be the first European oratorio. The researcher connects the new turn of development of the oratorio with the name of Giacomo Carissimi, the director of the chief center of education for Jesuits in Rome. In his Latin oratorios the composer brought in real-life images and demonstrated them in their conflicting contrariety.

On the basis of analysis of musical compositions from the 17<sup>th</sup> century (Cavalieri's "*Rappresentazione di Anima, et di Corpo*" and Carissimi's "*Jephthe*") the author comes to the conclusion that Cavalieri's musical compositions represented the allegorical type of European oratorio, whereas Carissimi created a style of oratorio endowed with concrete plots.

**Keywords:** Emilio de' Cavalieri, Giacomo Carissimi, "*Rappresentazione di Anima, et di Corpo*", "*Jephthe*", Italian oratorio, opera, sacred dialogue.

## ПРОБЛЕМА ГЕНЕЗИСА ИТАЛЬЯНСКОЙ ОРТОРИИ

Статья посвящена двуединой проблеме генезиса и специфики итальянской оратории, которая в музыковедении до сих пор своего решения не получила. Исходя из этой проблемы, автор выявляет два принципиально важных жанровых показателя. Первый – формосодержательный, который был выражен в наличии морализирующего духовного диалога, означавшего этико-философский спор. Второй – социально-коммуникативный. На их основе автор считает произведение Э. де Кавальери «Представление о Душе и Телe» первой европейской ораторией.

Новый поворот в развитии оратории исследователь связывает с именем Дж. Кариссими, руководителем главного центра обучения иезуитов в Риме. В своих латинских ораториях композитор претворил реальные жизненные образы и показал их в конфликтном противодействии.

На основе анализа произведений («Представление о Душе и Телe» Кавальери, «Иеффай» Кариссими) делается вывод о том, что в творчестве Кавальери был намечен аллегорический тип европейской оратории, тогда как Кариссими создал конкретно-сюжетный.

**Ключевые слова:** Эмилио де Кавальери, Джакомо Кариссими, «Представление о Душе и Телe», «Иеффай», итальянская оратория, опера, духовный диалог.

Understanding of the genesis of Italian oratorio as a genre possessing its own specificity has remained argumentative in world musicology. This issue of genre is connected with musical compositions of two outstanding composers – Emilio de' Cavalieri (ca. 1550–1602) and Giacomo Carissimi (1604 or 1605–1674). The most apparent disputes

have been revealed in relation to Cavalieri's composition "Representation of the Soul and the Body" ("*Rappresentazione di Anima, et di Corpo*"). Some scholars consider this work to be *the first oratorio*. These include Hugo Riemann<sup>1</sup>, Emiliy Rozenov, [8, p. 26, 39] and Bruce W. Bishop [9, p. 15]. In the British Encyclopedia Cavalieri's composition is also represented

\* Translated by Dr. Anton Rovner.

both as one of the earliest oratorios<sup>2</sup> and as an allegorical moralité composition<sup>3</sup>.

Other scholars see the “*Rappresentatione*” as consisting of various types of drama – allegorical and oratorical (Walter Serauky [17, S. 14]); moral-allegorical (Irina Manukyan<sup>4</sup>, Ivan Fedoseyev<sup>5</sup>); or liturgical (Philippe Beaussant<sup>6</sup>). At the same time, the researcher places the composition into the pre-oratorical tradition.

A third group of scholars evaluates this composition as an opera. These include Yuri Bocharov<sup>7</sup>, Anna Bulychyova [5, p. 360], Maria Batova [3], and also Elena Tsybko who establishes the history of the oratorio as starting not from 1600, when Cavaleri’s “*Rappresentatione*” appeared, but from 1640, from the work of Carissimi<sup>8</sup>. Among scholars from outside of Russia, mention must be made of David Yearsley [21], as well as Murray Bradshaw [10, p. 428] in his review of Warren Kirkendale’s monographic book on Cavaleri. On the other hand, Barbara Sparti in her analysis of that selfsame edition considers “*Rappresentatione*” to be a sacred opera [20, p. 303].

A fourth group of scholars view “*Rappresentatione*” as both a sacred opera and as the first specimen of an oratorio in Italy. Such is the opinion of Tamara Livanova<sup>9</sup>. However, such cases infrequently lead to a certain amount of confusion. The historian of the oratorio, Howard E. Smither supposes that the premiere of the “*Rappresentazione di Anima, et di Corpo*” set down the tradition of “performance in the oratorium of sacred dramatic music which makes use of the new recitative style” [18, p. 89]), therefore the composition, notwithstanding its genre profile, resembling opera to a greater degree, became of primary importance in its formation of certain structural and stylistic features of the genre of the oratorio, since the composer conceived of a production in the vein of a peculiar model of a *sacred* opera, connected in the closest fashion with the history of the oratorio, recreating, following Cavaleri’s conception, of the previously popular genre of the style of sacred representation (*sacra rappresentazione*), which was prohibited by the edict of Pope Paul III [Ibid., p. 28]<sup>10</sup>. Roman Nasonov, similarly to Smither, evaluates Cavaleri’s composition as the first sacred opera, which was greatly significant for the subsequent development of the oratorio<sup>11</sup>. Wolfram Goertz is convinced that Cavaleri in 1600 was influenced to a certain degree by the style of opera, “although, undoubtedly, he was not an opera composer<sup>12</sup>.”

In reality, the genesis of the oratorio began already during the time of the late Renaissance. Bishop sees its sources in Orlando di Lasso’s motets “*Fremuit spiritus Jesus*” (1556) and “*Nuptiae factae sunt*” (1566) and states that “musically, these motets are not related to oratorio, but the text and the dramatic content of these stories relate directly to oratorio” [9, p. 14].

In such a contradictory ascertainment of the genesis of the oratorio the question arises, why is it that prior mention of it as a musical composition which is established in terms of its genre may be found in the letter of Pietro della Valle (1586–1652) to Giovanni Battista Doni (1595–1647) in 1640 (see: [18, p. 5, 174])? And why is it that, for example, Joseph T. Rawlins, when mentioning this fact, along with Smither, brings to light the contradiction between the labeling of “*Rappresentazione di Anima, et di Corpo*” as the *first oratorio* (albeit, possessing features of the genre of opera) and the widely circulated opinion that the *initiator* of the oratorio genre was Carissimi, whose most well-known work “*Jephte*” was composed in 1648 [15, p. 15]? Referring to the definition of Manfred F. Bukofzer, Rawlins, nonetheless, specifies that Carissimi virtually brought the oratorio out to a new artistic level, having become in this sense its creator [Ibid., p. 15].

Although the term “oratorio” was not yet in use in 1600 for defining the genre (according to Bukofzer, it carried merely a spatial meaning [11]), there had already existed musical compositions of this genre profile during the period prior to Carissimi’s “*Jephte*.” Smither brings in a number of synonyms to the concept of oratorio, which appeared on title pages of various musical editions: *cantata, carmina, componimento da cantarsi, componimento per musica, componimento poetico da cantarsi nell’ oratorio, componimento sacro, dialogo, dramma armonico, dramma sacrum and sacro componimento drammatico*. Here the titles of *oratorio, azione sacra u componimento sacro* are in the widest use (see: [19, p. 5]). The term oratorio itself is interpreted in two meanings – as a dramatic musical composition written on a sacred plot and as a synonym of a sacred opera (*opera sacra*).

Thereby Smithers’ specifications bring in the assumption that the oratorio was similar to a sacred opera, differing from the latter only by its *type of content and venue of performance*. These indicators make it possible to presume that “*Rappresentazione di Anima, et di Corpo*” is an oratorio, since it

appeared within an ecclesiastical context, and was performed in specific church premises – the oratorium. But, most importantly, at the basis of its dramaturgy there was a *specific moralizing sacred dialogue*, conveying an ethical philosophical argument, in which two contradictory worldviews collided, one of which advocated the priority of religious truth, while the other one contested it. According to the correct observation of S. Arkhipov, “the principle of the dialogue presumes the profound universal connection of the human being with the world, other people and God. It may be said that dialogic thinking is a type of thinking that is already systemic in its essence” [2, p. 129], and all the more so, because in an oratorio it possessed, in our perspective, a heuristic potential – the awakening in the listeners of initiative in the choice of a religious ideal.

This type of dialogue lay at the foundation of various types of Western European oratorios – the allegorical type, in which the content was reduced to the arguments of equitable, generalized concepts, abstracted from concrete images, and the non-allegorical variety, at the basis of which lay a gradually unfolding plot about the main protagonist and his surroundings. Such type of oratorio, depending on the character of the libretto and its interpretation, presumed various branchings of genres (see: [14, p. 161–165]). In those non-allegorical compositions built on the conflicting interaction of images dialogue could have been compacted to the scale of one psychological monologue, in which the main protagonist was in a stage of a tragic moral choice. Such a monologue in the future presented itself as an unusually powerful energetic source for the composer’s ethical conception [13, p. 74–78].

The dialogue between the allegorical images in “*Rappresentazione*” formed one of its chief distinctions from the developed subject and concrete protagonists of Jacopo Peri’s and Giacomo Caccini’s opera “*Eurydice*,” the world premiere of which took place not in an oratorium, but at the Pitti Palazzo, and even from a sacred opera, which, similarly to the secular type, was also created on the basis of an unfolded plot (a bright example of this is Stefano Landi’s opera “*Il sant’Alessio*,” written in 1631 on the subject of the Christian legend about the Roman patrician and presented in Rome in the theater of the Cardinal Barberini brothers).

To these facts it must be added that “*Rappresentazione di Anima, et di Corpo*,” unlike the operas

by Peri and Caccini, as well as Landi, staged at secular theatrical venues, was presented, according to Beussant, at the oratorium of Santa Maria del Vallicella<sup>13</sup>. This seems to be not an accidental occurrence, since Cavalieri served as an organist at the Oratorium del Santissimo Crucifisso in Rome, after which, having maintained personal connections with the founder of the congregation of oratorians Philip Neri (1515–1595), became the chief inspector of the fine arts of Duke Ferdinand de Medici in Florence. According to Beussant, Cavalieri, having used sacred texts in his “*Rappresentazione*” and having created a new style of musical declamation, depicted through the prism of allegorical characters (the Soul, the Body, Time, the World, Pleasure) “the intentions of Philip Neri [who put into practice the ideas] of the Counter-Reformation.”<sup>14</sup>.

No less significant is Cavalieri’s dedication of his composition, about which Kirkendale writes: “Following the custom of aristocratic composers, Cavalieri did not publish his work by himself, but entrusted this to Alessandro Guidotti with a dedication (on September 13) to the powerful cardinal Pietro Aldobrandini, the nephew of Pope Clement VIII, a pupil and benefactor of the Oratorian Congregation”<sup>15</sup>. But, most importantly, according to the observation of Silvia Casolari, “deep ties existed” there between Oratorian sermons and the text of the librettist of “*Rappresentazione di Anima, et di Corpo*,” Philip Neri’s student, member of the Congregation of Oratorians, Padre Agostino Manni (cit. from: [15]). Arnaldo Morelli writes that they were stipulated by the Oratorians’ interest in the spoken word, whether preached or sung, – “the word as sound, which, through the ear, reaches the heart” [Ibid.]. Moreover, Casolari revealed the connections of verbal images with iconography of symbolic characters acting in “*Rappresentazione*” (cit. from: [Ibid.]).

Thereby, in the formation of the image of the human being of the Early Modern Period Cavalieri’s “*Rappresentazione*” possessed the character of a religious-sententious work of art. An alternate means of the selfsame process was the physical elimination of an ideological opponent – such as, for instance, burning the ingenious thinker Giordano Bruno at the stake. Notwithstanding the seeming paradoxical quality of this comparison of the two historical events which happened during the same year and month (the premiere of the first oratorio and the execution of the “heretic” in February 1600), they both revealed the two means present at that period of time of retaining people under the

influence of the Catholic Church – the ideologically peaceful and the punitive.

Cavalieri's composition, in which religious education of the masses was carried out by means of art, possessed a specifically oratorical plot, where the religious and sacred values were contraposed to mundane ones, which exemplified the imperfection of human nature. *This idea was consolidated in the oratorio as an original one* and subsequently found its reflection in the theoretical thought of the early 18<sup>th</sup> century. Thus, French composer and music theorist Sebastien Brossard asserted that the plots for oratorios were derived from the Holy Scripture and the Lives of Saints, while the forms of the compositions may be allegorical and aimed at elaboration of religious and moral issues<sup>16</sup>.

In Cavalieri's work the antithesis of the earthly and the divine was presented with the aim of comparing the contrasting monological utterances of the allegorical characters. A typical national color is presented here, in the vein of the final wave of the Renaissance, in the expression of joyful and lyrical feelings, which tinted the ascetic argument between the allegories into the temperamental tones of the Italian character, expressed in the poetically inspired monodies and rhythmical dance-like themes of the galliard, courante or villanelle. Monody presented with added accompaniment demonstrated a genre invented, according to Tsibko, by Cavalieri<sup>17</sup>. It served as a means for reconstruction of the image of the Soul. Some contrast was presented by the dance genres, which were used for the creation of the image of the Body. At the same time, the dialogic structure, which carried a stable function in "*Rappresentazione*," was derived from the Italian lauda. Having been developed on its basis, the tradition of juxtaposition of images secured the reserved, ascetic characteristics of the former and the bright emotional features of the latter.

From this array of genres it follows that *the aesthetic comprehension by the composer of the initial ecclesiastical conception differed substantially from its ethical rigor*. It is not by accident that the finale of "*Rappresentazione di Anima, et di Corpo*" had a festive character, built on a dance theme representing the images of Pleasure and her companions, not devoid of charm.

At the same time, the edificatory essence of the oratory, manifested in the contrasts of the sublime and the earthly elements, formed the core of the oratorio, i.e. its inner semantic structure, which manifested the element that transformed the

outer [1, p. 38]. Their interdependence stipulated the steady principles of the genre, its "structural-semantic invariant" (according to Mark Aranovsky), signifying the "type of content programmed in the typical structure" [Ibid., p. 32].

A new turn in the development of the oratorio was connected with Giacomo Carissimi, the head of the main education center for Jesuits in Rome known as the "Collegium Germanicum et Hungaricum," and the chapel-master of the St. Apollinaris Cathedral affiliated with the former.

The composer created a "Latin" type of Italian oratorio written on Latin texts in a polyphonic motet-madrigal style. (His contemporaries Marco Marazzoli, Domenico and Virgilio Mazzocchi, Francesco Foggia, i. q. presumably Luigi Rossi and certainly poet Francesco Balducci, according to Smither, also wrote in this genre.) Among the main features of such oratorios Smither highlighted their overall binary form, their use of texts from the Old and New Testaments as literary sources, as well as his use of texts of similar sacred-moralizing laudas which existed during the times of Philip Neri. These texts were interpreted freely, and with the aid of Biblical quotations served as a means of enhancement in arousing interest in ecclesiastical instruction. They were comprehended in a differentiated manner: the dramatic text characterized one protagonist, while the narrative text described several protagonists and presented the image of the people. The groups of characters communicated in ensembles, while the image of the human crowd was recreated in the choruses, which were dramatic, since they concretized the plot. At the same time, the final choral scenes expressed the moralizing idea (see: [18, p. 204]).

The significance of Carissimi in the establishment of the Latin oratorio was also manifested in the fact that the composer selected its structuring forms, which have comprised the foundation of the contemporary oratorio as well. It included recitatives evidently influenced by Monteverdi's monody style, arias, duos and terzetti, which alternated with the choral and instrumental numbers. We shall also relate to this phenomenon the composer's dramaturgical innovations, such as those of the bright tonal contrasts of major and minor, conveying an instant change of the protagonists' emotional states. The aforementioned principle – that of "mutatio toni or modi" – is examined by Athanasius Kircher, highlighting it in one of Carissimi's cantatas and disclosing it in



“*Jephte*” (see: [12, p. 673, 603–606]), following which Smither states his presumption that Kircher heard the composition in a performance directed by the composer (see: [18, p. 245, 247]).

To this it must be added that the marked structure of genre within the Latin oratorio, similarly to the monody style, was introduced significantly earlier – in the “*Rappresentazione di Anima, et di Corpo*,” which suggests a direct historical succession from Cavaliere to Carissimi in terms of the interpretation of the structure and expressivity of stylistic features of the Italian oratorio.

In his turn, Carissimi proceeded in departing further from Cavaliere’s philosophical-allegorical thinking to the direction of *the study of man*. This new worldview position stipulated such plots which made it possible to speak of people, which was joined by the search for a musical manifestation that was appropriate for expressing the new images. The dramatic qualities of Carissimi, connected (unlike the picturesque juxtaposition of allegories in Cavaliere’s work) with the implementation of eventful plots of the Biblical narratives, was the result of the reflection of the processes of the Counter-Reformation, which at the time of the wars devastating the country resulted in the conflict between the human and the regulating ecclesiastical elements. Naturally, in the arts and, in particular, in the sphere of music there was an increase of tragic imagery, the pinnacle of which in the opera genre was represented by Claudio Monteverdi’s “*L’Incoronazione di Poppea*,” and in the oratorio genre – by Giacomo Carissimi’s “*Jephte*.”

The oratorio “*Jephte*” was composed in line with the ethical directive towards the fulfillment of the moral duty which obliged people to sacrifice what was most dear to them. The typified problem of ethos present in many similar plots was acuminated by Carissimi<sup>18</sup> on the conflict between the duty towards God and the feelings of love towards one’s daughter, which brought to the dramatization of the genre. One of its distinguishing forces is the *deepening of the contrasts in the characterization of images and their juxtaposition*.

Changes affected the pivotal contrast of images: joyful, singing and dancing, on the one hand, and mournful and lyrical, on the other hand. In addition, the changes also affected the interpretation of the image of the main protagonist, who became internally divided. Jephthah, who upon returning from war saw his daughter, whom he was obliged to offer as sacrifice to God, is one of the early tragic heroes in

the genre of the oratorio. His recitative “Heu, heu mihi, filia mea! Heu, decepisti me, filia unigenita; et tu pariter, heu, filia mea, decepta es,” known as the “Lamentation of Jephthah” (“Woe, woe unto me, my daughter! Alas, thou hast brought me very low [guiltlessly, having lured me into a trap], my only begotten daughter; and you too, my daughter, are smitten [you perish, having been taken into a noose equally]» [our translation. – G. K.] conveys a perturbate, seemingly breathless speech built upon a restless throng of sounds intermitted with cries of despair. There is a set of painfully “folded up” intervals (diminished fifths and diminished thirds) standing out in this vocal number, among which the most tragic of all is the intonation of a diminished fourth containing the semantics of mourning<sup>19</sup>. Meanwhile, the instrumental accompaniment arouses the image of the oppressive tread of a certain supra-personal force weighing over the grief-smitten father. The conflicting quality of the harmonic and melodic projections is enhanced by harsh dissonances: *A–G#* (m. 2) and *D–C#* (mm. 3, 8)<sup>20</sup>. As the result of this kind of convergence of mutually exclusive images – the mournful and the imperative<sup>21</sup> – the impression is created of the insolvability of the psychological conflict. But most importantly, within the lyrical sphere there was an extension of the image-related and emotional spectra. This allowed the composer to convey the state of a desperate outburst, superseded by a lengthy immersion into a lamento with the subsequent withdrawal into the enlightened-lyrical sphere (such as the concluding chorus of the female friends). Such an *immersion into one emotional sphere, disclosing the many-nuanced state of the chief protagonists will become a stable dramaturgical feature of the European oratorio*.

In addition, the contrast present in Carissimi’s oratorio, albeit at a distance, was demonstrated between the various choral numbers. Bishop highlights three functions of the chorus in “*Jephte*”: it is at alternate times a participant of the action, the narrator and the emotional commentator [9, p. 20]. To be specific, we encounter in it the following palette of images – the joyfully soaring (as in the madrigal-type chorus at the beginning of the oratorio, and the triumphant chorus in honor of Jephthah’s victory), the uneasy (as in the virtuosic antiphonal chorus in the Venetian concert style of Giovanni Gabrieli, communicating the atmosphere of the battle with the Ammonites), as well as the mournfully condensed (as in the choral chant depicting the crushed Ammonites, as well as the choral insertions into the part of

Jephthah's daughter and the chorus – the chorale of the women friends – arousing peculiar emotional resonances created in the traditions of the Venetian style with the “echo” effect).

Such kinds of choral contrasts of dramaturgy in the oratorio “*Jephte*” established the tense emotional atmosphere of the main conflict, seeming to project it onto the various solo and choral sections of the form. This many-sided aspect of tragic feelings was present in the traditions of the Italian lamento (in the music of Monteverdi, as well as Rossi, who like Monteverdi composed his own opera “*L’Orfeo*,” in which scholars discovered the presence of autobiographical features).

In general, Cavalieri and Carissimi in the two examined oratorios presented themselves as antipodes of each other – one joyful, and the other

tragic – and established *the two characteristic varieties of the European oratorio: the allegorically abstractive and the concrete-narrative*. In both cases, at the core of their ethical conceptions there were sacred-religious ideas, but for the sake of manifesting them they made use not as much of ecclesiastical, but to a greater degree folk and court musical genres. In such interpretations of the well-known allegorical and Biblical subject-matter, in line with both the departing Renaissance and the ascending Baroque period, Cavalieri and Carissimi found natural means for description of life realities and generalized the narrative content characteristic for Italian oratorios in forms typified for them, based on dialogical principles, which comprised the “genetic” code (to use the term of Mark Aranovsky) of this genre.

*The author of the article wishes to express his heartfelt gratitude to the researcher of the genre of the oratorio Irina Konson for the numerous valuable comments and considerations expressed by her during the period of preparation of the present material for publication.*

## NOTES

<sup>1</sup> Riemann H. Cavalieri. *Muzykal’nyy slovar’* [Musical Dictionary]. Translated from the 5th German edition by Boris Jurgenson; translation and all supplementary editing by Yu. Engel. Moscow; Leipzig: P. Jurgenson, 1901, p. 574.

<sup>2</sup> Cavalieri Emilio de’ [spelling of the title revised by V. Gorlinsky] 25.10.2010. *Encyclopedia Britannica*. URL: <https://global.britannica.com/biography/Emilio-de-Cavalieri>.

<sup>3</sup> Oratorio / revised and updated by K. Kuiper 15.06.2006; restructured by V. Gorlinsky 28.08.2009. *Encyclopedia Britannica*. URL: <https://global.britannica.com/art/oratorio>.

<sup>4</sup> Manukyan I. E. Oratoriya [The Oratorio]. *Muzykal’naya entsiklopediya* [Musical Encyclopedia]. Editor-in-chief Yu. V. Keldysh. Moscow, 1978. Vol. 4, p. 63.

<sup>5</sup> Fedoseyev I. S. Oratoriya Gendelya i yeyo znachenie v razvitiy zhanra [Handel’s Oratorio and its Significance in the Development of the Genre]: Thesis for Dissertation for the Degree of Candidate of the Arts. Leningrad, 1981, p. 15.

<sup>6</sup> Beussant Ph. Cavalieri Emilio de’ (av. 1550–1602). Oratorio. *Encyclopedia Universalis.fr*. URL: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/emilio-de-cavalieri>.

<sup>7</sup> Bocharov Yu. S. Mastera starinnoy muzyki (spravochno-entsiklopedicheskoye izdaniye) [The Masters of Early Music (A Reference-Encyclopedic

Edition)]. Moscow: Geleos, 2005. p. 156. See also: [4, p. 9].

<sup>8</sup> Tsybko E. N. Aria ot barokko k klassitsizmu [The Aria from the Baroque to the Classical Period]. Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of the Arts. Moscow, 2005, p. 5.

<sup>9</sup> Livanova T. N. Istoriya zapadnoyevropeyskoy muzyki do 1789 goda [The History of Western European Music before 1789]: a Textbook in 2 Volumes. Moscow: Muzyka, 1983. Vol. 1: Up to the 18<sup>th</sup> Century, p. 322.

<sup>10</sup> See also: Smither H. E. Oratorio. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. In 29 v. Vol. 21. Editor S. Sadie; Executive Editor J. Tyrrell. <sup>2</sup>Oxford; New York: Oxford University Press, 2001, p. 505.

<sup>11</sup> Nasonov R. A. Dukhovnaya muzyka. Zapadnaya Yevropa. XVII – nach. XIX v. [Sacred Music. Western Europe. The 17<sup>th</sup> and Early 18<sup>th</sup> Centuries]. *Pravoslavnyaya entsiklopediya* [Orthodox Christian Encyclopedia]. URL: <http://www.pravenc.ru/text/180654.html>.

<sup>12</sup> Goertz W. Die Seele diskutiert mit dem Körper. Klassik: Emilio de’ Cavalieris Rappresentatione di Anima, et di Corpo ist ein Meisterwerk aus der Frühgeschichte der Oper. *Zeit Online*. (Die Zeit, 14/2005). URL: [http://www.zeit.de/2005/14/Die\\_Seele\\_diskutiert\\_mit\\_dem\\_Koerper](http://www.zeit.de/2005/14/Die_Seele_diskutiert_mit_dem_Koerper).

<sup>13</sup> Also known by its other title – Chiesa Nuova.

<sup>14</sup> Beussant Ph. Cavalieri Emilio de’ (av. 1550–1602). Oratorio. *Encyclopedia Universalis.fr*. URL:

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/emilio-de-cavalieri>.

<sup>15</sup> Kirkendale W. Cavalieri Emilio de'. *Treccani, la cultura Italiana. Dizionario Biografico degli Italiani*. Vol. 22. 1979. URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/emilio-de-cavalieri\\_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/emilio-de-cavalieri_(Dizionario-Biografico)).

<sup>16</sup> Cit. from: Oratorio. *Encyclopædia Universalis*. URL: [http://www.universalis.fr/encyclopedie/oratorio/#i\\_34716](http://www.universalis.fr/encyclopedie/oratorio/#i_34716).

<sup>17</sup> Tsybko E. N. Op. cit.

<sup>18</sup> The texts for his musical compositions, the authors of which, according to Smither, have not been established

and may even have been written by the composer [18, p. 225].

<sup>19</sup> This intonation was revealed on the example of Carissimi's oratorios and characterized by Valentina Konen (see: [6, p. 119]).

<sup>20</sup> See the Edition: Carissimi G. Jephthe. *Denkmäler der Tonkunst II. Erste Abtheilung: Oratorien*. Bergedorf bei Hamburg: Friedrich Chrysander, 1869. 27 S.

<sup>21</sup> As Nasonov writes: "the rhythms of a funeral procession combine with lamenting descending melodic intonations and acute harsh dissonances" [7, p. 129].

онимание генезиса итальянской оратории как жанра, имеющего свою собственную специфику, в мировом музыкознании является дискуссионным. Проблема жанра связана с произведениями двух выдающихся итальянских композиторов – Эмилио де Кавальери (около 1550–1602) и Джакомо Кариссими (1604 или 1605–1674). Наиболее очевидно разногласия проявились в отношении сочинения Кавальери «Представление о Душе и Теле» («Rappresentatione di Anima, et di Corpo», 1600). Одни учёные считают его *первой ораторией*. Среди них – Г. Риман<sup>1</sup>, Э. Розенов [8, с. 26, 39], Б. Бишоп (см.: [9, p. 15]). В Британской энциклопедии сочинение Кавальери репрезентируется и как одна из самых ранних ораторий<sup>2</sup>, и в качестве аллегорического моралитэ<sup>3</sup>.

Другие учёные в «Rappresentatione» усматривают различные виды *драмы*: аллегорической ораториальной – В. Серауки [17, S. 14]; морально-аллегорической – И. Манукян<sup>4</sup>, И. Федосеев<sup>5</sup>; литургической – Ф. Боссан<sup>6</sup>. Вместе с тем исследователь встраивает произведение в предораториальную традицию.

Третьи квалифицируют произведение Кавальери как *оперу*. К таким относятся Ю. Бочаров<sup>7</sup>, А. Булычёва [5, с. 360], М. Батова [3], а также Е. Цыбко, ведя историю оратории не с 1600 года, когда появилось «Rappresentatione», а с 1640-го – с творчества Кариссими<sup>8</sup>. Из зарубежных учёных – Д. Йирсли [21], как и М. Брэшоу [10, p. 428], в своей рецензии на монографию о Кавальери У. Кёркендэйла. Б. Спарти же, анализируя то же издание, считает «Rappresentatione» оперой духовной [20, p. 303].

Четвёртые рассматривают «Rappresentatione» и как духовную оперу, и как первый образец оратории в Италии. Таково мнение Т. Ливановой<sup>9</sup>.

Однако в подобных случаях нередко возникает путаница. Историк оратории Х. Смидер полагает, что премьера «Представления о Душе и Теле» положила традицию «исполнения в ораториуме духовной драматической музыки, использующей новый речитативный стиль» (см.: [18, p. 89]). Поэтому произведение, несмотря на свой, скорее, оперный жанровый профиль, стало принципиально важным в формировании определённых структурно-стилевых черт ораториального жанра, так как композитор замыслил постановку в качестве своеобразной модели *духовной оперы*, самым тесным образом связанной с историей *оратории*, возрождая, согласно замыслу Кавальери, ранее популярный, но впоследствии запрещённый указом Папы Павла III жанр духовного представления (*sacra rappresentazione*) (см.: [Ibid., p. 28])<sup>10</sup>. Р. Насонов, подобно Смидеру, квалифицирует сочинение Кавальери как первую духовную оперу, которая имела большое значение для последующего развития оратории<sup>11</sup>. В. Гёртц убеждён, что Кавальери в 1600 году испытал некоторое влияние оперного стиля, «хотя оперным композитором, безусловно, не был»<sup>12</sup>.

В действительности зарождение оратории началось уже во время позднего Ренессанса. Её истоки Б. Бишоп видит в мотетах О. Лассо «Fremuit spiritus Jesus» (1556) и «Nuptiae factae sunt» (1566), которые «по своей музыкальной сущности ещё с ораторией не коррелировали, но по тексту и драматическому содержанию – уже были прямо с ней связаны» [9, p. 14].

В таком противоречивом выяснении генезиса оратории возникает вопрос, почему раннее упоминание о ней как о жанрово-определённой музыкальной композиции встречается в письме П. делла Валле (1586–1652) к Дж. Б. Дони

(1595–1647) в 1640 году (см.: [18, p. 5, 174])? И почему, например, Дж. Роулинз, приводя, наряду со Смидером, этот факт, выявляет противоречие между утверждением «Представления о Душе и Теле» как *первой оратории* (хотя и с чертами оперного жанра) и широко распространённым мнением, что *отцом* оратории был Кариссими, чья наиболее известная оратория «Иефай» была создана в 1648 году (см.: [15, p. 15])? Ссылаясь на определение М. Букофцера, Роулинз, однако, уточняет, что Кариссими фактически вывел ораторию на новый художественный уровень, став в этом смысле её создателем (см.: [Ibid., p. 15]).

Хотя термин «оратория» в 1600 году для обозначения жанра ещё не использовался (согласно Букофцеру, он имел лишь пространственное значение, см.: [11]), в период до кариссимовского «Иефая» музыкальные произведения такого жанрового профиля уже существовали. Х. Смидер к понятию оратории приводит ряд синонимов, которые значились на титульных листах нотных изданий: *cantata, carmina, componimento da cantarsi, componimento per musica, componimento poetico da cantarsi nell' oratorio, componimento sacro, dialogo, dramma armonico, dramma sacrum* и *sacro componimento drammatico*. Здесь наиболее часто использовались названия *oratorio, azione sacra* и *componimento sacro* (см.: [19, p. 5]). А сам термин оратории истолковывался в двух смыслах – как драматическое произведение на сакральный сюжет и как синоним духовной оперы (*opera sacra*).

Таким образом, из определений Смидера вытекает то, что оратория была сходна с духовной оперой, но от светской отличалась *типом содержания и местом исполнения*. Эти показатели дают возможность предполагать, что «Представление о Душе и Теле» – *оратория, поскольку оно возникло в церковном контексте, исполнялось в специфическом прицерковном помещении – ораториуме*. Но главное – в основе его драматургии находился *характерный морализирующий духовный диалог*, передававший этико-философский спор. В нём сталкивались два конфликтных мировоззрения, в одном из которых проповедовался приоритет религиозной истины, а в другом – её оспаривание. По верному наблюдению С. Архипова, «принцип диалога подразумевает глобальную и глубинную связь человека с миром, другими людьми и Богом. Можно сказать, что диалогическое мышление – это уже систем-

ное по своей сути мышление» [2, с. 129], тем более что в оратории оно, на наш взгляд, обладало эвристическим потенциалом – пробуждением в слушателях инициативы в выборе религиозного идеала.

Подобный диалог лёг в основу разных типов западноевропейской оратории – аллегорической, в которой содержание сводилось к спору равноправных, абстрагированных от конкретных образов, обобщённых понятий, и неаллегорической, в основе которой лежал последовательно раскрывавшийся сюжет о герое и его окружении. Такая оратория, в зависимости от характера либретто и его трактовки, предполагала различные жанровые разветвления (см.: [14, S. 161–165]). В тех неаллегорических произведениях, которые были построены на конфликтном взаимодействии образов, диалог мог быть спрессован до масштабов одного психологического монолога, в котором герой находился в состоянии трагического морального выбора. Подобный монолог в будущем явился необычайно мощным энергетическим источником выражения этической концепции автора (см.: [13, p. 74–78]).

В диалоге аллегорических образов «Rappresentatione» заключалось одно из главных его отличий от развитого сюжета и конкретных персонажей оперы Я. Пери и Дж. Каччини «Эвридика», премьера которой состоялась не в ораториуме, а в палатце Питти, и даже от духовной оперы, которая, как и светская, тоже создавалась на фундаменте развёрнутого сюжета (яркий пример – опера Ст. Ланди «Святой Алексей», 1631, написанная на тему христианской легенды о римском патриции и представленная в Риме в театре кардиналов братьев Барберини).

К этим фактам добавим, что «Представление о Душе и Теле», в отличие от презентованных на светских площадках опер Пери и Каччини, а также Ланди, было поставлено, как пишет Ф. Боссан, в оратории Санта Мария дель Валличелла<sup>13</sup>. Это, думается, неслучайно, так как Кавальери ранее служил органистом Оратории дель Сантиссимо Крочифиссо в Риме, после чего, поддерживая личные связи с основателем Конгрегации ораторианцев Филиппом Нери (1515–1595), стал во Флоренции главным инспектором прекрасных искусств герцога Фердинанда де Медичи. Согласно Боссану, Кавальери, используя в «Rappresentatione» духовный текст и создав новый стиль музыкальной декламации, воплотил сквозь призму аллегорических персонажей



(Души, Тела, Времени, Мира, Удовольствия) намерения Ф. Нери в контексте идей Контрреформации<sup>14</sup>.

Показательно и посвящение произведения Кавальери, о чём пишет У. Кёркендэйл: «Следуя обычаю аристократических композиторов, Кавальери не опубликовал свою работу сам, но доверил сделать это Алессандро Гуидотти с посвящением (13 сентября) могущественному кардиналу Пьетро Альдобрандини, племяннику папы Климента VIII, ученику и покровителю Ораторианской конгрегации»<sup>15</sup>.

Но главное – между богослужебной ораторианской практикой и текстом либреттиста «Представления о Душе и Телe», ученика Нери, члена Конгрегации ораторианцев, священника А. Манни существовали, по наблюдению С. Касолари, глубокие связи. А. Морелли пишет, что они были обусловлены интересом ораторианцев к слову: проповедуемому, поющемся, «слову как звуку, который через ухо достигал сердца» [Ibid.]. Помимо этого, Касолари выявила связи словесных образов и иконографии символических персонажей, действующих в «Rappresentatione» (цит. по: [Ibid.]).

Таким образом, «Представление» Кавальери в формировании облика человека Нового времени носило характер религиозно-нравоучительной акции. Иным средством такого процесса было физическое устранение идеологического оппонента – сожжение на костре гениального мыслителя Джордано Бруно. При кажущейся парадоксальности сравнения двух исторических событий, происшедших в одном и том же году и месяце (премьеры первой оратории и казни «еретика» в феврале 1600 года), в них в то время раскрылись два способа удержания человека под влиянием католической церкви: идеологически мирный и карательный.

Произведение Кавальери, в котором религиозное воспитание масс осуществлялось средствами искусства, имело специфически ораториальный сюжет, где религиозно-духовные ценности противопоставлялись земным, олицетворявшим несовершенство человеческой природы. *Идея эта закрепилась в оратории как исконная* и в дальнейшем нашла отражение в теоретической мысли начала XVIII века. Так, французский композитор и музыкальный теоретик С. Броссар утверждал, что сюжет для оратории заимствуется из Писания или Жития святых, а форма произведения может быть алле-

горической, нацеленной на обсуждение религиозных и нравственных проблем<sup>16</sup>.

У Кавальери антитеза земного и небесного была дана в сравнении контрастных монологических высказываний аллегорических персонажей. Типично национальной здесь как на последней волне Ренессанса явилась передача жизнерадостных и лирических чувств, окрасивших аскетичный спор аллегорий в темпераментные тона итальянского характера, который был выражен в поэтично-одухотворённых монодиях и танцевально-ритмичных темах гальярды, куранты или вилланеллы. Монодия с сопровождением была создана Кавальери<sup>17</sup>. Она служила средством раскрытия образа Души. Контрастом явились танцевальные жанры, которые были использованы для создания образов Тела. Диалогическая же структура, выполнявшая в «Rappresentatione» устойчивую функцию, была заимствована из итальянской лауды. Выросшая на её основе традиция противопоставления образов закрепила за первыми сдержанно-аскетичные характеристики, а за вторыми – ярко эмоциональные.

Из этого жанрового ансамбля следует, что эстетическое осмысление композитором исходной церковной концепции существенно отличалось от её этического ригоризма. Неслучайно финал «Представления о Душе и Телe» имел праздничный характер, построенный на танцевальной теме нелишённых обаяния образов Наслаждения и его спутников.

Назидательная же сущность оратории, воплощённая в контрастах возвышенного и земного начал, явилась ядром оратории, то есть его внутренней семантической структурой, которая и сформировала внешнюю (см.: [1, с. 38]). Их взаимозависимость обусловила устойчивые признаки жанра, его «структурно-семантический инвариант» (М. Арановский), означавший «тип содержания, запрограммированный в типовой структуре» [там же, с. 32].

Новый поворот в развитии оратории был связан с *Джакомо Кариссими*, руководителем главного центра обучения иезуитов в Риме, известного как «Германо-венгерская коллегия», и капельмейстером принадлежавшего ей собора Св. Аполлинария. Композитор создал «латинский» тип итальянской оратории, написанной на латинские тексты в многоголосном мотетно-мадригальном стиле. (В этом жанре, согласно Х. Смидеру, работали и современники Кариссими – М. Марац-

цоли, В. и Д. Мадзокки, Фр. Фоджа, предположительно, Л. Росси, а также поэт Фр. Бальдуччи). В числе основных черт таких ораторий Смидер отмечал их двухчастность, использование в качестве литературных источников текстов Ветхого и Нового завета, а также тексты похожих духовно-морализирующих лауд, существовавших в бытность Ф. Нери. Тексты эти были свободно трактованы и с помощью библейских цитат служили средством усиления в пробуждении интереса к церковному назиданию. Они осмысливались дифференцированно: драматический текст характеризовал одного героя, повествовательный – нескольких и образ народа. Группы персонажей изъяснялись в ансамблях, а образ людской толпы воссоздавался в хорах, которые, конкретизируя сюжет, были драматическими. Финальные же хоровые сцены выражали морализирующую идею (см.: [18, р. 205]).

Значение Кариссими в создании латинской оратории видится и в том, что в творчестве композитора шёл интенсивный отбор структурирующих её форм – речитативов, по всей очевидности, с существенным влиянием монодического стиля Монтеверди – арий, дуэтов и терцетов, чередующихся с хоровыми и инструментальными номерами, что впоследствии характеризовало основу оратории и более позднего времени. Отнесём сюда и драматургические находки композитора, наподобие ярких тональных мажоро-минорных контрастов, передающих мгновенную смену эмоционального состояния героев. Данный принцип – «mutatio toni or modi» – рассматривает А. Кирхер, отмечая его в одной из кантат Кариссими и наглядно раскрывая в «Иеффае» (см. об этом: [12, р. 673, 603–606]), вследствие чего Смидер высказывает предположение, что Кирхер слышал это произведение под управлением автора (см.: [18, р. 245, 247]).

К этому добавим, что отмеченный жанровый состав внутри латинской оратории, как и монодийный стиль, были введены значительно раньше – в «Представлении о Душе и Телe», что наводит на мысль об исторической преемственности Кавальери – Кариссими в плане трактовки структуры и выразительных стилевых черт итальянской оратории.

Кариссими же сделал шаг от философско-аллегорического мышления Кавальери в сторону *человековедения*. Эта новая мировоззренческая позиция обусловила такие сюжеты, которые позволили говорить о людях, что сопровожда-

лось поиском адекватного новым образам музыкального воплощения. Драматизм музыки Кариссими, связанный (в отличие от картинного сопоставления аллегорий у Кавальери) с претворением событийных сюжетов библейских сказаний, явился следствием отражения усиливавшихся в Италии процессов Контрреформации, что во время разорявших страну войн выразилось в конфликте человеческого начала и церковно-регламентирующего. Естественно, что в искусстве и, в частности, в музыке усилилась трагедийная образность, вершиной которой в оперном жанре стала «Коронация Поппеи» К. Монтеверди, а в ораториальном – «Иеффай» Дж. Кариссими.

Оратория «Иеффай» была создана в русле этической установки на выполнение морального долга, обязывающего принести в жертву самое дорогое. Типизированную проблематику этоса многих подобных сюжетов Кариссими заострил на конфликте долга перед Богом и чувства любви к дочери, что привело к драматизации жанра<sup>18</sup>. Одним из отличительных её принципов стало *углубление контраста в характеристике образов и их противопоставлении*.

Изменения затронули стержневой контраст образов: радостных – песенно-танцевальных, с одной стороны, и скорбно-лирических, речитативно-ариозных – с другой. Кроме того, изменения коснулись и трактовки образа самого главного героя, который оказался внутренне раздвоенным. Иеффай, видящий по возвращении с войны свою дочь, которую должен принести в жертву Богу, – один из ранних в оратории трагедийных героев. В его речитативе «Heu, heu mihi, filia mea! Heu, decepisti me, filia unigenita; et tu pariter, heu, filia mea, decerta es», известном как «Плач Иеффая» («Горе, горе мне, дочь моя! Увы, сразила меня [безвинно в западню заманив], дочь однородная; и ты так же, увы, дочь моя, сражена [гибнешь, в силки равно попавшись]») [перевод наш. – Г. К.] передана смятенная, словно задыхающаяся речь, которая построена на тревожной толчее звуков, прерывающейся возгласами отчаяния. В ней выделяется ряд болезненно «свёрнутых» интервалов (ум. 5, ум. 3), среди которых наиболее трагической оказывается интонация содержащей в себе семантику скорби уменьшённой кварты<sup>19</sup>. А в инструментальном сопровождении возникает образ гнетущей поступи некоей надличной силы, довлеющей над потрясённым отцом. Конфликтность рельефов

усилена резкими диссонансами: *a-gis* (т. 2) и *d-cis* (т. 3, 8)<sup>20</sup>. В результате подобного совмещения взаимоисключающих образов – скорбного и императивного<sup>21</sup> – создаётся впечатление неразрешимости психологического конфликта.

Но главное – в лирике Кариссими произошло расширение эмоционального спектра. Оно позволило композитору передать состояние отчаянного порыва, сменявшееся длительным погружением в сферу *lamento* с последующим выходом в просветлённо-поэтический мир образов (заключительный хор подруг).

Подобное *вживание в одну эмоциональную сферу, раскрывающую многооттеночное состояние главных действующих лиц, станет устойчивым драматургическим признаком европейской оратории.*

Кроме того, контраст в оратории Кариссими, хотя и на расстоянии, был выражен между хоровыми фрагментами. Бишоп в «Иеффае» выявляет три функции хора: участника действия, рассказчика и эмоционального комментатора (см.: [9, р. 20]). Конкретно мы находим в них следующую палитру образов – радостно-парящий (мадригальный хор в начале оратории и славильный – в честь победы Иеффая), беспокойный (виртуозный антифонный хор в концертно-венецианском стиле Дж. Габриэли, озвучивающий атмосферу битвы с аммонитянами), скорбно-сгущённый (хоральное песнопение в обрисовке разбитых аммонитян, а также хоровые вкрапления в партии дочери Иевфая и собственно хор-хорал подруг – своеобразные эмоциональные резонан-

сы, созданные в традициях венецианского стиля с эффектом «эха»).

Подобные хоровые контрасты в драматургии оратории «Иеффай» создавали напряжённо-эмоциональную атмосферу основного конфликта, как бы проецируя его на различные сольные и хоровые участки формы. Такая многогранность трагических переживаний находилась в традициях итальянского *lamento* (К. Монтеверди, а также Л. Росси, автора, как и Монтеверди, своей собственной оперы «Орфей», в которой нашли отражение автобиографические черты).

В целом Кавальери и Кариссими в двух рассмотренных сочинениях явились композиторами-антиподами – жизнерадостным и трагическим, которые создали *два характерных типа европейской оратории: иносказательно-отвлечённый и конкретно-сюжетный.* У обоих в основе этических концепций находились духовно-религиозные идеи, но в их воплощении они пользовались не столько церковными жанрами, сколько народными и придворными. В таком осмыслении известной аллегорической и библейской сюжетики, лежавшем в русле музыкальных традиций как уходящего Ренессанса, так и вступавшей в свои права эпохи Барокко, Кавальери и Кариссими нашли естественные способы воплощения жизненных реалий и обобщили характерное для итальянской оратории содержание в типизированной для него, основанной на диалогических принципах форме, что составило «генетический код» (понятие М. Арановского) этого жанра.

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

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Риман Г. Кавальери // Музыкальный словарь / пер. с 5-го нем. изд. Б. Юргенсона; пер. и все доп. под ред. Ю. Энгеля. М.; Лейпциг: П. Юргенсон, 1901. С. 574.

<sup>2</sup> Cavalieri Emilio de' [spelling of the Title revised by] V. Grolinski 25.10.2010 // Encyclopædia Britannica. URL: <https://global.britannica.com/biography/Emilio-de-Cavalieri>.

<sup>3</sup> Oratorio / revised and updated by K. Kuiper 15.06.2006; restructured by V. Grolinski 28.08.2009 // Encyclopædia Britannica. URL: <https://global.britannica.com/art/oratorio>.

<sup>4</sup> Манукян И. Э. Оратория // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1978. Т. 4. Стб. 63.

<sup>5</sup> Федосеев И. С. Оратория Генделя и её значение в развитии жанра: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1981. С. 15.

<sup>6</sup> Beussant Ph. Cavalieri Emilio de' (av. 1550–1602). Oratorio // Encyclopædia Universalis.fr. URL: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/emilio-de-cavalieri>.

<sup>7</sup> Бочаров Ю. С. Мастера старинной музыки [справочно-энциклопедическое издание]. М.: Гелеос, 2005. С. 156. См. об этом также: [4, с. 9].

<sup>8</sup> Цыбко Е. Н. Ария: от барокко к классицизму: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2005. С. 5.

<sup>9</sup> Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: учебник: в 2 т. М.: Музыка, 1983. Т. 1: По XVIII век. С. 322.

<sup>10</sup> См. также: Smither Н. Е. Oratorio // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In 29 v. V. 21 / ed. S. Sadie; executive ed. J. Tyrrell. <sup>2</sup>Oxford; New York: Oxford University Press, 2001, p. 505.

<sup>11</sup> Насонов Р. А. Духовная музыка. Западная Европа. XVII – нач. XIX в. // Православная энциклопедия. URL: <http://www.pravenc.ru/text/180654.html>.

<sup>12</sup> Goertz W. Die Seele diskutiert mit dem Körper. Klassik: Emilio de' Cavalieris Rappresentazione di Anima, et di Corpo ist ein Meisterwerk aus der Frühgeschichte der Oper // Zeit Online. (Die Zeit, 14/2005). URL: [http://www.zeit.de/2005/14/Die\\_Seele\\_diskutiert\\_mit\\_dem\\_Koerper](http://www.zeit.de/2005/14/Die_Seele_diskutiert_mit_dem_Koerper).

<sup>13</sup> Более известна под другим названием – Chiesa Nuova.

<sup>14</sup> См.: Beussant Ph. Cavalieri Emilio de' (av. 1550–1602). Oratorio // Encyclopædia Universalis.fr.

URL: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/emilio-de-cavalieri>.

<sup>15</sup> Kirkendale W. Cavalieri, Emilio de' // Treccani, la cultura Italiana. Dizionario Biografico degli Italiani. Vol. 22. 1979. URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/emilio-de-cavalieri\\_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/emilio-de-cavalieri_(Dizionario-Biografico)).

<sup>16</sup> Цит. по: Oratorio // Encyclopædia Universalis. URL: [http://www.universalis.fr/encyclopedie/oratorio/#i\\_34716](http://www.universalis.fr/encyclopedie/oratorio/#i_34716).

<sup>17</sup> См.: Цыбко Е. Н. Указ. соч.

<sup>18</sup> Тексты для своих произведений, авторство которых, согласно Смидеру, не установлено, композитор мог создавать и сам (см. об этом: [18, p. 225]).

<sup>19</sup> Эта интонация на примере ораторий Кариссими была выявлена и охарактеризована В. Конен (см.: [6, с. 119]).

<sup>20</sup> Анализ проводится по: Carissimi G. Jephthe // Denkmäler der Tonkunst II. Erste Abtheilung: Oratorien. Bergedorf bei Hamburg: Friedrich Chrysander, 1869. 27 S.

<sup>21</sup> У Насонова – «ритмы траурного шествия сочетаются с ламентозными нисходящими интонациями и щемящими острыми диссонансами» [7, с. 129].

## REFERENCES

1. Aranovsky M. G. Struktura muzykal'nogo zhanra i sovremennaya situatsiya v muzyke [The Structure of the Musical Genre and the Present-Day Situation in Music]. *Muzykal'nyy sovremennik: sb. st.* [The Musical Contemporary. Compilation of Articles]. Ed. V. V. Zaderatsky, comp. V. I. Zak, S. S. Ziv. Issue 6. Moscow, 1987, pp. 5–44.
2. Arkhipov S. V. Dialogicheskiy printsip kak forma sistemnogo myshleniya [The Dialogic Principle as a Form of Systemic Thinking]. *Vestnik Volgogradskogo gos. un-ta. Seriya 7. Filosofiya* [Bulletin of the Volgograd State University. Series 7. Philosophy]. 2013. No. 1 (19), pp. 128–131. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/dialogicheskiy-printsip-kak-forma-sistemnogo-myshleniya>. (21.04.2017).
3. Batova M. P. Emilio De' Kaval'eri. Progulka s ostanovkami na istoricheskikh perekryostkakh [Emilio de' Cavalieri. A Promenade with Stops on Historical Crossroads]. *Starinnaya muzyka* [Early Music]. 1998. No. 2. ALIA MUSICA – De musica (Stat'i/Istoriko-biograficheskie [Historical and Biographical Articles]). URL: [https://www.mmv.ru/sm/arh/01-03-1999\\_progulka.htm](https://www.mmv.ru/sm/arh/01-03-1999_progulka.htm). (27.04.2017).
4. Bocharov Yu. S. Muzyka barokko v otechestvennoy spravochnoy i uchebnoy literature rubezha XX–XXI vekov [Music of the Baroque Period in Russian Referential and Pedagogical Literature of the Turn of the 20th and 21st Centuries]. *Starinnaya muzyka* [Early Music]. 2006. No. 3–4 (33–34), pp. 7–12. URL: <http://stmus.ru/Archive%20files/starmus-2006-3-4.pdf>. (03.06.2017).
5. Bulycheva A. V. Dukhovnaya opera vo Frantsii v epokhu Barokko. Vetkhozavetnaya istoriya i khudozhestvennyy vymysel [The Sacred Opera in France during the Baroque Period: The Old Testament Narrative and Artistic Invention]. *XVI Yezhegodnaya Bogoslovskaya konferentsiya* [XVI Annual Theological Conference]. 2006, pp. 360–363. URL: <http://pstgu.ru/download/1279220289.bulycheva.pdf>. (27.04.2017).
6. Konen V. D. *Teatr i simfoniya (rol' opery v formirovaniy klassicheskoy simfonii)* [The Theater and the Symphony. The Role of the Opera in the Formation of the Classical Symphony]. Moscow: Muzyka, 1975. 376 p.
7. Nasonov R. A. *Zagadka «Jephthe» (o shedevre Dzh. Karissimi v svete ucheniya A. Kirkhera o «pateticheskoy muzyke»)* [The Riddle of “Jephthe” (About Giacomo Carissimi’s Masterpiece in Light of Athanasius Kircher’s Teaching of ‘Pathetic Music’)]. URL: [http://nv.mosconsv.ru/wp-content/media/Nasonov\\_2013\\_1.pdf](http://nv.mosconsv.ru/wp-content/media/Nasonov_2013_1.pdf). (01.05.2017).
8. Rozenov E. K. Ocherk po istorii oratorii [A Sketch on the History of the Oratorio]. Rozenov E. K. *Stat'i o muzyke* [Articles about Music]. Moscow, 1982, pp. 15–50.
9. Bishop B.W. *Story of Jephthah: An Oratorio by Giacomo Carissimi*. English Translation and Dramatic Staging: DMA. Tucson: The University of Arizona, 2007. 116 p. URL: [http://arizona.openrepository.com/arizona/bitstream/10150/194703/1/azu\\_etd\\_2413\\_sip1\\_m.pdf](http://arizona.openrepository.com/arizona/bitstream/10150/194703/1/azu_etd_2413_sip1_m.pdf). (01.05.2017).
10. Bradshaw M. C. Emilio de' Cavalieri, “Gentiluomo Romano.” His Life and Letters, His Role as Superintendent of all the Arts at the Medici Court, and His Musical Compositions. With Addenda to “L’aria di Fiorenza” and “The



Court Musicians in Florence' by Warren Kirkendale: Review. *Notes* [The Music Library Association's journal]. Second Series, Vol. 61, No. 2 (Dec., 2004), pp. 428–430. URL: <http://www.jstor.org/stable/4487370>. (03.06.2017).

11. Bukofzer M. F. *Music in the Baroque Era – from Monteverdi to Bach*. New York: W. W. Norton & Company, 1947. xv + 489 pp. URL: <https://books.google.ru/books?id=dzV9CgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q=carissimi&f=false>. (01.05.2017).

12. Kircher A. *Musurgia Universalis*. Tomus I. Rome: Francesco Corbelletti, 1650. 759 p.

13. Konson G. R. The Conception of Georg Friedrich Handel's Worldview in the Context of his Oratorios. *Music Scholarship*. 2017. No. 1, pp. 74–87. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.074-087.

14. Konson I. Zu einigen Ergebnissen sowjetischer Händel-Forschung, insbesondere auf dem Gebiet des Oratoriums. *Händel-Jahrbuch*. № 33. Leipzig: Veb Deutscher Verlag für Musik, 1987. S. 157–168.

15. Morelli A. Chiesa Nuova in Rome around 1600. Music for the Church, Music for the Oratorio. *The Journal of Seventeenth Century Music*. 2003. V. 9. No. 1. URL: <http://sscm-jscm.org/jscm/v9/no1/morelli.html>. (12.11.2016.)

16. Rawlins J. T. Carissimi, Progenitor of the Oratorio. *The Choral Journal*. April, 1981. Vol. 21. No. 8, pp. 15–20. URL: [https://www.jstor.org/stable/23545758?seq=1#fndtn-page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/23545758?seq=1#fndtn-page_scan_tab_contents). (03.06.2017).

17. Serauky W. *Georg Friedrich Händel. Sein Leben – sein Werk*. Leipzig: Bärenreiter-Verlag, 1956. III Band. 1513 S.

18. Smither H. E. *A History of the Oratorio. Vol. 1: The Oratorio in the Baroque Era: Italy, Vienna, Paris*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1977. 518 p.

19. Smither H. E. *A History of the Oratorio. Vol. 3: The Oratorio in Classical Era*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1987. 742 p.

20. Sparti B. Emilio de' Cavalieri, composer and choreographer: Book review [Emilio de' Cavalieri "Gentiluomo Romano" by Warren Kirkendale]. *Dance chronicle*. 2002. № 25 (2), pp. 303–309. URL: [https://www.jstor.org/stable/1568161?seq=1#fndtn-page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/1568161?seq=1#fndtn-page_scan_tab_contents). (03.06.2017).

21. Yearsley D. Cavalieri and the First Opera. *Counterpunch*. 2012. 12 June. URL: <http://www.counterpunch.org/2012/06/22/cavalieri-and-the-first-opera>. (03.06.2017).

#### *About the author:*

**Grigory R. Konson**, Dr. Sci. (Arts), Head of Department of Applied Doctoral Studies and Preparation of Research Assistants, Professor at the Department of Sociology and Philosophy of Culture, Russian State Social University (129226, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0001-7400-5072**, [gkonson@yandex.ru](mailto:gkonson@yandex.ru)

## ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник: сб. ст. / ред. В. В. Задерацкий, сост. В. И. Зак, С. С. Зив. М., 1987. Вып. 6. С. 5–44.

2. Архипов С. В. Диалогический принцип как форма системного мышления // Вестник Волгоградского гос. ун-та. Серия 7. Философия. 2013. № 1 (19). С. 128–131. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/dialogicheskiy-printsip-kak-forma-sistemnogo-myshleniya>. (Дата обращения: 21.04.2017).

3. Батова М. П. Эмилио Де' Кавальери. Прогулка с остановками на исторических перекрёстках // Старинная музыка. 1998. № 2 // ALIA MUSICA – De musica (Статьи/Историко-биографические). URL: [https://www.mmv.ru/sm/arth/01-03-1999\\_progulka.htm](https://www.mmv.ru/sm/arth/01-03-1999_progulka.htm). (Дата обращения: 27.04.2017).

4. Бочаров Ю. С. Музыка барокко в отечественной справочной и учебной литературе рубежа XX–XXI веков // Старинная музыка. 2006. № 3–4 (33–34). С. 7–12. URL: <http://stmus.ru/Archive%20files/starmus-2006-3-4.pdf>. (Дата обращения: 03.06.2017).

5. Булычёва А. В. Духовная опера во Франции в эпоху Барокко: Ветхозаветная история и художественный вымысел // XVI Ежегодная Богословская конференция. 2006. С. 360–363. URL: <http://pstgu.ru/download/1279220289.bulycheva.pdf>. (Дата обращения: 27.04.2017).

6. Конен В. Д. Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии). М.: Музыка, 1975. 376 с.

7. Насонов Р. А. Загадка «Иеффая» (о шедевре Дж. Кариссими в свете учения А. Кирхера о «патетической музыке»). URL: [http://nv.mosconsv.ru/wp-content/media/Nasonov\\_2013\\_1.pdf](http://nv.mosconsv.ru/wp-content/media/Nasonov_2013_1.pdf). (Дата обращения: 01.05.2017).

8. Розенов Э. К. Очерк по истории оратории // Розенов Э. К. Статьи о музыке. М., 1982. С. 15–50.

9. Bishop B.W. *Story of Jephthah: An Oratorio by Giacomo Carissimi*. English Translation and Dramatic Staging: DMA. Tucson: the University of Arizona, 2007. 116 p. URL: [http://arizona.openrepository.com/arizona/bitstream/10150/194703/1/azu\\_etd\\_2413\\_sip1\\_m.pdf](http://arizona.openrepository.com/arizona/bitstream/10150/194703/1/azu_etd_2413_sip1_m.pdf). (01.05.2017).

10. Bradshaw M. C. Emilio de' Cavalieri, "Gentiluomo Romano." His Life and Letters, His Role as Superintendent of all the Arts at the Medici Court, and His Musical Compositions. With Addenda to "L'aria di Fiorenza" and "The Court Musicians in Florence" by Warren Kirkendale: Review // Notes [The Music Library Association's journal]. Second Series, Vol. 61, No. 2 (Dec., 2004), p. 428–430. URL: <http://www.jstor.org/stable/4487370>. (03.06.2017).
11. Bukofzer M.F. Music in the Baroque Era – from Monteverdi to Bach. New York: W. W. Norton & Company, 1947. xv + 489 p. URL: <https://books.google.ru/books?id=dzV9CgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q=carissimi&f=false>. (01.05.2017).
12. Kircher A. Musurgia Universalis. Tomus I. Rome: Franceso Corbelletti, 1650. 759 p.
13. Konson G. The Conception of Georg Friedrich Handel's Worldview in the Context of his Oratorios // Music Scholarship. 2017. No. 1, pp. 74–87. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.074-087.
14. Konson I. Zu einigen Ergebnissen sowjetischer Händel-Forschung, insbesondere auf dem Gebiet des Oratoriums // Händel-Jahrbuch. № 33. Leipzig: Veb Deutscher Verlag für Musik, 1987. S. 157–168.
15. Morelli A. Chiesa Nuova in Rome around 1600: Music for the Church, Music for the Oratorio // The Journal of Seventeenth Century Music. 2003. V. 9. № 1. URL: <http://sscm-jscm.org/jscm/v9/no1/morelli.html>. (12.11.2016).
16. Rawlins J. T. Carissimi, Progenitor of the Oratorio // The Choral Journal. April, 1981. Vol. 21. No. 8, pp. 15–20. URL: [https://www.jstor.org/stable/23545758?seq=1#fndtn-page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/23545758?seq=1#fndtn-page_scan_tab_contents). (03.06.2017).
17. Serauky W. Georg Friedrich Händel. Sein Leben – sein Werk. Leipzig: Bärenreiter-Verlag, 1956. III Band. 1513 S.
18. Smither H. E. A History of the Oratorio. Vol. 1: The Oratorio in the Baroque Era: Italy, Vienna, Paris. Chapel Hill: University of Nord Carolina Press, 1977. 481 p.
19. Smither H. E. A History of the Oratorio. V. 3: The Oratorio in Classical Era. Chapel Hill: University of Nord Carolina Press, 1987. 717 p.
20. Sparti B. *Emilio de' Cavalieri, composer and choreographer: Book review [Emilio de' Cavalieri "Gentiluomo Romano" by Warren Kirkendale]* // Dance chronicle. 2002. № 25 (2), pp. 303–309. URL: [https://www.jstor.org/stable/1568161?seq=1#fndtn-page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/1568161?seq=1#fndtn-page_scan_tab_contents). (03.06.2017).
21. Yearsley D. Cavalieri and the First Opera // Counterpunch. 2012. 12 June. URL: <http://www.counterpunch.org/2012/06/22/cavalieri-and-the-first-opera>. (03.06.2017).

*Об авторе:*

**Консон Григорий Рафаэлевич**, доктор искусствоведения, начальник отдела прикладной докторантуры и подготовки научных кадров в докторантуре, профессор кафедры социологии и философии культуры, Российский государственный социальный университет (129226, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0001-7400-5072**, [gkonson@yandex.ru](mailto:gkonson@yandex.ru)