

## Феномен композиторки Франчески Каччіні в контексті італійської музичної культури епохи Бароко

Алла Соколова

Одеська національна музична академія імені А. Н. Нежданової, Одеса, Україна

*Мета статті* — визначити роль композиторки Франчески Каччіні в італійській музичній культурі епохи Бароко, виявити вокально-стилістичну специфіку першої жіночої опери Ф. Каччіні «Звільнення Руджеро з острова Альчина». *Результати дослідження*. Проаналізовано роботи провідних західних вчених щодо музичної культури Італії часів Бароко. Обґрунтовано, що виникнення жіночих вокальних ансамблів змінило музичний ландшафт Італії та вплинуло на жанрову стилістику, вокально-виконавські традиції та музично-виразні прийоми. Визначено, що вклад композиторки Ф. Каччіні у вокально-оперне мистецтво є незаперечним. Доведено, що опера «Звільнення Руджеро з острова Альчина» зіставляється з протосалонними музично-театралізованими виставами Європи та Британії. *Наукова новизна* — зроблено спробу визначити ступінь впливу культових жіночих ансамблів на статус жінок у музичній культурі Італії кінця XVI – початку XVII століття, а також провести паралель між першою «жіночою» італійською оперою епохи Бароко та протосалонними жанрами Європи та Британії (англійська придворна маска, французький придворний балет). *Висновки*. Доведено, що в XVI столітті гендерні норми в суспільстві давали змогу виконувати музику жінкам тільки в монастирях. Зазначено, що діяльність ансамблю «Concerto Delle Donne» стає поворотним моментом в італійській музичній культурі, який можна прирівняти до гендерно-музичної революції. Акцентовано на першій «жіночій» опері Ф. Каччіні «Звільнення Руджеро з острова Альчина» як рідкісному зразку ранньої барокової опери та балету. Схарактеризовано жанрову специфіку та стилістичні особливості опери. Визначено паралель між оперою Ф. Каччіні, протосалонними жанрами Європи й Британії та «інтелектуальним театром» придворних зібрань у Візантії. Позначено масштаб культурного впливу творчості Ф. Каччіні на гендерний фактор у музичній культурі Італії.

*Ключові слова*: культові вокальні ансамблі; творчість Ф. Каччіні; перша «жіноча» опера; протосалонні музично-театралізовані вистави; мадригал; поліфонія; монодія

### Для цитування

Соколова, А. (2023). Феномен композиторки Франчески Каччіні в контексті італійської музичної культури епохи Бароко. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 48, 95–101. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282462>

### Вступ

Жінки-композитори, жінки-виконавці рідко отримували заслужене визнання в Європі у XVII та XVIII столітті. Виникнення професійних жіночих ансамблів на межі XVI–XVII століть змінює статус жінки в професійній музиці, що призводить до доступності музичної освіти для талановитих жінок, а також до безпрецедентного зростання музичної продуктивності виконавців жіночої статі. Стрімка кар'єра композиторів доби Бароко Франчески Каччіні та Барбари Строщі є яскра-

вим доказом цього твердження. Але протягом багатьох століть музичні теоретики зробили дуже мало з вивчення й актуалізації творчості перших жінок-композиторів зазначеного періоду, тому переважна більшість композицій Ф. Каччіні залишається загубленою, невивченою або несправедливо забутою, що і визначило значущість аналізованої проблематики.

*Аналіз попередніх досліджень* показав, що до тематики діяльності італійських жіночих вокальних ансамблів, а також до творчості нечисленних, але талановитих жінок-композиторів епохи Баро-

ко зверталися такі зарубіжні дослідники ХХ та ХХІ століття: Ф. Пойнор у своїй об'ємній науковій праці «У пошуках свого голосу: жінки-музиканти епохи Бароко в Італії», Дж. Рассел та Р. Кон у роботі «Concerto Delle Donne», Д. Зільберт у статті «Франческа Каччіні на прізвисько Ла Чеккіна», Дж. М. Бауерс у розділі монографії «Жінки, що створюють музику: західна художня традиція». Автори використовували архівні матеріали для привернення уваги широкої публіки до забутих сторінок музичної історії. Однак у вітчизняній дослідній літературі окреслена проблематика, як і раніше, залишається вкрай маловивченою.

**Мета статті** — виявити специфічні особливості вокально-оперної творчості композитора-жінки епохи Бароко Ф. Каччіні.

### Результати дослідження

Піднесення оперного мистецтва на початку ХVІІ століття дало змогу продемонструвати широкій аудиторії професійні можливості жінок. Проте існували географічні обмеження, які так чи інакше були пов'язані зі статусом жінки в соціально-культурній сфері. Дослідники припускають, що гендерні норми сприймалися як північ (протестантизм) та південь (католицизм), де протестантська північ була більш «розкріпаченою» щодо до жінок, а на католицькому півдні статус «професійного» музиканта буквально міг знищити репутацію жінки. Однак представниці слабкої статі могли творити та виконувати духовну музику в монастирях з такою віртуозністю, що монастирські громади ставали місцем паломництва для вищої знаті. Життя жінок у монастирях було багате на музичні події сакрального характеру, а розкішні декорації та костюми були частиною католицької традиції. Музичність черниць поєднувалася з всепоглинальною любов'ю до Всевишнього, прагненням до духовного екстазу та вмінням споглядати (Роупор, 2016).

З іншого боку, шляхетні покровителі плекали віртуозів жіночої статі для виконання мадригалів при дворі, а статус придворних співачок поступово ставав привілейованим (Роупор, 2016). Композитор доби Бароко Клаудіо Монтеверді створював твори, які кидали виклик усталеним традиціям, а виконання мадригалів та опер К. Монтеверді давало змогу жінкам-музикантам висловлювати себе повно й вільно.

Становлення оперного мистецтва епохи Бароко тісно пов'язане з культурою Італії загалом і з Флоренцією зокрема. На початку ХVІІ століття Флоренція стала столицею Великого герцогства Тосканського, яке поіснувало в центральній Іта-

лії з 1569 по 1859 рік. Театр займав особливе місце в житті Флоренції, а придворне життя італійських монархів дзеркально відображало придворні розваги Англії (жанр маска) та Франції (королівський балет). Театральні та карнавальні вистави з нагоди весіль монархів влаштовувалися при дворі в 1539–1637 роках. Деякі італійські композитори, чий імена маловідомі, були близькими до створення опери як жанру, який об'єднав би музику, поезію і танець. Фактично, італійський весільний ритуал є предтечею італійської барокової опери. Збереглися описи одруження Козімо І Медічі та Елеонори Толедської, які являли собою грандіозну музичну виставу та музичні інтермедії.

У 1565 році під час одруження Франческо Медічі з Анною Австрійською, окрім вокальних і танцювальних номерів, урочистість охоплювала й барвисту багатолюдну ходу (Carter, 2015). Італійський весільний ритуал був запозичений іншими дворами та збагачений місцевими традиціями. Проте вплив Флоренції на поширення оперного жанру стає визначальним.

Захоплення італійців красою жіночого голосу дало змогу талановитим жінкам досягати успіху в музичній кар'єрі. У другій половині ХVІ століття в Італії відбувається вибухове зростання популярності жіночих вокальних ансамблів. На межі ХVІ–ХVІІ століть італійські співачки вигідно вирізнялися неперевершеною віртуозністю, виразним голосом, незалежністю від поглядів патріархального суспільства, яке обмежувало можливості жінок. Так, культовий ансамбль «Концерт жінок» (Concerto Delle Donne), що був заснований 1580 року Альфонсом II д'Есте, герцогом Феррари, Модени і Реджо, поіснував до 1597 року. До ансамблю входили професійні жінки-вокалісти, які виступали для королівського двору та іноземних послів. Діяльність ансамблю «Концерт жінок» стає поворотним моментом в італійській музичній культурі, а сам факт його створення та існування можна зіставити з гендерно-музичною революцією (Russel & Cohn, 2013). На гребені такої революційної хвилі з'явилася значуща для епохи Бароко постать Ф. Каччіні.

Франческа Каччіні (1587–1641) — старша донька композитора Джуліо Каччіні, флорентійка за походженням. «Музикант на всі руки» Дж. Каччіні був членом товариства флорентійських музикантів, письменників, художників, філософів і дворян «Camerata», був пов'язаний із графом Джованні де Барді. Товариство «Camerata» виступало за відродження традицій грецької античності та класичних драм у стилі, максимально наближеному до оригіналу, а також розробило зовсім новий стиль співу.

Композитор Дж. Каччіні відігравав значну роль в організації флорентійських весільних урочистостей, у надрах яких зародився тривалий період інтенсивної взаємодії сакрального мистецтва та видовищності, а також сформувався жанр опери з елементами балету та кінного спорту, традиційна та святкова форма п'єс з інтермедіями.

1602 року у своїй книзі «Нова музика» Дж. Каччіні писав: «У мене була ідея створити такий тип музики, який би дав змогу композитору розповідати історії за допомогою гармонії. Музика — це не що інше, як слово, ритм і, в останню чергу, звук» (Reiter, 2020). Такий вид співу означав імітацію промови. Звук і ритм, імовірно, визначалися не музичними правилами, а були підпорядковані словам та афектам.

Дж. Каччіні описував різні форми орнаментативної, ввів поняття «афектований (чуттєвий) спів» (*cantare con affetto*). Афектований спів виключав використання пасажів. Темп рубато був улюбленим способом надати афектам велику міру експресії.

Композитор Дж. Каччіні фактично відкинув поліфонію, вважаючи, що елементи поліфонії у вокальних партіях відвертають увагу й спотворюють сенс слів, водночас музика як додатковий елемент посилює текстовий зміст. У його композиціях особлива увага приділялася сольним партіям, єдиній мелодійній лінії, різноманітності ритмічних варіацій, змінам темпу, виписуванню «афективних» пасажів, простій гармонії, введенню в оркестр лютні та інших щипкових інструментів (архилютня, гітара). Ці прийоми давали змогу створити емоційно-привабливий образ основних персонажів, надати тексту значний сенс (Brown, 1981, p. 158).

Доньки Дж. Каччіні співали композиції, складені їхнім батьком, для двору Медічі у церкві Святого Миколая в Пізі у складі ансамблю «Жінки Джуліо Романо» (*Le donne di Giulio Romano*). У жовтні 1600 року з нагоди весілля Марії Медічі з королем Франції Генріхом IV сестри Каччіні взяли участь у двох музичних виставах, виконуючи французькі пісні для короля. Ф. Каччіні була проголошена найкращою вокалісткою країни і їй було запропоновано посаду при французькому дворі. Відмова від почесної посади була обумовлена позицією її батька, яка полягала в тому, що французька музика була другорядною стосовно італійської.

Франческа Каччіні (відома під ім'ям Ла Чеккіна (співочий птах)) — співачка, лютністка, поетеса та музичний педагог, одна з найталановитіших і найуспішніших жінок-композиторів епохи Бароко. Її кар'єра тісно пов'язана з родиною Меді-

чі — меценатів найвидатніших художників, музикантів та архітекторів епохи Відродження. Вплив Медічі на політико-культурне життя Італії можна розглядати одночасно проблематичним і плідним для флорентійського «культурного організму» у другій чверті XVII століття, періодом «підйомів і падіння», змагань між різними соціальними верствами, що вплинуло на формування класу аристократів-жінок в Італії зазначеного періоду.

Бувши особою, наближеною до родини Медічі, Ф. Каччіні стала найоплачуванішим придворним музикантом при дворі великого герцога Фердинандо II та водночас однією з небагатьох жінок у Європі в XVII столітті, чиї твори були опубліковані. Сучасники незмінно відзначали її визначні здібності віртуозної співачки, педагога та композитора. Ф. Каччіні була керівником жіночого вокального ансамблю, який у придворних щоденниках згадується під назвою «Сіньйора Франческа та її учениці»; грала на гітарі, лютні, арфі, теорбі та клавішних, викладала вокал і композицію, писала вірші італійською та латинською мовами, була знайома з багатьма вченими та філософами свого часу, зокрема з Вінченцо Галілеєм, італійським теоретиком музики, композитором, лютністом, а також із його сином Галілео Галілеєм (Silbert, 1946, p. 51).

Франческа Каччіні була однією із затятих прихильниць «нового стилю» (*Recitar cantando*), що активно просувався її батьком на початку XVII століття. Стиль зародився у колах флорентійської аристократії, використовував виразні можливості монодії, різко контрастував із поліфонією, зазвичай з п'ятиголосною поліфонією жанру мадрігал.

Композиторський стиль Ф. Каччіні — стиль раннього Бароко, що підходить для постановки повноформатної музичної драми з урахуванням нововведень флорентійського товариства «*Cammerata*» для монодії, яка вирізнялася виразною, плавною вокальною мелодією, накладеною на простий і безперервний акомпанемент. Ф. Каччіні активно просувала ідею створення різновиду промови-пісні — щось середнього між читанням вірша та безпосередньо виконанням вокальної партії, обрамляючи цю форму мелодійними аріями, дуетами, тріо та інструментальними вставками. Цей стиль (*stile rappresentativo*) — драматичний речитатив раннього Бароко, який використовувався італійськими композиторами в операх та ораторіях (Я. Пері «Еврідіка», К. Монтеверді «Аріанна»). Композиторка мала незвичайне тональне чуття і яскраво виражений індивідуальний стиль. Музична тканина вокальних творів Ф. Каччіні була сповнена такими прийомами, як висотні «піки»,

зміщені ритмічні акценти, дисонанси, ритмічні варіації, мелізматики, наслідування інтонацій мови (Bowers, 1986, pp. 145–146).

У 1618 році (у віці 31 рік) Франческа Каччіні опублікувала свій перший збірник монодій «Перша музична книга» (Primo libro delle musiche), присвячений кардиналу Козімо Медічі, сину великого герцога Фердинандо I та Христини де Лотарингії. Збірник «Primo libro delle musiche» також містить навчальні нотатки, есе про музику, пісні для сольного та дуєтного виконання: від експресивних до безтурботних, від хитромудрих до простих. Збірник коротких вокальних творів для одного або двох голосів із basso continuo охоплював дев'ятнадцять соло, тринадцять світських сольних пісень і чотири дуети для сопрано та баса (Raney, 1971, pp. 356–357). Пісні були пронумеровані композитором на першому рядку. Так, пісня «Слава Богу» (Laudate Dominum) заснована на латинській версії 150-го псалма. У збірнику «Перша музична книга» пісня «Марія, солодка Марія» названа мадригалом (Рис. 1). Середньовічні італійські мадригали склалися з двох і більше 3-рядкових строф, за якими слідував 2-рядковий висновок (сорріа). Вже в XV столітті фротоло (італійська світська багатоголосна пісня) витісняє мадригал, але в XVI столітті композиторський інтерес до цього жанру знову прокидається. Пісня «Марія, солодка Марія» (слова Ф. Каччіні) наповнена споглядальною радістю від зустрічі з Марією, матір'ю Ісуса (Raney, 1967).



Рис. 1. Maria, dolce Maria, з II Primo Libro  
Джерело: Carolyn Raney (1967, p. 352)

*Маріє, мила Маріє,  
Ім'я таке ніжне  
Той, хто вимовляє його, навчається говори-  
ти від серця,  
Священне та святе ім'я твоє,  
Що спалахує моє серце небесною любов'ю<sup>1</sup>*

Пісні були написані жінкою виключно для жінок і схвалені впливовими жінками сімейства Медічі. Згодом Ф. Каччіні використала п'єси зі збірки для навчання учениць вокальної техніки. Композиторка створила не менше 17 театральних творів і близько сотні коротких вокальних творів для концертів. Вона також створювала музику для придворних розваг, що виконувалися під час карнавального сезону чи інших урочистих заходів. У 1625 році Ф. Каччіні написала першу в музичній історії «жіночу» комічну оперу в чотирьох актах «Звільнення Руджеро з острова Альчина» (Liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina) — одну з найраніших опер епохи Бароко.

Фердинандо Сарачініеллі написав лібрето, а архітектор Джуліо Паріджі спроектував декорації. Серед виконавців вокальних і танцювальних номерів були відомі італійські аристократи, такі як Строцці, Кончіні, Медічі, Рінуччіні та ін. Прем'єра була присвячена візиту польського принца Владислава Сигізмунда до Флоренції та поставлена у відреставрованій виллі Impregiale. Опера так сподобалася принцу, що наступна її постановка відбулася у Варшаві в 1628 році. Серафін Ягодинський, який навчався в Падуї та Болоньї, а також чудово володів італійською мовою, переклав оперу польською мовою (Gołos, 1963).

Білою плямою в музичній історії залишається питання національної приналежності трупи, яка виступала у Варшаві (ймовірно, що трупа була привезена з Італії), та рівень прийняття опери глядачами. У будь-якому разі «Звільнення Руджеро з острова Альчина» (Liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina) стала першою італійською оперою, яка була поставлена за межами Італії (Gołos, 1963).

В основі опери лежить сюжет лицарської поеми італійського поета епохи Відродження Людовіка Аріосто «Орlando Фуріозо», опублікованої у 1532 році. Поема «Орlando Фуріозо» складається з 46 кантів, в яких ґрунтовно описується життя сера Роланда, одного з героїв легенди про короля Артура. Сюжет опери зосереджений на битві між двома чарівницями Альсіною та Мелісою через воїна Руджеро. Поема написана в традиціях «Іліади» Гомера та «Енеїди» Вергілія.

Опера була створена на замовлення великої герцогині Марії Магдаліни Австрійської, регента Флоренції, ерцгерцогині Христини Лотаринської. Частково оперу можна розглядати як придворну видовищну музично-театралізовану виставу, яка за формою та наповненням нагадувала англійську придворну маску епохи королів Стюартів кінця XVI – початку XVII століття. Так, А. Соколова (2021) зазначає: «... на розвиток і формування анг-

<sup>1</sup> Переклад А. Соколової.

лійської Маски вплинули французька та італійська традиція, зокрема італійська *intermedio*, французький придворний балет, що виріс із сакральнo-церемоніальних дій. ...Як у Франції, так і в Англії, було спільне переконання щодо італійських витоків англійської Маски, а на французький та англійський театр XVII століття великий вплив здійснили італійські декорації та технології» (с. 259).

Головні героїні поеми — чарівниці Мелісса та Альсіна — з'являлися на сцені на величезних дельфінах та човнах, що перетворювалися на крилатих морських чудовиськ. На сцені їздили колісничі, запряжені кентаврами. Сирени та зачаровані рослини, хор монстрів, балет на конях — все було покликане вразити аристократичну публіку. Тут також можна провести паралель з англійською придворною «Маскою темряви», поставленою придворним сценаристом і поетом Б. Джонсоном у 1605 році: «"Маска темряви" була успішною з багатьох причин. Насамперед вистава буяла спецефектами: морська машина, яка домагалася зобразити хвилювання на морі, гігантський снаряд у вигляді перламутрової раковини, що пливе океаном у пошуках землі та ін.» (Соколова, 2021, с. 292).

Сучасники Ф. Каччіні називали оперу «Звільнення Руджеро з острова Альчина» «співаним балетом», який закінчувався грандіозним спільним танцем акторів. Твір характеризувався драматичним вокалом і наявністю харизматичних жіночих персонажів.

Опера Ф. Каччіні інтонаційно близька до стилю Клаудіо Монтеверді та Якопо Пері, хоча прем'єра опери К. Монтеверді «Орфей» відбулася в 1607 році (менш ніж за 20 років до оперної прем'єри Ф. Каччіні). Композиторка залишила коментарі до вокального виконання, а також низку зауважень щодо інструментування. Опера ретельно структурована, кожна із сольних партій має свою тональність.

В опері використовується новий стиль вокальної подачі — речитатив (*recitativo*), який відтворював ритмічний та інтонаційний малюнок природного мовлення. Ф. Каччіні також ввела в оперу канцонету, виконану в стилі ансамблю «*Concerto Delle Donne*» з витіюватою, багато прикрашеною орнаментикою.

До складу оркестру Ф. Каччіні вводить лірон (ліра та гамба), що входить до сімейства інструментів лір. Інструмент лірон набув особливої популярності наприкінці XVI – на початку XVII століття. Він використовувався в італійських операх та ораторіях для супроводу вокалу, особливо підходив для супроводу вокальних партій героїчних персонажів.

Цікаво, що в акторському складі немає співаків-кастратів. Однак опера рясніє партіями для високих голосів (шість партій — для сопрано, дві

партії — для альтів, сім — для тенорів і одна — для баса). Ф. Каччіні розробила систему музично-технічних прийомів із багатою технікою асоціатив-метаморфоз, що забезпечувала не тільки перехід від драматичних партій до ліричних, а також їхню взаємодію (Chilesotti, 1896).

Основну частину розповіді опери віддано головним героям — Альсіні, Меліссі, Руджеро та Нунції. Альсіна — зла чарівниця, а Мелісса — добра. Музичний образ Альсіни, спокусливої, але підступної жінки, збудований на контрастах. Її характер спочатку альтруїстичний, але в процесі оповідання він трансформується і розкриває справжню природу головної героїні. У різний час вона благає, умовляє, лається, впадає у відчай і лютує. В Альсіні немає нічого поміркованого. Зміни в темпі та динаміці в її партіях повною мірою відображають зміни в її характері. Партія доброї чарівниці Мелісси, яка з'являється у чоловічому образі, представлена в тональності «до мажор». Мелісса бореться за те, щоб звільнити Руджеро від чарів Альсіни. Усі персонажі рухомі діями та емоціями, вираженими речитативом, що більше нагадує декламацію. Речитативу не вистачає мелодійності та передбачуваного ритму.

Критики творчості Ф. Каччіні дорікали їй за емоційну стриманість, відсутність музичного розмаїття та цілісності драматичної лінії. Внаслідок постійної зміни фактури та переходу від декламації до прикрас, широкого використання дрібної ритміки, вокалісти знаходили неймовірно складним виконання вокальних партій. Однак багато сучасників Ф. Каччіні вказували на кілька досконалих вокальних образів, створених композиторкою.

Отже, Ф. Каччіні у своїй творчій діяльності балансувала між невинністю, чесністю і стриманістю (*castità, onestà i continenza*) — трьома необхідними рисами вихованої італійської жінки раннього Нового часу, і гідністю (*virtù*) — шляхетною чоловічою рисою. Ф. Каччіні, дика і неспокійна (*fera et unqujeta*), була жінкою, яка випередила свій час, кинула своє життя в жерло мистецтва. Масштаб її культурного впливу стає зрозумілим лише сьогодні, а саму композиторку наділили втішним епітетом «майстра оперного драматичного сюрпризу».

## Висновки

Серед флорентійських інтелектуалів епохи Бароко статус жінки-музиканта в професійному середовищі був неприйнятним. Проте популярність жіночих ансамблів вплинула на розвиток вокальної музики та барокової опери в Північній Європі.

Жіночі колективи швидко стали авангардом музичної культури Північної Італії на межі XVI–XVII століть, що загалом призвело до під-

вищення статусу жінки в музичній культурі Італії. Результатом творчості ансамблів також стали кардинальні зміни жанру мадригал епохи пізнього Відродження, що призвело до появи монодії (однак стилістика пізнього мадригалу широко застосовувалася в ранній опері XVII століття). Отже, жінки-вокалісти змінили хід музичної історії та стояли біля витоків народження опери.

Франческа Каччіні досягла приголомшливого успіху за життя завдяки своєму походженню з музичної сім'ї та обдарованості. Її опера «Звільнення Руджеро з острова Альчина» (*Liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*) — перша «жіноча» опера епохи Бароко та рідкісний зразок раннього балету часів глибоких культурних потрясінь. Наприкінці XVI століття у Північній Італії поліфонічному співу франко-фламандської школи (духовна музика) протистоїть новий світський стиль у формі співу. Розкриття образів головних персонажів опер Ф. Каччіні реалізовувалося за допомогою вокально-виконавських традицій, а система запису «безперервного баса» (*basso continuo*) та безпосередньо ритмічного малюнка вокальної лінії відбивали загальний характер арії в операх раннього Бароко. Афект вокальної лінії визначався характером музики, смисловою емблематикою тексту та музично-виразними прийомами. Афект став центральним компонентом моделі ранньої барокової опери.

*Наукова новизна.* Опера Ф. Каччіні зіставляється з протосалонними видовищними музично-театралізованими виставами Англії (придворна маска) та Франції (придворний балет), що беруть початок від інтелектуального «театру» придворних зібрань у Візантії, в яких простежуються сакральні-церемоніальні елементи.

Ступінь впливу культових жіночих ансамблів на розвиток ранньої барокової опери і статус жінок у музичній культурі Італії кінця XVI – початку XVII століття неможливо недооцінити, а паралель між першою «жіночою» італійською оперою епохи Бароко та протосалонними жанрами Європи і Британії того ж періоду охоплює галузь музичної фактології.

*Перспективи подальшого дослідження* полягають у вивченні творчості Б. Строцці — композиторки епохи Бароко, чия вокально-оперна спадщина є невивченою, а тому актуальною.

## Список посилань

Соколова, А. В. (2021). *Візантійсько-лицарський культурний феномен у релігійних і творчих традиціях Британії-Англії та Росії-України* [Дисертація доктора мистецтвознавства, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової]. [https://](https://knmau.com.ua/nauka/spetsializovana-vchena-rada-d-26-005-02/)

[knmau.com.ua/nauka/spetsializovana-vchena-rada-d-26-005-02/](https://knmau.com.ua/nauka/spetsializovana-vchena-rada-d-26-005-02/)

- Bowers, J. M. (1986). The Emergence of Women Composers in Italy, 1566–1700. In J. Bowers, & J. Tick (Eds.), *Women Making Music: The Western art tradition, 1150–1950* (pp. 116–161). University of Illinois Press.
- Brown, H. M. (1981). The geography of Florentine monody: Caccini at home and abroad. *Early Music*, 9(2), 147–168. <https://doi.org/10.1093/earlyj/9.2.147>
- Carter, T. (2015). *Understanding Italian Opera*. Oxford University Press.
- Chilesotti, O. (1896, August 20). La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina di Francesca Caccini. *Gazzetta Musicale di Milano*, 559–561.
- Golos, J. (1963). Italian Baroque Opera in Seventeenth-century Poland. *The Polish Review*, 8(2), 67–75.
- Poynor, F. (2016). Finding their voice: Women musicians of Baroque Italy. *The Expositor*, 12, 70–79.
- Raney, C. (1967, October). Francesca Caccini's 'Primo Libro'. *Music & Letters*, 48, 350–357.
- Raney, C. (1971). *Francesca Caccini, musician to the Medici, and her primo libro (1618)* [PhD Dissertation, New York University].
- Reiter, W. S. (2020). *The Baroque Violin & Viola* (Vol. 2: A Fifty-Lesson Course). Oxford University Press.
- Russel, J., & Cohn, R. (Eds.). (2013). *Concerto Delle Donne*. Book on Demand.
- Silbert, D. (1946). Francesca Caccini, Called La Cecchina. *The Musical Quarterly*, 32(1), 50–62. <https://doi.org/10.1093/mq/XXXII.1.50>

## References

- Bowers, J. (1986). The Emergence of Women Composers in Italy, 1566–1700. In J. Bowers, & J. Tick (Eds.), *Women Making Music: The Western art tradition, 1150–1950* (pp. 116–161). University of Illinois Press [in English].
- Brown, H. M. (1981). The geography of Florentine monody: Caccini at home and abroad. *Early Music*, 9(2), 147–168. <https://doi.org/10.1093/earlyj/9.2.147> [in English].
- Carter, T. (2015). *Understanding Italian Opera*. Oxford University Press [in English].
- Chilesotti, O. (1896, August 20). La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina di Francesca Caccini [*The liberation of Ruggiero from the island of Alcina by Francesca Caccini*]. *Gazzetta Musicale di Milano*, 559–561 [in Italian].
- Golos, J. (1963). Italian Baroque Opera in Seventeenth-century Poland. *The Polish Review*, 8(2), 67–75 [in English].
- Poynor, F. (2016). Finding their voice: Women musicians of Baroque Italy. *The Expositor*, 12, 70–79 [in English].
- Raney, C. (1967, October). Francesca Caccini's 'Primo Libro' [Francesca Caccini's 'First Book']. *Music & Letters*, 48, 350–357 [in Italian].

- Raney, C. (1971). *Francesca Caccini, musician to the Medici, and her primo libro (1618)* [PhD Dissertation, New York University] [in English].
- Reiter, W. S. (2020). *The Baroque Violin & Viola* (Vol. 2: A Fifty-Lesson Course). Oxford University Press [in English].
- Russel, J., & Cohn, R. (Eds.). (2013). *Concerto Delle Donne* [Women's Concert]. Book on Demand [in Italian].
- Silbert, D. (1946). Francesca Caccini, Called La Cecchina. *The Musical Quarterly*, 32(1), 50–62. <https://doi.org/10.1093/mq/XXXII.1.50> [in Italian].
- Sokolova, A. V. (2021). *Vizantiisko-lytsarskyi kulturnyi fenomen u relihiinykh i tvorchykh tradytsiakh Brytanii-Anhlii ta Rusi-Ukrainy* [The Byzantine-Chivalric Cultural Phenomenon in the Religious and Creative Traditions of Britain-England and Rus-Ukraine] [Doctoral Dissertation, Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music]. <https://knmau.com.ua/nauka/spetsializovana-vchena-rada-d-26-005-02/> [in Ukrainian].

## The Phenomenon of the Composer Francesca Caccini in the Context of Italian Musical Culture of the Baroque Era

Alla Sokolova

Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Odesa, Ukraine

*The aim of the article* is to determine the role of the composer Francesca Caccini in the Italian musical culture of the Baroque era and to reveal the vocal and stylistic features of F. Caccini's first female opera *The Liberation of Ruggiero from the Island of Alcina*. *The results* include an analysis of the works of leading Western scholars on the Italian musical culture of the Baroque period. It is argued that the emergence of female vocal ensembles changed the musical landscape of Italy and influenced the genre stylistics, vocal performance traditions, and musical expressive techniques. It is determined that F. Caccini's contribution to the art of vocal opera is undeniable. The article demonstrates that the opera *The Liberation of Ruggiero from the Island of Alcina* can be compared with proto-salon musical and theatrical performances of Europe and Britain. *The scientific novelty* lies in the attempt to determine the degree of influence of cult female ensembles on the status of women in Italian musical culture at the end of the 16<sup>th</sup> and beginning of the 17<sup>th</sup> centuries, as well as to draw parallels between the first "female" Italian opera of the Baroque era and the proto-salon genres of Europe and Britain (English court masque, French court ballet). *Conclusions*. It is proved that in the 16<sup>th</sup> century, gender norms in society allowed women to perform music only in monasteries. The activity of the *Concerto Delle Donne* ensemble is identified as a turning point in Italian musical culture, which can be equated with a gender-musical revolution. Emphasis is placed on F. Caccini's first "female" opera *The Liberation of Ruggiero from the Island of Alcina* as a rare example of early Baroque opera and ballet. The genre and stylistic features of the opera are characterised. A parallel between F. Caccini's opera, the proto-salon genres of Europe and Britain, and the "intellectual theatre" of court gatherings in Byzantium is identified. The article highlights the extent of the cultural influence of F. Caccini's works on the gender factor in Italian musical culture.

*Keywords*: cult vocal ensembles; F. Caccini's work; the first "female" opera; proto-salon musical and theatrical performances; madrigal; polyphony; monody

### Інформація про автора

Алла Соколова, доктор мистецтвознавства, Одеська національна музична академія імені А. Н. Нежданової, Одеса, Україна, ORCID iD: 0000-0002-4841-6342, e-mail: [asmoonlux@gmail.com](mailto:asmoonlux@gmail.com)

### Information about the author

Alla Sokolova, DSc in Art Studies, Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Odesa, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-4841-6342, e-mail: [asmoonlux@gmail.com](mailto:asmoonlux@gmail.com)



This is an open access journal, and all published articles are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0.