

Су ЖУЙ,

[orcid.org/0000-0003-1331-3930](https://orcid.org/0000-0003-1331-3930)

асистент-стажист кафедри сольного співу

Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової

(Одеса, Україна) [surui@ukr.net](mailto:surui@ukr.net)

## ІНТОНАЦІЯ LAMENTO ЯК РЕПРЕЗЕНТАНТ АРІОЗНОЇ ІНТОНАЦІЇ В ОПЕРАХ КЛАУДІО МОНТЕВЕРДІ

Статтю присвячено розгляду інтонаційних структур в операх Клаудіо Монтеверді з акцентуванням уваги на ламентозному комплексі, який належить до провідних в оперній мові композитора. Актуальність обраної теми обумовлюється процесами відродження старовинної музики, що набули особливої динаміки сьогодні. Крім того, необхідністю висвітлення механізмів інтонаційних процесів, що відбувалися в італійській опері на ранньому етапі її формування, потребою виявлення в рамках цього процесу інтонаційно-стильових констант, які і дотепер зберігають свою художню актуальність.

Метою роботи є характеристика шляхів формування та властивостей інтонаційних мелодійних структур, типових для опер К. Монтеверді, зокрема тих, котрі використовуються композитором для відображення почуттів скорботи та страждання.

Творчі пошуки та відкриття К. Монтеверді показали новий вихід ренесансно-барокової оперної поетики: опера стала не так «музичною драмою», як «симфонією ліричних почуттів». К. Монтеверді вдалося висловити у музиці трагічне відчуття життя, наблизитися до осягнення її глибини та гармонії, розкрити справжню природу людської душі з її стражданнями та спрямованістю до кохання. В зв'язку з чим у композитора спочатку в мадригальній творчості, а пізніше в опері отримує розповсюдження певний інтонаційний комплекс, який пов'язаний з відображенням трагічних почуттів. Епіцентром вираження цього стає Lamento, яке в драмах К. Монтеверді займає особливе місце та одночасно представляє собою і структурну одиницю, і афект, отримавши відповідне музичне втілення. Серед експресивних засобів для висловлювання скорботи та страждання найбільш затребуваними у К. Монтеверді виявляються фігури *suspiratio*, *interrogation*, *passus duriusculus*, *saltus duriusculus* та *patroia*.

Можна говорити про два шляхи застосування композитором ламентозного комплексу інтонацій: для втілення лірико-пасторальної (опера «Орфей» та мадригали з Шостої книги, деякі з яких безпосередньо перетинаються з оперною тематикою) та трагедійної («Коронація Понпеї», мадригали з Восьмої книги) образних сфер – образів співчуття та скорботного страждання. Спостерігається еволюція ламентозного комплексу у бік спрощення, більшої простоти та суворості, врівноваженості звучання, з акцентуванням саме низхідної секундової інтонації.

**Ключові слова:** опера, інтонація, арія, *lamento*, ламентозний комплекс, музично-риторична фігура.

Su RUI,

[orcid.org/0000-0003-1331-3930](https://orcid.org/0000-0003-1331-3930)

Assistant Trainee at the Department of Solo Singing

Odessa National A.V. Nezhdanova Music Academy

(Odessa, Ukraine) [surui@ukr.net](mailto:surui@ukr.net)

## LAMENTO INTONATION AS A REPRESENTANT OF ARIOSIC INTONATION IN THE OPERAS OF CLAUDIO MONTEVERDI

The article is dedicated to the analysis of intonational structures in the operas of Claudio Monteverdi with the emphasis on the lamentose complex, which belongs to the leading ones in the language of opera of the composer. The actuality of the image is formed by the processes of reviving old-time music, which have generated special dynamics of today. In addition, it is necessary to develop the mechanisms of intonation processes that were used in the Italian opera at an early stage of molding, the need to identify intonation and style constants within the framework of this process, which still retain their artistic relevance.

The purpose of the work is to identify the characterization of the ways and the properties of the intonations of melodic structures, typical for the operas of C. Monteverdi, in particular, those used by the composer to reflect feelings of grief and suffering.

The creative searches and discoveries of C. Monteverdi showed a new way out of the Renaissance-Baroque operatic poetics: the opera became not so much a «musical drama» as a «symphony of lyrical feelings». C. Monteverdi managed to express the tragic feeling of life in music, to come closer to understanding its depth and harmony, to reveal the true

*nature of the human soul with its suffering and desire for love. In connection with this, the composer, first in his madrigal work, and later in the opera, has a certain intonation complex associated with the reflection of tragic feelings. The epicenter of this expression is the Lament, which occupies a special place in C. Monteverdi's dramas and at the same time represents both a structural unit and an affect that has received the corresponding musical embodiment. Among the expressive means for expressing grief and suffering, the figures of suspiratio, interrogation, passus duriusculus, saltus duriusculus, and patopoiia are the most in demand in C. Monteverdi.*

*We can talk about two ways of the composer's use of the lament complex of intonations: for the embodiment of lyrical-pastoral (the opera «Orpheus» and madrigals from the Sixth Book, some of which directly intersect with operatic themes) and tragic («Coronation of Poppea», madrigals from the Eighth Book) figurative spheres – images of compassion and sorrowful suffering. There is an evolution of the lament complex towards simplification, greater simplicity and rigor, balanced sound, with emphasis on the descending second intonation.*

**Key words:** opera, intonation, aria, lamento, lament complex, musical-rhetorical figure.

**Постановка проблеми.** Історія опери широко розгалужена і торкається творчості композиторів різних національних шкіл. Однак її незаперечною основою і головним джерелом є італійська школа епохи бароко, яка багато чого успадкувала від попереднього часу ренесансного гуманізму.

Новий успіх італійської барочної опери у сучасних виконавців і слухачів не випадковий: вона представляє ті мелодійні можливості оперного стилю, які визначають головне призначення музичної мови опери – виражати емоційно-психологічне багатство особистісної людської свідомості, підвищувати естетичний тонус людських переживань, створювати психологічно облагороджену людину, зміцнювати досвід людського співчуття. У цьому відношенні центральною, одночасно перехідною та синтетичною у стильовому відношенні є творча постать Клаудіо Монтеверді, який не тільки пов'язує у своїх оперних творах кращі сторони ренесансно-барокових пошуків аріозного оперного стилю, а й відкриває майбутні шляхи розвитку жанрової форми італійської опери.

**Аналіз досліджень.** Масштабність фігури Клаудіо Монтеверді, як ключового представника італійської музики XVII століття, є безсумнівною. Саме він, є представником нового для своєї епохи стилю, автором, який написав біля трьохсот мадригалів, а як творець музичної драми, являється засновником тривалого та багатоаспектного процесу розвитку жанру європейської опери.

Сказане робить закономірним існування значного корпусу науково-дослідницької літератури, присвяченої італійському майстру та його спадщині. До основних досліджень віднесемо як вже ставши класичними, так і більш сучасні роботи А. Аберта, О. Бронфін, Т. Ливанової, В. Протопопова, L. Schrade, P. Ширинян, М. Черкашиної-Губаренко, G. Tomlinson, Т. Дубравскої, П. Фабри, Т. Carter, Е. Rosand, А. Куклева, В. Жаркової. Ці дослідження мають різний характер. І більш про-світницький – зосереджуються переважно на біографічних відомостях життя К. Монтеверді та дають стислий огляд його творчості. І більш погли-

блений, спеціальний – розглядають творчий шлях композитора в контексті історії розвитку музики Європи XVI–XVII ст., висвітлюють проблеми його оперної естетики та епістолярну спадщину, характеризують музично-мовні особливості його творів, співвідношення традиції та новаторства в музичному стилі К. Монтеверді тощо.

Корпус літератури про К. Монтеверді збільшується доволі динамічно. В цьому процесі, звернемо увагу, по-перше, на низку дисертаційних досліджень початку XXI ст., в яких предметом особливо пильного вивчення науковців стає оперна та мадригальна творчість композитора, до котрих оновлені підходи. Це роботи С. Наумовича (2000), М. Сидорової (2002), Т. Л'їної (2002), О. Ємцової (2005), У Цзініна (2008), В. Фоміної (2013), В. Пешкової (2021) і т.д.; по-друге, на детальні дослідження пізньої оперної творчості К. Монтеверді зарубіжними музикознавцями, в яких ініціюється постановка проблеми авторства його творів, зокрема «Повернення Улісса на батьківщину» та «Коронація Пoppей»; по-третє, на те, що існуючий сучасний інформаційний контент про К. Монтеверді, дозволяє музикантам замислитися не тільки про аутентичність виконання його творів, але і про реконструкцію втрачених партитур композитора. Останнє пов'язано з діяльністю Академії старовинної опери «OPERA OMNIA», яка разом з композитором та диригентом Ендрю Лоуренсом-Кінгом, взяла участь у відновленні втраченої опери К. Монтеверді «Аріадна». Е. Лоуренс-Кінг, писав цю оперу, використовуючи справжнє лібрето, що повністю зберіглося, та єдиний вцілівший номер «Плач Аріадни», котрий використав як інтонаційне джерело своєї ревіталізації. Умови наближення до стилю К. Монтеверді дозволяють розцінювати, скоріше, це як творчий експеримент, але при цьому вказуючий на існуючу потребу та на можливість, в тому числі, завдяки наявному інформаційно-дослідницькому контенту, її здійснити.

Незважаючи на активну постійну зацікавленість та масштабність бібліографії про творчість

К. Монтеверді, не вся проблематика, пов'язана з визначенням ролі опер композитора є у сучасному музикознавстві достатньо дослідженою. Зокрема це стосується видозмін, що відбувалися у сфері музичної мови опер композитора. В них роль музики стала набагато вагомішою, більшого значення набули власне музичні засоби мелодійного розвитку, що обумовлює необхідність дослідження інтонаційних процесів, характерних як в цілому для його драм, так і для жанру арії зокрема та виявлення в рамках цього процесу інтонаційно-стильових констант, які і дотепер зберігають свою художню актуальність.

**Мета роботи** є характеристика шляхів формування та властивостей інтонаційних мелодійних структур, типових для опер К. Монтеверді, зокрема тих, котрі використовуються композитором для відображення почуттів скорботи та страждання.

**Виклад основного матеріалу.** Дослідники бароко підкреслюють, що відкриття емоції як яскравого та глибокого переживання відноситься до провідних завойовувань цієї епохи. Одним із перших митців, хто відобразив це в своїй творчості став Клаудіо Монтеверді з його теорією та практикою («другою практикою») «*stile concitato*». За думками І. Стравінського, емоційний масштаб творчості К. Монтеверді виявився справжнім відкриттям для його сучасників та представив собою свого роду новий вимір: «Діапазон його музики як у сенсі емоційного колориту, і композиційного розмаїття настільки великий, що найбільші концепції його попередників, найжиттєствердніші і найдраматичніші моменти у їх творчості здаються мініатюрними візерунками порівняно з небаченим розмахом музичного мислення цього композитора» (Стравінський, 1973: 81). Композитору в своїй музиці вдалося висловити трагічне відчуття життя, наблизитися до досягнення її глибини та гармонії, розкрити справжню природу людської душі з її стражданнями та спрямованістю до кохання.

За думкою В. Конен, К. Монтеверді перший усвідомив, що смисл та сутність музичного театру виявляється саме у розкритті драматизму людських переживань (Конен, 1971: 180). Його опери – «Орфей» (1607), «Повернення Улісса на батьківщину» (1640), «Коронація Поппеї» (1642) – відрізняються контрастами драматичної сили, чуйним ліризмом та захоплюючими сюжетами зі стрімкими, іноді непередбачуваними переходами, прагненням до правдоподібного відображення у музиці сценічної ситуації. В своїх операх композитор у кожному конкретному випадку дуже вільно трактує форму сцени, розподіляючи речі-

тативи та арії так, як він вважає за потрібне, діючи відповідно до вимог тексту або сценічної ситуації.

Арії в операх К. Монтеверді несуть значне драматичне навантаження. Вони представляють собою, зазвичай, невеликі за обсягом, переважно незамкнуті сольні висловлювання, які відрізняються динамічністю. Крім того, арії в собі містять «непереврене багатство індивідуальних характеристик з максимальним обсягом вокальних можливостей, зокрема, тембрових модуляцій, коли характер персонажа нерозривно та гнучко пов'язаний із зміною ситуації» (Куклев, 2012: 388). Першорядне значення в них має опора на декламацію як на основу драматичної дії, уважне ставлення до тексту, згідно принципам Другої практики. Гнучке поєднання аріозного та речитативного стилів відображає найменші повороти тексту.

Мова арій К. Монтеверді характеризується виразністю та особливою експресією. Багато в чому це було пов'язано з глибоко продуманим та широким використанням композитором музично-риторичних фігур. Присутність музично-риторичних фігур у його творах явище звичайне та закономірне для європейської музики XVII століття. За словами О. Захарової, «значна вага фігур та взагалі прикрас у мистецтві того періоду пояснюється їх можливістю концентровано втілювати основні запити часу: прагнення до сильного емоційного впливу, образно-інформаційної насиченості, підкресленому виразу особистісного начала в рамках типового, зрозумілого багатьом» (Захарова, 1983: 22).

Нагадаємо також, що К. Монтеверді на момент звернення до жанру опери вже мав великий досвід з роботи з риторичними фігурами, який отримав вдосконалюючи свою мадригальну техніку. Саме у творчості кращих італійських мадригалістів, до яких відноситься і К. Монтеверді, таким чином «демонструються пошуки епохи з метою вираження психічної енергії через її найпотужніший канал – афекти мовного інтонування» (Тарасва, 2012: 110).

Уже на той час кількість існуючих музично-риторичних фігур, деякі з яких виникли навіть раніше епохи Середньовіччя, сягала 80-ті. Такий широкий діапазон фігур та прийомів зазвичай диференціювався на емпатичні (виразні) та ономапоетичні (звуконаслідувальні) або по-іншому афективні та звукообразальні. При цьому перша група пояснювали афект, а друга – прояснювала слово.

Композитор в своїх аріях використовує обидва типи музично-риторичних фігур, при цьому

деякі з них мігрують з однієї образно-сислової групи до іншої, мобільно трансформуючись та зберігаючи впізнаваність лише у загальній конфігурації. Існуючі дослідницькі аналізи музики К. Монтеверді (В. Конен, Е. Rosand, В. Протопопов, Т. Ліванова та ін.) дозволяють говорити про те, що композитор, по-перше, достатньо вільно поводився з музично-риторичними фігурами (від їх буквального використання через внесення до них певних змін до ненормативного застосування); по-друге, особливо виокремлював в своїй творчості афективні фігури, тобто ті, що пояснюють душевний стан героя і пов'язані з широкою гамою почуттів та емоцій. У цій категорії виділяються фігури «душевної муки», пов'язані з переживанням втрати, скорботою, гострим болем розлучення, гіркими скаргами, оплакування своєї долі, померлих, стражданням у передчутті смерті тощо.

Назване знайшло відображення у сценах-аріях *lamento*, основні змістовні мотиви яких пов'язані з гострими емоційними переживаннями, з невідомим горем. Коло засобів, фігур та прийомів, що це відображають, на той момент вже було достатньо типизованим, оскільки в опері скорботна образна сфера разом з героїчною сформувалася раніше за інші. Для *lamento* XVII ст. є характерною наскрізна форма, здебільшого лаконічна і майже повне слідування музики за текстом. У мелодії при цьому зазвичай поєднувалися декламаційні та ламентозні інтонації. Мелодійна лінія часто переривалася паузами, що показувало хвилювання героїв, містила зітхання та вигуки, м'які секундові закінчення фраз (частіше низхідні). Властивим також було застосування нешвидкого темпу, плавного, без стрибків, руху, прийом *basso ostinato*, найчастіше у вигляді хроматичного сходження на кварту (Коротовський, 2004: 86).

Для арій, що втілюють афект *lamento*, типово застосування, характерних для нього слів та словосполучень, таких як *dolore* (біль), *tristeza* (печаль), *pietà* (жалість), *piangere*, (плакати, оплакувати) і *miei lamenti* (мої сльози), *sofferenza* (страждання), *pianto* (плач), *infelice* (нещасний), *triste* (сумний), *l'amico infelice* (нещасний друг), *mori* (смерть), *gran duolo* (велике горе), *piangendo parti* (плачу, йдеш), *lasciare* (залишити), *lasciatemi morire* (дайте мені померти), а також численних зітхань, скарг та звернень до богів. В *lamento* Орфея з однойменної опери такі слова зустрічаються майже в кожному рядку, що вже само по собі сприяє концентрованому виразу емоції.

Серед музично-риторичних фігур найбільш затребуваними в аріях такого плану виявля-

ються *suspiratio*, *interrogation*, *passus duriusculus*, *saltus duriusculus* та *patroioia*, які разом складають, можна сказати, символічний інтонаційний комплекс, пов'язаний із почуттями скорботи та страждання. Серцевиною більшості з них є напівтоновий рух – малосекундовий хід в мелодійному русі переважно у низхідному порядку, котрий стає новою формулою мови оперної арії у К. Монтеверді. «Починаючи з його опер жодна лірична емоційно-прониклива музична тема не може обійтися без малої секунди, інтервалу експресії та підвищеної емоційної напруги. Вона є основою більшості хореїчних інтонацій ліричної музики: інтонацій печалі, стогнання, сумних роздумів» (Вашкевич, 2008: 13).

Ця ламентозна інтонація набуває важливого значення в опері «Орфей», виступаючи однією з провідних в характеристиці головного героя, поряд із низхідною зменшеною квартою і хроматичними ходами. Але супроводжуючи Орфея в драматургічно важливих сценах інтонація *lamento* (мелодія соло Орфея у сцені з Вісницею (II дія), плач Орфея «Ти померла» (II дія), сцена в Тартаре, благання Орфея «Поверни мені, моє щастя» (III дія), заключна арія Орфея (V дія)) цілком може трактуватися як лейтінтонація одночасно визначаюча загальний образ героя.

В «*Lamento d'Arianna*» із другої опери К. Монтеверді у замкнутій формі *da capo* розкривається людська драма Аріадни, яка передусім хвилювала композитора. Покинута Тезеєм героїня, зневірилася та в скорботному *lamento* оплакує свою долю.

Плач Аріадни набуває форми вільно побудованої арії-монологу в п'яти розділах, розділених хоровими коментарями, в якому розспівані декламаційні вигуки стають основою короткої виразної мелодії. Така вільна форма дуже точно віддзеркалює всі повороти душевних переживань героїні. «Гнучка, пластична мелодія напрочуд прониклива, задушевна, правдива. Вражає її емоційно-психологічна ємність. У ній втілюються чарівна жіночність, пристрасна ніжність, гіркота розпачу, сувора рішучість, непереборний смуток» (Бронфін, 1970: 48). Звертає на себе увагу оригінальність тембрового колориту *lamento* – на тлі суворої звукової палітри високий жіночий голос звучить пронизливим символом трагедії самотності, що точно відображає емоційну ідею твору.

Для плачу є характерною логічне продовження кожної попередньої мелодичної фрази наступною, а також узагальненість та концентрація виразних засобів, серед яких виокремлюються ламентозні інтонації, численні повтори початкових слів «*Lasciatemi morire*», що супроводжуються

домінантсептакордом, який Т. Картер характеризує як «незабутній удар болю» (Carter, 2002: 136), saltus duriusculus (низхідний стрибок на зменшену кварту), хроматичні висхідні ходи, м'які секундові завершення фраз, уживання малого мінорного септакорду.

В останній опері К. Монтеверді «Коронація Поппеї» для характеристики своїх героїв композитор продовжує широко використовувати систему музично-риторичних фігур. Особливо цікаво вона представлена у персонажів сфери антагоністів, серед першорядних героїв яких знаходиться Октавія, зневажена дружина Нерона.

В цьому образі уособлюється ампула безневинної жертви, але одночасно показана драматична доля благородної рішучої жінки, тому є закономірним пріоритет сцен скорботи та душевних мук в характеристиці Октавії. Дійсно, монологи імператриці відрізняються рідкісною силою та експресивністю почуттів.

Перший монолог Октавії (I дія) вводить у світ її скорботних переживань, пов'язаних з тим, що вона знаходиться в розпачі, оплакує свою долю, уявляючи свого чоловіка в обіймах Поппеї. Для вираження образів гніву, душевної невірності, наростаючого хвилювання тут К. Монтеверді використовує stile concitato та прийоми остинатного басу.

Останній прощальний монолог Октавії (III дія), написаний як скорботне lamento, представляє собою стримане прощання імператриці з батьківщиною, наповнене одухотвореною красою і дивовижною простотою, яке досягає справді трагедійної величч.

Зв'язок з риторичною системою в монологі, не зважаючи на визначення lamento, стає дуже опосередкованим, важко вловимим; зустрічаються такі приклади, котрим важко запропонувати конкретні смислові аналогії серед традиційних музично-риторичних фігур. В обох сольних висловлюваннях Октавії композитор рідко вдається до гармонійних загострень, намагається досягти стриманості та простоти, врівноваженості звучань, залишаючи єдину формулу lamento наскрізною для втілення страждання та скорботи.

Як вірно помітила В. Конен, «спокушена і покинута Аріадна, яка кидається в море, Орфей, котрий втратив навіки Еврідіку і благає богів зглянутися над ним, горе знехтуваної Октавії, яка навіки розлучилася з ілюзією любові та щастя – саме такі театральні ситуації, що містять найгостріші моменти переживань, породили музичні вершини опер Монтеверді» (Конен, 1971: 180), стали уособленням його оперного стилю, зокрема і завдяки формулі lamento.

**Висновки.** Індивідуальна робота К. Монтеверді зі звичними для його епохи засобами музичної виразності призвела до того, що композитору першому вдалося впоратися з певними оперними умовностями і сформувати свій авторський драматичний стиль, важливим компонентом якого стає Lamento. В операх К. Монтеверді воно займає вагомe місце, одночасно представляючи собою і структурну одиницю, і афект, отримавший відповідне музичне втілення.

Серед експресивних засобів для висловлювання скорботи та страждання найбільш затребуваними у К. Монтеверді виявляються фігури suspiratio, interrogation, passus duriusculus, saltus duriusculus та patoroia. Ці фігури розкладаються в музичній тканині оперних сцен, органічно влітаючи у загальну музично-мовленнєву канву, не порушуючи особливостей виголошення поетичного тексту. У роботі з ними К. Монтеверді виявляв справжню віртуозність, частково поєднуючи риторичні фігури з авторськими музичними формулами.

Виокремлюються два шляхи застосування композитором даного експресивного комплексу інтонацій, зокрема lamento: для втілення лірико-пасторальної (опера «Орфей» та мадригали з Шостої книги, деякі з яких безпосередньо перетинаються з оперною тематикою) та трагедійної («Коронація Поппеї», мадригали з Восьмої книги) образних сфер, відповідно образів співчуття та скорботного страждання. В атмосфері пасторалі ламентозний комплекс інтонацій залишається нерозвиненим, в той час як трагічні сценічні ситуації сприяють досягненню ним справжніх кульмінаційних вершин. При цьому спостерігається еволюція ламентозного комплексу у бік спрощення, більшої простоти та суворості, врівноваженості звучання, з акцентуванням саме низхідної секундової інтонації.

Творчі звершення К. Монтеверді відкрили новий вихід ренесансно-барочної оперної поезики: опера стала не скільки «музичною драмою», як «симфонією ліричних почуттів», яка навіть утворила своєрідну антитезу до вихідних позицій «dramma per musica». І все ж у такій своїй якості, у сфері музично-виразного, музично-узагальнюючого втілення широкого кола сильних почуттів вона набула світового значення – завдяки стильовим можливостям аріозного співу.

Як підтвердила надалі реформа Х.-В. Глюка, італійська опера барочно-класицистського періоду XVIII століття володіла не тільки вокальними «надмірностями» та антидраматичними умовностями, а й вокальним мелодійним багатством, зосередженим у вокально-виконавчій формі арії.

Саме його успадкували і успішно розвивали італійські композитори епохи романтизму, саме музично-тематичний і вокально-стилістичний зміст арії як головної конструктивної та смислової

ланки італійської опери послужив становленню та утвердженню як основоположного в оперному мистецтві національного стилю італійської оперної школи.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бронфин, Е. Клаудио Монтеверди. Л. : Музыка, 1970. 104 с.
2. Вашкевич, Н.Л. Семантика музыкальной речи. Музыкальный синтаксис. Словарь музыкальных форм. Тверь, 2011. 80 с.
3. Захарова, О.И. Риторика и западноевропейская музыка XVII–первой половины XVIII века. М. : Музыка, 1983. 77 с.
4. Конен, В.Дж. Клаудио Монтеверди. М. : Советский композитор, 1971. 324 с.
5. Коротовских, М.В. Аффекты в философии и музыкальном искусстве XVII–XVIII вв. *Культурология. Дайджест*. 2005. № 2. С. 84–86.
6. Куклев, А.В. «Коронация Поппеи» как образец оперного стиля К. Монтеверди. *Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского*. 2012, № 2 (1). С. 386–389.
7. Ливанова, Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года : учебник. в 2-х тт. Т. 1. М., Музыка, 1983. 696 с.
8. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков [сост. В. Шестаков]. М. : Музыка, 1971. 688 с.
9. Стравинский, И.Ф. Статьи и материалы. М., 1973. 527 с.
10. Тараева, Г.Р. Семантика музыкального языка: конвенции, традиции, интерпретации. М. : Арт-транзит, 2012. 240 с.
11. Холопова, В.Н. Содержательные парадигмы музыкально-исторических эпох (к инновациям в российском музыкальном образовании). *Музыкальное искусство и образование*. Вып. 3. 2013. С. 79–92.
12. Carter, T. Monteverdi's Musical Theatre. Yale University Press : New Haven and London. 2002. 336 p.

#### REFERENCES

1. Bronfin, E. (1970) Claudio Monteverdi [Claudio Monteverdi]. L. : Muzyka [in Russian].
2. Vashkevich, N.L. (2011) Semantika muzykal'noj rechi. Muzykal'nyj sintaksis. Slovar' muzykal'nyh form [Semantics of musical speech. musical syntax. Dictionary of musical forms]. Tver' [in Russian].
3. Zaharova, O.I. (1983) Ritorika i zapadnoevropejskaja muzyka XVII – pervoj poloviny XVIII veka [Rhetoric and Western European music of the XVII – first half of the XVIII centuries]. M. : Muzyka [in Russian].
4. Konen, V.Dzh. (1971) Klaudio Monteverdi [Claudio Monteverdi]. M. : Sovetskij kompozitor [in Russian].
5. Korotovskih, M.V. (2005) Affekty v filosofii i muzykal'nom iskusstve XVII–XVIII vv [Affects in philosophy and musical art of the XVII–XVIII ages]. *Kul'turologija. Dajdzhest*. Nr 2. pp. 84–86 [in Russian].
6. Kuklev, A.V. (2012) «Koronacija Poppei» kak obrazec opernogo stilja K. Monteverdi [«The Coronation of Poppea» as an example of the operatic style of C. Monteverdi]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo*. Nr 2 (1). pp. 386–389 [in Russian].
7. Livanova, T.N. (1983) Istorija zapadnoevropejskoj muzyki do 1789 goda : uchebnik v 2-h tt. [History of Western European music before 1789 : a textbook in 2 vols.]. T. 1. M., Muzyka [in Russian].
8. Muzykal'naja jestetika Zapadnoj Evropy XVII–XVIII vekov (1971) [sost. V. Shestakov] [Musical esthetics of Western Europe in the XVII–XVIII ages]. M. : Muzyka [in Russian].
9. Stravinskij, I.F. (1973) Stat'i i materialy [Articles and materials]. M. [in Russian].
10. Taraeva, G.R. (2012) Semantika muzykal'nogo jazyka : konvencii, tradicii, interpretacii [Semantics of musical language: conventions, traditions, interpretations]. M.: Art-tranzit [in Russian].
11. Holopova, V.N. (2013) Soderzhatel'nye paradigmy muzykal'no-istoricheskikh jepoh (k innovacijam v rossijskom muzykal'nom obrazovanii) [Meaningful paradigms of musical-historical epochs (towards innovations in Russian musical education)]. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie*. Vyp. 3. pp. 79–92. [in Russian].
12. Carter, T. (2002) Monteverdi's Musical Theatre. Yale University Press : New Haven and London