

ЛІТЕРАТУРА

1. Бойко О. Ю. Бандура як засіб національного виховання української молоді (історичний аспект) / О. Ю. Бойко // Педагогіка та психологія: збірник наук. праць. Харківський національний педагогічний університет ім. Г. С. Сковороди. – Харків, 2013. – Вип. 44. – С. 118–125.
2. Дутчак В. Г. Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970-х – 1990-х років. Творчість і виконавство: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03 “Музичне мистецтво” / В. Г. Дутчак. – Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 1996. – 24 с.
3. Слюсаренко Т. О. Бандурне виконавство як явище національної української культури: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03 “Музичне мистецтво”. / Т. О. Слюсаренко. – Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2016. – 20 с.
4. “Тінь Сонця”. Офіційний сайт гурту [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://sunshadow.com.ua/group/>
5. Черемський К. П. Генеза і розвиток традиційних форм українського співоцтва: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.01 “Теорія та історія культури” / К. П. Черемський. – Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2005. – 23 с.

REFERENCES

1. Boyko, O. (2013), Bandura as a means of national education of Ukrainian youth (historical aspect), *Pedahohika ta psykholohiia: Zbirnyk nauk. prats* [Pedagogy and Psychology: Collected sciences works], Kharkiv G. Skovoroda National Pedagogical University, Kharkiv, Vol. 44, pp. 118–125. (in Ukrainian).
2. Dutchak, V. G. (1996), “The development of professional principles of bandura art in the 1970’s – 1990’s. Creation and Performance”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Musical art), 17.00.03, P. Tchaikovsky national music academy of Ukraine, Kyiv, 24 p. (in Ukrainian).
3. Slyusarenko, T. O. (2016), “Bandura performance as a phenomenon of Ukrainian national culture”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Musical art), 17.00.03, Kharkiv National I. Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv, 20 p. (in Ukrainian).
4. “Shadow of the Sun”. Official site of group, Electronic resource, available at: <http://sunshadow.com.ua/group/> (in Ukrainian).
5. Cheremskiy, K. P. (2005), “Genesis and development of traditional forms of Ukrainian singing”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Theory and history of culture), 17.00.01, Kharkiv National I. Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv, 23 p. (in Ukrainian).

УДК 786. 2+78. 071

Наталія Каданцева

**КАМЕРНЫЙ ГЕНЕЗИС ОПЕРНОГО ЖАНРА В ОПРЕДЕЛЕНИИ
ВЫРАЗИТЕЛЬНОЙ СПЕЦИФИКИ “ДИДОНЫ И ЭНЕЯ” ГЕНРИ ПЕРСЕЛЛА**

В статье исследованы особенности актуальных смысловых срезов камерной “мадригальной” оперы Г. Перселла “Дидона и Эней”, рожденной в условиях английского прото-рококо конца XVII века. Рассмотрена специфика соответствующих стилевых тяготений оперы к драматическим структурам неосимволистской современности. Охарактеризован отличительный признак оперы “Дидона и Эней” Г. Перселла – ее камерность, обусловленная культурным принципом прото-рококо как детище английской Реставрации XVII века.

Ключевые слова: камерная музыка, оперный генезис, рококо, прото-рококо, музыкальный стиль, опера как жанр.

Наталія Каданцева

**КАМЕРНА ГЕНЕЗА ОПЕРНОГО ЖАНРУ У ВИЗНАЧЕННІ
ВИРАЗНОЇ СПЕЦИФІКИ “ДІДОНИ ТА ЕНЕЯ” ГЕНРІ ПЕРСЕЛЛА**

У статті досліджено особливості актуальних смислових зрізів камерної “мадригальної” опери Г. Перселла “Дідона та Еней”, народженої в умовах англійського прото-рококо кінця XVII століття. Розглянуто специфіку відповідних стильових тяжінь опери до драматичних структур неосимволістського сьогодення. Охарактеризовано відмінну ознаку опери “Дідона та Еней” Г. Перселла – її камерність, зумовлену культурним принципом прото-рококо як дітища англійської Реставрації XVII ст.

Ключові слова: камерна музыка, оперна генеза, рококо, прото-рококо, музичний стиль, опера як жанр

Natalia Kadantseva

**CHAMBER GENESIS OF THE OPERA GENRE WITHIN DETERMINATION
OF EXPRESSION FEATURES OF “DIDO AND AENEAS” BY HENRY PURCELL**

The content of this article is the researched peculiarities of current sense lenses of the chamber “madrigal” opera by G. Purcell “Dido and Aeneas” born in the conditions of English proto-rococo of the end of XVII cent. and therefore responding the stylistic longings towards a-dramatic structures of neo-symbolic contemporary. Chamber music as a term formed within the art of early baroque and classicism in a paired relatedness with the church quality of expression: church – chamber sonata, concert. A within this pair of terms in the traditions of secularized scientific approach it is common to interpret the term “chamber” as “secular”, therefore opposing to the church type of genre. Such antithesis “chamber-church” was unknown to the French instrumental tradition, in which the saloon art was determined as a type of spiritual assembly as an inheritance of the likes of Gallia of IV–VI centuries, that represented the Orthodoxy of the Merovingian epoch. Church-spiritual signs of saloonness were defined by figurativity and composition symbols of rococo. This direction formed in specific conditions of French aristocratic, namely deeply religious tradition. French saloonness had direct analogy in practice of Italian cameratas – and formation of English opera happened in the face of G. Purcell, who’s wholly the contemporary of English Restoration, apprentice of pro-French oriented English Chapel.

The features of related stylistic longings towards a-dramatic structures of neo-symbolical contemporaneity have been researched. Transformation of story about the heroic mission of Aeneas into the story of unfortunate love of Dido was mentioned, from which Aeneas separated through the intrigues of witches but not the call of honor of the Rome’s Founder that indicates conscious feminization of not only the participants of the performance, but also of the concept of the story. Also stands out the factor of play activity related with the mythological story, from which the sacrificial heroic core of events and psychology of heroes is consciously removed and the tempered sacrifice of Dido’s love stands out. All the aforementioned means that the greatness of Purcell is a genially capacious generalization of original achievements of English-Briton aristocratic art of the Restoration epoch as nationally independent branch of proto-rococo.

Distinguishing feature of the opera “Dido and Aeneas” by G. Purcell is characterized: its chamberness stipulated by cultural principle of proto-rococo as the child of English Restoration of XVII cent., who, within the conditions of English Restoration, established in closeness to the French opera through introduction of ballet performances and basing on tenor part in the characteristics of the main hero. Though the opera by Purcell principally disassociates in the spirit of Briton-English saloonness of “masks” from the dramatic-tragic declamatory pathetics for the benefit of madrigal

contemplationess and academic elegance of art, feminine and actable grounds of which formed the style quality marked as Briton-English proto-rococo by us.

Key words: *chamber music, opera genesis, rococo, proto-rococo, musical style, opera as genre.*

Условия культурной идеи современности поставангарда, отмеченного неосимволистскими принципами камернизации оперного действия, доминируют над жизнеподобной масштабностью большой исторической оперы, преобладавшей в искусстве последних трех столетий. В репертуар постановок оперных театров, в том числе в Одесской опере, настойчиво внедряются раннеоперные композиции, которые были детищем камерат-салонов и тем самым соответствовавших принципам искусства не жизнеподобного, но назидательно-эстетского.

Специфика английской музыки эпохи Реставрации XVII столетия в ее касаниях французского рококо и оригинальности мадригального пути осознания камерности обозначена в трудах Т. Ливановой [5], В. Бобровского [11]. Тематика рококо в ее камерной аристократической серьезности выделена в работах В. Шуранова [14], Е. Хиль [12] определена в соотношении с поставангардом современности у Е. Марковой [6], обозначена в национальной специфике в исследовании Т. Акиндиновой и А. Амашукели [1].

Цель статьи – проанализировать актуальные смысловые срезы камерной “матригальной” оперы Г. Перселла “Дидона и Эней”, рожденной в условиях английского прото-рококо конца XVII в. и тем самым соответствующей стиливым тяготениям к адраматическим структурам неосимволистской современности. Кроме этого, следует систематизировать сведения о ранней опере в аспекте органической связи ее с литургической драмой и мистерией с их условным нравопочительным принципом выражения, выделить особенности проявления культуры матригала в Британии-Англии; проанализировать “Дидону” Перселла по ее вписанности в английское прото-рококо и в связи со стиливыми предпочтениями XX – начала XXI века.

Камерная музыка как термин сложился в искусстве раннего барокко и классицизма в парной соотносительности с церковным качеством выражения: церковная – камерная соната, концерт [11, с. 193]. И в этой паре понятий в традициях секуляризованного научного подхода принято интерпретировать термин “камерная” как “светская”, тем самым противопоставляя церковной разновидности жанра. Этого рода разграничения камерное – церковное четко просматривается в практике инструментальной музыки и, прежде всего, в немецко-итальянской традиции, которые исторически оказались непосредственно связанными государственно-вероисповедальными узами.

Такой антитезы камерное–церковное не знала французская инструментальная традиция, в которой салонное искусство определялось как род духовных собраний, в наследование нравов Галлии IV–VI вв. [2, с. 190], представлявшей Православие эпохи Меровингов [16]. Церковно-духовные знаки салонности определялись фигуративностью и композиционной символикой рококо [14, с. 100–102]. Это направление сложилось в специфических условиях французской аристократической, то есть глубоко религиозной традиции, условность соотношения которой с жизненными прообразами в культивировании только умирительно-прелестного и изящно-женственного, игрового-детского противостояла театру, в котором трагико-драматические коллизии восславляли героизму человеческих дел. Французская салонность имела непосредственную аналогию в практике итальянских камерат – а становление английской оперы осуществилось в лице Г. Перселла, в целом, сверстника английской Реставрации [10, с. 55], воспитанника профранцузски ориентированной Королевской капеллы [5, с. 274].

Так, в книге Т. Ливановой читаем о культурной ориентировке английского Двора эпохи Реставрации 1660–1688/9 гг.:

“Карл II вернулся в Англию под сильным впечатлением французской придворной жизни. Французские и итальянские музыканты пользовались его покровительством... Королевским капельмейстером был француз Луи Габю...” [5, с. 274].

Прореволюционная “прогрессистская” позиция, на которую был ориентирован текст книги Т. Ливановой, определяла сугубо негативную оценку всего, что было связано с двором, аристократией и Реставрацией. Защищая гений Перселла, автор цитированного издания всячески подчеркивала индивидуализированность его выражения в искусстве (“Но Перселл накладывает на все свое искусство удивительно индивидуальный отпечаток: художник с яркой индивидуальностью, он органически впитал в себя влияние английского фольклора...” [5, с. 275]).

При этом констатируется, что Перселл “прежде всего тонкий лирик” [5, с. 277], а тип постановок, культивировавшийся при дворе, “не способствовали развитию его драматического дарования” [5, с. 277]. Последнее совершенно справедливо, поскольку салонное искусство, показательное для культурной идеи Двора, представляло, по французским заветам, противоположность театру, отчего драматизм-трагизм, в соответствии с церковными правилами, исключались из образного расклада произведений. В связи с неприятием английского, точнее, на тот момент бриттско-кельтского, аристократизма, этого рода салонное искусство характеризовалось в следующих типологических измерениях: “...Даже шекспировские пьесы поддавались в ту эпоху безвкусным и легкомысленным переделкам в угоду *развлекательности* (курсив Н. К., в этой терминологии трактовалась принципиальная пролегиозная не-реалистическая – не-драматическая концепция этого рода искусства), отчасти под влиянием придворной эстетики Реставрации. Из драмы – путем балетных и вообще дивертисментных вставок – делалась нередко ‘маска’” [5, с. 277].

Но не забываем, что в традициях галликанской и бриттско-кельтской церкви балетность была отмечена сакральным знаком, в соответствии с сохранившимися там раннехристианской обрядовостью танцев в церкви [1, с. 95–96]. Так что балетно-дивертисментное присутствие в пьесах типа “маска” свидетельствовало о церковной серьезности, то есть умилительно-участливом лирическом тоне выражения, который и отмечает музыку Перселла. Цитированная автор признает: “Но и сам Перселл был также склонен к грациозной шутливости, к “игре”, к легкой “шекспировской” фантастике” [5, с. 277], – указывая на органику для композитора того “развлекательного” придворного стиля, мягкая игривость которого проитивостояла свирепой “серьезности” наследников Кромвеля.

“Дидона и Эней” – единственная опера Перселла, тогда как иные сценические произведения представляют собой музыку к спектаклю, хотя обилие музыкальных номеров в отдельных случаях приближает партитуру к оперной: “По своему объему музыка к “Королеве фей” (по “Сну в летнюю ночь” У. Шекспира. – Н. К.) равна настоящей оперной партитуре...” [5, с. 275]. Фабула упомянутой пьесы по Шекспиру, а также иные постановки по произведениям великого драматурга и наиболее богато снабженные музыкой “Король Артур”, “Бондука, или Британская героиня”, вышеупомянутая “Королева фей”, – свидетельствуют о кельтско-бриттской и *анти-англской* (анти-кромвелевской) направленности сюжетов сочинений композитора как воспитанника и рупора художественных идей контрреволюции Реставрации.

Обращаем внимание на то, что английская клавирная школа была ориентирована на игру на верджинале, в которой само название инструмента фиксировало активное женское участие этого рода салонного “домашнего” искусства. Английский (этнически точнее сказать: кельтско-бриттский) клавиризм был сформирован с некоторым опережением и в параллель к французской клавесинной школе, реализовавшей принципы рококо. И хотя рококо связывают с искусством первой половины XVIII в. [9, с. 689], в характеристике плеяды клавесинистов, выстроивших эту школу рококо, в качестве основателя заявляют Ж. Шамбоньера: “Шамбоньер – основоположник и глава французской школы клавесинистов, среди его многочисленных учеников: Г. Ардель, Р. Камбер (тот, который “после своих неудач перебрался в Лондон [5, с. 274]. – Н. К.), Ж. А. д’Англебер, братья Куперены..., Н. Лебег... Как композитор Шамбоньер *испытал влияние английских вирджиналистов...* (курсив Н. К.)” [5, с. 277]

Время работы Шамбоньера – середина XVII в., его мастерство *питалось* искусством вирджиналистов, которые, также, как и французы, культивируя “легкую” мелизматическую игру, одновременно *гиперболизировали* женственность-инфантильность образов рококо: активными исполнителями на вирджинале, как свидетельствует название инструмента, были девушки.

В контексте сказанного идея Перселла создать свою единственную оперу для “любительского исполнения ученицами пансиона” [5, с. 277], а также преобразование сюжета о героической миссии Энея в историю о несчастной любви Дидоны, от которой Энея отрывают козни ведьм, а не зов долга Основателя Рима, – указывают на осознанную *феминизацию* не только участников спектакля, но и концепции сюжета. Выделяется также фактор *игровой* активности работы с мифологическим сюжетом, из которого осознанно изымается жертвенно-героический стержень событий и психологии героев, выделяется *кроткая жертва любви* Дидоны. В результате опера закономерно получает название с именем героини на первом месте, хотя мифологический сюжет отводит ей существенное, но все же совершенно вторичное место в истории Подвига Энея.

Все изложенное говорит о высокой оригинальности и социальной актуальности для конца XVII ст. сочинения композитора. И тогда неудивительно обобщение Т. Ливановой: “Опера невелика по объему, но содержание ее настолько значительно, что она справедливо считается высшим достижением английского оперного искусства XVII в.” [5, с. 277].

Сформулируем величие Перселла – как гениально емкое обобщение оригинальных достижений английского-бриттского аристократического искусства эпохи Реставрации в виде национально самостоятельной ветви *прото-рококо*: факторы феминизации и игровой пасторальности сообщают действию принципиальную *высокую* камерность-салонность, а обилие церковных риторических знаков в темах и структуре сочинения создают сопричастность *сакральности*.

В музыкальном отношении действие разворачивается от Арии Дидоны I акта до ее же Арии в III – в окружении ансамблево-хоровых *мадригальных* номеров. Т. Ливанова в своей характеристике музыки сочинения подчеркивает запечатление в ней *психологической драмы* [5, с. 277], аргументируя это музыкальной реакцией не на событийность, а на психологические переключения в самовыражении героев. Как мы уже отметили, в центре действия – Дидона, история которой указывает на предназначенность для нее роли искупительной жертвы в восшествии ее избранника на Подвиг. Такая, в духе прото-рококо, переориентировка на женскую составляющую в паре главных персонажей определена сюжетным стержнем первых опер (“Дафна” Я. Пери, “Эвридика” Я. Пери и Дж. Каччини), в которых божественно отмеченный герой оказывается отстраненным от уз любви волею законов мира и судьбы.

Обращаем внимание на содержательный ряд событий, в центре которых оказывается образ несчастной любви Дидоны, тем самым обнажая типовую для мадригала тему (известно, что в основе сюжетики мадригальных текстов лежали описания природы, наследие монашеской поэзии, а также любви-страдания, в развитие христианской идеи искупительного мученичества). Вторая картина, посвященная воплощению колдовских деяний Ведьм, заканчивается картиной грозы, тогда как начало II и III действий отмечено “музыкой на природе” (Охоты в начале II и На берегу моря), осуществляемой соответствующими хоровыми номерами со вставными вокальными соло и танцевальными выходами. Тем самым в сюжетную канву представления вплетены типовые образные сферы, имеющие сакральные истоки.

Сказанное позволяет сделать вывод о преобразовании мифологического сюжета в мистерию Искупления, в которой жертвенная миссия ведет судьбу Дидоны. В этом плане неубедителен вывод Т. Ливановой о жанровом существе оперы Перселла как “психологической драмы”: здесь нет драматизма как столкновения характеров, здесь герои осознают свое предназначение и ведомы им.

Интересна функция Ведьм в оперном действе, появление которых связывается с влиянием национального фольклора. Однако для посткромвелевской Англии, пережившей “охоту за ведьмами” как религиозно-государственную акцию, фигуры Ведьм имели актуальную социально-культурную символику: “Преследования ведьм охватили все страны католической и протестантской Европы... Новым в преследовании ведьм в XVI–XVII вв. было то, что церковь и светские власти видели в них уже не одиночек, а “антицерковь” во главе с сатаной... Наряду с верой во вредоносных ведьм в народе существовала вера в добрых ведьм, которые способны нейтрализовать действия первых... Однако лишь во второй половине XVII в., когда террор, вызванный массовыми преследованиями ведьм, стал приводить к социальной дезорганизации и

была осознана огромная опасность для общества продолжения этих гонений, преследования ведьм постепенно утихли...” [7, с. 119].

Сюжетно в (по тексту Тейта) козни Ведьм заменяют как бы посланника богов (они и являются в финале II действия в облике Меркурия), которые определили героическое предназначение Энея, побудившее его, в “Энеиде” Вергилия, оставить родных в погибающей Трое ради сохранения царского рода и создания новой Империи. И данная мифологическая сюжетная линия была хорошо известна исполнителям и слушателям оперы. Соответственно, Эней, отвлекаемый благостным пребыванием в Карфагене рядом с любящей его царицей Дидоной (см. параллель к пребыванию Одиссея-Улисса в Калипсо в “Илиаде”), отступает от героического предназначения. Тем самым Ведьмы в тексте либретто обретают некоторый трикстерский срез, что своеобразно подается музыкой III акта: пляска Матросов, а затем Ведьм, – и те, и другие сопричастны восстановлению героического облика Энея, то есть оказываются сопричастными к восстановлению нравственного позитива в облике Энея.

Соответственно, фантастическая сцена в виде 2-й картины I действия также наполняется амбивалентным смыслом зло–добро: любовная радость Энея, озаменованная союзом с Дидоной, свращает героя с пути его предназначения. Показательно строение целого оперы: 3 акта, что принципиально отлично от 4-х–5-ти актности французской и итальянской оперы. Нарождавшаяся Неаполитанская оперная школа во главе с А. Скарлатти выдвинула концепцию 3-х актной композиции – но с комедийными вставками, создававших суммарную промистериальную 5-ти актность (христианская мистерия всегда предполагала жизненно-актуальные, комические в том числе, вставки в поддержку сиюминутности значения сообщаемой библейской истины).

Подобно мистерии, литургической драме, первые оперы имели рондообразную структуру, в которой основная идея спектакля, обусловленная церковно значимым Праздником, подобно рефрену рондо (круг – символ Всего, Бога [4, с. 25–27]), пронизывала всю структуру. В опере Перселла мадригально решенные ансамбли, хоры (камерные по составу) составляют музыкально сквозную линию, в которой эпизодами выступают сольные номера, исполняемые Дидоной, Энеем, Белиндой (наперсницей Дидоны). Наподобие жизненно-бытийных “вставок” в мистерии и в *seria*, в сочинении Перселла размещены сцены с Ведьмами: самостоятельная 2-я картина I действия и вставной номер в III акте.

Как уже отмечено, бытовая, не фантастическая, а аллегорическая наполненность образов Ведьм, амбивалентно представляющих добро и зло в действии оперы, сообщает последнему назидательность, устраняя драму характеров и подчеркивая иерархию сил мира: мир Высшей воли – мир человеческого несовершенства.

Показательна, в контексте сказанного, сугубо меланхолическая окраска эмоционального тонуса самовыражения главной героини, Дидоны. Как мы уже отметили, драматургия оперы определяется ее двумя Ариями – в I и III действиях. Причем, обе решены в жанре *Lamento*, то есть в выражении высокой печали, обе написаны в форме вариаций по *basso ostinato*, соответственно, в структуре с *cantus firmus*, составившей основание гимнопений мессы эпохи Ренессанса. В этом плане самовыражение героини ритуализировано, но не психологизировано: здесь не столько правда характера, сколько правда ситуации. Причем, вторая Ария в *g-moll*, отмеченная в мелодике церковными знаками *catabasis* и *rassus duriesculus*, то есть показателями Покаяния и высшего напряжения, в целом соответствует просветленной *пасторальной* окрашенности звучания: “Характерное для Перселла соединение “хрупкости”, субъективной тонкости и силы здесь особенно благородно. Пользуясь типичными приемами *Lamento* (‘вздохи’, *g-moll. basso ostinato*), он создает в то же время совершенно своеобразную музыку. ...Печальный хор оплакивает погибшую Дидону. Печаль эта легка и светла...” [5, с. 279].

Из сказанного очевидна мистериально-очистительная акция жертвоприношения Дидоны: Эней свершит свое героическое предназначение, как об этом свидетельствуют “Энеида” Вергилия и предание об основании латинян-италиков троянцами. Партия Энея поручена тенору, что сродни традиции французской, а не итальянской оперы в проявлении героического начала. Однако, в отличие от французской оперы, изначально в качестве *театрального* спектакля противостоявшей культуре салона, опера Перселла ориентируется на салонную избранность-

замкнутость представляемого действия, соотносимого с условиями салонов-камерат итальянских гуманистических собраний, породивших идею оперы как таковую.

Одухотворенность салонных сообществ, противостоявших в культивировании кротких и нежных нравов жестокости и грязи жизни, но по-храмовому не отзывавшихся на трагико-драматические коллизии бытия, лелеявших чувства добрые, христианскую терпимость и женскую кротость манеры общения [2, с. 193–195], – все это узнаваемо в опере Перселла. Такой ракурс понимания музыкального смысла произведения Перселла соответствует наиндивидуально представляемой субъективности выражения, черпающего в культуре мадригала. И если, как уже отмечено, ансамблево-хоровые (камерные) номера являются преобладающими в сочинении, то тем более эта мадригальность наглядно проявляется в сольных номерах, в Ариях Дидоны, в которых вокальная партия, яркая и самозначимая, тем не менее, вплетена в контрастно-полифоническую фактуру по *basso ostinato*, “отодвигающую” непосредственность проявления патетики нежной созерцательностью quasi-церковного звучания целого.

Отличительным признаком оперы “Дидона и Эней” Г. Перселла является ее камерность, обусловленная культурным принципом прото-рококо, в условиях английской Реставрации определившегося в приближенности к французской опере введением балетных номеров и опоре на теноровую партию в характеристике главного героя. Однако опера Перселла принципиально отмежевывается, в духе бриттско-английской салонности “масок”, от драматико-трагической декламационной патетики в пользу мадригальной созерцательности и ученого изящества искусства, женственные и игровые основания которого составили стилевое качество, обозначенное нами как бриттско-английское прото-рококо.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акиндинова Т., Амашукели А. Танец в традиции христианской культуры / Т. Акиндинова, А. Амашукели. – 2-е изд., испр. и доп. – С. Петербург : Изд-во РХГА, 2015. – 239 с.
2. Артамонов С. История зарубежной литературы XVII – XVIII вв. / С. Артамонов – Москва : Просвещение, 1978. – 608 с.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Москва–Ленинград : Музыка, 1971. – 379 с.
4. Гудман Ф. Магические символы / Ф. Гудман. – Москва : Издат. Асоц. Духовного объединения “Золотой век”, 1995. – 289 с.
5. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г. / Т. Ливанова. – Москва–Ленинград : Гос. муз. издат., 1940. – 616 с.
6. Маркова Е. Неоевропоцентризм и неосимволизм начала XXI века / Е. Маркова // Неоевропоцентризм: музыкальная культура на рубеже столетий. Книга 1. – Одесса : Астропринт, 2006. – С. 76–128.
7. Мифологический словарь / [Гл. ред. Е. М. Мелетинской, член ред. коллегии С. Аверинцев и др.]. – Москва : Сов. энциклопедия, 1991. – 736 с.
8. Муравська О. Нариси з історії зарубіжної музичної культури. Вип. 1. / О. Муравська. – Одеса : Друкарський дім, 2010. – 214 с.
9. Рококо // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах / [Гл. ред. Ю. Келдыш]. – Т. 4: Окунев-Симович. – М. : Сов. энциклопедия, 1978. – С. 689–690.
10. Советский энциклопедический словарь. – Москва : Сов. энциклопедия, 1984. – 1599 с.
11. Соната // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах / [Гл. ред. Ю. Келдыш]. – Т. 5: Симон-Хейлер. – Москва : Сов. энциклопедия, 1981. – С. 193–200.
12. Хиль Е. Детский-юношеский фортепианный концерт в жанровой типологии отечественной инструментальной музыки XX века: дис. на соиск. уч. степ. канд. искусств.: спец. 17.00.03 – “Муз. искусство”. – Одесская национальная музыкальная академия им. А. В. Неждановой. – Одесса, 2015. – 187 с.
13. Шамбоньер, Шампион де Шамбоньер (*Champion de Chambonieres*) Жак // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах / [Гл. ред. Ю. Келдыш]. – Т. 6: Хейнце-Яшугин, Дополнения. – Москва : Сов. энциклопедия, 1982. – С. 276–277.

14. Шуранов В. Муза французских клавесинистов и парадоксы эстетики рококо / В. Шуранов // Методологическая функция Христианского мировоззрения в музыкознании. Межвузовский сб. науч. статей / [Отв. ред.-состав. В. В. Медушевский]. – Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, УГАИ им. З. Исмаилова. – Москва–Уфа, 2007. – С. 87–107.
15. Purcell Henry // Encyclopedia Britanica. 2009. – Интернет-ресурс: <https://www.britanica.com/biography/Henry-Purcell>.
16. Vita patrum. Житие Отцов, составленное святителем Григорием Турским / [Предисловие отца Серафима (Роуза)]. – Москва : издат. дом Русский Паломник. – 2005. – 370 с.

REFERENCES

1. Akindinova, T. and Amashukeli, A. (2015), *Tanets v traditsii khristianskoi kul'tury* [Dance in the tradition of Christian culture], St. Petersburg, RKhGA. (in Russian).
2. Artamonov, S. (1978), *Istoriya zarubezhnoy literatury XVII–XVIII vv.* [History of Foreign Literature of XVII–XVIII centuries], Moscow, Prosveshchenie. (in Russian).
3. Asaf'ev, B. (1971), *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical form as a process], Moscow–Leningrad, Muzyka. (in Russian).
4. Goodman, F. (1995), *Magicheskie simvol'y* [Magical symbols], Moscow, Association of Spiritual Union “Zolotoi Vek”. (in Russian).
5. Livanova, T. (1940), *Istoriya zapadnoevropeyskoy muzyki do 1789 g.* [History of Western European music before 1789], Moscow–Leningrad, Gos. muz. izdat. (in Russian).
6. Markova, E. (2006), Neo-Eurocentrism and neo-symbolism at the beginning of XXI century, *Neoevropotsentrizm: muzykal'naya kul'tura na rubezhe stoletiy. Kniga 1* [Neo-Eurocentrism: musical culture at the turn of the century. Book 1], Odesa, Astroprint, pp. 76–128. (in Russian).
7. Meletinska, E. M. (1991), *Mifologicheskii slovar'* [Mythological dictionary], members of editing panel: Averincev, S. and others, Moscow, Sov.entsiklopediya. (in Russian).
8. Muravska O. (2010) *Narysy z istorii zarubizhnoi muzychnoi kultury* [Sketches on the history of foreign musical culture], Vol. 1, Odesa, Drukarskyi Dim. (in Ukrainian).
9. Keldysh, Yu (1978), Rococo, *Muzykal'naya entsiklopediya v 6-ti tomakh* [Music Encyclopedia in 6 volumes]. Vol. 4, Okunev–Simovich, M, Sov. entsiklopediya, pp. 689–690. (in Russian).
10. *Sovetskiy entsiklopedicheskiy slovar'* [Soviet Encyclopedic Dictionary] (1984), Moscow, Sov. entsiklopediya. (in Russian).
11. Keldysh, Yu. (1981), Sonata, *Muzykal'naya entsiklopediya v 6-ti tomakh* [Music Encyclopedia in 6 volumes], Vol. 5, Simon-Kheiler, Moscow, Sov. entsiklopediya, pp. 193–200. (in Russian).
12. Hil, E. (2015), “Children and Youth Piano Concerto in the genre typology of national instrumental music of the twentieth century”, The dissertation of the candidate of art, specials: 17.00.03 – “Musical Art”, Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Odessa, 187 p. (in Russian).
13. Keldysh, Yu. (1982), Chambonnières, Champion de Chambonieres Jacques, *Muzykal'naya entsiklopediya v 6-ti tomakh* [Music Encyclopedia in 6 volumes], vol. 6 Kheintse-Yashugin, Supplements, Moscow, Sov. entsiklopediya, pp. 276–277. (in Russian).
14. Shuranov V. (2007) Muse of French clavecinists and paradoxes of Rococo aesthetics, *Metodologicheskaya funktsiya Khristianskogo mirovozzreniya v muzykoznanii. Mezhvuzovskiy sb. nauchnykh statey* [Methodological function of the Christian worldview in musicology. Intercollegiate Collection of Research Papers], Responsible Editor-Complier V. Medushevsky, Moscow State Tchaikovsky Conservatory USIA named after Z. Ismagilov, Moscow–Ufa, pp. 87–107. (in Russian).
15. Purcell, Henry (2009), Encyclopedia Britanica, available at: <https://www.britanica.com/biography/Henry-Purcell>. (in English).
16. Hierarch Turskiy, Grigoriy (2005), *Vita patrum. Zhytiie Otsov. Predislovie otsa Serafima (Rouza)* [Vita partum. Life of the Fathers. Introduction by Father Seraphim (Rose)], Moscow, Izdat. dom Russkiy palomnik. (in Russian).