Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14, № 1. С. 35–45
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2026, vol. 14, no. 1, pp. 35–45
ISSN 2308-1031

© Бондаренко, И.Е., 2026
УДК 782.6
DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-35-45

ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО АНСАМБЛЯ В ВЕНЕЦИАНСКОЙ ОПЕРЕ XVII в. И СОВРЕМЕННЫЕ ОПЫТЫ РЕКОНСТРУКЦИИ

И.Е. Бондаренко[1]

[1] Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. Цель данного исследования – выявление особенностей организации театрального ансамбля в венецианской опере середины XVII в., представляющей собой один из первых примеров функционирования общедоступного оперного театра. Наиболее сложным вопросом в современной реконструкции спектаклей данного периода является организация их инструментального сопровождения. Исследование факторов, влиявших на комплектацию театральных ансамблей, показало, что их количественный и тембровый состав определялся размерами театрального помещения, коммерческой целесообразностью, общим художественным замыслом постановки. Выявлены характерные черты нотной записи оперных партитур середины XVII в., отмечена вариативность инструментального состава. На примере театрального наследия Франческо Кавалли, в контексте специфики проведения публичных представлений, можно установить, как была организована венецианская оперная индустрия. В этом существенную помощь оказывают сохранившиеся архивные документы, среди них наиболее ценными являются описи спектаклей, сделанные Марко Фаустини. Современные подходы к реконструкции оперного спектакля учитывают эту специфику, что позволяет создавать весьма различные постановочные версии. Рассмотрены драматургические принципы работы группы basso continuo, тембровые особенности инструментов и их роль в музыкальном сопровождении постановок. Актуальность темы обусловлена возрастающим интересом к барочному театральному искусству и необходимостью комплексного научного осмысления оперной практики XVII в. Ключевой вывод публикации: установлены вариативность инструментального сопровождения оперных спектаклей, многофакторность творческих задач, стоящих перед инструментальным ансамблем в рассматриваемый период.

Ключевые слова: барочная опера, Кавалли, театральный ансамбль, сейченто, реконструкция
Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
Для цитирования: Бондаренко И.Е. Организация театрального инструментального ансамбля в венецианской опере XVII в. и современные опыты реконструкции // *Вестник музыкальной науки*. 2026. Т. 14, № 1. С. 35–45. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-35-45.

THE ORGANIZATION OF THEATRICAL INSTRUMENTAL ENSEMBLE IN THE VENETIAN OPERA OF THE 17th CENTURY AND MODERN EXPERIMENTS IN RECONSTRUCTION

I.E. Bondarenko[1]

[1] M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The purpose of this study is to identify the features of the organization of the theatrical ensemble in the Venetian opera of the mid-17th century, which is one of the first examples of the functioning of a public opera house. The most difficult issue in the modern reconstruction of performances of this period is the organization

of their instrumental accompaniment. A study of the factors that influenced the staffing of theatrical ensembles showed that their quantitative and timbre composition was determined by the size of the theater premises, commercial feasibility, and the general artistic concept of the production. Characteristic features of the musical notation of opera scores of the mid-17th century are revealed, and the variability of the instrumental composition is noted. Using the example of the theatrical legacy of Francesco Cavalli, in the context of the specifics of holding public performances, it is possible to establish how the Venetian opera industry was organized. Surviving archival documents provide significant assistance in this regard, among which the most valuable are the inventories of performances made by Marco Faustini. Modern approaches to the reconstruction of opera performances take into account this specificity, which allows for the creation of very different production versions. The article examines the dramatic principles of the basso continuo group, the timbre features of the instruments and their role in the musical accompaniment of productions. The relevance of the topic is due to the growing interest in baroque theatrical art and the need for a comprehensive scientific understanding of the opera practice of the 17th century. The key conclusion of the publication: the variability of the instrumental accompaniment of opera performances, the multifactorial nature of the creative tasks facing the instrumental ensemble in the period under consideration are established.

Keywords: baroque opera, Cavalli, theatre ensemble, Seicento, reconstruction

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Bondarenko, I.E. (2026), "The organization of theatrical instrumental ensemble in the Venetian opera of the 17th century and modern experiments in reconstruction", *Journal of Musical Science*, vol. 14, no. 1, pp. 35–45. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-35-45.

Рубеж XX–XXI вв. в музыкальном театре ознаменован увлечением барочной оперой. Знаковые музыкально-театральные фестивали в Экс-ан-Провансе, Глайндборне, Сполето возродили для широкой публики не исполнявшиеся с XVIII столетия оперы А. Вивальди, Л. Винчи, Дж.Б. Перголези, И.А. Хассе. Этот интерес подхватили авторитетные нотные издательства, среди которых Barenreiter Verlag, Ricordi, предоставив исследователям материалы для изучения старинных оперных партитур. Вслед за практическим освоением репертуара XVIII столетия, исполнители стали обращаться и к более ранним сочинениям. Так, итальянскими и американскими издательствами были впервые опубликованы некоторые оперы А. Сарторио, Дж. Легренци и А. Страделлы. Barenreiter Verlag поддержало эту инициативу, запустив серию полного оперного наследия Франческо Кавалли.

Привлекательность венецианской оперы XVII в. для современных прочтений обусловлена, на наш взгляд, следующими факторами. С одной стороны, зрелищность как основное культивируемое свойство барочной оперы в современном театре не теряет своей актуальности. С другой стороны, присущая венецианским спектаклям рассматриваемого периода вариативность содержит в себе безграничный потенциал для современных постановок, нередко демонстрирующих, вместе с попытками представить историческую реконструкцию, эклектичный подход в режиссуре. Нельзя не сказать и о новейших тенденциях метамодернизма на оперной сцене, где, по мнению исследователей, одним из ключевых моментов является возвращение к «логике мифа и церемониальности – взятым на качественно новом уровне» (Кириллова А., 2022, с. 147–158). Все это подкрепляет растущий интерес к постановкам старинных опер.

Актуальность обращения к венецианской опере в данной публикации обусловлена не только интересом к барочному театру, но и необходимостью комплексного научного осмысления этого явления музыкальной культуры, находящегося на пересечении театрально-музыкальных и социокультурных практик. Особый исследовательский интерес представляет реконструкция оркестрового состава венецианской оперы середины XVII в., шире

исполнительских традиций, сложившихся в венецианских публичных театрах.

Среди поколения композиторов XVII в. особое место в формировании публичной оперы занимает Франческо Кавалли (1602–1676), знаменитый театральный деятель своего времени. Многие его оперы исполнялись несколько сезонов подряд, а иной раз возобновлялись в разных редакциях спустя значительный интервал после премьеры – факты, не характерные для театральных вкусов сейченто. Приглашение Кавалли ко двору Людовика XIV в 1660 г. – свидетельство популярности композитора за пределами Венецианской республики. Значимость Кавалли определяется и тем, что он является крупнейшим театральным композитором своего поколения.

Итальянский музыковед, профессор Болонского университета Лоренцо Бьянкони, один из ведущих исследователей оперного наследия Кавалли, приводит следующие данные: композитором сочинена 41 опера, из которых 30 сохранилось до наших дней. Изучению наследия Кавалли посвящены многочисленные зарубежные труды, в их числе авторов Т. Уокера, Ж. Янс, Дж. Глоуэр, О. Лекса, В. Хеллер, К. Кейн и др. В значительно меньшей степени фигура Кавалли и венецианская опера середины XVII в. освещены в отечественном музыкознании. Значимым шагом к изучению данной темы стала работа О.М. Емцовой (2005), наиболее полно осветившая венецианскую оперную традицию данного периода. П.В. Луцкер и И.П. Сусидко в первом томе исследования «Итальянская опера XVIII века: Под знаком Аркадии» также упоминают Кавалли, однако данный труд в большей степени посвящен младшим современникам композитора и процессам, связанным с кризисом венецианской оперы в 70-х гг. XVII в. (1998).

Параллельно с научно-теоретическим осмыслением венецианского музыкально-театрального искусства растет число современных постановок опер Кавалли. Одним из первых в 70-е гг. XX столетия начинал возрождение его оперного наследия британский дирижер, клавесинист и композитор Рэймонд Джон Леппард, а также дирижеры Рене Якобс и Уильям Кристи, в последние годы оперы Кавалли ставят Айвор Болтон и Леонардо Аларкон. По сведениям А.В. Сахаровой, в нашей стране к оперному наследию Кавалли обращалась Коллегия старинной музыки Московской консерватории. В 1999 г. на фестивале «Московское действо» была представлена опера «Калисто», в 2001 г. к 400-летию со дня рождения композитора были показаны оперы-пастиччо «Торжество любви» и «Причуды любви», созданные на основе музыкального материала «Эгиста», «Орминдо» и «Калисто» (Сахарова А., 2020, с. 60). Каждое новое поколение интерпретаторов сталкивается с объективными сложностями, очевидными уже при первом знакомстве с сохранившимися историческими материалами. Для музыкальных руководителей, выбирающих идею исторической реконструкции старинной оперы, в первую очередь, камнем преткновения становятся вопросы организации инструментального сопровождения и в целом бытовавшие в то время традиции проведения спектаклей.

Практически ни в одном из сохранившихся автографов композиторов середины XVII в. невозможно найти авторских указаний, касающихся распределения партитуры по инструментам. Автографы опер Ф. Кавалли, Циани, А. Сарторио и А. Чести дают примеры схематичного подхода к нотной записи, заведомо не предполагавшей ее скрупулезного прочтения. Тем не менее, по косвенным свидетельствам реконструировать инструментальный ансамбль некоторых ве-

нецианских театров этого периода все же возможно. В авторитетном труде Б. Гликсон и Дж. Гликсона «Становление оперного бизнеса. Мир импресарио в Венеции XVII века» (Glixon B.L., 2007) предложен новый ракурс изучения венецианской оперы с точки зрения театрального быта. В книге собраны ценнейшие документы, касающиеся описей постановок, денежные расписки, счета, планировки сценической машинерии.

Особый интерес представляет бухгалтерская книга либреттиста и импресарио театра Сант-Аполлинаре Марко Фаустини, в которой сохранились сведения об именах музыкантов и певцов, стоимость их участия в постановке, и, что особенно важно, – состав инструментального ансамбля[1]. Согласно отчету Фаустини ансамбль театра Сант-Аполлинаре состоял из следующих инструментов: две скрипки и виолончель, а также клавесин, спинет и две теорбы для исполнения партии *continuo*. Факт использования столь небольшого состава позволяет предположить, что ансамбль определялся, прежде всего, размерами театра. Анализ структуры партитур сохранившихся опер Кавалли в соотношении их с параметрами театров, в которых были исполнены оперы, отчасти подтверждает эту закономерность.

Например: автограф «Калисто» представлен тремя партиями в симфониях и ритурнелях (без указания инструментовки) и одного голоса, сопровождаемого *basso continuo* в речитативах (рис. 1). Исследователь творчества Кавалли Дж. Глоуэр приводит следующие данные: «Пять опер композитора, написанных для небольшого театра Сант-Аполлинаре, представлены в виде небольшой трехстрочной партитуры. Из девяти опер, поставленных в гораздо большем театре Сан-Кассиано, семь имеют пятистрочную, как и две оперы для Сан-Сальваторе» (рис. 2) (Glover J., 1978, p. 106). Таким образом, можно заключить, что параметры театральных зданий были одним из критериев формирования состава ансамбля.

Рис. 1. Автограф партитуры оперы «Калисто» Ф. Кавалли

Рис. 2. Автограф партитуры оперы «Калисто» Ф. Кавалли

И все же в вопросах соотношения размеров театрального помещения и состава исполнителей среди современных исследователей присутствуют разные мнения. Почвой для разногласий является, например, тот факт, что инструментальное сопровождение в партитурах опер Кавалли «Ксеркс» (1654) (рис. 3), сочиненной для крупнейшего венецианского театра XVII в. Санти-Джованни-э-Паоло, и «Гипермнестра» (1658), представленной на большом придворном торжестве во Флоренции, дано в виде трех партий.

Рис. 3. Автограф партитуры оперы «Ксеркс» Ф. Кавалли (венецианская версия)

Возможно, такое сокращение вертикали было продиктовано стремлением композитора достигнуть драматургической интимности в трактовке сюжета «Гипермнестры». Что касается «Ксеркса», то сокращение голосов партитуре не обязательно означает сокращение количества инструментов. Сохранившиеся записи о выплате гонораров музыкантам театра Сан-Кассиано, сделанные Фаустини в период с 1658 по 1659 г., показывают, что «число музыкантов театра не всегда совпадает с перечнем имевшихся инструментов» (Glixon B.L., 2007, p. 351). Помимо часто используемых в инструментальном сопровождении спектаклей двух клавесинов и двух теорб, можно предположить, что у исполнителя могли быть под рукой один или два других инструмента. Одна из возможностей – гитара, которая иногда использовалась для спецэффектов[2].

Среди бумаг Фаустини сохранились описи постановки оперы Кавалли «Елена» в театре Сан-Кассиано[3]. Ансамбль этого театра был значительно больше, чем в театре Сан-Сальваторе (таблица).

Инструментальный ансамбль театра Сан-Кассиано. Сезон 1658–1659 гг.
(цит. по: (Kane K.A.N., 2007))

Инструмент	Исполнитель	Оплата[4]
I клавесин	Франческо Кавалли[5]	–
II клавесин	Торин	12
I теорба	Лютнист из Падуи	14
II теорба	Священник-лютнист	13
I скрипка	Дон Джованни Баттиста	18.12
II скрипка	–	12
Альт	Дон Джованни Лоренцо	10
Виолетта[6]	–	4.13
Виолоне	–	17
Настройщик	–	4.13

Несмотря на исследования о венецианской опере середины XVII в. в наше время сложно сформировать даже сколько-нибудь приблизительное представление о том, как в действительности звучало музыкальное сопровождение спектаклей. Речь не идет о существовании полных оркестровых партий оригинальных произведений, в то время тембровый облик и состав инструментального сопровождения определялся непосредственно на репетициях, был подвижен, вариативен и зависел не только от условий помещения, но и от художественного замысла каждой сцены спектакля. А он определялся, в том числе, в каждом конкретном спектакле «желанием и настроением исполнителей» (Барсова И., 1997, с. 236). Партии могли создаваться хаотично, для отдельных музыкальных номеров они, по-видимому, фиксировались на отдельных листах, которые терялись, редактировались, переписывались. Исследуя нотный материал оперных постановок Италии начала XVII в. Г. Роуз (цит. по: (Барсова И., 1997)) выделила несколько способов записи нотного текста и тембровой фиксации, часть из которых мы наблюдаем в партитурах Кавалли:

а) инструментальные партии написаны, инструменты не названы. Этот характерный для ритурнелей и «симфоний» вариант нотации можно встретить во множестве оперных автографов, доступных в цифровых копиях;

б) нотоносцы оставлены пустыми для инструментальных партий; таков венецианский манускрипт «Коронации Поппеи» К. Монтеверди (1642), в котором большая часть «симфоний» и ритурнелей состоит из пустых линеек над партией basso continuo;

г) не указано ничего, кроме basso continuo, но предполагаются или очень возможны инструменты (цит. по: (Барсова И., 1997, с. 237)).

Само исполнение спектакля отличалось от его современного устройства в те-

атре. Музыканты не могли даже предполагать, сколько раз за сезон будет исполнена та или иная опера. Возобновление спектаклей прошлых сезонов напрямую зависело от спроса публики, т.е. от коммерческой выгоды. Если принять во внимание скорость сочинения опер в середине XVII в. (об этом свидетельствует современный графологический анализ автографов) и достаточно короткий постановочный процесс, то отчасти можно представить, какой потенциальный хаос мог твориться в оркестровой яме театра во время представлений. Дж.Б. Дони в «Трактате о сценической музыке» («Trattatto della musica scenica», 1635) так описывает оперное представление: «Те муки, тяготы и огорчения, которые испытывают бедные музыканты при размещении такого множества звуков и людей, их издающих, в столь тесном пространстве, едва ли можно вообразить. Ибо нужно – с большими потерями времени, в суматохе – расставить инструменты и светильники, <...> настроить инструменты. И одному Богу известно, не придется ли им – после того, как они эти инструменты как следует настроили – зачастую все начинать еще раз сначала из-за обилия струн, и из-за того, что струны могло спустить от жара светильников, и хорошо еще, если им удастся их подстроить тем временем, пока играют другие, не говоря уже о <...> времени, требуемого на изготовления такого количества копий партий и о прочей неразберихе» (цит. по: (Барсова И., 1997, с. 185)).

Сохранившиеся документы тоже не всегда могут быть надежными источниками в связи с отдаленностью рассматриваемого периода и утраченным контекстом употребления названий инструментов. Так, инструментарий XVII столетия отличался «не только обилием разновидностей музыкальных инструментов, но и пестротой обозначений. Выбор того или иного названия зависел от времени, к которому оно относится, а также географического местоположения» (Пастушкова А., 2018, с. 1), как в случае с инструментом *виолетта* использовавшимся в театре Сан-Кассиано.

Другой немаловажный аспект связан с утраченной исполнительской практикой, и здесь более всего современным музыкантам усложняют задачу несохранившиеся оркестровые партии. В основе венецианского речитатива лежит одноголосная фактура, сопровождаемая группой *basso continuo*. В отличие от более раннего, придворного стиля, в котором состоятельные заказчики финансировали богатое разнообразие инструментальных ансамблей (как, например, в «Орфее» К. Монтеверди), вокальные и инструментальные силы венецианской публичной оперы достигали выразительности более скудными средствами. Благодаря современным исследованиям мы знаем, что композиторы в то время уже использовали тембровую характеристику персонажей и событийного ряда (как позже это делали и композиторы-романтики).

Изучению данного вопроса посвящена статья Стивена Стаббса (Stubbs St., 1994) и обширная диссертация Кристин Кейн об опере Кавалли «Елена» (Kane K., 2010). В конечном счете, успех представления венецианской оперы напрямую зависел от искусности исполнителей партии *continuo*, а именно от передачи в музыкальном сопровождении деталей развития драматургии спектакля. Исполнителям *continuo* необходимо полное понимание происходящего на сцене, и не только текста, ключевым качеством является интуиция в поддержании темпа и динамических градаций тех или иных эпизодов, которые играют актеры. Понимание сценических задач музыкантами инструментального сопровождения предполагает особый уровень взаимодействия всех участников

41

постановки. В современных условиях реконструкция такого соучастия, налаживание непосредственного контакта между певцами и инструменталистами требует, в первую очередь, работы режиссера с дирижером и музыкантами. Именно такая коллаборация способна восстановить оперные произведения прошлого, дать им новую жизнь.

Помимо вопросов, связанных со стилем игры группы *continuo* как таковым (артикуляция, голосоведение, орнаментация, темп), драматургическое распределение инструментария является одним из самых интересных вопросов практики исполнения в этом репертуаре. Стандартная группа *continuo* для венецианской оперы, как отмечалось выше, состояла из двух клавесинов, двух инструментов семейства лютневых (например, двух теорб или теорбы и архилютни) и виолоне. То, что инструменты задействованы парами, побуждает задуматься о том, почему это могло быть. Как отметила Кристин Кейн, «причина присутствия двойных клавесинов в итальянской опере XVII века до сих пор остается лишь смутно понятой» (Kane K.A.N., 2010, p. 88).

В контрактах Кавалли обычно указывалось, что он должен был играть на первом клавесине, следовательно, композитор мог аккомпанировать речитативам. Это укладывается в концепцию полного владения материалом оперы, кто, как не сам композитор, может знать все тонкости драмы и характер происходящего на сцене, управляя, в том числе, темпом смены реплик, сцен, паузами в действии. В то время как менее оплачиваемый второй клавесинист исполнял симфонии и ритурнели.

Однако группа *continuo* могла быть размещена и на двух краях оркестровой ямы, по разные стороны от инструментального ансамбля, и каждая из них аккомпанировала певцам, стоящим ближе всего к ней. В речитативах такое расположение создает пространственно-контрастное сопровождение, а тембровое различие групп инструментов добавляет дополнительные музыкально-драматургические оттенки сценическому действию. Так, пары инструментов группы continuo, например, виолоне с клавесином, или теорба с виолой да гамба имеют разные оттенки звучания. Даже два клавесина, как правило, имели разный тембровый облик, поскольку их изготовление не подразумевало стандартный подход.

Сегодня в процессе постановки опер XVII в. невозможно не учитывать вышеперечисленные факторы. Перед музыкальными руководителями первоочередной задачей встает воссоздание инструментального сопровождения. Современные дирижеры идут разными путями. Одни воссоздают инструментарий, ориентируясь на сохранившиеся исторические свидетельства, как например Н. Арнонкур или М. да Сильва (концертное исполнение оперы Кавалли «Ксеркс» в 2021 г.). Другие считают, что для популяризации оперного репертуара XVII в. необходимо создание новой исполнительской партитуры на основе автографа, и возможно включение в состав оркестра инструментов, которые, скорее всего, не использовались в венецианских театрах. Иллюстрацией этого подхода являются постановки «Калисто» Р. Якобсом на сцене Королевской оперы Брюсселя в 1993 г. и «Веремонды» А. Карпене на фестивале в Сполето в 2015 г. Остановимся подробнее на опыте Р. Якобса.

Бельгийский маэстро, известный своим стремлением к исторически обоснованному исполнительству, хотя и использовал музыкальные инструменты, соответствующие эпохе, но значительно расширил инструментарий относительно премьерного состава театра Сант-Аполлинаре 1651 г., задокументированного

М. Фаустини. Ансамбль брюссельской постановки состоял из следующих инструментов: две скрипки, два альта с виолончелью и контрабасом, различные разновидности блокфлейт, два корнета, два клавесина, орган-позитив, две лютни, архилютня, барочная гитара, барочная арфа, виола да гамба, лироне и ударные.

Как нам представляется, расширение инструментального состава Якобсом могло быть продиктовано, в том числе, и тем обстоятельством, что большинство современных театральных пространств значительно крупнее старых венецианских театров. Таким образом, усиление оркестровой фактуры вызвано необходимостью выстраивания акустического баланса. С другой стороны, могла иметь место попытка привлечения публики к барочному репертуару особым звучанием оркестровых тембров. Например, в современных интерпретациях венецианской барочной оперы дирижерами активно используется инструмент лироне, как неотъемлемая часть группы *continuo*.

Лироне, или *lira da gamba*, басовая разновидность семейства смычковых лир, был широко распространен в Италии на рубеже XVI–XVII вв. (рис. 4). Вероятно, во время премьерного исполнения «Орфея» Монтеверди лироне использовался в инструментальной капелле на службе Винченцо I Гонзаги, герцога Мантуанского. Примечательна конструкция инструмента: до 24 игровых струн с двумя бурдонами. Плоский гриф инструмента позволяет исполнителю брать смычком три струны одновременно. Необычная настройка инструмента попеременно в восходящих квинтах и нисходящих квартах дает возможность играть непрерывные аккордовые последовательности как в диезных, так и в бемольных тональностях.

Отличный от семейства скрипок и виол тембр создает удивительные звуковые эффекты: подражание струящемуся свечению или мерцанию в сценах, где боги спускаются с небес (в спектакле Р. Якобса – ария Дианы над спящим Эндимионом «*Candidi corridori*», акт II, сцена 2); любовному трепету ожидания (ариозо Линкея «*Vieni, dolce speranza*», ожидающего первую брачную ночь; постановка «Гипермнестры» Ф. Кавалли Уильямом Кристи, Glyndebourne Festival Opera, 2017). К тому времени, когда венецианская опера стала публичным явлением, лироне практически вышел из употребления и, вероятнее всего, уже не использовался в театральных ансамблях. Скорость постановочного процесса, всевозможные изменения в составе в течение сезона диктовали использование более мобильных в техническом отношении инструментов. Использование лироне Якобсом и Кристи, таким образом, не является элементом реконструкции венецианской практики. Это пример поиска новых красок в рамках подхода современной креативной интерпретации.

Рис. 4. Lira da gamba

Непрекращающиеся научные исследования и широкий интерес к наследию венецианского оперного театра XVII в. открывают безграничные творческие перспективы перед его современными

интерпретаторами. Изучение опер Франческо Кавалли приглашает исполнителей задаться рядом непростых, но увлекательных вопросов, начиная от способов интерпретации оригинальных музыкальных источников, поиска тембров и характера звучания, заканчивая абстрактными размышлениями о формах музыкального и сценического воплощения. Учитывая историческую вариативность, современная реконструкция неизбежно становится актом сотворчества, где опора на документы (Фаустини) сочетается с драматургическим анализом партитуры, а аутентичность тембра может уступать место акустическим требованиям современного зала (опыт Р. Якобса).

Неполнота и схематичность исходных материалов, наличие столь внушительной культурно-временной дистанции относительно современной действительности гарантируют, что никакие две постановки одной и той же оперы не будут похожими. Пожалуй, в этом есть и творческий ресурс, вполне аутентичный, – перед современными музыкальными руководителями и постановщиками стоит та же задача, что и перед командой Ф. Кавалли, – сделать спектакль ярким, красивым и зрелищным, отвечающим ожиданиям современной публики.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] На наш взгляд, в подходе к использованию термина «инструментальный ансамбль», касательно его употребления в контексте оперы XVII в., следует исходить из бытовавшей в то время исполнительской практики. В венецианских театрах той эпохи еще не существовало фиксированного состава оркестра. Театральные ансамбли состояли из небольшого числа музыкантов, варьировавшихся от спектакля к спектаклю.

[2] Распространенный прием в венецианской оперной трагикомедии (Kane K.A.N., 2010, p. 87).

[3] Премьера состоялась 26 декабря 1659 г.

[4] Согласно исследованию Б. Гликсон и Дж. Гликсон гонорары в сохранившихся описях венецианских театров 1650-х и 1660-х гг. указаны в лирах (Glixon B.L., 2007, p. 350).

[5] Имя Кавалли не появляется в списке оркестра в бухгалтерской книге, но он был обязан по контракту не только сочинять оперу, но и играть на первом клавесине. Оплата за эту обязанность была включена в его гонорар (цит. по: (Glixon B.L., 2007, p. 351)).

[6] Неоднозначный термин, который может обозначать один из струнных инструментов скрипичного и виольного семейств. В венецианском употреблении XVII в. это, скорее всего, была небольшая виолончель.

ЛИТЕРАТУРА

Барсова И.А. Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая половина XVIII века). М.: Моск. гос. консерватория, 1997. 571 с.

Емцова О.М. Венецианская опера 1640-х – 1670-х гг.: Поэтика жанра: Дис. … канд. искусствоведения. М., 2005. 266 с.

Кириллова А.Н. Метамодернистские тенденции в современных оперных постановках: Жанр в поисках новой выразительности // Концепт: Философия, религия, культура. 2022. Т. 6, № 2. С. 147–158.

Пастушкова А.С. Виолетта в сочинениях Антонио Вивальди: Проблемы идентификации и нотации // Opera musicological. 2018. № 3. С. 6–22.

Сахарова А.В. Оперное искусство Франческо Кавалли // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2020. № 4. С. 56–60.

Glixon B.L., Glixon J.E. Inventing the Business of Opera. Oxford University Press, 2007. 424 p.

REFERENCES

Barsova, I.A. (1997), *Ocherki po istorii partiturnoy notatsii (XVI – pervaya polovina XVIII veka)* [Essays on the history of musical notation (XVI – the first half of the XVIII century)], Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya, Moscow, 571 p. (in Russ.)

Emtsova, O.M. (2005), *Venetsianskaya opera 1640-kh – 1670-kh gg.: poetika zhanra* [The Venetian opera of the 1640s – 1670s: The Poetics of the genre], Cand. Sc. Thesis, Moscow, 266 p. (in Russ.)

Glixon, B.L., Glixon, J.E. (2007), *Inventing the Business of Opera*, Oxford University Press, 424 p. (in Eng.)

Glover, J. (1978), *Cavalli*, St. Martin's Press, New York, 191 p. (in Eng.)

Kane, K.A.N. (2010), "Francesco Cavalli's «Elena», PhD diss.", *Cornell*, Available at: https://ecommons.cornell.edu/items/37a4a9e0-9ccf4c86-8e17-2675d5d8e596 (Accessed 06 May 2025). (in Eng.)

Glover J. Cavalli. New York: St. Martin's Press, 1978. 191 p.

Kane K.A.N. Francesco Cavalli's "Elena". PhD diss. 2010 // Cornell. URL: https://ecommons.cornell.edu/items/37a4a9e0-9ccf4c86-8e17-2675d5d8e596 (дата обращения: 06.05.2025).

Stubbs St. L'armonia sonora: Continuo orchestration in Monteverdi's «Orfeo» // Early Music. 1994, no. 1. pp. 87–98.

Kirillova, A.N. (2022), "Metamodern trends in modern opera productions: a genre in search of new expression", *Kontsept: filosofiya, religiya, kul'tura* [Concept: philosophy, religion, culture], Vol. 6, no. 2, pp. 147–158. (in Russ.)

Pastushkova, A.S. (2018), "Violetta in the Writings of Antonio Vivaldi: Problems of Identification and notation", *Opera musicological*, no. 3, pp. 6–22 (in Russ.)

Sakharova, A.V. (2020), "Operatic art of Francesco Cavalli", *Vestnik Saratovskoi konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya* [Bulletin of the Saratov Conservatory. Questions of art studies], no. 4, pp. 56–60. (in Russ.)

Stubbs, St. (1994), "L'armonia sonora: Continuo orchestration in Monteverdi's «Orfeo»", *Early Music*, no. 1, pp. 87–98. (in Eng.)

Сведения об авторе

Бондаренко Игорь Евгеньевич, аспирант кафедры истории музыки Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки (научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент А.П. Недоспасова), режиссер Новосибирского государственного академического театра оперы и балета

E-mail: shamplatro@mail.ru

Author Information

Igor E. Bondarenko, postgraduate t the Department of Music History of the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (scientific supervisor – Cand. Sc. (Art Criticism), associate professor A.P. Nedospasova), director of the Novosibirsk State Academic Opera and Ballet Theater

E-mail: shamplatro@mail.ru

Поступила в редакцию 16.06.2025
После доработки 28.01.2026
Принята к публикации 07.02.2026

Received 16.06.2025
Revised 28.01.2026
Accepted for publication 07.02.2026