

Белявіна Н.Д.

канд. пед. наук, доцент, професор кафедри мистецьких технологій НАКККІМ

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ КОНЦЕРТНОСТІ В САКРАЛЬНІЙ МУЗИЦІ РИМСЬКИХ ХРАМІВ XVII СТ.

Анотація. У статті розглянуто процес формування концертності в сакральній музиці римських храмів. Виокремлено особливості барочної архітектури, барочну складову організації храмового простору та її вплив на розвиток концертної діяльності.

Ключові слова: концерт, концертна діяльність, сакральна музика, храмова барочна архітектура.

Аннотация. Белявина Н.Д. Особенности формирования концертности в сакральной музыке римских храмов XVII ст. В статье рассматриваются процесс формирования концертности в сакральной музыке римских храмов. Выделены особенности барочной архитектуры, барочную составляющую храмового пространства и её влияние на развитие концертной деятельности.

Ключевые слова: концерт, концертная деятельность, сакральная музыка, храмовая барочная архитектура.

Summary. *Beliavina Natalia Features of formation of concert processes in sacral music of the Roman temples XVII st. In article are considered formation concert's process in sacral music of the Roman temples. Features of baroque architecture, a baroque component of temple space and its influence on development of concert activity are allocated.*

Keywords: a concert, concert activity, sacral music, temple baroque architecture.

Мета даної роботи виявити особливості формування концертності у сакральній музиці та вплив на неї барочної організації простору римських храмів. Важливим моментом даної роботи є припущення про синтез архітектурної стилістики та музичної мови релігійного дійства.

Архітектурну складову храмового мистецтва Рима уособлювали у XVII ст. досить різноманітні осередки, що зародились протягом багатомілітної їх історії - це старі базиліки, ренесансні центрично-купольні та барочні споруди.

Так, згідно із планом Рима за XVI-XVII ст. діяли давні собори та церкви, які було перебудовано у барочній манері: Собор св.Петра, базиліка Санта Марія Маджоре, базиліка Сан Лоренцо Фуорі ле Мура, базиліка Сан Джованні ін Латерано, церкви Іль Джезу, Санта Кроче ін Джерусалімме; церкви Сан-Аполінаре, Санта-Марія ін Трастевере, Санта Марія делла Паче, Санта-Луїджи деї Франчезі та собор св.Людовика Французького [4, 60]

Основною ознакою нових барочних споруд було: глибинне розкриття **під купольного простору** (багатоповерхові куполи розташовані на пів куполах, високі та дуже широкі у діаметрі куполи з вікнами стоять на барабанах з вікнами і колонами і завершуються ліхтарями з колонами та скульптурою); **багаторівневий контур всієї споруди** (барабан, купол, ліхтар), оригінальні плани (еліпси, овали та багато кутники); багатий, майже театральний інтер'єр та патетичні фасади з театралізованими площами перед ними - барочна організація великих просторів перетворює їх у «відкриті зали».

Забудована у 60-ті роки XVII ст. архітектором Дж. Берніні площа перед **Собором св. Петра** реалізувала майже світську театральну ідею «відкритого вестибюля». Вона здійснила дві функції: розкривала паломникам масштабний вид святинь католицького світу – Собор св. Петра та Ватикан, а також вміщувала великі маси паломників, яких наче долонями охоплювала «Колонада Берніні».

Розробляється декоративний тип фасаду, подібний до «театральної завіси»[3, 61]. Так виглядає базиліковий фасад (К.Мадерна, 1615) собору св. Петра шириною 115 м., прикрашений коринфськими колонами, трикутним фронтоном, прикрашеним статуями Христа і апостолів. **Собор св. Петра** був не тільки головним храмом, але й символом віри, тому фасад є драматургічним центром руху масових процесій паломників.

«Монументалізація декору» виявляється в інтер'єрах. Так, підкупольний простір собору св.Петра (Мікеланджело, делла Порта) підкреслює бронзовий ківорій (Берніні) висотою 29 метрів на чотирьох колонах, які «увиваються уверх, а купол підноситься на запаморочну висоту, світло струїться, статуї навісають» [3, 65-69].

Уяво художника створюється ілюзія зорового прориву плоскості стелі у плафонному отворі ми наче бачимо небо з хмарами та літаючих янголів і святих. Цю ілюзорність плафонного живопису заклав ще Мі-

Надійшла до редакції 20.04.2012

келанджело, який «відкрив свою сікстинську стелю» у однойменній капелі [3, 56-58].

Основним правилом барочної архітектури стає «безкінечне повторення, дублювання тих самих прийомів». І.Грабар напише, що творче «захоплення подвоює, потроює всі засоби виразності: вже мало окремих колон, їх де тільки можливо замінюють парними; недостатньо виразним здається фронтон і його не соромлячись розривають, щоб повторити в ньому інший, меншого розміру». Особливо, в цьому значенні треба згадати колонаду площі собору св.Петра, яка має 284 колони у чотири ряди, 80 стовпів та 96 статуй. Споруда виглядає як театральна декорація, формує ілюзорний, не реальний простір площі [3, 60-61].

Монументалізація декору та театралізація зовнішнього та внутрішнього простору, «форсування форми» та об'єму, підсилення її «ритмічними повторами» та багаторівневими контурами - так характеризують дослідники барочну архітектуру соборів [3, 61].

Подібні конструктивні особливості виявляється музичному бароко: багатохорність та монументальність сакральних творів; віртуозний та патетичний, майже оперний спів; декоративна імпровізаційність та структурованість інструментальних та ансамблевих композицій.

Як і в архітектурі, музична складова храмового мистецтва була досить різноманітною: в ній одночасно спостерігається процес розвитку ренесансної поліфонії (від строгого до вольного стилю) та активізація барокових елементів, основною ознакою яких виявиться: «концертність» і як синонім віртуозності, і як принцип вродження фактури та форми та «театральність» як нове сакральне мистецтво, яке існує в синтезі архітектури та скульптури, живопису та музики.

Папська хорова капела стала «фокусом музичної еволюції» в Європі з того часу, коли у 1378 р. папи повернулись з Авіньона до Риму * [8, 212]. У 1741-1784 роках починається її розквіт, коли папою був **Сикст IV**. Назва походить від приміщення капели (де Дольчі), яке саме папа Сикст побудував у Ватикані 1473 року, і де здійснювалась служба під час перебудови собору св.Петра.

Cappella Sistina побудована на місці старої папської часові *Cappella Maggiore* у Ватикані (Б.Понтеллі, Дж.де Дольчі, 1473-1481), де спочатку збирався папський двір, а з XV ст. – конклав.

Приміщення представляє собою це прямокутну залу (40,93x 13,41x20,7) поділену на дві частини, які розділяє мармурова балюстрада та огорожа. Стіни розбито на три рівні: на першому - гобелени (1515-1519), на другому – 16 фресок, більше 100 фігур (1481-1482 рр.), на третьому – вікна та ніші з арками. Олтарна стіна - фреска «Страшний суд» Мікеланджело (1535-1541). Стеля має бочкоподібну форму і спочатку була декорована під нічне небо (П.Матео де Амелія), а пізніше Мікеланджело (1508-1512 рр.) з допомогою ілюзорних прийомів заповнив її плафон живописними фресками на біблійні сюжети.

Як видно з її конструктивних особливостей, капела не була призначена взагалі для музичного дійства,

а лише для діяльності папського двору. Бочкоподібне склепіння, конструкція стелі (з парусами, карнизами, ребрами, вікнами, нішами та скульптурою), а головне, малий об'єм зали не створювали сприятливу акустичну атмосферу. І тому сакральні твори у приміщенні Сикстинської капели виконувались а'capella - «ні органа ні будь-якого іншого інструмента» не передбачалось [2, 212].

Сікстинська хорова Капела мала прекрасні творчі сили*: спочатку це ансамбль з 10, пізніше 30 виконавців (у 1486-1499 рр. складалась з 18-20 виконавців) та додаткового хору хлопчиків - верхні голоси спочатку співались хлопчиками, потім фальцетистами і кастратами. У XVII ст. хор папської капели складався з 32 півчих, які ділились на чотири групи: 8 басів, 8 тенорів, 8 альтів і 8 сопрано, де «сопрано були кастратами», а партію альтів «довгий час залишали за фальцетистами». Крім того, на страстному тижні використовували, так званих, «очікуючих» співаків, яких запрошували з інших регіонів Італії, і, навіть з оперних театрів [1, 153; 2, 121].

Основу капели у XVII ст. склали співаки-кастрати, які створювали особливий «зв'язок між Богом, музикою і людством - кому не приходило на ум слово «янгольський» при звуках Мізере Аллегрі, написане кастратом і для кастратів» - констатує французький учений Патрік Барбье [1, 27].

Італійських співаків-кастратів почали зараховувати до капели наприкінці XVI ст.**: у 1599 р. - Пьетро Паоло Фоліньягі, а у 1601 р. - Джирламо Розіні з Перуджі. У 1622 р. до капели вступив перший з великих італійських кастратів Лоретто Вітторі із Сполето. На спів Лорето Вітторі натопв «буквально ломився у двері собору», а Балтазар Феррі – «був скарбницею гармонії і усладою королів». У 1629 р. прийнятий був отець Грігоріо Аллегрі, майбутній автор «Miserere», у 1660 - знаменитий автор «парадних опер» Антоніо Честі, а у 1662 р. контральтист і композитор Матео Симонеллі [1, 18-30,153].

Г.Аллегрі (бл. 1582-1652) хоча й походив з знатної родини Кореджо з дитинства співав у різних капелах Риму, а з 1629 р. став членом Сікстинської капели (співак-кастрат Сікстинської капели, Собору св.Петра). П.Барбье відмічає, що отець Грігоріо Аллегрі, не був «великим співаком, однак людиною безкінечної доброти і прекрасним композитором, чиє «Miserere» зберігається у Ватикані як безцінний скарб» [1, 153].

Як композитор, послідовник стилю Палестрини, він є автором духовних 2-5 голосних концертів, 2-5 голосних мотетів, а також «Miserere» (1638) - 9-голосного подвійного хору (тобто два хори і дев'ять голосів) на слова 50-го псалма католицької літургії «Miserere mei Deus» – «Помилуй мене, боже».

Підкреслена **театральність архітектури** соборів вплинула і на музичний стиль сакральної музики, де сольні епізоди почали нагадувати оперні арії, а у її виконанні брали участь співаки-віртуози, які одночасно були й авторами як храмової, так і оперної музики.

І не дивно, що автор **парадних придворних опер Марк Антоніо Честі** (1623-1669) у 60 -х роках

був першим **співачом в папській капелі**, і одночасно працював при дворі Медичі у Флоренції, у ерцгерцога Фердинанда Карла в Інсбруку, у імператора Леопольда I у Відні. А його знаменита опера “Золоте яблуко” (1666-1668) написана до свадьби імператора Леопольда I та Маргарити Іспанської була поставлена у спеціально для цього збудованому театрі на 5000 осіб. ***

Отже, у сакральній музиці розвинулась “**театральність**” - перенесення у церковну музику елементів опери, та «**концертність**» - віртуозний «янгольський спів» кастратів під плафонами з сонмом «живописних янголів», які залучали до храмів велику кількість прихожан.

Архітектурна монументальність розкрилась у творчості органіста-віртуоза **Джироламо Фрескобальді** (1583-1643). Т.Ліванова пише, що Дж.Фрескобальді ставив перед собою завдання як «зодчий» [5, 301]. Його твори вражають великим діапазоном звучання, реєстровими контрастами, вільною патетичною імпровізацією, хроматизацією з утриманнями на органно-му пункті.

Слава **Дж. Фрескобальді** (з 1615 р. – органіст собору св.Петра) була настільки широкою, що слухати його спеціально збиралось до 30000 людей, як на **великі концерти** [5,6,8] Дійсно, чи могли бути іншими твори і концерти, що відбувались у соборі, довжина центрального нефа, якого 211 м. (К.Мадера), купол якого діаметром 42,5 м., розташований на висоті 136 м. (Мікеланджело, делла Порта).

Його сучасник Дж.Б.Донні (1594-1647) говорив, що Фрескобальді «носив свою науку на кінчиках пальців» [9, 96], а його музика «під знаком імпровізації» надала сильний поштовх розвитку органної техніки завдяки фантазії, темпераменту та природній геніальності [6, 96]. Він розпочав шлях до формування **концертних інструментальних жанрів: каприччіо, пассакалія, чакона, токката, фантазія, канцона, ричеркар, партита**; сформував основи тематизму та **форми фуґи** з її кuarto-квінтовым відношенням теми та відповіді.

При **інших римських соборах** таж існували капели: капела базиліки Санта-Марія Маджоре, де керівниками були, Г.Аллегрі, А.М.Аббатіні, А.Скарлатті; капелла базиліки Сан-Джованні ін Латерано, яку раніше очолював Дж.Палестрина; церква Сан-Луїджи деї Франчезі, де органістом і співаком був Л.Россі (1598-1653), Капела Джуліа (при соборі св.Петра), де все життя працював капельмейстером В.Маццокі, а також майже 7 років був співаком і органістом Дж.Фрескобальді.

Тут ми зустрічаємо й інших **віртуозів**: таких як скрипаль А.Кореллі та клавесиніст і органіст А.Скарлатті, співаки Дж.Каріссімі та А.Страделла. Всі вони працювали у відомих римських церквах та соборах, де **виконували подвійні, а то й потрійні обов’язки**.

Так, **А.-М.Аббатіні** (бл.1597-1679) – композитор, з 1625 р. капельмейстер капели церкви Санта Марія-Маджоре, автор духовних творів та перших комічних опер. **Дж.Каріссімі** (1605-1674) – співак і органіст, з

1630 р. капельмейстер церкви св.Аполінарія. **А. Страделла** (1644-1682) – співак і скрипаль церкви Сан-Марчелло, створив зразки **стилю бель-канто** в ораторіях, операх, кантатах (200 на власні тексти). Розвинув, так звану «простонародну» ораторію на італійські тексти.

А.Кореллі (1653-1713) з 1675 року - скрипаль, з 1682 р. – перший скрипаль капели храму св.Людвіка Французького. Капела мала інструментальний ансамбль з 10, а пізніше 14 скрипалів і А.Кореллі до 1708 р. був його керівником.

У цей період він створив два цикли Тріо-сонат da chiesa (по 12 творів) у супроводі органа (ор.1, 1681; ор.3, 1689). Повільні частини цих сонат (Grave, Adagio) наповнені «величністю, ніжністю, спокоєм», а мелодика «витримана у звуках великої тривалості» [7, 189]. Це відповідає думці про те, що його гра була дуже співучою з широким диханням: витриманість одного звуку здійснювалась за рахунок особливої манери проведення смичка.

К.Розеншильд стверджує, що ці сонати «досить світські за образним змістом» [7, 186]. І це не дивно, оскільки А.Кореллі одночасно служив (1684-1713 рр.) у кардинала та віце-канцлера Пьетро Оттобоні скрипалем, капельмейстером, директором «Академії Оттобоні», які влаштовувались кожного понеділка в залах, бібліотеках та салонах палацу.

Розвиток монодичного стилю у храмові музиці та жанрів зі складом у 1-3 голоси у супроводі органу чи інструментального ансамблю (basso continuo) відповідали не тільки естетичній, а й матеріальній стороні, оскільки не всі собори мали можливість утримувати великі капели.

Окремо слід згада капели навчальних закладів таких як Римська семінарія, германський Коледж San Apollinare, “Коледжо романо”, “Коледжо інглезе”. Так, **А.М. Аббатіні** керував капелою Римської семінарії з 1625 р., як капельмейстер та композитор писав духовні твори, готував до видання церковні твори та підручники, наприклад, «14 бесід та академічних уроків». **Дж.Каріссімі** з 1630 р. працював у германському Коледжі та церкві San Apollinare, де був капельмейстером та вчителем музики і писав твори спеціально для своїх учнів: мотети, кантати, навіть жартівливі канони, збірки співу – сольфеджування у супроводі органа.

В.Маццокі (1597-1646) заснував школу співу і композиції у капелі Джуліа, а також був з 1628 р. капельмейстером церкви Джезу в «Коледжо романо», а у 1632-1644 рр. – «Коледжо інглезе». Цікаво, що у 1626р. У 1626 р. розпочалось будівництво єзуїтської церкви **Сант Іньяціо** у комплексі з **Коледжо Романо** (1583), де у 1684 р. А.Поццо створить знаменитий плафон «Апофеозіс». Він вражає саме дематеріалізацією простору, яку навіюють ілюзорні колонади, арки, безліч фігур янголів та святих [3, 71].

Традиційна римська хорова школа створювала істино церковну музику, яка відповідала основному католицькому догмату «всеосяжності», «всесвітності», «зреченості від всього земного». Відомо, що стиль римської школи відразу вирізнявся суворістю,

яка встановлювалась церковним приписам, що висловив Тридентський собор (1562-1563 рр.) ****

Більша частина римських капелмейстерів XVII ст. дотримувались традицій «школи Палестрини», однак нові **багатохорні барочні конструкції з конертующим, тобто, змагальним принципом поєднання хорових груп, почали** захоплювати сакральну музику, яку розробили капелмейстери «пізноримської школи», так як директор та органіст капели собору св. Петра П.Агостіні (1583-1629), капелмейстер Римської семінарії - А.М.Аббатіні, співак Сікстинської капели - Г.Аллегрі, капелмейстер церкви San Apollinare - Дж.Каріссімі.

Знаменитий дослідник європейського музичного мистецтва Ч.Берні так описує стилістичні особливості музичної мови літургії **Гр.Аллегрі “Miserere mei Deus”**: «одна і та сама музика **повторюється багато разів на різні слова**, і у співаків виробились за традицією **особливі прийоми**, експресія і умовні **прикраси** (certe espressioni e gruppi), які дають великий ефект; наприклад **підсилення і послаблення звуку, прискорення та уповільнення ритму** на окремих словах чи спів цілих віршів скоріше інших» [2, 122].

Miserere Г.Аллегрі виконується у Сікстинській капелі на страстному тижні у середу і п'ятницю (під час співу у капелі поступово гаситься світло). Ч.Берні пише, що враження від твору треба приписати ще й «часу, місцю та урочистості церемоніалу, прийнятого при виконанні: папа і конклав простерті на землі; свічки у капелі і факелі балюстради гаснуть одне за одним; останній вірш псалму співається двома хорами; Maestro di cappella дирижує все повільніше, а співаки поступово... завмирають у кінці» [2,123].

Такі твори могли виконуватись тільки у великих соборах, таких як капела Собору св.Петра, Сікстинська капела у Римі чи капела Сан-Марко у Венеції оскільки у «більшості італійських церков не було ні постійних капелмейстерів ні постійних хорів» і «для церемоній запрошувались музиканти ззовні» [9, 40].

Джакомо Каріссімі (1605-1674), який «після Палестрини уособлював чистий музичний таланти Рима» розвинув **жанр ораторії** [9, 41]. Він написав 15 ораторій - «Сакральні історії» на біблійні сюжети, які більше нагадують кантати, але призначені для богослужіння. Його ораторії поділяються на такі, де немає розповідника та історії з розповідником. Дж.Каріссімі увів і сольні номери – речитатив та аріозні епізоди (у вигляді арії da capo), хорові номери гомофонного складу з basso-continuo.

Для виконання популярних творів у храмах встановлювались спеціальні дні та час, що перетворювало храмові приміщення у **концертні зали**. Так, за відомостями Г.Прюньєра у церкві св.Аполлінарія регулярно виконувались ораторії Дж.Каріссімі: «Ця прекрасна і чарівна музика дається тільки по п'ятницях, з трьох годин. Церква дуже невелика, має прекрасний орган з тембрами, що зливаються з голосами... є також дві маленькі трибуни, де знаходяться інструменталісти... Кожний співак представляє окремих персонаж, для

якого композитор створив музику ідентичну опері чи кантаті...» [9, 43].

Ораторія розвинулась з вечірніх духовних збірань при монастирі Сан-Джироламо – майбутнє братство св.Філіппа. Ці **зібрання поза церквою** увів в Римі Філіпп Нері у 1556 р. (можливо у 1551р.) у спеціальних молитовних залах ораторіях – «congregazione dell'oratorio» для пояснення католицького віровчення та читання Біблії та Святого письма.*****

У XVII ст. члени **Братства св.Філіппа** збирались в **Ораторії Сан Філіппо Нері**, побудованій у монастирі Філіппінців (Ф.Борроміні,1637-1643). Уся поверхня фасаду має два яруси ордерів, а, віконні проєми, двері, балкон та фронтон увінчані хвилеподібними лініями, що стало характерним прийомом римської архітектури. Саме ту проходили молитовні зібрання, але це було вже не розспівування лауд, а виконання нових масштабних майже **світських творів – ораторій**.

Серед особливостей формування концертності у сакральній музиці необхідно виділити:

- наявність осередків храмової музики (капел) та музикантів віртуозів-виконавців (співаків та інструменталістів);
- поява багатохорного концертуючого (змагального) стилю виконавства: багатохорність та монументальність сакральних творів; віртуозний та патетичний, майже оперний спів; декоративна імпровізаційність та структурованість інструментальних та ансамблевих композицій;
- «концертність» і як синонім віртуозності, і як принцип утворення фактури та форми;
- вироблення нових жанрів концертного типу;
- перетворення частини церковної служби на публічні концертні виступи;
- монументалізація декору та театралізація зовнішнього та внутрішнього простору, «форсування форми» та об'єму, підсилення її «ритмічними повторами» та багаторівневими контурами – головні особливості у храмовій архітектурі, що вплинули на музичний стиль сакральної музики.

Сноски:

* У 1307-1377 рр. колишня «Schola cantorum» була переведена з Риму до Авіньону і роль її у розвитку музики значно зменшилась. У 1378 р. вона повернулась до Риму. І перетворилась у капелу. Капела багато років поповнювалась виконавцями: при Льві X (1475-1521), Павлі III (1513-1534), Юлії III, Марчелло II (відомий за “Месою папи Марчело” Д.Палестрини), Павлі IV.

**Першими кастратами в капелі були іспанські півчі – з VI ст. їм була надано виключне право на партії сопрано. Знамениті іспанські кастрати: Франческо Сото, Джакомо Спаньолетто. Папа Климент VIII (1592-1605) дозволив служити в капелі італійцям, не дивлячись на протести іспанців-кастратів. Перший італійський кастрат XVII ст.. – Лоретто Вітторі був учнем іспанця Ф.Сото.

*** Відомо, що у XVII ст. Рим, як католицький центр, виробив нову форму **«сакральної опери»**. У 1632 р. відкрився Оперний театр братів Барберіні, коли папою був представник сімейства Барберіні - Урбан 8. Відомим оперним лібретистом був кардинал Дж.Роспільозі, який згодом став папою Климентом IX. Він створив опери з композиторами М.Россі, А.Аббатіні, Д.Мадзоккі, які також служили у римських храмах.

**** Триденські (у м.Тренто, лат.Tridentum, нім.Trient) вселенські собори XVI ст. (1545-1547 1551-1552, 1562-1563, 1547-1547 у Болоньї) закріпили верховенство пап у католицькій церкві, почалась активна боротьба з еретиками, було введено церковну цензуру. Собор 1562-1563 років розглядав також проблеми церковної музики.

Окремі прелати вимагали виключити багатоголосну музику та залишити тільки одноголосний григоріанський хорал. Було прийнято рішення вилучити тільки світські мелодії, які використовувались у якості *cantus firmus*, а також поставлено вимогу до правильної роботи з текстом. Папа підтверджує ці рішення 24 січня 1564 р. і доручає слідкувати за виконанням цих правил у капелі. Отже було вирішено заборонити використання світського репертуару, а поліфонію зробити такою прозорою, щоб дозволяла почути зміст священного тексту.

***** Ф.Нері був уродженцем Флоренції, де ще у XIV ст. влаштовувались духовні свята на честь покровителя міста Іоанна Хрестителя, це так звані, *rappresentazioni sacre*.

Слово ораторія походить від італ.*oratorio*, лат. *oratorium* – моельня, та від лат. *oro* – говорю, молю. Простежуються дві лінії розвитку жанру: перша - створення досконалої форми із духовної драми (*storia, visterio*), друга – вироблення творів для релігійних зборів поза традиційною службою, де відвідувачі отримують також і музичне задоволення. Тобто, ораторія це крупна музично-драматична форма середини XVII ст. у формі діалогу євангеліста-розповідника і хору. Виділились два різновиди: *volgare* - простонародна ораторія та *latino* – латинська ораторія.

Література:

1. Барбье Патрик. История кастратов / Барбье Патрик ; [пер. с франц. Е.Рабинович]. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. - 324 с.
2. Бёрни Чарльз. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1770 г. по Франции и Италии / Берни Чарльз ; [пер. с англ. З.В.Шпитальниковой]. – Л. : Музгиз, 1961. – 203 с.
3. Власов В.Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства : в 10 т. / Власов В.Г. – СПб. : Азбука-классика, 2004– . - Т. II : Б-В. – 2004. - 712 с.
4. Всеобщая история архитектуры : в 12 т. / [ред. Б.П.Михайлова]. – М. : Гос. изд. лит. по стр. арх. и стр. матер., 1969- .- Т.VII : Западная Европа и Латинская Америка. – 1969. – 620 с.
5. Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 г. : Учебник. В 2-х кн. / Ливанова Т.Н. – М. : Музыка, 1986- .- Кн. 1 : От Античности к XVIII веку. – 1986. – 462 с.
6. Науман Э. Иллюстрированная Всеобщая история музыки Т.II / Науман Э. ; [под ред.Н.Финдейзена]. – СПб. : Издание В.Ф.Щепанского, 1898. – 341 с., ил., нот.
7. Розеншильд К.К. История зарубежной музыки до середины XVIII века. Выпуск первый. / Розеншильд К.К. – М. : Музгиз, 1963. – 486 с.
8. Шторк К. История музыки Выпуск I. Кончая эпохой Ренессанса / Шторк К. ; [под ред. А.В.Оссовского и Ю.Д.Энгеля]. - М. : П.Юргенсон, 1917. – 385 с.
9. Prunieres H. Nouvelle Histoire de la musique Т.II / Prunieres H. ; [intr. de R.Rolland]. – Paris. : Les Editions Rieder, 1936. – 311 s.