

ОПЕРНЕ МИСТЕЦТВО: МУЗИЧНІ ТА ПОЗАМУЗИЧНІ КОНТЕКСТИ

УДК 792.54.03:792.05](450)(045)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276560>

ЧЕКАН Ю. І.

Чекан Юрій Іванович — доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії світової музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (Київ, Україна)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1501-1592>

y.chekan@gmail.com

© Чекан Ю. І., 2023

ЛОКАЦІЇ ПЕРШИХ ОПЕРНИХ ВИСТАВ: ВІД ЕЛІТАРНОСТІ ДО ЗАГАЛЬНОДОСТУПНОСТІ

Об'єктом дослідження в історії музики зазвичай виступає духовна складова художньої культури, властиві мистецтву жанрово-стильові процеси. Менше уваги вчених привертають конкретні умови існування мистецьких артефактів, ті локації, де відбувались прем'єрні та наступні виконання. Водночас без урахування цих відомостей музично-історичне минуле постає у збідненому та zdeформованому вигляді; певні речі залишаються не до кінця зрозумілими, окремі моменти випадають з поля зору. Саме тому надзвичайно важливим є дослідження складових інфраструктури музичного життя як способу існування музичної культури. До базових компонентів інфраструктури музичного життя Європи Нового часу відноситься насамперед оперний театр. Зосереджено увагу на параметричних характеристиках локацій перших оперних вистав, де формувались вимоги до майбутніх оперних театрів. Розглянуто, зокрема, вистави, що проходили у пристосованих палацових приміщеннях («Еврідіка» Пері — Флоренція, Палац Пітті, *Sala delle Commedie*; «Орфей» Монтеверді — Мантуя, Палац Гонзага, покої Маргарити Гонзага д'Есте; «Святий Олексій» Ланді — вітальня палацу Барберіні *alle Quattro Fontane*) та придворних театрах переважно ренесансного типу («Викрадення Цефала» Каччіні — Флоренція, *Teatro degli Uffizi*; «Аріадна» Монтеверді — Мантуя, тимчасовий театр на *Cortile della Cavallerizza*). Наголошено, що здійснення сутнісних функцій жанру опери у Новоевропейській культурі (опанування антроповимірного простору музичними засобами, створення узагальнених стильових норм орис-музики та забезпечення сталості сформованої традиції) можливе за умови поєднання масовості та безперервного розвитку професіоналізму. Зазначено, що масовість зумовлюється, по-перше, кількісними та якісними характеристиками глядацької аудиторії та, по-друге, значним об'ємом корпусу текстів. Обидва названі чинники, будучи підготовленими у локаціях перших оперних вистав, уповні реалізувались у наступний період, позначений появою загальнодоступних оперних театрів, першим з яких став театр Сан-Кассіано у Венеції (1637).

Ключові слова: музична інфраструктура, оперний театр, жанр, глядацька аудиторія.

Вступ. З історії музики добре відомо, що початки опери пов'язані з містами Італії — Флоренцією, Мантуєю, Римом, Венецією. Там народжувався і первинно еволюціонував жанр, формувалась відповідна інфраструктура. Приміщення ренесансного (зазвичай придворного), переважно драматичного театру, трансформувалось у приміщення барокового (як придворного, так і публічного), оперного театру. Камерата графа Барді та палаци Корсі й Пітті у Флоренції (1600), *Accademia degli Invaghiti* та придворні вистави у герцога Гонзаго в Мантуї (1607), театр у палаці братів Барберіні у Римі (1632), перший публічний театр Сан-Кассіано (1637) та оперний театр Новіссімо у Венеції (1641) — ось головні пункти, де закладалися конститутивні нормативи, які зумовлюватимуть будівлю оперних театрів на початковому етапі розвитку жанру. Звичайно, цей перелік не є ані вичерпним, ані непорушним. Нагадаємо принципово важливу позицію: «дослідники мусять розуміти, що на те, які факти зараховують до історії театру, та на спосіб їх тлумачення частково впливає прийнята система поділу та що за іншого виду поділу можливий трохи інший погляд на ті ж події та процеси» [Брокетт, Гілді, 2014, с. 200]. Тобто, фокусуючи увагу на Флоренції, Мантуї та Римі, ми не повинні випускати з поля уваги те, що паралельні процеси відбувались і в інших містах Італії — Мілані, Пармі, Неаполі, Луцці, Вітербо чи Болоньї, де, за словами Ромена Роллана, «нараховувалось понад 60 домашніх театрів» [Роллан, 1986, с. 141].

Аналіз публікацій. Проблема формування та раннього етапу розвитку оперного жанру достатньо повно досліджена у науковій літературі. Класичними узагальнюючими роботами тут виступають монографії Германа Кречмара [Кречмар, 2014], Ромена Роллана [Роллан, 1986] та Манфреда Букофцера [Bukofzer, 1947]. Величезний фактологічний матеріал містить компендіум Альфреда Льовенберга [Loewenberg, 1978]. Фундаментальні дослідження присвячені творчості одного з фундаторів жанру — Клаудіо Монтеверді [Конен, 1971], [Fabbri, 1994], [Carter, 2016]. Останніми роками з'явилися ґрунтовні праці, що стосуються як загальних проблем характеристики епохи [Carter, Butt, 2005] та становлення жанру [Rosand, 1991], [Carter, Fantappiè, 2021], так і поглибленої характеристики його зв'язків з тим чи іншим соціальним інститутом (меценатська діяльність Гонзаго чи культурна політика Барберіні) [Sanders, 2012], [Lamothe, 2009]. Переважна більшість науковців концентрує увагу передусім на творчості та конкретних творах. У той же час умови виконання цих творів, характеристика приміщень, у яких відбувались вистави, залишаються на периферії дослідницьких інтересів. Відповідно, питання специфічної музичної інфраструктури спеціально не розглядаються, що унаочнює проблемну ситуацію у цій сфері історії музики. Сказаним зумовлена **мета** статті — на основі узагальнення та системного аналізу відомої інформації окреслити шляхи формування оперної інфраструктури на початковому етапі існування жанру (Флоренція — Мантуя — Рим). Досягнення зазначеної мети викликало потребу використання **методів** узагальнення та системного аналізу.

Результати дослідження.

Появу опери саме в містах Італії можна пояснити, окрім усього іншого, високою густотою населення: на думку Фернана Броделя, «те відчуття ліктя, за якого живе і розквітає цивілізація, становить близько 30 осіб на кв. км» [Бродель, 1995, с. 39]. У 1600 році, коли народилась опера, за свідченням того ж таки Броделя, густина населення Італії була найбільшою на європейському континенті — 44 особи на квадратний кілометр. Ця демографічна напруженість, перенаселення — «функція водночас

і числа людей, і ресурсів, що їх вони мають у своєму розпорядженні» [там само]¹. Зрозуміло, що така ресурсна надлишковість визначає високий рівень урбанізації, бурхливий розвиток міської культури, що стала поживним ґрунтом для розвитку нового, секулярного жанру — опери.

Отже, Флоренція. Олігархічна республіка, центр регіону Тоскана, одна з колисок Ренесансу, де працювали Джотто й Леонардо до Вінчі, Мікеланджело й Рафаель, Брунеллескі та Мазаччо, Боттічеллі й Донателло... Загальноновизнано, що саме тут, у гуртку ренесансних гуманістів, яким опікувався граф Барді², народилася опера, тоді ще *dramma per musica*. Чи потребувала вона спеціально пристосованого стаціонарного приміщення, окремої інфраструктури? Швидше за все ні, адже була передусім спорадичною розвагою аристократів, — «спектаклі при дворах або в академіях організовували лише з особливих нагод. Отож потреба у постійних театрах постала не так швидко. Чимало ранніх постановок відбувалося просто неба у дворах або садках, але у XVI столітті типовими місцями вистав стали банкетні зали або інші великі приміщення» [Брокетт, Гілді, 2014, с. 189–190]. Згадаємо, що перша в історії *dramma per musica*, «Дафна» Якопо Пері (1561–1633) та Оттавіо Рінуччіні (1562–1621), ноти якої не збереглися, вперше, у 1594 році, прозвучала «в маленькій кімнаті, приватним чином»³, і «була виконана <...> у колі друзів [Рінуччіні та Корсі — Ю. Ч.], які були від неї у захваті, а відтак “Дафна” була поставлена у будинку Корсі на одному з вечорів під час карнавалу 1598 року у присутності великого герцога Фердинандо Медічі, кардиналів даль Монте і Монтальто, Пієро Строцці, Франческо Чіні та інших численних шляхетних персон» [Роллан, 1986, с. 82]⁴.

Подібною є й сценічна історія першої *dramma per musica*, що збереглася до нашого часу — «Еврідіки» тих самих Пері та Рінуччіні. Створена як одна з розваг тиждневих святкувань з приводу одруження короля Франції Генріха IV та Марії Медічі, вона була вперше виконана на тимчасовій сцені перед аудиторією, що складалася не більше ніж з двохсот осіб, ввечері шостого жовтня 1600 року у приватній резиденції Медічі — палаці Пітті у Флоренції [Loewenberg, 1973, с. 206]. Як з’ясували Тім Картер і Франческа Фантап’є, вистава планувалась для Зали Ніш (*Sala delle Nicchie*), що має площу, трохи більшу за двісті квадратних метрів. Прем’єра, на вимогу герцога Фердинандо, була здійснена в іншому приміщенні цього палацу, відомому під назвою *Sala delle Commedie* (знаходилося на другому поверсі). Художник-декоратор та сценограф вистави Лодовіко Чіголі (1559–1613) трансформував конструкцію, виготовлену для *Sala delle Nicchie*, оскільки *Sala delle Commedie* мала дещо інші пропорції (стеля була трохи нижчою, а ширина зали — дещо більшою), та вимагав за цю роботу компенсацію у розмірі 25 скуді [Testaverde, 2003].

¹ Показники інших розвинених країн тогочасної Європи наступні: Нідерланди — 40, Франція — 34, Німеччина — 28.

² Джованні Барді, граф Верніо (1534–1612) — представник дому флорентійських банкірів; як переважна більшість аристократів, мав успішну військову кар’єру — служив у військах герцога Козімо Медичи, імператора Максиміліана II, папи Климента VIII. Барді був меценатом — так, він сплатив за навчання Вінченцо Галілея у Джозеффо Царліно у Венеції, більше десяти років підтримував Джуліо Каччіні, понад два десятиліття спонсорував діяльність Флорентійської камерати.

³ З листа Пієро Барді до Джованні Баттіста Доні від 16 грудня 1634 року [Иванов-Борецкий, 1936, с. 16].

⁴ Див. також: [Bukofzer, 1947, с. 56].

Тимчасова сценічна конструкція передбачала наявність авансцени, створення ефекту перспективи та можливості динамізації сцени. Щодо останнього — це був, очевидно, типовий для ренесансного театру маневр кулісами та заміна задника. Як пише сучасник, змальовуючи трансформації сценічного простору, «з'явилися найкрасивіші ліси, намальовані та рельєфні, розташовані так, що завдяки розумному освітленню виглядали сповненими денного світла. Однак, коли виникла необхідність показати Пекло, все змінилось, і перед нами постали страшні та жахливі скелі, що виглядали як справжні; над ними височіли голі пні та попалена трава. І там, крізь тріщину у величезному камені, ми побачили палаюче місто, пульсуючі язики полум'я, що пробивались крізь отвори уміських вежах, забарвлювали повітря у мідний колір» [Carter, Butt, 2005, p. 208]. Після вистави окремі елементи цієї конструкції використовувались для інших постановок. Якими ж були її розміри? Уявити це можна, орієнтуючись, крім іншого, на свідчення про те, що завіса була 8*11 метрів; з двох боків від неї знаходились намальовані алегоричні фігури, кожна 1,5*4 метри [Carter, Fantappiè, 2021, p. 198–199]. Для заповнення такого доволі об'ємного, але не величезного фізичного простору звучанням голосів та інструментів достатньо було камерного виконавського складу. Не випадково акомпануюча інструментальна група, розташована за кулісами, складалася з клавесина, ліри, лютні та китаррона.

Автори книжок з історії музики рідко згадують те, що трьома днями пізніше, дев'ятого жовтня, у рамках тих-таки святкувань у Флоренції було виконано ще один музично-театральний твір — «Викрадення Цефала» Джуліо Каччіні. Тім Картер вважає, що «Викрадення Цефала» (музика якого не збереглася) повністю відповідає критеріям, висунутим до опери на початку XVII століття: від початку до кінця твір співався (окрім музики Каччіні, тут були використані хори Луки Баті, П'єро Строцці та Стефано Вентурі дель Ніббіо), він мав достатньо чітку драматургічну канву (текст лібрето належить Габріелло Чьябрера) і був поставлений зі сценічною машинерією, створеною Бернандо Буанталенті, у придворному *Teatro degli Uffizi*. Цей театр, побудований у 1586 році та зруйнований у другій половині XVIII століття, як свідчать сучасники, за своєю будовою був подібний до ренесансного театру Олімпіко у Віченці і мав достатньо великі розміри: загальна його площа майже у п'ять разів перевищувала *Sala delle Nicchie* або *Sala delle Commedie* і становила 1100 квадратних метрів (55*20). Глядацька ж аудиторія «Викрадення Цефала», згідно з офіційним звітом, складала 3000 панів та 800 пань [Carter, 2009]¹.

Хто ж була публіка цих перших оперних вистав? Майже чотири тисячі присутніх — це ж величезна аудиторія! Чи можна вважати, виходячи з цього свідчення, що флорентійська *dramma per musica* («Еврідика») або ж *pastorale, comedia, favola, comedia pastorale* (як сучасники називали «Викрадення Цефала») мали дійсно масове поширення? Навряд чи. По-перше, згадані вистави не були загальнодоступними, їхню аудиторію — незалежно від кількості глядачів — складали представники переважно однієї субкультурної страти — дворяни, «елітарне коло аристократичних інтелектуалів» [Fabbri, 1994, p. 65]. Невипадково Ромен Роллан наголошує: «Ця гарна князівська вистава мала насправді вроджений гандж: вона була виключно князівською <...>. Це була шляхетна забава витончених знавців» [Роллан, 1986, с. 37]; в іншому місці він висловлюється ще категоричніше, вважаючи, що це мистецтво приз-

¹ Див. також: [Carter, Butt, 2005, p. 206]. Дослідження Тіма Картера дещо коригує твердження Романа Роллана, який вважав, що «Викрадення Цефала» — «невелика пасторальна п'єса», яка була виконана у Палаццо Веккіо [Роллан, 1986, с. 83].

началось «лише для небагатьох витончених умів та салонів, де ці уми задавали тон» [Роллан, 1986, с. 146]. По-друге, поняття масовості зумовлюється не тільки кількісними та якісними характеристиками аудиторії. Не менш важливим фактором, на нашу думку, є обсяг корпусу текстів, який забезпечує жанру широке поширення серед різних верств слухачів. А опер до появи загальнодоступних театрів було створено та виконано не так і багато. Герман Кречмар пише: «Згідно з Аллачі, на 1600–1637 рр. припадає до 450 виконаних або ж лише надрукованих театральних творів, але з них лише 38 можна з достатньою впевненістю чи вірогідністю віднести до опери. Встановлена Солерті у 1906 році їхня кількість — 41», з яких до нашого часу збереглась приблизно третина [Кречмар, 2014, с. 68, 69]¹. Зрозуміло, що 41 опера за майже 40 років для Італії — крапля у морі. Тому лише кратне зростання кількості опер після відкриття театру Сан-Кассіано у 1637 році² вкупі з іншими згаданими чинниками і є справжнім свідченням масовості опери в Новоєвропейській музичній культурі.

Та повернімось до приміщень, де ставилися перші опери й формувалися вимоги до оперно-театральної інфраструктури, що згодом стануть нормативними для усієї Європи. Важливим — окрім Флоренції — пунктом початкового етапу цього процесу виступає Мантуя, герцогство, кероване династією Гонзага. Чи не найвідомішими представниками цієї родини були Гульєльмо Гонзага (1538–1587) та його син Вінченцо (1562–1612), — меценати, які покровительствували поетові Торквато Тассо та живописцеві Пітеру Паулю Рубенсові. Мантуя — місто прем'єри знаменитого «Орфея» Монтеверді (24 лютого 1607 р.). Логічно припустити, що ця шедевральна прем'єра (Дональд Сандерс називає її «грандіозною кульмінацією майже двох століть музичного патронажу Гонзага» [Sanders, 2012, р. 119]) відбулася у побудованому родиною меценатів «розкішному театрі» на 1000 місць, в якому ставились опери і який було зруйновано під час війни за мантуанський спадок (1628–1631) [Конен, 1971, с. 56]. Однак таке припущення не витримує перевірки дійсністю. Оскільки постановка монтевердієвського «Орфея» здійснювалась за патронажу спадкоємця престолу, кронпринца Франческо, а не самого герцога Вінченцо Гонзага, то прем'єра пройшла не у театрі, а в одному із залів палацу (що знаходився у покоях сестри герцога — Маргарити Гонзага д'Есте), у присутності відносно незначної кількості глядачів, переважно — учасників мантуанської *Accademia degli Invaghiti*, членом якої був і кронпринц³. На користь пристосованого та *невеликого* за розмірами приміщення (а не придворного театру) свідчать і композитор, і сучасники. Так, у присвяті, що відкриває першу прижиттєву публікацію партитури «Орфея», надрукованої у Венеції за

¹ Лео Аллачі (1586–1669) — бібліотекар Ватиканської бібліотеки, автор каталогу усіх виконаних в Італії драм та опер (1666); Анджело Солерті (1865–1907) — італійський дослідник, автор численних робіт з історії музики.

² Упродовж наступних сорока років тільки у дев'яти театрах Венеції було поставлено понад 150 опер [Rosand, 1991, р. 3]. Герман Кречмар вважає, що до 1700 року їх було створено та поставлено принаймні шістьсот: триста у Венеції та стільки ж у італійських і німецьких резиденціях [Кречмар, 2014, с. 117].

³ *Accademia degli Invaghiti* — товариство мантуанських шляхтичів, на зібраннях якого відбувались обговорення наукових і мистецьких проблем. Товариство було засновано у 1562 році Чезаре Гонзага, графом Гвасталла (1530–1575). Від 1606 року президентом академії стає майбутній герцог Франческо Гонзага (1586–1612); у цей період товариство взяло на себе відповідальність за різноманітні розваги упродовж карнавального сезону.

два роки по мантуанській прем'єрі, Монтеверді зауважує, що вистава відбулася «на тісній сцені» [Сапонов, 2010, с. 24], яка, очевидно, не була розрахована на виконавський склад «Орфея». Нагадаємо, що окрім головних дійових осіб¹, композитор залучає до виконання хор, балет та близько сорока оркестрантів². При цьому, наприклад, вступна Токата виконується усім інструментальним складом, а це потребує досить багато місця, і розташувати музикантів за кулісами, як під час виконання «Еврідіки» Пері, було би проблематично. Просторову обмеженість приміщення, у якому відбулась прем'єра, зауважує й мантуанський придворний Карло Маньї: «Вчора була представлена комедія у звичайному театрі зі звичною пишністю, а завтра ввечері Найсвітліший Володар Принц [Франческо Гонзага — Ю. Ч.] спонсорує виставу у залі апартаментів, які займала Найсвітліша Володарка Феррари. Це мусить бути дуже незвичайним, оскільки усі актори співатимуть свої партії; кажуть, що успіх буде величезним. Піду вже чисто з цікавості, навряд чи мене щось утримає, хіба не вдасться протиснутись крізь тісняву приміщення» [Fabbrì, 1994, р. 63]³.

Вже наступна опера Монтеверді, «Аріадна» (1608)⁴, створена композитором з нагоди весілля Франческо Гонзага та Маргарити Савойської, виконувалась у театрі, щоправда тимчасовому, спорудженому спеціально для цієї okazji на *Cortile della Cavallerizza* — величезному внутрішньому подвір'ї герцогського палацу, де зазвичай проводились турніри, паради та виставки коней [Sanders, 2012, р. 124–125]. За свідченням тамтешнього літописця Федеріко Фолліно, на цій виставі були присутні принци, принцеси, послы, запрошені дами та велика кількість іноземців. Незважаючи на грандіозні розміри театру (Фолліно говорить про шість тисяч місць), усі бажаючі потрапити на прем'єру, яка тривала близько двох з половиною годин, не змогли. Сучасні дослідники вважають свідчення про шість тисяч місць дещо гіперболізованим, визнаючи навіть чотири тисячі глядачів невинувато перебільшеною кількістю [Carter, Butt, 2005, р. 243], однак зауважимо, що за кожною гіперболою стоїть реальна підстава — і навіть якщо театр не міг вмістити саме такого огрому публіки, все одно можна сміливо стверджувати, що, по-перше, «Аріадну» дивилось та слухало значно більше, ніж двісті персон, і, по-друге, це дійство відбувалось не у камерному пристосованому, а у спеціально побудованому та обладнаному театральному приміщенні, з оснащеною механізмами, пишно декорованою сценою. Фолліно у офіційному звіті про святкування, надрукованому у Мантуї 1608 року, спеціально звертає увагу на декорації, що являли собою «дику кам'янисту місцевість серед хвиль, які були у постійному русі, створюючи чарівний ефект» і, описуючи появу

¹ Партитура опери містить сімнадцять сольних партій, які, на авторитетну думку Тіма Картера, «легко можуть бути виконані менше ніж десятьма співаками — трьома сопрано, одним альтом, трьома тенорами (включаючи Орфея) та трьома басами», оскільки реальний виконавський склад, обраний композитором, передбачав можливість виконання кількох ролей одним співаком (за винятком Орфея, який знаходиться на сцені упродовж всієї вистави). Крім того, усі солісти (окрім головного героя) брали участь у хорах німф та пастухів. Це зумовлювалось суто прагматичними міркуваннями — досягти найефектнішого результату з максимальною економією ресурсів. Див.: [Carter, 2016, р. 347].

² 2 клавесини, 2 контрабасові віоли, 10 струнних (скрипки, альти та віолончелі), подвійна арфа, 2 малі французькі скрипки, 4 кіттарона, 2 органа-позитива з дерев'яними лабіальними трубами, 3 басові віоли, 5 тромбонів, регаль (переносний орган), 2 цинки, флейта-сопраніно, труба-кларіно та 3 труби з сурдинами.

³ З листа до брата від 23 лютого 1607 року, тобто за день до прем'єри.

⁴ Партитура, за винятком знаменитого «Плачу Аріадни», втрачена.

Аполлона у Пролозі, зазначає: «Він сидів на дуже гарній хмаринці <...>, яка, повільно спускаючись <...>, дісталась сцени і, залишивши Аполлона на скелі серед морських хвиль, миттєво зникла» [Fabbri, 1994, p. 86]. Зважаючи на все сказане, зовсім не випадковими є свідчення Фолліно про те, що герцог обмежив присутність своїх придворних, що всі охочі іноземні гості не змогли потрапити до театру, що натовп спраглих видовища ледь стримували гвардійці герцога, керовані капітаном Камілло Строцці та генералом Карло Россі [Fabbri, 1994, p. 85–87].

Отже, як бачимо, перші опери та інші музично-театральні вистави відбувались або ж у пристосованих приміщеннях палаців, або ж у придворних театрах — стаціонарних чи спеціально споруджених. Так, у Флоренції, у вже згаданому палаці Пітті було поставлено «Еврідіку» Джуліо Каччіні (1602), «Шлюб Медора та Анжеліки» (1619) та «Флору» (1628) Марко да Гальяно; у палаці Герардеска — «Плач Орфея» Доменіко Беллі (1616); на віллі Поджіо Імперіале — «Визволення Руджеро» Франческо Каччіні (1625). У Римі в палаці Корсіні відбулась вистава «Аретузи» Філіпо Віталі (1620) [Loewenberg, 1973, col. 4–11], у палаці Конті — «Ланцюг Адоніса» Доменіко Манцоккі (1626), у домі барона Родольфа фон Гогена Рехберга — «Осміяна Діана» Джачінто Корнаккіолі (1629) [Lamothe, 2009, p. 88–89]¹. Розміри та конфігурація приміщень, де виконувались ці твори, менш за все орієнтувались на власне мистецькі потреби. Наприклад, зал Подеста (*Salone del Podestà*) у палаці Ре Енцо у Болоньї (тут у 1610 році прозвучала «Андромеда» Джироламо Джакоббі), мав площу 854 квадратні метри — 61 завдовжки, 14 завширшки при висоті стелі 15 метрів. Це відносно вузьке та довге приміщення з рівною горизонтальною підлогою, без функціонального поділу на виконавську і глядацьку зони, без стаціонарного сценічного устаткування було лише пристосоване до театральних вимог (не випадково пізніше тут обладнали бальний зал).

Таким чином, параметри локацій, у яких виконувались перші опери, зумовлювались радше вагомістю тієї події, якій присвячувалась вистава, прагненням можновладця продемонструвати свої статки, підвищити або ж підтвердити свій статус, використати мистецтво як інструмент культурної політики. Чи не найяскравішим прикладом останнього буде Рим, столиця Папської держави, наднаціонального утворення, що проіснувало понад тисячу років — з VIII до кінця XIX століття. До розвитку опери в Римі особливо продуктивно долучилася родина Барберіні — аристократична династія, відома у Флоренції починаючи з XI століття. Найбільшого розквіту, багатства, могутності та впливовості ця сім'я набула у часи, коли її представник, Маффео Барберіні, став Папою Римським Урбаном VIII (понтифік у 1623–1644 рр.). За часів Урбана VIII у Папській державі квітнув непотизм: троє його племінників отримали високі церковні та світські посади. Франческо та Антоніо були призначені кардиналами та папськими легатами в Іспанії та Франції, Таддео — префектом Рима. Родина Барберіні широко підтримувала мистецтва; «найістотніший вплив Барберіні на музику починається <...> у 1633 році, коли закінчується будівництво їхнього палацу» [Роллан, 1986, с. 127]. З 1632 до 1643 року за їх сприяння в Римі було поставлено дев'ять опер; після смерті Урбана VIII та повернення з заслання — ще чотири².

¹ При постановці «Ланцюга Адоніса» для динамізації сцени було використано три пари періактів, що оберталися — із зображенням аркади колон, ліса та пекла.

² 1632 та 1634 — «Святий Олексій» Стефано Ланді, 1633 — «Ермінія на Йордані» Мікеланджело Россі, 1635 та 1636 — «Святі Дідім і Теодора» невідомого автора, 1637 — «Сподівайся, страж-

Меценатська активність Барберіні зумовлювалась подвійною метою: з одного боку, вони як очільники церкви прагнули повчати розважаючи, а з іншого як олігархи задовольняли суто мирську потребу демонструвати королівську розкіш. Відтак опера, так само, як і архітектура, образотворче мистецтво, наука, освіта, видавнича справа і навіть кулінарія були для Барберіні інструментами культурної політики [Rietbergen, 2006, p. 377–426]. Тож у царині музичного театру вони запровадили нову тенденцію — створення та постановки опер, які були б незалежними від династичних святкувань та відбувались упродовж карнавалу [Carter, Butt, 2005, p. 223].

Однією з найвідоміших і найзнаковіших в історії музики опер, створених на замовлення Барберіні та поставлених їхнім коштом, є «Святий Олексій» композитора Стефано Ланді (1587–1639) на лібрето Джуліо Роспільозі (1600–1669), що за 35 років стане папою Кліментом IX. Сценічне оформлення здійснив Джованні Берніні (1598–1680) — видатний архітектор і скульптор доби Бароко, автор архітектурного ансамблю площі святого Петра.

«Святий Олексій» — перша опера на історичну тему. Тут чи не вперше в історії жанру з основною сюжетною лінією органічно поєднуються ще дві — містична та комедійна (Демон і побутові персонажі в дусі *commedia dell'arte*). При тому що серед дійових осіб вісім партій розраховані на співаків-кастратів (нагадаємо, що в Римі жінкам співати не сцені було заборонено), басова партія Демона є надзвичайно вираженою і аж ніяк не другорядною і не побутово-комічною. Вступна *Sinfonia* (три скрипки, посилена група *continuo*), за словами Манфреда Букофцера, «ознаменувала собою важливий крок у розвитку незалежної оперної увертюри» [Bukofzer, 1947, p. 62]¹.

Де ж відбулася прем'єра «Святого Олексія»? В літературі знаходимо численні твердження про те, що опера була поставлена у новому театрі палацу Барберіні *alle Quattro Fontane*, який вмщував понад три тисячі глядачів². Однак останні дослідження доводять, що вперше опера Ланді була поставлена у вітальні цього палацу, що межувала з Великою залою, оздобленою знаменитими розписами П'єтро де Кортонна. «Це помірно велике приміщення могло вмістити близько 200 осіб і невелику сцену. Воно мало велику склепінчасту стелю і було добре освітлено двома вікнами, розташованими у задній частині кімнати» [Lamothe, 2009, p. 96]³.

Більше за розмірами приміщення іншого римського палацу, що належав Ватикану і під час понтифікату Урбана VIII був резиденцією кардинала Франческо — *Palazzo della Cancelleria*, — стало місцем вистав опер «Святий Боніфаций» (1638) та «Геноїнда» (1641) Вірджіліо Мадзоккі (1597–1646). Орієнтовна аудиторія цих вистав складала тисячу осіб [Lamothe, 2009, p. 97].

денний» Вірджіліо Мадзоккі, 1638 — «Святий Боніфаций» Вірджіліо Мадзоккі та «Тріумф щирості» Анджело Чеккіні, 1641 — «Геноїнда» Вірджіліо Мадзоккі, 1642 — «Зачарований палац» Луїджі Россі, 1643 — «Святий Євстафій» Вірджіліо Мадзоккі; 1656 — «Нема лиха без добра» Антоніо Аббатіні та Марко Мараццолі, «Зброя і кохання» та «Життя людини» Марко Мараццолі, 1668 — «Бальтазар» Антоніо Аббатіні [Lamothe, 2009, p. 6].

¹ Прем'єра відбулась 23 лютого 1632 року. Партитура була видана у 1634 році.

² Див. наприклад: [Bukofzer, 1947, p. 62]; [Loewenberg, 1973, col. 14]; [Bonds, 2013, p. 219].

³ У тій самій вітальні 1635 року було поставлено оперу невідомого автора «Святий Дідім і Теодора» (партитура не збереглася).

Збільшення розмірів приміщень, що використовувались для вистав, ставило серйозні вимоги перед композиторами та виконавцями. Заповнити звучанням об'ємний простір було дуже непросто — чи не тому у відомій передмові до першого друкованого видання «Дійства про Душу й Тіло»¹, що вийшло у 1600 році, Еміліо Кавальєрі писав: «Театр або зал повинен бути придатним для такого роду музичних вистав і не повинен вмщати більше, ніж тисячу людей. Треба попідкуватись про те, щоби слухачам було зручно розміститись, аби дотримувалась щонайглибша тиша у залі для їх власної насолоди. Якщо ж вистава йтиме у дуже великій залі, то неможливо буде розібрати слова. Це змушує співака напружувати голос, від чого втрачає силу втілюване ним почуття...» [Кавальєри, 1999]. Побаження Кавальєрі частково були реалізовані при будівництві публічних театрів, зокрема, театру Сан-Кассіано, який відкриває нову сторінку історії оперної інфраструктури.

Висновки. Таким чином, сконцентрувавши увагу на обставинах і локаціях прем'єрних виконань перших опер, бачимо, що паралельно зі становленням та розвитком жанру відбувається формування притаманної йому специфічної інфраструктури. Виконувана у пристосованих приміщеннях, опера не могла набути широкого поширення — на заваді цьому стояла обмеженість аудиторії (як кількісна, так і станово-статусна). Не маючи широкого поширення у різних субкультурних стратах, жанр, що відповідав концептуальним запитам Нового часу, залишався також істотно обмеженим у кількісному відношенні. Корпус оперних текстів (до появи загальнодоступного оперного театру) був незначним, що стримувало власне жанрову еволюцію. Залишаючись в розглянутих локаціях, опера не могла виконати тих ключових завдань, що її ставило перед музичним мистецтвом і першим концепційним жанром Новоевропейської музики життя — опера не могла ані опанувати антроповимірному простору музичними засобами, ані створити узагальнені стильові норми *opus*-музики, ані забезпечити сталість традиції. Водночас саме тут, у палацових приміщеннях та придворних театрах, були сформовані ті передумови, що сприяли вибухоподібному розвитку самостійної оперної інфраструктури, починаючи з другої третини XVII століття, і, як наслідок, кратному збільшенню корпусу оперних текстів та бурхливим жанрово-стильовим процесам історії музики Нового часу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Бродель Ф. Матеріальна цивілізація, економіка і капіталізм, XV–XVIII ст. Том 1. Структури повсякденності: можливе і неможливе. Київ : Основи, 1995. 543 с.
2. Брокетт О., Гілді Ф. Історія театру. Львів : Літопис, 2014. 729 с.
3. Иванов-Борецкий М. Музыкально-историческая хрестоматия. Москва : Музгиз, 1936. Вып. 2. 212 с.
4. Кавальєри Эмилио. Вступление к первому печатному изданию «Представления о Душе и Теле». URL:https://web.archive.org/web/20160305233150/http://www.mmv.ru/sm/arth/15-03-1999_dusha.htm (дата звернення 16.12.2022).
5. Конен В. Клаудио Монтеверди. Москва : Советский композитор, 1971. 323 с.
6. Кречмар Г. История оперы. Москва : ГИТИС, 2014. 387 с.

¹ «Дійство про Душу й Тіло» (*La Rappresentazione di anima e di corpo*) Еміліо Кавальєрі (1600, Рим, церква Санта Марія ін Валічелла) — твір, жанрова природа якого поєднує ознаки ораторії та духовної опери.

7. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. Выпуск первый. История оперы в Европе до Люлли и Скарлатти. Москва : Музыка, 1986. 312 с.
8. Сапонов М. Либретто «Орфея» Монтеверди: опыт истолкования. *Старинная музыка*. 2010. № 3. С. 20–36.
9. Bonds M. A History of music in Western Culture. Boston : Pears, 2013. 676 p.
10. Bukofzer M. Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach. New York : W. W. Norton & Company, Inc., 1947. 489 p.
11. Carter T. Rediscovering Il rapimento di Cefalo. *Journal of Seventeenth-Century Music*, vol. 9, no.1. (2009). URL: <https://www.sscm-jscm.org/jscm/v9/no1/carter.html> (дата звернення 3.12.2022).
12. Carter T. Singing Orfeo. On the Performers of Monteverdi's First Opera. *Studies in Seventeenth-Century Opera*. / Edited by Beth L. Glixon. London & New York : Routledge, 2016. P. 75–118.
13. Carter T., Butt J. The Cambridge History of Seventeenth-Century Music. Cambridge : Cambridge University Press, 2005. 591 p.
14. Carter T., Fantappiè F. Staging 'Euridice : Theatre, Sets, and Music in Late Renaissance Florence. Cambridge : Cambridge University Press, 2021. 280 p.
15. Lamothe V. The Theater of Piety: Sacred Operas for the Barberini Family (Rome, 1632–1643). Chapel Hill : University of North Carolina, 2009. 356 p.
16. Loewenberg A. Annals of opera. 1597-1940. London : John Calder, 1978. 1756 с.
17. Rietbergen P. Power and religion in Baroque Rome. Barberini Cultural Policies. Leiden : Brill, 2006. 437 p.
18. Rosand E. Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre. Berkeley : University of California Press, 1991. 684 p.
19. Sanders D. Music at the Gonzaga court in Mantua. Lanham : Lexington Books, 2012. 200 p.
20. Testaverde A. Nuovi documenti sulle scenografie di Ludovico Cigoli per l'Euridice di Ottavio Rinuccini. «*Medioevo e Rinascimento*», XVII. 2003, XIV. P. 307-321. URL: <https://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=1463> (дата звернення 2.12.2022).
21. Fabbri P. Monteverdi. Cambridge : Cambridge University Press, 1994. 350 p.

REFERENCES

1. Brodel, F. (1995). *Materialna tsyvilizatsiia, ekonomika i kapitalizm, XV–XVIII st. Tom 1. Struktury povsiakdennosti: mozhlyve i nemozhlyve* [Material civilization, economy and capitalism, XV–XVIII centuries. Vol. 1. Structures of everyday life: possible and impossible]. Osnovy, Kyiv, 543 s. [in Ukrainian].
2. Brokett, O., Hildi, F. (2014). *Istoriia teatru* [History of the theatre]. Litopys, Lviv, 729 s. [in Ukrainian].
3. Ivanov-Boretskii, M. (1936). *Muzykal'no-istoricheskaya khrestomatiya* [A music-historical anthology]. Vyp. 2. Muzgiz, Moscow, 212 s. [in Russian].
4. Kaval'eri, Emilio. (1999). *Vstuplenie k pervomu pechatnomu izdaniyu "Predstavleniya o Dushe i Tele"* [Preface to the first printed edition of "La Rappresentazione di anima e di corpo"]. URL: https://web.archive.org/web/20160305233150/http://www.mmv.ru/sm/arth/15-03-1999_dusha.htm (accessed: 6.12.2022) [in Russian].
5. Konen, V. (1971). *Klaudio Monteverdi* [Claudio Monteverdi]. Sovetskii kompozitor, Moscow, 323 s. [in Russian].

6. Krechmar, G. (2014). *Istoriya opery* [History of the opera]. GITIS, Moscow, 387 s. [in Russian].
7. Rollan, R. (1986). *Muzykal'no-istoricheskoe nasledie. Vypusk 1. Istoriya opery v Evrope before Lully i Skarlatti*. [Musical and historical heritage. Volume one. History of opera in Europe before Lully and Scarlatti]. Muzyka, Moscow, 312 s. [in Russian].
8. Saponov, M. (2010). *Libretto «Orfeya» Monteverdi: opyt istolkovaniya* [Libretto of "Orpheus" by Monteverdi: an example of interpretation]. In: *Starinnaya muzyka* [Early music]. № 3, s. 20–36 [in Russian].
9. Bonds, M. (2013). *A History of music in Western Culture*. Boston: Pears, 676 p. [in English].
10. Bukofzer, M. (1947). *Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach*. New York : W. W. Norton & Company, Inc. 489 p. [in English].
11. Carter, T. (2009). Rediscovering Il rapimento di Cefalo. In: *Journal of Seventeenth-Century Music*, vol. 9, no. 1. URL: <https://www.sscm-jscm.org/jscm/v9/no1/carter.html> (accessed: 3.12.2022) [in English].
12. Carter, T. (2016). Singing Orfeo. On the Performers of Monteverdi's First Opera. In: *Studies in Seventeenth-Century Opera* / Edited by Beth L. Glixon. London & New York : Routledge, pp. 75–118 [in English].
13. Carter, T., Butt, J. (2005). *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*. Cambridge : Cambridge University Press, 591 p. [in English].
14. Carter, T., Fantappiè, F. (2021). *Staging 'Euridice': Theatre, Sets, and Music in Late Renaissance Florence*. Cambridge : Cambridge University Press, 280 p. [in English].
15. Lamothe, V. (2009). *The Theater of Piety: Sacred Operas for the Barberini Family (Rome, 1632–1643)*. Chapel Hill : University of North Carolina, 356 p. [in English].
16. Loewenberg, A. (1978). *Annals of opera. 1597–1940*. London : John Calder. 1756 p. [in English].
17. Rietbergen, P. (2006). *Power and religion in Baroque Rome. Barberini Cultural Policies*. Leiden : Brill, 437 p. [in English].
18. Rosand, E. (1991). *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*. Berkeley : University of California Press, 684 p. [in English].
19. Sanders, D. (2012). *Music at the Gonzaga court in Mantua*. Lanham : Lexington Books, 200 p. [in English].
20. Testaverde, A. (2003). Nuovi documenti sulle scenografie di Ludovico Cigoli per l'Euridice di Ottavio Rinuccini. In: «Medioevo e Rinascimento», XVII. 2003, XI, pp. 307–321. URL: <https://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=1463> (accessed: 2.12.2022) [in Italian].
21. Fabbri, P. (1994). *Monteverdi*. Cambridge: Cambridge University Press, 350 p. [in English].

YURII CHEKAN

Chekan, Yurii — Doctor of Art Criticism, Associate Professor, Professor at the Department of World Music History at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1501-1592>

y.chekan@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276560>

LOCATIONS OF THE FIRST OPERA PERFORMANCES: FROM ELITISM TO GENERAL AVAILABILITY

Relevance of the study. The object of research in the history of music usually is the spiritual component of artistic culture, its genre- and style-centric processes of the art itself. Specific conditions of artistic artifacts's existence, locations where the premiere and subsequent performances took place, draw less scientific attention. At the same time, without taking this information into account, the musico-historical aspects of the past appear devalued and deformed; certain things remain not understood completely, certain moments fall out of sight.

The purpose of the study. It is extremely important to study the components of the infrastructure of musical life as a way of existence of musical culture. The opera theatre is one of the basic components of the infrastructure of the musical life of modern Europe. This study is based on generalization and system analysis **methods**. Attention is focused on the parametric characteristics of the locations of the first opera performances, where the requirements for future opera houses were formed. In particular, performances that took place in adapted palace premises ("Euridice" by Peri — Florence, Palazzo Pitti, Sala delle Commedie; "Orpheus" by Monteverdi — Mantua, Palazzo Gonzaga, chambers of Margarita Gonzaga d'Este; "Saint Alexius" by Landi — hall of the palace Barberini alle Quattro Fontane) and court theaters mainly of the Renaissance type ("Il rapimento di Cefalo" by Caccini — Florence, Teatro degli Uffizi; "Ariadne" by Monteverdi — Mantua, temporary theatre on the Cortile della Cavallerizza).

The results and conclusions. It is emphasized that the implementation of the essential functions of the opera genre in the New European culture (the development of the anthropo-dimensional space by musical means, the creation of generalized stylistic norms of opus music and ensuring the stability of the formed tradition) is possible under the condition of provided reach and continuous professional development. It is noted that the reach is determined, firstly, by the quantitative and qualitative characteristics of the audience and, secondly, by the significant volume of body of the texts. Both of these factors, being prepared in the locations of the first opera performances, were fully developed and realised in the following period, marked by the appearance of publicly accessible opera houses, the first of which was the San Cassiano theater in Venice (1637).

Keywords: music infrastructure, opera house, genre, audience of spectators.