



Е. И. ЛУЧИНА

*Воронежская государственная академия искусств*

УДК 78.071.1

## О ХУДОЖЕСТВЕННОМ МЕТОДЕ АЛЕССАНДРО СКАРЛАТТИ

Пограничные десятилетия XVII–XVIII веков – период активного взаимодействия различных стилевых тенденций в европейском музыкальном искусстве. Определяя историческую позицию Алессандро Скарлатти (1660–1725) – композитора рубежа столетий, оперное творчество которого продолжалось сорок два года (1679–1721) и давно признано в качестве целой эпохи в истории жанра, исследователи неизменно обращают внимание на масштабность, неординарно высокий уровень и значение творческих достижений прославленного итальянского мастера, акцентируя при этом разные аспекты в его историко-стилевой идентификации. Так, например, Э. Дент считает, что А. Скарлатти «представляет барочный стиль в его наилучшем воплощении», подчёркивая, вместе с тем, что композитор, обобщив достижения итальянской музыки XVII века, сформировал язык, ставший затем фундаментом классической музыки, что Скарлатти оказал безусловное, ясно выраженное и пролонгированное, устремлённое к далёким историческим горизонтам влияние на развитие европейского музыкального искусства в целом<sup>1</sup>. Д. Граут характеризует стиль последнего оперного творения композитора (оперы «Гризельда») как позднее барокко, а самого А. Скарлатти – как мастера, творчество которого «отмечает историческое завершение эпохи Монтеверди, Кавалли, Чести, Кариссими и Страделлы»<sup>2</sup>. А. Эйнштейн называет Скарлатти в качестве «одного из самых влиятельных» композиторов времени победившего галантного, гомофонного концертного стиля<sup>3</sup>. Затрагивая культуру итальянского бельканто «на всём её протяжении от конца XVII до первой трети XIX века», культуру, которая стала «одним из компонентов венско-классического стиля», Л. Кириллина прочерчивает линию: А. Скарлатти – Гендель – Хассе – И. К. Бах – Моцарт<sup>4</sup>. П. Луцкер и И. Сусидко, комментируя позицию Скарлатти относительно темповых указаний в ариях, сформулированную композитором в одном из писем (1705 года, по поводу своей оперы «Люций Манлий») к Фер-

динанду III Медичи<sup>5</sup>, усматривают в ней «отпечаток ... аркадского вкуса, его утончённой умеренности»<sup>6</sup>, а скарлаттиевскую «Гризельду», которая «вбирает в себя и доводит до высшей полноты выражения лучшие качества, отчётливо обозначенные в музыке на рубеже веков», оценивают как «гениальный эпилог эпохи, прошедшей “под знаком Аркадии”, эпохи динамичного становления итальянской оперы»<sup>7</sup>. Напомним в этой связи, что в числе приоритетов, которые выдвинула знаменитая римская «Аркадская Академия» («Accademia degli Arcadi», «Arcadia»), начавшая свою деятельность в октябре 1690 года как объединение литераторов-основателей, – противодействие проявлениям варварского, по мнению аркадийцев (литераторов и филологов), художественного вкуса XVII века (т. е. – барокко), который разрушил, как они считали, итальянскую поэзию. А. Скарлатти (вместе с А. Корелли и Б. Пасквини) был, одним из первых среди музыкантов, официально принят в «Аркадию» в апреле 1706 года. Заметим также, что И. Голенищев-Кутузов назвал, в своё время, участников «Аркадии» итальянскими неоклассиками<sup>8</sup>.

Таким образом, уже в приведённых суждениях об А. Скарлатти со всей очевидностью раскрывается этапное, неординарное в своей широкоохватности, весомости и высоте творческих завоеваний, положение «феномена Алессандро Скарлатти» в стилевых процессах пограничных десятилетий XVII–XVIII веков и, в целом, – в истории музыкального искусства. Его творчество, обобщив и доведя до наивысшей степени развития достижения более чем вековой традиции итальянской оперы (и само став целой эпохой в её истории), вошло одновременно в число художественных явлений, определивших пути дальнейшего развития европейской музыки.

В ряду принципиально значимых, системообразующих сторон художественного метода А. Скарлатти закономерно представлены составляющие, ориентированные на барочные творческие

концепты. Среди последних – теории «быстрого разума», «изошрённого ума», сформулированные в трактатах идеологов барокко. Одним из центральных моментов этих теорий являлось, как известно, представление о «conchetto». Понятие *conchetto* интерпретировалось как «уменьше сводить несхожее», как «остроумный замысел» и рассматривалось как дар быстрого разума<sup>9</sup>. Воплощением искусства быстрого разума было остроумие – *agudeza* (исп.), оно же – *acutezza* (ит.), что нашло отражение и в названиях посвящённых ему трактатов, например: «*Agudeza y Arte de ingenio*» («Остроумие, или искусство быстрого разума») Б. Грасиана, «*Trattato delle Acutezze*» М. Перегрини (Пеллегрини). О взаимодействии универсального художественного мышления А. Скарлатти<sup>10</sup> с эстетикой искусства быстрого разума свидетельствует сама специфика оперной концепции композитора. Для неё характерно наличие неповторимого идейного и имманентно-музыкального «остроумного замысла», выявляющегося в художественной структуре каждой оперы А. Скарлатти. Также об этом свидетельствует специфика самой художественной материи его опер, в глубинных пластах которой (в её разномасштабных компонентах) также обнаруживается «остроумный замысел». Это позволяет нередко интерпретировать один и тот же составной элемент конструкции оперы (например, ту или иную арию) в качестве многозначной целостности, представляющей, при её восприятии под определённым «углом зрения», как «искусство для знатоков», «шифrogramма», но одновременно, благодаря яркости воплощения аффекта, силе патетики или проникновенной трогательности, или же – захватывающей комедийности, искрящейся иронии и остроумной пародийности, – как искусство, «направленное на слушателя» (подчас обладающее особой суггестивностью воздействия). Хотя и в этом аспекте восприятия, вследствие филигранной отточенности и, можно сказать, изысканности письма А. Скарлатти, как бы предполагается наличие у слушателя тонкого, если не утончённого, вкуса. Характерно, что и тексты либретто многих опер композитора (включая либретто С. Стампили, бывшего, как известно, одним из основателей «Аркадии») содержат (в разных вариантах) слова, вошедшие в характерный репертуар понятий, определений и положений, которые составляли основу теорий «изошрённого ума» и эстетики барокко. В их числе: *bizzaria*, *imbroglio*, *ingegno*, *invenzione*, *sagacia*, *stranezza*, *stravaganza* et al. И в либретто одной из самых признанных опер А. Скарлатти «Тигран»<sup>11</sup>, относящейся ко второму десятилетью XVIII века, тема хитроумности, изошрённости, искусности и изобретательности становится значимым подтекстом (и внутренним сюжетом), в том числе, – раскрывающим и характеризующим моти-

вы и поступки персонажей. И не только жертвенный подвиг Тиграна, но и шаги, предпринятые героем в соответствии с разработанной им хитроумной диспозицией действий, приводят, в конечном счёте, к благоприятному исходу событий. Таким образом, и всю сюжетную канву либретто можно, в одном из аспектов, интерпретировать как результат проявления искусства «быстрого разума».

...Значение «*agudeza*» понимается Грасианом и «как акт познания неведомого с помощью мгновенно действующей интуиции»<sup>12</sup>. При этом Грасиан обращает внимание на способность творческой интуиции «проникать в сущность отдалённых предметов и явлений, мгновенно комбинировать их и сводить воедино»<sup>13</sup>. Автор ещё одного из наиболее масштабных и концептуальных трудов, посвящённых искусству «быстрого разума», – Э. Тезауро, в своём трактате об остроумии (вышедшем под названием «Подзорная труба Аристотеля») выделяет, в виде его (остроумия) «двух главных качеств», Прозорливость и Многосторонность<sup>14</sup>. Анализируя трактат Тезауро, И. Голенищев-Кутузов разъясняет, как его автор понимает названные качества: «Прозорливость проникает в загаённые свойства предметов», а Многосторонность «быстро схватывает все эти [загаённые. – Е. Л.] сущности и их соотношения», она, по словам Тезауро, «их связывает и разделяет, увеличивает или уменьшает, выводит одно из другого и с поражающей ловкостью ставит одно на место другого»<sup>15</sup>.

В отмеченных творческих возможностях остроумия обозначаются и проявления *ars combinatoria*, актуализирующегося, в данном случае, как один из аспектов философии «быстрого разума». В операх А. Скарлатти архитектурность – иерархичность, стройность целого сочетаются с концертной составительностью компонентов на разных уровнях музыкально-драматургического универсума, в чём сказывается (наряду с другими его формами в оперных произведениях композитора) и всепроникающий характер сущностного для барокко игрового мышления, связанного у Скарлатти и с виртуозным многообразным претворением *ars combinatoria*. При этом одним из значимых порождающих аспектов становится контрапунктический фактор в его взаимодействии с риторическим мышлением. *Ars combinatoria* – искусство, действие которого охватывает в операх А. Скарлатти разномасштабные слои музыкально-драматургической ткани, начиная с уровня интонационного развития и вплоть до строения целостного произведения, что придаёт особый блеск художественной материи оперных творений итальянского мастера.

Самый жанр барочной оперы-трагикомедии (концептуальной модели барочной оперы и, одновременно, – базисной жанрообразующей модели опер А. Скарлатти, именно в его творчестве

достигшей предельного развития), жанр, в художественном пространстве которого воплощение пафоса высоких чувств и героики сочеталось с претворением комедийного и пародийного, – был изначально ориентирован на комбинаторную идею. В скарлаттиевской опере-трагикомедии именно на имманентно-музыкальном уровне особенно ярко и разнообразно претворяются Прозорливость и Многосторонность, раскрывая затаённые свойства явлений, связывая и разделяя их, ставя одно на место другого и, тем самым, воплощая многоаспектный взгляд на мир и концепт единства в многообразии (единства, предстающего в разных воплощениях, единства, выявляемого в многообразии).

Репрезентативными проявлениями художественного метода А. Скарлатти являются мастерство неуклонного и непрерывного интонационного становления, энергия и интенсивность многогранного мотивного развёртывания, формируемого как природоподобное, в своей органичности и гибкости, прорастание исходного тезиса, воспроизводящего типизированные интонационные формулы<sup>16</sup>, а также имманентно-музыкальная целостность оперной концепции, свойственная всем оперным произведениям А. Скарлатти, начиная с первой и до последней его оперы. Одна из сторон этого принципиального качества оперной концепции композитора – изоморфность – иерархичность строения целого, единство принципов организации разномасштабных уровней драматургической конструкции. Отвечая универсальным критериям системности как таковой, эти свойства актуализируются в операх А. Скарлатти на основе риторической парадигмы. И, например, даже колоратура (имеется в виду аутентичная скарлаттиевская колоратура, в данном случае – виртуозный распев на последнем слоге слова), «усиливающая аргументацию» перед выводом-резюме (что является характерным ораторским приёмом А. Скарлатти) в диспозиции арии (точнее, фактически, каждого её структурно-завершённого раздела), нередко предстаёт как своего рода миниатюрное риторическое доказательство.

При этом артистически непринуждённое, природоподобно-естественное и гибкое, одушевлённое и взаимосвязанное интонационное развёртывание, свойственное А. Скарлатти, подчиняется также ораторски убедительной, необходимо обусловленной авторским замыслом логике последовательного каузального становления, поэтапного доказательства (вариантного прорастания и разностороннего многообразного «рассмотрения», в том числе, – через парафразные «разъяснения») изначальной имманентно-музыкальной, интонационно-ритмической и (или) конструктивной (интервально-конструктивной) идеи; логике, которая подразумевает значимость и необходимость любой, даже самой сколь угодно малой детали этого

доказательства и развёртывания. Но, как известно, исполнение арий в опере рубежа XVII–XVIII веков предполагало и орнаментальное варьирование, и введение каденций. И, например, в операх Скарлатти «Марк Аттилий Регул» (1719) и «Гризельда» (1721), в ряде случаев, предусмотрены каденции. Однако масштабность А. Скарлатти-драматурга отражается именно в концептуальности его музыкально-драматургического мышления. Так, ещё Э. Дент обратил внимание, что в рукописях А. Скарлатти встречается обозначение «lasci» (или же «lasciata»<sup>17</sup>), которое композитор специально ставил, как бы акцентируя то обстоятельство, что музыка должна здесь оставаться без изменений, такой, как написана; но вокальная партия могла быть помечена также словом «solo», – здесь певцу, в соответствии с замыслом А. Скарлатти, предоставлялась известная свобода действий<sup>18</sup>. При этом авторская колоратура А. Скарлатти в ариях – всегда неотъемлемая и необходимая сторона процессов закономерного интонационного становления и риторического «доказательства» (а также риторического дискурса); она всегда семантична и воплощает определённый образ и драматургический замысел<sup>19</sup>.

Ещё одна сторона отмеченной имманентно-музыкальной целостности в операх А. Скарлатти – разнообразные и разномасштабные формы взаимосвязанности музыкальной материи в произведении, имманентно-музыкальная логика конструирования и развёртывания музыкально-драматургической ткани, в том числе – на уровне комплекса (системы) определённых, идентичных, или коррелирующих друг с другом (например, на основе комбинации разных элементов) интонационных моделей, ставших основой «тезисов» – начальных мотивов арий, или же – на уровне имманентно-музыкального сквозного развития и единства, разные виды которого присутствуют во всех операх композитора. Именно концептуальный контроль над целостностью произведения, наличие в нём имманентно-музыкального замысла, режиссирующего процесс формирования и развёртывания музыкально-драматургической материи оперы, – ясно различимое качество композиторского мышления А. Скарлатти. Среди примеров проявления этого качества – единство интонационного рисунка партии определённого персонажа, драматургически обусловленная взаимосвязанность характеристик разных персонажей, имманентно-музыкальное сквозное развитие в комедийных сценах при, одновременно, их встроенности в музыкально-драматургический процесс оперы в целом и многоаспектном взаимодействии с другими её музыкально-драматургическими компонентами; или же – образование (за счёт различных факторов) разномасштабных музыкально-драматургических единств (блоков) и т. д.

Подчеркнём принципиальный характер целостности, имманентно-музыкального единства драматургической концепции А. Скарлатти в контексте оперной практики XVII – первой половины XVIII в. Напомним, в этой связи, что вариантность как форма существования оперного произведения на обозначенном этапе истории жанра отмечена исследователями в качестве характерной стороны практики музыкального театра того времени<sup>20</sup>. Имеющая нередко прагматические основания и, в то же время, не противоречащая эстетике искусства, которое претворяет свойственный самосознанию XVII – начала XVIII в. многоаспектный взгляд на мир, вариантность оперного произведения, в той или иной форме, не могла не присутствовать, при определённых обстоятельствах, в судьбе оперных творений А. Скарлатти<sup>21</sup>.

Вместе с тем, отмеченное имманентно-музыкальное единство, концептуальная целостность опер А. Скарлатти изначально присущи им как обусловленный и закономерный результат актуализации его художественного метода и принципов композиторского мышления.

Конфигурация музыкальной ткани оперных произведений А. Скарлатти воплощает, в том числе, её концертно-состязательную и риторическую природу, её ориентацию на типологически обусловленную, для барочной музыкальной трагикомедии, бинарную парадигму и предстаёт в качестве одной из форм отражения образа мира, репрезентируемого в операх.

При этом мастерство контрапунктической техники, отточенность инструментального письма, искусная детализированность, пластичность, виртуозность и красота вокального «слоя» и, в целом, музыкальной материи, тропированной и эмблематичной, – факторы, формирующие (принимая во внимание специфику их проявления в комедийно-фарсовой драматургической составляющей) характерный облик и семантическую структуру скарлаттиевской художественной материи, которой свойственно сочетание непринуждённой естественности и «разумности», чувственной красоты и интеллектуализма, взаимосвязанности, прорастаемости и конструктивности, «доказательности». В обозначенных факторах нашли отражение стилевые ориентиры творческого мышления А. Скарлатти и, вместе с тем, – константы его индивидуального композиторского стиля, результаты претворения его художественного метода.

Именно им, в целом ряде проявлений, детерминируется и мастерство А. Скарлатти-драматурга, которое воплощается в виртуозной ораторской выстроенности художественной материи, что раскрывается в красноречивой убедительности риторического «расположения», с каким бы уровнем музыкально-драматургического целого оно не было бы связано;

раскрывается в разномасштабных и разноуровневых «доказательствах», разворачивающихся, например, в масштабе арии, ансамбля, сцены, нескольких сцен или оперы в целом. Покоряющая убедительность, «доказательность» ораторской «речи» А. Скарлатти проявляется (в «доказательствах» разного уровня) и в затронутом ранее отличительном приёме мастерского усиления аргументации (что достигается применением ряда специальных средств) перед артикулированием вывода, убедительность которого усиливается, в свою очередь, его неоднократным, разными способами, формулированием-утверждением. Примечательно, в этой связи, отношении А. Скарлатти к композиции оперы в целом, раскрытое им в цитированном ранее письме к Ф. Медичи (по поводу оперы «Люций Манлий»), в котором автор письма подчёркивал, что в сочинениях для театра он стремился «сделать первый акт имеющим сходство с ребёнком, который делает свои первые шаги, но слабо; второй – с юношей, который ходит прямо и верно, и третий, чтобы был как молодой человек, быстрый и сильный, смелый в предпринимаемом и успешный во всём, что он предпринимает»<sup>22</sup>.

Среди констант оперного стиля и, одновременно, рельефно обозначенных проявлений художественного метода итальянского мастера необходимо также отметить: характерные для А. Скарлатти развитость и выразительность, драматургическую значимость речитативно-декламационного начала, внимание к нему на всех этапах оперного творчества композитора; гибкость, непринуждённость взаимодействия, в процессе развёртывания завораживающей своей красотой мелодической ткани, ариозных и декламационных элементов, что сообщает мелодике особую грацию, естественность и выразительную силу; смелость драматургических решений (в том числе, – на уровне разных вариантов взаимодействия и трактовки речитативов и арий в качестве композиционно-драматургических компонентов, а также – трактовки речитатива как компонента структуры арии и наличия форм, которые можно обозначить как «ария с речитативом», «ария, переходящая в речитатив», «ария, прерываемая речитативом»); ораторскую убедительность драматургии в сочетании со свойственными А. Скарлатти, как отмечает Г. Аберт, «серьёзной, характерной, часто страстной настроенностью музыки и тонким пониманием поэтической образности»<sup>23</sup>; блестящее претворение комедийного и пародийного, отточенность комедийной стилистики и средств пародирования; интеллектуальную красоту и искусность письма, артистичность художественного мышления. И, наконец, необходимо отметить, повторим, целостность, органичность и одухотворённость оперных творений итальянского мастера.

Вновь возвращаясь к качеству целостности как одному из концептуально значимых результатов

актуализации художественного метода А. Скарлатти, подчеркнём ещё раз затронутый ранее, в разных аспектах, момент присутствия в художественной структуре каждой оперы композитора неповторимого идейного и имманентно-музыкального «остроумного замысла». Тем самым, – обусловленного им выделяющегося эмблематического смыслового слоя и ведущего конструктивного принципа, на основе которого создаётся единство музыкально-драматургической материи произведения, развёртываемой как неуклонно-логическое, детерминированное становление. Так, например, одно из проявлений удивительной целостности, свойственной драматургической конструкции «Гризельды», – сквозная драматургическая линия противостояния главной героини оперы и Рока, Судьбы; можно также сказать: линия противостояния Гризельды и её Рока. Уже в драматической основе оперы (в либретто А. Дзено) мотивы Судьбы, Рока формируют важнейший пласт его смыслового пространства и сквозную линию, своего рода «партию» в его словесной «партитуре». В сложноорганизованной системе интонационных взаимосвязей (взаимодействий) в опере линия, объединяющая номера, музыкальная ткань которых включает разнообразные преломления интонационных (интонационно-ритмических) образований, корреспондирующих с различными вариантами своего рода «мотива судьбы» (их ядро – грозно и неумолимо стучащие речитации), – одна из самых рельефных, выделяющаяся последовательной стадиальностью, своеобразным драматургическим фактурным *crescendo* (за счёт как бы прогрессии ансамблей), и, несомненно, – самая протяжённая, так как в неё входят (наряду с целым рядом арий и ансамблей) *Sinfonia*, открывающая оперу, и ансамбль всех действующих лиц, завершающий «Гризельду».

Обращаясь к истории «мотива судьбы» «у венских классиков и их современников» Л. Кириллина отмечает варьирование, «в зависимости от контекста», его содержания – «от глубоко трагического» до возможности «иронически переосмыслиться», привлекая, далее, внимание к одному из вариантов «мотива судьбы», входящему в тематический материал первой части Сонаты для фортепиано (ор. 42, *a moll*) Ф. Шуберта, в творчестве которого, как подчёркивает исследователь, берёт начало тенденция новой трактовки идеи Рока композиторами-романтиками<sup>24</sup>. В операх А. Скарлатти различные варианты «мотива судьбы» встречаются и в комедийных сценах, и в эпизодах мистического характера, и как своего рода эмблема-символ Рока, Судьбы, в том числе, в контексте раскрытия концептуальной идеи произведения, – в «Гризельде» (включая отмеченный Л. Кириллиной «шубертовский» вариант мотива). Наличие в музыкальной материи «Гризельды» элементов, коррелирующих

с вариантами «мотива судьбы» связано не только с упоминаниями Судьбы, Рока; эти элементы встречаются и в иных ситуациях, встраиваются и в ряд других имманентно-музыкальных драматургических линий. Вместе с тем, данные элементы входят в одну из ключевых, в драматургическом отношении, арий Гризельды, в которой она стоически предлагает Судьбе (*Sorte*) свою жизнь, так как всё остальное жестокая Судьба уже отняла у неё. Таким образом, к Судьбе обращается сама главная героиня и, следовательно, линия их взаимодействия (и семантика соответствующих элементов) обозначена в этой арии наиболее рельефно.

В артистичности «вмонтирования» «линии Судьбы» в имманентно-музыкальную драматургическую структуру «Гризельды» особенно отчётливо выявляется её бриллиантовая огранка, а также многосторонность процесса неуклонного развёртывания – претворения имманентно-музыкальной концепции оперы. При этом, даже учитывая всю драматичность коллизии и хода событий в «Гризельде», а также принимая во внимание отсутствие в ней характерных комедийно-фарсовых персонажей и, тем самым, соответствующих сцен, акварельно-намеченная и изящно подсвеченная лёгкой иронией, грациозная лирико-комедийная линия «Гризельды», представленная парой юных влюблённых, Костанцей и Роберто, лишь оттеняя напряжённую экспрессию, сконцентрированность на остро-драматической коллизии в последней опере мастера, тем не менее, намечает, пусть и лёгким штрихом, контуры драматургического каркаса барочной трагикомедии. Но трагикомедии, которая, «в силовом поле» универсального мышления и виртуозного синтезирующего метода А. Скарлатти, удивительным образом приобрела, можно сказать, классическую соразмерность, стройность и гармоничность. Так в последнем оперном произведении прославленного итальянского маэстро вновь раскрываются свойственные его творениям интеллектуализм, красота, соразмерность, гармоничность и возвышенная одухотворённость, в чём отражаются его индивидуальный композиторский стиль, художественные идеалы и специфика взаимодействия в его методе барочных и классицистски-ориентированных, аркадийских векторов.

На рубеже XVII–XVIII столетий А. Скарлатти претворил ведущие художественные интенции своего времени, но своим универсальным композиторским мышлением, своим синтезирующим художественным методом придал их актуализации (и взаимодействию) особое, неповторимое эстетическое «звучание» – одновременно и «полифоническое», и «симфоническое», чем, во многом, и было предопределено значение и «долгое эхо» феномена А. Скарлатти и «эпохи А. Скарлатти» в истории европейского музыкального искусства.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Dent E. Alessandro Scarlatti: his life and works / new impression with preface and additional notes by F. Walker. – London: E. Arnold (Publishers) Ltd., 1960. – P. 6, 201–204.

<sup>2</sup> См.: Grout D., Hughes E. Introduction [A. Scarlatti. Griselda] // The Operas of Alessandro Scarlatti [далее: OAS]. – Vol. 3. – Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard University Press [далее: HUP], 1975. – P. 5–6. А также: Grout D., Hanley E., Boyd M. Alessandro Scarlatti // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. – Vol. 16. – London: Macmillan Publishers Limited, 1980. – P. 558.

<sup>3</sup> Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество / пер. с нем.; под ред. Е. Чёрной. – М.: Музыка, 1977. – С. 152.

<sup>4</sup> См.: Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. Самосознание эпохи и музыкальная практика. – М.: Московская гос. консерватория, 1996. – С. 164.

<sup>5</sup> Переписка А. Скарлатти с сыном Великого герцога Тосканского Фердинандом III Медичи, для которого в первом десятилетии XVIII века, на протяжении ряда лет, композитор создавал оперы в связи с постановками на вилле Пратолино (около Флоренции), даёт редкую возможность познакомиться с художественными воззрениями А. Скарлатти.

<sup>6</sup> Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. Ч. 1: Под знаком Аркадии. – М., 1998. – С. 133.

<sup>7</sup> Там же. С. 361.

<sup>8</sup> См.: Голенищев-Кутузов И. Романские литературы. – М.: Наука, 1969. – С. 352.

<sup>9</sup> См. об этом: Голенищев-Кутузов И. Указ. соч. С. 329–330, 336.

<sup>10</sup> В письме к Ф. Медичи (в мае 1706 года) А. Скарлатти назвал музыку «дочерью математики». См.: Dent E. Op.cit. P. 204.

<sup>11</sup> Автором либретто, под псевдонимом Доменико Лалли, является Себастьяно Бьянкарди. В число созданных им текстов входит, например, либретто первой оперы А. Вивальди «Оттон на вилле» (1713). См.: Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. Ч. 2: Эпоха Метастазии. – М.: Классика – XXI, 2004. – С. 677.

<sup>12</sup> См.: Голенищев-Кутузов И. Указ. соч. С. 240.

<sup>13</sup> Там же. С. 240.

<sup>14</sup> Там же. С. 326.

<sup>15</sup> Там же. С. 327.

<sup>16</sup> Как характерные стороны композиторской техники А. Скарлатти П. Луцкером и И. Сусидко отмечаются мотивное вариантное прорастание, интенсивное вариантное развёртывание. См.: Луцкер П., Сусидко И. Указ. соч. Ч. 1. С. 354; Там же. Ч. 2. С. 472–473.

<sup>17</sup> Форма написания композитором данных обозначений приводится в соответствии со сведениями из книги Э. Дента (Dent E. Op.cit. P. 162).

<sup>18</sup> Ibid. P. 162.

<sup>19</sup> Подобное отношение к колоратуре и, в целом, к украшениям, свидетельствует и об эстетико-стилевых приоритетах А. Скарлатти в этой сфере. О подходе к украшениям как выполняющим риторическую функцию, о понимании вокальной импровизации как, в первую очередь, техники варьирования, а также о характере и значении авторских украшений и колоратур и об их соотношении с импровизацией певцов см.: Луцкер П., Сусидко И. Указ. соч. Ч. 1. С. 304–305; Там же. Ч. 2. С. 485–486. А также: Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. Ч. 3: Поэтика и стилистика. – М.: Композитор, 2007. – С. 136–137.

<sup>20</sup> См. об этом: Луцкер П., Сусидко И. Указ. соч. Ч. 1. С. 241–242; Там же. Ч. 2. С. 357; Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. – Ч. 2: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. – М.: Композитор, 2007. – С. 151.

<sup>21</sup> См. об этом: Accone F.D'. Introduction [A. Scarlatti. Gli Equivoci nel Smbiante] // OAS. – Vol. 7. – Cambridge, Massachusetts and London, England: HUP, 1982. – P. 16; Grout D. Introduction [A. Scarlatti. Eraclea] // OAS. – Vol. 1. – Cambridge, Massachusetts: HUP, 1974. – P. 5; а также: Луцкер П., Сусидко И. Указ. соч. Ч. 1. С. 365, 372; Там же. Ч. 2. С. 692.

<sup>22</sup> См.: Dent E. Op.cit. P. 104.

<sup>23</sup> Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 1, кн. 1 / пер. с нем., вступит. ст., коммент. К. Саквы. – М.: Музыка, 1978. – С. 249.

<sup>24</sup> См.: Кириллина Л. Указ. соч. Ч. 3. С. 37–38, 43.

**Лучина Елена Игоревна**

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры истории музыки

Воронежской государственной академии искусств

