

Екатерина Антоненко

ТЕНОРОВЫЕ И БАСОВЫЕ ПАРТИИ В МУЗЫКЕ ДЛЯ ВЕНЕЦИАНСКИХ ПРИЮТОВ XVIII ВЕКА:

ИСТОРИЧЕСКИЕ СВИДЕТЕЛЬСТВА И СОВРЕМЕННАЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ПРАКТИКА (НА ПРИМЕРЕ СОЧИНЕНИЙ АНТОНИО ВИВАЛЬДИ И БАЛЬДАССАРЕ ГАЛУППИ)

Возрождение старинной музыки иногда ставит перед современным исполнителем вопросы, которые, представляясь на первый взгляд простыми и даже тривиальными, на самом деле могут оказаться весьма трудно разрешимыми.

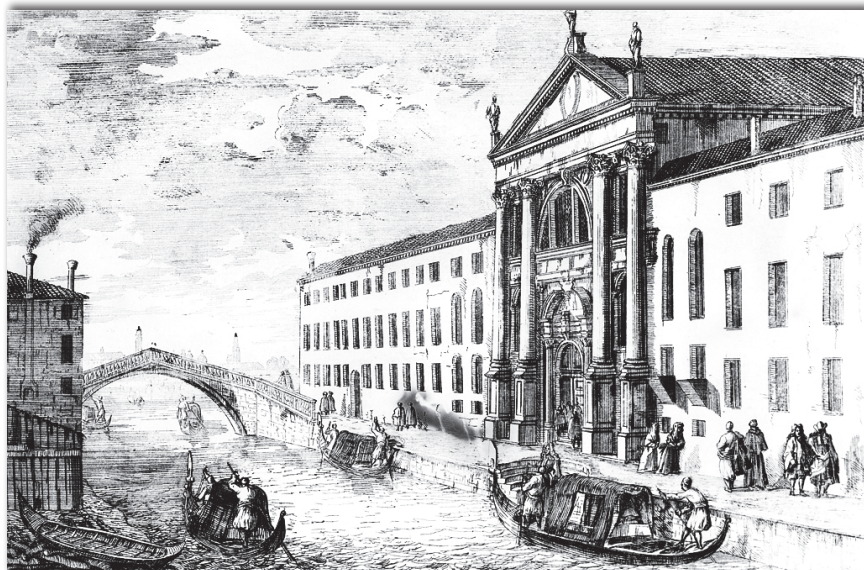
Для того чтобы яснее обрисовать проблему нашей статьи, обратимся сразу ко всем известному примеру — *Gloria RV589* Антонио Вивальди, сочинению, написанному для исполнения в венецианском *Ospedale della Pietà*, или «Приюте Милосердия». Состав исполнителей, казалось бы, не вызывает никаких вопросов: партитура включает оркестр, солирующие голоса сопрано и контральто и обычный по сегодняшним меркам смешанный хор SATB. Однако известно, что в приюте Пиета музыке обучались только девочки. Так почему же в партитуре указан смешанный хор, и что это могло означать на практике?

В рамках нашей статьи мы постараемся разобраться, как могли звучать партитуры для венецианских приютов в XVIII веке, и рассмотреть варианты решений, к которым может прийти современный исполнитель¹.

Антоненко Екатерина Юрьевна — преподаватель кафедры хорового дирижирования Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, художественный руководитель и дирижер вокального ансамбля «INTRADA»

Прежде чем перейти непосредственно к поставленным проблемам, кратко остановимся на том, что же представляли собой венецианские приюты в XVIII веке.

Венецианские приюты (*ospedali*)² — уникальное явление в истории музыки — тесно связаны с традициями Венецианской республики. Ее независимость от Ватикана позволила девушкам выступать в качестве церковных музыкантов в общедоступном богослужении. Тем самым венецианская практика представляла собой отступление от традиционного запрета на участие женщин



Ил. 1. Лука Карлеварис. Приют Мендиканти (гравюра из серии «Строения и виды Венеции», 1703)³. Частная коллекция

¹ Следует оговориться, что наша публикация не претендует на нахождение универсального решения. Дело в том, что затрагиваемый нами исторический период охватывает целое столетие, кроме того, речь идет о самостоятельных учреждениях, имевших различные традиции. Еще одна трудность — огромное количество музыкального материала, который в большинстве своем находится в рукописях и на сегодняшний день изучен только фрагментарно.

² Феномен венецианских консерваторий в настоящее время приковывает огромное внимание западного музыковедения. Первая целиком посвященная этому явлению работа принадлежит немецкой исследовательнице К. Мейер (1917; [23]). Эстафета была подхвачена Д. Арнольдом в статье «Сироты и леди: венецианские консерватории (1680–1790)» (1962/63; [5]). За нею последовал целый ряд публикаций Д. Арнольда (1965–1984; [6; 7; 8; 9; 10; 11]). Последними и наиболее полными исследованиями являются книга «Женщины-музыканты Венеции. Музыкальные учреждения, 1525–1855» ученицы Д. Арнольда Дж. Л. Балдоф-Бёрдз, впервые вышедшая в 1993 году (переиздана с корректурами Э. Арнольд в 1996 году; [13]), и труд «Музыкальная жизнь в венецианских Оспедали XVIII столетия: историческая панорама и документальные материалы» П. Дж. Джилльо (2006; [19]). В отечественном музыковедении эта важнейшая тема еще не получила должного освещения. В данный момент на русском языке информацию о венецианских консерваториях можно почерпнуть из научно-популярной книги «Венеция Вивальди» П. Барбье, переведенной с французского языка в 2009 году (глава III: «Оспедали — музыкальная слава для самых бедных»; [2, 82–122]), а также из нашей статьи, посвященной венецианскому мотету XVIII века (2011; [1]).

³ Ил. 1–4 заимствованы из CD-приложения «Документальные материалы» к книге: [19].

в богослужении, который соблюдался в римско-католической церкви вплоть до середины XX века [13, 3]⁴.

Четыре венецианских приюта — *Ospedale dei Mendicanti* (Приют нищих),

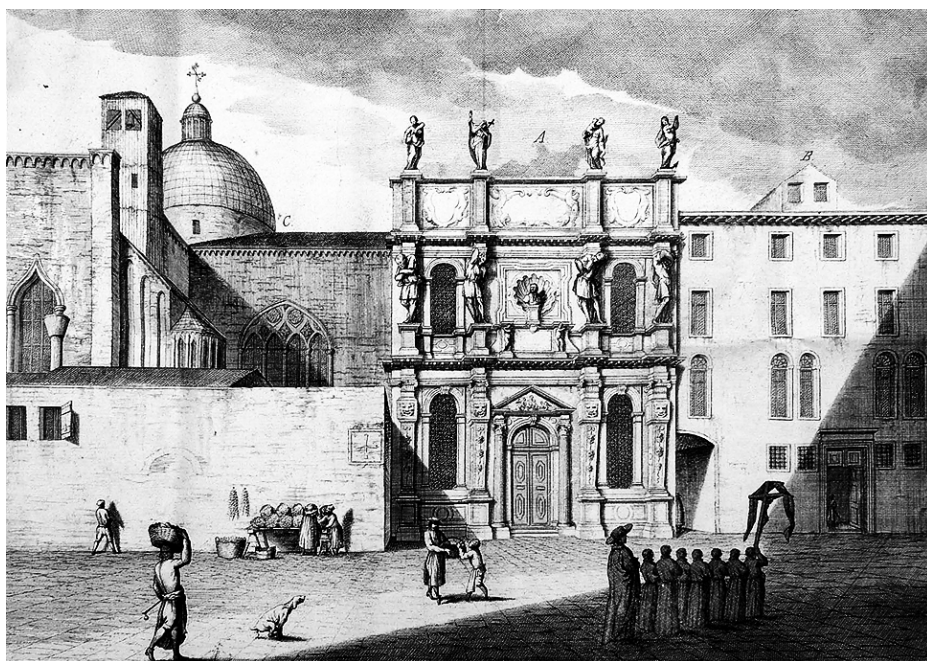


Ил. 2. Анелло Портио, Алессандро делла Виа. Приют Пиета. Фрагмент панорамы набережной Сьявони (1686). Венеция, частная коллекция

Ospedale della Pietà (Приют милосердия), *Ospedaletto a S. Giovanni e Paolo* (Малый приют Св. Иоанна и Павла, или *Ospedale dei Poveri Derelitti* (Приют беспризорных) и *Ospedale degli Incurabili* (Приют неизлечимо больных) — были

⁴ Так, в капелле Св. Марка, состоявшей исключительно из мужчин, партии альтов и сопрано исполнялись кастратами. Следует отметить, что в XVIII веке не допускалось совместное пение в храме мужчин и женщин (см.: [27, 130]), соответственно, музыкальная часть богослужения в венецианских приютах обеспечивалась только девушками. В связи с этим, чтобы не вводить читателя в заблуждение, нам придется в данной статье отказаться от использования современных терминов «однородный» и «смешанный» хор; вместо них мы будем приводить перечень голосов в партитуре в соответствии с обозначениями ключей (чаще всего — SSAA или SATB), который, как будет видно из дальнейшего изложения, не указывает прямо на состав исполнителей.

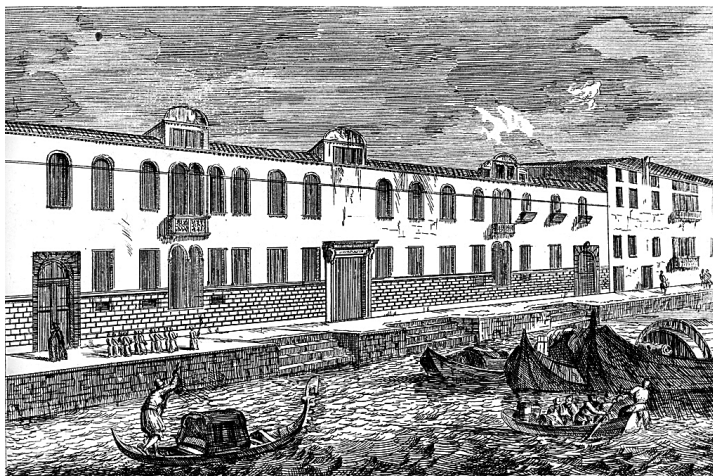
духовно-благотворительными учреждениями для осиротевших, оставленных или незаконнорожденных детей. Изначально *ospedali* создавались для лечения больных и поечения о беспомощных⁵. В приюты принимались обездоленные дети обоего пола, но мальчики появляются в списках ненадолго: едва они немного подрастали, их отдавали подмастерьями в одну из городских ремесленных корпораций. Девушки же могли покинуть приют лишь после замужества либо принятия пострига; документы эпохи свидетельствуют о том, что большинство воспитанниц оставалось в приютах навсегда.



Ил. 3. Мартин Энгельбрехт. Приют Оспедалетто (1-я пол. XVIII в.).
Генуя, Исторический архив конгрегации клириков Сомаски

⁵ *Ospedale dei Mendicanti* был основан в XIII веке и принимал прокаженных, людей, страдающих неизвестными недугами, а также увечных, нищих и стариков; *Ospedale della Pietà* был создан в 1346 году ради сирот и подкидышей; *Ospedale degli Incurabili* был открыт между 1520 и 1522 годами и первоначально предназначался для ухода за сифилитиками; *Ospedale della Pietà* появился в 1527 или 1528 году, его целью было оказание помощи населению в случае голода. Решающим для судеб венецианских приютов стал экономический кризис 1777 года, после которого они оказались под государственной опекой и постепенно прекратили свою работу из-за недостатка средств. В Приюте Инкурабили финансовые неурядицы совпали еще и с обвалом части церковного здания, после чего капелла была распущена [15, 19]. Со временем разрушение церкви продолжалось, в XIX веке она служила уже только как военный склад, впоследствии была полностью снесена. Капелла Мендиканти просуществовала еще некоторое время после 1777 года за счет энтузиазма ее руководителей, продолжавших свою работу без денежного вознаграждения. Предположительно в 1804 году музыкальная деятельность в Мендиканти прекратилась. Оспедалетто был закрыт в 1791 году. Только приют Пиета, капелла которого просуществовала до 1859 года, работает и поныне. Архив этого приюта — единственный сохранившийся до настоящего времени.

Музыка в приютах постепенно заняла привилегированное положение, став одним из главных источников их дохода. Слава приютов привлекала путешественников со всей Европы. Так, русский дипломат Петр Андреевич Толстой в мае 1698 года пишет: «В Венецы есть монастыри девические, в которых девицы, вступившие до закону, играют на органех и на розных инструментах и певают на хорах таково изрядно, что во всем свете такова слаткаго пения и согласия нигде не обретається, и таково предивно, что всех слушающих того пения приводят во изумление. И со всего свету християне приезжают в Венецию, желая насладиться тем их, подобно ангелским, пением; а наипаче изо всех монастырей, которой называется Инкорабели, и потом в монастыре на новом фундаменте, в котором живут законницы медиканки, а потом и в других девических монастырех изрядно девицы певают» [4, 109]. Знатоки искусства сравнивали оркестры венецианских приютов с лучшими оркестрами Европы, солисток ор-



Ил. 4. Лука Карлеварис. Приют Инкурабили (гравюра из серии «Строения и виды Венеции», 1703). Частная коллекция

кестра — с лучшими виртуозами, а певицы — со знаменитыми оперными дивами. Шарль де Бросс, путешествовавший по Италии в 1739–1740 годах, ставит оркестр приюта Пиета выше оркестра Парижской оперы, утверждая при этом, что скрипачка приюта Кьяретта, несомненно, была бы лучшей во всей Италии, если бы ее не превзошла Анна Мария из Оспедалетто [26, 16]. Чарльз Бёрни в книге «Современное состояние музыки во Франции и Италии» пишет, что все певицы приюта Инкурабили, которых он слушал во время вечера 12 августа 1770 года, «заслужили бы восхищение в первых операх Европы» [16, 176]. В том же году Жан-Жак Руссо пишет о Мендиканти, будто «даже оперные певицы приходят сюда, дабы усовершенствовать свой вкус в соответствии с теми блистательными образцами» (цит. по: [2, 100]).

Воспитанницы *ospedale* делились на музыкантов (*Figlie di Coro*⁶) и всех прочих (*Figlie di Comun*) — занимавшихся шитьем, вышиванием, ткачеством по шелку

⁶ Термин *Coro* обозначал совокупность вокальных и инструментальных голосов; соответственно, словосочетание *figlie di Coro* относилось к исполнительницам как вокальных, так и инструментальных партий.

и хлопку, а также различной работой в приюте. Обучение музыке было организовано следующим образом: более опытные воспитанницы преподавали менее опытным, а те, в свою очередь, новичкам; при этом профессиональные учителя музыки (*maestri*) занимались обучением только наиболее опытных музыкантов⁷. Следует подчеркнуть, что, хотя воспитанницы приютов упоминаются в документах как *figlie* и *figliole* («дочери»), среди них были музыканты разного возраста. Количество их варьировалось. Так, в 1744 году *Coro* приюта Мендиканти насчитывал около восьмидесяти музыкантов, о чем мы узнаем из документа о решении расширить хоровую галерею (*cantoria*), так как она оказалась слишком мала для такого числа исполнительниц [11, 350]. По архивным данным, в 1749 году тот же коллектив насчитывал шестьдесят певиц и оркестранток, в 1750 — семьдесят [18, 164]. Численность *Coro* Инкурабили при Франческо Бруза, занимавшем должность *maestro di coro* в период пребывания Бальдассаре Галуппи в России (1765–1768), составляла шестьдесят три человека [там же, 56]. Во времена Вивальди в Пиета было также около шестидесяти или семидесяти *figlie di Coro* [29, 1].

Послушать воспитанниц приютов можно было на всенощных и литаниях по субботам, во время вечереи по воскресеньям и месс по большим праздникам. С течением времени популярность этих служб возросла, вместе с нею вырос и «туристический спрос»; в результате расписание богослужений в приютах стали строить таким образом, чтобы избежать пересечений по времени: теперь лишь вечерня служилась в четырех приютских церквях примерно в одни и те же часы, а торжественные мессы и большие праздничные службы не назначались ни на один и тот же час, ни даже на один и тот же день: например, в Мендиканти торжественную мессу служили во второе воскресенье месяца, а в Оспедалетто — в четвертое⁸ [2, 97–98].

⁷ Манфред Букофцер в книге «Музыка в барочную эпоху» так описывает систему обучения в венецианских приютах середины XVII столетия (ссылаясь на Джованни Андреа Бонтемпи (ок. 1624–1705), итальянского певца-кастрата, композитора, историка музыки и архитектора, находившегося на службе в соборе Св. Марка с 1643 по 1650 под началом К. Монтеверди, Дж. Роветта и Ф. Кавалли): «Распорядок занятий включал по утрам: час, посвященный сложным пассажам, час упражнения в трели, час гамм и украшений, час работы над репертуаром, час занятия вокалом в присутствии маэстро; после полудня: час теории, час практики в контрапункте, еще один час работы над репертуаром. Остаток дня проводился в игре на инструментах, сочинении музыки и слушании знаменитых певиц. Через восемь лет подобного обучения, певец становился всесторонне образованным музыкантом, способным справиться с любой музыкальной задачей, что происходило, однако, в ущерб его общему образованию» [14, 407].

⁸ Немалый интерес для сегодняшних исполнителей представляет устройство храмов венецианских приютов, которое проливает свет на то, как было организовано их музыкальное пространство. В прежнем виде внутреннее убранство сохранилось в церкви Св. Иоанна и Павла приюта Оспедалетто, построенной в 1575 году по проекту Палладио, с множеством росписей Лонги, Тьеполо и Пальма Младшего. По описанию П. Барбье, напротив скамеек для прихожан в этом храме находится высокий, выше главного алтаря, клирос, где некогда пели воспитанницы, почти совершенно скрытые от взглядов слушателей тянущимися от края до края хоров длинными решетками. Под хорами, по обе стороны дарохранительницы, находятся две ниши, тоже, как это видно до сих пор, зарешеченные и предназначенные для девочек, аккомпанировавших певчим. Газета «Палладе Венета» за май 1704 года сообщает об исполнении воспитанницами приюта Пиета инструментальной симфонии, «каковая благодаря размещению музыкантш во всех четырех углах храма была столь гармонична и столь нова по самой своей сути, что музыка сделалась драгоценным средоточием восторга, так что казалось, будто сия композиция скорее с небес, нежели от людей» (цит. по: [2, 113]).



Ил. 5. Ян ван Гревенбрук мл. Музицирующие сироты (2-я пол. XVIII в.).
Венеция, библиотека музея Коррер

Итак, вернемся к вопросу о составах хора. Из четырех венецианских приютов в XVIII веке только в Пиета и Мендиканти партитуры указывают на состав SATB (с использованием соответствующих ключей). В сочинениях, предназначенных для Инкурабили и Оспедалетто, встречаются исключительно партии SSAA⁹. Однако известно, что в середине столетия в приютах Пиета и Инкурабили использовалась запись в ключах SSAB [27, 129].

Наличие теноровых и басовых партий в партитурах для венецианских приютов породило среди исследователей много гипотез. Начиная с 1960-х годов, когда этот вопрос был впервые поднят, в немецком и английском музыковедении высказывались предположения о привлечении мужских голосов для участия в выступлениях¹⁰. Однако эти предположения подвергаются справедливой критике со стороны крупнейшего исследователя музыки Вивальди Майкла Тэлбота, который в статье «Тенора и басы в венецианских приютах» (1994) указывает на невозможность одновременного пения в церковном хоре того времени женщин и мужчин [ibid., 130].

Другое возможное предположение состоит в том, что хоровая басовая партия вообще не исполнялась. Действительно, в большинстве случаев она дублируется инструментальным континуо. В пользу этой точки зрения может свидетельствовать описание Чарльзом Бёрни Вечерни в Приюте Мендиканти 5 августа 1770 года: «<...> так как хоры полностью состоят из женских голосов, в них никогда не бывает более трех партий, часто всего две; но когда их усиливают инструменты, последние восполняют аккорды, мелодия же становится гораздо более выразительной, если не слишком утяжелена гармонией. В этих приютах многие из девушек поют альтом (*in the counter-tenor*) до нижних А и G, что позволяет им всегда держаться ниже сопрано и меццо-сопрано, являясь для них основой; по-видимому, такое пение давно распространено в Италии, что можно увидеть на примерах сочинений, которые приводят авторы старинных трактатов (Царлино, Глареан, Кирхер и другие), где нижняя партия из трех часто записана в альтовом ключе» [16, 148–149]. Поскольку в указанном приюте была принята запись SATB, описание Бёрни можно трактовать следующим образом: басовые вокальные партии не исполнялись певцами и звучали только в инструментальном басовом голосе. Однако насколько была распространена подобная практика, судить трудно. В некоторых случаях хоровая басовая партия самостоятельна; особенно очевидна ее необходимость в фугированных эпизодах¹¹. К тому же,

⁹ М. Тэлбот связывает это с тем, что в приютах Инкурабили и Оспедалетто было меньше воспитанниц [26, 163]. Приют Пиета в 1738 году насчитывал более тысячи обитателей [2, 90].

¹⁰ Вальтер Кольнедер в книге «Антонио Вивальди. Жизнь и творчество» (1965) предполагает, что теноровые партии исполнялись низкими альтовыми голосами, а басовые пели преподаватели, возможно, также усиленные церковными певцами со стороны [21, 243]. Денис Арнольд в статье «Церковная музыка Вивальди: Введение» высказывал мнение, что тенора и басы нанимались для представлений в венецианских приютах из других церковных хоров [8, 72]. Согласно Робинсу Лэндону, в некоторых случаях басовые партии доверялись кому-то из служивших в приюте мужчин (цит. по: [2, 109]).

¹¹ Пример, приведенный Тэлботом, — «Et in terra pax» обеих *Gloria A.* Вивальди (RV 588 и RV 589), написанных для Пиета, — содержит часто независимые от инструментального баса и тщательно разработанные вокальные басовые партии (см.: [27, 130]).

в приюте Пиета, партитуры которого нотировались аналогично Мендиканти, сохранились книги подтекстованных басовых партий.

Мы также располагаем и другим свидетельством, в такой связи, по нашим сведениям, никогда не рассматривавшимся. Это письмо графа Бенинказа Бёрни от 7 июня 1784 года, которое последний опубликовал в своем «Отчете о музыкальных представлениях в память о Генделе в Вестминстерском аббатстве и Пантеоне 26, 27, 29 мая, 3 и 5 июня 1784 года». Речь идет об исполнении кантаты Фердинандо Бертони, *maestro di coro* приюта Мендиканти, «La reggia di Calipso» («Дворец Калипсо») по случаю приезда Иосифа II в Венецию 15 июля 1769 года: «Были собраны все девушки из четырех консерваторий, или школ музыки, способные петь и играть. <...> в огромном зале палаццо Реццонио был собран ансамбль из ста двадцати девушек, одетых в одинаковые — скромные и изящные — наряды. Все партии — инструментальные и вокальные, включая контрабасы и духовые, тенора и басы, — поручены были девичьим рукам и голосам. И не было меж ними ни единого мужа, за вычетом композитора, молча их слушавшего» [3, 155]. Таким образом, в письме, опубликованном английским историком, ясно говорится об исполнении воспитанницами приютов теноровых и басовых партий — однако вопрос о том, в каком регистре они звучали, остается для нас открытым.

Транспозиция теноровых и басовых партий на октаву выше — одно из предлагаемых исполнительских решений для подобной партитуры. Его главная сторонница — американский музыковед Джоан Уитмор, проанализировавшая в своей диссертации «Переработка музыки, исполнявшейся в венецианских Ospedali в XVIII веке» ряд партитур, изначально созданных для собора Св. Марка или других церквей и переделанных для исполнения в приютах, и наоборот [30]¹². Дж. Уитмор показывает, что при переработке произведений для разных составов исполнителей использовались различные техники переноса вокальных голосов; при этом партии не транспонировались механически — решение в каждом конкретном случае принималось индивидуально.

Тэлбот считает подход Уитмор ошибочным, однако замечает, что его реализация на практике «сегодня могла бы облегчить женским хорам исполнение некоторых хоровых произведений Вивальди» [26, 163]. Транспозицию теноровых партий Тэлбот считает совершенно невозможной, поскольку традиции исполнения в ключах «до» на октаву выше никогда не существовало [27, 134]. Несмотря на убежденность Тэлбота, в практике предшествующих столетий нам известны случаи такой октавной транспозиции¹³. Приведем несколько примеров.

¹² Хелен Гайер в статье «Заметки о некоторых сочинениях на текст 112 Псалма *Laudate pueri* для венецианских Ospedali (консерваторий)» [17, 172] также упоминает случаи переноса голосов (как правило, октавного) при переработке венецианских ораторий П. Анфосси для их исполнения в Риме и возобновления ораторий Ф. Бертони за пределами Мендиканти, а также указывает на рукописи венецианских ораторий, соответствующим образом перетекстованные и транспонированные для исполнений за пределами приютов, хранящиеся в настоящее время в Милане (I-Mc, Fondo Nosedà). При этом немецкая исследовательница не дает более подробной информации о методе транспонирования.

¹³ Автор выражает благодарность профессору Миланской муниципальной школы музыки (Италия) и консерватории Лугано (Швейцария) Диего Фрателли за указание на эти источники.

1. Композитор и сестра монастыря Св. Екатерины в Бреере (Милан) Клаудиа Франческа Руска (1593–1676) в «Указателе» к своему сборнику «Sacri Concerti» («Духовные концерты»), изданному 30 января 1630 года, пишет: «тенор первого хора может исполняться сопрано, как делаем мы в нашей церкви <...>»¹⁴ (см. ил. 6).
2. На титульном листе «Сборника мотетов разных превосходнейших авторов», изданного в 1647 году в Риме, составитель Джованни Поджоли указывает, что его сочинение предназначается «как для монахинь, так и для обычных голосов»¹⁵ (см. ил. 7).
3. В предисловии к изданию «Псалмов...» 1610 года¹⁶ композитор Романо Микели (Рим, ок. 1575 — Рим, после 1659) объясняет: «Итак, во-первых, могут петь бас и два сопрано. Во-вторых, бас и два тенора, исполняя [партии] сопрано на октаву ниже. В-третьих, бас, сопрано и тенор, исполняя [партию] первого сопрано на октаву ниже. В-четвертых, два сопрано и альт, исполняя [партию] баса на октаву выше, — для употребления преподобными монахинями»¹⁷.

Таким образом, идея перенесения теноровых партий на октаву вверх оказывается отнюдь не новой — октавную транспозицию активно применяли в музыкальной практике предшествующих столетий.

Точка зрения М. Тэлбота относительно транспозиции басовых партий на октаву выше с течением времени менялась: в первом издании книги «Антонио Вивальди» (1978) он говорит, что это было обычной практикой¹⁸, во втором (1993) — отказывается от этого утверждения. По его мнению, «было бы слишком опрометчиво недооценить приобретенную путем обучения и практики способность некоторых девушек и женщин петь в очень низком регистре» [26, 163].

Чтобы доказать существование в Венеции того времени практики женского пения в низком регистре, Тэлбот обращается к документам приюта Пиета,

¹⁴ «Il Tenore del Primo Choro si può cantare in Soprano, come facciamo nella nostra Chiesa <...>».

¹⁵ Scelta / di Motetti / Da diuersi Eccellentissimi Autori / A due, tre, Quattro e cinque voci / Da potersi cantare in diuerse Feste dell'Anno, si per / Monache, come anco per voci ordinarie. / Raccolti / da Giovanni Poggjoli.

¹⁶ Psalmi ad officium Vesperarum Musicis Notis expressi, et Ternis Vocibus decantandi. Vna cum parte Organica. Romano Michaelae, Clerico Romano Auctore. Liber Primus. Ad Illustrissimum et Reverendissimum Federicum Boromeum S. R. E. Card. Amplissimum. Romae, Apud Jo: Baptistam Roblectum. 1610. — in 4. Cantus primus, Cantus secundus, Bassus e Parte dell'Organo. In tutto opuscoli quattro. RISM A/I: M-2682/MM-2682.

¹⁷ «Primo dunque si potrà cantare Basso e due soprani. Secondo; Basso e due Tenori, cantando nelli Soprani vn'Ottava più bassa. Terzo; Basso Soprano, e Tenore, cantando sempre nel primo soprano vn'Ottava bassa. Quarto. Due Soprani & Alto, cantando nel Basso vn'Ottava più alta, ad vso delle Reuerende Monache».

¹⁸ Транспозиция басового голоса на октаву выше не представляет собой ничего необычного для музыки XVIII века, так как данный период характеризуется широким распространением практики «bassetto» — «высокого» баса, который записывается в басовом ключе, а звучит при этом на октаву выше [27, 134]. (Согласно Тэлботу, такая нотация во времена Вивальди часто использовалась в партиях скрипки, альты, нижних струн виоля д'амур, шалюмо и кларнета. Более того, практика дублировки баса в этом регистре была популярной в XVIII веке, как никогда до этого или впоследствии.) Также подтверждением данной точки зрения может служить постепенный переход в нотации хоровых партитур приюта Пиета на протяжении XVIII века от SSAA к SSAB, а затем уже к SATB.



T A V O L A.



VOCE SOLA.

Salve Regina Cælorum 1
 Tu filia Dei, tu sponsa Christi 3
 Consolamini popule meus 4
 Veni sponsa Christi 6
 Exultate Cæli, plaudite gentes 7

Canto, ouer Tenore.

A DVE VOCI.

IESVS dulcis amor meus 9
 Ego dormio 10
 Veni in hortum meum 11
 Surge amica mea 14
 O dulcissime IESV 14
 Domine Dominus noster 14

Duoi Cantri, ouer C. e T. dial.
 Duoi Canti, ouer Tenori.
 Canto, e Alto; ouer Alto, e Tca.

A TRE VOCI.

Hic accipiet benedictionem 16 Duoi Cantri, e Basso.

A QUATTRO VOCI.

Gaudete gaudio magno 17 } Canto, e Alto, cò Violino, e Vio-
 Cantate Domino 18 } lonc, ouer Fiffera, e Trombone.
 à 5. Adoramus te Christe 19 Duoi Cantri, Alto, Ten. e Basso.
 Capzon Prima, detta la Borromea à 4. 20
 Canzon Seconda à 4. 21
 Dixit à verfetto spezzato, cò il Falla bord. del Primo Tono à 4. 22
 Confitebor à verfetto spezzato cò il Falla bord. del 2. Tono à 4. 24
 Beatus vir à verfetto spezzato, cò il Falla bord. del 3. Tono a 4. 26

Moeriti, & Magnificat à 8. concertati; Il Tenore del Primo Choro si può cantare in Soprano, come facciano nella nostra Chiesa, & lo facciamo fare vn choro da per se, si che vengono poi ad essere à tre Chori.

Omnes gentes 28 Iubilare Deo omnis terra 34
 Ave Virginum gemma 30. Domine ad adiuuandum 36
 Exultate iusti in Domino 32 Falla bord. a 4. & Gloria a 8. 38
 Repletur os meum 32 Magnif. 6. Tono concertato. 40



Ил. 6. Указатель сборника «Духовных концертов» К. Ф. Рука



Ил. 7. Титульный лист «Сборника мотетов разных превосходнейших авторов» Дж. Поджоли. Canto II

а также к сообщениям современников¹⁹. В период с 1694 по 1748 год в них упоминаются четыре девушки — исполнительницы партии тенора: Антония (1694–1708), Паулина (1694–1748), Виттория (1703–1707) и Амброзина (1736–1742) [27, 131]. Также Тэлбот приводит имя певицы приюта Пиета, охарактеризованной как *Annetta dal basso*, и двух певиц приюта Мендиканти, о которых Уитмор нашла аналогичное упоминание (*dal basso*) [ibid., 132]. Однако это определение, по замечанию самого Тэлбота, не означает, что воспитанницы пели свои партии в том регистре, в котором они нотированы, а говорит только о том, какую партию они исполняли.

О существовании особой манеры пения в низком регистре можно заключить из сообщения Иоганна Вольфганга Гёте, который, посетив ораторию «Неистовый Саул» («*Saul furens*») Бертони в приюте Мендиканти в 1784 году, пишет: «Женщины исполняли ораторию, [находясь] за решеткой в храме, который был полон слушателей; музыка была красива, а голоса великолепны. Партию царя Саула, центральную роль в либретто, пел альт. О таком голосе я не имел ни малейшего представления» (цит. по: [13, 242]).

В 2008 году во введении к последнему критическому изданию оратории Вивальди «Торжествующая Юдифь», написанной для приюта Пиета в 1716 году, Тэлбот суммирует свои взгляды на интересующий нас предмет: «Девушки и женщины исполняли теноровые партии (которые достаточно высоки, чтобы трактовать их как партии второго контральто) и хоровые басовые партии. Известно, что некоторые певицы разрабатывали крайне низкий регистр и были способны петь басовую партию — целиком или ее большую часть, — записанную обычным образом в басовом ключе, без транспозиции. Другие певицы могли транспонировать партию на октаву выше. В результате гармония не страдала, так как инструменты всегда дублировали басовую партию в восьмифутовом регистре²⁰, а также, без сомнения, и в шестнадцатифутовом»²¹ [28, XXXVIII–XXXIX].

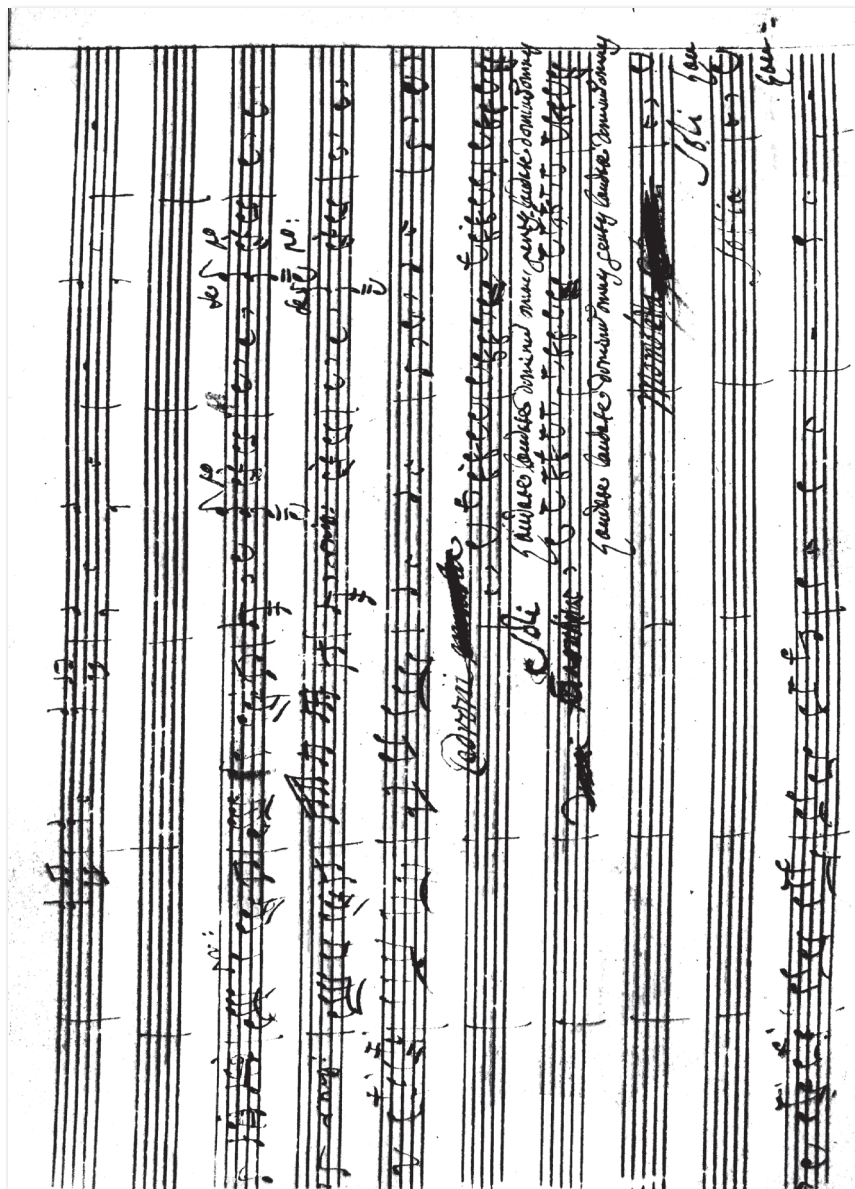
Формулируя свою точку зрения, М. Тэлбот не придает большого значения приводимым в его же статье 1994 года потрясающим доказательствам практики транспозиции басовых партий, обнаруженным Ф. Таненбаум в ходе исследования вокальной духовной музыки Джованни Порты для приюта Пиета (см.: [27, 135–136]). Исследовательницей были найдены две басовые партии различных произведений Гаэтано Латиллы, сольные эпизоды которых содержат указания на певиц-контральто Грегорию и Марину. При этом соло Грегории нотируются в том же басовом ключе, что и хоровые фрагменты партии, тогда как соло Марины — в альтовом²². Дж. Уитмор приводит аналогичный пример из двухорного Магнификата Никола Антонио Порпора, исполненного в 1742 году в приюте Пиета, автограф которого хранится в Британском музее (Gb-Lbm, Add. 14128)

¹⁹ В венецианской газетной статье за 1687 год дается следующая характеристика певице Мендиканти Марии Анне Дзиани: «Хотя и женщина, она наделена от природы мужским голосом, но таким мягким, богатым и благозвучным, что баритон ее весьма изящен, а потому способен увлечь и очаровать слушателей» («Палладе Венета», июль 1687 года). Также Тэлбот приводит запись в дневнике венецианского аристократа Пьетро Градениго, датированную 1758 годом, в которой сообщается о смерти восьмидесятилетней (!) певицы Анны Кремона, также состоявшей в Мендиканти, которую он характеризует как «выдающуюся басистку» [27, 131].

²⁰ То есть в унисон, согласно нотной записи.

²¹ На октаву ниже нотной записи.

²² На основании этих двух случаев Тэлбот делает предположение, что выбор ключа в сольных эпизодах определялся лишь удобством конкретной исполнительницы [ibid., 136].



Ил. 8 Б. Галуппи. «Laudate Dominum». Генуя. Библиотека консерватории им. Николо Паганини. I-GI, P. A. 4. 27. (Sc. 99). С. 2.

[30, 47]²³. Соло для Альбетты в частях *Gloria Patri* и *Sicut erat* Порпора записывает в альтовом ключе на строке басовой партии Сого I, каждый раз переходя на басовый ключ для изложения басовой хоровой партии и возвращаясь к альтовому при записи соло. Такой же способ нотации присутствует и в двуххорном псалме *Letatus sum* (sic!) Порпоры из этой же авторской рукописи (без упоминания имени солистки). Вышеприведенные случаи ясно указывают на факт транспозиции.

Рассмотрим аналогичный пример из духовной музыки Бальдассаре Галуппи. В партитуре псалма *Laudate Dominum G-dur*²⁴, написанного в 1749 году для Мендиканти (автограф хранится в библиотеке консерватории имени Н. Паганини в Генуе), мы находим имена солисток: [Giovanna Maria] Cedroni, Sofia [Sopradaci], Momola, или Momoletta²⁵, [Maria] Marchi (зачеркнуто), Santina (?)²⁶ (см. ил. 8). По крайней мере двух солисток можно установить с точностью — это Джованна Мария Чедрони и София Сопрадачи (в партитуре отмечены как Чедрони и София). Имена этих знаменитых в то время певиц встречаются часто в либретто ораторий и мотетов приюта Мендиканти в 1740–1760 годах (см. [24, 221, 222, 225, 261])²⁷. Партии солисток записаны непосредственно в хоровой партитуре с пометками *Soli*, и ключи для их записи не меняются (SATB). Напротив партии баса указано имя певицы-контральто Софии Сопрадачи. Обращает на себя внимание, что имя певицы-сопрано Джованны Марии Чедрони, внесенное сначала на третью строку хоровой партитуры (где обычно записывается партия тенора), зачеркнуто и помещено на первую строку. В то же время имя Момола зачеркнуто на первой строке и появляется на третьей вместо Чедрони (Момолетта). По всей видимости, исправления имен солисток в партитуре связаны с разными исполнениями произведения Галуппи. Более того, изначально этот раздел предназначался не для сольных голосов, а для всего хора, о чем свидетельствует зачеркнутое обозначение *tutti*. Приняв решение поручить данный эпизод солисткам, нотную запись композитор оставил без изменений. Не является ли

²³ Уитмор также упоминает о том, что в партитуре Мессы in G (D-Dib, Mus. 3032/D/5), приписываемой Йомелли, в басовых сольных эпизодах указаны имена Анджелы и Чечилии, а в теноровом соло — имя солистки-сопрано Эмилии [30, 47].

²⁴ По каталогу церковных сочинений Б. Галуппи, составленному И. Бурде, этот псалом имеет номер II/29 [15a, 140–141].

²⁵ В отличие от И. Бурде [ibid., 140], нам представляется, что оба эти имени относятся к одной и той же исполнительнице.

²⁶ И. Бурде читает это имя как Sanetina [ibid.].

²⁷ Ф. Росси считает, что Момолетта в этой партитуре — Джакомина Фрари [25, 470]. Имена Момолы и [Марии] Марки встречаются также в автографе *Laudate pueri* 1740/1741 годов (II/35 по каталогу Бурде) Галуппи, хранящемся в Дижоне (F-Дс, IN 8°/85). Росси предполагает, что и здесь за именем Момолы скрывается Джакомина Фрари [ibid., 466]. Имя Фрари встречается в либретто 1766–1767 годов в произведениях Ф. Вертони для Мендиканти [24, 242–243]. Мы выдвигаем предположение, что имя Момолы относится здесь к знаменитой Джерониме Тавани, упоминаемой как Момола Тавани в либретто оратории Галуппи «Мудрая Авигея» («Prudens Abigail») 1742 года [25, 466].

Мария Марки упоминается также в либретто первой оратории Галуппи для Мендиканти «Святая Мария Магдалена», исполнявшейся 22 июля 1740 года [ibid.] наряду с Иеронимой Тавани, Джованной Чедрони, Софией Сопрадачи, Маргаритой Дольони и Маргаритой Бонафеде.

Относительно Сантини, это вполне возможно Санта (или Сантина) Суарди (или Соарди), упоминающаяся во многих либретто 1750-х годов, времен службы Ф. Вертони в Мендиканти (см. [24, 227, 229–232, 234, 236, 261]). Или речь может идти о Сантине Сардзана (Santina Sarzana), упоминающейся в либретто оратории «Мудрая Авигея» Галуппи 1742 года ([25, 466; 12, 88]) и в либретто оратории «Исаак» Галуппи 1745 года [12, 88].

1 А. Вивальди Оратория «Торжествующая Юдифь» RV 644
Хор «Полны не вином, но божественным нектаром чаши златые», фрагмент

18

2 Cl.

V-no I

V-no II

V-la

S
Ple-na ne - cta-re non me - ro a - u-rea po - cu-la al-mi A - mo - res

A

T
Ple-na ne - cta-re non me - ro a - u-rea po - cu-la al-mi A - mo - res

B

Basso

26

S
myr-to et ro - sis co - ro - na - - - te, co-ro-na - te.

A

T
myr-to et ro - sis co - ro - na - - - te, co-ro-na - te.

B

Basso

этот факт доказательством транспозиции вокальных партий в музыке для венецианских приютов? Вряд ли маэстро, хорошо знающий особенности голосов своих воспитанниц, поручит великолепному сопрано исполнять партию тенора! Не свидетельствует ли это о том, что и хоровые партии исполнялись певицами в несомненно более удобной для них тесситуре?

Из этих находок становится очевидно, что часть вокального материала транспонировалась. Основная проблема сейчас — понять, что конкретно транспонировалось и каким образом. Можно предположить, что теноровые и басовые партии транспонировались всегда. Однако если реализовывать эту идею на практике, выясняется, что партия тенора при переносе ее на октаву вверх часто звучит выше партии сопрано и фактически становится мелодическим голосом. Нередко это новое звучание воспринимается как интересная краска, но в иных случаях подобный перенос может сказаться на музыкальной логике.

Рассмотрим нотный пример — фрагмент из оратории Вивальди «Торжествующая Юдифь» (см. с. 153): в тактах 29–31 происходит естественное *crescendo* за счет повышения тесситуры к вершине фразы — такту 32 — и далее такое же естественное *diminuendo* к концу фразы. Здесь звучание теноровой партии на октаву выше будет противоречить логике фразировки, так как в этом случае тенор, оказываясь выше партии сопрано, сглаживает восходящее движение в тактах 29–30 и достигает вершины f^2 преждевременно, уже в такте 31. Несмотря на то, что в таком виде это произведение уже было не раз исполнено в современную нам эпоху (о чем речь пойдет ниже), по нашему мнению, в данном конкретном случае перенос тенора на октаву выше не оправдан.

Полемика об исполнении теноровых и басовых партий в музыке для венецианских приютов не осталась уделом только узкого круга ученых²⁸. Уже сейчас мы можем видеть ее последствия для исполнительской практики.

Английский дирижер Эндрю Пэррот в 2000 году первым записал произведения Вивальди с участием только женского хора; басовые и теноровые партии звучат при этом на октаву выше²⁹. В 2001 году аналогичный подход был использован Алессандро де Марки при записи оратории Вивальди «Торжествующая Юдифь» RV 645³⁰. Другое недавнее исполнение этой оратории, записанное

²⁸ Порой данный вопрос становится причиной баталий между учеными. Примером этому является разразившаяся в феврале 2009 года дискуссия между К. Инзом и Дж. Уитмор. Импульсом к ней послужила статья К. Инза «Ангельское пение: введение в музыкальную жизнь венецианских *Ospedali*», вышедшая в «Choral Journal» [20]. Вслед появились «Исследовательский отчет: венецианские *Ospedali* — приводя в порядок факты» («Research Report: Venetian *Ospedali*, Setting the Record Straight») Дж. Уитмор, датированный 10 февраля и содержащий 26 пунктов, по которым исследовательница была не согласна с автором статьи, и ответ К. Инза — «Опровержение “исследовательского отчета Джоан Уитмор: венецианские *Ospedali* — приводя в порядок факты”», датированный 16 февраля, в котором он отвечает на все выдвинутые Дж. Уитмор пункты [31].

²⁹ Vivaldi: Gloria & Magnificat / Parrot (2000). Label: Virgin / EMI Classics Imports. ASIN: B000002SRS. Taverner Consort & Players, Andrew Parrot. Запись включает в себя следующие вокально-инструментальные произведения Вивальди: *Gloria* RV 589, *Magnificat* RV 610b и несколько коротких псалмов *Laetatus Sum* RV 607, *Laudate Dominum omnes gentes* RV 606 и *In Exitu Israel* RV 604.

³⁰ Vivaldi: Juditha Triumphans / De Marchi, Kozená (2001). Label: Naive. Catalog #: 30314. Исполнители: Academia Montis Regalis, Coro di Accademia di Santa Cecilia. Tiziana Carraro, Anke Herrmann, Marina Comparato, Maria José Trullu, Magdalena Kozená. Дирижер: Alessandro De

30 мая 2009 года в Концертгебау (Амстердам), следует тому же принципу: наряду с «Венецианским барочным оркестром» под руководством Андреа Маркона в концерте принимает участие Национальный Юношеский хор (Голландия)³¹.

В 2008 году *Gloria* RV 589 и *Magnificat* RV 610 Вивальди были также записаны с применением транспозиции теноровых и басовых партий канадским ансамблем *Caprice*³², руководитель которого, Матиас Мот, в предисловии к этому диску пишет: «Звучание гармоний в тесном расположении значительно усиливает столкновение диссонансирующих звуков, потому что интервалы между голосами от сопрано до баса оказываются уже, чем у смешанного хора. Эффект ошеломляющий...» [22, 13].

И действительно, звучание вокальных голосов в тесном расположении часто дает необычайно интересную, насыщенную краску.

Другое решение предлагает стартовавший в 2005 году проект под названием *Schola Pietatis Antonio Vivaldi* (SPAV), главной идеей которого является «воссоздать звук вивальдиевских *Figlie di Coro*»³³. Проектом руководит оксфордский музыковед Ричард Вендом, который основывается на находках исследовательницы Мики Уайт³⁴. Оркестр и хор состоят исключительно из женщин, причем теноровые и басовые партии исполняются в соответствии с тем, как они нотированы в партитурах Вивальди³⁵. Такое решение поставленной проблемы нам представляется искусственным. Феномен венецианских приютов — естественный результат исторического развития, продолжавшегося несколько веков. Воссоздать его сейчас, увы, невозможно. Мы можем только стремиться исполнить музыку, написанную для венецианских приютов, наиболее исторически корректно и художественно убедительно. А этим целям, как нам представляется, не мешает присутствие мужчин в оркестре в наши дни.

Полагаем, что исполнять произведения, написанные для венецианских приютов, с участием смешанного хора вполне допустимо. Исторически осведомленный исполнитель имеет возможность выстроить баланс звучания соответствующим образом (например, сознательно увеличив состав женского хора по сравнению с мужским). Подобный подход вполне соответствует духу эпохи, так как произведения для венецианских приютов, как уже упоминалось выше, свободно перерабатывались самими композиторами для разных

Marchi. Компакт-диск был выпущен компанией «Naïve» как часть полного собрания записей Вивальди.

³¹ Исполнители: Venice Baroque Orchestra, Nationaal Jeugdkoor. Manuela Custer, Mary-Ellen Nesi, Karina Gauvin, Marina Comparato, Romina Basso. Дирижер: Andrea Marcon.

³² *Gloria! Vivaldi et ses anges / Vivaldi's Angels's* (2008). Ensemble Caprice. Mattias Maute. Label: Analekta. Album code: AN 2 9917.

³³ URL: <http://www.spav.co.uk/> (дата обращения: 12.04.2013).

³⁴ Мики Уайт в настоящее время работает в Венецианском государственном архиве (Archivio di Stato di Venezia) в поисках новых фактов, касающихся Вивальди и воспитанниц приюта Пиета. Ей удалось воссоздать портреты многих *Figlie del Coro* времен работы Вивальди в Пиета, а также уточнить некоторые факты биографии композитора.

³⁵ В 2006 году в рамках проекта *Schola Pietatis Antonio Vivaldi* по заказу BBC был снят документальный фильм «*Vivaldi's Women*» («Женщины Вивальди»), посвященный приюту Пиета в период работы в нем Вивальди. В 2010 году ансамбль выпустил DVD-диск с записью *Gloria* RV 589, *In exitu Israel* RV604 и *Armatae face et aguibus* (из оратории «Торжествующая Юдифь» RV 644) Вивальди.

составов (см.: [30])³⁶. Великолепная музыка для венецианских приютов также могла бы пополнить репертуар современных женских и продвинутых детских хоров. К тому же, большая часть этих многочисленных произведений еще только ждет своего возрождения в современной концертной практике.

Использованная литература

1. Антоненко Е. Ю. Венецианский мотет XVIII века: поэтика забытого жанра // Научный вестник Московской консерватории. №3. 2011. С. 40–55.
2. Барбье П. Венеция Вивальди. Музыка и праздники эпохи барокко / пер. с франц. Е. Рабинович. СПб.: Иван Лимбах, 2009. 280 с.
3. [Бёрни Ч.] Отчет о музыкальных представлениях в память о Генделе в Вестминстерском аббатстве и Пантеоне 26, 27, 29 мая, 3 и 5 июня 1784 года, составленный Чарльзом Бёрни / пер. и комментарии А. С. Лосевой // Научный вестник Московской консерватории. 2011. №3. С. 136–166.
4. Путешествие стольника П. А. Толстого по Европе (1697–1699) / изд. подгот. Л. А. Олыневская, С. Н. Травников. М.: Наука, 1992. 382 с. (Литературные памятники).
5. Arnold D. Orphans and Ladies: the Venetian Conservatories (1680–1790) // Proceedings of the Royal Musical Association. Vol. 89 (1962/63). P. 31–47.
6. Arnold D. Instruments and Instrumental Teaching in the Early Italian Conservatories // The Galpin Society Journal. Vol. 18 (1965). P. 72–81.
7. Arnold D. Orchestras in Eighteenth Century Venice // The Galpin Society Journal. Vol. 19 (1966). P. 3–19.
8. Arnold D. Vivaldi's Church Music: an Introduction // Early Music. Vol. 1. Issue 1 (January, 1973). P. 66–75.
9. Arnold D. Music at the «Ospedali» // Journal of the Royal Musical Association. Vol. 113. Issue 2 (1988). P. 156–167.
10. Arnold D. Venetian Motets and Their Singers // The Musical Times. Vol. 119. № 1622 (April, 1978). P. 319–321.
11. Arnold D. Music at the Mendicanti in the Eighteenth Century // Music & Letters. Vol. 65. №4 (October, 1984). P. 345–356.
12. Arnold D., Arnold E. The Oratorio in Venice. L.: Ashgate, 1986. 117 p.
13. Baldauf-Berdes J. L. Women Musicians of Venice: Musical Foundations, 1525–1855. N. Y.: Clarendon Press, 1996. XIV, 315 p. (Oxford Monographs on Music).
14. Bukofzer M. F. Music in the Baroque Era: from Monteverdi to Bach. N. Y.: W. W. Norton, 1947. XV, 489 p.

³⁶ Практика переработки сочинений для разных составов продолжалась и после смерти их авторов. Примерами такого рода могут служить два сочинения Б. Галуппи — *Laudate Pueri* В-dur (П/43 по каталогу Бурде) и *Magnificat* F-dur (П/60). В фонде Уго и Ольги Леви в Венеции хранятся рукописные копии этих произведений, датируемые 1801 годом — то есть сделанные спустя шестнадцать лет после смерти композитора. *Magnificat* F-dur сохранился только в этой более поздней версии, в то время как *Laudate Pueri* В-dur существует в двух рукописных копиях. Так, в более ранней рукописи этого сочинения, датируемой второй половиной XVIII века и хранящейся в *Biblioteca Nazionale Marciana* (I-Vnm, It. Cl. IV n. 1191 (=10896)), указан следующий состав исполнителей: SATB soli, SATB tutti, Hr. I, II, Ob. I; II, VV., Va., Vc. В копии 1801 года (I-Vlevi, CF. B.126) — TTB soli, TTB tutti, Tr. I, II, Ob. I, II, Corni I, II, Timpani, Vc. (титульный лист: *Laudate Pueri a tre / del M. Baldassar Galupi / a Stromentri da fiato* [для духовых инструментов — E. A.] 1801). Кроме состава исполнителей, в поздней версии сочинения также полностью изменена музыка раздела *Gloria Patri*. Данная переработка состава объясняется, очевидно, конкретными условиями исполнения произведения.

15. *Burde I.* Die venezianische Kirchenmusik von Baldassare Galuppi. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2008. 185 S.
- 15a. *Burde I.* Thematisch-Systematisches Verzeichnis der venezianischen Kirchenmusik von Baldassare Galuppi. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2008. CD-ROM.
16. *Burney Ch.* The Present State of Music in France and Italy, or the Journal of a Tour through Those Countries, Undertaken to Collect Materials for a General History of Music. 2nd, corrected edition. L.: T. Becket, 1773. VIII, 409 p.
17. *Geyer H.* Beobachtungen an einigen Vertonungen des 112. Psalms «Laudate pueri» für die venezianischen Ospedali (Conservatori) // Musik an den venezianischen Ospedali / Konservatorien vom 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert / La Musica negli Ospedali / Conservatori veneziani fra Seicento e inizio Ottocento. Symposium vom 4. bis 7. April 2001 Venedig / hrsg. von H. Geyer und W. Osthoff. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 2004. (Ricerche [Deutsches Studienzentrum in Venedig], 1). S. 149–218.
18. *Geyer H.* Das venezianische Oratorium 1750–1820: Einzigartiges Phänomen und musikdramatisches Experiment. 2. Bde. Laaber, 2005.
19. *Gillio P. G.* L'attività musicale negli Ospedali di Venezia nel Settecento. Quadro storico e materiali documentari. Firenze: Olschki, 2006. XV, 588 p. (Studi di musica veneta. Quaderni vivaldiani, 12).
20. *Eanes C. M.* Angels of Song: An Introduction to Musical Life at the Venetian Ospedali // Choral Journal. Vol. 49. №8 (February, 2009). P. 71–81.
21. *Kolneder W.* Antonio Vivaldi: Leben und Werk. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1965. 296 S.
22. *Maute M.* Gloria! Vivaldi's Angels's: Linear Notes // Gloria! Vivaldi et ses anges / Vivaldi's Angels. [CD]. Analekta: AN 2 9917, 2008. P. 12–13.
23. *Meyer-Baer K.* Der chorische Gesang der Frauen, mit besonderer Bezugnahme seiner Betätigung auf geistlichem Gebiet. Teil 1: Bis zur Zeit um 1800. Lpz.: Breitkopf & Härtel, 1917. VI, 151, XXXVI S.
24. *Over B.* Per la Gloria di Dio. Solistische Kirchenmusik an den venezianischen Ospedali in 18. Jahrhundert. Bonn: Orpheus, 1998. 487 S. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik, Bd. 91).
25. *Rossi F.* La Musica Sacra di Galuppi tra Ospedali e Capella Ducale // La Capella Musicale di San Marco nell'età moderna. Atti del Convegno Internazionale di Studi Venezia, Venezia 5–7 settembre 1994 / a cura di F. Passadore e F. Rossi. Venezia: Edizioni Fondazione Levi, 1998. P. 451–493.
26. *Talbot M.* Vivaldi. 2nd revised edition. L.: J. M. Dent, 1993. 256 p. (The Dent Master Musicians).
27. *Talbot M.* Tenors and Bases at the Venetian Ospedali // Acta musicologica. Vol. 66 (1994). P. 123–138.
28. *Talbot M.* Introduction / Antonio Vivaldi. Juditha triumphans devicta Holofernis barbarie: sacrum militare oratorium: Venezia 1716: RV 644 // Edizione critica a cura di M. Talbot. San Giuliano Milanese: Ricordi, 2008. P. XXVII–XL.
29. *White M.* Vivaldi and the Pietà. URL: http://www.excellence-earlychildhood.ca/documents/Micky_White.pdf. [11] p.
30. *Whittemore J. M.* Revision of Music performed at the Venetian Ospedali in the Eighteenth Century. D. M. A. University of Illinois at Urbana-Champaign, 1986. 316 p.
31. *Whittemore J., Eanes C.* Letters to the editor // Choral Journal. Vol. 49. №10 (April, 2009). P. 7.