

УДК 78.034.4(450):784.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-2-4>**Юлія Володимирівна Шпиг**

ORCID: 0000-0003-0358-9968

здобувач кафедри історії світової музики

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

yuvlaost@gmail.com

«ФЛОРЕНТІЙСЬКА КАМЕРАТА» ЯК ПЛАТФОРМА ФОРМУВАННЯ НОВОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ

Мета дослідження – розкрити основні естетичні та теоретичні настанови «Флорентійської камерати» як нової школи співу в європейській музиці XVII ст.

Методологія дослідження спирається на історико-генетичний, компаративний, системний методи аналізу матеріалу.

Наукову новизну визначає виявлення естетичних та теоретичних настанов «Флорентійської камерати» як нової вокальної школи в європейській культурі XVII ст. Діяльність представників знаменитого творчого угруповання дає підстави для затвердження нових вокально-технічних прийомів та вимагає дослідження у широкому історико-теоретичному аспекті. У статті розглянуто основні принципи нової школи співу, які відкрили перспективи подальшого розвитку музичної культури.

Висновки. «Флорентійська камерата» стала визначальною новою вокальною школою, яка затверджувала практику одноголосного співу, виразної декламації тексту і здатності передавати почуття. Відомі «камерати» Джуліо Каччіні та Якопо Пері – фундатори нової школи – свідомо підійшли до реформування наявної традиції співу: відмовилися від поширеного в той час вільно орнаментованого співу і сформулювали правила нового витонченого вокального стилю *sprezzatura*, або *continuo*. В результаті була сформована нова манера вокального інтонування, яка мала винятково вишуканий і граціозний характер. Члени «Флорентійської камерати» здійснювали системну багаторівневу діяльність, що проявляла в культурно-історичному аспекті нове ставлення до музичної мови та формувала нову техніку вокального інтонування. Історичне значення виконавських настанов представників «Флорентійської камерати» було великим, адже вони утворювали нові комунікаційні моделі, забезпечували традицію розуміння музичного твору, змінювали його соціокультурне призначення. Вишуканий флорентійський спів розпочав нову еру розвитку виконавського вокального мистецтва в європейській культурі.

Ключові слова: Флорентійська камерата, вокальна школа, Джуліо Каччіні, Якопо Пері, музика і слово, флорентійський спів.

Shpyg Yuliya Volodymyrivna, Applicant at the Department of History of World Music of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky

“The Florentine Camerata” as a platform formation of a new vocal school

Research objective. The aim of the work is to reveal the aesthetic and theoretical guidelines of the “Florentine Camerata” as a new school of singing, which was formed in Italy in the late XVI – early XVII centuries.

The research methodology is based on historical-genetic, comparative, systematic methods of material analysis.

The scientific novelty determines the discovery of aesthetic and theoretical guidelines of the “Florentine Camerata” as a new vocal school in European culture of the XVII century. The activities of representatives of the famous creative group provide grounds for the approval of new vocal techniques and require research in a broad historical and theoretical aspect. The article considers the basic principles of the new school of singing, which opened up prospects for further development of musical culture.

Conclusions. The Florentine Camerata became the defining new vocal school, which affirmed the practice of monophonic singing, expressive recitation of text and the ability to convey feelings. Famous members of “Camerata” Giulio Caccini and Jacopo Peri – the founders of the new school – deliberately approached the reform of the existing tradition of singing: abandoned the common at the time freely ornamented singing and formulated the rules of a new refined vocal style *sprezzatura* or *continuo*. As a result, a new style of vocal intonation was formed, which had an exceptionally refined and graceful character. The members of the “Florentine Camerata” carried out a systematic multilevel activity, which showed a new attitude to the musical language in the cultural and historical aspect and formed a new technique of vocal intonation. The historical significance of the performing instructions of the representatives of the “Florentine Camerata” was great, because they formed new communication models, provided a tradition of understanding the musical work, changed its socio-cultural purpose. Delicate Florentine singing began a new era in the development of performing vocal art in European culture.

Key words: Florentine Camerata, vocal school, Giulio Caccini, Jacopo Peri, music and word, Florentine singing.

Актуальність теми дослідження. На межі XVI–XVII ст. у західноєвропейській культурі відбувається кардинальне оновлення системи музичного мислення. І музична практика цього часу, і теоретичні міркування щодо властивостей звукової матерії та способів її організації докорінно змінюють фундаментальні мистецькі орієнтири, що залишатимуться пріоритетними протягом трьох наступних століть. Ключовою подією в цьому процесі є народження оперного жанру у Флоренції.

«Історичний вибір на користь Флоренції як місця народження опери не випадковий. Ні Мантуя, ні Рим, ні Венеція

аж ніяк не поступалися Флоренції інтенсивністю музично-театрального життя. Але, можливо, саме у Флоренції оформилася італійська «національна ідея» в музичному мистецтві, що виявилася, по-перше, у відразі до нідерландського контрапункту (чого варта лише патетична лють флорентійця Доні, який проводить паралель між агресивною навалою нідерландського мистецтва, «брутального та згубного для Італії», із розгромом Риму (1527) німецьким військом Карла V!), а по-друге, у природному зверненні до свого античного минулого – сухувато-інтелектуальне повітря Флоренції – колиски Ренесансу – завжди було традиційно спрямоване на давні зразки» [1, с. 146].

Саме Флоренція завжди була містом із високим рівнем культурного життя, тонус якого визначала родина Медичі. Непересічне історичне значення у формуванні європейського музичного театру мала знаменита «Флорентійська камерата» (*virtuosissima Camerata*) як певна «спільнота однодумців», що діяла спочатку під патронатом графа Джованні Барді (1534–1612), а після його переїзду в Рим у 1592 році графа Якопо Корсі (1561–1633). Загальновідомими є імена таких найбільш видатних представників «Камерати», як: Вінченцо Галілей (1520–1591) та Джироламо Меї (1519–1594), композитори і співаки Джуліо Каччіні (1550–1618) та Якопо Пері (1561–1633), поети-лібретисти Оттавіо Рінуччіні (1563–1621) та Алессандро Стріджо (1573–1630), композитор П'єро Строцці (1550–1609). Непересічна роль «Флорентійської камерати» в західноєвропейській культурі – основна теза всіх історичних розвідок, присвячених західноєвропейській музичній культурі кінця XVI – початку XVII ст. Хрестоматійного поширення для сучасного читача набули також заклики представників «Камерати» відновити давньогрецьку трагедію та повернути в музику виразність слова в одноголосному співі. Проте ці загальновідомі сентенції породжують низку проблемних міркувань та конкретних запитань, відповіді на які не є легкими та очевидними. Члени «Флорентійської камерати» впроваджували системну багаторівневу діяльність, що проявляла в культурно-історичному аспекті нове ставлення до музичної мови та формувала нову техніку вокального інтонування.

Мета дослідження – розкрити основні естетичні та теоретичні настанови «Флорентійської камерати» як нової школи співу в європейській музиці XVII ст.

Методологія дослідження об'єднує у собі історико-генетичний, компаративний, системний методи аналізу матеріалу.

Наукову новизну визначає виявлення естетичних та теоретичних настанов «Флорентійської камерати» як нової вокальної школи в європейській культурі XVII ст. Діяльність представників знаменитого творчого угруповання дає підстави для затвердження нових вокально-технічних прийомів та вимагає дослідження у широкому історико-теоретичному аспекті. У статті розглянуто основні принципи нової школи співу, які відкрили перспективи подальшого розвитку музичної культури.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Формування у Флоренції на межі XVI–XVII ст. нової практики співу відкрило широкі перспективи для розвитку нового музично-сценічного жанру, а також затверджувало нові форми художньої комунікації. Природно, що діяльність «Флорентійської камерати» як важливого центру виникнення авангардних творчих інтенцій барокової доби перебуває у зоні постійної уваги дослідників. Проте певні питання усвідомлення її культурно-історичного значення ще потребують свого розв'язання.

По-перше, як підкреслює знаний і авторитетний дослідник у цій сфері К.В. Паліска (Claude V. Palisca), «*Камерата*» (*Camerata*) не була офіційно проголошена і тому «немає жодної конкретної дати стосовно її народження» [4, с. 5]. Гострі суперечки між членами групи та запеклі дебати стосовно перспектив розвитку музично-драматичного мистецтва між її лідерами (схильність Барді до розмов та аматорського музикування, Корсі — до експериментів у драматичних виставах з музикою), насправді, приводять дослідників до думки щодо доцільності «говорити не про існування однієї групи із двома ватажками (Барді-Корсі)» [3, с. 362], а про *два різних напрями (два різних етапи) музично-драматичного експериментування* у багатому на події культурному житті Флоренції кінця XVI ст. Це вимагає більш деталізованого погляду на історичний період існування «Флорентійської камерати» та поступового формування нових принципів співу завдяки внеску багатьох учасників цього процесу.

По-друге, «*Камерата*» як *неформальна академія була не єдиною у Флоренції*, тому її унікальна роль у народженні засад нової організації музично-драматичних вистав є дещо

перебільшеною. На це, зокрема, вказує красномовний знак запитання у назві підрозділу фундаментальної статті провідної ізраїльської дослідниці Рут Кац – «Камерата – колиска ранньої італійської опери?» [3, с. 362]. Справді, розвідки останніх років презентують «Камерату» як *одну з п'яти* або навіть більше Флорентійських академій, що обговорювали напрями формування нової музичної драматургії та змін наявної музичної естетики. Серед них на особливу увагу заслуговує академія «Альтераті» (Alterati), адже вона об'єднувала найбільшу кількість музичних аматорів. Щодо історичного значення кожного з флорентійських угруповань важко робити чіткі висновки, оскільки ті самі аматори входили в різні групи, відповідно, творчі ідеї легко перемішувалися та поширювалися. Загалом, варто уявити «Камерату» чимось на кшталт «невидимого коледжу» (Кац Рут), який навчав нових правил єднання музики і слова через певний «колективний настрій» та принципіву настанову вийти за межі наявної музичної практики і рухатися новими маршрутами [3, с. 366]. Так, Кац Рут підкреслює, що формування нових ідей було визначене не лише виступами тих, хто брав участь у засіданнях або був офіційним членом академії (в «Камераті» чи в «Альтераті»), а й тими, хто був частиною «неформальної мережі соціальних та професійних зв'язків. Мережа не обмежувалася лише жителями Флоренції, оскільки Кавалієрі та більша частина ранньої оперної діяльності була зосереджена в Римі: справді, сам Барді врешті переїхав до Рима» [3, с. 370].

Ці обставини створюють особливий соціальний, ідеологічний та культурний контекст для формування нової манери співу і нового музично-театрального жанру, виникнення якого сучасні автори зазвичай коментують як результат відродження античної трагедії. Ці загальні і не точні міркування дуже слушно спростовує Кац Рут: «Члени «Камерати» не були такими наївними, щоб думати, що вони відроджують давньогрецьку трагедію; їх метою, швидше, було *відродження певного стилю співу*, який вони асоціювали з класичною драматургією. Їх перш за все цікавила *більш «ефективна» комунікація*. Деякі учасники, однак, могли розуміти, що вони розробляють новий стиль (або жанр), і суперечка про те, хто і що зробив першим, свідчить про те, що підсвідоме уявлення значення їхньої інноваційної ролі було їм властивим» [3, с. 363]. Саме *нова манера спілкування зі слухачем за допомогою музики і слів*

була ключовою проблемою міркувань талановитих і чутливих до музичної виразності флорентійських гуманістів, тому розуміння всіх естетичних та технічних засад нового співу є вкрай важливим.

Історія діяльності «Камерати» проявляє непересічне значення її головного фундатора – графа Джованні Барді – поета і математика, знавця грецької та латинської мов, тонкого поціновувача філософії Платона та палкого шанувальника Данте. Саме Барді в 1560-х роках «стимулював флорентійських дворян до вивчення музики, запрошуючи їх зустрічатися у нього вдома, щоб обговорити принципи музики та сучасні стилі і техніки» [4, с. 3]. Питання реформування поліфонічної музики того часу та винаходу нового «гарного співу» активно дискутувалися музикантами-аматорами, художниками, астрологами, філософами та вченими, що збиралися навколо Барді. Син Барді, П'єтро, у своєму часто цитованому в музикознавчій літературі листі до Г.Б. Доні (1594–1647) згадує, що його батько «дуже захоплювався музикою і свого часу був композитором з непоганою репутацією, він завжди мав біля себе найвідоміших людей міста; навчившись цієї професії, і запросивши їх до себе додому, він сформував якусь чудову постійну академію, де були відсутні вади і будь-які ігри. Знатну молодь Флоренції приваблювала можливість самовдосконалюватися, адже тут вона могла не тільки займатися музикою, але приділити час обговоренню та отриманню знань у сфері поезії, астрології та інших наук» [3, с. 364]. Серед ідей, які найбільш активно обговорювалися, були думки про неактуальність поширеної на той час багатоголосної практики контрапункту. Барді наголошував: «Я кажу, що та музика, яка практикується сьогодні, поділяється на дві частини. Одна з них називається контрапункт; другу ми будемо називати *мистецтвом гарного співу*» [2, с. 79]. Для італійця Барді якість звучання голосу та особлива його виразність піднесена до рівня справжнього мистецтва були на першому місці. Тож, за переконанням Барді, нагальною потребою часу було вивчення музичного досвіду Давньої Греції, щоб *повернути у сучасну музичну практику властиві їй одноголосний спів, виразну декламацію тексту і здатність передавати почуття*. Він стверджував: «Тією ж мірою, як душа більш благородна, ніж тіло, так і текст більш благородний, ніж контрапункт» [1, с. 146].

Погляд на античну трагедію мав теоретичний характер, адже відсутність записів та достовірних музичних джерел робили всі міркування умовними. Свідчення грецьких видатних філософів переважували в цих бесідах, позбавлених справжнього уявлення про музичний складник античної доби. Безсумнівним орієнтиром для членів академії Барді були особливості драматургічної побудови та загального впливу на глядача давньогрецької трагедії. Це засвідчує Паліска, посилаючись на авторитет Аристотеля: «У «Поетиці» Аристотель поділяв (трагедію) на шість складників: сюжет, персонаж, дикція, думка, видовище та спів. Модель Аристотеля була адаптована Джованні де Барді і отримала подальший розвиток у його трактаті під назвою «Дискурс про те, як слід здійснювати трагедію» [4, с. 141]. Щоб фундаментально розібратися в нагальних проблемах поєднання драматичного та музичного складників вистави, Барді спонсорував дослідження Вінченцо Галілея, які він підсумував у 1581 році в трактаті «Діалог про античну та сучасну музику» (*Dialogo della musica antica et della moderna*). Галілей присвятив трактат своєму патрону та переконливо доводив необхідність «повернення до простоти античної монодії».

Відсутність точних знань щодо всіх характеристик грецької музики робила гасла флорентійців певною мірою метафоричними, тому особливо цінними були поради на цьому шляху найбільшого знавця античної літератури Джироламо Меї. Саме Меї зробив величезний внесок у формування фундаментальних ідей «Камерати», хоча він регулярно і не відвідував її зборів. Його вплив на головного теоретика перетворень Вінченцо Галілея був значним: «Безпорадно не знаючи грецької мови, Галілей звернувся до Джироламо Меї, який мав репутацію чудового знавця як грецької мови, так і античної музики» [6, с. 173]. Святковим урочистим затвердженням періоду формування такої «національної ідеї» стала вистава «Еврідіки» Пері-Рінуччіні в палаці Медичі 6 жовтня 1600 року на честь весілля Марії Медичі та Генріха IV. Якщо загальні філософсько-естетичні міркування щодо особливостей нової музики були «ідеями часу», що літали у повітрі, то *технічні аспекти їх втілення були прерогативою досвідчених співаків*. У цьому полягає головний історичний сенс діяльності «Камерати», який відкривається з позицій сьогодення. Дійсно, «Флорентійська камерата» ставала *справжньою новою школою*

співу, яка відкривала нові перспективи діяльності для наступних століть, тому сучасні дослідники акцентують цей важливий виконавський вектор.

Головним орієнтиром на цьому шляху було нове відношення до слова у вокальному інтонуванні. Це руйнувало сталу практику вільно орнаментованого співу, що затвердився наприкінці XVI ст. Саме орнаментування мелодії за новими вимогами в такий спосіб, щоб *посилити виразність поетичного тексту*, найбільшою мірою проявляло нові настанови флорентійців. Коли в 1602 році Джуліо Каччіні видав збірку “*Le Nouve Musiche*”, 9 сторінок передмови, в яких він виклав своє розуміння сутності нової «благородної манери співу» і мали значення «*програмного документа флорентійської або тосканської школи співу*» [1, с. 152]. У передмові Каччіні акцентував своє прагнення зупинити виконавців від використання надмірного орнаменту, який був звичною практикою епохи. Посилена увага Каччіні до слова демонструвала зовсім нову естетику вокальної композиції, яка затверджувалася на межі століть. Хоча в ренесансних трактатах автори приділяли значення правильності вимови поетичного тексту (зокрема, можна згадати 10 порад виконавцям Царліно щодо правильних способів поєднувати ноти зі словами), «в усіх середньовічних та ренесансних жанрах слово становило *лише смислову опору* композиції, яка своєю логіко-музичною самодостатністю здатна була затопити (і часто затоплювала) все його смислове і емоційне значення. Каччіні же у невпинному прагненні виразити звуками зміст, ідею-почуття слова (*conchetto*) захищав вкрай вільний *спів для вмілення пристрасні (afetto)*» [1, с. 147]. Ця експресія співу і вражала слухачів. Як підкреслює Е. Симонова, «відмовляючись напередодні народження опери від застарілої ренесансної колоратури, Каччіні, прагнучи проконтролювати кількість та якість *passagi*, створити та записати їх, надати їм авторство, фактично перетворює ренесансні *ornamenti* на інтегральні та узаконені в новій мелодичній структурі. Його нова орнаментика зіграла роль у переродженні музики Ренесансу у якісно нову музику наступної барокової доби із домінуванням мелодії та її гармонічного супроводу; мелодії, в художню енергію кожної інтонації» (М. Сапонов)» [1, с. 165]. Джуліо Каччіні назвав відкритий їм вокальний стиль “*stile rappresentativo*” і вважав, що композитор повинен відмовитися «від усієї західної традиції точно

прорахованих ритмів» в ім'я того, що «розташовувалося би поміж розмовним ритмом і ритмом прорахованим» [5, с. 41].

Показово, що фундатори нової школи співу Пері та Каччіні мали власні бачення шляхів створення союзу музики і поезії, хоча обидва визнавали, що їх основною метою було покращення спілкування зі слухачем за допомогою співу, а зразком подібної ефективної комунікації – манера співу античної трагедії. Свої практичні засади нової манери співу Пері сформулював у передмові до видання «Еврідики» 6 лютого 1601 року. Важливі спостереження щодо методу роботи Пері із словом викладає Рут Кац: «Пері прагнув *наблизити спів до мови*, дозволяючи тексту та дії впливати на музику; Пірротта називає це *recitar cantando*. Каччіні ж, більше стурбований досконалістю співаків та мистецтвом співу, був відданий «афективним реакціям на драматичні ситуації» – слова повинні знаходити вираз у музиці; Пірротта називає це *cantar recitando*» [3, с. 368]. Але цікаво, що прийоми обох співаків були фактично однаковими (що очевидно було результатом спільних дискусій членів «Камерати»). В результаті можна говорити про формування флорентійського витонченого стилю співу, відомого як *Sprezzatura* або *continuo*, який пов'язаний з Пері і Каччіні. Пері підкреслював, що для вирішення сучасних мистецьких завдань необхідний «інший тип голосу, який греки називали діастематичним утриманим та переривчастим (*trattenuta e sospesa*) одночасно; голосу, здатного до пришвидшеного перебігу розмовної мови посеред стриманого та повільного темпу співу» [1, с. 149]. Як зазначає Е. Симонова, вокально-виконавська практика доби вимагала вирішення нових завдань в ансамблевому та сольному співі: «Перетворення сольного голосу на голос віртуозний знайшло відображення як у поширених термінах XVI ст.: *voce tremante* («голос тремтливий», «тремтячий»), *gorggia, gorggiare* («горло», «горлить»), *disposizione di voce* («постановка голосу»), так і у змісті ренесансних підручників-трактатів: у них вперше з'являються вказівки *сучасного технологічного порядку* («в допомогу солістам-віртуозам!») щодо *розробки гортані* як гнучкого та слухняного інструменту, здатного опанувати не тільки ренесансну колоратуру, але й усі тонкощі нового декламаційного співу напередодні народження опери» [1, с. 112]. У результаті формується особлива манера вокального інтонування, яка мала винятково вишуканий та граціозний характер.

Ще одним важливим відкриттям «Камерати» було широке залучення *жіночих голосів* у вокальне інтонування, яке традиційно залишалося переважно чоловічим. У цей «дзвінкий сад високих чоловічих голосів» (Е. Симонова) наприкінці XVI ст. проникають «жіночі сопрано, які звучать натурально, тепло і насичено, що призводить до повної революції в естетичному сприйнятті високого вокального тону» [1, с. 141]. Серед найбільш відомих співачок нового типу – легендарна Вітторія Аркілеї, а також доньки Джуліо Каччіні Франческа Каччіні та Сеттімія Каччіні.

Небувала раніше увага до слова збагачувала виразність звучання самого голосу, що вимагало від виконавця майстерного володіння новою технікою дихання, технікою вокального вібрато та технікою *messa di voce* [7, с. 325].

Вишуканий флорентійський спів позначив нову еру розвитку виконавського вокального мистецтва в європейській культурі. Увага до слова відтіснила на другий план мистецтво дімінування, яке традиційно було критерієм виконавської майстерності. «Стиль співу Каччіні гранично виявив естетику передбарокового виконавського артистизму: нова флорентійська орнаментика включала у себе не тільки виписані пасажі, трелі і тремоло, каскати і групето, але й нові виконавські нюанси, завдяки яким *слово, яке співається*, інтонувалося в капризних та неловимих ритмічних поривах, у новій динамічній гнучкості, у винахідливому пунктирному ритмі, в усіляких «вигуках» та «завмираннях», в увазі до точної вокальної мови першого тону, яка пізніше оформилася у теоретиків *bel canto* у правило *messa di voce*» [1, с. 165]. Історичне значення цих виконавських настанов було великим, адже вони *забезпечували традицію розуміння музичного твору, його виконання і соціокультурного призначення*. Вони також відкривали шляхи для розвитку нового музично-сценічного жанру, в якому саме виразність звучання голосу, майстерність донесення змісту та емоційної аури слова до слухача становили саму сутність художньої комунікації, набували все нові й нові форми. Тож, усі аспекти діяльності «Флорентійської камерати» презентують її як *унікальну вокальну школу*, що сформувала нові методи і прийоми навчання не лише в музичному, але і в широкому культуротворчому контексті.

Висновки. «Флорентійська камерата» стала визначальною новою вокальною школою, яка затверджувала практику

одноголосного співу, виразної декламації тексту і здатності передавати почуття. Відомі «камератці» Джуліо Каччіні та Якопо Пері – фундатори нової школи – свідомо підійшли до реформування наявної традиції співу: відмовилися від поширеного в той час вільно орнаментованого співу і сформулювали правила нового витонченого вокального стилю *sprezzatura*, або *continuo*. У результаті була сформована нова манера вокального інтонування, яка мала винятково вишуканий і граціозний характер. Члени «Флорентійської камерати» здійснювали системну багаторівневу діяльність, що проявляла в культурно-історичному аспекті нове ставлення до музичної мови та формувала нову техніку вокального інтонування. Історичне значення виконавських настанов представників «Флорентійської камерати» було великим, адже вони утворювали нові комунікаційні моделі, забезпечували традицію розуміння музичного твору, змінювали його соціокультурне призначення. Вишуканий флорентійський спів розпочав нову еру розвитку виконавського вокального мистецтва в європейській культурі.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Симонова Е. Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к *bel canto* : дисс. ... докт. иск. наук : 17.00.02. Москва. 2006. 146 с.
2. Hitchcock H.W. “The Florentine Camerata : Documentary Studies and Translations”. By Claude V. Palisca. *Performance Practice Review*. Vol. 3. No. 1. 1990. P. 78–81.
3. Ruth Katz Collective “Problem-Solving” in the History of Music: The Case of the Camerata. *Journal of the History of Ideas*. University of Pennsylvania Press. Vol. 45, No. 3. (Jul.–Sep., 1984), P. 361–377.
4. Palisca C.V. *The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations*. Yale University Press. 1989. 234 p.
5. Palisca C.V. *La Musique baroque*. 1994. 386 p.
6. Pirrotta N., Fortune N. Temperaments and Tendencies in The Florentine Camerata. *The Musical Quarterly*. XIJ2. 1954. P. 169–189.
7. Stark J. *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. University of Toronto Press. 1999. 325 p.

REFERENCES

1. Simonova, E. (2006). Singing voice in Western culture: from early liturgical singing to *bel canto*: diss. ... Cand. Art History: 17.00.02. Moscow. 2006. 146 s. [in Russian].
2. Hitchcock, H. (1990) “The Florentine Camerata : Documentary Studies and Translations”. By Claude V. Palisca. *Performance Practice Review*. Vol. 3. No. 1. 1990. P. 78–81 [in English].

3. Ruth, K. (1984). Collective “Problem-Solving” in the History of Music: The Case of the Camerata. *Journal of the History of Ideas*, University of Pennsylvania Press, Vol. 45, No. 3. (Jul. –Sep., 1984), P. 361–377 [in English].
4. Palisca, C. (1989). *The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations*. Yale University Press. 1989. 234 p. [in English].
5. Palisca, C. (1994). *La Musique baroque*. 1994. 386 p. [in French].
6. Pirrotta, N., Fortune, N. (1954). Temperaments and Tendencies in The Florentine Camerata. *The Musical Quarterly*. XIJ2. 1954. P. 169–189 [in English].
7. Stark, J. (1999). *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. University of Toronto Press. 1999. 325 p. [in English].