



*Аристархова Лада Юрьевна*

**МУЗЫКА НА СЛУЖБЕ ГАБСБУРГОВ:  
АВСТРИЙСКИЕ ОРАТОРИАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ  
XVII – XVIII ВЕКА В ТОЧКЕ ПЕРЕСЕЧЕНИЯ  
ДУХОВНОЙ И ПРИДВОРНОЙ КУЛЬТУРЫ**

**В** XVII – начале XVIII века Австрия становится заметным игроком на геополитической сцене и одним из важнейших в Европе центров культуры. Причем уже тогда, задолго до появления Венской классической школы, важнейшим из искусств оказалась музыка. Причин здесь было несколько. Первая – географическая – близость Австрии к музыкальной Мекке того времени Италии. Кроме того, с начала XVII века установились прочные родственные связи Габсбургов с крупнейшими итальянскими династиями. На принцессах из дома Гонзаги были женаты австрийские императоры Фердинанд II и Фердинанд III. В 1650–70-х годах представители императорской семьи основали в Вене три музыкальные академии по итальянскому образцу. Неудивительно, что большинство композиторов, работавших при венском дворе в XVII – начале XVIII века, были выходцами из Италии.

Авторитет музыки подкрепляли и личные художественные пристрастия монархов. Все правившие в то время Габсбурги – Фердинанд II, Фердинанд III, Леопольд I, Иосиф I, Карл VI – были страстными меломанами и меценатами, при этом особую склонность питали к духовной музыке. Сами они считали, что именно музыкальный талант отличает Габсбургов от всех остальных монарших фами-

## *Старинная музыка*

лий Европы [10, 3]. Все упомянутые кайзеры выступали и в роли композиторов. Особенно примечательна в этом отношении фигура Леопольда I. Получив профессиональное музыкальное образование, он писал сочинения в разных жанрах, в том числе оперы и оратории, а также участвовал в их исполнении. Разумеется, все, что выходило из-под пера августейшего творца, надолго оставалось в репертуаре придворной капеллы.

Но музыка была не только досугом или развлечением могущественных и образованных людей. В австрийской культуре XVII–XVIII века ей отводилась в прямом смысле государственная репрезентативная роль: музыкальное искусство должно было возвеличивать правителей как кайзеров Священной Римской империи и верных католиков [18]. На протяжении всего XVII столетия политическое влияние Австрии возрастало, но, вместе с тем, империя все время находилась в сложной ситуации. При весьма затруднительных обстоятельствах в 1619 году вступил на престол Фердинанд II (1578–1637), а за несколько месяцев до этого началась Тридцатилетняя война. Император был фанатичным приверженцем католической церкви – и это при том, что в эпоху контрреформации большую часть населения империи в XVII веке составляли протестанты, которые ожесточенно сопротивлялись насаждению католицизма.

Агрессивную военно-религиозную политику унаследовал Фердинанд III (1608–1657). Он долго не шел на уступки протестантам и смог окончить разорительную Тридцатилетнюю войну лишь в 1648 году заключением невыгодного для Австрии Вестфальского мира. На протяжении всей жизни Фердинанд III сознательно стремился создать себе вполне определенную публичную репутацию. Сначала, после громкой победы австрийцев при Нёрдлингене, он неизменно представлялся в облике могущественного правителя и славного полководца –

## *Старинная музыка*

этот имидж отражен в портретах и гравюрах, одах, поэмах и посвящениях, операх, балетах и мадригалах<sup>1</sup>.

В начале 1640-х годов ситуация меняется: австрийская армия терпит ряд поражений от шведов и французов, враг уже на подступах к Вене. Политический кризис заставил Фердинанда скорректировать свой публичный образ. Позиции сильного лидера сохраняются, но теперь акцент на другом: император – отец народа, заботящийся о благе своих подданных, он – ревностный католик, призывающий уповать на милость Божию [18, 81–83]. Кроме того, война истощила казну: денег на роскошь и дорогостоящие представления уже не было (с 1642 по 1648 год при дворе не ставились ни оперы, ни балеты). Как следствие, на первый план в культурной политике выдвинулась духовная музыка. Особая роль отводилась ораториальным жанрам: возвышенные и в то же время репрезентативные, основанные на текстах священного писания, но напрямую не связанные с литургической практикой, они представляли собой превосходный инструмент для религиозного воспитания подданных.

Центром духовной музыки в Вене была Придворная императорская капелла (Hofburgkapelle). Еще при Фердинанде II здесь утвердился итальянский вкус, барочный стиль и особое пристрастие к религиозной музыке, которая «была красноречивым воплощением целостной системы веры императора» [18, 81]. В 1629 году в Вене пустила корни итальянская опера. Тем не менее, первого барочного капельмейстера, Джованни Приули, Габсбурги ценили, прежде всего, как автора духовных произведений.

Эту линию продолжил Фердинанд III. Помимо концертов, ораторий, церковных служб и поминальных церемоний, проходивших в

---

<sup>1</sup> Один из них содержится в VIII книге «Военных и любовных мадригалов» К. Монтеверди.

## Старинная музыка

капелле, Фердинанд III посещал мессы и вечерни в венских церквях и предместьях, что укрепляло в общественном мнении его образ набожного монарха.

Значение связанного с религиозным культом искусства еще более возросло в годы правления Карла VI. При нем Хофбург-капелла достигла своего апогея: в 1723 году она насчитывала 134 музыканта, из них как минимум 16 трубачей [10, 198]. Венцом репрезентативной программы этого Габсбурга стали постройка Карлскирхе<sup>2</sup> и постановка оперы Фукса «Costanza e Fortezza» (1723), чье название – «Стойкость и Сила» – воспроизводит личный девиз императора<sup>3</sup>.

Одним из важнейших для того периода музыкальных жанров была *оратория*. Зародившись в Риме, своим появлением при венском дворе она обязана Элеоноре Гонзаге-младшей, третьей супруге Фердинанда III. Императрица также способствовала тому, чтобы ораториальные либретто и партитуры печатались, что, например, в Италии было редкостью. Поначалу тексты поставляли римские авторы, реже импортировалась музыка. Показательно, что венский придворный композитор Джузеппе Трикарико был избран на эту должность именно потому, что ранее у себя на Родине приобрел солидный опыт в жанре оратории [4]. Из сочинений Трикарико, написанных для Вены, выделяются оратории «Адам и Ева», «Авель и Каин» (1659), «Потоп» и «Блудный сын» (1662). Подобные «священные драмы» играли роль сезонной замены светской оперы: они исполнялись, главным образом, в Великий Пост, иногда на Масляной неделе и в период адвентов.

---

<sup>2</sup> Храм в честь покровителя императора, католического святого Карло Борromeо строился в 1716–1737 годах. Возведен по обету, данному Карлом VI после страшной эпидемии чумы.

<sup>3</sup> В отличие от предшественников политика Карла имела, прежде всего, династический характер: из-за отсутствия наследника он всеми силами стремился закрепить престол за своей дочерью Марией Терезией.

## ***Старинная музыка***

Второй ключевой для Вены жанр – это специфически австрийская разновидность оратории *сеполькро*. Возникнув в Италии, этот вид духовной музыки обрел необычайную популярность именно в Австрии, куда его при Фердинанде III завезли иезуиты. Термин «*serolcro*» (по-итальянски «гробница, могила») восходит к месту погребения Иисуса Христа. Подобные музыкальные представления изначально давались на фоне модели Гроба Господня, которая воздвигалась в церкви, капелле или (как это было в Италии) в молельном зале. Австрийские сеполькро писали те же самые авторы, которые работали в жанрах оперы и «обычной» оратории: либреттисты Минато, Париасти, Пасквини, Стампилья, Дзено, Метастазиио; композиторы Педерцуоли, Бертали, Бадиа, Джованни и Антонио Бонончини, отец и сын Конти, Драги, позже – Порсиле, Кальдара, Фукс.

Отсчет истории венского сеполькро обычно ведут с 1643 года, когда появилось произведение Джованни Валентини «Святые, воскресшие в день Страстей Христовых, и среди них Лазарь». Регулярными такие представления стали с 1660 года, когда император Леопольд I написал свое «Жертвоприношение Авраама». Упомянутый Трикарико в это десятилетие создал как минимум два сеполькро: «Торжествующая Вера» и «Состязание Сострадания и Божественной справедливости».

По многим параметрам этот жанр сходен с традиционной ораторией: те же итальянские тексты и северо-итальянская музыкальная стилистика, та же тенденция к назидательности. Однако на австрийской почве *serolcro* воспринимался как нечто особое: по сути, это была самобытная форма почитания и оплакивания покоящегося во гробе Тела Христова [22, 25].

В отличие от двухчастной итальянской оратории, до 1710-х годов сеполькро имел одну часть. Но, несмотря на компактность, коли-

## *Старинная музыка*

чество персонажей могло доходить до девяти – десяти (в обычной оратории их было пять – шесть). Текст состоял из арий и речитативов, хоры, как правило, отсутствовали. Не характерна для сеполькро и партия Рассказчика (*testo*), тогда как в ораториях XVII века она обычно есть.

Круг сюжетов сеполькро довольно ограничен. Наиболее распространенные связаны с последними минутами земной жизни и смертью Христа: это жалоба Марии, плач Святого Петра, последние слова Иисуса на Кресте и некоторые другие. Один из примеров – сочинение П.А. Циани «Слезы Девы Марии у Гробницы» (1662). Среди персонажей могли присутствовать Мария Магдалина, Лонгин Сотник, а также аллегорические фигуры. По своей сути все герои сеполькро – это страдальцы, созерцатели и резонеры. В венских пассионных ораториях – так сеполькро стали называть с 1705 года – довольно часто встречаются и ветхозаветные сюжеты, однако они трактуются как параллель событиям из жизни Христа. В свою очередь, новозаветные коллизии проецируются на события из Ветхого Завета.

В отличие от протестантских пассионов, в сеполькро повествование начинается уже после смерти Христа, и главное заключается не в хронологическом изложении страстных событий, а в рефлексии по поводу случившегося. Поэтому в «представлениях у Гроба» обычно отсутствует не только действенный конфликт (что вполне характерно для собственно ораторий), но даже сюжетная фабула в привычном смысле (*azione*). Вместо нее предлагается некая тема для размышления и обсуждения, часто дополненная оппозицией добра и зла.

Важный жанровый признак сеполькро – особенности его бытования. Здесь вполне можно говорить о театральности: сеполькро исполнялся на фоне модели Гроба Господня, с костюмами, элементами декораций и занавесом. Выдающимся художником, который оформ-

## *Старинная музыка*

лял в Вене страстные действия, был Лудовико Оттавио Бурначини, который также много работал для оперного театра [14].

Сеполькро игрались исключительно на Страстной неделе. До 1706 года – в Чистый четверг, в капелле вдовствующей императрицы, а в Страстную пятницу – в Хофбурге, причем здесь предусматривалась более богатая сценография. Немаловажное значение имела и сама атмосфера, в которой исполнялись венские сеполькро: освещение в церкви приглушалось до минимума, и при слабом мерцании свечей проступали только очертания Гроба. Полумрак, световые эффекты вкуче с художественным оформлением и театрализацией – все это отражало самую суть таинства смерти и воскресения [7, 6].

Представления ораторий и сеполькро были частью грандиозного великопостного ритуала, который один из современников-итальянцев назвал «меланхолическим карнавалом»: в центре внимания в этот период были проповеди, священные драмы и благочестивые концерты. Во вторник на Страстной неделе, в память о Крестном пути и Масличной горе император и императрица со свитой ходили пешком в Хернальс<sup>4</sup>. В четверг устраивалась имитация Тайной вечери: царственные особы омывали ноги бедным пожилым простолюдинам, 12 женщинам и 12 мужчинам. Кульминация приходилась на Страстную пятницу: монаршее семейство посещало представления сеполькро в императорской капелле и других церквях города. В Великую субботу двор совершал обход венских церквей. Из хроники событий 1664 года: «Император Леопольд посетил церкви и гробницы, общим числом 37, в трех из которых посмотрел положенное на музыку представление о Страстях Христовых» [10, 155].

Отдельного упоминания заслуживает распространенная в Австрии эпохи барокко практика исполнения ораториальной музыки в

---

<sup>4</sup> Сейчас один из районов Вены.

## *Старинная музыка*

женских монастырях<sup>5</sup>. Вообще, монастырь был местом, в котором культивировались не только религиозные добродетели, но также идея преданности «Царю и Отечеству». Естественно, императоры щедро покровительствовали и самим обителям, и тамошней духовной музыке. А уровень монастырского музыкального образования тогда был очень высок. Кроме того, у каждого конвента была своя специализация. Например, монастырь Св. Якова культивировал оратории, а в монастыре Св. Агнессы практиковались сеполькрос (Trauergesänge) на немецком языке. Для монахинь представления ораторий перед высокопоставленными особами были «кульминацией сезона» – понятно, что в таких случаях они стремились проявить все свое мастерство. Нередко к участию в «священных действиях» приглашали музыкантов придворной капеллы; в исполнении также могли принимать участие хоры мальчиков из мужских монастырей и придворные дамы (в качестве хористок).

В начале XVIII века отношение императорского дома к подобным благочестивым визитам стало меняться. Если до 1711 года императоры обязательно принимали в таких делах личное участие, то после вступления на престол Карла VI эти обязанности отошли к вдовствующим императрицам. А уже в 1720–30-е годы в роли монарших особ нередко выступали малолетние дети императора. Все это предопределило ряд существенных изменений в практике и стилистике. Так, сеполькрос, создававшийся для двора, в этот период сближаются с обычной ораторией: к 1720-м годам они уже имеют двухчастную структуру, появляются хоры. Монастырские же пассионные оратории остаются одночастными. Их тексты упрощаются, более того, теперь явно преобладают немецкоязычные либретто. Что же касается музы-

---

<sup>5</sup> Этому малоизученному феномену посвящена обстоятельная книга американской исследовательницы Дж. Педж. См.: [10].



## *Старинная музыка*

ки, то здесь показательны две тенденции. Первая – демократизация языка, обусловленная влиянием новых светских жанров, в том числе зингшпиля. Вторая – использование раннебарочных приемов риторики и звукописи (например, в сценах землетрясений); в этот период также весьма популярны пасторальные мотивы [10, 210–211]. Если в конце XVII – начале XVIII века в репертуаре монастырей существенное место занимали произведения придворных композиторов, то к 1740-м годам здесь исполняется в основном музыка доморожденных авторов. Очевидно, что в эти годы священные действия предназначались уже не для аристократических особ, а для широкой и не слишком просвещенной публики.

Важные изменения происходят в исполнительской практике венских сеполькрос. В 1720-х годах они практически утратили сценические элементы и больше уже не разыгрывались; действующих лиц заменили деревянные скульптуры, а певцы-актеры стали просто певцами. Из прежних атрибутов сохранилась только модель Гробницы. Лишь это, да еще тематика Страстей Христовых указывали теперь на принадлежность к оригинальному пассионному жанру. В целом же можно сказать, что со смертью Карла VI в 1740 году завершился и золотой век придворной капеллы, и блестящий расцвет церковно-ораториальной музыки.

О том, насколько сильно духовные жанры зависели от вкусов и запросов императорского дома, свидетельствуют события более позднего времени. Одной из составляющих государственной политики Марии Терезии (1717–1780) была церковная реформа. В 1747 году выходит постановление о похоронном обряде: теперь он может длиться не более трех дней, а высокую мессу разрешается служить (и исполнять) только в первый день. В 1753-м издается указ, которым запрещалось использовать трубы и литавры в сакральной музыке. Это была

## Старинная музыка

одна из мер, направленных на упрощение и очищение церковной жизни: считалось, что эти инструменты привносят в церковный ритуал неуместную пышность и, кроме того, заглушают божественное слово.

Еще более радикальными оказались «прагматические» преобразования Иосифа II (1741–1790). В 70–80-е годы он предпринял ряд жестких антицерковных шагов, одним из которых стал роспуск Ордена иезуитов. Затем пришла очередь монастырей. Многие были закрыты, а какие-то просто не смогли выжить из-за социально-экономического гнета со стороны государства. Тем же, что остались, было не до музыки. Впрочем, некоторые уцелевшие обитатели с трудом в дни больших праздников устраивали торжественные службы и ораториальные представления. Однако их исполнительский уровень резко упал. Вот как его оценивает автор «Памфлета о церковной музыке в Вене» (1781 год): «Одна монахиня поет так же деликатно, как колокол в Лорето [т.е. высоким и скрипучим голосом – прим. переводчика], другая – низко, как старый дряхлый виолоне, третья гнусавит так, словно у нее в носу затычка, четвертая, выцарапывая аккомпанемент на своей расстроенной скрипке, все время берет фальшивые ноты; а пятая дует в трубу так, что того и гляди у нее лопнут легкие. Еще одна духоподъемная вещь в монастырской церкви – это хоровое пение. Бrevиарий совершенно отвратительно поют старые девы в сопровождении квакающего органа и на латыни, в которой не разберешь ни слова»<sup>6</sup>. Кроме того, в этот период монастыри массово распродают нотные собрания и музыкальные инструменты.

Так завершилась традиция австрийской духовной музыки эпохи барокко. Имея в виду ярко выраженную в этом искусстве репрезентативную функцию, исследователь Гарри Уайт утверждает, что все му-

---

<sup>6</sup> Цит. по: [10, 227]. Перевод автора статьи.

## *Старинная музыка*

зыкальное творчество при венском дворе выросло из концепции «раболепия», или творческого рабства – т.е. подчинялось целям политической и религиозной пропаганды [20, 11–24]. Действительно, тесная связь музыки, политики и религии в сознании Габсбургов и их подданных очевидна. Но во многом именно она способствовала развитию богатейшей и очень самобытной традиции. Духовные жанры обладали широчайшим спектром выразительных средств: это звуковая мощь, масштабность композиций, разнообразные комбинации солистов, хора и инструментов и, конечно, священные тексты, которые, сочетаясь с музыкой, становятся для любого слушателя особым переживанием – религиозным, чувственным, эстетическим. А такое явление, как сеполькро, и вовсе заняло уникальное место в австрийской музыке XVII – начала XVIII века. Развиваясь в точке пересечения придворной и духовной культуры, этот жанр объединил церковное и светское, умозрительное и наглядное, возвышенный строй мыслей и земную роскошь. В период своего расцвета музыкальные представления у Гроба Господня наиболее полно воплотили идеальный образ правления Габсбургов: это истинно барочная пышность, театральность и глубокое религиозное чувство ревностных блюстителей католической веры.

### ЛИТЕРАТУРА

1. *Лобанова М.Н.* Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М: Музыка, 1994.
2. *Михайлов А.В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Михайлов А.В. Языки культуры. Учебное пособие по культурологии. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 112–175.
3. *Adler G.* Musikalische Werke der Kaiser Ferdinand III, Leopold I und Joseph I. Wien: Artaria, 1892–93.

## *Старинная музыка*

4. *Deisinger M.* Giuseppe Tricarico als Kapellmeister und Komponist sakraler Musik am Hof der Habsburger in Wien 1657–1662. Sepolcri, Kirchenmusik und Auffuehrunger von Oratorien im Auftrag der Kaiserin Eleonora II // *Sakralmusik im Habsburger Kaiserreich 1619–1740* / ed. by T. Erhardt. Wien, 2013. P. 169–189.
5. *Kantner L.* L'oratorio tra Venezia e Vienna: un confronto // *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*. A cura di Maria Teresa Murano / ed. Leo S. Olschki. Firenze: Olschki, 1990. S. 207–216.
6. *Köchel L.R. von.* Die kaiserliche Hofmusikkapelle in Wien von 1543 bis 1867. Wien: Beck, 1869.
7. *Marx H.J.* Festinszenierungen römischer Oratorien und Serenaten im Barockzeitalter. Ein Vortrag an der Schola Cantorum Basiliensis. Basel, 1997.
8. Musikgeschichte Österreichs / hrsg. von R. Flotzinger und G. Gruber. Band II. Vom Barock zum Gegenwart. Graz, Wien, Köln, 1979.
9. Oratorienführer / hrsg. von S. Leopold und U. Scheideler. Stuttgart, Weimar: Metzler, Kassel: Bärenreiter, 2000.
10. *Page J.K.* Convent Music and Politics in Eighteenth-Century Vienna. Cambridge: University Press, 2014.
11. *Page J.K.* Music 'at the Holy Sepulchre' in Viennese Female Convents in the Early Eighteenth Century // *Sakralmusik im Habsburger Kaiserreich 1619–1740* / ed. by T. Erhardt. Wien, 2013. P. 231–252. (Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung).
12. *Schering A.* Die Geschichte des Oratoriums. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911. Repr. 1966.
13. *Schnitzler R.* The Viennese Oratorio and the Work of Ludovico Ottavio Burnacini // *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*. A cura di Maria Teresa Murano / ed. Leo S. Olschki. Firenze: Olschki, 1990. S. 217–237.

## *Старинная музыка*

14. *Schnitzler R.* The Baroque Oratorio at the Imperial Court in Vienna. A Critical Catalogue of Sources // Publikationen des Instituts fuer österreichische Musikdokumentation. Vol. 16 / hrsg. von Brosche. Wien: Hans Schneider – Tutzing, 1990.
15. *Smither H.E.* A History of the Oratorio. V.I The Oratorio in the Baroque Era. Vienna, Paris: The University of North Carolina Press, 1977.
16. *Smither H.E.* Oratoria and Sacred Opera, 1700-1825: Terminology and Genre-Distinction // Proceedings of the Royal Musical Association 106 (1979). Published by: Taylor & Francis, Ltd. 1979–80. P. 88–104.
17. *Vogl H.* Zur Geschichte des Oratoriums in Wien von 1725 bis 1740 // Studien zur Musikwissenschaft. Leipzig: Breitkopf und Härtel. XIV, 1927. S. 241–265.
18. *Weaver A.H.* Representing the Emperor in Sound: Sacred Music as Public Image for Ferdinand III at the End of the Thirty Years' War // Sakralmusik im Habsburger Kaiserreich 1619–1740 / ed. by T. Erhardt. Wien, 2013. P. 77–94. (Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung).
19. *Wellesz T.* Die Opern und Oratorien in Wien von 1660–1708 // Studien zur Musikwissenschaft. Leipzig: Breitkopf und Härtel, Wien: Artaria. VI, 1919.
20. *White H.* Johann Joseph Fux and the Musical Discourse of Servitude // Sakralmusik im Habsburger Kaiserreich 1619–1740 / ed. by T. Erhardt. Wien, 2013. P. 11–24.
21. Wienerisches Diarium. 1730–1740.
22. *Wiesmann S.* Das Wiener Sepolcro // Oper als Text. Romantische Beiträge zur Libretto-Forschung / hrsg. von A. Gier. Heidelberg, 1986. S. 25–31.

## *Старинная музыка*

### BIBLIOGRAPHY

1. *Lobanova M.N.* Zapadnoevropejskoe muzykal'noe barok-ko: problemy ehstetiki i poetiki [Western European musical baroque: problems of aesthetics and poetics]. Moscow: Muzyka [Music], 1994.
2. *Mikhailov A.V.* Poetika barokko: zavershenie ritoriche-skoj ehpoi [Poetics of Baroque: the completion of the rhetorical era] // Mikhailov A.V. YAzyki kul'tury. Uchebnoe posobie po kul'turologii [Culture languages. Textbook on cultural studies]. Moscow: YAzyki russkoj kul'tury [Russian culture languages], 1997. P. 112–175.
3. *Adler G.* Musikalische Werke der Kaiser Ferdinand III, Leopold I und Joseph I [Musical works of Emperor Ferdinand III, Leopold I and Joseph I]. Wien: Artaria, 1892–93.
4. *Deisinger M.* Giuseppe Tricarico als Kapellmeister und Komponist sakraler Musik am Hof der Habsburger in Wien 1657–1662. Sepolcri, Kirchenmusik und Auffuehrungen von Oratorien im Auftrag der Kaiserin Eleonora II [Giuseppe Tricarico as Kapellmeister and composer of sacred music at the court of the Habsburgs in Vienna 1657-1662. Sepolcri, church music and performers of oratorios commissioned by Empress Eleonora II] // Sakralmusik im Habsburger Kaiserreich 1619–1740 [Sacred music in the Habsburg Empire 1619–1740] / ed. by T. Erhardt. Wien, 2013. P. 169–189.
5. *Kantner L.* L'oratorio tra Venezia e Vienna: un confront [The oratory between Venice and Vienna: a comparison] // L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio. A cura di Maria Teresa Murano [Italian opera in Vienna before Metastasio. Curated by Maria Teresa Murano] / ed. Leo S. Olschki. Firenze: Olschki, 1990. S. 207–216.

## *Старинная музыка*

6. *Köchel L.R. von.* Die kaiserliche Hofmusikkapelle in Wien von 1543 bis 1867 [The imperial court band in Vienna from 1543 to 1867] Wien: Beck, 1869.

7. *Marx H.J.* Festinszenierungen römischer Oratorien und Sere-naten im Barockzeitalter [Festival productions of Roman oratorios and se-renatas in the baroque age]. Ein Vortrag an der Schola Cantorum Basilien-sis [A lecture at the Schola Cantorum Basiliensis]. Basel, 1997.

8. Musikgeschichte Österreichs [Music history of Austria] / hrsg. von R. Flotzinger und G. Gruber [ed. by R. Flotzinger and G. Gruber]. Band II. Vom Barock zum Gegenwart [Part II. From the baroque to the present]. Graz, Wien, Köln, 1979.

9. Oratorienführer [Oratorio Guide] / hrsg. von S. Leopold und U. Scheideler [ed. by S. Leopold and U. Scheideler]. Stuttgart, Weimar: Metzler, Kassel: Bärenreiter, 2000.

10. *Page J.K.* Convent Music and Politics in Eighteenth-Century Vi-enna. Cambridge: University Press, 2014.

11. *Page J.K.* Music 'at the Holy Sepulchre' in Viennese Female Convents in the Early Eighteenth Century // *Sakralmusik im Habsburger Kaiserreich 1619–1740* / ed. by T. Erhardt. Wien, 2013. P. 231–252. (Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung [Publications of the Commission for Music Research]).

12. *Schering A.* Die Geschichte des Oratoriums [The story of the oratory]. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911. Repr. 1966.

13. *Schnitzler R.* The Viennese Oratorio and the Work of Ludovico Ottavio Burnacini // *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*. A cura di Maria Teresa Murano [Italian opera in Vienna before Metastasio. Curat-ed by Maria Teresa Murano] / ed. Leo S. Olschki. Firenze: Olschki, 1990. S. 217–237.

## *Старинная музыка*

14. *Schnitzler R.* The Viennese Oratorio and the Work of Ludovico Ottavio Burnacini // Publikationen des Instituts fuer österreichische Musikdokumentation [Publications of the Institute for Austrian Music Documentation]. Vol. 16 / hrsg. von Brosche [ed. by Brosche]. Wien: Hans Schneider – Tutzing, 1990.

15. *Smither H.E.* A History of the Oratorio. V.I The Oratorio in the Baroque Era. Vienna, Paris: The University of North Carolina Press, 1977.

16. *Smither H.E.* Oratoria and Sacred Opera, 1700-1825: Terminology and Genre-Distinction // Proceedings of the Royal Musical Association 106 (1979). Published by: Taylor & Francis, Ltd. 1979–80. P. 88–104.

17. *Vogl H.* Zur Geschichte des Oratoriums in Wien von 1725 bis 1740 [On the History of the Oratory in Vienna from 1725 to 1740] // Studien zur Musikwissenschaft. Leipzig: Breitkopf und Härtel [Studies in Musicology. Leipzig: Breitkopf and Härtel]. XIV, 1927. S. 241–265.

18. *Weaver A.H.* Representing the Emperor in Sound: Sacred Music as Public Image for Ferdinand III at the End of the Thirty Years' War // Sakralmusik im Habsburger Kaiserreich 1619–1740 / ed. by T. Erhardt. Wien, 2013. P. 77–94. (Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung [Publications of the Commission for Music Research]).

19. *Wellesz T.* Die Opern und Oratorien in Wien von 1660–1708 [The operas and oratorios in Vienna from 1660-1708] // Studien zur Musikwissenschaft [Studies in Musicology]. Leipzig: Breitkopf und Härtel, Wien: Artaria. VI, 1919.

20. *White H.* Johann Joseph Fux and the Musical Discourse of Servitude // Sakralmusik im Habsburger Kaiserreich 1619–1740 / ed. by T. Erhardt. Wien, 2013. P. 11–24.

21. Wienerisches Diarium [Viennese diarium]. 1730–1740.



## *Старинная музыка*

22. *Wiesmann S.* Das Wiener Sepolcro [The Vienna Sepolcro] // Oper als Text. Romantische Beiträge zur Libretto-Forschung [Opera as text. Romantic contributions to libretto research] / hrsg. von A. Gier [ed. by A. Gier]. Heidelberg, 1986. S. 25–31.

