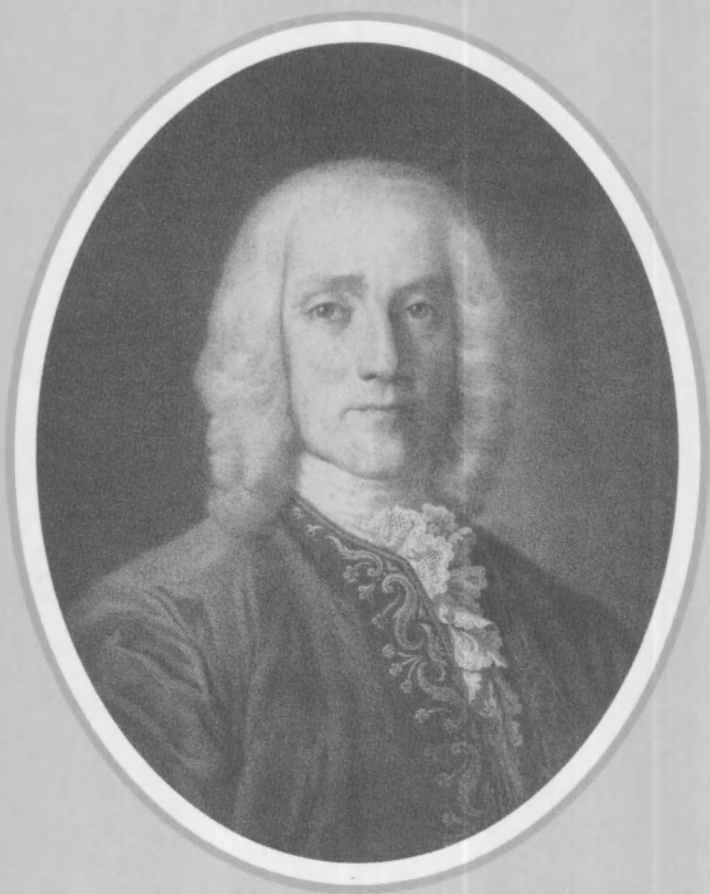

РАЛЬФ КЁРКПАТРИК

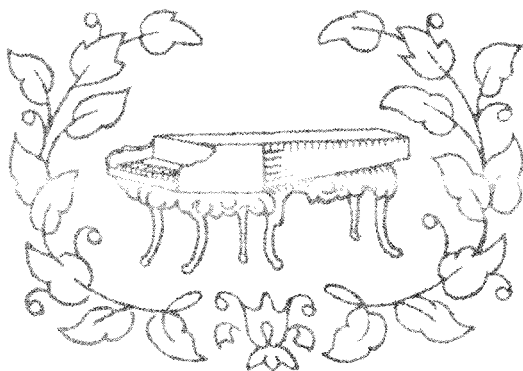


ДОМЕНИКО
СКАРЛАТТИ

Ральф Кёркпатрик

ДОМЕНИКО СКАРЛАТТИ

*Перевод с английского и вступительная статья
А. Е. Майкапара*



MPI

Music Production International]

Челябинск, 2016

УДК 78(450)(092)
ББК 85.313(4Ита)-8Скарлатти
К36

Перевод с английского.

Кёркпатрик, Ральф (1911—1984).

К36 Доменико Скарлатти / Ральф Кёркпатрик ; [пер. с англ.; вступит. ст. А. Е. Майкапара]. — Челябинск : MPI, 2016. — XXXII, 543 с. : ил.

ISBN 978-5-98518-086-2

Книга выдающегося американского клавесиниста и музыковеда Ральфа Кёркпатрика — фундаментальное исследование творчества гениального итальянского композитора XVIII века Доменико Скарлатти, современника Баха и Генделя (все трое родились в 1685 году). Вышедшая первым изданием в США в 1953 году она до сих пор остается самым обстоятельным исследованием творчества композитора, его эпохи, музыкальной жизни Италии, Португалии и Испании конца XVII — первой половины XVIII века, стран, где Скарлатти провел свою жизнь. Первые — исторические — главы рисуют обстоятельства и картины этой жизни, совершенно неизвестные русскоязычному читателю. Эти главы читаются как увлекательнейший исторический роман. Собственно музыкально-ведческие главы книги чрезвычайно важны для каждого музыканта, желающего проникнуть в суть и особенности совершенно оригинального и самобытного музыкального языка Скарлатти, раскрывают секреты его исполнительского мастерства.

Книга содержит каталог сонат Скарлатти, ставший общепризнанным в мировой музыкальной (научной и концертной) практике. Труд Кёркпатрика стоит в одном ряду с такими фундаментальными исследованиями в области музыковедения, как «Моцарт» Германа Аберга и «Бах» Альберта Швейцера»

УДК 78(450)(092)

ББК 85.313(4Ита)-8Скарлатти

Все права защищены. Никакая часть данной книги не может быть воспроизведена или передана в любой форме и любыми средствами, электронными или механическими, включая фотокопирование, запись или любое хранение и поиск информации, без письменного разрешения Издателя.

ISBN 978-5-98518-086-2

© Princeton University Press, 1953

© А. Е. Майкапар, перевод, вступительная статья, 2016

© ООО «Издательство MPI», 2016

СОДЕРЖАНИЕ

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ	X
Александр Майкапар. ДОМЕНИКО СКАРЛАТТИ: ДО И ПОСЛЕ КЁРКПАТРИКА	XI
ПРЕДИСЛОВИЕ	XXVII
ПО ПОВОДУ ССЫЛОК	XXXI
Глава I. ПТЕНЕЦ	3
Неаполь · Рождение · Семья Скарлатти · Консерватории · Преподавание Алессандро · Первое место службы · Домени- ко · Политическая неопределенность · Первое путешествие · Рим · Флоренция и Фердинандо де Медичи · Инструменты Кристофори · Первые оперы Доменико · Отъезд из Неаполя	
Глава II. МОЛОДОЙ ОРЕЛ	23
Письмо Алессандро · Венеция · Музыка и маскарады · Консерватории · Гаспарини · Венецианская опера · Первое свидетельство клавишной игры Доменико · Розенгрейв · Дружба с Генделем	
Глава III. РИМСКОЕ НАСЛЕДИЕ	38
Королева Кристина и ее круг · Кардинал Оттобони · Па- скавини · Корелли · Аркадия · Мария Казимира Польская · Ка- печи, Юварра и оперы Доменико	
Глава IV. ЦЕРКОВЬ И ТЕАТР	61
Ватикан · Португальское посольство · Римские театры и последние оперы Доменико · Освобождение · Мифическое путешествие в Лондон · Отъезд	
Глава V. ЛИССАБОНСКАЯ ПАТРИАРХИЯ	73
Лиссабон · Жуан V · Королевская капелла · Мария Барба- ра · Дон Антонио · Сейчас · Смерть Алессандро · Женильба Доменико · Королевские свадебные торжества	

Глава VI. ИСПАНСКАЯ СЦЕНА	89
Севилья · Филипп V и Изабелла Фарнезе · Фердинанд и Мария Барбара · Аранхуэс, Ла Гранха, Эскориал, Мадрид · Юварра и королевский дворец · Прибытие Фаринелли · Мадридская опера · Посвящение Скарлатти в рыцари · «Экзерсисы для клавесина» · Портрет Скарлатти · Смерть Каталаны Скарлатти · Смерть Филиппа V	
Глава VII. ПРАВЛЕНИЕ МЕЛОМАНОВ	118
Вступление на престол Фердинанда и Марии Барбары · Скарлатти и Фаринелли · Придворная опера · Плавание на кораблях в Аранхуэсе · Клавесинные сонаты · Вторая женитьба Скарлатти и семья · Портрет Амикони · Единственное сохранившееся письмо Скарлатти · Королевская капелла · Солер · Репутация Скарлатти за пределами Испании · Предчувствие конца · Завещание Скарлатти и кончина · Смерть Марии Барбары, Фердинанда VI · Новое правление и отъезд Фаринелли · Потомство	
Глава VIII. КОРОЛЕВСКИЕ СОНАТЫ	151
Королевские и другие манускрипты · Утраченные автографы · Термин «соната» · Парная группировка · Хронология сонат · Ранние произведения, истоки скарлаттиевского клавирного стиля · Самые ранние пьесы · Фуги · Ранние сонаты · «Экзерсисы» · Период создания «пламенеющих» сонат и легкие пьесы · Средний период · Поздние сонаты	
Глава IX. КЛАВЕСИН СКАРЛАТТИ	194
Инструменты Фаринелли и королевы · Выводы относительно клавесина Скарлатти · Старинное фортепиано · Органная музыка Скарлатти · Клавесинная игра Скарлатти · Клавирная техника Скарлатти · Клавесинное звучание в сравнении с органом, гитарой и оркестром · Оттенки клавесинного звучания · Имитации других инструментов · Влияние испанской гитары	
Глава X. ГАРМОНИЯ СКАРЛАТТИ	230
Последовательность гармонического стиля Скарлатти · Основные трезвучия и анализ посредством трех аккордов · Обращение и основной бас · Другие элементы гармонического словаря, особенности септаккордов · Каденционное, в противо-	

положность диатоническому, движение гармонии · Вертикальные гармонические напряжения · Существенные особенности скарлаттиевского метода: уменьшение и увеличение числа голосов, транспозиция голосов, гармонический эллипсис, органичные пункты — реальные и воображаемые · Гармоническое наложение · Сжатия и расширения · «Исправления» Лонго и намерения Скарлатти · Равномерная температура и тональная система · Правила модуляции Солера · Отклонение и модуляция

Глава XI. АНАТОМИЯ СОНАТ СКАРЛАТТИ 278

Многообразная структура скарлаттиевской сонаты · Определение · Идентификация и функция элементов сонаты, крест · Вступление · Продолжение · Переход · Пред-крест · Пост-крест · Каданс · Дополнительное заключение · Финальная каденция · Отступление («экскурс») · Повторное проведение материала · Основные типы формы · Закрытая соната · Открытая соната · Необычные формы · Тональная структура · Трактовка тематического материала, три основные традиции · Взаимосвязи сил, формирующих сонату Скарлатти

Глава XII. ИСПОЛНЕНИЕ СОНАТ СКАРЛАТТИ 309

Подход исполнителя · Скарлаттиевский текст · Регистровка и динамика · Темп и ритм · Фразировка, артикуляция и интонирование · Диапазон выразительности

ИЛЛЮСТРАЦИИ 359

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение I. СЕМЬЯ СКАРЛАТТИ 395

А. Замечания о семье Скарлатти.

В. Генеалогическое древо семьи Скарлатти.

Приложение II. ХРОНОЛОГИЧЕСКИ РАСПОЛОЖЕННЫЕ ДОКУМЕНТЫ, КАСАЮЩИЕСЯ ДОМЕНИКО СКАРЛАТТИ И ЕГО ПОТОМКОВ 399

Приложение III. ДОКУМЕНТЫ, КАСАЮЩИЕСЯ ИНСТРУМЕНТОВ 400

А. Инструменты кардинала Оттобони.

СОДЕРЖАНИЕ

- В. Описание инструментов Марии Барбары.
- С. Условия завещания Фаринелли относительно нот и музыкальных инструментов.
- Д. Указания регистровки в органных пьесах Скарлатти.

Приложение IV. ОРНАМЕНТИКА СКАРЛАТТИ 405

Источники информации · Форшлаг · Короткий форшлаг · Долгий форшлаг · Трель · Залигованная трель · Трель с заключением · Форшлаг сверху и трель · Форшлаг снизу и трель · Ритмические длительности трели · Тремоло · Другие украшения, не обозначенные знаками: мордент, группетто, шлейфер, аччиакатура, арпеджио · Дополнения к тексту Скарлатти · Особенности ритмической записи

Приложение V. КЛАВИРНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ 442

- А. Основные рукописные источники.
- В. Замечания о смешанных манускриптах второстепенного значения.
- С. Печатные издания XVIII столетия сонат Скарлатти.
- Д. Основные издания, опубликованные после 1800 года.

Приложение VI. ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА 457

- А. Оперы.
- В. Оратории, серенады и другие произведения, написанные по какому-либо поводу.
- С. Неполный список камерных кантат и арий, приписываемых Скарлатти.
- Д. Церковная музыка.

Приложение VII. РАЗНЫЕ СПОРНЫЕ И ФАЛЬСИФИЦИРОВАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ 470

- А. Разные произведения, приписываемые Доменико Скарлатти.
- В. Фальсифицированные клавирные произведения.
- С. Фальсифицированные вокальные произведения.

БИБЛИОГРАФИЯ 474

ПОЯСНЕНИЕ К КАТАЛОГУ 486

СОДЕРЖАНИЕ

КАТАЛОГ СОНАТ СКАРЛАТТИ и таблица основных источников в приблизительном хронологическом порядке	488
ТАБЛИЦА СОНАТ СКАРЛАТТИ в последовательности издания Лонго	504
ГЕНЕАЛОГИЧЕСКОЕ ДРЕВО СЕМЬИ СКАРЛАТТИ ...	507

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Фронтиспис:

Доминго Антонио де Веласко. Доменико Скарлатти.
Португалия, Альпиарса. Собрание Хосе Релваса.

1. Антонио Йолли. Неаполь.
2. Неизвестный художник. Алессандро Скарлатти.
3. Итальянский клавесин.
4. Пьер Леоне Гецци. Франческо Гаспарини.
5. Пьер Леоне Гецци. Антонио Вивальди.
6. Г. Ховард. Арканджело Корелли. Гравюра Ван дер Гухта.
7. Франческо Тревисани. Портрет кардинала Пьетро Оттобони.
8. Пьер Леоне Гецци. Филиппо Юварра.
- 9-14. Рисунки Филиппо Юварры для театра королевы Марии Казимиры, предположительно для опер Доменико Скарлатти.
15. Джузеппе Вази. Площадь Навона, ежегодно затопляемая в августе.
16. Джузеппе Вази. Площадь св. Петра.
- 17-20. Автографы Доменико Скарлатти.
21. Автограф теноровой партии из *Miserere g-moll*, первая страница.
22. Увертюра к «Птоломею». Вторая часть и начало последней части.
23. *Et incarnatus* из Мессы *g-moll*.
24. Помпео Батони. Портрет Жуана V Португальского. XVIII век.
25. Доменико Дюпра. Свадебный портрет Марии Барбары де Браганца.
26. Жан Ранк. Фердинанд VI в юности.
27. Л. М. Ванлоо. Филипп V и королевская семья.
28. Диего Веласкес. Фонтан тритонов в Аранхуэсе.
29. Мишель-Анже Хоуссе. Эскориал.
30. Пьер Леоне Гецци. Фаринелли в женской роли.
31. Якопо Амикони. Фаринелли. Гравюра Вагнера.
32. Якопо Амикони. Фронтиспис «Экзерсисов» Скарлатти.
33. Виньетка с титульного листа «Экзерсисов» Скарлатти.
34. Страница из «Экзерсисов» Скарлатти.
35. Альфред Лемуан. Доменико Скарлатти [?]. Литография.
36. Якопо Амикони. Доменико Скарлатти [?]. Гравюра И. Флипара.
37. Якопо Амикони. Фаринелли на фоне флотилии Аранхуэса.
38. Якопо Амикони. Фердинанд VI, Мария Барбара и испанский двор в 1752 г. Гравюра И. Флипара.
39. Автограф письма Скарлатти.
40. Дом Скарлатти [?] в Мадриде.
41. Пьер Леоне Гецци. Валторнисты венецианского посла.
42. Ф. Гойя. Гитарист.
43. Соната К. 208, первая половина. Парма IV 1.
44. Соната К. 208, вторая половина. Парма IV 1.

ДОМЕНИКО СКАРЛАТТИ: ДО И ПОСЛЕ КЁРКПАТРИКА

Первое, что необходимо — представить автора книги, которую вы, уважаемый читатель, держите в руках.

Ральф Кёркпатрик (1911–1984) — выдающийся американский ученый и клавесинист, одна из самых влиятельных фигур в деле возрождения клавесина в XX веке. Он оказал большое влияние на переосмысление стиля барокко в музыке. Р. Кёркпатрик широко концертировал в качестве пианиста и, главным образом, клавесиниста. Славу ему принесли клавесинные интерпретации Баха и Скарлатти. В концертах и студиях звукозаписи он также исполнял Моцарта, Рамо, Куперена, Бёрда и Пёрселла. Кёркпатрик был широко мыслящим музыкантом и, питая интерес к современной музыке, исполнял произведения Генри Коуэлла, Уолера Пистона, Куинси Портера, Элиота Картера, Игоря Стравинского, Дариюса Мийо. Ряд произведений был написан специально для него, в частности, Двойной концерт Элиота Картера для клавесина и фортепиано с двумя камерными оркестрами.

Свою карьеру Р. Кёркпатрик начал в Гарварде, где учился... изобразительному искусству. В 1929 году университет приобрел клавесин, и молодой студент получил возможность осваивать этот инструмент. В мае 1930 года состоялось его первое публичное выступление в качестве клавесиниста. В 1931 году, после окончания университета, он, будучи удостоен стипендии имени Джона Ноулза Пейна, отправился в Европу. Здесь он учился у Нади Буланже и Ванды Ландовской в Париже, у Арнольда Долмеча в Англии и у Гюнтера Рамина и Хайнца Тиссена в Германии. В январе 1933 года состоялся европейский дебют Кёркпатрика: в Берлине он исполнил Гольдберг-вариации Баха. Тогда же он дал несколько концертов в Италии, в частности, во Флоренции на вилле Бернарда Беренсона, крупнейшего знатока искусства итальянского Возрождения. В течение летних сезонов 1933 и 1934 годов он преподавал в Моцартеуме в Зальцбурге.

После возвращения на родину молодой музыкант в 1937 году был удостоен стипендии Соломона Гуттенхайма, данной ему

для изучения клавирной музыки XVII и XVIII веков, и с этой целью вновь отправился в Европу. В 1938 году он основал фестиваль музыки барокко во дворце губернатора в Вильямсбурге, штат Вирджиния, и в течение ряда лет оставался его художественным руководителем и главным исполнителем. В 1940 году Кёркпатрик стал профессором музыкального факультета Йельского университета и оставался в этой должности до своей отставки в 1976 году. Его учениками были такие крупные впоследствии клавесинисты, как Уильям Кристи, Альберт Фуллер, Мартин Кролл, Фернандо Валенти. В 1940-х годах Кёркпатрик дал многочисленные концерты в США и Европе. В это время его полностью захватило творческое наследие Доменико Скарлатти, и он, используя каждую возможность, начал собирать материалы для задуманной им биографии композитора: разыскал потомков Скарлатти, которые снабдили его неизвестными ранее сведениями о своем великом предке, изучил уникальные материалы в европейских архивах. Огромная эрудиция (Кёркпатрик свободно владел, помимо своего родного английского, итальянским, немецким, французским и португальским языками), а также знание изобразительных искусств и богатый собственный исполнительский опыт позволили ему создать труд, до сих пор остающийся основополагающим в скарлаттиеведении. Важнейшей частью исследования является составленный Кёркпатриком каталог сонат Скарлатти. Книга, которая теперь предлагается в русском переводе, была впервые издана в 1953 году. Одновременно с книгой Кёркпатрик подготовил к изданию 60 сонат Скарлатти в своей редакции. Их запись была осуществлена фирмой Columbia. Вся эта работа потребовала от Кёркпатрика двенадцать лет упорного труда.

В 1956 году фирма Deutsche Grammophon, намереваясь записать полное собрание клавирных (клавесинных) произведений И. С. Баха, остановила свой выбор на Кёркпатрике. Он записал большинство из них. При этом «Хорошо темперированный клавир» был записан им в двух версиях — клавесинной и клавикордной. В конце 1960-х годов эта работа была завершена.

Бах, как и Скарлатти, всегда оставался в центре исполнительских и исследовательских интересов Кёркпатрика. И когда в 1964 году ему предложили провести большой Баховский семинар в Калифорнийском университете, он не просто исполнил ХТК на клавесине и клавикорде, но и выступил с ци-

клом лекций о своем подходе к интерпретации этого творения. Позже эти его идеи оформились в книгу *Interpreting Bach's Well-Tempered Clavier: A Performer's Discourse*. Она вышла в свет в 1984 году, но автор, к большому сожалению, не увидел этого издания: незадолго до его появления он скончался.

Р. Кёркпатрик был коллекционером редких книг и печатных изданий, его дом был полон картин и гравюр старых европейских мастеров, среди которых были творения Дюрера и Рембрандта. После смерти Кёркпатрика его коллекция произведений искусства была передана художественной галерее Йельского университета, архив был завещан музыкальной библиотеке Йельского университета, где он теперь и хранится.

* * *

Книга Р. Кёркпатрика о Доменико Скарлатти, которая теперь выходит на русском языке, — самое полное, обстоятельное и исчерпывающее исследование жизни и творческого наследия великого итальянского композитора. Это труд в равной степени исторический и музыковедческий.

Историческим аспектам посвящены первые семь глав книги. Они читаются, можно сказать, как исторический роман. И нет сомнений в том, что собранный Кёркпатриком материал будет интересен отнюдь не только музыкантам, но всем, интересующимся культурной жизнью Европы — в первую очередь, Италии, Португалии и Испании, где прошла жизнь Скарлатти. Подобного рода исследования, когда они проделаны с кёркпатриковской тщательностью, важны тем, что придают эпохе, событиям, действовавшим лицам, так сказать, многомерность. Уже первые страницы обнаруживают в авторе незаурядный талант рассказчика. Описанию Неаполя и его жизненной атмосферы того времени мог бы позавидовать любой писатель. Яркость созданной Кёркпатриком картины можно сравнить с полотнами итальянских жанристов начала XVIII века.

До книги Кёркпатрика все биографии Скарлатти — как Алессандро, оперного композитора, так и Доменико, его сына — были крайне схематичными и сухими: никто из писавших о них не владел столь большим материалом и не посвятил этой теме столько заинтересованного внимания и труда. Теперь мы имеем, очевидно, максимально возможное «объемное» представление о «трудах и днях» нашего героя. Он предстает перед

нами в своих занятиях, обязанностях, контактах с окружавшим его миром — людьми и обстоятельствами. Причем, с равной степенью подробности повествуется не только о самом Доменико, но и о всех его ближних и дальних родственниках. И кажется, что Кёркпатрик знает древо рода Скарлатти, с его стволом, всеми веточками и листочками (вплоть до начала XX века) лучше, чем своих собственных родственников. Короче говоря, в книгу включен и проанализирован весь оказавшийся доступным Кёркпатрику материал о роде Скарлатти. Повествование Кёркпатрика столь детализировано, что в какие-то моменты именно это достоинство оборачивается если не недостатком, то — скажем мягче — некоторой помехой в уразумении собственно *музыкальной* сути, значения или особенности того или иного факта. В такие моменты Кёркпатрик-историк начинает доминировать над Кёркпатриком-музыкантом. С другой стороны, признаем, что из большего предлагаемого материала проницательный читатель всегда может извлечь квинтэссенцию, тогда как преднамеренно усекаемый материал может лишиться каких-то важных смысловых обертонов.

Первые главы книги — исторические — это почти буквально путеводитель по Италии, Португалии и Испании начала XVIII века. А если поддаться фантазии и представить себе звучание музыки, о которой повествует Кёркпатрик (музыка, как известно, с необычайной легкостью переносит нас в свою эпоху, действуя подобно машине времени), то рассказ легко можно представить даже киносценарием. Первая глава — Неаполь. В следующих главах мы находим Скарлатти в Венеции, Риме, Лиссабоне, Мадриде. И всюду у Доменико яркие музыкальные события, впечатления. Скарлатти взрослеет...

И вот Рим (третья глава). Здесь две личности определили жизнь Скарлатти (и не только его) — кардинал Пьетро Оттобони и польская королева в изгнании Мария Казимира. Кёркпатрик приводит интересные свидетельства этого влияния. Он рисует покровителей Скарлатти многогранными и противоречивыми личностями, каковыми они и были в действительности, выявляет особенности их характеров, те, которые существенно повлияли на становление Скарлатти. Кёркпатрик знакомит читателя с малоизвестным материалом, касающимся театральной и музыкальной жизни Рима, устройства и деятельности музыкальных академий — сообществ любителей музыки,

и знаменитого — как факт, но малоизвестного в деталях — музыкального турнира между друзьями-одногодками Генделем и Скарлатти, устроенного в доме Пьетро Оттобони в 1709 году (по предположению Р. Кёркпатрика). Этот турнир побуждает задуматься, во-первых, над тем, что в то время могли предъ-явить две равновеликие музыкальные личности? Во-вторых, в чем выразилось превосходство Генделя, признанного на этом турнире победителем в игре на органе, и преимущества Скарлатти, признанного лучшим на клавесине?

Хочу признаться: мой собственный эксперимент по составлению гипотетической программы этого музыкального турнира (гипотетической, поскольку точная хронология раннего клавирного наследия ни Генделя, ни Скарлатти, как это констатирует и Р. Кёркпатрик, неизвестна) убедил меня в том, что вполне возможно выбрать у обоих композиторов пьесы¹, очень схожие по стилю, музыкальному языку и форме, несущие на себе печать одного времени — именно начала XVIII века, и даже одного места — Италии и конкретно области Рима. Вот яркая иллюстрация понятия «гений места»! В данном случае — два гения места. И здесь открывается новый ракурс: как немец — а по сути, как это становится ясным *post factum*, космополит Гендель — покинув, в конце концов, Италию, навсегда сохранил в своем творчестве итальянские черты, и как, с другой стороны, итальянец — совершенно не космополит — Скарлатти, тоже покинув Италию, ассимилировал и развил в своем клавесинном наследии черты иной — испанской — музыкальной культуры. Все эти мысли, сопровождаемые чувством восторга от исполнения этой музыки и чтения труда Кёркпатрика, занимали меня в течение долгого времени общения с музыкой Скарлатти.

С точки зрения исполнения и звучания сонат Скарлатти римского периода его жизни исследование Кёркпатрика проливает определенный свет на проблему тех инструментальных ресурсов, которые были в распоряжении Скарлатти и на которые он ориентировался, создавая сонаты того времени. У кардинала Оттобони, как предполагает исследователь, опираясь на письменные свидетельства, было около дюжины клавесинов. «Они

¹ Например: Гендель — Sonata G-dur HWV 579, Ciaccona F-dur HWV 485 и Скарлатти — Sonata g-moll K. 31, Sonata A-dur K. 39.

имели традиционную итальянскую конструкцию — были либо с двумя регистрами, звучавшими в обычном строе, или же имели третий регистр, звучавший октавой выше» (см. с. 44). Очевидно, если это были инструменты с тремя комплектами струн, то они обладали двумя клавиатурами. Но вполне возможно это могли быть одномануальные клавесины с двумя комплектами струн — и оба 8', но различавшимися по тембру. Это последнее обстоятельство очень важно: поскольку лишь в редчайших случаях фактура сонаты Скарлатти предоставляет какой-либо из рук исполнителя паузу для манипуляции переключателями регистров (эти переключатели всегда были ручными, а не педальными, как на некоторых якобы усовершенствованных клавесинах XX века, времени возрождения клавесиностроения после полутора столетий его пребывания в полном небрежении со стороны пианистов). Очевидно, Скарлатти вполне мирился с формальной монотонностью (а если без негативного оттенка этого слова в нашем словоупотреблении, то скажем: однокрасочностью или однотембровостью) звучания своих сонат. Более того, ограниченные красочные ресурсы клавесина (так нам кажется только по теперешним меркам, сформированным всем ходом эволюции музыки последующих эпох) побуждали Скарлатти к поискам разнообразия звучания, достигаемого собственно музыкальными средствами, в частности, бесконечной его изобретательностью в сфере фактурных приемов, по богатству которых едва ли с ним сравнится кто-либо из его современников (разве что только Бах). Отсюда вывод, еще не декларируемый Кёркпатриком в данной главе (он прибегает к нему до более детального обсуждения скарлаттиевского клавесина в главе XII «Исполнение сонат Скарлатти»): внешнее — за счет перемен регистровки — разнообразие звучания клавесина не было первостепенной заботой Скарлатти. Его больше интересовали выразительность и музыкальность самой игры на инструменте, и — как многие выдающиеся мастера клавесина — он достигал максимальной выразительности звучания минимальными техническими средствами.

Но вернемся к обзору исторических глав в книге Р. Кёркпатрика. Глава IV «Церковь и театр» служит тому, что в какой-то степени реконструирует ту деятельность и то наследие композитора, которые оставались долгое время в тени в силу очевидного художественного превосходства другой отрасли

музыкального наследия Скарлатти — клавесинного. Речь идет о его церковной и театральной музыке. Прежде всего Кёркпатрику удалось их обозреть и систематизировать, и в результате дать читателю представление о них. И это при том, что, как констатирует исследователь, «с момента его турнира с Генделем у кардинала Оттобони (вероятно, в 1709 году) вплоть до его отъезда десять лет спустя не сохранилось ни одного анекдота или высказывания, касающегося Доменико. Только сухие записи о его работе в Ватикане, об оперных либретто и один случайный документ — вот все, что проливает хоть какой-то свет на его деятельность; документы эти ничего не проясняют из того, что касается его личной жизни» (см. с. 61).

Итогом этой исследовательской работы явилось то, что в наше время многие произведения этого раздела наследия композитора получили новую жизнь — они исполняются и записываются.

Пятая глава «Лиссабонская патриархия» — так Кёркпатрик определяет уклад жизни португальской столицы того времени — вводит в наш оборот много ранее неизвестных сведений о португальском дворе, предпочтениях короля испанского Жуана V и о месте музыки при дворе. Король питал пристрастие лично отправлять церковные службы, во всем старался следовать обряду службы в Ватикане и тратил огромные средства на добывание всего, что было для этого необходимо. Кёркпатрик констатирует: «несомненно, король считал одной из главных своих побед приобретение капельмейстера собора св. Петра в лице Доменико Скарлатти». И соответствующую музыку он и пишет. Из исследования Кёркпатрика становится очевидным, что Скарлатти, которому к моменту поступления на службу к Жуану V было уже 34 года, еще не востребован и не именит как создатель клавесинных сонат, то есть того рода музыки, которая впоследствии составит его славу. Иными словами, Скарлатти сравнительно поздно обрел свой собственный путь. И в этом смысле соединение его профессиональной судьбы с Марией Барбарой, принцессой португальской, а впоследствии королевой испанской, придворным клавесинистом и композитором которой он стал, можно счесть величайшим благом для музыки, поскольку именно для нее было написано подавляющее большинство его клавесинных сонат. Кёркпатрик приводит яркие свидетельства,

по-видимому, действительно выдающихся музыкальных способностей Марии Барбары.

Главы VI («Испанская сцена») и VII («Правление меломанов») посвящены самому значительному периоду жизни Скарлатти. Принц Фердинанд наконец становится королем Испании, а Мария Барбара, следовательно, королевой. Начинается, как признается сам Р. Кёркпатрик, самый для него — и для нас тоже — интересный период жизни Скарлатти: «именно с Испанией связаны те годы жизни Скарлатти, когда произошел на редкость поздний расцвет его гения, отразившийся в клавишинных сонатах» (см. с. 89).

Однако положение Скарлатти при Марии Барбаре таит и некую загадку (о которой у Кёркпатрика нет речи): почему для нее он писал *только* клавишинную музыку? Ведь по крайней мере в Мадриде был культ оперы, и кумиром был друг Скарлатти певец Фаринелли, для которого Скарлатти в свою итальянскую пору писал. Да и здесь, в Мадриде, они стоят рядом на галерее музыкантов на групповом портрете королевской четы (ил. 38). Очевидно, у Скарлатти с испанским двором был какой-то исключительный контракт, по которому он должен был обучать Марию Барбару игре на клавесине. И ничего более. Кстати, известно, что и у Фаринелли контракт предусматривал также особую — специфическую — занятость: только лишь ежедневное пение для короля; сценических выступлений не предполагалось. Р. Кёркпатрик приводит свидетельство Ч. Бёрни: «Было решено оставить его [Фаринелли. — А. М.] на службе при дворе, где его впоследствии закрепили целиком, так что больше ни разу не разрешили ему петь публично». Можно предположить, что условия пребывания Скарлатти при испанском дворе были такими же.

Быть может, в этом кроется объяснение того, почему главное музыкальное наследие Скарлатти не было известно в Европе. Звучание его музыки строго ограничивалось стенами Эскориала и тех резиденций, в которых королевская чета пребывала в определенное время года по твердо заведенному распорядку, как продемонстрировал это Р. Кёркпатрик.

Как бы то ни было, Скарлатти и Фаринелли служили вместе, и Скарлатти, автор 14 (по каталогу Р. Кёркпатрика) опер, не был востребован как вокальный композитор. Кто же у Марии Барбары был лучше для этой цели?!

Кстати, о совместном портрете Скарлатти и Фаринелли. Кёркпатрик помещает это изображение Скарлатти на обложке своего издания книги. При этом в подписи к этой гравюре в альбоме иллюстраций ставит рядом с именем Скарлатти знак вопроса, признавая спорность такой идентификации. И действительно, мы видим здесь сравнительно молодого человека. Но что было на самом деле? Если второе лицо действительно Фаринелли, то портрет мог быть создан не раньше того времени, когда певец прибыл в Мадрид, то есть, после 1737 года. Скарлатти в это время было 52 года. Это никак не вяжется с обликом того, кого мы видим на гравюре. По этой причине мы отказались воспроизвести этот портрет как «портрет Скарлатти» на обложке нашего издания. (Он и так слишком часто по недоразумению тиражируется как портрет Доменико Скарлатти!)

Главы VIII—XII представляют наибольшую ценность для музыканта, желающего глубоко проникнуть в суть скарлаттиевской музыки. В главе VIII («Королевские сонаты») Кёркпатрик констатирует удивительное, можно сказать, загадочное обстоятельство: «Скарлаттиевские автографы сонат полностью исчезли. Ни одна пьеса из его клавирного наследия не известна в авторской записи. Дошедшие образцы скарлаттиевского почерка крайне редки, вряд ли их достаточно даже для того, чтобы составить достоверную основу для сравнения при идентификации возможных автографов» (см. с. 154). Сонаты дошли до нас в двух собраниях, изготовленных по распоряжению Марии Барбары; теперь они хранятся в Венеции и Парме. Обстоятельства возникновения этих собраний, их состав, сравнительную ценность в качестве первоисточников — все это Кёркпатрик подробно анализирует, признавая, что окончательного вывода о хронологии создания сонат сделать не удастся и вряд ли удастся в будущем.

В этой главе Кёркпатрик формулирует свою концепцию парной группировки сонат Скарлатти. В ряде случаев он обнаруживает музыкальное родство следующих друг за другом сонат, написанных либо в одной тональности, либо в одноименных. И в таких случаях, опираясь на известную у других итальянских композиторов манеру исполнять такие пьесы друг за другом, а также проводя параллель с музыкальной формой «прелюдия и фуга» (что представляется более

спорным), рекомендует подобным образом поступать с некоторыми сонатами Скарлатти, тем самым укрупняя масштаб таких художественных единиц.

Глава IX «Клавесин Скарлатти» особенно важна для всех тех, кто стремится исполнять сонаты в манере максимально близкой к авторской. Для этого необходимо знать особенности инструментов, на которых мог играть сам Скарлатти. Кёркпатрик, судя по всему, собрал всю возможную информацию на этот счет. Рассуждения и выводы автора весьма убедительны. И это даже при том, что точных сведений о собственных инструментах Скарлатти нет. Кёркпатрик анализирует манеру письма Скарлатти, диапазоны его сонат, случаи безусловного расчета на два мануала при исполнении тех или иных сонат и на основе этого детального анализа делает свои выводы. Следует признать, что в ряде случаев фактура пьес Скарлатти неисполнима без компромисса и даже ущерба для художественного замысла композитора на одной клавиатуре, и, следовательно, исполнение таких пьес на фортепиано не только не передает задуманного Скарлатти тембра звучания, но и искажает его текст.

Глава X «Гармония Скарлатти» дает читателю ясное представление о новизне и исключительной смелости Скарлатти в этой области, и тут у него нет конкурентов. Ценность этой главы книги не только в том, что она дает читателю объяснение особенностей стиля Скарлатти, но и в том, что побуждает в исполнении сонат решительнее эти особенности выявлять. По смелости гармонических сочетаний со Скарлатти из современников можно сравнить только Баха. Однако природа гармонии у каждого из них своя: у Баха гармоническая вертикаль — это почти всегда результат линейного движения голосов; смелость баховской гармонии — следствие изумительной самостоятельности жизни и движения голосов. У Скарлатти смелость гармонии — это смелость соединения широко разбросанных обертонов в близко стоящие звуки аккордового комплекса.

Особая и совершенно уникальная ситуация у Скарлатти — гармонии, образующиеся посредством аччиакатур — диссонансных звуков, берущихся вместе с аккордовыми и мгновенно отпускаемых, дабы оставить только аккордовые звуки. Однако с точки зрения собственно гармонии мы должны рассматри-

вать эти комплексы как цельные или даже самоценные звуковые образования. Ведь еще не решен вопрос степени «мгновенности» упразднения этих неаккордовых звуков, и вообще нужно ли в очень оживленных сонатах, где встречаются такие аччаиакатуры, их снимать? Если нет, то мы должны рассматривать такие аккорды как полноценные гармонические комплексы.

Глава XII «Исполнение сонат Скарлатти» будет представлять большой интерес для тех музыкантов, которые хотят исполнять сонаты Скарлатти в стиле и манере, максимально приближенным к авторскому замыслу. Но очевидно, что для такого приближения необходимо иметь возможно полное представление об этом авторском замысле. Именно его прояснению посвящена эта глава. Обычно исполнители сокрушаются по поводу того, что сонаты Скарлатти содержат очень мало указаний, касающихся собственно интерпретации. Но такова ситуация едва ли не всех композиторов скарлаттиевского времени, в частности, его одногодков Баха и Генделя. Применительно к Скарлатти очень уместна мысль Эрвина Бодки, относящаяся к нотному тексту клавирных произведений Баха: исполнительские указания записаны в нем как бы невидимыми чернилами, и чтобы они стали видимы, нужен определенный (особый) взгляд. Иными словами, взгляд исполнителя, сформированный знанием особенностей инструмента, тех условностей записи, которыми пользовался композитор, и еще многого того, что не принято было записывать буквально, то есть словами (ремарками), и знание чего предполагалось композитором у исполнителя. В случае со Скарлатти это особенно справедливо, поскольку, как мы уже знаем, он писал сонаты для исполнительницы — Марии Барбары, с которой постоянно общался за клавесином и всегда мог сам дать то или иное указание по поводу исполнения. А те сонаты, которые были предъявлены широкой публике — «Экзерсисы», требуют настолько высокого исполнительского уровня, что само его наличие делает ненужными никакие технические ремарки. Однако по прошествии десятилетий и столетий и при столь значительной эволюции самой музыки и технических средств ее исполнения (инструментария) проблема реконструкции условий интерпретации произведений прошедших эпох стоит очень остро. И эта глава помогает решить такую проблему

и ответить на возникающие вопросы. Хотя многое зависит от позиции: является ли произведение средством для проявления личности исполнителя или исполнитель — проводник идей автора. Применяя формулу Г. Нейгауза, можно так расставить акценты: я играю Скарлатти; или иначе: я играю *Скарлатти*. Р. Кёркпатрик — это очевидно из каждой страницы его исследования — придерживается второго императива.

Мы обрисовали содержание основного корпуса книги. Однако в ней имеется ряд приложений. Бóльшая их часть связана с обзором и публикацией собственно документов жизни и деятельности Скарлатти. Это, нужно сказать, довольно громоздкая часть оригинального американского издания. Здесь приводятся тексты всех документов, в которых есть хоть малейшее упоминание о Скарлатти. В большинстве случаев они далеки от собственно музыкальных проблем и касаются исключительно неких жизненных обстоятельств, часто сугубо финансового порядка. К тому же их хронологические рамки расширены далеко за пределы жизни самого Доменико Скарлатти и касаются его далеких потомков. Готовя наше издание, мы приняли решение отказаться от публикации ряда этих документов.

Мы не находим, однако, убедительных объяснений, почему анализ музыкального материала, каковым безусловно является раздел об орнаментике Скарлатти, помещен Кёркпатриком среди приложений. Казалось бы, его место — в основном корпусе книги среди глав об исполнении произведений Скарлатти. Тем не менее, не желая кардинально менять структуру оригинального издания, мы сохранили этот раздел на том месте, куда его поместил автор. В конце концов, оформленный как самостоятельная глава, он без труда обнаруживается в тексте книги.

Завершая свое исследование, Р. Кёркпатрик делает выразительное признание: «В течение многих лет я был убежден, что сонаты Скарлатти чрезвычайно впечатляющи и блестящи, и считал, что значение многих из них сводится к тому, чтобы произвести максимальный эффект в сольном клавесинном вечере <...> [Примечательно, что, кажется, и сам Скарлатти, судя по отбору сонат для «Экзерсисов», единственного прижизненного издания этих произведений, именно виртуозный аспект своей музыки хотел предъявить любителям клавесина! — А. М.]. Чрезмерный блеск этих сонат действительно был

утомителен, когда слишком много их игралось подряд, поскольку, как и большинство исполнителей Скарлатти, я играл их главным образом в качестве виртуозных пьес. Я сравнительно мало видел того, что реально несла в себе эта музыка. За те десять лет, что я работал над этой книгой, мое отношение изменилось. В какой-то степени это произошло благодаря тщательному изучению музыки и того фона, на котором она развивалась, моему визиту в Испанию, и возможно, благодаря тому процессу созревания, который происходил во мне самом. <...> После моего первого посещения Испании и во время завершения биографической части книги я подготовил исполнение сорока или пятидесяти сонат в свете того, чему я уже научился и чему я продолжал учиться. Результатом было открытие уже не виртуозности, громоздящейся на виртуозности — поражающих, но эфемерных „веселых чудачеств“, а неисчерпаемого разнообразия выразительности, заложенной в самой музыке, охватывающей весь диапазон настроений артистической личности» (см. с. 356).

Со своей стороны, я полностью соглашаюсь с этим выводом Кёркпатрика. И соглашаюсь с ним, исходя из собственного опыта исполнения цикла его сонат (200 из 555): по мере формирования каждой следующей программы (после «Экзерсисов») меня все больше привлекала поразительная, самобытная и ни с чем не сравнимая, по крайней мере в контексте скарлаттиевской эпохи, экспрессивность его музыки. Порой это яркие театральные, то есть драматические, сцены, страстные диалоги, а иногда и выражение чувственного начала. В своих комментариях я находил повод провести аналогии с музыкой и выразительностью последующих эпох: в сонате до минор К. 115 мне отчетливо слышится — и видится! — сцена... Кармен и Хозе. А некоторые сонаты, наоборот, могут служить даже лучшими иллюстрациями к эпизодам «Дон Кихота», чем великолепные гравюры Г. Дорэ. Особенно если составить программу таким образом, чтобы сонаты, «рисующие» драматические эпизоды жизнеописания этого национального испанского героя, чередовались бы с моментами отдыха — буквально по принципу музыкальной формы рондо с его «эпизодами» и «рефренами»... Сам факт возможности и уместности подобных ассоциаций свидетельствует о богатстве музыкального содержания скарлаттиевских сонат.

Р. Кёркпатрик опубликовал свой монументальный труд о Скарлатти, повторяю, в 1953 году. Это было первое по времени — и остается таковым по значению — исследование творчества Скарлатти. В первых строках книги читаем: «Мало композиторов статуса Скарлатти, которыми в такой степени, как им, пренебрегали бы в литературе о музыке» (см. с. XXVII). С этого времени прошло более шестидесяти лет, и приходится признать, что теперешние пропорции и предпочтения в музыковедении остаются теми же: прошедшие годы, при том, что на них пришлись значительные юбилейные даты Скарлатти — 300-летие со дня рождения (1985), 250-летие со дня смерти (2007), — подтвердили, насколько исчерпывающей, по крайней мере в своей исторической части, является работа Кёркпатрика. Кроме того важнейшей вехой явилось факсимильное издание Кёркпатриком в 18-ти томах рукописных и ранних печатных источников сонат Скарлатти.

В каждой науке имеются фундаментальные труды, определившие ключевые моменты ее развития. В музыковедении такими трудами являются «И. С. Бах» А. Швейцера, «Моцарт» Г. Аберта, Письма Бетховена в публикации Н. Фишмана... К таким трудам, несомненно, принадлежит и книга Р. Кёркпатрика о Скарлатти. Она непростительно долго не появлялась на русском языке (предлагаемый перевод был сделан более 30 лет назад, но книга не вызвала в то время интереса издателей).

Естественно, несколько новых поколений музыкантов сформировали свои представления о значении наследия Скарлатти, и книга Кёркпатрика в ряде своих аспектов подверглась критике, в некоторых случаях суровой. (Можно констатировать, что каждое новое поколение — примерно каждые двадцать лет — вырабатывает свой — «революционный» — взгляд, и его апологеты, убежденные в своей исключительной правоте, забывают о действии этого непреложного закона.) Забывается, что легко критиковать с дистанции в полстолетия. Мы должны, однако, помнить, что у Кёркпатрика неоспоримые заслуги, в частности, в установлении хронологии и в каталогизации музыкального наследия Скарлатти. И несмотря на то, что за это время выдвинуты новые идеи в этой сфере и предложена иная нумерация сонат Скарлатти, мировая практика по-прежнему придерживается каталогизации Кёркпатрика, признавая ее преимущества.

Книга Р. Кёркпатрика получила мировое признание. Она переведена на многие языки: немецкий (Munchen: Ellermann, 1972), японский (Tokyo: Zenongakufu, 1975), французский (Paris: Lattes, 1982), итальянский (Torino: ERI, 1984), испанский (Madrid: Alianza Editorial, 1985). И вот теперь — на русский; воистину — лучше поздно, чем никогда.

Семнадцать лет прошло после выхода в свет книги Кёркпатрика, когда появилось сопоставимое с ним новое исследование — докторская диссертация Джоэля Шевелева «Клавирная музыка Доменико Скарлатти: переоценки нынешнего состояния знаний в свете источников»². Этот труд впечатляет как своим объемом, так и глубиной анализа источников. Автор посвящает почти 300 страниц их описанию, их взаимосвязи. Помимо этого его интересуют вопросы хронологии клавесинных сонат, а также проблемы органологии и изданий.

Начало нового тысячелетия ознаменовано появлением книги Дина Сатклиффа «Клавирные сонаты Доменико Скарлатти и стиль восемнадцатого века»³.

Значительны достижения в области собственно публикации клавирного наследия Скарлатти. В 1971 году Кеннет Гилберт начал публикацию в своей редакции полного собрания сонат в одиннадцати томах, издание завершилось в 1984 году.

В 1978 году свою попытку издать полное собрание клавесинных сонат Скарлатти предприняла итальянская клавесинистка и музыковед Эмилия Фадини. Эта работа заняла у нее более 25 лет⁴.

В наши дни технический прогресс открыл новые возможности, и полное собрание сонат Скарлатти в виде Urtext'a стало доступным в Интернете⁵.

Эти события можно считать наиболее существенными веками скарлаттиеведения после Р. Кёркпатрика во второй половине XX — начале XXI века.

² Sheveloff J. The Keyboard Music of Domenico Scarlatti: A Re-evaluation of the Present State of Knowledge in the light of the Sources. — Dis. Brandeis Univ., 1970.

³ Sutcliffe D. The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth Century Style. — Cambridge University Press, 2003.

⁴ Избранные сонаты этого издания были опубликованы в трех томах (150 сонат) в 1985 московским издательством «Музыка».

⁵ [http://imslp.org/index.php?title=Category: Scarlatti%2C%20 Domenico&from=N](http://imslp.org/index.php?title=Category:Scarlatti%2C%20Domenico&from=N)

Быть может, самым значительным результатом исследования Кёркпатрика является гораздо более широкое введение в музыкальную жизнь всего клавесинного наследия Скарлатти, а в некоторых — исключительных — случаях даже полного его состава. Эти исключительные случаи заслуживают того, чтобы их упомянуть. Здесь перечислим некоторые комплекты CD, на которых в каждом случае одним исполнителем записано полное собрание сонат композитора.

Пожалуй, первым — и по времени, и по художественной значимости должна быть упомянута интерпретация Скотта Росса (Naxos). Большинство сонат он исполнил на клавесине, но несколько, предназначенных для органа, на этом инструменте. Полный цикл сонат записал датский клавесинист Питер-Ян Белдер для фирмы Brilliant Classics. Все 555 сонат записал Ричард Лейстер, используя для этого клавесин, орган и фортепиано (Nimbus Records). О масштабе написанного Скарлатти и записанного современными клавесинистами наследия можно судить еще и по тому, что каждый такой комплект составляет 34–36 CD!

* * *

Оригинальное (американское) издание книги Р. Кёркпатрика включает ряд приложений. Они содержат архивные документы, которые в очень малой степени касаются собственно музыки. Это главным образом свидетельства материального и коммерческого характера, причем, положения дел потомков композитора (вплоть до 1912 года). Издательство сочло возможным отказаться от публикации этих материалов, поскольку их содержание охарактеризовано и проанализировано автором в соответствующих местах основных глав книги. По этой причине из русского перевода книги изъято приложение II (Хронологически расположенные документы, касающиеся Доменико Скарлатти и его потомков). При этом чтобы не нарушать изначальную структуру книги, выпущенные материалы обозначены под их авторскими номерами и названиями (с указанием купюр).

ПРЕДИСЛОВИЕ

Мало композиторов статуса Скарлатти, которыми в такой степени, как им, пренебрегали бы в литературе о музыке. Задолго до того, как в 1940 меня попросили подумать о написании книги о нем, я отчетливо осознал неадекватность имевшихся текстов и отсутствие сведений, фундаментально необходимых мне как исполнителю его произведений. Я стал собирать информацию о разных произведениях всюду, где только она мне встречалась, и с большим удовольствием воспользовался коротким визитом в Венецию в 1939, чтобы получить представление об оригинальных текстах сонат. Но я не осознавал объема того дела, которое, в конце концов, захватило меня на двенадцать лет после того, как в 1941 согласился заняться исследованием жизни и произведений Скарлатти. Для меня побудительной причиной тогда отчасти была мысль заполнить ту долго имевшуюся лакуну, но, главным образом, ощущение мною настоятельной необходимости прочного знания и понимания Скарлатти.

Когда я начал работу в 1941, я и понятия не имел, как раздобыть в Европе первоисточники. Я задумывал книгу как простую компиляцию и переоценку уже имевшегося биографического материала и музыкальных интерпретаций, обновленных новым толкованием с позиций клавесиниста. После первоначальной работы по каталогизации и ориентировке в наследии Скарлатти, включая изучение всего уже написанного, я полностью осознал недостаточность фактической и биографической информации, относящейся к Скарлатти. Отчасти вдохновленный небольшой книжкой Ситвелла (S. Sitwell, *A Background for Domenico Scarlatti*, 1935, переиздана в 1970), я почувствовал, что, помимо собственно самой музыки, единственный возможный путь получить какую бы то ни было информацию о Скарлатти как личности или о его жизни, это попытаться нарисовать портрет, в котором фигура главного персонажа, находящаяся в тени или даже почти невидимая, могла быть выведена на первый план его окружением и теми персонами, о которых известно, что они были с ним связаны. Я желал, чтобы этот фон и эти персоны были увидены, насколько возможно, глазами людей XVIII века, и чтобы это твердо основывалось на проверенных документальных фактах. Для достижения этого большую часть

лета 1943 года я потратил на изучение итальянской, португальской и испанской истории и выяснения всей возможной биографической информации, касающейся личностей, которые, как я знал, были связаны со Скарлатти. Личность Скарлатти начинала высвечиваться в мемуарах современников, а также из таких источников, которые по самой своей природе отсутствовали в печатном виде.

За материалы для этой книги я в большой степени признателен следующим библиотекам и их руководителям: Нью-Хейвен, Библиотека Йельского университета, Библиотека Йельской школы музыки; Вашингтон, Библиотека Конгресса; Кембридж, Библиотека Гарвардского колледжа; Нью-Йорк, Публичная библиотека, Художественная справочная библиотека Фрика, Испанское Общество; Лондон, Британский музей, Библиотека Королевского колледжа музыки; Кембридж, Фитцуильям музей; Париж, Национальная библиотека; Венеция, Национальная библиотека Марциана; Парма, Библиотека Палатина; Болонья, Библиотека музыкального лицея; Рим, Ватиканская Апостольская библиотека, Архив собора св. Петра, Библиотека Санта-Чечилия, Библиотека Анжелика; Неаполь, Библиотека консерватории Сан-Пьетро-а-Майелла; Мадрид, Национальная библиотека, Национальный исторический архив, Библиотека дворца, Архив дворца, Архив королевской капеллы, Исторический архив протоколов, Муниципальная библиотека, Гемеротека (архив периодических изданий), Музей Альба; Лиссабон, Национальная библиотека, Национальный архивный институт Торре-де-Томбо.

За ценную информацию и помощь в моих изысканиях я признателен моим предшественникам, а именно: С. А. Лючиани в Риме, который до самой своей смерти с неослабевающим интересом следил за моей работой и оказывал мне всемерную поддержку, и Луизе Бауэр из Мюнхена, передавшей мне весь свой неопубликованный материал, впервые приводящийся на страницах этой книги. В моей первоначальной работе над книгой я пользовался помощью моих коллег: в Англии — Вере Пилкингтона, Фрэнка Уолкера; во Франции — месье Адемара и Хегеля; в Италии — Вирджилио Мортари, Ферруччио Виньянелли, графа А. Е. Саффи, падре Арнальдо Фурлотти, Эннио Поррини, Доро Леви, Франческо Малипьеро, д-ра Ульдерико Роланди. Моя благодарность Итальянскому архиву

микрофильмов, Дугласу Алланброку и культурному атташе посольства США. В Испании я благодарю герцога Сан Лукара, Вальтера Старка, мисс Маргарет Коле, мисс Лесли Фрост, маркиза дель Сальтилло, Матильду Лопес Серрано, Федерико Наварра Франко, Хосе Субира, Энрике Барреру и семью Скарлатти, в особенности Джулио Скарлатти, Розу и Луиса Ралло; в Португалии — Сантьяго Кастнера и Марио де Сампайо Рибейро, который прислал мне несколько вокальных произведений Доменико и портрет Жуана V; в Вене — Бекмана Кеннона; и в США моих многочисленных друзей.

За иллюстрации в этой книге я особенно признателен: Яношу Шольцу, который снабдил меня целой серией рисунков Юварры к операм Скарлатти, хранящейся в Турине, и который разрешил мне опубликовать рисунки Гецци из его собрания; Джону Тэчеру, который раздобыл для меня в Мадриде копию гравюры Амикони с предполагаемым изображением Скарлатти, Джону Хафермейру, который сфотографировал для меня дом Скарлатти, и Эмануэлю Уинтернитцу за фотографии итальянских клавесинов. Важные советы по иконографическому материалу дали мне Агнес Монган, Пауль Сакс, Эдгар Винд, Санчес Кантон, Хайт Майер, Альберт М. Френд и Эдуард Крофт-Мюрэй.

Большая помощь, особенно в связи с исторической частью этой книги, была оказана мне Карлтоном Спраге Смиттом, который первым посоветовал мне писать это исследование, Манфредом Букофцером, Лео Шраде, Артуром Менделем и Евой О'Меара. Всем им я признателен за их конструктивную критику различных разделов книги по мере того, как они создавались.

За строгую критику, особенно биографических глав, я признателен мисс О'Меара, Джону Бризону, Дэю Торпе, Тортону Вилдеру и многим моим друзьям, но более всего Бичеру Хогана, который потратил многие часы, обстоятельно анализируя и исправляя восемь глав, и Натану Хале, проницательные комментарии которого оказали на меня сильное влияние.

За музыкальные главы я признателен, особенно за главу о гармонии Скарлатти, Манфреду Букофцеру, Роджеру Сессионсу, Дариюсу Мийо, Эрику Итор Кану, Квинси Портеру и Паулю Хиндемиту. Глава об исполнении сонат Скарлатти полно отражает влияние и идеи Дирана Алексаняна, от которого я узнал больше, чем от кого-либо другого.

ПРЕДИСЛОВИЕ

В течение последних десяти лет я встречал доброжелательное гостеприимство, которое ободряло и окрыляло меня и во многом помогало работе над этой книгой. Особенно мне памятни в этом смысле три чудесных лета, которые я провел в Риме с Лоренсом и Изабель Робертс из Американской Академии.

Моя отдельная благодарность Альберту Сею, который почти год работал со мной, выверяя и проверяя все сноски и готовя рукопись к публикации, и который, с помощью миссис Сей, вычитывал корректуру и проверял нотные примеры. И, наконец, моя благодарность издательству Принстонского университета за публикацию этой книги.

Всем, кого я упомянул, и многим другим моя безграничная благодарность.

Гилфорд, Коннектикут

Июнь, 1953

ПО ПОВОДУ ССЫЛОК

Нумерация сонат в книге соответствует их нумерации в Каталоге в конце книги. Этот Каталог идентифицирует сонаты с учетом нумерации Лонго и их основными рукописными источниками. Номерам сонат по моему Каталогу предшествует буква «К»; она нужна для того, чтобы отличить их от номеров сонат по другим системам нумерации. Таблица, следующая за моим Каталогом, конвертирует нумерацию Лонго в нумерацию «К».

Текст музыкальных примеров, как правило, приводится по первоисточникам, которые указываются в названии примеров. Примеры в Приложении IV, однако, основаны на сличении венецианских и пармских манускриптов. Где было возможно, нумерация тактов в нотных примерах и в ссылках в тексте дана в соответствии с изданием Лонго.

В случаях, когда хронология или название произведения дают очевидный ключ к нахождению ссылки на источник в Приложениях или в Каталоге, такие сведения в основной текст книги не включаются. Полные сведения о книгах, отмеченных в сносках сокращенно, приводятся в Библиографии.

Приводимые документы транскрибируются буквально, с соблюдением их орфографии и пунктуации. Правописание в XVIII веке еще значительно варьировалось, и это весьма затрудняет буквальное следование какому-то одному варианту. Цитаты из английских источников даются строго в орфографии оригиналов, но от манеры писать имена собственные курсивом или полностью прописными буквами мы при цитировании Бленвиля, Кларка и Мейнуаринга отказались.

ДОМЕНИКО СҚАРЛАТТИ

Глава I · ПТЕНЕЦ

НЕАПОЛЬ · РОЖДЕНИЕ · СЕМЬЯ СКАРЛАТТИ · КОНСЕРВАТОРИИ ·
ПРЕПОДАВАНИЕ АЛЕССАНДРО · ПЕРВОЕ МЕСТО СЛУЖБЫ · ДО-
МЕНИКО · ПОЛИТИЧЕСКАЯ НЕОПРЕДЕЛЕННОСТЬ · ПЕРВОЕ ПУТЕ-
ШЕСТВИЕ · РИМ · ФЛОРЕНЦИЯ И ФЕРДИНАНДО ДЕ МЕДИЧИ · ИН-
СТРУМЕНТЫ КРИСТОФРИ · ПЕРВЫЕ ОПЕРЫ ДОМЕНИКО · ОТЪЕЗД
ИЗ НЕАПОЛЯ



Неаполь в 1685 году был таким же многолюдным, таким же шумным и грязным, как и сегодня. Уже тогда он был несколько обшарпанным, и с вершины города на гавань смотрели его полуразрушенные крепости. С берега моря доносился гул, в нем слышалось все — блеск и нищета, величие и убогость. Широкие площади, залитые солнцем, обрамляли дворцы, но они же скрывали позади себя темные переулки, в которых царил разврат, такой же, впрочем, как и сейчас, в 1944, когда здесь находятся солдаты союзных армий. Зловоние сточных канав поднималось до самых карнизов.

Жизнь обитателей трущоб этих темных улочек на холме, поднимающемся над Неаполитанским заливом, в те времена, как и теперь, проходила на улице. Улица была не только местом передвижения — она была средоточием общественной жизни. Бесштанная малышня возилась здесь в грязи, дети постарше гоняли собак и носились за мулами, а взрослые предавались любовным утехам. Шлепанье босых ног изредка заглушалось в этих узких проулках цокотом копыт. На более широких улицах можно было слышать громыхание карет, понурые окрики неаполитанского извозчика или — что более вероятно — грозные, как извержения Везувия, ругательства, сочные и цветистые, словно груды дынь, а на перекрестках улиц — остроты, с душком столь же скверным, как у рыбы на ближайшем базаре. Весь этот гомон, лишь слегка стихавший в час сиесты, ночью сменялся звуками гитар, резкими неаполитанскими голосами повздоривших приятелей или страстной любовной мольбой. И даже в ранние утренние часы, когда было сравнительно тихо, Неаполь едва ли казался спокойным. Все находилось в состоянии затаенного движения и могло в любую минуту взорваться, как тот курящийся конус слева от огромного залива. Никто

не обращал внимания на респектабельных изысканно одетых господ с их благородными манерами, появившихся на улицах Неаполя, их замечали лишь в пышной свите вице-короля и в церковных процессиях. Большой частью добродетель обитала за стенами дворцов и за плотно закрытыми ставнями верхних этажей.

Семейство Доменико Скарлатти занимало, вероятно, комфортабельные апартаменты в верхних этажах или во внутренних дворах вдалеке от Толедской дороги¹. Гул улицы, однако, должен был большую часть дня проникать и сюда, к колыбели Доменико. Если же шума и гама, доносившихся извне, было недостаточно, их восполняли постоянно кричащие и визжащие братья и сестры, игравшие в детской. В младенчестве Доменико редко знал одиночество.

Доменико Скарлатти родился 26 октября 1685 года². Он был шестым ребенком из детей, появившихся у Алессандро Скарлатти и Антонии Анзалоне между 1679 и 1695 годами. (Они поженились в Риме 12 апреля 1678 года.) Алессандро Скарлатти к своим двадцати пяти годам доказал свою музыкальную плодовитость и быстро шел к вершине славы оперного композитора. Родился он в Палермо 2 мая 1660 года. Когда он был еще юношей, его «открыла» в Риме и напутствовала в жизнь королева Кристина Шведская, которой он служил с 1680 года в качестве капельмейстера³. В Неаполь Алессандро прибыл всего за несколько месяцев до рождения Доменико. Он намеревался занять пост капельмейстера при дворе испанского вице-короля. Запись о крещении Доменико свидетельствует, что его семью поддерживала высшая аристократия Неаполя, она же — эта запись — пророчески предвещает его собственную жизнь под королевским покровительством. Младенца Доменико, завернутого, по неизменной традиции, господствовавшей в средиземноморских странах, в пеленки, «держала в святой купели синьора донна Элеонора дель Карпио, принцесса Колобрано

¹ В феврале 1699 года Алессандро Скарлатти проживал в доме барона Панноне на Страда ди Толедо, ныне Виа Рома (Prota-Giurleo. P. 8–10).

² Все источники биографических сведений о Доменико Скарлатти и его семьи (в тех случаях, когда они не обозначены в сносках), можно отыскать в документах, перечисленных, воспроизведенных или суммированных в Приложениях I и II.

³ Dent. P. 25, 34; Tiby. P. 276; Fienga. *Revue Musicale*, X.

(вице-королева Неаполя) и синьор дон Доменико Мартио Ка-рафа, герцог Маддалони».

У старших братьев и сестер Доменико, родившихся в Риме, были столь же именитые крестные. Среди них были Филиппо Бернини (сын архитектора), кардинал Памфили, Фламиния Памфили-Паллавичини и сама королева Кристина⁴. Однако, хотя и отгороженная от бурлящей неаполитанской толпы благодаря своим аристократическим связям, семья Скарлатти (или вернее клан) еще полностью не порвала с безвестностью своего сицилийского происхождения, Алессандро еще не испытал чувства удовольствия от своего будущего титула *Кавалер*⁵ — чести, которой позже удостоился также Доменико. Эпоха (столетие или даже более того) аристократических амбиций Доменико и его потомков еще не настала. Все Скарлатти, даже Алессандро и Доменико на вершине их славы, были зависимы от покровительства своих господ. Несмотря на легкость, с которой они добивались доступа в высшее общество, они оставались всего лишь наемными музыкантами.

Дед Доменико, сицилиец Пьетро Скарлатти, родился в Трапани. 5 мая 1658 года он в Палермо женился на Элеоноре д'Амато. Возможно, он был музыкантом, так как пятеро из шестерых его детей, оставшихся в живых, стали музыкантами, либо так или иначе были связаны с музыкой. Мы ничего не знаем ни о нем, ни о его жене после 1672 года, когда прервалось палермское детство Алессандро Скарлатти. Мы не знаем также, когда первые Скарлатти обосновались в Неаполе. Дяди Доменико — Франческо и Томмазо, оба музыканты — уже жили здесь с детства, но его тетки — Мельхиорра и Анна Мария — перебрались сюда из Рима всего лишь за несколько лет до этого⁶. Анна Мария была певицей.

Собственное обустройство Алессандро Скарлатти в Неаполе в течение некоторого времени было омрачено скандалом. Неблагоприятный для него слух распространился, по-видимому, в то время, когда Алессандро был назначен капельмейстером к вице-королю 17 февраля 1684 года и занял этот пост через голову нескольких коренных неаполитанских

⁴ Fienga. La véritable patrie et la famille d'Alessandro Scarlatti. P. 230–235.

⁵ Упоминания Алессандро Скарлатти как «Кавалера», по-видимому, да-тируются, начиная с 1716 года (Dent. P. 132–133). См. главу VII, примеч. 85.

⁶ Prota-Giurleo. P. 9, 18, 21–22; Dent. P. 35.

музыкантов, в том числе знаменитого Франческо Провенцале. Одновременно с этим брату Алессандро Франческо Скарлатти было предоставлено место первого скрипача⁷. Один их современник записал в дневнике, что «в начале ноября уволили и лишили милости секретаря суда, мажордома, бывшего также правителем Поццуоли, а также любимого пажа, поскольку они поддерживали тесные и предосудительные связи с некоторыми актрисами, одну из которых звали *Скарлатти* (sic! — А. М.), и брата которой вице-король назначил капельмейстером во дворце по конкурсу с другими отечественными виртуозами. Они образовали триумвират, дабы, как они намеревались, принуждать официальных и ответственных лиц предоставлять должности тем, кто предлагал и давал большие взятки, а также осуществлять другие недозволенные действия с целью обогащения и для того, чтобы доставлять удовольствия развратным актрисам — все это было сделано тайком от вице-короля, которого известили обо всем вышеупомянутом, и который лишил их занимаемых ими должностей и опозорил их. Скарлатти и ее сообщникам он приказал покинуть город или уйти в монастырь. Во исполнение сего приказа они удалились в монастырь св. Антониелло, что неподалеку от викариата»⁸. «Но в Италии целомудренная актриса и оперная певица, — писал несколько лет спустя доктор Бёрни, — еще более редкий феномен, чем в Британии»⁹.

Это была не единственная неурядица в семействе Скарлатти — еще в 1679 году дебют Алессандро в Риме совпал со скандалом, разразившимся вокруг его сестры¹⁰. Но подобные неблагоприятные поступки в средиземноморских странах не слишком старательно скрываются, да и не слишком усердно муссируются, так что тетки Доменико к тому времени, когда он стал подрастать, добились, по-видимому, вполне респектабельного замужества. Мельхиорра в 1688 году вышла замуж за Николо Пагано, контрабасиста, игравшего в капелле вице-

⁷ Dent. P. 34.

⁸ Prota-Giurleo, p. 7–8 из дневника Доменико Конфорто (Неаполь, Национальная библиотека), Уолкер (Walker. P. 190–191) полагает, что сестра, о которой идет речь, была Мельхиорра, а не Анна Мария, как ранее предполагалось.

⁹ Burney. *Memoirs... of Metastasio*. Vol. I. P. 101.

¹⁰ Ademollo. P. 157–158; Dent. P. 23–24. Ни одно из этих сообщений не идентифицирует конкретно сестру Скарлатти, о которой идет речь.

короля¹¹, а Анна Мария, выходя в 1699 году замуж за Николо Барбапиккола, богатого неаполитанского судовладельца, сочла за благо скрыть свой настоящий возраст и напустить тумана относительно своего прошлого¹².

Юный Доменико оказался в центре все растущего семейного клана, теперь уже твердо обосновавшегося в Неаполе. Неизвестно, уходят ли неаполитанские корни его семьи в глубь времени, за тот рубеж, который знаменует первое профессиональное появление его отца здесь в 1680 году¹³, или за ту границу, которая определена приездом в Неаполь его дядей Франческо и Томмазо, тогда еще совсем детей. В тот момент, когда в 1672 году прервалась палермская жизнь, родственники Скарлатти, возможно, уже жили в Неаполе. Мать Доменико Антония Анзалоне, дочь уроженца Рима¹⁴, носила ту же самую фамилию, что и одно неаполитанское семейство, в котором музыканты были столь же многочисленны, что и в династии Скарлатти. (В течение первой половины XVII столетия в Неаполе активно работали, по крайней мере, десять музыкантов по фамилии Анзалоне.)¹⁵ Вполне можно допустить, что в то время неаполитанское окружение и музыкальные предки Доменико были даже еще более многочисленны, чем мы знаем сейчас.

Мы уже сказали, что ребенком Доменико едва ли изведдал одиночество. Да и в качестве начинающего музыканта он не был в изоляции. Его окружали музыкальные родственники. Его дядя Франческо был скрипачом и вполне профессиональным композитором, хотя и на редкость бесталанным в жизни¹⁶. Дядя Томмазо стал популярным на неаполитанской сцене композитором *opera buffa*¹⁷. Тетка Доменико Анна Мария была певицей; музыкантом был Николо Пагано, его дядя (муж его тетки Мельхиорры Скарлатти). Музыкантами, либо так или иначе связанными с музыкой, были все родственники поколения его отца. Что касается его собственного поколения, то старший

¹¹ Prota-Giurleo. P. 18.

¹² Ibid. P. 8–10, 16.

¹³ *Gli Equivoci* Алессандро Скарлатти была исполнена в Неаполе в 1680 году. (Dent. P. 34; Croce. I Teatri di Napoli. Anno XV. P. 179).

¹⁴ Fienga. La véritable patrie et la famille d'Allessandro Scarlatti. P. 229.

¹⁵ Giacomo. *Il Conservatorio dei Poveri*. P. 167, и *Il Conservatorio di S. M. della Pietà dei Turchini*. P. 299, 311.

¹⁶ Dent. P. 34.

¹⁷ Croce. I Teatri di Napoli. Anno XV. P. 285; Prota-Giurleo. P. 23.

брат Пьетро, как и он сам, намеревался стать композитором¹⁸, а сестра Фламиния, как известно, была певицей. Но продвижению карьеры всех членов семьи препятствовала всепоглощающая активность самого Алессандро Скарлатти. К тому времени как Доменико достиг одиннадцати лет, его отец написал около шестидесяти произведений для сцены¹⁹, а также бесчисленное количество серенад, кантат и церковных произведений.

Дом такого преуспевающего и плодовитого композитора, как Алессандро Скарлатти, всегда был переполнен репетировавшими певцами и певицами, инструменталистами, либреттистами, которым постоянно требовалось что-то уточнить, заезжими поэтами и художниками. Еще со времен своей юности, проведенной в Риме, Алессандро привык к обществу именитых и образованных людей. Среди посетителей дома Скарлатти был великий художник Франческо Солимена. Его помпезные фрески, часть которых теперь, к сожалению, разрушена бомбежками, еще покрывают обширные пространства неаполитанских церквей. Солимена, «будучи любителем музыки, по вечерам часто бывал в доме кавалера Алессандро Скарлатти, восхитительного музыканта, который мало кем в мире будет превзойден по части сочинения выразительнейших опер, с мелодиями, проникающими прямо в сердце и овладевающими чувствами. Тогда в доме Скарлатти он имел удовольствие слушать дочь этого великого виртуоза, которая пела просто божественно. Их дружба была столь сердечной, что он пожелал написать портрет ее и ее отца. Один портрет он создал, изобразив ее смотрящейся в зеркало; этот портрет и композиционно и живописно так чудесен, что стал предметом всеобщего восхищения. Однажды я присутствовал при том, как несколько иностранных знатоков очень хвалили его, не уставая им любоваться»²⁰. К сожалению, портрет Фламинии не сохранился. Фламиния Скарлатти, по-видимому, никогда не пела публично, но дома она, конечно же, должна была исполнять многие камерные кантаты Алессандро Скарлатти и, возможно, некоторые из ранних композиций Доменико.

¹⁸ Florimo. Vol. IV. P. 22. В Национальной библиотеке в Париже хранятся три кантаты, приписываемые Пьетро (Vm. ⁷ 7254).

¹⁹ Lorenz. Vol. I. P. 16.

²⁰ Prota-Giurleo (p. 32) цитирует из: De Dominici. *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani*. Vol. IV. P. 471.

Вряд ли юный Мимо, как ласково звали Доменико, мог вообще припомнить время, когда он не слышал бы музыки, или вспомнить свой первый опыт, когда он сам начал играть или петь. Нет доказательств того, что Алессандро Скарлатти поначалу помогал Доменико в его музыкальных занятиях с той неизменной заботливостью, какую проявлял Себастьян Бах при начальном обучении своих сыновей Фридемана или Эмануэля. Большая часть сохранившихся педагогических работ Алессандро относится к более позднему периоду его жизни — эти работы и составляют его репутацию педагога. Семейная жизнь Скарлатти должна была очень отличаться от жизни семьи Бахов. Бах придерживался твердо заведенного порядка церковных обязанностей, преподавания и исполнительской работы. Он мало путешествовал и жил сравнительно спокойно и обеспеченно. Но всякому, кто, подобно Алессандро, связан с театром, размеренность, спокойствие и обеспеченность совершенно неведомы. Алессандро постоянно разъезжал между Неаполем и Римом, решал возникавшие проблемы с либреттистами, убажал своих главных покровителей, репетировал, расточая лстивые похвалы оперным певцам. Едва ли когда-либо выдавался месяц, о котором он наперед знал бы, как он его проведет.

Азы музыки Доменико узнал, вероятно, от какого-то из других членов семьи или попросту пытаясь воспроизводить то, что слышал вокруг себя. Несомненно, еще прежде, чем он научился читать, он пел в хоре. По некоторым руководствам, однако, он получил первые наставления в пении, исполнении цифрованного баса, игре на клавесине и в контрапункте. Позже он наверняка мог выполнять любые музыкальные задания своего отца — аранжировать и переписывать музыку, аккомпанировать на репетициях, участвовать в бесчисленных хлопотах, когда его отец, занятой композитор и дирижер, нуждался в помощнике. Он должен был столь же естественно, как дыхание, усвоить многое из окружавшей его музыкальной действительности.

До нас не дошло никаких документальных свидетельств, подтверждающих, что Доменико когда-либо обучался в какой-либо из консерваторий. Неаполитанские консерватории достигли наибольшей славы уже после смерти Доменико, но свидетельства современников об этих, так сказать, музыкальных

фабриках, отражают ту бурную деятельность, которая — пусть в меньшем объеме — должна была окружать Доменико в его юности. Впоследствии в них обучалось слишком много учеников, и они утратили свое первоначальное назначение быть благотворительными учреждениями. Всего консерваторий было четыре: «Приют Иисуса Христа», «Санта Мария ди Лоретто», «Сант Онофрио» и «Санта Мария делла Пьета деи Туркини». Доктор Бёрни посетил их много лет спустя, когда они были в полном расцвете.

«31 октября (1770). Сегодня утром я пошел с молодым Оливером в его консерваторию Сант Онофрио и посетил все комнаты, где мальчики упражняются, спят и едят. На первой площадке лестницы был трубач, вопивший на своем инструменте так, что рисковал лопнуть; на второй площадке был валторнист, ревевший таким же образом. В комнате для общих занятий происходил „кошачий“ концерт, состоявший из семи или восьми клавесинов, еще большего числа скрипок и нескольких голосов, исполнявших разные вещи и в разных тональностях; другие мальчики писали в той же комнате; но так как были каникулы, многие из тех, которые обычно здесь совместно учатся и упражняются, отсутствовали.

Такая мешанина звуков, характерная для подобного рода заведений, приучала мальчиков внимательно следить за своей партией, какая бы другая музыка ни звучала при этом; такая ситуация к тому же помогала развить у них силу, принуждая играть громко. Но среди такой разноголосицы и постоянных диссонансов совершенно невозможно придать какую бы то ни было отделку или законченность исполнению; отсюда — неряшливая грубость, столь заметная в их публичных выступлениях, и полное отсутствие вкуса, чистоты и экспрессии у всех этих молодых музыкантов, пока они не приобретут их где-нибудь в ином месте.

Кровати, которые находятся в той же комнате, служат сиденьями для играющих на клавесидах и других инструментах. Из тридцати или сорока упражнявшихся мальчиков я нашел только двух, игравших одну и ту же пьесу. Некоторые из скрипачей, видимо, обладали большой беглостью. Виолончелисты упражняются в другой комнате, а флейтисты, гобоисты и другие духовики — в третьей, за исключением трубачей и валторнистов, которые вынуждены томиться или на лестницах,

или под крышей дома. В этой школе находится шестнадцать молодых *castrati*, и они спят наверху одни, в более теплых помещениях, чем другие мальчики, из боязни простуды, которая может сделать нежные голоса не только непригодными для упражнений, но и подвергает риску полностью лишиться их навсегда.

Единственные за целый год каникулы в этой школе бывают осенью, да и то лишь несколько дней. В течение зимы мальчики встают за два часа до рассвета и с этого времени продолжают свои упражнения до восьми часов вечера, за вычетом полутора часов на обед; такая упорная настойчивость на протяжении многих лет, вместе с талантом и хорошим обучением, должна бы производить больших музыкантов»²¹.

Репутация Алессандро в значительной степени основана на легендарной славе неаполитанской школы композиторов, зародившейся в начале XVIII столетия. С сомнительной точностью Бёрни сообщает нам, что «около 1720 года стали привлекать к себе внимание ученики Алессандро Скарлатти и Гаттано Греко, представлявших консерватории Неаполя; среди них можно назвать Лео, Порпора, Доменико Скарлатти, Винчи, Сарро, Хассе, Фео, Абоса, Перголези и многих других великих и знаменитых музыкантов...» Бёрни упоминает также Джеминиани, как обучавшегося контрапункту у Алессандро Скарлатти²². Еще вопрос, сколько из этих предполагаемых учеников Алессандро Скарлатти действительно учились у него. В течение короткого периода — с 13 февраля по 16 июля 1689 года — Алессандро числился среди преподавателей консерватории Санта Мария ди Лоретто²³, но вряд ли он активно работал здесь, так как по крайней мере половину этого времени пробыл в Риме²⁴. Этим, по-видимому, ограничивались все его

²¹ Бёрни Ч. *Музыкальные путешествия. Дневник путешествий 1770 года по Франции и Италии*. Л., 1961 (далее сокращенно: *Дневник 1770*). С. 140–141.

²² Burney. *A General History of Music*. Vol. 11. P. 914, 991. 4 ноября 1770 года Бёрни посетил «дона Карло Котумаччи, маэстро консерватории Сант Онофрио, который играл для меня на клавишине и сообщил множество рассказов о музыке прошлых эпох. Он был учеником кавалера Алессандро Скарлатти в 1719 году и показал мне уроки [сольные пьесы. — А. М.], полученные от этого великого учителя и исписанные его собственной рукой. Он сообщил мне весьма подробные сведения о Скарлатти и его семье» (Бёрни Ч. *Дневник 1770*. С. 114).

²³ Giacomo. *Il Conservatorio dei Poveri... e quello di Loreto*. P. 202–204.

²⁴ Ibid. P. 237–238.

официальные контакты с какой бы то ни было из музыкальных школ Неаполя.

Когда Алессандро действительно занимался педагогической деятельностью, то, несомненно, был достаточно требовательным к своим ученикам. Для него в гораздо большей степени, чем для его неаполитанских последователей, музыка оставалась еще наукой, ремеслом, овладеть которым можно было, придерживаясь лишь строжайшей дисциплины. Не простым украшением в обычно цветистой его речи было указание на то, что музыка — «дочь математики»²⁵. Несомненно, от своего отца Доменико впервые усвоил то уважение к старинной церковной полифонии, о котором он не раз говорил и которое он пронес до конца своей жизни.

Хотя Алессандро мог быть суровым и строгим, его отличала огромная преданность своим ученикам. Хассе рассказывал доктору Бёрни, что «Скарлатти полюбил его с первого раза и с тех пор всегда относился к нему с отцовской добротой»²⁶.

Есть все основания полагать, что музыкальная юность Доменико Скарлатти, хотя и протекала более спокойно, чем у студентов консерватории, была не менее наполнена трудами. Безусловно, еще прежде, чем Доменико вступил в свое второе десятилетие и начал сочинять музыку, Алессандро Скарлатти стал уделять серьезное внимание музыкальному образованию своего сына. Несколько сохранившихся свидетельств отношения Алессандро Скарлатти к своим сыновьям демонстрируют его беспредельную и, можно сказать, всепоглощающую заботливость.

Выше мы уже отмечали некоторые внешние особенности Неаполя и те характерные черты неаполитанцев, которые сразу бросаются в глаза иностранцу или приехавшему сюда впервые. Но было бы ошибочным интерпретировать обстановку первых семнадцати лет жизни Доменико Скарлатти только лишь в свете этих особенностей. Нельзя забывать, что его родители были воспитаны в духе римской культуры; следует также помнить, что в Неаполе весьма значительным было испанское влияние. В те времена, как и теперь, за вспыльчивостью неаполитанцев

²⁵ В письме к Фердинандо Медичи от 1 мая 1706 года (Dent. P. 204).

²⁶ Бёрни Ч. *Музыкальные путешествия. Дневник путешествий 1772 года по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии*. Л., 1967 (далее сокращенно: *Дневник 1772*). С. 136.

скрывались серьезность и напряженность — как интеллекта, так и страсти, — напоминающие те особенности характера, которые с такой силой проявляются в Испании.

Примечательно, что некоторые из самых великих итальянских философов, поэтов и мыслителей — от св. Фомы Аквинского до Саннадзаро, Вико, Де Сантиса и Кроче — выходцы из мест неподалеку от Неаполитанского залива. Описания личности молодого Доменико Скарлатти, а также характер его ранней музыки побуждают нас осознать, что при всей его энергии и воодушевленности ему была присуща хмурая латинская серьезность, характеризующая обитателей средиземноморского бассейна в не меньшей степени, чем лучезарная веселость.

Незадолго до своего шестнадцатилетия Доменико Скарлатти получил первое назначение в качестве профессионального музыканта. 13 сентября 1701 года он был принят на должность органиста и композитора в королевскую капеллу²⁷. Королевский дворец Неаполя, несмотря на производившиеся в нем впоследствии перестройки, бомбежку и оккупацию войсками, не слишком сильно изменил свой облик со времен Скарлатти. Его величественный фасад, обрамленный по периметру серым камнем, массой своей и сейчас, как и прежде, доминирует над береговой линией. Но в капелле, наполовину сгоревшей и во время моего посещения покрытой временной крышей, сохранился только богатый барочный алтарь с драгоценной лазурью, агатами и мрамором (его бронза слегка покособилась от бомб). Алтарь этот помнит времена, когда Доменико или его отец дирижировали здесь во время службы, сидя за инструментом, который, несомненно, был маленьким портативным органом. Из музыки, сочиненной для этих служб юным Скарлатти, по-видимому, ничего не сохранилось.

Однако как только Доменико вступил в свои официальные обязанности в королевской капелле, стало ясно, что Неаполь сулит ему и его отцу весьма неопределенное будущее. Смерть Карлоса II Испанского, последовавшая 1 ноября 1700 года, ввергла страну в войну за наследование испанского престола — за испанскую корону и ее доминионы, в том числе Неаполь, владение которым оспаривали французские Бурбоны и австрийские Габсбурги. В том же месяце, когда Доменико

²⁷ Prota-Giurleo. P. 33, из: Arch. Stat. Nap. Mandatorum. Vol. 317. P. 4.

получил назначение в капеллу, заговорщики (*Congiura di Macchia*) предприняли попытку убить вице-короля в тот момент, когда он направлялся на ночное randevu с одной из певиц оперы²⁸. Заговорщики были безжалостно наказаны, но смута и заговор продолжались. В течение нескольких лет Алессандро Скарлатти был в немилости у неаполитанского двора. Трудности у него были и с конкурентами музыкантами, а в 1688 году он был даже вынужден на два месяца уступить свой пост в капелле вице-короля Провенцале²⁹. Нерегулярность в выплате жалованья так осложнила положение Алессандро, что в феврале 1699 года ему пришлось подать официальную петицию о выплате ему задолженного вознаграждения³⁰. Теперь он хотел, если подвернется возможность, покинуть Неаполь.

Свои надежды в отношении Доменико, как, впрочем, и своей собственной судьбы, Алессандро связывал со старшим сыном Великого герцога Тосканского Фердинандо де Медичи, с которым вот уже в течение нескольких лет состоял в переписке³¹. На своей вилле Пратолино, в окрестностях Флоренции, Фердинандо устроил для постановки опер театр, декорации для которого создал один из Биббиена³². Здесь уже было поставлено несколько произведений Алессандро. Намереваясь проследить за предстоящей постановкой своей оперы «Флавио Куниберто» (*“Flavio Cuniberto”*)³³ и одновременно упрочить связи с принцем, Алессандро обратился 2 января 1702 года к вице-королю за разрешением на десятимесячный отпуск с полным сохранением содержания для Доменико и себя самого³⁴. Однако ему не было разрешено уехать до тех пор, пока не завершится официальный визит нового бурбонского короля Испании Филиппа V, при дворе которого Доменико позже суждено будет провести многие годы. После того как Алессандро

²⁸ Croce. *I Teatri di Napoli*. Anno XV. P. 259.

²⁹ Giacomo. *Il Conservatorio dei Poveri... e quello di Loreto*. P. 237–238.

³⁰ Dent. P. 69.

³¹ Дент цитирует несколько фрагментов из корреспонденции, хранящейся в настоящее время в Archivio de Mediceo во Флоренции.

³² Conti. P. 106; Streatfeild. P. 27. Вилла была разрушена в 1822 году. (Lustig. *Per la cronistoria dell'antico teatro musicale. Il Teatro della Villa Medicea di Pratolino*.)

³³ Lustig. Ibid.; Dent. P. 72.

³⁴ Dent. P. 71, цит.: Naples, R. Archivio di Stato, Mandati dei Vicerè. Vol. 317. Fol. 80v.

представил две серенады и оперу для празднеств, которыми отмечалось пребывание короля в Неаполе, ему и Доменико был дозволен четырехмесячный отпуск с тем, чтобы они могли совершить свой отложенный визит во Флоренцию³⁵. Это было, по-видимому, первое большое путешествие Доменико. Ему было теперь шестнадцать с половиной лет.

По пути во Флоренцию Доменико и Алессандро, несомненно, остановились в Риме, возможно достаточно надолго, чтобы Доменико познакомился кое с кем из тех единомышленников своего отца, дружбу и покровительство которых ему суждено будет унаследовать. Но в присутствии старших Доменико, безусловно, был почтительным, сдержанным и застенчивым. Вероятно, его истинный характер едва ли обнаруживал себя даже перед его домочадцами и друзьями.

Первое впечатление от Рима было у Доменико, вероятно, вполне спокойное. На него наверняка произвели большое впечатление грандиозность недавно завершенных великих архитектурных творений Барокко и роскошь только еще строившихся дворцов и церквей, но при этом, вероятно, он нашел Рим более спокойным и в некотором смысле не столь столичным, нежели Неаполь. Хотя улицы были наводнены священниками и паломниками, здесь вряд ли была какая-либо самостоятельная светская жизнь за исключением, конечно, той чрезмерно пышной светскости, которую некоторые из князей церкви едва ли утруждались скрывать под покровом лицемерия. Как бы то ни было, в Риме можно было увидеть паломников со всего света — немцев, англичан, французов, негров и даже китайцев. И Доменико должен был ощущать огромную силу, символизирующуюся, словно на магнитном полюсе католического мира, в гордой надписи на поверженном языческом обелиске, открывающемся взору каждого верующего, вступавшего на площадь св. Петра: "*Ecce Crux Domini, fuggite, partes adversae...*" [лат. — «Се Крест Господень. Беги, армия врага...» — А. М.]

Но многое в Риме было заброшенным и опустевшим — безмолвным напоминанием о великом прошлом. На Форуме и в виноградниках, которыми порос Палатинский холм, паслись коровы. Многие развалины раннехристианских церквей

³⁵ Ibid., Vol. 318. Fol. 60.

не были еще одеты в пышное барочное одеяние, превратившее строгие святые образы в праздничные, украшенные драгоценностями и парчой. Удивление и почтение, наполнявшие чувства гостей с севера при созерцании чуждых им останков классической цивилизации, вряд ли разделял Доменико Скарлатти, ощущавший себя в родной стихии на равнинах, воспетых классической мифологией, и купавшийся в морях, запечатленных в гомеровских легендах. Его интерес к античности не простирался дальше оперных либретто.

Неясно, сколько времени в ходе своего визита к Тосканскому двору Доменико и Алессандро провели во Флоренции или в Пратолино. В начале августа Доменико ассистировал при исполнении во Флоренции мотетов Алессандро, приуроченных к дням рождения Козимо III и принца Фердинандо³⁶. Лето принц Фердинандо, как правило, проводил в Ливорно³⁷. По-видимому, кантата Доменико была написана там; во всяком случае, в рукописной копии помечено: "*fatta in Livorno*"³⁸. Две другие кантаты, находящиеся в настоящее время в Мюнстере, датированы июлем 1702 года. Это, вероятно, самые ранние известные нам сейчас произведения Доменико. Они мало напоминают его более поздний стиль.

Принц Фердинандо был не только хорошо образованным любителем архитектуры, рисунка и живописи, но считался также хорошим клавесинистом³⁹. И в зимней резиденции в Палаццо Питти во Флоренции, и в Пратолино, где он жил весной и ранней осенью, у него было множество инструментов, о чем можно судить по сохранившимся отчетам, составленным его хранителем инструментов. По крайней мере, начиная с 1690 года этим хранителем был не кто иной, как Бартоломео Кристофори, считающийся изобретателем пианофорте (*pianoforte*; так в то время именовалось молоточковое фортепиано)⁴⁰. Несомненно, Доменико был знаком с ним. К 1709 году

³⁶ По крайней мере, Алессандро (Claudio Sartori в издании: Alessandro Scarlatti. *Primo e Secondo Libro di Toccate*. P. 136).

³⁷ Streatfeild. P. 28.

³⁸ Парма, библиотека Палатина, музыкальный отдел. Первоисточники для всех рукописных и печатных композиций Доменико Скарлатти приводятся в Приложениях V и VI.

³⁹ Conti. P. 102, 104.

⁴⁰ Casaglia. P. 4-5.

Кристофори построил свое первое “*ceimbalo col piano e forte*”⁴¹. Много лет спустя Доменико, независимо от того, являлся ли он свидетелем каких-либо предварительных экспериментов мастера или нет, был хорошо знаком с результатами его опытов. Более поздняя покровительница Скарлатти, Мария Барбара Испанская, имела пять флорентийских пианофорте, одно из которых было сконструировано в 1731 году Феррини, учеником Кристофори⁴².

Клавесины Кристофори отнюдь не были столь же революционными, как его пианофорте. Как и другие инструменты, создававшиеся в Италии на протяжении предыдущих столетий, они были сделаны из кипарисового дерева и имели два или три регистра; чаще всего у них была только одна клавиатура, сделанная из самшитового дерева, иногда она была украшена слоновой костью. Эти клавесины были очень подходящи для росписи и позолоты, которыми украшались внешние части корпуса; для этого также использовались изысканно разработанные гипсовые трафареты. Их резкий, напоминавший проволоочное звучание тон мало походил на утонченность франко-фламандских инструментов Рюккерсов или сочное звучание более поздних английских инструментов Киркмена и Шуди. Казалось, однако, что они до некоторой степени сохраняют остроту кедра и кипариса — материалов, из которых они сделаны.

Надеждам Алессандро Скарлатти получить прочное место у принца Фердинандо не суждено было оправдаться. И, несмотря на то, что вплоть до 1706 года он ежегодно сочинял для театра в Пратолино по опере и в течение всех этих лет вел пространную переписку с принцем, в которой подробные предписания относительно постановки его произведений перемешаны с самой высокопарной лестью, ему так и не удалось добиться официального назначения⁴³. Ввиду неопределенности исхода спора по поводу испанской и австрийской верховной власти Неаполя, Алессандро, по-видимому, не желал возвращаться туда, поскольку продлил свой четырехмесячный отпуск, и в конце концов 31 декабря 1703 года принял явно менее почетную должность в Риме — место ассистента Антонио

⁴¹ Harding. *The Piano-Forte*, цитируя Сципионе Маффеи (Scipione Maffei) // *Giornale dei Letterati d'Italia*. Vol. V. P. 144.

⁴² См. главу IX.

⁴³ Dent. Chapters III, IV.

Фоггия, капельмейстера в церкви Санта Мария Маджоре⁴⁴. 25 октября 1704 года его место в Неаполе было объявлено вакантным⁴⁵.

Доменико, однако, мужественно отнесся ко все бóльшим превратностям неаполитанской жизни и, по-видимому, вернулся в Неаполь еще будучи в отпуске, точнее, к ноябрю 1702 года. В течение следующего года в Неаполе были поставлены две его оперы — «Возвращение Октавии на трон» (*"Ottavia Restituata al Trono"*) и «Джустино» (*"Il Giustino"*). Они были исполнены 19 декабря 1703 года в королевском дворце в ознаменование двадцатилетия со дня рождения Филиппа V Испанского⁴⁶. Либретто обеих опер были написаны аббатом Джулио Канво. Опера «Джустино» — это переработка драмы Берегани, исполненной в Венеции с музыкой Легренци в 1683 году и в Неаполе в 1684 году⁴⁷. Доменико сохранил восемь арий Легренци и сочинил новую музыку для остальной части оперы.

О постановке «Октавии» известно мало, но постановка «Джустино» была явно предприятием всего семейства Скарлатти. К ней приложили руку двое, а возможно, и трое дядей Доменико⁴⁸: Томмазо Скарлатти пел партию Амантио, а Никола Барбапиккола (муж Анны Марии Скарлатти) был импресарио. (Исполнение было, однако, омрачено смертью Анны Марии, случившейся всего за пять дней до премьеры.) Некий Джузеппе Скарлатти (вероятнее всего, дядя Доменико, если в этом необыкновенном семействе не существовало еще и брата на четырнадцать лет старше Доменико) был создателем декораций и машинистом сцены. Совершенно очевидно, что молодой орел все еще пребывал в семейном гнезде.

Сохранившиеся арии из обеих опер в целом довольно традиционны и страдают от унылых безжизненных ритмов и ква-

⁴⁴ Dent. P. 72 из архивов St. Maria Maggiore.

⁴⁵ Dent. P. 73 из: Неаполь, R. Archivio di Stato, Mandati dei Vicerè. Vol. 319. Fol. 20.

⁴⁶ Информация, касающаяся опер и их исполнений, заимствована — если нет других пояснений — из рукописей и печатных изданий или же из оригинальных отпечатанных либретто. Сведения о всех этих источниках можно найти в Приложении VI.

⁴⁷ Драма Берегани впоследствии была положена на музыку Альбинони (Болонья, 1711), Вивальди (Рим, 1724) и (с изменениями) Генделем (Лондон, 1736). Wolff. *Die Venezianische Oper*. S. 84.

⁴⁸ Sartapi. *Gli Scarlatti a Napoli*. P. 374–379.

дратной фразировочной структуры. Довольно сухая музыка Доменико едва ли соответствует грандиозной вступительной сцене «Октавии», в которой Нерон и Поппея наблюдают за тем, как низвергают статую Октавии в Римском Капитолии и на ее место водружают статую Поппеи. В дальнейшем Скарлатти использует в своей музыке такие приемы, как, например, торжественные пунктирные ритмы “*alla Francese*”, tutti струнных в унисон с контрабасами, дуэты для сопрано и альты с долгим движением в терцию и традиционную трагически-негодующую арию для сопрано в сопровождении тремолирующих струнных. Но несколько скарлаттиевских вокальных оборотов и рудименты органных пунктов, вплетенных в музыкальную ткань, обнаруживают некоторую связь со стилем его более поздних опер.

Либретто этих опер столь же банальны, как и их музыка. Перелистывая пожелтевшие страницы нескольких экземпляров, сохранившихся из числа тех, что распространялись среди посетителей оперы вместе со свечами, дабы можно было читать их во время исполнения, нельзя удержаться от улыбки, вспоминая комментарии Бенедетто Марчелло по поводу подобных литературных поделок. Столь же малоценны часто были и декорации. В сущности, во многих случаях все это можно назвать предтечами наших современных киносценариев. Традиционным было сетование либреттиста на спешку и дефицит времени (мы читаем об этом в предисловии к «Октавии»). Марчелло в своем «Модном театре» указывает, что «современному поэту непременно стоит торжественно заявить читателям, что он сочинил данную оперу еще в юности, и если он может добавить при этом, что написал ее за считанные дни (хотя мог корпеть над нею годами), то это как раз и будет в точности в новейшем стиле...»⁴⁹. Подобные замечания обычно сопровождались, как в «Октавии», не всегда убедительным заверением либреттиста, что, хотя он допускает свободу поэтического чувства, сам он, тем не менее, живет в согласии с христианской моралью.

Марчелло выбирает объектом своей специальной сатиры именно такой род посвящения, которым предваряется «Октавия» (в данном случае: «Сеньоре донне Катарине де Москоса,

⁴⁹ Marcello. *Teatro alla Moda*. P. 7.

Оссирио, Уртадо де Мендоза, Сандоваль-и-Рокас, герцогине Сан Стефано де Гормаз и т.д.»). Он говорит, что поэт, «посвящая либретто какому-нибудь важному лицу, предпочитает человека более богатого, чем умного, прибегает при этом к посредничеству какого-либо третьего лица, будь то повар или дворецкий покровителя. У посредника поэт осведомляется о всех тех титулах, которые должны сопутствовать имени покровителя, украшает эти титулы словами „и прочая и прочая“. При этом поэт восхваляет род и предков покровителя, применяет в посвящении термины „щедрость“, „великодушные“, если же, как это часто случается, к восхвалению покровителя нет никаких поводов, поэт объясняет свое молчание о его достоинствах нежеланием оскорбить его скромность, говоря, что слава при помощи сотни труб разнесет его бессмертное имя от одного полюса до другого. В заключение поэт скажет, что в доказательство полнейшего почтения он целует прыжки блох, находящихся на ногах собаки Его светлости»⁵⁰. Но искренность никогда не была залогом покровительства!

В 1704 году Доменико переработал оперу Поллароли «Ирена» (*"Irene"*), заменив своими тридцать шесть из пятидесяти ее арий. В этой постановке также принимал участие Томмазо Скарлатти, исполнивший партию Хали; Никола Барбапиккола и на сей раз был импресарио. В целом арии кажутся искусственными и лишенными вдохновения, хотя в некоторых есть интересные особенности. Таковы цветистая ария тенора *"Voler cedere il suo bene"*, ария сопрано *"Chi tanto l'alma brama"* с обязательной партией виолончели, еще одна сопрановая ария — *"Vo' dividere il mio affetto"* — с ремаркой *"alla Francese"* в партиях первой скрипки и баса. В одной арии — *"Per lei caro m'e ogni duol"* — имеется бас с указанием *"Violoncello, e Leuto soli"*, а другая — *"Dimmi se avra mai fin"* — выделяется переменной темпа с *Adagio* на неистовое *Presto*. Ария *"Si viva si muora"* примечательна любопытным совпадением с тем, как Бах положил на музыку слова *"Ich hatte viel Bekümmerniss"*, а другая — *"Perchè sprezzar"* — использует тот же самый ритм, что и тема одной из органных фуг G-dur Баха⁵¹. В 1704 году — год самого раннего сохранившегося датированного произведения Баха —

⁵⁰ Marcello. *Teatro alla Moda*. P. 7.

⁵¹ J. S. Bach. *Werke*. XV. S. 172.

он, Гендель и Скарлатти, родившиеся в один год, были стилистически очень близки друг к другу, по крайней мере, в вокальных произведениях. Своим собственным путем каждый из них пошел позже.

Цитата, которую Доменико положил на музыку в «Ирене», несмотря на традиционность передаваемых ею чувств, заставляет задуматься, не было ли значение этого тезиса уже усвоено молодым Скарлатти:

Ogni amante ha un bel momento
Se nol coglie e per sua colpa.

(У каждого любящего свой особый час,
И если он его упускает, то виноват только сам.)

Открыл ли уже для себя это юный Скарлатти? Нам не дано этого знать. Личные переживания Доменико Скарлатти — не те, что выражены в его музыке — остаются нам совершенно неизвестны. И это относится ко всей его жизни. Не сохранилось ни писем, ни примечательных историй, которые дали бы больше, чем простое упоминание о нем; и годы его юности, и ранней поры возмужалости проходят в какой-то особо таинственной безвестности. Мы абсолютно ничего не знаем о его приключениях, увлечениях и огорчениях, которые были у него за сорок два года, предшествовавших его женитьбе.

Тем временем Алессандро Скарлатти с пессимизмом наблюдал за положением дел в Неаполе. Патронаж испанских вице-королей Неаполя был в высшей степени неопределенным ввиду неминуемой их замены австрийским правлением. Если, покинув свою должность вице-королевского капельмейстера, Алессандро думал, что Доменико сможет занять ее, несмотря на свой юный возраст, то теперь, когда на это место 25 октября 1704 года был назначен Гаэтано Венециано, последние надежды рухнули⁵². Теперь Алессандро прилагал все старания, чтобы хоть где-нибудь пристроить своих сыновей. В феврале 1705 года ему удалось с помощью кардинала Альбани добыть для своего старшего сына Пьетро назначение на пост капельмейстера кафедрального собора в Урбино⁵³. Весной,

⁵² Dent. P. 116, из: Naples, R. Archivio di Stato, Mandati dei Vicerè. Vol. XV. P. 319. Fol. 20.

⁵³ Ligi. P. 133–134.

употребив весь свой отцовский авторитет, Алессандро вызволил Доменико из Неаполя и отослал его в Венецию в компании Николо Гримальди, одного из наиболее искусных певцов-кастратов своего времени, к тому же знаменитого интерпретатора главных ролей в операх Алессандро. Доменико, которому не исполнилось еще и двадцати лет, больше никогда не суждено было вернуться в Неаполь иначе, как лишь гостем⁵⁴. Его музыкальное будущее будет связано с другими местами.

⁵⁴ Кристофор Карезана временно занимал пост Доменико Скарлатти, пока тот добывал разрешение покинуть Неаполь в 1705 году (Giacomo. *Il Conservatorio di Sant' Onofrio*. P. 145).

Глава II · МОЛОДОЙ ОРЕЛ

ПИСЬМО АЛЕССАНДРО · ВЕНЕЦИЯ · МУЗЫКА И МАСКАРАДЫ · КОН-
СЕРВАТОРИИ · ГАСПАРИНИ · ВЕНЕЦИАНСКАЯ ОПЕРА · ПЕРВОЕ
СВИДЕТЕЛЬСТВО КЛАВЕСИННОЙ ИГРЫ ДОМЕНИКО · РОЗЕНГРЕЙВ ·
ДРУЖБА С ГЕНДЕЛЕМ



Алессандро послал Доменико в Венецию через Флоренцию и дал ему письмо к Фердинандо де Медичи.

«Ваше королевское Высочество!

Мой сын Доменико покорно приносит себя вместе с моим сердцем к ногам Вашего королевского Высочества, чем свидетельствует свое и мое глубочайшее почтение и смиреннейшую покорность. Я силой вырвал его из Неаполя, где, хотя и было место для его таланта, но талант его не для этого места. Я забираю его также и из Рима, поскольку в Риме нет приюта для Музыки, она влачит здесь нищенское существование. Этот мой сын — орел, у которого растут крылья. Он не должен праздно пребывать в гнезде своем, а я не должен мешать ему парить.

В связи с тем, что виртуоз Николино из Неаполя будет здесь по пути в Венецию, я подумал послать с ним Доменико, и пусть его сопровождают лишь его собственные способности. Он много преуспел с тех пор, как имел возможность быть вместе со мною и наслаждаться честью лично служить Вашему Высочеству три года тому назад. Отправляется он подобно путнику, дабы встретить любую возможность, какая только представится ему, чтобы стать известным, и которую тщетно ожидать сегодня в Риме. Я хочу, чтобы прежде чем отправиться на поиски своей фортуны, он предстал у ног Вашего королевского Высочества, дабы получить и исполнить высочайшие приказания его и моего величайшего и благороднейшего господина, наимилостивейшего покровителя и благодетеля. Его и моя слава, честь и огромное благо состоят в том, что мир знает о нас как о смиреннейших слугах Вашего королевского Высочества. Эта мысль ублажает мой дух и вселяет в меня надежду на счастливый исход паломничества моего сына. Рекомендую его провидению и божественному заступничеству как источнику всех благ, я тут же обращаю самые смиренные мольбы

к наивысшему и могущественнейшему покровительству Вашего королевского Высочества, пред которым я, Ваш покорный слуга, преклоняю голову в глубочайшем почтении и смирении, покуда жив.

Вашего королевского Высочества
покорнейший, преданнейший и смиреннейший слуга
Алессандро Скарлатти»
Рим, 30 мая 1705¹

В письме к принцу Фердинандо Алессандро намекает, что видит мало возможности найти в Риме подобающее для Доменико покровительство, да и сам он не был здесь удовлетворен. Публичные театры долгое время были объектом бесчисленных гонений со стороны Папы, и к тому времени были почти полностью уничтожены². За исключением опер, которые он писал для Пратолино, Алессандро был ограничен в Риме сочинением главным образом церковной и камерной музыки. Но церковное покровительство он явно ценил не столь высоко, как патронаж королевских особ. Он лелеял надежды на получение от принца назначения не только для себя, но и для Доменико.

Но в случае, если эти надежды не осуществляются (как оно и оказалось), Алессандро рассматривал Венецию как наиболее подходящее для себя место. Здесь молодой орел мог бы расправить крылья. Венеция, со всеми ее бесчисленными оперными театрами, безграничным полем для музыкальной деятельности, с ее экстравагантностью, более чем другие города Италии открывала самые широкие возможности проявить себя.

Когда Доменико и Николино прибыли в Венецию, они нашли то, что в те времена, как и теперь, именуется «каруселью Европы». Освещение Венеции, цветовая гамма ее церквей и дворцов, жизнь каналов, этих водных улиц, — все это, несмотря на вторжение катеров и моторных лодок, во многом еще в наши дни такое же, как было и тогда. Но ее театральный облик, кажущийся сегодня столь иллюзорным, одушевлялся горожанами, разодетыми в полном соответствии с пестротой

¹ Флоренция, Archivio Mediceo. Filza 5891, № 502. Воспроизведено в факсимиле в: Academia Musicale Chigiana. *Gli Scarlatti*. P. 51–52.

² Ademollo. P. 195, 207; Dent. P. 75.

и разнообразием самого города. То была эпоха подготовки последней большой кульминации блеска и веселости Венеции. Это было начало века Каналетто, Гварди, Лонго, Казановы и Гольдони. Площадь Сан-Марко служила приезжим и венецианцам всех сословий своего рода огромной гостиной, Большой канал и громадная лагуна — ее садом или парком, а узкие улочки — ее черными ходами. Однажды я наблюдал, как возрождается то, что можно видеть на каждой венецианской картине XVIII века. На одной из площадей давали комедию Гольдони. Расписанные задники сцены ничем, в сущности, не отличались от окружающего города, да и венецианский диалект актеров был обычной речью горожан. Позже вечером женщины в вечерних платьях прогуливались по узким улочкам, ведущим с площади, самым неожиданным образом наполняя жизнью эти уголки. Не хватало только масок (в Венеции они никогда не были вытеснены их прямыми потомками — черными очками) и более ярких, нежели смокинги, мужских костюмов.

Во времена Доменико Скарлатти приезжие отмечали, что «маскарады в моде здесь гораздо больше, чем в любом другом месте. Люди ходят в масках, чтобы иметь возможность скрыться, а также для того, чтобы участвовать в играх и танцах. А это самое любимое развлечение, как у грандов, так и у простолюдинов. Маски — причина многих приключений; порой в них происходят такие знакомства, какие вероятно были бы невозможны, не будь в моде подобных уловок»³. О приключениях Доменико Скарлатти история умалчивает.

Все венецианцы — от рафинированных аристократов Академии и богачей до гондольеров, распевавших народные песни, и рыбаков, с их антифонными декламациями из Тассо и Ариосто — были насквозь пропитаны музыкой⁴. В 1705 году спектакли давали по крайней мере четыре оперных театра (не считая бесчисленных других театров)⁵. Кроме огромного числа представлений в театрах, а также в церквях, монастырях и дворцах,

³ Pöllnitz B. I. S. 411.

⁴ Goethe. *Italianische Reise*. B. I. S. 82–83 (8 октября 1786). Рус. пер.: Гете И. В. Собр. соч. Т. 9. М., 1980. С. 47; Баретти (Baretti. *An Account of the Manners and Customs of Itali*. Vol. II. P. 153–154) дает описание Джардини мелодии рыбака; Бёрни (Burney. *A General History of Music*. Vol. II. P. 452–453) — одну мелодию Тартини.

⁵ Wiel. S. 8–11.

музыка слышалась в Венеции в любой час дня на каналах, площадях и улочках.

Один путешественник, посетивший Венецию за несколько лет до этого, отметил: «городские щеголи устраивают на кораблях прекраснейшие музыкальные концерты, чтобы петь серенады дамам и монашкам, наслаждающимся таким развлечением... Свобода, даруемая ночью, и свежесть воздуха в равной степени возбуждают желание проводить вечера на воде: каждый стремится остаться неузнанным, так что вы оказываетесь свидетелем величественного молчания, будучи в самой гуще этого огромного многолюдия, полно и тихо наслаждающегося музыкой и легким дуновением ветра»⁶.

Барон Пёльниц пишет, что «редкие нации соблюдают внешнюю религиозную обрядность лучше, нежели итальянцы вообще и венецианцы, в частности. О них можно сказать, что одну половину своего времени они грешат, а другую — вымаливают прощение Всевышнего»⁷.

Богослужения в Венеции сопровождались большим количеством музыки, особенно в монастырских церквях, при которых были консерватории или приюты (Ospedali). Весьма характерно, что даже оперные театры Венеции заимствовали имена святых тех приходов, в которых они находились⁸. Из венецианских церквей, «часто посещаемых скорее для того, чтобы доставить удовольствие уху, нежели из ревностного служения Всевышнему», барон Пёльниц отдает предпочтение церкви La Pietà, «принадлежащей монахиням, не знающим иного отца, кроме Любви». Доктор Бёрни характеризует ее более сдержанно как «своего рода приют для подкидышей, находящийся под покровительством нескольких знатных лиц, горожан и купцов, которые, несмотря на то, что его доходы весьма значительны, все же каждый год жертвуют на его содержание»⁹. Барон Пёльниц говорит: «По воскресеньям и на праздники здесь собираются толпы людей. Это в Венеции место встреч всех кокеток, а так как они обожают интриги, то их кошельки,

⁶ Limojon de St. Didier. The First Part. P. 71-72.

⁷ Pöllnitz B. I. S. 411.

⁸ Goethe. *Italienische Reise*. B. I. S. 73 (3 октября 1786). Рус. пер.: Гете. Указ. соч. С. 41.

⁹ Pöllnitz B. I. S. 414-415; Бёрни Ч. *Дневник 1770*. С. 73.

как, впрочем, и сердца, всегда полны»¹⁰. В подтверждение сказанного он приводит несколько цитат из мемуаров Казановы¹¹. Президент Шарль де Бросс с несколько двусмысленным энтузиазмом по отношению к девушкам из Pietà восклицает: «Они поют как ангелы, и играют на скрипке, флейте, органе, гобое, виолончели, фаготе, короче, не существует столь большого инструмента, который испугал бы их. Клянусь вам, нет ничего более отрадного, чем смотреть, как юная и очаровательная монашка в белых одеяниях с букетом цветов граната за ухом руководит оркестром и отбивает такт с необыкновенной грациозностью и с точностью, какую только можно себе вообразить»¹². Уильям Бекфорд уже по прошествии многих лет с явной иронией описывает музыку в Pietà: «Вид оркестра до сих пор вызывает у меня улыбку. Я полагаю, вы знаете, что весь ансамбль состоит из представительниц прекрасного пола, и нет ничего более необычного, чем наблюдать, как изящная белая ручка путешествует поперек огромного контрабаса или пара розовых щечек изо всех сил дует во французский рожок. Некоторые из тех, что состарились и стали мужеподобными, оставили свои скрипки и своих любовников, энергично колотят в барабаны, а одна бедная слабая леди, обойденная любовью, теперь выделяет восхитительные фигуры на фаготе»¹³.

Доменико Скарлатти должен был часто бывать в La Pietà, Антонио Вивальди работал здесь в течение большей части своей карьеры¹⁴. И именно здесь как раз за несколько лет до того, как Себастьян Бах сделал транскрипции вивальдиевских концертов, их слушал Доменико. Хотя на стиле Скарлатти музыка Вивальди оставила менее явственный отпечаток, чем на стиле Баха, реминисценции этих концертов можно отыскать в некоторых ранних сонатах Скарлатти (см., например, сонату № 37).

Основная причина частого посещения этой церкви Доменико заключалась, однако, в том, что здесь в качестве хормейстера служил друг и коллега его отца Франческо Гаспарини¹⁵, находившийся тогда на вершине славы. В 1705 году не менее пяти

¹⁰ Pöllnitz B. I. S. 414–415.

¹¹ Casanova. Mémoires. Vols. II–III.

¹² De Brosses. Vol. I. P. 238.

¹³ Beckford. *The Travel-Diaries*. Vol. I. P. 108–109.

¹⁴ Pincherle. *Antonio Vivaldi*. Vol. I. P. 17–27.

¹⁵ Celani. *Il primo amore di Pietro Metastasio*. P. 243.

его опер были поставлены в театре Сан-Кассиано в Венеции¹⁶. Одной из них был «Гамлет» (*L'Ambleto*) на текст Дзено и Париасти; пьесу эту сам Доменико положил на музыку десять лет спустя. Родился Гаспарини в Камаджоре, неподалеку от Лукки в 1668 году. Учился в Риме у Корелли и Пасквини и рано познакомился с Алессандро Скарлатти¹⁷. Доктор Бёрни сообщает:

«Во время своего пребывания в Неаполе Скарлатти был столь высокого мнения о Франческо Гаспарини, композиторе и маэстро, занимавшем тогда самое высокое положение в Риме, что устроил своего сына Доменико, в ту пору еще совсем юного, обучаться под его руководством в этом городе. Это свидетельство доверия Скарлатти к Гаспарини, его честности и таланту, породило своеобразную переписку между этими двумя великими музыкантами. <...>

К этому музыкальному посланию Скарлатти не только добавил арию, но ответил другой кантатой — еще более утонченной и искусной, в которой он использовал тот же текст. Этот ответ в свою очередь вызвал ответ Гаспарини, содержащий чрезвычайно ученую и запутанную модуляцию в речитативе. <...>

Скарлатти, по-видимому, решил оставить последнее слово в этой кантатной переписке за собой и послал ему вторую композицию на те же самые слова, в которой модуляция в высшей степени причудлива, а запись невиданная по своей заковыристости и сложности»¹⁸.

(Бёрни, очевидно, спрессовал некоторые факты, не считаясь с их датировкой. Обмен кантатами состоялся значительно позже — в 1712 году¹⁹. Основное общение с Гаспарини [если только Алессандро действительно не послал Доменико в Рим до 1701 года] должно было происходить только в тот период, когда оба — и Гаспарини и Доменико — находились в Венеции.)

В возрасте двадцати лет, однако, Доменико уже не нуждался в технических наставлениях. Более вероятно, что он пользовался советами Гаспарини, касавшимися его композиций, и учился у него законам театральной и церковной музыки; обучение это расширяло и углубляло те навыки, которые ему уже были привиты его отцом.

¹⁶ Wiel. S. 8–10.

¹⁷ Celani. *Il primo amore di Pietro Metastasio*. P. 243.

¹⁸ Burney. *A General History of Music*. Vol. II. P. 635.

¹⁹ Dent. P. 140.

Позже одним из учеников Гаспарини был Иоганн Иоахим Кванц, флейтист и учитель Фридриха Великого. В автобиографии Кванц с любовью и признательностью вспоминает преподавание этого «доброжелательного и благородного человека» во время тех шести месяцев, которые Кванц провел с ним в Риме в 1724 году²⁰. Он вспоминает также великодушные Гаспарини, изъяснившего готовность без какого бы то ни было вознаграждения просмотреть и разобрать любые его композиции — «Из ряда вон выходящий пример для итальянца!» — восклицает Кванц. Среди учеников Гаспарини в Венеции были Бенедетто Марчелло и великая певица Фаустина Бордони (впоследствии жена Хассе)²¹, Метастазιο, который едва не женился на дочери Гаспарини, посвятил ему в Риме в 1719 году изящный сонет²². Позднее в Риме Доменико Скарлатти, несомненно, также наслаждался обществом своего старого друга и наставника.

В период пребывания Доменико в Венеции Гаспарини готовил небольшое руководство по исполнению цифрованного баса — *“L’Armonico Pratico al Cimbalo”*. Оно было опубликовано в 1708 году, выдержало несколько изданий и на протяжении полустолетия оставалось образцом ясного педагогического руководства. Возможно, Доменико обсуждал этот трактат с самим Гаспарини, а, быть может, даже помогал ему в подготовке его к изданию. Некоторые идеи, содержащиеся в нем, хотя и достаточно общие в целом для итальянской музыки того времени, заставляют вспомнить о Доменико. Здесь есть упоминание об определенной свободе при разрешении диссонансов, о клавишинных удвоениях, об уменьшенных септимах, как о «часто употребляемых новейшими композиторами». Но особенно интересна глава об аччиакатуре, широко цитировавшаяся в последующих руководствах. Она знакомит нас с одним из наиболее характерных приемов, встречающихся в более поздней клавирной музыке Доменико.

В предисловии к трактату Гаспарини суммирует свои требования, предъявляемые хорошему органисту: «Истинно то, что для того, чтобы стать действительно хорошим и опытным органистом, необходимо специально изучить партитуры,

²⁰ Marpurg. *Historisch-kritische Beiträge*. B. I. S. 223–225.

²¹ Celani. *Il primo amore di Pietro Metastasio*. P. 243.

²² Ibid. P. 246.

в особенности токкаты, фуги, ричеркары и т. п. Фрескобальди и других превосходных музыкантов, а также получить наставления от хороших и образованных учителей. Наконец, для аккомпанирования необходимо не только освоить все правила контрапункта, но приобрести также хороший вкус, навык и свободу в умении быстро распознавать жанр композиции с тем, чтобы не только играть соло, но и аккомпанировать певцу, и делать это точно и бережно, дабы воодушевлять, помогать и поддерживать его, а не сбивать с толку».

Мы легко можем представить себе Доменико Скарлатти, почтительно говорящим на все это: «Аминь». Особый интерес представляет для нас упоминание о Фрескобальди. Несмотря на различия стилей, Фрескобальди во многих смыслах является истинным предшественником Скарлатти. Оба почитали старинную полифонию, оба были неутомимы в своих экспериментах с хроматизмами и новыми гармоническими сочетаниями, у обоих было пристрастие к причудливой декламации, которой, однако, были присущи неизменное равновесие и стройность формы.

Осенью 1705 года знаменитый попутчик Доменико Николо Гримальди предстал в опере Гаспарини «Антиох» (*“Antiosco”*)²³. Доменико, будучи дружен и с Гаспарини, и с Николо, должен был часто бывать на репетициях и, безусловно, имел возможность восхищаться игрой, принесшей славу Николино. Три года спустя (в связи с его первым появлением в Англии) сэр Ричард Стил писал о нем в «Тэтлер» [*“The Tatler”* — журнал о светской жизни; издаётся в Лондоне. Основан в 1709. — А. М.] как об актере, «который изяществом и достоинством своей актерской игры и жеста делает честь человеческой фигуре; он своей игрой выявляет характер, исполняемый им в опере, в такой же степени, в какой слова персонажа подчеркивает своим голосом. Всем существом своим он участвует в исполнении роли, и даже глухой в состоянии ощутить это и следить за ним. Едва ли найдется такая красивая поза, запечатленная в старинной статуе, которой он не воспользовался бы при первом удобном случае. Он выполняет самое обычное действие так, как это приличествует его персонажу, и являет себя принцем уже в том, как берет письмо или отправляет посыльного»²⁴.

²³ Wiel. S. 8–9.

²⁴ Burney. *A General History of Music*. Vol. II. P. 661–662.

Сообщению сэра Ричарда Стила о достоинстве Николино противоречит свидетельство Лиможона де Сен-Дидье о венецианской публике, перед которой он выступал. Эти явные преувеличения были повторены в других современных свидетельствах. Но всякий, кто знаком с сегодняшней итальянской аудиторией, готов поверить в экстравагантность публики XVIII века.

«Они — те, кто сочиняют музыку опер, — стремятся заключать сцены, в которых участвуют главные действующие лица, ариями, очаровывающими и возвышающими. Таким образом, актеры устаиваются аплодисментов публики, которая настолько проникается их намерениями, что не слышишь уже ничего, кроме тысяч *Benissimo* [итал. — *очень хорошо, отлично, великолепно*. — А. М.], раздающихся одновременно. Однако самое примечательное — это те шутивные мольбы и требования, с которыми гондольеры на задних рядах партера обращаются к певицам, громко крича им: “*Sia tu benedetta benedetto il padre che te genero*” [„Благословен будь ты и отец, кто тебя породил“. — А. М.]. Но возгласы эти не всегда остаются в границах дозволенного, так как эти дерзкие молодцы говорят все, что им вздумается, будучи уверенными, что они вызывают у публики смех, а не негодование. <...>

Восторг джентльменов, очарованных голосами этих девушек, настолько выходит за всякие допустимые границы, что они, наклоняясь через край своих лож, кричат: “*Ah cara! mi Butto, mi Butto*”, — выражая таким образом то наслаждение, которое им доставляют эти божественные голоса... Платишь четыре ливра за вход, и еще два за кресло в партере, что составляет три английских шиллинга и шесть пенсов, не считая стоимости либретто и свечи, которые каждый покупает, так как без них даже местные жители едва ли поймут хоть что-нибудь из происходящего на сцене. <...>

При всем этом, — замечает наш автор, — в опере все происходит с большим приличием, чем в комедии. <...>

Молодые дворяне ходят в комедию не столько для того, чтобы посмеяться над шутовством актеров, сколько для того, чтобы разыграть здесь свои забавные роли: обычно они приводят с собой в ложи куртизанок, где случаются такие сцены, а порой и столь неожиданные инциденты, до такой степени противоречащие правилам приличия, обязательным, по крайней мере,

во всех публичных местах, что требуется в самом деле увидеть все это собственными глазами, чтобы поверить, что такое может происходить. Одно из самых обычных развлечений этих аристократов — не только плевать в партер, но также забрасывать сидящих там огарками, и если они отыщут кого-нибудь прилично одетого или с пером в шляпе, то непременно забросят его самым ужасным образом. <...>

Свобода, с которой они, в соответствии со своим дворянским положением, ведут себя в партере, доводит неразбериху в театре до предела. Гондольеры награждают своими наглыми аплодисментами некоторые выходки шутов, которые были бы нетерпимы в другом месте. Нередко актерам, которым не удастся рассмешить публику, весь театр устраивает такое ужасное освистание, что те вынуждены ретироваться, уступив место другим, поскольку не стихает крик *fuoga buffoni*... [на чистую воду шутов... — А. М.]»²⁵. «Все же, — говорит доктор Бёрни, — чтобы быть справедливым ко вкусу и разборчивости итальянцев, надо признать, что когда они чем-нибудь восхищаются, это действительно нечто превосходное, они никогда “не хвалят чрезмерно”, но выказывают восторг в особой, присущей им манере; они словно агонизируют от наслаждения, слишком большого для утонченного чувства»²⁶.

Доменико Скарлатти никогда не бросал вызова широкой оперной публике, за исключением двух случаев в Риме, примерно десятью годами позже. Все остальные его постановки были в частных домах. В повседневной жизни он, по-видимому, был скромным и замкнутым, избегал привлекать к себе внимание — потому так мало осталось о нем свидетельств современников. Вероятно, он никогда не играл на клавесине публично. Даже самые блестящие виртуозные пьесы его поздних лет предназначались для частных выступлений. Мы не знаем, какого рода музыку сочинял Доменико, будучи в Венеции, но игра его уже тогда поражала слушателей. Дошедшие до нас свидетельства об его игре относятся именно к этому времени. Бёрни раздобыл одно такое свидетельство — возможно, украшенное со временем, — от Томаса Розенгрейва, некоего эксцентричного ирландского музыканта, позже ставшего глав-

²⁵ Limojon de St. Didier. The Third Part. P. 63–67.

²⁶ Бёрни Ч. *Дневник 1770*. С. 74.

ным пропагандистом культа Скарлатти, распространившегося в Англии в середине и конце XVIII столетия.

Молодой ирландец, сообщает Бёрни, «считавшийся юношей необычайно склонным к изучению своего искусства, был капитулом св. Патрика удостоен чести получить пенсию, дабы иметь возможность путешествовать с целью своего усовершенствования...»²⁷ Прибыв в Венецию по пути в Рим, он, как сам мне говорил, будучи иностранцем и виртуозом, был приглашен в академию, устраивавшуюся в доме одного аристократа, где его попросили помимо прочих других сесть за клавесин и оказать любезность обществу и сыграть какую-нибудь токкату в качестве образца della sua virtù [своей добродетели. — А. М.]. «И вот, — говорит он, — ощутив в себе достаточно смелости и почувствовав, что пальцы мои в лучшей, чем обычно, форме, я превзошел себя, мой дорогой друг, и по тем аплодисментам, которые получил в ответ, вообразил себе, что мое исполнение произвело определенное впечатление на общество». После кантаты, спетой ученицей Ф. Гаспарини, который тоже был здесь, чтобы аккомпанировать ей, за клавесин попросили сесть одного серьезного молодого человека, одетого во все черное и в черном парике. Пока Розенгрейв играл, он стоял в углу комнаты, очень спокойный и внимательный. Но вот заиграл, и Рози [Розенгрейву. — А. М.], как он сам мне сказал, почудилось, будто за клавесином оказались тысячи чертей — он никогда прежде не слышал пассажей, исполненных с таким мастерством и столь эффектно. Исполнение так превосходило его собственное и ту степень совершенства, к которой он надеялся когда-нибудь приблизиться, что окажись он у инструмента и будь ему необходимо теперь что-либо сыграть, он должен был бы отрезать себе пальцы. На вопрос, кто этот замечательный исполнитель, ему сказали, что это Доменико Скарлатти, сын знаменитого кавалера Алессандро Скарлатти. Розенгрейв признался, что месяц не прикасался к инструменту. После этой

²⁷ Burney. *A General History of Music*. Vol. II. P. 703–704. Здесь Бёрни говорит: «...и около 1710 года он уехал в Италию». Если Доменико не совершил более поздних визитов в Венецию, эта дата, вероятно, неточная, поскольку в это время он был уже на службе в Риме. У нас нет точных дат путешествия (или путешествий) в Венецию между 30 мая 1705 года (датой на письме Алессандро, врученном Доменико при его отъезде из Рима) и постом 1709 года, когда Доменико был уже капельмейстером у королевы Польской в Риме.

случайной встречи, однако, он стал очень близким другом молодого Скарлатти, последовал за ним в Рим и Неаполь и вообще не отходил от него ни на шаг, пока тот оставался в Италии...»²⁸.

Розенгрейв никогда не забывал этой неожиданной встречи. Именно он курировал постановку скарлаттиевской оперы «Нарцисс» (“Narciso”) в Хэймаркет-театре в Лондоне в 1720 году и именно он опубликовал английское издание клауесинных сонат своего итальянского друга.

Став органистом церкви св. Георгия в Лондоне (Ганноверсквер), Розенгрейв трагически окончил дни свои. «Через несколько лет после его избрания на этот пост, привязавшись к одной леди, отнюдь не голубиной преданности, — как говорит Бёрни, — он был отвергнут ею как раз в тот момент, когда был наиболее уверен, что соединится с нею навсегда. Это разочарование столь тяжело переживалось несчастным влюбленным, что оказалось причиной временного и весьма необычного помешательства. Он, бывало, говорил, что жестокость этой леди столь буквально и окончательно разбила его сердце, что в тот момент, когда он узнал свой приговор, он слышал звук его лопнувших струн и потому всегда с тех пор называл расстройство своего интеллекта своей “разбитостью” (от итальянского глагола *sperare*, что значит лопаться, раскалываться). После этого несчастья Розенгрейв совершенно не мог выносить ни малейшего шума. Если в церкви во время его игры на органе кто-нибудь начинал кашлять, чихать или громко сморкаться, он моментально покидал инструмент и мчался вон из церкви в величайшем, как казалось, страдании и ужасе, крича, что это дьявол мучает его и играет на его “осколках”».

Около 1737 года из-за его случавшегося время от времени умственного расстройства его заменил в церкви св. Георгия покойный ныне мистер Кибл, деливший, пока Розенгрейв был жив, с ним жалованье. Однажды я уговорил Розенгрейва прикоснуться к органу, но его нервы тогда были так расшатаны, что он мог исполнить лишь очень небольшое из тех ученых идей, которые сохранил его расстроенный ум... Инструмент, на ко-

²⁸ В 1714 году. К 1718 году, по крайней мере, Розенгрейв уже пропагандировал своего друга в Англии (Walker. P. 195). Вокальные произведения «знаменитого Доменико Скарлатти» исполнялись в Лондоне 26 марта вместе с кантатой самого Розенгрейва (*The Daily Courant*. March 26, 1718).

тором он упражнялся в моменты вдохновения, нес в высшей степени необычные знаки прилежания и упорства — на многих клавишах Розы до самого дерева протер покрывавшую их слоновую кость»²⁹.

Но наиболее значительной дружбой, возникшей у Доменико Скарлатти в эти годы, была дружба с Генделем, "Саго Sassone" («Дорогим Саксонцем»), пользовавшимся неизменным успехом у всей музыкальной Италии. Следует напомнить, что Гендель был точно такого же возраста, что и Доменико. В 1703–1704 годах в Гамбурге он встретил Джангастоне, брата Фердинандо де Медичи, и тот в 1706 году уговорил его отправиться в Италию³⁰. Мейнуаринг, первый биограф Генделя, сообщает, что во время своего первого визита в Венецию Гендель «был опознан на маскараде, когда в маске играл там на клавесине. Случилось так, что поблизости оказался Скарлатти, и тот заявил, что это могут быть только лишь знаменитый саксонец либо дьявол»³¹. История Мейнуаринга о «знаменитом саксонце или дьяволе» — неувядаемая легенда, связанная с хорошо известными музыкантами, а ее содержание примечательно своей неточностью. Если эта встреча, будь она возможна, состоялась в Венеции, она должна была произойти в течение зимы 1707/1708 годов, вероятнее всего в сезон карнавала³². Мейнуаринг сообщает нам другую историю о встрече Скарлатти и Генделя. Она, вероятно, произошла в начале 1709 года, когда оба музыканта были в Риме.

«Когда он [Гендель. — А. М.] впервые прибыл в Италию, наибольшим уважением там пользовались такие мастера, как Алессандро Скарлатти, Гаспарини и Лотти. С первым из них он познакомился у кардинала Оттобони. Здесь его узнал также Доменико Скарлатти, автор знаменитых экзерсисов, ныне живущий в Испании. Поскольку Скарлатти был тонким исполнителем на клавесине, кардинал решил свести его с Генделем, дабы

²⁹ Burney. *A General History of Music*. Vol. II. P. 705–706.

³⁰ Streatfeild. P. 24, 26.

³¹ Mainwaring. P. 51–52.

³² Сведения о передвижениях Генделя в Италии можно суммировать по: Streatfeild. P. 28–49: Флоренция (осень 1706), Рим (до 4 апреля 1707), отъезд в Венецию (после 24 сентября 1707), прибытие в Венецию (до конца ноября 1707), Рим (до 3 марта 1708), Неаполь (начало июля), Рим (весна 1709), Венеция (к декабрю 1709), Ганновер (весна 1710). Сколько из этого времени Скарлатти провел в обществе Генделя, с точностью неизвестно.

испытать их искусство. Исход их соревнования на клавесине был истолкован по-разному. Сказывали, что некоторые отдали предпочтение Скарлатти. Однако когда они перешли к органу, не осталось ни малейшего сомнения, кому из них принадлежал этот инструмент. Скарлатти сам объявил о превосходстве своего соперника и чистосердечно признал, что пока он не услышал его игры на этом инструменте, он понятия не имел о той мощи, которая заключена в органе. Скарлатти был под таким сильным впечатлением от особого стиля игры Генделя, что не отпускал его ни на шаг, следуя за ним по всей Италии, и не было для него большего счастья, чем находиться вблизи него.

Гендель обычно говорил об этом человеке с большим удовлетворением: в самом деле, для этого были все основания, — помимо великих талантов артиста, Скарлатти обладал мягчайшим характером и самым что ни на есть благороднейшим обхождением. С другой стороны, оба Плата (знаменитые гобоисты), прибывшие из Мадрида, говорили, правда, позднее, что Скарлатти, всякий раз упоминая Генделя и восхищаясь его великим искусством, осенял себя крестным знаменем в знак благоговения.

Хотя нет двух других людей, которые достигли бы такого же совершенства в игре на своих инструментах, примечательно, что их манеры были абсолютно разные. Превосходство Скарлатти заключалось, по-видимому, в известной изящности и изысканности его экспрессии. У Генделя же были необычайные блеск и владение пальцами, но что действительно выделяло его из всех, кто обладал такими же качествами, так это полнота, сила и энергия, которые были ему подвластны»³³.

Гендель и Скарлатти, как мы уже отмечали в связи с ранними операми Доменико, были все еще удивительно близки по стилю. Позже, когда Доменико в своих клавесинных пьесах развил свой собственный индивидуальный стиль, общего осталось мало. Лишь небольшое количество пьес, очевидно, довольно ранних, вообще напоминает Генделя, причем, больше благодаря общим характерным особенностям, чем из-за какого бы то ни было возможного влияния. (См., например, сонаты К. 35, 63, 85). Но мы не в состоянии датировать ранние пьесы Скарлатти, следовательно, доподлинно не известно, как он

³³ Mainwaring. P. 59–62.

действительно писал для клавесина в период своего пребывания в Италии, а также и то, как он и Гендель могли влиять друг на друга.

Весной 1708 года Гендель был в Риме, сочиняя ораторию «Воскресение» (“Resurrezione”) на текст Карло Сигизмундо Капечи. Год спустя Доменико также был в Риме, готовя к постановке свою ораторию «Обращение Хлодвига, короля Франции» (“La Conversione di Clodoveo Re di Francia”) на текст того же либреттиста. К осени 1709 года, однако, Гендель уехал в Венецию и затем на север, никогда больше не встретив своего дружелюбного соперника. У Доменико Скарлатти также закончился его *Flegeljahre* [нем.— отроческие годы.— А. М.].

Глава III · РИМСКОЕ НАСЛЕДИЕ

КОРОЛЕВА КРИСТИНА И ЕЕ КРУГ · КАРДИНАЛ ОТТОБОНИ · ПАСКВИНИ · КОРЕЛЛИ · АРКАДИЯ · МАРИЯ КАЗИМИРА ПОЛЬСКАЯ · КАПЕЧИ, ЮВАРРА И ОПЕРЫ ДОМЕНИКО



се годы, проведенные в Риме, Доменико Скарлатти ощущал влияние находившейся здесь в изгнании правительницы, которую сам лично никогда не знал, но которая после своей смерти в 1689 году оставила глубокий след во всех областях искусств и литературы, процветавших в Риме. Это была королева Кристина Шведская — первая покровительница отца Доменико, которой он обязан был своими первыми успехами. Она же содействовала всем главным достижениям Доменико в Риме. Ее друзья и почитатели часто бывали в том же обществе, которое посещал и Доменико; к тому же эта его первая римская патронесса [Мария Казимира Польская. — А. М.] во время своего вынужденного пребывания в Риме безуспешно пыталась соревноваться со своей блестящей предшественницей.

Кристина Шведская отреклась от престола в двадцативосьмилетнем возрасте. Своим переходом в католичество она шокировала протестантов, главой которых был ее отец Густав Адольф¹. В оживленные салоны Палаццо Риарио в Трастевере, где королева обосновалась с 1659 года², стекались поэты, ученые, дипломаты, прелаты, заезжие литераторы и весь будущий цвет Аркадской академии, позже учрежденной в память о ней. Бернардо Пасквини в течение многих лет одаривал ее музыкальными творениями³, а Арканджело Корелли посвятил ей первый сборник своих трио-сонат. В это прославленное общество Алессандро был принят в качестве королевского капельмейстра, когда ему не было и двадцати⁴.

Огромный Северный дворец (Pallas Nordica) усилиями его обитательницы был превращен в истинную «обитель ученых дам» Рима. Один путешественник, побывавший в нем, соста-

¹ Bain. Главы VI и VII.

² Pincherle. *Corelli*. P. 15.

³ Cametti. *Cristina di Svezia*.

⁴ Dent. P. 25.

вил такое впечатление о его хозяйке: «Ее Величество шестидесяти с лишним лет, очень невысокого роста, необычайно полная. Ее комплекция, голос и черты лица очень мужеподобны: крупный нос, большие голубые глаза и рыжие брови. У нее двойной подбородок, поросший редкими длинными волосами, а ее нижняя губа слегка оттопырена. Волосы ярко каштанового цвета длиной с ладонь, они напудрены и взбиты без всякой прически, у нее улыбчивое выражение лица и обходительные манеры. Что касается ее привычек одеваться, то представьте себе мужской камзол из черного сатина до колен и на пуговицах донизу, очень короткий сюртук, открывающий мужские башмаки, большой бант из черной ленты вместо шейного платка и пояс поверх камзола, который поддерживает ее живот и подчеркивает его округлость»⁵.

Королева Кристина была страстной покровительницей театра. На попечении ее секретаря графа Д'Алиберта был главный публичный оперный театр Тор ди Нона в Риме, который был заново отстроен на берегах Тибра в 1671 году, но снесен по папскому указу в 1697 году⁶. Театр в Риме преследовала переменчивая судьба: он периодически подвергался нападкам со стороны прелатов-ханжей. Но королева ненавидела церковников и отчаянно боролась с ними. Много раз она осмеливалась игнорировать тучи, нависавшие над некоторыми театральными актерами, и даже открыто брала их под свою защиту. По случаю постановки первой оперы Алессандро Скарлатти в Коллегии Клементино в 1679 году она оказала покровительство молодому композитору, который был в немилости у викария папы Римского из-за тайного бракосочетания его сестры со священником. Но королева послала за ним свой экипаж, чтобы привезти его, и тот играл в оркестре, когда сам викарий посетил Ее Величество»⁷.

Собственно музыка в римских операх — в это и следующее столетие — с точки зрения карьеры певцов, амбиций либреттистов и славы сценографов имела второстепенное значение. Ричард Лэссес описывает то грандиозное впечатление, которое произвела на него «чудная опера, или музыкальная драма, продекламированная с таким восхитительным искусством

⁵ Misson. Vol. II. Part I. P. 35.

⁶ Ademollo. Глава XV.

⁷ Dent. P. 23–24; Ademollo. P. 157–158.

и представленная с такими великолепными сменами сцен, что невозможно представить себе ничего более поразительного. Я смотрел на сцену и видел вздымающиеся реки, плывущие по ним лодки, воду, переливающуюся через берега и сцену, людей, летающих по воздуху, змей, выползающих на сцену, падающие дома, появляющиеся неожиданно храмы, целые города, причем известные, вместе с людьми, гуляющими по их улицам, солнце, которое, появляясь, прогоняло тьму, сахарные шарики, словно град падающие на головы зрителей, и тысячи других диковинных вещей»⁸.

Публичные театры в Риме расцвели в короткий период, когда их поддерживал папа Климент IX, который сам был драматургом. Но папа Иннокентий XI не нашел ничего лучшего, как лишить их своего покровительства. Запрещено было взимать плату за вход, женщинам не разрешалось появляться на сцене, а оперным певцам — петь в церкви. Эти меры мало что изменили. Когда в одном из небольших театров убрали занавески с лож, скандальное поведение публики стало лишь достоянием всеобщего обозрения. Папа-нет (Papa Minga) или «папа, который на все говорит: нет», как звали Иннокентия XI на его родном миланском диалекте, попытался внести такие реформы в детали женского туалета, осуществить которые можно было лишь «послав сбиров в прачечные и белильни, чтобы изъять все женские платья с короткими рукавами и глубоким вырезом на груди». В ответ на это королева Кристина вывела весь свой двор на богослужение в Ватикан одетым, как очевидная издевка над папскими предписаниями: дамы были закутаны в нелепые платья с отворотами до носа; эти платья вошли в историю под названием «иннокентианы»⁹.

Но ко времени пребывания здесь Доменико Скарлатти римское общество было каким угодно, только не пуританским, и ограничения на публичные театры и оперные представления значительно ослабли, частично благодаря оппозиции поклонников театра в среде представителей королевских и церковных кругов.

После смерти в 1689 году королевы Кристины остался круг ее друзей, еще в течение полустолетия хранивших живую память о ней. Ее место в качестве центра римского общества, покрови-

⁸ Lasses. Part II. P. 152–153.

⁹ Сведения в этом разделе заимствованы из: Ademollo. Главы VIII и XVII.

теля и судьи искусств занял кардинал Оттобони. Интеллектуальным и литературным наследием королевы управляла Аркадская академия, учрежденная через год после ее смерти теми, кто часто бывал в ее салонах в Палаццо Риарио. Ее последовательницей по королевской линии была королева Мария Казимира Польская, которая столь же страстно желала, сколь и не в состоянии была, продолжать традицию неподражаемой Кристины. Алессандро Скарлатти точно так же был тесно связан со всеми преемниками королевы Кристины, как и с нею самой. Все эти контакты унаследовал Доменико, когда сменил в Риме своего отца.

Пьетро Оттобони, потомок аристократической венецианской семьи, был произведен в сан кардинала 7 ноября 1689 года, четыре недели спустя после того, как на папский престол взошел его двоюродный брат Александр VIII (1689–1691). Было бы трудно найти более впечатляющий пример клерикальной светскости в XVIII веке, чем Оттобони. В его руках во время краткого понтификата Александра VIII оказалось так много источников дохода от церковных земель, что он стал невероятно богатым, хотя его экстравагантные пристрастия требовали больших расходов, и он постоянно пребывал в долгах. Устроившись после 1693 года в дворцовой канцелярии под той же крышей, что и его церковь Сан-Лоренцо-ин-Дамасо, он давал приемы и множество частных музыкальных представлений. Художники Тревисани и Конча получали регулярное жалованье, что давало кардиналу право всегда первым отбирать для себя их работы. В его дворце жил Арканджело Корелли¹⁰. История свидетельствует, что на папском конклаве 1691 года молодой кардинал, которому надоели долгие процедуры, подрядил свой собственный оркестр играть для него в его келье, к великому беспокойству и раздражению его соседей кардиналов. Если верить ходившим тогда сплетням, он никоим образом не был ревностным приверженцем церковного обета безбрачия. Его любовницы изображались в качестве святых; портреты, рисовавшие их в таком облике, украшали его спальню¹¹. Монтескье утверждает, что у него было шестьдесят или семьдесят внебрачных детей¹². Бленвиль характеризует его как «либерального, со всеми обходительного, очень приветли-

¹⁰ Burney. *A General History of Music*. Vol. II. P. 438.

¹¹ Информация в этом разделе (за исключением той, что отмечена в сноске 10) заимствована из: Ranft. Vol. II. P. 268–271.

¹² Montesquieu. Vol. I. P. 701.

вого с иностранцами, которых он принимает в высшей степени учтиво в своем доме. Что касается его личности, то можно смело сказать: он столь же доброжелателен, сколь и умен, так что не удивительно, что его необычайно ценят, и он весьма располагает к себе»¹³.

Когда Оттобони в 1740 году умер, Шарль де Бросс охарактеризовал его как “sans mœurs, sans credit, debauché, ruine, amateur des arts, grand musicien” [безнравственный, некредитоспособный, развратный, разорившийся, коллекционер произведений искусства, большой музыкант. — А. М.]¹⁴. Сен-Симон называет его “un ranier percé” [бездонная бочка, транжир, мот. — А. М.]¹⁵. Действительно, его великолепие увяло вместе с его юностью и доходами, правда, в те времена французы всегда резко отзывались о нем. Скарлатти, однако, знал его в период его расцвета. Все говорит о том, что он был человеком необычайно тонкого вкуса, и эта репутация подтверждается именами художников, которые пользовались его покровительством. По-видимому, мало кто из знаменитых музыкантов, прибывавших в Рим, не встречался с ним. Кардинал имел прямое касательство к каждому оперному представлению, дававшемуся в Риме. Одновременно покровительствовал папской капелле (после 1700)¹⁶, а также имел отношение к той музыке, которая звучала в церкви Санта Мария Маджоре. Именно он в 1703 году устроил для Алессандро Скарлатти назначение в эту церковь, и именно у него Алессандро служил в качестве капельмейстера в 1707 году¹⁷. Интерес кардинала к театру не ограничивался патронажем или делами его собственного театра, который он устроил в одной из зал Канцелярии¹⁸. Не раз он снабжал композиторов оперными либретто. В 1690 году, например, он предоставил Алессандро Скарлатти либретто оперы «Статира» (“La Statira”)¹⁹, а один раз написал даже и то и другое — либретто и музыку — для «Колумба» (“Colombo”, 1691), правда, неудачно. Это был громкий провал²⁰.

¹³ Blainville. Vol. II. P. 394.

¹⁴ De Broses. Vol. I. P. 489. См. также p. 124.

¹⁵ Saint-Simon. Vol. XIX. P. 21.

¹⁶ Adami da Bolsena.

¹⁷ Dent. P. 72, 74.

¹⁸ Filippo Juvarra. Volume Primo. P. 50.

¹⁹ Dent. P. 74.

²⁰ Ademollo. Глава XX. Дент (Dent. P. 74) указывает дату как 1692 год, а Лёвенберг (Loewenberg) — как 1690.

«Никогда не было сюжета более нелепого или хуже разработанного, — восклицает один зритель француз, — эта история связана с Кристофером Колумбом, который, плавая по морям, неожиданно страстно влюбился в свою собственную жену»²¹.

Еженедельные концерты камерной музыки или, как их называли, «Музыкально-поэтические академии», устраивавшиеся у кардинала Оттобони, пользовались славой во всей Европе. Корелли руководил здесь исполнениями сонат и концертной музыки²², и здесь же впервые были исполнены многие кантаты Алессандро Скарлатти. «Виолончельные партии многих из этих кантат были столь великолепны, что всякий, кто был в состоянии исполнить их, по справедливости считался человеком сверхъестественным. Джеминиани любил рассказывать, что Франческилли, знаменитый в начале столетия исполнитель на виолончели, столь восхитительно играл свою партию в одной из кантат, исполнявшихся в Риме (Скарлатти при этом аккомпанировал на клавесине), что общество, состоявшее из благочестивых католиков, живших в провинции, было убеждено, что это не Франческилли играл на виолончели, а ангел, спустившийся с небес и принявший его облик»²³. Ангел этот был, несомненно, написан в серебристых тонах Карло Маратта.

Бленвиль описывает один из концертов у кардинала, состоявшийся 14 мая 1707 года: «Его Преосвященство содержит за свой счет лучших римских музыкантов и исполнителей, и среди них Арканджело Корелли и юного Паолукки, который, как считается, обладает лучшим в Европе голосом. Каждую среду во дворце кардинала устраиваются великолепные концерты, и мы всякий раз их посещаем. Нас потчуют здесь мороженым и изысканными ликерами — таков обычай, когда кардиналы или римские вельможи посещают друг друга. Но огромное неудобство во всех этих концертах в том, что надоедают толпы мелких никчемных аббатиов, являющихся сюда с целью наполнить свои животы этими ликерами и унести с собой хрустальные бутылки и салфетки в придачу»²⁴.

²¹ Ademollo. P. 179–180, цитирует: Coulanges. *Mémoires* (Paris, 1820).

²² Streatfeild. P. 34; Pincherle. *Corelli*. P. 15.

²³ Burney. *A General History of Music*. Vol. II. P. 629.

²⁴ Blainville. Vol. II. P. 394.

Именно на одной из таких академий, как говорят, состоялся знаменитый турнир между Доменико Скарлатти и Генделем²⁵. Инструментом, на котором Гендель одержал победу над Скарлатти, был, по-видимому, красивый одномануальный орган с несколькими регистрами, который описан в инвентарии музыкальных инструментов кардинала, составленном после его смерти в 1740 году²⁶. Клавесин, на котором Скарлатти победил Генделя, был одним из дюжины или около того, которыми владел кардинал. Они имели традиционную итальянскую конструкцию — были либо с двумя регистрами, звучавшими в обычном строе, или же имели третий регистр, звучавший октавой выше; механика инструментов помещалась в богато украшенный корпус. Один из этих клавесинов, с корпусом, расписанным Гаспаром Дюге Пуссеном, вероятно, был похож на инструмент, находящийся в настоящее время в музее Метрополитен. (Ил. 3). Другим в оттобоновском каталоге был «клавесин с полным диапазоном и тремя регистрами, со съемной коробкой и откидной крышкой, расписанной по законам перспективы Дж. Паоло Паннини (sic!); его корпус снаружи украшен в стиле чиароскуро, а позолоченные ножки красиво декорированы резными гирляндами и амурами...» Интересно, не был ли это, случайно, тот самый Паннини, который нарисовал два римских пейзажа, висевших в доме Скарлатти в Мадриде много лет спустя²⁷.

Кроме Генделя и обоих Скарлатти, на инструментах кардинала часто могли играть и другие музыканты. Бернардо Пасквини теперь был признанным патриархом римской музыки. Гаспарини говорит о нем: «Каждый, кому посчастливится работать или учиться под руководством самого знаменитейшего в Риме Бернардо Пасквини, сможет познакомиться с истинным, красивейшим и самым благородным стилем игры и аккомпанемента. Он во всей полноте услышит совершенство чудесной гармонии»²⁸. У Доменико Скарлатти была эта счастливая возможность (как, впрочем, и у его отца) еще в первые дни его пребывания в Риме при дворе королевы Кристины.

²⁵ Mainwaring. P. 59–62.

²⁶ Cametti. *I Cembali del Cardinale Ottoboni*. Приложение III А.

²⁷ Описание той части завещания Доменико Скарлатти, которая была выделена для его дочери Марии в сентябре 1757 года. Приложение II.

²⁸ Gasparini. P. 60 (издание 1745 года).

Лучшие музыканты того времени гордились тем, что называли себя учениками Пасквини. Выдающиеся из них — сам Гаспарини, а также Джованни Мария Касини, а по ту сторону Альп — Георг Муффат и И. П. Кригер. Пасквини родился в Тоскане в 1637 году, учился в Риме у Лоренцо Виттори, позже у Маркантонио Чести, служил в качестве капельмейстера у королевы Кристины и с 1664 года был органистом в римской церкви Санта-Мария-ин-Арачели, а также в церкви Санта-Мария-Маджоре. Он умер 21 ноября 1710 года²⁹. Пасквини был человеком исключительного обаяния, которое просвечивает даже сквозь пыль воспоминаний и эпитафий. Хотя его необычайно свежая клавирная музыка укладывается, как правило, в торжественные формы XVII столетия, она является первым в Италии свидетельством нарождающегося галантного стиля. Однако у Скарлатти только лишь ранняя его клавирная музыка обнаруживает родство с Пасквини. Позже он развил совершенно иную технику игры, а также культивировал и разрабатывал формы, весьма отличные от тех, которые мыслились Пасквини. У Пасквини все — *dolcezza* [итал. — нежность. — А. М.], как, например, в восхитительной “*Toccata con lo Scherzo del Cuccù*”. В этой пьесе есть юмор, но при этом отсутствует язвительная сатира, и нет живости, столь типичной для Скарлатти.

Пасквини разделял то почтение, которое Гаспарини питал к Фрескобальди и музыке более ранней эпохи. Благоговение, которое Доменико на протяжении всей своей жизни испытывал к церковной музыке XV века, основывалось на впечатлениях его юности и на влиянии на него старшего Скарлатти, Франческо Гаспарини и Бернардо Пасквини. Ни один из них еще не отрекся в теории (даже если и сделал это на практике) от строгостей старого итальянского контрапункта. В томе своих сонетов, опубликованных в виде партитуры в 1690 году, Бернардо Пасквини оставил прямое доказательство своей преданности Палестрине: «*Всякий, кто претендует быть музыкантом или органистом и при этом не отвеживает нектар — не пьет молоко этих божественных композиций Палестрины, — несо-*

²⁹ Вышеприведенные биографические сведения о Пасквини заимствованы из следующих изданий: Bonaventura. P. 27, 31–33, 42–47, 64. Крешимбени (Crescimbeni. *Notize istoriche degli Arcadi morti*. Vol. II. P. 330) включает биографию Пасквини.

мненно, есть и впредь будет жалким ничтожеством. Вот мнение Бернардо Пасквини, презренного невежды»³⁰.

Величайшим итальянским музыкантом, которого Доменико Скарлатти слушал во дворце Оттобони помимо Пасквини и своего собственного отца, был Арканджело Корелли. Его творения, единодушно почитаемые во всей Европе и даже за океаном, пережили сочинения всех его современников. Своими сонатами и концертами Корелли заложил самые основы камерной музыки XVIII века. В отличие от скрипачей следующего поколения, виртуозность исполнения он всегда подчинял музыкальной экспрессии. В порыве энтузиазма Гаспарини называет его «истинным Орфеем нашего времени, который с таким мастерством, изобретательностью и изяществом ведет свои басы и модулирует, а диссонансы столь хорошо разрешает и так чудесно вплетает в разнообразные темы, что можно смело сказать: он раскрыл совершенство восхитительной гармонии»³¹.

Если в более поздние годы Доменико Скарлатти мог позволить себе самые неслыханные вольности, то это потому, что он овладел техникой Гаспарини, Пасквини, Корелли и своего отца, каждый из которых сочинял в своем собственном стиле, с величайшей изысканностью и с полнейшей самодисциплиной употребляя любые хитроумные изобретения, известные в музыке. Пример этих мастеров давал ему ту же силу для усмирения буйного роста фантазии, какую отеческая дисциплина зальцбургского скрипача дала Вольфгангу Моцарту.

В академии Аркадии Доменико Скарлатти нашел литературное наследие той римской культуры, в которой его отец достиг полной зрелости и с которой он никогда не терял связи. В рощах Аркадии часто устраивались торжественные церемонии в память королевы Кристины. Приняв причудливые имена (Оттобони был известен как Кратео, а королева Мария Казимира как Амириска Телиа), «нимфы» и «пастухи» Аркадии встречались в различных римских дворцах, которые они называли хижинами, и в искусственных садах, замышлявшихся как «пастбища». Вместо овец они пасли тонко надушенные «воспоминания» о греческих и римских поэтах, Петрарке, и Лауре, и Саннадзаро. Эмблемой этого общества был сиринокс.

³⁰ Bonaventura. P. 32.

³¹ Gasparini. P. 44 (издание 1745 года).

В 1726 году благодаря щедрости следующего покровителя Доменико Скарлатти Жуана V Португальского они основали свой собственный Bosco Parhasio (Райский сад) на склонах Джаникулюма³². Эта роща Аркадии один из очаровательнейших садов XVIII века, с крошечным амфитеатром и запутанными тенистыми тропинками, он и сейчас существует как пленительный оазис, где звук тихо струящихся фонтанов все еще едва слышен сквозь шум, доносящийся с проходящих неподалеку аллей Трастевере.

Большая часть того культурного римского общества, в котором вращались Доменико и Алессандро Скарлатти, была вхожа в Аркадию³³. Аркадскими пастухами состояли Капечи, Фругони, Мартелли, Ролли, Дзено и многие другие оперные либреттисты того времени. Джамбатиста Вико также был аркадцем, как позже и Метастазιο. Секретарем в Академии был Джованни Марио Крешимбени, чьи цветистые описания былых времен Аркадии по точности своей соперничают с рассказами Саннадзаро и сэра Филиппа Сиднея. Среди пастухов были два члена флорентийской династии Скарлатти — аббат Алессандро Скарлатти и каноник Джулио Алессандро Скарлатти³⁴. Несмотря на все попытки потомков Доменико³⁵, установить хоть какое-то родство между аристократической тосканской династией Скарлатти и сравнительно скромной семьей музыкантов, по-видимому, не удалось.

Хотя Алессандро Скарлатти, Арканджело Корелли и Бернардо Пасквини часто принимали участие в аркадских «музыкальных академиях» и были близко знакомы с главными «пастухами», они не сразу стали пастухами, поскольку согласно первоначальным правилам, в это общество принимались только поэты и аристократы. В 1706 году специально был пересмотрен устав, и 26 апреля эти три музыканта были приняты в Аркадию под именами *Терпандро*, *Аркомело* и *Протико*³⁶.

³² Morei. P. 67. Мраморная доска с надписью, напоминающей об этом даре, до сих пор видна на воротах внизу сада.

³³ Рассказы об Аркадии и ее членах можно найти: Crescimbeni. *L'Arcadia*, и *Notize istoriche degli Arcadi morti*; Carini; Vernon Lee.

³⁴ Crescimbeni. *L'Arcadia*. P. 350, 363; *Notize istoriche degli Arcadi morti*. P. 252–254.

³⁵ См. главу VII.

³⁶ Dent. P. 89; Bonaventura. P. 30–31.

Однажды Скарлатти, Пасквини и Корелли предложили подготовить вечернее развлечение для «нимф» и «пастухов» в хижине (то есть во дворце) Метауро (аббата Ривера). Крешимбени с цветистыми похвалами сообщает³⁷, что Аркомело (Корелли) сначала руководил оркестром в одной из симфоний, написанных в хижине знаменитого Кратео (дворец кардинала Оттобони). Затем Терпандро (Скарлатти) извлек из своего «заплечного мешка» несколько канцон Тирси (Джамбатисты Дзаппи). Тирси противился, уверяя, что они не столь хороши для такого изысканного общества. Он пояснил, что они были написаны только для того, чтобы быть положенными на музыку, и что он обычно импровизирует их, как правило, прямо в присутствии композитора, который должен положить их на музыку; в этом мог убедиться Терпандро, когда вместе они были в очаровательной парфеноновской местности (Неаполь). На это Терпандро ответил, что у Тирси все они восхитительны и что он обладает талантом импровизировать то, что другие никогда не смогут создать, сколько бы ни старались.

После того как кантаты с этими самыми стихами были исполнены Протико (Пасквини) и Терпандро, попеременно игравшими на клавесине, и прозвучали другие инструментальные пьесы, Терпандро, сидя за своим клавесином, заметил, что Тирси выглядит поглощенным своими мыслями. «Если я догадаюсь, о Тирси, в чем причина твоей глубокой задумчивости, что ты мне дашь за это?» Тирси ответил: «Я дам тебе то, о чем я думаю, но при условии, что ты тут же из этого сделаешь подарок нашему благороднейшему обществу». В результате Тирси продекламировал новую поэму, которую он мысленно сочинял, а Терпандро тут же положил ее на музыку и спел. Вечер завершился импровизациями Терпандро и Тирси, причем столь стремительными, что один еще не успевал дочитать последнюю строку поэмы, как другой уже подбирал для нее музыку. Приветствуя овациями Тирси и Терпандро, а также их спутников, все общество разошлось, чтобы подготовиться для более раннего отправления на следующий день в «Элизиум».

³⁷ Весь этот рассказ дается по пересказу Крешимбени: Crescimbeni. *L'Arcadia* Libro Settimo. Prosa IV, V.

Доменико Скарлатти так и не сделался пастухом Аркадии, хотя его музыка и исполнялась здесь. Не состоял пастухом и Гендель, хотя был здесь частым гостем. Однако аркадцами были многие выдающиеся личности времени, совпавшего с пребыванием Доменико в Риме. Стороннему наблюдателю имена и отношения в этом обществе на первый взгляд могут показаться нелепыми и смешными, но как только развертываешь свитки пасторальной поэзии, с ее сладкозвучными именами пастухов, невольно начинаешь проникаться невинными радостями аркадского пастбища. Наиболее непосредственным наследием, доставшимся Доменико Скарлатти от мира юности его отца и королевы Кристины, было покровительство ему королевы Марии Казимиры Польской, не во всем успешно подражавшей Кристине. В сущности, связь с ней Доменико, по видимому, непосредственно унаследовал от отца.

Мария Казимира — не та личность, о которой историки говорят с единодушным восхищением. Даже в преклонные годы ее положение было беспокойным. В юности, говорят, она была необыкновенно красивой, но всегда завистливой, эгоцентричной и необычайно любившей всяческие интриги. Уроженка Франции (она родилась в 1641 году и звалась *Marie La Grange d'Arquien*), она впоследствии отправилась в Польшу к королеве Марии Луизе Гонзага в качестве ее фрейлины. Вторым ее мужем был Ян Собески, с которым она яростно и беспрестанно ссорилась. Он стал королем Польши в 1674 году. Их старший сын, взойдя на престол, принял меры предосторожности и изгнал свою мать из Польши. Она прибыла в Рим в апреле 1699 года, страстно желая так утвердить свой двор, чтобы он был столь же блестящим, как и двор королевы Кристины. Будучи вдовой именитого защитника христианства в борьбе с турками, Мария Казимира, очевидно, считала, что имеет такие же права, как и Кристина, которая, хотя и была дочерью апологета протестантизма (а может быть, именно поэтому), почиталась церковью как одна из самых видных высокопоставленных новообращенных. Несмотря на то что Мария Казимира имела меньше достоинства, еще меньше очарования и совсем ничего от интеллекта своей предшественницы, ей был оказан хороший прием, и 5 октября 1699 года она стала членом академии Аркадии³⁸.

³⁸ Информация в этом разделе заимствована из: *Waliszewski*.

Римляне, однако, быстро заметили различие между двумя королевами, и вскоре после прибытия Марии Казимиры стала популярной такая эпиграмма³⁹:

Рожденная галльским петухом, простая курица
Жила среди поляков, и считаясь королевой,
В Рим прибыла она скорее христианкой, чем Кристиной.

Ее экстравагантной жизни и показной набожности сопутствовали мелочные ссоры с церковниками по вопросам церемониала, а также скандалы, спровоцированные двумя ее сыновьями⁴⁰. О них можно сказать, что они дают подтверждение, пришедшее из-за границы, бытовавшему мнению, будто SPQR является аббревиатурой не для *Senatus Populus que Romanus* [Сенат и римский народ (в роли судебной власти) — лат. — А. М.], а для *Sanno puttane, queste Romane*⁴¹ [Знают шлюхи эти римские. — А. М.].

Доменико Скарлатти поступил на службу к Марии Казимире, по-видимому, в качестве непосредственной замены своего отца. До лета 1708 года Алессандро служил ее капельмейстером и написал серенаду «Победа веры» (*“La Vittoria delle Fede”*), которая была исполнена в королевском дворце 12 сентября в память о победе Яна Собеского над турками во время осады Вены⁴². Но вскоре после этого Алессандро решил вернуться в Неаполь на службу к кардиналу Гримани, бывшему в то время австрийским вице-королем для правителей Неаполя. (Кардинал Гримани написал либретто для генделевской «Агриппины».) Алессандро вызвал из Урбино своего старшего сына Пьетро и добыл для него сверхштатное место органиста в королевской капелле в Неаполе⁴³, сам же 1 декабря занял временный пост помощника органиста и вновь получил свой прежний пост капельмейстера 9 января 1709 года⁴⁴, а Доменико передал должность, которую занимал у королевы Марии Казимиры. При ней Доменико оставался все то время, что она жила в Риме.

³⁹ Waliszewski. P. 273:

“Naqui da un Gallo semplice gallina
Vissi tra li Polastri, e poi regina
Venni a Roma, Christiana e non Christina”.

⁴⁰ Waliszewski. Глава XI.

⁴¹ Montesquieu. Vol. I. P. 671.

⁴² Cametti. *Carlo Sigismondo Capeci*.

⁴³ Ligi. P. 136; Prota-Giurleo. P. 26.

⁴⁴ Dent. P. 113, 116.

Когда Доменико Скарлатти поступил на службу к Марии Казимире⁴⁵, ей было далеко за шестьдесят. Скорее в силу определенной притягательности всего экстравагантного и своей влияния, нежели благодаря уму или добродушию, ей удалось собрать вокруг себя тех, кто еще остался из старого круга Кристины — «нимф» и «пастухов» Аркадии, а также частых посетителей салона Оттобони. В 1702 году она взяла в аренду дворец на Пьяцца делла Тринита де Монти, выстроенный в треугольнике, образованном пересечениями Виа Грегориана и Виа Систина⁴⁶. Дворец этот был построен художником XVI века Федериги Дзуккари, который спроектировал фантастические орнаменты, до сих пор украшающие здание. С верхних этажей дворца открывался великолепный вид на римские крыши — от Сан-Карло аль Корсо на востоке до собора св. Петра на западе. Со времен Марии Казимиры этот дворец дал приют многим выдающимся его временным обитателям, среди которых были Винкельман, знаток римской античности, и художники Рейнолдс и Давид⁴⁷. Он служит, кстати, местом действия некоторых эпизодов в романе Д'Аннунцио «Наслаждение» («Il Piacerе»), происходящих в роскошной обстановке.

В тот же год, когда Мария Казимира перебралась во дворец Дзуккари, она обратилась с петицией к Папе римскому разрешить исполнять в ее доме «благопристойные комедии»⁴⁸. Ее честолюбивые замыслы давать театральные представления стали осуществляться в 1704 году, когда в качестве своего секретаря она наняла Карло Сигизмундо Капечи, поэта и драматурга, в прошлом юриста и дипломата⁴⁹. Родившийся в Риме в 1652 году и получивший образование в Риме и Мадриде, он с 1692 года стал членом Аркадии, где носил имя Метисто Ольбиано. Капечи писал либретто для всех представлений, которые впоследствии ставились в королевском дворце. Первыми были небольшие серенады для двух или трех певцов, а также прологи к балетам. Летом 1708 года Мария Казимира выстро-

⁴⁵ К Посту 1709 года — времени исполнения *Clodoveo*.

⁴⁶ Körte. S. 48–52.

⁴⁷ Ibid. P. 53–56.

⁴⁸ Waliszewski. P. 247.

⁴⁹ Остальные факты в этом абзаце заимствованы: Cametti. *Carlo Sigismondo Capeci*. Исполнением 17 января 1709 года, по-видимому, руководил Доменико, поскольку Алессандро в это время был уже в Неаполе.

ила во дворце Дзуккари небольшой свой личный театр — несомненно, в подражание театру кардинала Оттобони. Первой оперой, поставленной во вновь отстроенном театре, была «Сын из леса» (*Il Figlio delle Selve*) Алессандро Скарлатти, исполненная 17 января 1709 года. Она основывалась на старой и довольно удачной драме Капечи, препарированной для данного события, дабы служить в качестве вступления и сопровождения балета. Либо эта постановка была запланирована еще до назначения Доменико на его пост, либо у него не было времени для сочинения нового произведения. Впоследствии Доменико ежегодно сочинял свою собственную оперу на либретто Капечи, и продолжалось это в течение всего того времени, что королева оставалась в Риме.

Когда судишь об этих либретто с точки зрения фабулы, то чтиво это представляется малоинтересным, хотя в их языке есть определенная живость, вкрадчивость и выразительность, которые тут же просятся быть положенными на музыку. Аддисон, возможно, имел в виду либретто Капечи, когда за несколько лет до этого комментировал тексты итальянской оперы: «У итальянских поэтов, помимо прославленной мягкости их языка, имеется одно особое преимущество перед писателями других наций — заключено оно в различии их поэтического и прозаического языков. В самом деле, во всех странах есть такие фразеологические обороты, которые типичны только для поэтов, но у итальянцев встречаются не только предложения, а масса особых слов, никогда не употребляемых в обычном разговоре. В поэзии они используют различные обороты и тонкости, причем так, что некоторые буквы выбрасываются, и слова, когда им надлежит занять место в стихе, предстают в иной форме. По этой причине итальянской опере редко грозит потускнеть от бедности языка, при всей скудости и избитости идей у нее есть некая красота и высокопарность в экспрессии. Без этого естественного преимущества языка их теперешняя поэзия должна была бы казаться ужасно низкой и вульгарной, несмотря на многие пространные аллегории, столь широко используемые писателями этой нации»⁵⁰.

Первым сочинением Доменико Скарлатти, созданным для Марии Казимиры, была оратория «Обращение Хлодвига,

⁵⁰ Addison. P. 60.

короля Франции» (*“La Conversione di Clodoveo Re di Francia”*), исполненная, по всей вероятности, во время Великого поста 1709 года. Примером банальной и даже смехотворной идеи, облагороженной элегантностью языка Капечи (как раз то, что мог иметь в виду Аддисон), является текст небольшой арии:

“Rasserenatevi
Care Pupille
Ch’io vado a spargere
Di sangue i fiumi
Perche compensio
De vostri lumi
Le vaghe stille.
Rasserenatevi...”

«Умиротворитесь,
Милые очи;
Я иду наполнять реки кровью,
Чтобы они возместили
Затуманенные слезы
Ваших очей.
Умиротворитесь...»

Художником, гораздо более ярко проявившим свой талант, чем Капечи и Доменико Скарлатти, в то время был архитектор и декоратор королевского театра Филиппо Юварра⁵¹. Его декорации принесли подлинную славу оперным постановкам Марии Казимиры. Что касается большого числа эскизов, которыми заполнены его сохранившиеся записные книжки, то они демонстрируют великолепие и богатство его воображения. Родился он в Мессине в 1678 году и в течение нескольких лет работал в Риме с Карло Фонтана. Однако притом что сила его фантазии считалась совершенно необычайной, а быстрота и выразительность рисунка изумляли, ему еще не доверяли какого-либо собственного крупного строительства. Но подобно любому архитектору того времени он был постоянно занят подготовкой фейерверков, процессий, проектированием триумфальных арок и, прежде всего, созданием театральных декораций. В 1706 году он поступил на службу к кардиналу Оттобони, который снабдил его всей необходимой фурнитурой — вратами, тритонами, изделиями из серебра, канделябрами — всем, что требовалось для празднеств и религиозных обрядов.

⁵¹ Информация в этом абзаце взята из: Filippo Juvarra. Volume Primo.

Для Оттобони Юварра спроектировал также небольшой театр, предназначенный для постановок камерных опер. Никаких следов не осталось ни от этого театра, ни от театра королевы, но сохранились некоторые зарисовки, сделанные Юваррой; они дают нам представление о его размахе. Сцена была не больше комнаты, но ее оформление, сделанное Юваррой, так обманывает наше чувство пространства, а перспектива столь выразительна, что трудно представить себе все это в уменьшенном до истинных размеров крохотного театра Оттобони. С фантастической дерзостью воздвигаются широкие барочные своды, панорамы парков уходят в бесконечные дали, сцены кораблекрушений и бурь вызывают благоговейный трепет зрителя. И впрямь, сложной задачей было для актеров и певцов не ступать в столь грозном соперничестве.

Театр Марии Казимиры был, вероятно, даже еще меньше, чем у Оттобони, поскольку во дворце Дзуккари не было достаточного пространства, особенно если сравнить его с обширными помещениями Канцелярии. Сохранилось одиннадцать рисунков Юварры, помеченных «Королева Польши» (*“Regina di Polonia”*)⁵². Это, несомненно, наброски для опер Скарлатти и Капечи. Некоторые из них обнаруживают, что идеи, уже когда-то разработанные для Оттобони, в слегка трансформированном виде использовались для постановок королевы; и действительно, на одном из них сверху Юварра написал имя Оттобони, внизу — «Королева Польши». Этот набросок, по-видимому, был осуществлен на сцене, поскольку содержит нумерацию для трех плоскостей, которые должны были здесь использоваться (это может представлять либо «Парк или открытый сад» в «Фетиде на Скиросе» акт II, сцена 7; или «Рошу неподалеку от храма Дианы» в «Ифигении в Тавриде» акт I. См. ил. 11).

В целом же сохранившиеся рисунки, созданные для королевы, не столь грандиозны; они лиричнее, чем большинство рисунков, сделанных для Оттобони. В них преобладают не столько архитектурные фантазии, сколько пейзажи. Расхождения этих рисунков со сценическими ремарками, имеющимися в оригинальных либретто, не позволяют с полной уверенно-

⁵² Турин, Национальная библиотека. Ris. 59-4. (Ил. 9-14). Еще две репродукции см.: *Filippo Juvarra. Volume Primo. Pl. 221, 222.*

стью идентифицировать их, за исключением трех изображенных шатров. Один рисунок — это «Лагерь на морских берегах» из «Ифигении в Авлиде», акт III (ил. 13); а другой, несомненно, представляет «Сельскую местность с павильоном Агамемнона» из I акта той же оперы⁵³.

«Сильвия» (*“La Silvia”*) — пастораль в трех актах и первая опера самого Скарлатти, созданная для королевы. Она была исполнена 27 января 1710 года. Посвящение, которое Капечи предпослал своему либретто, с его извинениями за поспешность, с которой сочинялась эта композиция, а также предусмотрительный выбор льстивых эпитетов — все это вновь напоминает иронические характеристики Бенедетто Марчелло, данные им оперным поэтам.

В следующем году Доменико сочинил для королевского театра две оперы. Одна из них — «Орландо, или Безумие ревности» (*“L’Orlando overo la Gelosa Pazzia”*), поставленная во время карнавала 1711 года. Капечи в своем предисловии к либретто упоминает о своем долге перед Ариосто и Боярдо и оправдывает некоторые изменения, которые по необходимости он сделал в сюжете, дабы установить «единство времени и действия, которые с большей строгостью требуются в трагедии, чем в эпическом произведении».

Опера Доменико «Птоломей и Александр» (*“Tolomeo ed Alessandro”*) была впервые исполнена в королевском дворце 19 января 1711 года. Капечи препарировал текст, сделав из него довольно искусственный комплимент сыну Марии Казимиры принцу Александру Собески, который вполне натурально увидел себя уступающим польский трон своему старшему брату. Нельзя не отметить, что в опере Александр уступает свой трон Птоломею гораздо более изящно, чем это было сделано Александром Собески. Сама драма — это хитросплетение всевозможных аллегорий и перипетий замаскированных персонажей, которое Капечи поясняет следующим образом:

«Птоломей, изгнанный своей матерью Клеопатрой, тайно обитает на Кипре как простой пастух под именем Осмино. Корабль, на борту которого Селеука, жена Птолемея, отнятая

⁵³ Вариант этого последнего рисунка см.: Filippo Juvarra. Volume Primo. Pl. 221, вместе еще с одним вариантом, имеющим надпись «Оттобони» (Pl. 220).

у него и посланная Клеопатрой к Трифону, тирану Сирии, терпит крушение. Все уверены, что Селеуку поглотила морская пучина. Но на самом деле, спасшись и зная, что муж ее находится на Кипре, она, переодевшись также в пастушескую одежду, под вымышленным именем Делия отправляется туда разыскивать его. Александр тоже послан своей матерью на Кипр с сильной армией, чтобы покончить с Птоломеем, хотя в глубине души он намерен спасти своего брата и вернуть ему корону. На Кипре в то время царствует Арасп, который живет со своей сестрой Элизой на очаровательной вилле, расположенной на морском берегу. Он влюблен в пастушку Делию, которая на самом деле является Селеукой, а Элиза — в Осмино, то есть в Птолемея. И, наконец, Дорисба, дочь Изауро, принца Тире, она раньше была возлюбленной Араспа, но теперь он покинул ее. Она переоделась садовницей и теперь ее зовут Клори. Между этими шестью персонажами происходят разнообразные коллизии, не противоречащие исторической истине».

Полная партитура первого акта «Птолемея» недавно неожиданно всплыла в одном антикварном магазине в Риме. На ней имелись странные надписи “Dominicus Carese” и “Ad usu C S”, означающие, вероятно, что это была копия, сделанная для Капечи. Это единственная полная партитура (вместе с речитативами) целого акта оперы Доменико: о существовании других неизвестно. Партитура предполагает четыре сопрано, два контральто, флейту, гобой, струнные и basso continuo. Третья часть увертюры дает нам самый ранний пример письма Доменико в двухчастной форме, — той форме, которую он впоследствии будет широко использовать почти во всех своих клавесинных сонатах. Первые две арии написаны в величественном трагическом стиле, вполне достойном декорации Юварры.

Принц Александр Собески устроил еще одно представление «Птолемея» для «нимф» и «пастухов» Аркадии в специально созданном театре на открытом воздухе. Крешимбени с подслащенными хвалами сообщает об этом исполнении: «Самым красивым был театр. Нельзя желать ничего более гармоничного и более подходящего для данного случая: приятные голоса, доставляющая удовольствие игра, прелестные костюмы и чудесное оформление, великолепная музыка, изумительный оркестр и, прежде всего, достойная всяческого уважения поэтическая

композиция — все это было представлено в такой манере, что каждый счел это зрелище в высшей степени достойным королевского гения, задумавшего его...»⁵⁴. В пространном отчете Крешимбени об этой опере нет ни одного слова о Доменико Скарлатти, хотя по всей вероятности он сам дирижировал исполнением, сидя за клавесином. Не упомянут он и в сборнике приветственных стихов, который члены Аркадии выпустили после представления для королевы. Его семнадцать сонетов и один мадригал Ренды, Мартелли, Буонакорси и других превозносят королеву, принца Александра, либреттиста Капечи, двух певиц — Паолу Алари и Марию Джусту — и других исполнителей оперы. Это вдвойне странно, ведь Доменико оказался проигнорированным не только как автор музыки, но и как сын почтенного аркадского «пастуха».

Опера «Фетида на Скиросе» была исполнена 10 января 1712 года. Оправдываясь за некоторые изменения, сделанные в этом сюжете, Капечи объясняет, что Улисс (Одиссей) должен был отправиться на поиски Ахиллеса не в качестве разносчика слухов, а как посланник Агамемнона, с тем, чтобы его можно было сделать более пристойным персонажем. Из музыки Доменико к «Фетиде на Скиросе» сохранилось десять пьес в виде вокальной партитуры (оркестр представлен только партией *continuo*). Примечательны две ансамблевые пьесы, в особенности очаровательный терцет “*Amando, tacendo*”.

В том же году Капечи и Скарлатти оперой «Овации преданных Имени Пресвятой Девы Марии» (“*Applauso Devoto al Nome di Maria Santissima*”) отпраздновали годовщину освобождения Вены войсками Собески. В этом сочинении три аллегорических протагониста — Время, Сон и Бессмертие, расточающие такое же количество высокопарной лести самой Марии Казимире, сколько и в память ее мужа.

В 1713 году трагедии Еврипида дали Капечи и Скарлатти сюжеты для двух опер. 11 января была поставлена «Ифигения Авлиде» (“*Ifigenia in Aulide*”), основанная на переводе Скамакки, а в феврале — «Ифигения в Тавриде» (“*Ifigenia in Tauri*”),

⁵⁴ Crescimbeni. *L'Arcadia*. Libro Settimo. Prosa XIV. Королева ежегодно приглашала членов Академии на представления (Morei. P. 238). Так поступали и кардинал Оттобони, и принц Русполи (Рим, библиотека Анджелико, архивы Аркадии, рукопись: Crescimbeni. *Il Secondo Volume del Racconto de fatti degli Arcadi...*).

взятая (за исключением введенных дополнительных эпизодов) из версии Пьеро Якопо Мартелли⁵⁵.

Последней оперой, заказанной Скарлатти королевой, была «Любовь к тени и ревность ауры» (*"Amor d'un'ombra e Gelosia d'un'aurea"*), исполненная в январе 1714 года. Капечи создал свое либретто, соединив два сюжета — об Эхо и Нарциссе, а также о Кефале и Прокриде из «Метаморфоз» Овидия. Он отмечает в предисловии: «Я прошу прощения только за некоторые изменения в конце, в частности, за то, что сделал Нарцисса влюбившимся не в самого себя, а в Эхо, и Кефала, не убивающим, а лишь слегка ранящим Прокриду, поскольку таким образом мне хотелось закончить оперу скорее счастливым, нежели трагическим событием в соответствии с современным вкусом и обычаем. В остальном я стремился не отходить от того, что написано неподражаемым пером...» Совершенно удовлетворенный полным изменением основного значения овидиевских аллегорий и написав в стиле, который стал классическим среди либреттистов и второстепенных писателей, Капечи добавляет аргумент, предназначенный для глаз церковного цензора: «Слова „Рок“, „божественность“, „судьба“, „поклоняться“ и подобные должны пониматься в качестве причудливых образов того, кто пишет как поэт, а не как чувства того, кто исповедует истинную римско-католическую веру». Аналогичные замечания были добавлены к «Птоломею» и к «Фетиде на Скиросе», с тем, чтобы верующая душа автора не была скомпрометирована поэтическими вольностями его пера.

Из всей музыки, сочиненной Доменико Скарлатти для королевы Марии Казимиры, сохранились только лишь полный первый акт «Птоломея», десять вокальных пьес из «Фетиды на Скиросе» (без инструментальных партий, за исключением continuo) и увертюра, а также вокальные номера из «Любви к тени» (без речитативов и только с несколькими инструментальными партиями, что не позволяет опубликовать их в виде партитуры). Друг Доменико Розенгрейв поставил и опубликовал в Лондоне в 1720 году «Любовь к тени» под заглавием «Нарцисс» (*"Narciso"*). Если не считать нескольких очарова-

⁵⁵ Капечи упоминает этих авторов в своих предисловиях к соответствующим либретто.

тельных пассажей, особенно серенаду со скрипками *pizzicato*, имитирующими мандолину, — этого напоминания моцартовского «Дон Жуана», «Нарцисс» не оставляет нам почти ничего, что вызвало бы сожаление по поводу той музыки Доменико к драматическим спектаклям, которая утеряна.

Бёрни довольно справедливо замечает по этому поводу, что «хотя здесь есть много новых и доставляющих удовольствие пассажей, однако тот, кто знаком с оригинальными и счастливыми находками этого композитора в клавесинных пьесах, должен быть удивлен сдержанностью, если не сказать унылостью его арий. Его гений еще не развернулся, и у него не было опыта писать для голоса, как у его отца — величайшего вокального композитора своего времени. Впоследствии Доменико стал самым оригинальным и изумительным исполнителем на клавесине, равно как и композитором для этого инструмента. Но, по-видимому, никому не удастся быть одинаково великим в двух различных сферах!»⁵⁶

Несмотря на великолепие своих оперных постановок или, точнее, быть может, именно из-за них Мария Казимира истощила свои финансы. Она больше не могла удовлетворять своих кредиторов, жалуя их сомнительными дворянскими титулами⁵⁷. Доменико Скарлатти тоже мог замечать, что жалованье выплачивалось ею далеко не так же регулярно, как рождались ее сумасбродные выходы.

Королева вынуждена была оставить все надежды кончить дни свои в атмосфере театрализованной набожности. Хотя ее радушно приглашали в несколько стран Европы, она считала для себя необходимым обосноваться поблизости от надежного источника дохода. Людовик XIV, разрешив ей вернуться во Францию, предложил ей на выбор один из королевских замков на Луаре с тем условием, что ее не будет в Версале⁵⁸. Распроставшись с Папой и кардиналами, двором и оперой, она в июне 1714 года отплыла из Чивитавеккьи на папской галере,

⁵⁶ Burney. *A General History of Music*. Vol. II. P. 706.

⁵⁷ Своего землевладельца Джакомо Цуккари она высокопарно именovala «uno del nobili Famigliari attuale della Nostra Corte» (Körte. S. 50, 86). Себя она именovala, полностью перечисляя свои титулы: «Maria Casimira, per grazia di Dio, Regina di Polonia, Cranduchessa di Lithuania, Russia, Prussia, Moscovia, Semogizia, Kiovia, Volhinia, Podilia, Podlachia, Livonia, Severia, Smolenscia, Cirmicovia, etc.»

⁵⁸ Saint-Simon. Vol. XXIV. P. 320.

украшенной позолоченными скульптурами, красным камчатным полотном и золотыми кружевами⁵⁹.

Герцог Виллар видел ее в Блуа в 1715 году. «Она была уже весьма преклонного возраста, но, тем не менее, украшала себя множеством мушек и обильно употребляла румяна. Будучи в высшей степени галантной, она сохранила королевский облик и привлекала к своей персоне внимание дольше, чем другие женщины»⁶⁰. Сен-Симон рисует достоверную картину ее последних дней⁶¹. Она умерла в Блуа 30 января 1715 года. Александр Собески умер в Риме вскоре после ее отъезда. Ее внучка Клементина позже вернулась в Рим в качестве жены английского претендента на трон, чтобы продолжить традицию представлять королев без королевств⁶².

⁵⁹ Labat. Vol. VII. P. 29–31.

⁶⁰ Saint-Simon. Vol. XXIV. P. 324.

⁶¹ Ibid. P. 320.

⁶² Waliszewski. P. 282–283.

Глава IV · ЦЕРКОВЬ И ТЕАТР

ВАТИКАН · ПОРТУГАЛЬСКОЕ ПОСОЛЬСТВО · РИМСКИЕ ТЕАТРЫ
И ПОСЛЕДНИЕ ОПЕРЫ ДОМЕНИКО · ОСВОБОЖДЕНИЕ · МИФИЧЕ-
СКОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ В ЛОНДОН · ОТЪЕЗД



В последний год своей службы у королевы Марии Казимиры Доменико установил контакты с Ватиканом. Мы склонны предположить, что этим он был обязан своему отцу, как и получением всех предыдущих своих должностей. Алессандро часто приезжал в Рим и никогда не терял контактов со своими римскими друзьями и покровителями. Все годы жизни в Риме Доменико, по-видимому, пребывал в сравнительной безвестности в тени своего отца. С момента его турнира с Генделем у кардинала Оттобони (вероятно, в 1709 году) вплоть до его отъезда десять лет спустя не сохранилось ни одного анекдота или высказывания, касающегося Доменико. Только сухие записи о его работе в Ватикане, об оперных либретто и один случайный документ — вот все, что проливает хоть какой-то свет на его деятельность; документы эти ничего не проясняют из того, что касается его личной жизни.

Паоло Лоренцани, старый капельмейстер капеллы Юлия, умер в октябре 1713 года¹. В ноябре Томмазо Бай, старший по должности член капеллы и в течение многих лет работавший в ней в качестве тенора, был назначен капельмейстером, а Доменико Скарлатти его ассистентом². 22 декабря следующего года Бай скончался и Скарлатти стал его преемником³. Безусловно, Бай перед смертью был нетрудоспособен, и Скарлатти к тому времени уже приготовил одну кантату для исполнения в сочельник в Ватикане⁴. Либретто, сочиненное Франческо Мария Гаспарри, одним из членов Аркадии, предоставляло роли для аллегорических и не совсем римских по характеру фигур Милосердия, Веры и Целомудрия, а также для архангела

¹ Baini. Vol. II. P. 280. Из дневника Колиньяни (Colignani).

² Arch. Cap. S. Petri. Vat. (Приложение II, документ 1713 года).

³ Ibid. (Приложение II, документ 1714 года).

⁴ *Cantata da Recitarsi nel Palazzo Apostolico la Notte del SS^{mo}. Natale Nell'Anno MDCCXIV...*

Гавриила и для хора ангелов. В предыдущие годы Скарлатти написал музыку для этих празднеств⁵, а Корелли, вероятно, для такого же случая написал свой чудесный Рождественский концерт.

Президент де Бросс живописует занимательную картину одного из таких сочельников в Ватикане. После концерта и исполнения оратории Папа устроил кардиналам великолепный ужин. «Мы — лорд Стэффорд и я — беседовали с кардиналом Аквавива и кардиналом Тенчин. Этот последний, видя рядом с собой кардинала-викария Гваданьи, доброго монаха, фанатичного кармелита, образец сульпицианина, застенчиво поглощающего осетра и пьющего, словно член общества трезвости, повернулся в его сторону и, внимательно рассматривая его бледное лицо, сказал ему нежным елейным голосом: „Ваше Преосвященство плохо себя чувствует — кажется, оно не ест“. После ужина кардиналы, подхватив свои церковные облачения, отправились в Сикстинскую капеллу. Что же касается бедного Гваданьи, то он до такой степени постился, что лишился сил, и его вынесли. Я слышал, как люди позади меня говорили: „Увы, взгляните на этого святого человека, аскетизм и молитвы довели его до такого состояния“»⁶.

Имя Доменико Скарлатти ни разу не появляется в платежных ведомостях капеллы Юлия за все то время, что он был ассистентом у Томмазо Бая. Впервые он был внесен в ведомость 28 февраля 1715 года⁷, а 1 марта ему было выплачено тридцать скуди за два предшествовавших месяца⁸. С тех пор он ежемесячно получал пятнадцать скуди на протяжении всей своей службы в этой должности. Это было такое же жалованье, которое получали его предшественники, а затем и преемники. В состав капеллы Юлия в то время, когда сюда был назначен Скарлатти, входили шестнадцать певцов (по четыре на каждую партию), органист и *maestro d'organi* (органист-концертмейстер). Певцам сопрано платилось пять скуди в месяц, другим

⁵ Dent. P. 99–102, II.

⁶ De Brosses. Vol. II. P. 152–154.

⁷ Biblioteca Vaticana, Archivio di S. Pietro, Cappella Giulia 203, *Del Registro dal 1713 a tt. l'Ann. 1750*. Filza. 14.

⁸ Biblioteca Vaticana, Archivio di S. Pietro, Cappella Giulia 174, *Del Registro de Mandati della Cappella Giulia — E — 1713 a tutto 1744*. Из этого источника заимствована остальная информация этого абзаца (Приложение II).

певцам — семь, органисту — шесть, органисту-концертмейстеру — два, капелланам — четыре. Ко времени, когда Доменико покинул Ватикан, число сопрано увеличилось до шести.

В соборе св. Петра для более торжественных служб привлекался еще один хор. Когда здесь служил Скарлатти, второй хор использовался для ежегодных вечеров в честь св. Петра и Павла 30 июня, для праздника *Sacra di San Pietro* 18 ноября, а также для специальных церемоний — причисления к лику блаженных, по случаю канонизации святых⁹. В день св. Льва по случаю перенесения мощей святого 11 апреля 1715 года весь капитул собора св. Петра с большим числом певцов шествовал по улицам в процессии с зажженными факелами, распевая гимн “*Iste Confessor*”¹⁰. Возможно, что ровная и сдержанная обработка Скарлатти гимна, хранящегося в архивах капеллы Юлия, была сделана для этого случая.

Традиции и функции папского хора времен Доменико Скарлатти были обрисованы старым другом его отца и членом Аркадии Андреа Адами да Больсена в маленькой книжечке, опубликованной в 1711 году. Она называлась «Наставления по управлению Хором Папской Капеллы» (“*Osservazioni per ben regolare il Coro dei Cantori della Cappella Pontificia...*”) и была украшена портретом кардинала Оттобони, покровителя капеллы, и гравюрами самого Филиппо Юварры.

Непросто представить себе Доменико, каким мы знаем его по клавишинным сонатам, дирижирующим музыкой капеллы Юлия или сопровождающим богослужение за органом, расположенным позади огромного алтаря работы Бернини в соборе св. Петра. И, тем не менее, во время своей службы в Ватикане Доменико сочинял музыку столь же величественную, как и та обстановка, в которой она звучала, хотя и не столь подавляющую, как «Страшный суд» Микеланджело. Эта музыка возбуждает более религиозное чувство, чем полуобморочные святыне Бернини. В архивах капеллы Юлия до сих пор хранятся два “*Miserere*”, сочиненные Доменико в строгом стиле старых времен. Отдельные вокальные партии в *Miserere g-moll* — это единственные известные автографы Доменико (ил. 21). Более

⁹ Biblioteca Vaticana, Archivio di. S. Pietro, Cappella Giulia 203 (Приложение II, документы за период с 30 июня 1715 по 30 июня 1719 года).

¹⁰ Colignani. Arch. Cap. S. Petri. Vat. Дневник-34. P. 10.

впечатляет “Stabat Mater” для хора а cappella на десять голосов. Произведение это написано Доменико, вероятно, в бытность его в Ватикане. Это подлинный шедевр, быть может, первое действительно великое произведение композитора. Монументальное, разнообразное, благородно-простое в полифоническом отношении, оно действительно во всем соответствует выразительности текста.

Отсутствие музыки Доменико в ватиканской библиотеке (кроме “Iste Confessor» и двух “Misereere”), по-видимому, не может быть объяснено тем, что она могла быть украдена из архивов (кража нот каралась отлучением от церкви). Заполучить ноты из архива могли только авторы произведений. Более вероятная причина заключалась в том, что музыка, написанная для нужд капеллы, оставалась личной собственностью композитора. Возможно, Доменико большую часть своей итальянской церковной музыки забрал с собой в Португалию, где она погибла во время лиссабонского землетрясения 1755 года, или перевез в Испанию, где она впоследствии пропала¹¹.

Как раз в то время, когда Мария Казимира покидала Рим, Доменико нашел работу в качестве капельмейстера у португальского посланника маркиза де Фонтеса. По случаю рождения кронпринца 6 июня 1714 года Доменико сочинил «Овацию по случаю рождения синьора Инфанта Португалии» (“Applauso Genetliaco del Signor Infante di Portogalo”). Эта пьеса была первой в длинном ряду сочинений, которые Доменико должен был положить на музыку в честь членов португальской королевской семьи. Вряд ли Скарлатти знал, что пятнадцать лет спустя ему придется написать музыку для бракосочетания этого же принца — торжества, состоявшегося в специально построенном для этого события дворце на испанско-португальской границе.

Высокопарность этой подбострастной пьесы с мифологической подоплекой вполне соответствовала стилю жизни португальского двора и его посланников. Не менее претенциозное, чем двор Марии Казимиры, но значительно более кредитоспособное благодаря бразильскому золоту посольство маркиза де Фонтеса являло собою зрелище, с которым едва ли могло

¹¹ Произведения Скарлатти, хранящиеся в Ватикане, не были полностью забыты. *Iste Confessor* — это копия, сделанная много лет спустя, а *Misereere* e-moll демонстрирует доказательство того, что произведение это было переработано для исполнения много времени спустя после отъезда Скарлатти.

соперничать какое бы то ни было другое посольство в Риме. Представление о блеске, с которым была обставлена его миссия к Папе в 1716 году в связи с присвоением Лиссабону статуса патриархата, дают три огромные позолоченные кареты, специально сооруженные для этого случая. Чудесным образом уцелевшие во время великого землетрясения, они сейчас открываются взору посетителей музея карет в Лиссабоне. Колонны увенчаны грандиозными скульптурными фигурами, олицетворяющими аллегорических лакеев: их жесты так же выразительны, как и у оперных персонажей или фигур фонтана в Пьяцца Навона. Невольно думаешь, что они могли затмить важность тех, кого им надлежало возить.

Монтескье заметил, что *"tout ce qui est spectacle charm les yeux Italiens"* [фр. — все, что спектакль, чарует глаз итальянца. — А. М.]¹². Эта любовь к зрелищности, надо сказать, характерна для всех стран Средиземноморья, а для римлян в особенности. Она в равной степени проявляется как в отношении к церковным обрядам, так и к театральным постановкам. В Риме она временами оборачивается вспышками враждебности церкви по отношению к театру, вызванной ревнивым желанием церкви воспрепятствовать конкуренции театральных представлений. В Риме граница между улицей и театром очень размыта. На каждом шагу можно услышать страстную театральную декламацию. Актеры подсознательно повторяют позы скульптурных фигур фонтанов в скверах. Впечатляющие виды, пригодные для сценографии трагедий, или укромные уголки садов и балконов, типичные для декораций к комедиям, можно увидеть здесь на каждом шагу, и все это уже наполнено прирожденными актерами. Между мирским и церковным граница не больше, чем между прощением и публикой. Святые поражают теми же позами, что и аллегорические фигуры фонтанов; музыка, свечи, фимиам, наряды, разноцветье — все это усиливает впечатление от барочной архитектуры, а поведение верующего в самой римской церкви привлекает внимание не меньше, чем вне нее.

С ослаблением ограничений, налагавшихся церковью, римский театр во втором десятилетии XVIII века завоевал новые жизненные позиции. Немного позднее о нем, так же как о не-

¹² Montesquieu. Vol. I. P. 681.

аполитанском или венецианском театре, можно будет сказать: «Аббаты должны теперь упорно штудировать свою теологию, поскольку в наше время даже сапожник или портной стал знатоком»¹³. Первым по значимости для публики был текст, затем декорации, и последней — музыка, не считая, конечно, тиранического господства певцов. Текст в итальянской опере XVIII века мог быть старым, он мог уже много раз быть использованным, но музыка непременно должна была быть новой. Она совершенно не считалась со специфическими требованиями и возможностями исполнителей. В Италии со старым и уже использовавшимся либретто спокойно мирились (свидетельство тому — произведения Метастазии), но к старой музыке обращались редко.

«Есть еще одна черта характера, относящаяся ко всем без исключения итальянцам, независимо от их статуса, ранга, класса — я имею в виду их страсть к театральным спектаклям и, собственно, любого рода публичным представлениям и развлечениям. Эту страсть они, по-видимому, унаследовали от античных римлян и из наследства этого они ничего не утратили. В этом роскошном мире утро проводят в неряшливом домашнем платье, что не позволяет выходить из дому или часто принимать посетителей дома. Чтение или работа в эту часть дня занимают очень незначительное время, так что часы эти проходят в полусонном ничегонеделанье. Едва ли это можно считать бодрствованием. Но несколькими часами позже важное дело — туалет — постепенно приводит их в деятельное состояние и вот, наконец, опера полностью возвращает их к жизни. Но учтите, драма или музыка не являются главным в театральном развлечении. Каждая дамская ложа — это сцена с чаепитием, картами, кавалерами, слугами, маленькими собачонками, аббатами, сплетнями и тайными свиданиями; обращать внимание на действие пьесы, сцены или даже на актеров — мужчин и женщин — все это имеет второстепенное значение. Если на сцене актер или актриса, пользующиеся всеобщим уважением, или если известно, что к ним благосклонна фортуна, тогда воцаряется тишина, и можно расслышать любимую арию. Но без такой паузы или не будь на спектакле верховного правителя всё превращается в сплошной шум, гвалт и нераз-

¹³ Montesquieu. Vol. I. P. 680.

бериху. И, тем не менее, время спектакля, при всей его суетности и беспорядке — это самое счастливое время дня по всей Италии, в любом месте. Самый бедный итальянец скорее откажется от куска хлеба, чем от наслаждения театральным представлением. Но и те, у кого нет даже эскудо, которое можно было бы сберечь (так как желание не умереть с голода сильнее тяги к театральным развлечениям), — не столь несчастны, так как не лишаются возможности зреть действо. Они всегда могут с грошовыми своими свечами прийти на помпезные службы в церквях, участвовать в обрядах и ритуальных представлениях в честь святых и пополнить собою процессию убогих прихожан...»¹⁴

Впервые Доменико появился перед избалованными и капризными римскими опероманами со старой и признанной драмой. До этого он сочинял оперы только для частных исполнений. Для публичного дебюта ему был дан текст, который к тому времени уже был положен на музыку Гаспарини в Венеции в 1705 году¹⁵ — «Гамлет» («*Amblecto*») Апостола Дзено и Пьетро Париаи. Гаспарини, который в то время жил в Риме, вероятно, присутствовал на исполнении, когда в дни карнавала 1715 года давали вариант Доменико. Два года ранее Юварра сконструировал для этого театра новый просцениум¹⁶. В здании, которое стоит до сих пор, не осталось никаких следов оперного театра. В настоящее время это кинотеатр «Капраника», в котором идут фильмы-драмы столь же неправдоподобные и экстравагантные, как и оперы XVIII века¹⁷.

Текст скарлаттиевского «Гамлета» имел мало общего с шекспировским. В предисловии либреттист ссылается на исторические источники этой истории, но не обнаруживает никакого знакомства с английским поэтом. Сама драма тщательно избегает какой бы то ни было формы философской многозначности. Отец Гамлета, король датский, был убит узурпатором, вынудившим мать Гамлета выйти за него замуж. Гамлет, не зная, как избежать уготовленной ему смерти, притворяется сумасшедшим, реальность чего его отчим подвергает провер-

¹⁴ Beckford. Vol. I. P. 251–253. Написано в 1781.

¹⁵ Wiel. P. 9.

¹⁶ *Filippo Juvarra*. Volume Primo. P. 54, 143.

¹⁷ В тот момент, когда писались эти строки, в театре «Капраника» шла драма «*La Famiglia Sullivan*».

ке тремя основными способами. Первое безуспешное для него испытание — подстроенная очная ставка Гамлета с его ранее нареченной, которая была захвачена и доставлена ко двору как любовница датского генерала. Вторая очная ставка — с его матерью. На ней тайно присутствовал якобы агент тирана, а на самом деле, как оказалось, его заклятый враг. Не зная этого, Гамлет отыскивает и убивает его, но затем откровенно говорит с матерью в беседе, в которой совершенно отсутствуют какие-либо «обертоны» — те, которые слышны в аналогичной сцене у Шекспира. Последнее испытание гамлетовского помешательства еще более банальное. Оно состоит просто из попытки тирана подпоить Гамлета. Однако узурпатор сам опьянел от напитка, который ему специально приготовил Гамлет. По приказу Гамлета его уносят, чтобы казнить, и опера получает счастливую развязку.

Певцами в «Гамлете» были Доменико Темпести (Гамлет), Доменико Геновезии (Веремонда), Джованни Паита (Гедоне), Инноченцо Больдини (Герильда), Антонио Натилии (Хильдегарда), Джованни Антонио Архи, известный как Кортончина (Вальдентаро), и Франческе Витали (Сифрид) — все, конечно, мужчины или кастраты.

Из музыки Скарлатти к «Гамлету» сохранилось лишь одно *Adagio* со струнными. Несмотря на выразительный хроматический ход в середине, ария эта едва ли вызывает особое сожаление об утерянной музыке остальной части оперы. Больше Доменико никогда не сочинял большой оперы для публичного исполнения. По-видимому, эта первая и единственная попытка сочинить для публичного театра не была слишком успешной.

Возможно, у Доменико была бóльшая удача с «Дириндиной» (*“La Dirindina”*) — интермеццо, которое должно было исполняться вместе с «Гамлетом», но которое, по-видимому, в последний момент было снято и заменено «Пасторальными интермедиями» (*“Intermedj Pastorali”*). «Дириндина» — это сатира Джироламо Джильи на природу и повадки оперных певцов. Ее можно считать очаровательным дополнением к «Модному театру» (*“Teatro alla Moda”*) Бенедетто Марчелло. Три ее персонажа — Дон Кариссимо, престарелый вокальный учитель, его ученица Дириндина и Лисционе, кастрат. Первая сцена открывается эпизодом за клавесином — здесь и кашель, и вокализы, и жалобы на катар — извечный спутник певцов. Страсть

Дона Кариссимо к Дириндине столь отчаянна, что он безумно ревнует даже к кастрату Лисционе, который вполне кстати явился, чтобы сорвать урок, предложив Дириндине оперный контракт в Милане. Поэт опускает некоторые обычные сатирические персонажи — здесь нет матерей виртуозов, богатых патронов, провалов памяти, фальшивого пения, бездарных исполнителей и вообще двусмысленной респектабельности оперных певцов. Кастрату Лисционе позволено говорить о «платонической любви», а характеристики его положения и его профессии подвергаются довольно тщательному обсуждению. Снять эту пьесу с подмостков театра клерикального Рима и заменить ее в последнюю минуту «Пасторальными интермедиями» заставил, вероятно, ход действия во второй сцене. Ревность и легковерие Дона Кариссимо вызывают жалость и снисхождение, особенно в тот момент, когда он ошибочно истолковывает репетицию, во время которой Лисционе соблазняет довольно нерешительную Дириндину готовиться к поездке в Милан. Бедный Дон Кариссимо, поверив услышанным словам отчаявшейся Дидоны (роль которой репетирует Дириндина), что у нее ребенок от Лисционе, выхватывает булафорскую шпагу и едва не лишает Дириндину жизни. Интермеццо завершается эпизодом, в котором Дириндина и Лисционе умирают от смеха, а превосходный Дон Кариссимо лезет из кожи вон, пытаясь соединить их законным браком!

Была ли «Дириндина» действительно запрещена или же ее сняли из предосторожности — этого мы точно не знаем. Но в том же году она исполнялась в Лукке, причем в примечании к опубликованному либретто сказано, что «великолепная музыка этого фарса написана синьором Доменико Скарлатти, который рад передать это во всеобщее распоряжение»¹⁸. К сожалению, музыка Доменико потеряна. Существует только более поздняя обработка этого сюжета, сделанная падре Мартини¹⁹.

На протяжении всего XVIII века неудачливые кастраты были мишенью сатиры или же оказывались незванными участниками в щекотливых ситуациях — таких, о которых рассказано в мемуарах Казановы. Монтескьё замечает: «В Риме женщины

¹⁸ Luciani. *Postilla Scarlattiana*. P. 201.

¹⁹ Gaspari. *Catalogo della Biblioteca del Licei Musicale di Bologna*. Vol. III, P. 315.

на сцене не появляются, вместо них — кастраты, переодетые женщинами. Это очень плохо сказывается на морали: поскольку, как мне известно, ничто не побуждает римлян к любви философской... В мое время в Риме в театре „Капраника“ играли два маленьких кастрата, одетые в женские платья, это были самые красивые создания, какие я только видел в жизни, они могли бы воспламенить страсти Гоморры в людях, вкусы которых в этом смысле крайне испорчены. Некий молодой англичанин, будучи уверенным, что один из них был женщиной, совершенно потерял голову от любви и был в плену этой страсти больше месяца»²⁰.

В сотрудничестве с Никколо Порпора Доменико сочинил произведение, которое, по нашим сведениям, было его последним опусом для театра — «Береника, царица Египта» (*“Berenice, Regina d’Egitto”*) на либретто Антонио Сальви. Опера эта была поставлена в «Капранике» в 1718 году. Автором декораций был Антонио Санавари, создателем «машин и преобразований» — кавалер Лоренцо Мариани, художником — Джованни Баттиста Бернабо. Среди певцов были Доменико Гизии и Аннибале Пио Фабри, которого позже мы находим при испанском дворе в то же самое время, когда там работал Доменико²¹.

28 января 1717 года в Неаполе был составлен любопытный официальный документ, в котором Алессандро Скарлатти предоставляет Доменико полную свободу от своих отцовских прав на него, а также лишает неаполитанского гражданства²². Брат Доменико Раймондо назван доверенным лицом Алессандро в Риме. Каково бы ни было назначение этого документа, он в определенном смысле символичен. Несмотря на официальные свидетельства тридцатидвухлетнему Доменико еще потребовалось много лет, чтобы достичь полной независимости от отца.

18 октября 1717 года Алессандро добился разрешения вернуться из Неаполя в Рим²³. Во время карнавала 1718 года,

²⁰ Montesquieu. Vol. I. P. 679.

²¹ См.: Carmena y Millan и Cotarelo.

²² Arch. Not. Nap. Prot N. г. Gio. Tufarelli. Ann. 1717. Fols. 45–46. Prota-Giurleo (p. 34–36) цитирует его полностью.

²³ Dent. P. 156 из: Неаполь, Archivio di Stato, Mandati dei Viserè. Vol. 336. Fol. 44.

как раз в тот момент, когда Доменико репетировал свое последнее театральное произведение, Алессандро поставил свою оперу «Телемак» (“*Telemaco*”) на сцене «Капраники». Автором либретто был не кто иной, как Капечи²⁴. Еще четыре постановки для «Капраники», включая его последнюю оперу «Гризельда» (“*Griselda*”), которая была исполнена в 1721 году²⁵, доводит число театральных произведений, сочиненных Алессандро Скарлатти, до 114²⁶. Доменико лучше было оставить всякое намерение соперничать с отцом на театральных подмостках.

В августе 1719 года Доменико покидает свой пост в Ватикане. Запись от 3 сентября 1719 года в рукописном дневнике Франческо Колиньяни гласит: «Синьор Скарлатти отправляется в Англию, синьор Оттавио Питони, который служил в церкви Сан Джованни в Латерано, стал капельмейстером»²⁷. С этого момента вплоть до его прибытия в Португалию (точная дата неизвестна) не представляется возможным проследить передвижения Доменико. Замечание Колиньяни, на основе которого Баини опубликовал в 1828 году²⁸ свои рассуждения и, опираясь на которое импровизировали последующие биографы Скарлатти, сейчас является единственным основанием для предположения, что Доменико посещал Англию. В самой Англии никаких доказательств того, что он побывал в этой стране, до сих пор не найдено.

Тот Скарлатти («брат знаменитого Алессандро (sic!) Скарлатти»), который 1 сентября 1720 года дал концерт в Лондоне, конечно же, был не Доменико. Вероятно, это был Франческо²⁹. К тому же 6 сентября 1720 года Серенада Доменико, сочиненная ко дню рождения королевы Португалии Марианны, была исполнена в Лиссабоне почти наверняка под управлением самого Доменико.

²⁴ Lorenz. Vol. I. P. 36.

²⁵ Dent. P. 164.

²⁶ Lorenz. P. Vol. I. P. 16.

²⁷ Приложение II.

²⁸ Baini. Vol. II. P. 280, сноска 623.

²⁹ Dent. P. 34–35. Совершенно не оправданным никакими доказательствами является фантастический заголовок статьи У. Х. Грэттен Флуд «Посещение Доменико Скарлатти Дублина в 1740–1741 годах» (Grattan Flood W. H. Domenico Scarlatti's Visit to Dublin, 1740–1741). См. Приложение I А. Скарлатти, о котором могла бы идти речь, был, вероятно, Франческо.

Маловероятной, хотя не полностью противоречащей лиссабонским датам, является гипотеза, согласно которой Доменико посетил Лондон с тем, чтобы исполнить своего «Нарцисса» в Хеймаркет-театре 30 мая 1720 года. Этим исполнением дирижировал Томас Розенгрейв, преданный друг и почитатель Доменико, написавший для этой оперы две арии и два дуэта. Опера «Нарцисс» была не чем иным, как возобновлением последней оперы — «Любовь к тени и ревность ауры», сочиненной Доменико для королевы Польской в 1714 году. Для лондонской постановки Паоло Ролли внес некоторые изменения в первоначальное либретто Капечи. Об участии Доменико в этом исполнении — в качестве либо дирижера, либо автора новой музыки — нет никаких письменных свидетельств.

Постановка «Нарцисса» Розенгрейвом была последним появлением на сцене какого-либо произведения Доменико Скарлатти, о котором с достоверностью известно, а его издание увертюры и арий — единственная вокальная музыка Доменико, напечатанная при его жизни. Сообщение о том, что арии Доменико были введены в более поздние лондонские постановки этой оперы, основано на путанице с Джузеппе Скарлатти — истинным автором этих арий³⁰.

К 1721 году Доменико Скарлатти прожил ровно половину из семидесяти двух лет своей жизни. В его музыке до этих пор было мало такого, что могло возвысить его над более опытными современниками. Бессмертный вклад в музыкальное искусство был сделан им ближе к концу жизни, когда он жил вдали от Италии, от его любящего, но подавляющего отца.

³⁰ Приложение VII.

Глава V · ЛИССАБОНСКАЯ ПАТРИАРХИЯ

ЛИССАБОН · ЖУАН V · КОРОЛЕВСКАЯ КАПЕЛЛА · МАРИЯ БАРБАРА ·
ДОН АНТОНИО · СЕЙШАС · СМЕРТЬ АЛЕССАНДРО · ЖЕНИТЬБА ДО-
МЕНИКО · КОРОЛЕВСКИЕ СВАДЕБНЫЕ ТОРЖЕСТВА



о время своего первого рискованного путеше-
ствия за Геркулесовы столбы Доменико Скар-
латти заметил у себя некоторые восточные
элементы своего сицилийского происхож-
дения и определенные следы сарацинского
влияния — того, что окружало его в детстве.

Пение в Португалии было даже еще более экзотичным и хрип-
лым, окрашенным странной меланхолией. Оно очень походи-
ло на давно уже ставшее архаичным григорианское пение его
предков, которое Скарлатти, будучи капельмейстером собора
св. Петра, по привычке обряжал в благообразные барочные
одеяния своего времени. Здесь, в Португалии, музыкаль-
ные ритмы были более страстными, и это было характерным
для иберийской музыки, с ее неукротимым напором. Ее полное
воздействие он позже испытает в Испании.

Многие характерные особенности Лиссабона оказались хо-
рошо знакомыми ему: яркое солнце, белизна каменных стро-
ений, шум улиц, и та огромная дистанция, которая разделяла
богато одетых исполненных собственного достоинства дворян
и простолюдинов в поношенном платье, загоревших и гряз-
ных нищих, спящих в полдень на ступенях дворцов. Несколь-
ко обрывистых спусков и крутых подъемов, а также подобное
амфитеатру очертание Лиссабона — все это было знакомо
ему по Неаполю. Но вид на море там был не столь широкий,
как здесь на Атлантику. Корабли приходили сюда не только
из средиземноморских портов, но также из Америки, с Даль-
него Востока, часто привозя экзотических индусов в их наци-
ональных костюмах, полуобнаженных африканцев и в несмет-
ном количестве золото из Бразилии¹.

На сокровища колоний содержался один из самых расточи-
тельных дворов Европы — двор Жуана V, «короля Португалии
и Альгарвы, в соседней Африке и за морями — правителя Гви-

¹ Almeida. Vol. IV. P. 279.

неи, начальника навигации, завоеваний и коммерции Эфиопии, Персии и Индии»². Всегда в роскошном облачении, но с утонченным вкусом, прекрасно образованный, как и многие из его предшественников, Жуан V сочетал в себе склонную к роскоши чувственность восточного султана с нарочитой показной набожностью римского прелата³. Его современник Фридрих Великий не без зависти заметил, что главной амбицией Жуана V была «его необычная страсть к церковным церемониям. Он добился папской санкции на учреждение патриархии, другое папское разрешение давало ему право служить мессу и быть священником. Священнические обязанности были для него развлечением, монастыри — дворцами, монахи — армией, а монашки — любовницами»⁴. Мало что уцелело от двора Жуана V после землетрясения 1755 года, но то, что все-таки сохранилось — королевские кареты, убранство капеллы св. Иоанна в церкви св. Роха в Лиссабоне и, прежде всего, гигантский мужской монастырь, церковь и дворец, который смотрит на Атлантику в Мафре, — все это дает некоторое представление о роскоши, не знавшей себе равной. (Когда Баретти посетил Мафру в 1760 году, он нашел там звонаря его Величества, который играл Генделя и «самые трудные экзерсисы Скарлатти» на своего рода ксилофоне его собственного изобретения.)⁵

Жуан V уговорил Папу придать Лиссабону статус патриархии и взамен обещал предоставить щедрую субсидию на крестовый поход против Турции в 1716 году⁶. С тех пор церковные службы стали еще более пышными, и особое внимание стало уделяться музыке. Король тратил огромные суммы на добывание копий тех хоровых книг, которыми пользовались в Ватикане, и им были учреждены специальные школы для обучения григорианскому пению⁷. В них культивировался так называемый стиль *a cappella*, какой существовал и в папских капеллах⁸. В Португалию из Ватикана переманили множество

² Этот титул заимствован нами из одного из удостоверений рыцарского сана Доменико (от 15 мая 1738 года; документы семьи Скарлатти).

³ Almeida. Vol. IV. P. 278–289.

⁴ Œuvres de Frédéric le Grand. Vol. II. P. 13.

⁵ Baretti, *A Journey from London to Genoa*. Vol. I. P. 254–255. 13 IX 1760.

⁶ Almeida. Vol. IV. P. 268; Lambertini. P. 2421.

⁷ Lambertini. P. 2421.

⁸ Ibid.

певцов⁹, и, несомненно, король считал одной из главных своих удач заполучение капельмейстера собора св. Петра в лице Доменико Скарлатти.

Скарлатти имел под своим началом что-то около тридцати или сорока певцов и примерно столько же инструменталистов, в основном итальянцев¹⁰. Для церковных служб здесь, как и в Риме, Доменико продолжал сочинять музыку в псевдоконтрапунктическом стиле, порой в сопровождении органа, сольные пассажи которого чередовались с хором, а часто и с двойными хорами, — иными словами, такую музыку, какую в большом количестве сочинял Алессандро Скарлатти. После землетрясения в Португалии осталось мало рукописных нот такой музыки. Исключение составляют “Te Deum” и четырехголосное “Te Gloriosus”, скопированные для Западной патриаршей церкви Лиссабона, и еще несколько композиций, сохранившихся в библиотеках других португальских городов.

«В последний день 1721 года, — сообщает “Gazeta de Lisboa”, — во благодарение за все милости, оказанные нашим Господом Богом этому королевству и его обитателям, в церкви св. Роха в этом городе был исполнен гимн “Te Deum Laudamus”, изысканно положенный на музыку и аранжированный на несколько хоров известнейшим Доменико Скарлатти; службу отправлял знаменитый дон Иозеф Дионисио Карньеро де Соуса, архидиакон Святой Патриаршей церкви, вместе с ним были все главы церковных орденов. Церковь была великолепно украшена, зажжены были бесчисленные светильники; музыканты расположились на треугольных сценах, специально сооруженных для этой службы и украшенных гербами знатных родов, строго согласно иерархии. Все это было сделано за счет патриарха, чья щедрость более всего проявилась в обряде самого богослужения. Все было устроено с тем же великолепием и торжественностью, как и в предыдущие годы. Присутствовал весь двор, а также несметные толпы людей»¹¹.

⁹ Celani. *I Cantori della Cappella Pontificia nei secoli XVI—XVIII*. P. 69. В 1717 году трое певцов оставили папскую капеллу с тем, чтобы поступить на службу к королю Португалии, а 13 июня 1719 года так поступил еще один.

¹⁰ Вальтер (Walther. *Musikalisches Lexicon*. S. 489) дает список музыкантов, служивших в португальской королевской капелле в 1728 году (см. Приложение II).

¹¹ *Gazeta de Lisboa*. 1722. 1 янв.

Был ли упомянутый здесь гимн именно тем, который дошел до нас, или это было что-то другое, но музыка этого “Te Deum”, несомненно, демонстрировала подобное же великолепное мастерство, но при всем этом была еще далека от фантазии и причудливых изобретений поздних скарлаттиевских сонат. Подобно композиционно сложным, но не очень глубоким по содержанию фрескам позднего барокко, музыка этого рода, эффектно исполненная, придавала богослужениям блеск, но едва ли была примечательна сама по себе. Точно так же частью эстетического целого были тогда (как остаются и в наше время) рычащие испанские и португальские органы с их характерной особенностью — горизонтально расположенными и направленными в зал, наподобие фанфар, рядами труб, а также пронзительное пение мальчиков и священников, шуршание вееров, перезвон священных колокольчиков, запах ладана и чеснока.

Но музыканты королевской капеллы были вовлечены не только в исполнение церковной музыки. Как и в других странах, они писали музыку для празднеств и торжеств при дворе, в особенности на дни рождения и именины.

По мере увеличения импорта музыкантов из Италии музыкальные торжества и серенады, устраивавшиеся в королевском дворце, становились все более частыми. 24 сентября 1719 года в апартаментах короля была дана серенада, «исполненная в присутствии Их Величеств и Их Высочеств»¹² новыми и великолепными музыкантами, которых Его Величество... заполучил из Рима. Существует очень большая вероятность того, что Скарлатти был как раз среди них¹³. Месяц спустя — 22 октября — по случаю дня рождения короля состоялось исполнение серенады «Триумфы Улисса и слава Португалии» (“Triunfos of Ulysses, & glorias de Portugal”) на итальянский текст¹⁴. Автор этой серенады не назван. “Gazeta de Lisboa” сообщает и о других музыкальных празднествах, состоявшихся в течение следующего года, но без единого упоминания имени Скарлатти.

Он не упомянут и как композитор «великолепной серенады на итальянском языке «Состязание времен года» (“Contesta

¹² *Gazeta de Lisboa*. 1719. 28 сент.

¹³ Если он действительно поехал в Англию (см. главу IV и Приложение II).

¹⁴ *Gazeta de Lisboa*. 1719. 26 окт.

delle Stagion”), исполнявшейся в королевском дворце 6 сентября 1720 года в ознаменование дня рождения королевы Марианны¹⁵. Пьеса эта, однако, не что иное, как «Серенада» Доменико Скарлатти, ноты которой сейчас хранятся в Марцианской библиотеке в Венеции¹⁶. Мы склонны считать, что Скарлатти прибыл в Лиссабон в сентябре 1719 года, не выезжая в Англию. Он находился в Португалии (если все же ездил в Англию) самое позднее уже в августе 1720 года, иными словами, как раз, чтобы успеть отрепетировать «Серенаду» ко дню рождения королевы.

«Состязание времен года» (из которого сохранилось только либретто и первая часть музыки) — это гораздо более зрелое произведение, чем любая из дошедших до нас опер, написанных им в Риме для королевы Польской. В музыке не осталось ни малейшего следа сухости. Кантата демонстрирует присутствующие композитору неизменное чувство инструментальной и вокальной эффектности и владение широкими драматическими контрастами. Особенно красивы фанфары, чередующиеся со струнными, антифонные хоры, флейтовые соло в одной из арий, а также вокальные и инструментальные характеристики времен года. Речитативы в большинстве своем спокойны, в них аккомпанирует только *continuo*, но при упоминании о королеве в кульминационной точке пьесы голос «озаряется» звуковым «ореолом» аккомпанирующих струнных — светская аналогия приему, так хорошо известному нам по эпизодам с репликами Христа в «Страстях по Матфею» Баха.

В конце этого года именины короля — день св. Иоанна Евангелиста — были отпразднованы во дворце «итальянской серенадой», названной «Пасторальной кантатой» (“*Cantata Pastorale*”) — это скромное и гармоничное произведение композитора Скарлатти было исполнено в апартаментах королевы...¹⁷. Впредь “*Gazeta de Lisboa*” будет сообщать об исполнениях серенад (главным образом, по случаю дней рождения или именин короля и королевы), но редко укажет имена композиторов или названия произведений. Свой день рождения в 1722 году и в последующие годы королева отмечала, как подо-

¹⁵ *Gazeta de Lisboa*. 1720. 12 сент.

¹⁶ Приложение VI B 5.

¹⁷ *Gazeta de Lisboa*. 1721. 2 янв.

бает ученой даме. «Вечером во дворце была дана великолепная серенада; музыку для нее сочинил аббат Скарлатти»¹⁸. «Аббат Скарлатти» упоминается также в качестве автора серенады, сочиненной к 27 декабря 1722 года (именины короля) и «удачно исполненной музыкантами в присутствии Их Величеств и Их Высочеств»¹⁹.

Сообщений о деятельности Скарлатти в Португалии после 1722 года дошло до нас мало. Землетрясение 1755 года вкупе с обычаями средиземноморских архивистов уничтожило большую часть документальных свидетельств, касавшихся двора Жуана V, в том числе его музыкантов.

Помимо работы капельмейстера Доменико должен был исполнять обязанности вокального воспитателя дона Антонио — младшего брата короля, а также дочери короля Марии Барбары, впоследствии королевы Испанской²⁰. Инфанта Мария Барбара вела свое происхождение от видных в музыкальном отношении предков, и все позднейшие сообщения единодушны в признании ее собственных исключительных способностей. Ее прапрадед, Жуан IV Португальский, был незаурядным музыкальным писателем, собравшим невиданную по тем временам музыкальную библиотеку, от которой после землетрясения 1755 года остался только каталог²¹. Ее дед по материнской линии, Леопольд I Австрийский, сочинил несколько действительно замечательных музыкальных произведений²². Все исторические свидетельства, за исключением официальных портретов, сходятся в том, что Мария Барбара не была красива, но у нее был уравновешенный характер, и она обладала способностью возбуждать к себе любовь каждого, кто хорошо ее знал²³.

Если она действительно отдавала должное клавишным сонатам, то была и в самом деле выдающейся для своего времени исполнительницей. Ее музыкальное образование

¹⁸ *Gazeta de Lisboa*. 1722. 10 сент.

¹⁹ *Ibid.* 1722. 31 дек.

²⁰ Vieira Vol. II. P. 286; Lambertini P. 2421; Скарлатти, посвящение «Экзерсисов».

²¹ Lambertini. P. 2418–2419.

²² *Musikalische Werke der Kaiser Ferdinand III, Leopold I, und Joseph I...* [издано Гвидо Адлером] Vienna [1892].

²³ Сведения о Марии Барбаре см.: Ballesteros, Coxe, Danvila, Flórez, Keene.

не ограничивалось только лишь игрой на клавесине — у нее была репутация весьма компетентного композитора²⁴. Падре Мартини, возможно, с большей искренностью, чем обычно бывает в подобных случаях, посвящает Марии Барбаре первый том своей «Истории музыки» и превозносит ее как научившуюся у «кавалера дона Доменико Скарлатти самому сокровенному знанию музыки и проникшую в самые глубокие ее тайны». Позже музыка, по-видимому, заняла важнейшее место в жизни Марии Барбары, стала единственным живительным средством в изнурительном круговороте церемоний и зрелищ. Скарлатти, очевидно, всегда находился в личном контакте с ней, в тех отношениях, при которых между ними не было никакого официального формализма, характерного для других ее связей. Много лет спустя признательность Марии Барбары за преданность, которую Скарлатти пронес через всю свою жизнь, выразилась в ее завещании, по которому она даровала кольцо и две тысячи дублонов «дону Доминго Эскарлати, моему музыкальному наставнику, усердно служившему и преданному мне»²⁵.

Другим королевским учеником Скарлатти был дон Антонио, младший брат короля²⁶. Он был всего на десять лет моложе самого Скарлатти и страстно любил музыку. Лодовико Джустини да Пистоя посвятил ему в 1732 году самые первые сонаты, когда-либо изданные для пианофорте²⁷. Сообщалось, что в архивах патриаршей капеллы в Лиссабоне хранились положенные доном Антонио на музыку несколько страниц из “*Stabat Mater*”²⁸.

Протеже дона Антонио и самым знаменитым португальским музыкантом из всех, что были связаны со Скарлатти, был Карлуш Сейшас, органист патриаршей капеллы. Он родился в Коимбре 11 июня 1704 года. Ему еще не было и четырнадцати лет,

²⁴ Ламбертини (Lambertini. P. 2421) без указания местонахождения или обозначения источника для своего упоминания утверждает, что она сочинила *Salve* с оркестром.

²⁵ Завещание Марии Барбары Браганцской. Мадрид, Библиотека королевского дворца, VII E 4 305.

²⁶ См. Посвящение «Экзерсисов» Скарлатти.

²⁷ Giustini di Pistoja, L., *Twelve Piano-Forte Sonatas...* (facs. ed.), Cambridge, 1933. Посвящение подписано доном Джованни [Жозе Антонью Карлуш] ди Сейшасом. В нем говорится об искусстве дона Антонио как исполнителя.

²⁸ Mazza. P. 18.

когда он заменил своего отца в качестве органиста местного кафедрального собора. В Лиссабон он приехал в 1720 году, когда ему едва исполнилось 16 лет, примерно в то же самое время, что и Скарлатти. Его талант был столь очевидным, что его тут же назначили на пост органиста Базилики²⁹. Один автор конца XVIII века пишет: «Инфант дон Антонио попросил великого Эскарлати (Скарлатти) дать Сейшасу несколько уроков. При этом он руководствовался предрассудком, что португальцы, сколь бы хорошо они ни были осведомлены в той или иной области, не могут сравниться с иностранцами. С тем и послал он Сейшаса к Скарлатти. Едва Скарлатти увидел, как Сейшас положил руки на клавиатуру, он тут же по его пальцам распознал в нем исключительный талант: „Это я должен учиться у вас, а не вы — у меня“. Повстречавшись с доном Антонио, Скарлатти сказал ему: „Ваше Высочество повелело мне проэкзаменовать Сейшаса. Но я должен признаться, что он один из лучших музыкантов, каких я когда-либо слышал“»³⁰.

Клавирные сонаты Сейшаса представляют собою наиболее интересную параллель сонатам Скарлатти³¹. Большинство лучших из них датируется уже тем временем, когда Скарлатти покинул Португалию, но Сейшас умер в 1749 году, задолго до того, как развился талант Скарлатти. Некоторые находки Сейшаса в области формы были, по-видимому, более ранними, чем скарлаттиевские. Может возникнуть соблазн считать, что их влияние друг на друга было обоюдным. Но по сравнению со Скарлатти Сейшас все-таки остается композитором провинциальным. Его музыка полна лиризма, блестящих идей и тех же самых иберийских характерных особенностей, которые явственно видны у Скарлатти. Но при этом его произведениям недостает скарлаттиевского единства. Лишь изредка Сейшас действительно достигает совершенства формы и уравновешенности всей конструкции — именно того, что так характерно для сонат Скарлатти.

В 1724 году Скарлатти вернулся в Италию. Флейтист Кванц вспоминает, как встретил его в Риме, где сам он тогда занимал-

²⁹ Эти биографические данные о Сейшасе заимствованы из работы Кастнера: Kastner. *Carlos de Seixas*.

³⁰ Mazza. P. 32. В моем переводе даются правильные имена там, где в оригинале спорные субъективные прочтения этих имен. Курсив мой.

³¹ См.: Kastner M. S. *Cravistas Portuguezes*, I, II (Mainz: Schott, [1935, 1950]).

ся у Гаспарини, старого друга и советчика Доменико³². Несомненно, встреча маэстро с его прежним учеником была самой сердечной. Тогда же Доменико, должно быть, познакомился с певцом, с которым позже был дружен в течение всех долгих лет, проведенных ими вместе при испанском дворе. Карло Броски, более известный под именем Фаринелли, как раз в тот момент участвовал в исполнении одной из опер Гаспарини, поставленной в португальском посольстве в Риме³³. Тогда он находился еще в самом начале карьеры, которой суждено было принести ему намного бо́льшую славу и влияние, чем те, которых достиг или к которым, как можно предположить, стремился Скарлатти. Здесь (или, быть может, в Неаполе) Скарлатти также мог встретить Метастазιο³⁴ — кумира оперного театра XVIII века, а впоследствии автора многих либретто для помпезных постановок Фаринелли при испанском дворе.

Самым важным из всех визитов Доменико было его посещение отца. Визит этот состоялся незадолго до смерти Алессандро Скарлатти. Этот плодовитый композитор, написавший свою последнюю оперу в 1721 году, а серенаду — в 1723, обосновался в Неаполе и доживал дни свои сравнительно уединенно³⁵. Прожил он достаточно долго (теперь на него взирали как на патриарха неаполитанской музыки), даже настолько долго, что в чем-то успел и устареть. Он все еще поигрывал на клавесине, и Кванц, который слышал его зимой 1725 года,

³² Кванц в автобиографии, помещенной у Марпурга (Marpurg, *Historisch-kritische Beiträge*, B. I. S. 223–226) пишет, что впервые он посетил Рим с 11 июля 1724 по 13 января 1725 года. Он замечает: «Мимо Скарлатти, сын старого неаполитанца Алессандро Скарлатти, изящный клавирист в стиле того времени, который был на службе в Португалии, но позднее перешедший на службу в Испанию, тогда находился в Риме».

³³ Mendel & Reissmann. *Ergänzungsband*. S. 522.

³⁴ Сведения о пребывании Метастазιο в Неаполе см.: Croce. *I Teatri di Napoli*, Anno XV. P. 341; Burney. *Memoirs of... Metastasio*. Vol. I. P. 193, 194. Доменико мог встретить Метастазιο в Риме еще до отъезда Метастазιο в Неаполь в мае 1719 года. Некоторое время Метастазιο сватался к дочери Гаспарини (после 6 февраля 1719 года) (Celani. *Il primo amore di Pietro Metastasio*. P. 246). Самое раннее упоминание, которое мне удалось отыскать, о почти наверняка вымышленном исполнении в Риме в 1724 году «Покинутой Дидоны» (*Didone Abbandonata*) Метастазιο, с музыкой «Скарлатти», по-видимому, у Clement & Larousse, *Dictionnaire Lyrique*. P. 214. Рима́н (Riemann. *Opern-Handbuch*) приписывает ее Алессандро Скарлатти, а Брунелли (Brunelli. *Tutte le opere di Pietro Metastasio*. Vol. I. P. 1384) — Доменико.

³⁵ Dent. P. 191–192.

отмечает «ученый стиль его игры, хотя в ней отсутствовали легкость и ловкость, отличавшие исполнение его сына»³⁶. В этот же самый период у Алессандро занимался Иоганн Адольф Хассе. Ему суждено было стать гордостью своей эпохи — единственным оперным композитором, слава которого соперничала со славой Метастазियो как либреттиста. Много лет спустя, в Вене, беседуя с доктором Бёрни, Хассе вспоминал, как он слышал игру Доменико и «признал у того замечательную технику равно как богатое воображение»³⁷.

Алессандро Скарлатти умер 24 октября 1725 года. У подножия алтаря Санта Чечилия в церкви Монтесанто имеется мемориальная плита, на которой выгравирована следующая эпитафия, написанная, быть может, кардиналом Оттобони:

«Здесь покойся кавалер Алессандро Скарлатти, известный своей умеренностью, благотворительностью и набожностью, величайший из творцов музыки, смягчивший жесткие ритмы старых авторов и тем самым лишивший предшественников славы, а последователей надежды на подражание. Чтимый, прежде всего, дворянами и королями, он умер на шестьдесят шестом году жизни 24 октября 1725 года, к величайшему огорчению всей Италии. Смерть не знает способов утешить»³⁸.

Со смертью Алессандро завершилась пора молодости Доменико, продлившаяся почти на двадцать лет с тех пор, как он в 1705 году покинул Неаполь. Внешне он был вполне взрослым человеком, как и положено быть, поскольку теперь ему было сорок лет. И хотя даже в более ранней его музыке не было ничего, так сказать, пробного — она вполне стройна и закончена, — но чаще всего ей чрезвычайно не хватало индивидуальности — чего-то большего, чем безликое отражение музыкальных стилей того времени, в частности стиля его отца. Лишь изредка проявлялись в ней внутренняя напряженность и движущая сила — то, что мы называем гениальностью и что придает самостоятельную жизнь произведению. Я убежден, что почти каждый художник переживает свою вторую юность — спустя

³⁶ Marpurg. *Historisch-kritische Beiträge*. B. I. S. 228–229.

³⁷ Бёрни. *Дневник 1772*. С. 137.

³⁸ Dent. P. 192. Рисунок герба с надгробия Алессандро Скарлатти находится в Мадриде (Archivo Historico Nacional, Carlos III, 1799. Fol. 66r). В настоящее время герб этот скрыт алтарной ступенью, положенной поверх надгробия. См. с. 394.

пятнадцать или двадцать лет после первой. Расцвет таланта, достижения или ранние плоды, созревшие между первой и второй юностью, редко дают представление об истинном масштабе и таланте художника. Соки, питающие его в этот период, а также осмысление им жизненного опыта — вот что сохраняет талант художника неувядающим и позволяет ему все время расти, а позже сделать в большей или меньшей степени жизнеспособным каждое свое творение. Годы, прошедшие после смерти Алессандро, завершили первый этап становления Доменико, но не его молодость — в высшей степени многообещающую. Должно было пройти еще десятилетие, прежде чем он достигнет поры своей первой зрелости, иными словами, ему суждено было ждать необычайно позднего возраста — пятидесяти лет.

Загадочность раннего периода творчества Доменико и очевидное доминирование — как личностное, так и в музыкальном отношении — его отца провоцируют толковать все это в категориях новейшей психологии. Достаточно, однако, сказать, что внешний признак полной перемены в жизни Доменико появился через три года после смерти отца. 15 мая перед алтарем Успения Богородицы в церкви Сан Панкрацио на окраине Рима он сочетался браком с Марией Каталиной Джентили, дочерью Франческо Марио Джентили и Маргариты Розетти (оба они были римлянами)³⁹. Доменико Скарлатти было почти сорок три года, а его невесте — шестнадцать (она родилась 13 ноября 1712 года).

Об обстоятельствах женитьбы Скарлатти мы почти ничего не знаем. Вполне возможно, что в соответствии с традицией, существовавшей в средиземноморских странах, бракосочетание это было официальным актом, согласованным с семьей невесты, а отнюдь не результатом любовного увлечения. Обговорен ли этот брак был заранее или нет, но у невесты во всем этом деле, по-видимому, был столь же незначительный голос, как и у принцессы. Подобно королевским брачным союзам, все было устроено посредством переписки, поскольку невесте не было еще и тринадцати лет, когда Доменико в последний раз

³⁹ Брачное свидетельство см.: Приложение II. Не сумев отыскать ее упоминания в итальянских источниках, я сохранил испанскую форму имени Марии Каталины, хотя первоначально она была известна, вероятно, как Мария Катерина.

посетил Рим в 1725 году. Свидетельства сходятся в том, что она была очень красива. У нее были каштановые волосы, и для портрета, созданного неизвестным художником, она позировала в темно-красном платье с декольте. Эту картину мне описали те из потомков Марии Каталины, которые видели портрет перед тем, как он был продан в марте 1912 года вместе с портретом Доменико кисти другого неизвестного художника⁴⁰. (Оба портрета попали в руки одного мадридского торговца, которому они были проданы семьей Скарлатти; от него, как предполагается, они попали в Лиссабон, а затем в Лондон. Сегодня они, вероятно, пылятся неидентифицированные на чердаке какой-нибудь английской усадьбы.)

Семья Джентили жила в палаццо Костакути на площади делле Тартарудже, и брак был зарегистрирован в приходе Санта Мария ин Публиколис. Почти столетие спустя внуку Доменико удалось заполучить удовлетворительное свидетельство родovitости этого семейства⁴¹. О предварительном знакомстве Доменико с этой семьей мы ничего не знаем. После женитьбы он, во всяком случае, становится с ней тесно связанным. Гаспар Джентили, его шурин⁴², и Маргарита Розетти Джентили, его теща, приехали в Испанию; и пережили его здесь. Маргарита Джентили заботилась о некоторых из детей Доменико и оставалась в тесных отношениях с его семьей после смерти Каталины и тогда, когда он вторично женился⁴³.

Загадочное замечание, а вместе с тем и возможное объяснение столь поздней женитьбы Доменико приводит "Gazeta de Lisboa", которая в 1712 году дважды упоминает его как «аббата Скарлатти»⁴⁴. Действительно ли причастность к церковной музыке побудила Доменико принять младший духовный сан

⁴⁰ Carlos Scarlatti. Historia de familia y mi última voluntad. P. 2 (см. Приложение II). Беседы автора этих строк с Луизой, Джулио и Кармело Скарлатти, а также с сеньорой Розой Ралло в Мадриде 14 июля 1947 года; позже также с сеньорой Энкарнацион Скарлатти. Портрет Каталины считался имевшим больше ценности, чем портрет Доменико. Никаких фотографий не было сделано перед их продажей.

⁴¹ См. главу VII и Приложение II, примечание относительно доказательства дворянства Франциско Скарлатти (1817–1820).

⁴² Приложение II. Свидетельства о крещении пяти младших детей Доменико (1738–1749); документ от 15 декабря 1763 года.

⁴³ См. главу VII и Приложение II; документы от сентября 1757, 1760–1763 годов.

⁴⁴ *Gazeta de Lisboa*. 1722. 10 сент.; 31 дек.

или это была просто журналистская неточность, вызванная тем, что Доменико продолжал носить черную одежду, как это было много лет тому назад в Венеции? В поздние годы, однако, есть убедительное доказательство того, что Доменико больше не носил привычной для него черной одежды. Перемены, происшедшие в его жизни, могли отразиться и на его костюме.

Решение Доменико жениться могло быть продиктовано теми переменами, которые произошли при португальском дворе. К тому времени, когда Доменико предпринял свой последний визит к отцу в Италию в 1724 году, его ученица принцесса Мария Барбара достигла брачного возраста или, по крайней мере, того раннего возраста, когда начинали вести переговоры о королевских браках. 9 октября 1725 года под звуки гимнов "Te Deum" в церквах Лиссабона было объявлено о ее помолвке с Фердинандом, крон-принцем Испании⁴⁵. Ему тогда было одиннадцать лет, Марии Барбаре — почти четырнадцать. Дипломатические выгоды этого союза стали очевидны, когда одновременно было объявлено о помолвке испанской инфанты с португальским крон-принцем Доном Хозе.

Традиционная переписка, предварительные неофициальные переговоры, подобающие к случаю приукрашенные портреты — все это достигло высшей точки, когда Испания и Португалия обменялись визитами посольств, целью которых было подписание брачных контрактов⁴⁶. 11 января 1728 года специально сочиненное Скарлатти для этого случая «Гармоничное празднество» ("Festegio Armonico"; музыка произведения утеряна) было исполнено в апартаментах королевы. Все это сопровождалось фейерверками и иллюминацией, устроенными по всему Лиссабону⁴⁷.

Возможно, именно в это время Доменико дали понять, что он должен следовать за Марией Барбарой в Испанию. Не исключено, что об этом попросила сама Мария Барбара. Ее пристрастие к музыке, хотя и было в какой-то мере наследственным и происходило из ее природной склонности, могло быть усилено только лишь благодаря общению с Доменико Скарлатти в течение именно тех лет, когда формировалась ее

⁴⁵ *Gazeta de Lisboa*. 1725. 11 окт.

⁴⁶ Flórez. Vol. II. P. 1030; Danvila. P. 47–49, 74.

⁴⁷ *Gazeta de Lisboa*. 1728. 15 янв.

личность. Возможно даже, что рост самого Доменико как кла-вешинного композитора стимулировался постоянным контак-том с его талантливой ученицей и необходимостью постоянно снабжать ее все новой музыкой, чтобы она развивалась. Уже говорилось, что вся его последующая музыкальная продукция была создана специально для Марии Барбары. Возможно, за-просы и чуткость ее тонкого вкуса продвинули его намного дальше как исполнителя и композитора, чем если бы он ра-ботал только для себя или безликой публики. Есть убедитель-ные доказательства того, что, несмотря на различия в статусе принцессы и ее музыкального наставника, отношения между ними отличались взаимной преданностью, и что юную Марию Барбару могла огорчать мысль о разлуке с Доменико. Хотя поз-же Доменико делил ее привязанность с другими своими колле-гами, в то время, о котором у нас идет речь, вся музыка, зву-чавшая в окружении Марии Барбары, отождествлялась только с ним. Отражением его собственной преданности своей авгу-стейшей ученице можно усмотреть в любопытном совпаде-нии — его невеста была того же возраста, что и Мария Барбара.

Каковы бы ни были внешние причины женитьбы, бракосоч-етание было форсировано перспективой отправиться в Ис-панию под более или менее постоянное покровительство, го-раздо основательнее гарантированное, нежели любое из тех, которыми он довольствовался прежде. Годы 1725–1729 знамени-ют поворотный момент в жизни Доменико Скарлатти. Со смер-тью отца и его собственной женитьбой изменилась не только его личная жизнь, он не только вступил в пору своей второй — артистической — молодости, которая сформировала зрелого художника — того, которого мы знаем и чтим; он оказался го-тов принять новую страну и, по крайней мере, в музыкальном отношении стать теперь более испанцем, чем итальянцем. Воз-можно, лишь благодаря новой жизни, которая началась — с мо-лодой женой и в чужой стране, — он смог в течение следующих двадцати лет развить поразительный, в высшей степени ориги-нальный для своего времени музыкальный стиль.

В январе 1729 года португальская и испанская королевские семьи встретились на реке Кая, на самой границе двух стран, чтобы отпраздновать двойную свадьбу. Испанский двор после девяти дней путешествия, «несмотря на глубокие снега», 16 ян-варя прибыл в Бадахос «очень усталым от снегопадов, не пре-

кращавшихся с самого начала их путешествия и которые, несмотря на все принятые предосторожности, сделали дороги почти непроходимыми»⁴⁸. Можно представить себе Их католическое Величество, дрожащее, кутающееся в меха, катящееся по обледелым дорогам и выкарабкивающееся из снежных сугробов, сопровождаемое несчастнейшими подданными, плетущимися за ним.

По прибытии испанцев 19 января португальский двор был собран на противоположном берегу реки Кая в военном порядке, всего сто восемьдесят пять карет, плюс еще шесть — каждая с пятнадцатью или двадцатью слугами, а также по крайней мере шесть тысяч солдат в новой блестящей форме⁴⁹. Испанцев сопровождало примерно такое же по численности войско, но сообщалось как о «значительном унижении для испанских грандов, что король не сделал по этому случаю послабления своим эдиктам, по которым запрещалось носить золото поверх одежды, что придало бы им такой же блеск, какой был у португальцев»⁵⁰.

Здесь невесты и женихи впервые увидели друг друга. Любопытство обеих свит, смешанное с опасением за исход дела, осталось неудовлетворенным — присутствовали лишь самые приближенные. Четверо юных созданий, которым лишь совершенно внешние обстоятельства предназначили вступить в интимный и нерасторжимый союз, встретились друг с другом в полном соответствии с педантичным церемониалом, и все, кто наблюдал за этим, затаили дыхание. Можно представить себе чувства Доменико, если он присутствовал при этом испытании для своей августейшей ученицы. Среди гостей с особым интересом наблюдал за Марией Барбарой британский посланник при испанском дворе сэр Бенджамин Кин. На следующий день он писал: «Вчера я находился на очень удобном месте и хорошо видел первую встречу двух семей. Я не мог не заметить, что внешность принцессы при всем изобилии золота и алмазов и впрямь шокировала принца. Он выглядел так, словно обнаружил обман. Ее большой рот, пухлые губы, широкие скулы и маленькие глаза — все это сулило ему не слишком

⁴⁸ *The Historical Register ... for the Year 1729*. P. 69.

⁴⁹ *Ibid.* P. 73-74.

⁵⁰ *Ibid.* P. 69.

приятную перспективу. Но, — добавляет сэр Бенджамин, — она отлично образованна и производит хорошее впечатление»⁵¹. Действительно, впоследствии сэр Бенджамин очень привязался к ней; в дальнейшем расположение Фердинанда к Марии Барбаре стало ответным.

Обмен королевскими персонами состоялся в великолепном павильоне, специально сооруженном посреди реки Кая, так что испанский и португальский короли смогли встретиться, «не покидая собственной территории, шаг за шагом одновременно вступая в павильон». По подписании брачных контрактов «принцессы были переданы противоположной стороне стола к великому их огорчению от мысли о разлуке»⁵². Оба двора встретились трижды, причем во второй раз под звуки «превосходного музыкального ансамбля, составленного из музыкантов обеих королевских капелл»⁵³.

После заключительной встречи испанский двор 27 января отправился из Бадахоса и «взял путь в Андалусию, намереваясь быть в Севилье через восемь дней»⁵⁴. По приказу Жуана V⁵⁵ Доменико Скарлатти последовал за принцессой Марией Барбарой в Испанию. Ему суждено было остаться у нее на службе до конца своей жизни.

⁵¹ Цитируется в: Coxe. Vol. III. P. 231–233.

⁵² *The Historical Register... for the Year 1729*. P. 73–74.

⁵³ Ibid. Патриарх Лиссабона был послан на церемонию бракосочетания в качестве капеллана с одиннадцатью канониками, четырнадцатью певцами и множеством инструменталистов (Danvila. P. 92).

⁵⁴ *The Historical Register... to the Year 1729*. P. 69.

⁵⁵ Скарлатти, посвящение «Экзерсисов».

Глава VI · ИСПАНСКАЯ СЦЕНА

СЕВИЛЬЯ · ФИЛИПП V И ИЗАБЕЛЛА ФАРНЕЗЕ · ФЕРДИНАНД И МАРИЯ БАРБАРА · АРАНХУЭС, ЛА ГРАНХА, ЭСКОРИАЛ, МАДРИД · ЮВАРА И КОРОЛЕВСКИЙ ДВОРЕЦ · ПРИБЫТИЕ ФАРИНЕЛЛИ · МАДРИДСКАЯ ОПЕРА · ПОСВЯЩЕНИЕ СКАРЛАТТИ В РЫЦАРИ · «ЭКЗЕРСИСЫ ДЛЯ КЛАВЕСИНА» · ПОРТРЕТ СКАРЛАТТИ · СМЕРТЬ КАТАЛИНЫ СКАРЛАТТИ · СМЕРТЬ ФИЛИППА V



приездом Скарлатти в Испанию начинается наиболее нас интересующий период его жизни, принесший конкретные плоды того преобразования, которое началось уже в Португалии. Иными словами, именно с Испанией связаны те годы жизни Скарлатти, когда произошел на редкость поздний расцвет его гения, отразившийся в клавиесинных сонатах. Испания неизменно оказывает сильное воздействие на иностранцев; она очаровывает их и в то же время выбивает из колеи. На тех, кто приезжает просто полюбоваться ею, она производит незабываемое впечатление; в тех же, кто приезжает сюда жить, она творит кардинальные, порой даже катастрофические перемены.

Одних Испания вдохновляет, других подавляет. Вскоре мы увидим, до какой степени воспитанный в Версале Филипп V оказался подавленным страной, которую ему суждено было принять. Кто-то уже упоминал о странном психическом расстройстве, наблюдавшемся у всех французских дипломатов, пересекавших Пиренеи в период правления Филиппа V. Ювара и Тьеполо умерли в Испании, возможно, даже неестественной смертью. В этой же стране художник Менгс впал в «маразм» (*marasmus*). Именно в Испании у зрелого Казановы были самые горькие и мучительные приключения во всей его авантюристической карьере. Скарлатти, вероятно, в силу того, что юность свою он провел в стране, находившейся под испанским владычеством, а также благодаря своим ранним контактам с полуориентальными традициями сарацинов, которые почти полностью уничтожили традиции Великой Греции (*Magna Graecia*) на Сицилии и в неаполитанских провинциях, был лучше подготовлен к тому, чтобы соприкоснуться с взрывчатой смесью мавританской языческой чувственности и на-

божного фанатизма контрреформации. Испания — страна контрастов, лишаящая душевного спокойствия и представляющая угрозу тем, кто исповедует умеренность. Ренессанс, во всяком случае, не смог пустить здесь прочных корней. Испания прямо шагнула из Средневековья в контрреформацию, как ее архитектура — из эпохи готики в эпоху барокко.

Скарлатти, по-видимому, избежал опасностей, которые подстерегают в Испании иностранца. Над безднами отчаяния и меланхолии он, кажется, танцевал с беспрецедентным воодушевлением и чувством, порой с ловкостью канатоходца. В Испании непобедимый динамизм его натуры нашел свое наиболее полное выражение.

Доменико Скарлатти прибыл в Испанию, вероятнее всего, одновременно с принцессой Марией Барбарой или во всяком случае вскоре после ее приезда. 3 февраля 1729 года, как сообщается, «вечером двор прибыл в Севилью, Их Величество и Их Высочество отправились в Сад Алькасар, являющийся старинным дворцом мавританских королей...»¹. В течение следующих четырех лет испанский двор будет находиться в севильском Алькасаре как своей главной резиденции. Большое число придворных и, вероятно, среди них Скарлатти разместились в кварталах поблизости.

Если хорошо знать более позднюю музыку Доменико Скарлатти, его легко можно представить себе гуляющим под аркадами мавританского Алькасара или слушающим в ночи на улицах Севильи пьянящие ритмы кастаньет и полувосточные мелодии андалусской песни. Они сродни сарацинским корням его сицилийского происхождения и неаполитанского детства. Дни его латинизации, когда он был учеником своего отца, а также Бернардо Пасквини и Корелли, прошли, теперь он уже не пишет приятных опер для Марии Казимиры и классицистов Аркадии и не работает в традициях Палестрины в соборе св. Петра. Здесь, в Испании, когда он слушал народную музыку и «подражал мелодиям песен, которые поют возницы, погонщики мулов и простолюдины»², раскрывалось его истинное предназначение. С этого момента Скарлатти становится испанским музыкантом.

¹ *The Historical Register... for the Year 1729*. P. 73–74.

² Бёрни Ч. *Дневник 1772*. С. 103.

Принцесса Мария Барбара привезла Скарлатти в Испанию почти как часть своего музыкального приданого. К его обязанностям в качестве ее учителя музыки прибавились обязанности музыкального наставника также принца Фердинанда³. В музыке Фердинанд, по-видимому, не был особенно одарен и не имел столь высоко развитого вкуса, как его жена, но, как мы прочитаем в сообщениях о более поздних событиях, он играл на клавесине, аккомпанируя пению жены или придворного виртуоза⁴.

В сущности, испанский двор едва ли когда-либо оставался в Севилье более чем несколько недель, за исключением трехмесячного пребывания здесь в конце 1729 года. Поначалу совершились поездки в Сьерру, Гранаду, Кадис и другие порты на побережье. Во всех этих поездках принимали участие принц и принцесса Астурии⁵. Их участие во всех дворцовых церемониях было, конечно, обязательным. Скарлатти в силу своего положения учителя музыки принца и принцессы почти наверняка был включен в королевскую свиту, которая терпеливо сносила неудобства постоянных переездов и временных пристанищ. Вместе с большим количеством провизии и всего необходимого для двора по узким горным дорогам перевозились на спинах мулов клавесины, чтобы принцесса и ее учитель могли ими пользоваться⁶. Только когда двор обосновался в Севилье с середины октября 1730 года до мая 1733, у членов свиты появилась в какой-то степени оседлость, а у Скарлатти, быть может, и нечто вроде своего домашнего хозяйства.

Первый ребенок у Доменико и Каталины Скарлатти родился в Севилье, очевидно, в 1729 году. Вероятнее всего они нарекли его Жуаном Антонио в честь португальских королевских патронов Доменико Жуана V и дона Антонио. Их второй сын

³ Приложение II, запись об уплате жалованья за 1732–1733 годы.

⁴ См. главу VII.

⁵ Так сообщает *Gaceta de Madrid*. Это издание, полный комплект которого имеется в Национальной библиотеке в Мадриде, снабдило меня еженедельными отчетами о передвижениях испанского двора за период с 1729 по 1757 год. На этих отчетах основаны все дальнейшие указания о месте нахождения испанского двора.

⁶ Документ из Сан-Лоренцо (от 15 ноября 1767 года) дает представление о тех трудностях, которые испытывали Небра и Сабатини с мулами и погонщиками в транспортировке инструментов. Они просили предоставить им повозку (Процитировано в неопубликованной диссертации Луизы Бауэр (Luise Bauer). Источник этой информации не указан.

Фердинанд был крещен 9 марта 1731 года при обстоятельствах, указывающих на сомнения, что он будет жить. Запись сообщает, что святая вода была доставлена в дом ввиду тяжелого состояния младенца. В результате, однако, он выжил и дал впоследствии жизнь прямой линии скарлаттиевских потомков, которая сохранилась до наших дней. Очевидно, имя ему было дано в честь нового покровителя Скарлатти — принца Астурийского. (Лишь затем Доменико почтил своего отца, назвав его именем третьего своего ребенка.)

По-видимому, Скарлатти был полностью привязан к семье принца и принцессы Астурийских, и у него было мало (если вообще они были) прямых контактов с королем и королевой. Но, как можно предположить, именно они определяли весь характер жизни испанского двора. Протекала она в двух различных плоскостях: одна — официальные отправления и заведенный формальный порядок, другая — жизнь, дающая лишь едва заметный намек на официальный уклад. Эта жизнь обнаруживает себя лишь в мемуарах и конфиденциальных сообщениях послов. Беседа тоже велась в разных плоскостях: это был либо формальный ритуал, либо сплетни с черного хода. Под покровом внешних обстоятельств, о которых «Мадридская газета» (*"Gaceta de Madrid"*) сообщала с удручающей регулярностью, скрывалось воистину фантастическое и малопривлекательное зрелище.

Филипп V пережил удручающую метаморфозу с тех пор, как Скарлатти впервые увидел его в Неаполе двадцать семь лет тому назад. Из красивого, изящно воспитанного внука Людовика XIV он превратился в сморщенную преждевременно состарившуюся карикатуру, в человека, погруженного в апатию, к которому лишь изредка на короткие моменты возвращаются проблески интеллекта⁷. Будучи младшим сыном, он был воспитан в духе повиновения и полной зависимости, как «принц, намеренно позволявший себе молчать и подчиняться»⁸, удручающе неприспособленным к делам правления. Таким он неожиданно оказался на испанском троне. «Без преувеличения можно сказать, что он буквально терял чувства, если требовалось ма-

⁷ Сведения о Филиппе V и его характере дают Armstrong, Ballesteros, Cabanès, Coxe, Louville, Saint-Simon.

⁸ Saint-Simon. Vol. XI. P. 131–135, 229–238.

лейшее проявление воли»⁹. Внешне абсолютный монарх, в действительности он был раб тех, кто приобрел влияние на него, и это жалкое соединение величия и убогости само позволяло управлять собою из исповедальни и из спальни, причем, в такой степени, что министр Альберни, говорят, заметил, что все, в чем нуждался его король.— это «молитвенник и женщина» (*“un reclinatorio — e le coscie d’una donna”*)¹⁰ [преклонение — это бедра женщины.— А. М.]. Над двумя этими потребностями королевский исповедник и королева имели абсолютную власть.

В этом упрямом пассивном сопротивлении король совершенно расстроил распорядок жизни двора. Он обедал в три часа утра, а в пять шел спать, затем поднимался, чтобы прослушать мессу, и опять отправлялся в постель в десять; наконец он вставал в пять часов пополудни. Придворные, которые не в состоянии были приспособиться к этим привычкам, едва не умирали от истощения¹¹. (При всем этом в королевских кварталах они почтительно избегали три часа утра называть ночью, а полдень — днем)¹². В течение долгого времени король мог находиться в постели и отказывался пробуждаться от меланхолической летаргии. Годами он мог не разрешать себя стричь, и хорошо известно, что в конце жизни он месяцами не позволял менять его одежду. Действительно, одни и те же предметы туалета он часто носил по полтора года! Боясь потерять контроль над ним из-за происков какого-нибудь честолюбивого придворного, королева ни на мгновение не оставляла его одного, за исключением публичных аудиенций. Более того, она следила, чтобы ему никогда не предоставлялась возможность пользоваться пером, чтобы он не мог, как это однажды случилось в припадке меланхолического отчаяния, подписать свое отречение от престола. Тем временем меланхолия короля, усиленная, с одной стороны чувством своей вины, всячески культивировавшимся его исповедником, а с другой — тем, что Сен-Симон определил как *“trop de nourriture et d’exercice conjugal”*¹³ [слишком много еды и супружеских обязанностей.— А. М.], превращалось в явное психическое расстройство.

⁹ Louville. Vol. I. P. 131–132.

¹⁰ Ballesteros. Vol. VI. P. 524; Duclos. Vol. II. P. 64.

¹¹ В этом абзаце информация заимствована из: Armstrong. P. 260, 269, 287.

¹² Fernan-Nuñez. Vol. I. P. 92–93.

¹³ Saint-Simon. Vol. VI. P. 528.

В любой другой стране на короля сильное влияние могли оказывать фаворитки, но в Испании, с повсеместным здесь уважением к королевской семье, принципы единобрачия и супружеской верности удерживали как действительную, так и теоретическую власть, и путь к королю шел скорее через его супругу и духовника, чем через любовниц и министров. Отсюда тот полный контроль, который Изабелла Фарнезе смогла установить над своим мужем. Ловко манипулируя министрами и духовниками, ей удалось сделать себя неотделимой не только от короля, но и от малейшего проявления с его стороны правящей воли¹⁴.

Королева, притом, что ее откровенно не любили многие современники и последующие историки, была женщиной в высшей степени одаренной. Именно ей удалось господствовавшей атмосфере меланхолии и умопомешательства противопоставить разумную обыденность, позже увековеченную ее сыном Карлом III. Ее брак с Филиппом V был устроен на условии, что у нее будут такие же права, как и у него. Первой ее акцией по приезде в Испанию была высылка через заснеженные Пиренеи мадам де Урсинс, наиболее влиятельной советчицы и приближенной. С этого момента и до конца правления Филиппа V она никогда не теряла контроля над ним — все это благодаря чувству реализма и дипломатическому такту, которые умеряли и вуалировали ее жажду власти, ее все сметающее честолюбие и зависть по отношению к своим же детям. В конце концов, она заметно преуспела в раздобывании для них тронов. Будучи озабоченной судьбой своих собственных детей, она питала недоверие к детям от первого брака Филиппа и боялась за свое собственное положение, взойди на испанский престол Фердинанд. Свое согласие на бракосочетание Фердинанда и Марии Барбары она дала только потому, что не видела альтернативы. Ее отношения с пасынком и принцессой были корректными, но едва ли сердечными.

Фердинанд, подобно его отцу, первоначально predetermined к вполне зависимому положению, был младшим сыном, но даже после того, как стало ясно, что у него есть шанс унаследовать трон, все вокруг сочли за благо убедить его отказаться от него.

¹⁴ В этом и следующем абзацах сведения заимствованы из работ: Armstrong, Ballesteros, Coxe, Danvila, Saint-Simon.

Будучи по природе своей покорным, слепо почтительным и привыкшим, как и его отец, к бездействию, он так же подпал под полное влияние своей жены и духовника¹⁵.

Разочарование Фердинанда, бросившееся в глаза во время его первой встречи с Марией Барбарой, быстро было преодолено, и всевидящий британский посол сообщает, что «принц очень любит принцессу, которая знает, как угодить ему. Она непременно будет иметь большое влияние, как только правление перейдет к нему»¹⁶. Несмотря на льстивое очарование ее свадебного портрета, Мария Барбара по общему признанию не была особенно красива: у нее были чрезмерно пухлые губы, а на ее лице оставила свой след оспа. Более того, впоследствии она стала невероятно полной¹⁷. Но она была хорошо подготовлена для своей роли, и ее природная обходительность гарантировала ей хорошее положение. Не прошло и нескольких недель после бракосочетания, как оказалось возможным сообщить, что «принцесса Астурийская любезностью своего обхождения возбуждает восхищение и уважение всех, кто имеет честь приближаться к ней. У нее есть юмор, и она говорит на шести языках, а именно, по латыни, на итальянском, немецком, французском, испанском и португальском»¹⁸. Ясно, что с лингвистической точки зрения эта принцесса была готова почти ко всем возможным матримониальным контактам.

К счастью для Фердинанда, у Марии Барбары не было чувства ревности и всепоглощающего властолюбия, которыми отличалась ее свекровь. Ее вполне устраивало делить с Фердинандом их второстепенную роль, ей нравилось угодничать его нежную и великодушную натуру, хранить его от меланхолии, которую он унаследовал от своего отца. Они превратились в образец королевской верности и преданности (и оставались им на протяжении всей их жизни). Но, несмотря на то, что от них не требовалось никакой инициативы, жизнь их была нелегкой. Принц и принцесса Астурийские были полностью зависимы от желаний и капризов короля и королевы, и их присутствие считалось обязательным на всевозможных офици-

¹⁵ Сообщения о Фердинанде и о его характере дают: Argenson, Ballesteros, Cabanès, Coxe, Danvila, Richelieu, Saint-Simon.

¹⁶ Keene, 23 февраля 1732; цитирует Armstrong. P. 278.

¹⁷ Ballesteros. Vol. V. P. 133.

¹⁸ *The Historical Register... for the Year 1729*. P. 73–74.

альных церемониях, в которых они играли лишь пассивную роль. В уединении своих апартаментов они, по-видимому, предавались обычным дворцовым развлечениям. Когда позже они вступили на престол, эти развлечения — музыка, серенады, охота, фейерверки и театральные представления — составляли такую значительную часть их жизни, что казалось, будто король и королева лишь продолжают жизнь принца и принцессы Астурии.

Музыка, однако, была главным утешением Марии Барбары. Создается впечатление, будто она искала способ отгородиться от настроения меланхолии и начинающего проявляться умопомешательства в той обстановке, в которую она попала. Музыка стала также главным средством отвлечь и развлечь принца. (Примечательно, что его отец, к которому позже была применена ставшая самой знаменитой в истории музыкальная терапия, в то время был явно безразличен к музыке)¹⁹. Но, возможно, единственным светочем для этой вялой и лишенной воображения натуры Фердинанда была музыка. Позже мы назовем правление Фердинанда и Марии Барбары правлением меломанов. И на это будут основания. Официальные дворцовые сообщения систематически информируют о музыкальных вечерах в апартаментах принцессы²⁰. На этих вечерах Скарлатти, несомненно, присутствовал, принимая в них активное участие. Можно по-разному фантазировать, как звучал клавишин Скарлатти под мавританскими сводами Алькасара, размышлять о том, как отразились в его музыке восточные особенности и тот богатый внешний декор, которые делали ее столь органично сочетаемой со всем, что окружало композитора в Севилье.

В течение более четырех первых лет своего пребывания в Испании Скарлатти не посетил ни одного другого места Кастилии. Но 16 мая 1733 года испанский двор покинул Севилью, чтобы впервые после женитьбы принца Астурийского вернуться на север. В дальнейшем стало обычаем для двора каждый сезон перебираться из одной резиденции в другую. В течение жизни Скарлатти двор больше ни разу не вернулся в Андалусию.

¹⁹ Keene, цитирует Armstrong. P. 338.

²⁰ *Gaceta de Madrid*. 1729. 19 мая. № 21: "...teniendo algunas noches la Princesa en su Quarto el festejo de una primorosa Música de voces, y instrumentos". В номерах 49 и 52 за тот же год имеются аналогичные сообщения.

Король по-прежнему пребывал в плачевном состоянии, хотя еженедельные бюллетени «Мадридской газеты» утверждали, что он обладает «отменным здоровьем». Двору необходимо было перемещаться скрытно, избегая больших городов, чтобы народ не видел истинного физического и умственного состояния короля²¹. В следующие месяцы Скарлатти увидел одно за другим те места, где ему предстояло провести остальную часть жизни, и все то, что в дальнейшем составит фон его поздней музыки.

12 июня двор добрался до Аранхуэса — старинного имения Карлоса V и Филиппа II в долине реки Тахо между Мадридом и Толедо. После долгого и томительного путешествия через иссушенную сельскую местность Испании фонтаны и тенистые деревья королевских садов должны были казаться раем. Окружая сады, Тахо протекала так, что дворец всегда был среди журчащей воды. Из всех королевских резиденций Аранхуэс — наиболее радостная, тихая и спокойная, в нем нет мрачного оттенка — лишь настроения утонченной и поэтичной меланхолии. Путешественники всегда с радостью приезжали сюда. В 1679 году мадам д'Онуа писала: «Когда мы прибыли сюда, то оказались в очаровательном дворце. Свежее утро, со всех сторон поют птицы, мягко шепчет вода, всюду усладительные фрукты, а постели благоухают цветами. Я очутилась в прекрасном обществе»²².

В течение следующих тринадцати лет Скарлатти проводил здесь каждую весну, с апреля по июль²³. Когда же Фердинанд и Мария Барбара вступили на трон, то Скарлатти бывал здесь и дольше, так как Аранхуэс стал их любимой резиденцией. Настроение, похожее на то, что выразила мадам д'Онуа, можно уловить во множестве поздних сонат, которые вполне могли быть сочинены Скарлатти в Аранхуэсе (я тут же вспоминаю сонаты К. 132 и 260 — называю только две).

Но в этот первый визит в Аранхуэс двор оставался здесь только немногим менее месяца перед тем, как отправиться

²¹ Armstrong. P. 297.

²² Mme d'Aulnoy. P. 492–493. Кстати, уже было продемонстрировано, что мадам одна составила свои красочные описания Испании, так и не побывав в ней (см. вступительную статью Фульше-Дельбоск (Foulché-Delbosc. *Mme d'Aulnoy et l'Espagne*. P. 1–151).

²³ Предполагается, что Скарлатти всегда был при дворе.

в летний дворец Сан-Ильдефонсо (с остановкой на одну ночь в Мадриде), куда он прибыл 9 июля. Этот дворец, любимый королевой Изабеллой, был построен в Ла Гранха всего лишь за несколько лет до этого. Он высится в горах Гвадаррама, что простираются по направлению к Сеговии. На крутом горном склоне король приказал разбить сад, ставший одним из самых совершенных искусственных садов в Европе. Его фонтаны, питающиеся горными потоками, превосходят даже фонтаны Версаля. В этом диком и буйном природном ландшафте четко по схеме высечено пространство, в котором явно доминирует воля человека и которое гармонично соответствует пропорциям и условностям двора XVIII века. Но словно чтобы противодействовать этой зафиксированной геометрии осей и садового партера, в фантастических спиралях среди архитектурных обрамлений поднимаются аллегорические фигуры — почти столь же театральные, как сами скульптурные боги. Мрамор, бронза и гипс, из которых они сделаны, придают им большую прочность, чем изображения на бумаге и холсте. Оживляют и одушевляют все эти сооружения не столько мерцание театральных ламп и свечей, сколько искрящиеся на солнце брызги и каскады воды.

Здесь, на свежем горном воздухе Ла Гранха, Доменико Скарлатти проводил каждое лето с июля по октябрь на протяжении всех оставшихся тринадцати лет правления Филиппа²⁴. Доменико, этого горожанина и дитя своего века, который еще не проникся культом природы, кроме как в переработанном в поэтическую форму, трудно вообразить себе в тех условиях, если только он, подобно его августейшим хозяевам, не создал для себя особого островка в этом диком и несчастном окружении. Странствовало ли его воображение за пределами этих садов или капеллы Коллегиаты, в покрытых снегами горах? Возможно, окружающему его пустынному пейзажу он предпочитал декорации Юварры с их широкими иллюзорными видами и пространством, населенным актерами и оперными певцами.

Первое лето, проведенное Доменико в Ла Гранха, завершилось 17 октября, когда двор отправился в Эскориал, как это происходило каждой осенью и в последующие годы. На уны-

²⁴ См. примечание 23.

лом, навевающим тоску склоне горы, возвышающейся над обширной равниной, которая расстилается в сторону Мадрида, этот огромный и аскетичный памятник был задуман в мрачно величественном духе Филиппом II и его архитектором Жуаном Херрерой. Этот огромный комплекс, включающий в себя монастырь, церковь и дворец Сан Лоренцо, стал шедевром Херреры. Он стал выражением самого духа габсбургской Испании. В простой монастырской келье, с ложем, установленным так, чтобы через специально вырезанное окно открывался вид на главный алтарь церкви, Филипп II кончил дни свои в меланхолической покаянной молитве.

Среди тускло мерцающей бронзы и поблескивающего полированного мрамора пантеона, расположенного под хорами базилики, покоились в самом мрачном, какое только можно вообразить, величии останки испанских королей. Еще глубже, в *Pudridero* (морге), ждали своей очереди те, кто умер лишь недавно. Здесь в 1700 году последний из испанских Габсбургов — душевнобольной Карл II — вскрыл гробы своих предшественников, чтобы со смешанным чувством восхищения и ужаса взглянуть на их разложившиеся тела²⁵. Бурбонские короли Испании наносили ежегодные визиты в Эскориал только лишь из уважения к давно установленному испанскому обычаю. Это мрачно-траурное сооружение с его обширными голыми внутренними дворами, с ровно подстриженными зелеными деревьями самшита, с террасой, с которой открывается вид вниз на коричневый склон и дальше на темно-голубые дали холодной равнины, мало отвечало вкусу двора XVIII века. Ненавидимый всеми придворными, которые из-за этих сырых и холодных сводов подвергались здесь в ноябре простуде, Эскориал заслужил репутацию «символ инквизиции во всех наших донесениях»²⁶, как писал английский посол.

Во времена правления Филиппа V испанская инквизиция перестала быть столь жестокой, и еретиков больше не сжигали заживо в присутствии всего двора²⁷, как это было в правление его предшественника, но Филипп V был недостаточно

²⁵ Coxe. Vol. I. P. 61–62.

²⁶ Keene. P. 189 — 190. 28 ноября 1749 года.

²⁷ Однако семьдесят девять человек были заживо сожжены в пятидесяти четырех аутодафе в период правления Филиппа V. (Ballesteros. Vol. VI. P. 244–245). Не будем цитировать статистику актов неверия в XX веке.

силен, чтобы преодолеть болезненное состояние подавленности и страха, переданное ему по наследству Габсбургами. В сущности, он и сам не устоял перед ним. Этот дух стал почти неотделим от испанского характера, почти сутью его, и Доменико Скарлатти не мог не видеть этого повсюду. Его реакцией на это была самая радостная и веселая музыка, когда-либо им написанная!

Доменико Скарлатти, должно быть, приобрел изрядный опыт использовать музыку в качестве противоядия меланхолии. Он видел монахов в капюшонах и полуобнаженных флагеллантов, шествовавших в своих искупительных процессиях, слышал варварскую музыку, которая их сопровождала (порой она проникает в его сонаты); он наблюдал бесчисленные пытки, бывшие проявлением извечной тяги, которую испанцы испытывают к постоянному противоборству жизни со смертью; он видел происходящий в них конфликт между языческой чувственностью и идолопоклонническим страхом перед чертовщиной, но это не стало темой его искусства, как это произошло с Гойей. Скарлатти мало заботила высокая трагедия сама по себе, однако поэтичность его сонат и их веселость не могли бы существовать, не будь у него способности воспринимать трагическое без хотя бы и подсознательного понимания того странного безумия, которое делает Испанию столь завораживающей и внушает столько страха.

7 декабря 1733 года двор вернулся в Мадрид, чтобы здесь встретить, как это всегда и было, Рождество — первое после женитьбы принца Астурийского. Королевская семья расположилась на окраине Мадрида во дворце Буен Ретиро, а многие придворные разместились в старом королевском дворце и в его окрестностях. В следующем году этот дворец был уничтожен пожаром, вспыхнувшим в сочельник²⁸. 2 января король и королева отправились в Прадо, что в семи милях севернее Мадрида, чтобы остаться там до 17 марта, но многие придворные по-прежнему пребывали в Мадриде.

Ежегодный маршрут испанского двора опять повторялся, и на протяжении всего остававшегося времени правления Филиппа V он мало менялся. Можно предположить, что так было и для Скарлатти. Цикл был следующим: с января до середины

²⁸ Ballesteros. Vol. VI. P. 435.

марта — старое королевское охотничье поместье в Прадо; Пасха — в Буен Ретиро в Мадриде; с апреля по июнь — буколические развлечения Аранхуэса; конец июня — снова Буен Ретиро; с июля по октябрь — горная свежесть Ла Гранха; конец октября — начало декабря — холодная крепость Эскориал; конец декабря — Рождество в Буен Ретиро. В сущности, в Мадриде двор проводил мало времени, но многие его сановники имели резиденции именно здесь.

К 1738 году, если не значительно раньше, Скарлатти жил на улице св. Бернарда, в приходе св. Мартина. К этому времени семья Скарлатти насчитывала пятерых детей. Жуан Антонио и Фернандо родились в Севилье. Мариана (родившаяся между 1732 и 1735 годами) была названа в честь королевы Португалии (эти трое были названы наследниками в совместном завещании Доменико и Каталины Скарлатти, подписанном в Мадриде 12 февраля 1735 года). Двумя младшими были Александр (родился между 1736 и 1737 годами и назван так, очевидно, в честь отца Доменико) и Мария (родилась в Мадриде 9 ноября 1738 года).

Мадрид времен Скарлатти был все еще городом XVI и XVII веков, более типично испанским, нежели сейчас. Узкие улицы и остроконечные башни эпохи Габсбургов еще не давали дороги классическим постройкам Карла III — широким авеню XIX века и тому безликому интернациональному стилю архитектуры, который сегодня доминирует и который нивелирует характерные особенности больших районов современных европейских и южноамериканских городов. Даже на фоне немощных улиц и примитивной санитарии тогдашней Европы Мадрид славился еще бóльшим, чем везде в Испании, пренебрежением к этим вопросам²⁹. Приезжавшие сюда были красноречивы в своих комментариях; появлялись поэмы с такими названиями, как “La Merdeide” («Мадрид зловонный») [Наиболее известна ранняя такая сатирическая поэма, приписываемая Томмазо Стильяни. 1629 г. — А. М.], и в XVIII веке ходило множество анекдотов о тоскующем по дому испанце, который оживлялся, когда вдруг его нос ощущал какое-либо зловоние. Сегодня преобладающие ароматы Мадрида — это запахи прогорклого оливкового масла и чеснока. На окраинных его улицах слышны во многом

²⁹ Ballesteros. Vol. VI. P. 575–578.

те же звуки, что и в XVIII веке: стук копыт, скрип колес, ритмически острая речь простолюдинов, протяжные выкрики уличных торговцев, а порой и перестук кастаньет. Плаца Майор, парк Буен Ретиро, несколько церквей, «пламенеющий» барочный портал на фоне голой, лишенной каких бы то ни было украшений стены дворца — все это живые еще напоминания о городе времен Скарлатти. Тот же самый и свет — интенсивный, яркий, ослепительный свет картонов Веласкеса и Гойи, предназначавшихся для гобеленов, свет, который меньше подчеркивает форму, как, например, в Италии, а больше — пространство, пейзажи окружающей кастильской равнины.

Во времена Скарлатти королевская семья никогда не занимала королевский дворец. После разрушения пожаром старого дворца (Алькасара), в сочельник 1734 года, был приглашен Филиппо Юварра — старый друг и коллега Скарлатти. Он предложил свой план перестройки дворца. Юварра прибыл в Мадрид 12 апреля 1735 года³⁰. Оба этих современника, несомненно, нашли возможность побеседовать и сравнить, как складывались их судьбы со времен совместной оперной постановки в Риме во дворце королевы Польской. В 1719 году Жуан V призвал Юварру в Лиссабон, чтобы тот сделал эскизы для монастыря в Мафре. Юварра оставался там до осени 1720 года. Уже прошло много времени с тех пор, как он приобрел свой полный статус и получил возможность постоянно реализовывать в камне масштабные замыслы, которыми были наполнены его блокноты. Среди них были серии архитектурных шедевров, которые так зримо преобразили внешний облик Турина в эпоху правления Витторио Амадео II Савойского. У Юварры и Скарлатти, судьбы которых на удивление схожи, было много общих покровителей. Среди них кардинал Оттобони, Мария Казимира Польская, Маркиз де Фонтес, папский престол (которому Юварра предложил эскиз для ризницы собора св. Петра), Жуан V Португальский и Филипп V Испанский.

Юварра умер 31 января 1736 года, не успев закончить эскизы королевского дворца. Его строительство завершил ученик Юварры Джованни Баттиста Саккетти. Хотя дворец был полностью закончен только в 1764 году, а великолепные росписи

³⁰ Информация, касающаяся Юварры и его работы, помещенная в этом и следующем абзаце, заимствована из: *Filippo Juvarra. Volume Primo*.

потолков были созданы Тьеполо и того позже, этот дворец до сих пор является великолепным памятником во вкусе эпохи Скарлатти.

Между тем здоровье короля с тех пор, как он вернулся из Севильи, хотя и улучшалось, но медленно. Он продолжал жить по расписанию, перевернутому с ног на голову, и часто погружался в летаргию, нередко совершенно отказываясь управлять страной. Королева постоянно была занята тем, что держала под контролем дела короля, оберегая его от волнения или от состояния столь полной апатии, при которой управление страной могло бы прийти к полному застою³¹. В письме от 18 февраля 1737 года английский посол сообщает: «Королева прилагает усилия, чтобы подыскать развлечения для короля, испытывающего врожденное отвращение к музыке. Если ей настолько удастся изменить его темперамент, чтобы развлекать его музыкой, то это сможет их обоих удержать от раздумий над более беспокойными проблемами»³². Успех этой затеи намного превзошел чаяния королевы. Летом 1737 года в Ла Гранха произошло подлинное чудо.

Знаменитого кастрата Карло Броски, известного под именем Фаринелли, пение которого покорило всю Европу, удалось склонить приехать в Испанию. «Его таланты оказывали на публику гораздо более сильное воздействие, чем игра любого современного музыканта,— говорит доктор Бёрни,— и я сомневаюсь, что даже самые знаменитые музыканты античных времен — Орфей, Линус или Амфион, сколь ни чудодейственной силой обладали они над сердцами тех, кто им внимал, когда-либо могли вызвать столь сильный и единодушный отклик у своих слушателей»³³.

«Карло Броски, прозванный Фаринелли, родился в Неаполе в 1705 году³⁴, начальное музыкальное образование он получил у своего отца, синьора Броски, а затем у Порпоры, с которым путешествовал; семнадцати лет он переехал из Неаполя в Рим, где во время представления одной оперы он каждый вечер состязался со знаменитым трубачом в арии, которой тот акком-

³¹ Armstrong, P. 340–341.

³² Keene; Прочитировано Armstrong, P. 338.

³³ Burney. *Memoirs of... Metastasio*. Vol. III. P. 284–288.

³⁴ На самом деле в Андриа. Свидетельство о крещении цитирует Cotarello. P. 102.

панировал на этом инструменте; поначалу это казалось только простым и дружеским состязанием, пока зрители не заинтересовались спором и не разделились на две партии. После многократных выступлений, когда они оба изо всех сил наращивали один и тот же звук, демонстрируя мощь своих легких и стараясь перещеголять друг друга блеском и силой, они однажды филировали звук с трелью в терцию столь долго, что зрители стали с нетерпением ждать исхода, а оба казались в конце изнуренными, и, действительно, трубач, совсем выбившись из сил, остановился, предполагая, что его противник столь же утомлен и что состязание окончилось вничью; тогда Фаринелли, улыбнувшись в знак того, что до сих пор он только шутил с ним, стал на том же дыхании, с новой силой не только филировать звук в трели, но и исполнять самые трудные и быстрые украшения до тех пор, пока его наконец не заставила остановиться овация слушателей. Этим днем можно датировать начало его неизменного превосходства над всеми современниками. <...>

Из Рима он переехал в Болонью, где ему посчастливилось слышать Бернакки, ученика знаменитого Пистокки, уроженца этого города; в те дни Бернакки по вкусу и умелому исполнению был первым певцом Италии, и его ученики впоследствии сделали знаменитой Болонскую школу.

Оттуда синьор Фаринелли отправился в Венецию, а из Венеции в Вену; во всех этих городах его талант считали чудом; но он рассказал мне, что в Вене, где он был трижды в разное время и где был осыпан великими почестями императором Карлом VI, одно замечание этого монарха сослужило ему большую службу, чем все наставления учителей или примеры соперников по славе; Его Императорское Величество снизошло однажды до сделанного со всей мягкостью и приветливостью указания, что Фаринелли в своем пении *движется* и *останавливается* иначе, чем все остальные смертные, что все в нем сверхъестественно. „Эти гигантские скачки,— сказал он,— эти бесконечные ноты и пассажи только изумляют, а для вас уже настало время пленять; вы слишком расточительны в дарах, которыми осыпала вас природа; если вы хотите достичь сердца, вы должны избрать более ровный и простой путь“. Эти немногие слова в корне изменили манеру его пения; с этого времени он соединял патетическое с живым, простое с возвышенным, тем самым в равной мере восхищая и изумляя слушателей.

В 1734 году он приехал в Англию, где все, кто слышал его лично или слышал о нем, знают, какое впечатление произвел на публику его удивительный талант: это был экстаз, восторг, очарование!

В знаменитой арии “Son qual Nave”, сочиненной его братом, первую ноту он начинал с такой нежностью, и постепенно усиливал звук до такой потрясающей мощи, а затем точно так же ослаблял к концу, что аплодировали ему пять минут. После этого он показал такой блеск и быстроту пассажей, что скрипачи того времени с трудом поспевали за ним. Короче говоря, он был настолько выше всех других певцов, насколько знаменитый конь Чилдеро превосходил всех остальных скаковых лошадей; но Фаринелли выделялся не только подвижностью, он теперь соединял в себе преимущества всех великих певцов. В его голосе были сила, сладость и диапазон, а в его силе — нежность, грация и быстрота. Он, безусловно, обладал качествами, неведомыми до него и не встречавшимися после него ни у одного человеческого существа; качествами неотразимыми и покорявшими каждого слушателя — ученого или невежду, друга или врага»³⁵.

Уильям Кокс говорит: «В 1737 году он отправился в Версаль, и Изабелла Фарнезе уговорила его приехать в Мадрид; она страстно желала испытать силу музыки, чтобы облегчить меланхолию ее мужа. Вскоре по его прибытии она устроила концерт (в Ла Гранха) в апартаментах, примыкающих к тем, в которых король пребывал в своей постели, проводя в ней значительное время и не поддаваясь никаким уговорам подняться. Филипп был поражен самой первой арией, которую спел Фаринелли, а когда кончилась вторая, послал за ним, осыпал его восторженными похвалами и пообещал подарить ему все, чего бы тот ни пожелал. Музыкант, который был научен королевой, уговаривал его подняться с постели, позволить себя побрить, одеть и затем посетить совет. Филипп подчинился, и с этого момента его болезнь приняла благоприятный оборот»³⁶.

Бёрни продолжает: «Было решено оставить его на службе при дворе, где его впоследствии закрепили целиком, так что больше ни разу не разрешили ему петь публично. Ему назначили постоянный пенсион свыше 2000 фунтов стерлингов в год. <...>

³⁵ Бёрни Ч. *Дневник 1770*. С. 96–98.

³⁶ Coxe. Vol. IV. P. 31.

Он рассказывал мне, что все первые десять лет его пребывания при испанском дворе при жизни Филиппа V он каждый вечер пел этому монарху одни и те же четыре арии, две из которых были сочинены Хассе: “*Pallido il sole*” и “*Per questo dolce Amplesso*”. Я забыл другие, но одна из них была менуэтом, который он обычно варьировал по своему желанию»³⁷.

Его влияние на короля было столь же велико (если даже не больше), как и королевы, однако он никогда не злоупотреблял той огромной силой, которую он неожиданно приобрел и которую он удерживал на протяжении всего своего пребывания в Испании. Доктор Бёрни говорит: «В дни моей юности, испытывая острейший интерес к жизни этого необыкновенного исполнителя, я собрал свидетельства, причем от самых высоких авторитетов, его скромности, застенчивости и великодушия, проявившихся в период его блистательного пребывания в Мадриде. Будучи в зените королевского благоволения, он обладал огромным богатством, почестями, влиянием на короля; всего этого предостаточно было, чтобы возбудить любого рода зависть, ненависть и злобу в окружавшем его обществе. Однако ум его был столь спокоен и крепок, столь мудро и рассудительно было его поведение, что, несмотря на то, что он не мог избежать стрел зависти, он был застрахован от того, чтобы в него стреляли. Почти обо всех других великих певцах мы слышали, что они теряли голову от похвал и успеха; мы знаем об их капризах, высокомерии и вздорности в те или иные моменты их жизни, но что касается Фаринелли, который превосходил всех их талантом, славой и успехом, то исторические свидетельства о глупости самых избалованных детей Аполлона не дают ни одного примера постыдного анекдота о нем»³⁸.

Фаринелли, хотя и был во власти и в полном распоряжении короля и королевы, вскоре все-таки установил тесные дружес-

³⁷ Бёрни Ч. *Дневник 1770*. С. 98. В своих *Memoirs of... Metastasio*. Vol. I. P. 206 Бёрни упоминает те же две арии Хассе и добавляет к списку тех, что пелись ночью Фаринелли, еще одну арию Хассе — *Ah non lasciarmi, no*. Haböck в *Die Gesangkunst der Kastraten*. S. XLIV не сумел указать эту последнюю арию. Располагая только первым свидетельством Бёрни, он приходит к выводу, что остальными двумя ариями, певшимися каждый вечер Фаринелли, были *Fortunate passate mie pene* Ариости, включенная в лондонское исполнение *Arteserse* Хассе, и *Quell usignuolo che innamorato* Джакомелли-Фаринелли.

³⁸ Burney. *Memoirs of... Metastasio*. Vol. III. P. 284–288.

ские отношения с принцем и принцессой Астурийскими³⁹. «Когда покойный король Фердинанд был принцем Астурийским, она (Изабелла Фарнезе) отправила Фаринелли послание, в котором требовала от него никогда больше не появляться в апартаментах принца или принцессы, не петь и не играть для них. Что касается покойной Марии Барбары, то она не только очень любила музыку, но и была великолепным судьей в вопросах этого искусства. Ответ Фаринелли сделал честь этому музыканту. „Пойди и передай королеве, — сказал он, — что я в большом долгу перед принцем и принцессой Астурии, и пока я не получу такой приказ из уст самого Ее Высочества или короля, я никогда не подчинюсь этому требованию»⁴⁰.

Диспропорция, с которой Фаринелли, в сравнении со Скарлатти, представлен на этих страницах, отражает существовавшее различие в степени их славы и репутации. В то время как Фаринелли до самого своего отъезда всегда оставался на самых больших высотах, достигнутых им еще в начале его взлета, который можно сравнить с вспыхнувшей звездой, Скарлатти, по-видимому, был удовлетворен своим довольно скромным положением королевского учителя музыки. Его вполне устраивало сочинять музыку, предназначенную лишь для частного исполнения. Фаринелли, если он никогда и не пел больше публично, не мог отречься от нарядности и помпезности оперы.

С приездом Фаринелли в Мадрид в 1735 году здешняя опера получила огромный импульс. С 1703 года здесь периодически давались исполнения итальянских опер в Колизее Буен Ретиро, а также в публичных театрах Мадрида, приобретших значительную поддержку после того, как в Мадрид в 1719 году приехал маркиз Скотти — полномочный министр из Пармы⁴¹. В 1737 году Театр де лос Канос дель Пераль, которому покровительствовали маркиз Скотти и королева, пытавшаяся заинтересовать музыкой короля, был реконструирован в наилучшем виде. Быть может, испанский двор был подогреваем духом соперничества с блестящим Театром Сан-Карло, который дон Карлос выстроил в том же году в Неаполе⁴².

³⁹ Coxe. Vol. IV. P. 32.

⁴⁰ Clarce. P. 329.

⁴¹ Cotarelo. P. 55.

⁴² Ibid. P. 79–86. Об истории итальянской оперы в Мадриде см.: Carmena y Milan, Cotarelo, Haböck, Hamilton.

В воскресенье карнавальной недели 1738 года новый театр был открыт исполнением оперы «Деметрий» (“Demetrio”) Метастазियो с речитативами Хассе и ариями различных композиторов. В том же году был поставлен метастазиевский «Артасеркс» (“Artaserse”), а в 1739 среди прочих произведений — его «Милосердие Тита» (“Clemenza di Tito”) и «Сирой, царь Персии» (“Siroe”) — обе оперы на музыку Хассе. Этот выбор отчетливо указывает на вкус Фаринелли. Вслед за этим оперные представления, к которым приложил руку Фаринелли, давались также в Буен Ретиро. Вероятно, по подсказке Фаринелли в течение лета 1738 года был перестроен старый королевский театр. С этого момента ведут счет длинные перечни оперных постановок, все более и более блестящих, с использованием лучших певцов того времени, спектакли, поставившие мадридскую оперу вне конкуренции в Европе на протяжении всего оставшегося времени правления Филиппа V и затем Фердинанда VI. Автором многих либретто был Метастазियो. Фаринелли, хотя сам он не пел в операх, будучи на службе у короля, был все же главной движущей силой, а впоследствии импресарио. Его долгая переписка с Метастазियो свидетельствует о его заботах и способностях, с какими он организовывал эти представления⁴³. Что касается композиторов, то одни и те же три имени встречаются снова и снова. Итальянские музыканты, к клану которых принадлежали эти композиторы, уже давно жили в Испании — дольше, чем Фаринелли. Они были малоизвестны за пределами Мадрида, но продолжали ставить большую часть новейшей музыки, используемой в постановках испанского двора. В сущности, они, по-видимому, удерживали почти полную монополию на сочинение театральной музыки в Мадриде. Они сочиняли музыку не только для итальянских опер, но и для многих испанских постановок в публичных театрах, значительно ущемляя тем самым испанских музыкантов. Этими тремя композиторами были Франческо Коррадини, прибывший в Мадрид в 1731 году, Джованни Баттиста Меле, приехавший в 1736 году, и Франческо Корзелли, который приехал из Пармы и был назначен в 1736 году сверхштатным капель-

⁴³ Перевод письма Метастазियो (на английский язык) см.: Burney. *Memoirs of... Metastasio*. Остальная информация в этом абзаце заимствована из Cotarelo.

мейстером, а в 1738 году продвинулся на пост первого капельмейстера. Он также стал музыкальным учителем королевских детей. Хотя сегодня Корзелли почти совершенно забыт, в свое время его репутация при испанском дворе намного превосходила репутацию Скарлатти. Но Корзелли и все другие музыканты были отодвинуты на задний план Фаринелли, приобретшим свое влияние сразу по прибытии и сохранявшим его все то время, что он работал в Испании. Скарлатти, по-видимому, не принимал участия ни в одной итальянской оперной постановке при испанском дворе.

Вряд ли Скарлатти находил много симпатии со стороны первой покровительницы Фаринелли — королевы Изабеллы Фарнезе, которая относилась к Фердинанду и Марии Барбаре с плохо скрываемой враждебностью. Возможно, Мария Барбара и Фердинанд видя, какими почестями и богатствами был осыпан вновь прибывший Фаринелли и какое предпочтение оказывалось музыкантам, находившимся непосредственно на службе у короля и королевы, захотели и Скарлатти оказать подобную честь.

Мария Барбара, бессильная добиться почестей для Скарлатти от испанского двора, могла с успехом замолвить слово перед своим отцом за его бывшего капельмейстера. 8 марта 1738 года Жуан V издал указ о посвящении Скарлатти в рыцари португальского ордена Сантьяго⁴⁴. «Ввиду определенных особых обстоятельств, о которых мне сообщено, — объявил португальский король, — я считаю Доминго Скарлатти достойным быть облаченным в мантию рыцаря ордена Сантьяго». Обычное годичное испытание было отменено; Скарлатти был освобожден от представления свидетельств о его родословной, и ему было гарантировано специальное разрешение (в обход первоначальных правил ордена) «носить одежду из шелка и бархата любого цвета, кольца, драгоценные камни, золотые цепи». Были сделаны необходимые приготовления для церемонии посвящения, чтобы она происходила в Мадриде, и королевский нотариус в Лиссабоне составил предписания для отправления обряда и его ритуала. В Аранхуэсе Каталина Скарлатти явилась перед нотариусом, чтобы дать требуемое согласие на принятие ее мужа в орден.

⁴⁴ Сохранившиеся документы, касающиеся посвящения Скарлатти в рыцари, приводятся в Приложении II.

21 апреля 1738 года между четырьмя и пятью часами дня Скарлатти предстал перед главным алтарем монастыря капуцинов Сан-Антонио де Эль Прадо в Мадриде, чтобы дать обет в качестве рыцаря ордена Сантьяго. Согласно церемониалу Скарлатти был задан вопрос, желает ли он изменить свою жизнь (точно так же, как он сменил одежду) даже в том, что касается еды, питья, сна, чтобы делать все это будто другой человек, а не он сам, каким был раньше. На утвердительный ответ Скарлатти священник вновь спрашивает его: «Знаешь ли ты, что орден не обещает тебе ни лошади, ни оружия, никакой иной пищи, кроме хлеба и воды, но лишь свое сострадание, которое, однако, велико? Кроме того, мы спрашиваем тебя, готов ли ты защищать врата от мавров и сохранять такое послушание и смирение, что даже если мы пошлем тебя пасти свиней, ты сделаешь это?» Скарлатти ответил: «Да, я готов».

Из дальнейших вопросов ясно, что у Скарлатти было согласие его жены, что он не обвинялся ни в каком святотатстве или убийстве, что его родословная чиста от мавританской примеси. После исповеди и причастия Скарлатти произнес клятву преданности, послушания и супружеской верности и облачился в белую мантию полноправного рыцаря. Большая часть документов, сообщений и заметок по истории ордена, которые были приготовлены в связи с этой церемонией, до сих пор еще хранятся у потомков Скарлатти в Мадриде.

Посвящение Доменико в рыцари во многих смыслах было апогеем семейных удач и всей его жизни под покровительством вельмож. Его отец в последние годы жизни был известен как Кавалер Скарлатти⁴⁵, и ему было оказано много почестей, но они никогда не исходили из столь могущественного источника. Из сицилийской безвестности семья Скарлатти благодаря могущественным меценатствующим покровителям Алессандро поднялась на вершины почета при португальском и испанском дворах. Потомки Доменико, притом что они допустили исчезновение всех музыкальных рукописей, ревностно сохранили свидетельства почетного дворянского звания, которого семья Скарлатти впервые удостоилась благодаря Доменико и Алессандро, укоренивших это семейство в Испании. Поблекший вскоре род Скарлатти (в поколении детей До-

⁴⁵ Начиная с 1716 и позже (Dent. P. 132–133).

менико) вновь был счастливо вознесен в XIX столетии при его внуке Франциско, произведенном в рыцари этого же ордена Карлом III. На новые вершины богатства и влияния семья поднялась при праправнуке Доменико Дионисио, который в свое время был довольно известным музыкантом — единственным среди потомков Скарлатти. С таких высот род постепенно сошел, вынужденный при этом отдавать в залог семейное серебро и семейные портреты. В наше время род этот представляет собою скромное семейство ныне здравствующих Скарлатти ⁴⁶.

Вскоре после своего вступления в рыцарский орден благодарный Скарлатти посвятил Жуану V свое первое опубликованное собрание клавесинных пьес — «Экзерсисы для клавесина дона Доменико Скарлатти, рыцаря ордена Сантьяго и учителя светлейших принца и принцессы Астурийских и т. д.». Этот том был красиво награвирован Фортьером, он необычно большого формата и имеет признаки того, что был выполнен по испанской рукописи. Бёрни утверждает, что он был отпечатан в Венеции ⁴⁷, однако теперь убедительно доказано, что он был опубликован в Лондоне, где был разрекламирован для продажи Адамо Скола 3 февраля 1739 года ⁴⁸. В барочной виньетке на титульном листе изображен богато украшенный клавесин (правда, изображение по недосмотру гравера оказалось зеркальным) с девизом “*Curagum Levamen*” («Облегчение тревоги»). Великолепный аллегорический фронтиспис был награвирован по рисунку всемирно известного венецианского художника Якопо Амикони, служившего впоследствии вместе со Скарлатти при испанском дворе.

Не менее выразительным, чем фронтиспис Амикони, является скарлаттиевское посвящение:

«Его светлейшему королевскому Величеству Жуану V Справедливому, королю Португалии, Алжира, Бразилии и прочая и прочая его покорнейшим слугой Доменико Скарлатти посвящается.

Ваше Величество!

Величие духа, проявляемое Вашим Величеством в благочестивых деяниях, благородство, тонкое знание искусств

⁴⁶ Все вышеизложенное основано на оставшихся семейных документах и моих беседах с потомками Скарлатти в Мадриде.

⁴⁷ Бёрни Ч. *Дневник 1770*. С. 96.

⁴⁸ Приложение V С I. Факсимиле см. ил. 32–34.

и наук, необыкновенная щедрость в их поощрении — вот отличительные качества Вашей великой натуры. Напрасно Ваша исключительная скромность тщится скрыть эти достоинства: весть о них разнеслась по всему свету, о них повествует современная история; будущие поколения будут восхищаться ими и терзаться сомнениями, назвать ли Вас могущественнейшим повелителем мира или любящим отцом всех народов. Но эти добродетели — лишь малая часть того целого, что как новая, ослепительно яркая звезда привлекает к себе взоры всех тех во Вселенной, кто умеет ценить и понимать прекрасное. По единодушному признанию последних Вас называют Справедливым — титул, соединяющий в себе все другие Ваши славные имена, поскольку благодеяния есть не что иное, как справедливые дела и поступки во славу своего доброго имени и на благо других. А теперь скажите, кто из числа Ваших ничтожнейших слуг был бы вправе тешить свое самолюбие столь же высокой оценкой и общим признанием?

Музыка, это утешение возвышенных душ, одарила меня завидной судьбой. Я счастлив тем, что, благодаря ей, я могу угождать утонченному вкусу Вашего Величества, а также тем, что могу обучать музыке дочь Вашего Королевского Величества, которая овладела уже этим искусством в совершенстве. Благодарность и признательность в сочетании со столь сладостно лестной для меня высокой честью побудили меня публично засвидетельствовать этот факт в письменной форме. О, не отвергай, милостивейший из королей, дар одного из Твоих преданных и покорных слуг. Этот дар — музыкальные сочинения, появившиеся на свет под благосклонным покровительством Вашего Величества, в честь Вашей дочери, принцессы Астурийской, по достоинству щедро награжденной судьбой, и Вашего почтеннейшего брата, инфанта Дона Антонио. Но как мне выразить словами свою безграничную благодарность за ту незабвенную честь — быть наставником несравненной принцессы, — коей я милостиво удостоен по Вашему королевскому повелению? Величие ее покровителей, лучезарный блеск ее королевского происхождения и превосходное образование приумножают славу великого монарха, ее отца. Этому служит и Ваш покорный слуга, внесший толику своей лепты в совершенное владение принцессой искусством пения, игры на музыкальных инструментах и композиции, посредством ко-

торого она, вызывая изумление у признанных и непревзойденных мастеров, услаждает слух королевских особ».

В гораздо менее цветистом стиле написано скарлаттиевское предисловие к «Экзерсисам». Как и посвящение, оно является одним из очень немногих сохранившихся записанными высказываний Скарлатти. К тому же это единственный случай, когда он обращается к нам непосредственно тем прихотливым и витиеватым языком, столь соответствующим стилю его музыки.

«Читатель!

Кто бы ты ни был — дилетант или профессионал, не жди в этих композициях глубокого замысла; это лишь затейливая музыкальная шутка, цель которой воспитать в тебе уверенность в игре на клавесине. Не корыстолюбие или тщеславие, а лишь покорность заставила меня опубликовать их. Быть может, они будут тебе приятны, и тогда я охотно удовлетворю новые просьбы и постараюсь угодить тебе сочинениями еще более легкого и разнообразного стиля. Окажи себя больше человеком, нежели критиком — тем самым ты увеличишь свое удовольствие. Чтобы отметить для тебя положение рук, доводится до сведения, что D означает правую руку, а M — левую. Будь счастлив».

«Экзерсисы», опубликованные, когда Доменико Скарлатти было пятьдесят три года, впервые знакомят нас с целостным клавирным стилем, в котором можно отыскать мало следов преемственности. Более ранние произведения Доменико, написанные им при жизни его отца, странным образом лишены свежести, яркости и живости, которых можно было бы ожидать от юного музыкального таланта. Они скромны, в большинстве случаев в них нет оригинальности, они выглядят, словно произведения какого-нибудь эпигона, у которого и возраста как будто нет. Это произведения, которые могли быть написаны многими второстепенными композиторами в любой период их жизни.

Подлинная музыкальная карьера Доменико Скарлатти началась с «Экзерсисов». Создается впечатление, будто произошел какой-то полный разрыв со всем, что было раньше, и в жизни композитора началось духовное преображение: он словно воистину родился именно в тот момент, когда произошло его формальное освобождение от диктата отца в 1717 году, и эти произведения — первые вполне зрелые композиции скорее двадцатилетнего юноши (вспомните фантазии Пёрселла

для струнных инструментов), чем первые публикации пятидесятилетнего человека. Если бы Доменико удалось найти готовый музыкальный язык, соответствовавший его темпераменту, он смог бы полностью выразить свои идеи и раскрыть свое дарование намного раньше. Вместо этого он должен был выковывать свой индивидуальный язык. В «Экзерсисах» впервые со всей отчетливостью сформировался его собственный характер. В отличие от Пёрселла, Моцарта или Шуберта Доменико Скарлатти не был от рождения наделен пророческим даром. Подобно Рамо, Гайдну или Верди он раскрыл самые богатые источники вдохновения в преклонном возрасте.

«Есть много сходного в некоторых чертах облика младшего Скарлатти и Эмануэля Баха, — заметил доктор Бёрни. — Оба они сыновья великих и прославленных композиторов, считавшихся образцом совершенства всеми современниками, кроме их собственных детей, которые дерзнули изведать новые пути к славе. Полвека назад Доменико Скарлатти отважился на сочинения такого вкуса и воздействия, к которым другие музыканты приблизились лишь недавно и с которыми публика примирилась только в последнее время, подобным же образом Эмануэль Бах кажется опередившим свой век»⁴⁹.

Однако если мы присмотримся к более позднему творчеству Доменико, то «Экзерсисы» покажутся нам как бы юношескими произведениями. При всем их разнообразии они раскрывают только часть его темперамента. Иногда даже в них видны следы сухости, характерной для его ранней музыки. В них есть юмор, остроумие без насмешки и улыбка с хитрецей, бесконечная фантазия, но истинное лирическое настроение, какое овладевало им в преклонном возрасте, еще не выявилось. Здесь еще нет подлинно медленных частей. «Не жди, — говорит он, — глубокого замысла; это лишь затейливая музыкальная шутка».

Но в этой затейливой музыкальной шутке мы находим все основные элементы стиля Доменико. Здесь все несет безошибочную печать скарлаттиевского стиля. Его «оригинальные и счастливые чудачества»⁵⁰ проявляются здесь в полной силе.

«Скарлатти часто говорил г-ну Ложье, — сообщает доктор Бёрни, — что он сознает, насколько нарушает все правила ком-

⁴⁹ Бёрни Ч. *Дневник 1772*. С. 236.

⁵⁰ Burney. *A General History of Music*. Vol. II. P. 706.

позиции в своих уроках, но спрашивал, не раздражают ли слух эти отклонения от правил, и, получив отрицательный ответ, добавлял что, по его мнению, редко какое из всех правил заслуживает большего внимания талантливого человека, чем правило — не противоречить чувству, предметом которого является музыка»⁵¹.

Портрет Скарлатти, который наиболее часто репродуцируется, вероятно, датируется именно этим периодом. Поскольку Скарлатти изображен здесь без креста ордена Сантьяго, портрет, очевидно, был написан до посвящения его в рыцари. Самый ранний известный источник для этого портрета — литография Альфреда Лемуана, опубликованная в Париже в 1867 году в «Клавесинистах» Мери. Даже живописный портрет в Неаполитанской консерватории был скопирован с этой литографии. Не исключено, что парижская гравюра была сделана с живописного портрета Доменико, который исчез в 1912 году после его продажи одним из потомков композитора⁵². Ввиду отсутствия этой картины невозможно с уверенностью признать подлинность двух существующих изображений, которые, как предполагается, являются прижизненными портретами Скарлатти — лемуановской литографии и одной детали на гравюре, исполненной по картине Амикони в 1752 году. Эту последнюю мы проанализируем в следующей главе. Эти два портрета, если признать их подлинными, могут считаться изображениями Скарлатти в моменты двух наиболее важных

⁵¹ Бёрни Ч. *Дневник 1772*. С. 103.

⁵² Мне не удалось найти никакого источника для литографии Лемуана. Несмотря на любезные усилия г-на Хугеля (из фирмы, опубликовавшей эту литографию), никаких документов не было найдено в ее архивах — документов, которые показали бы, откуда она была взята. Члены семьи Скарлатти описывали мне портрет Доменико, который был продан в 1912 году, как походивший на овальную литографию, копия которой имеется в семейных бумагах. Портрет был, однако, прямоугольной формы, и некоторые члены семьи охарактеризовали его как изображение полной фигуры с руками, чуть выше локтей: одна — на клавесине, в другой — нотный лист. Другими упомянутыми деталями были голубые глаза (?) у Скарлатти и что он носил алмазные пуговицы и белый парик с пробором посередине. Эти сведения были предоставлены мне без малого тридцать лет спустя после того, как портрет видел кто-то из членов семьи. Французская сатирическая гравюра XVIII века «Итальянский концерт» (воспроизведена в: *Accademia Musicale Chigiana. Gli Scarlatti*. P. 61), к которой приписаны имена Скарлатти, Мартини, Локателли, Ланцетти и Каффарелли, очевидно, не имеет никакого отношения к правдивому (достоверному) портрету Скарлатти.

событий его карьеры: первый — непосредственно перед первой публикацией его сонат, второй — в начале венчающих его творчество серий поздних сонат (ил. 35, 36).

На лемуановской литографии мы видим Скарлатти в возрасте приблизительно пятидесяти лет, завершившего тот период своей жизни, который в предыдущей главе мы называли второй юностью. Он был отмечен запоздалым созреванием, проходившим уже вне влияния его отца, полным изменением его жизни, которое иллюстрируется одиннадцатью годами его первого брака, и пятью детьми от этого союза, принятием другой страны, первой опубликованной демонстрацией его собственного оригинального стиля сочинения в «Экзерсисах». Со смертью Каталины Скарлатти в Аранхуэсе 6 мая 1739 года этот период со всей очевидностью закончился. Она была похоронена в Иглесия де ла Буена Эсперанца в Осаньи. Забота о пяти маленьких детях, которых она оставила (старшему едва исполнилось десять), перешла к ее матери — Маргарите Джентили, которая с тех пор стала играть важную роль во всех делах семейства Скарлатти⁵³. Однако Доменико был все еще только в преддверии своей истинной карьеры.

Тем временем чудодейственное господствующее влияние Фаринелли произвело разительную трансформацию в музыкальной жизни испанского двора, и воздействие певца на короля облегчило королеве и министрам процедуру управления страной. Но хотя Фаринелли, подобно Давиду перед Саулом, смог предоставить королю развлечения и облегчить его страдания от меланхолии, он не мог изменить неумолимый ход ухудшения физического и умственного состояния короля.

Наиболее гротескный оборот это приняло в той страсти к музыке, которую знаменитый кастрат столь неожиданно возбудил в короле. Прошел год по приезду Фаринелли, и английский посол сообщает о короле, что «когда он отправляется обедать, он издает такой устрашающий вой, что все поначалу изумлялись: придворным он приказывал убраться из апартаментов, пока он сидел за столом... Его развлечение по вечерам — слушать Фаринелли, поющего те же самые пять итальянских арий, которые он спел в первый раз перед королем и продолжает петь каждый вечер на протяжении вот уже поч-

⁵³ Приложение II, документы 1760–1763 годов.

ти двенадцати месяцев. Но Ваша светлость улыбнется, когда я сообщу, что сам король подражает Фаринелли — иногда поет арию за арией; а иногда, после того, как музыка заканчивается, он приходит в такое ненормальное состояние и так стонет, что приходится прилагать множество усилий, чтобы окружающие не были свидетелями его сумасшествия. Один из этих приступов был на этой неделе и продолжался от двенадцати и до двух часов ночи. Говорили о необходимости принять ванну (намек на известные личные привычки короля), но есть опасение, что не удастся убедить его испробовать это средство»⁵⁴.

Филипп V умер 9 июля 1746 года в Буен Ретиро⁵⁵. «После столь жалкого существования, которое он влачил, — прискорбного контраста между его человеческой убогостью и королевским величием — он был разбит неожиданным приступом апopleksии, и он, прежде чем ему успели оказать медицинскую, либо духовную помощь, испустил дух на руках королевы, — его постоянной спутницы»⁵⁶.

В тот же день королем был провозглашен Фердинанд.

⁵⁴ Keene, 2 августа 1738 года; цитируется в: Armstrong, P. 344.

⁵⁵ Ballesteros. Vol. V. P. 107.

⁵⁶ Coxe. Vol. III. P. 382.

Глава VII · ПРАВЛЕНИЕ МЕЛОМАНОВ

ВСТУПЛЕНИЕ НА ПРЕСТОЛ ФЕРДИНАНДА И МАРИИ БАРБАРЫ · СКАРЛАТТИ И ФАРИНЕЛЛИ · ПРИДВОРНАЯ ОПЕРА · ПЛАВАНИЕ НА КОРАБЛЯХ В АРАНХУЭСЕ · КЛАВЕСИННЫЕ СОНАТЫ · ВТОРАЯ ЖЕНИТЬБА СКАРЛАТТИ И СЕМЬЯ · ПОРТРЕТ АМИКОНИ · ЕДИНСТВЕННОЕ СОХРАНИВШЕЕСЯ ПИСЬМО СКАРЛАТТИ · КОРОЛЕВСКАЯ КАПЕЛЛА · СОЛЕР · РЕПУТАЦИЯ СКАРЛАТТИ ЗА ПРЕДЕЛАМИ ИСПАНИИ · ПРЕДЧУВСТВИЕ КОНЦА · ЗАВЕЩАНИЕ СКАРЛАТТИ И КОНЧИНА · СМЕРТЬ МАРИИ БАРБАРЫ, ФЕРДИНАНДА VI · НОВОЕ ПРАВЛЕНИЕ И ОТЪЕЗД ФАРИНЕЛЛИ · ПОТОМСТВО



10 октября 1746 года Фердинанд VI и королева Мария Барбара обставили свое официальное вступление в Мадрид пышными празднествами, с парадами, боями быков и фейерверками¹. Долгое уединение, в котором они пребывали, а также их привычка подчиняться желаниям Филиппа V или, скорее, Изабеллы Фарнезе, сделали их плохо приспособленными к бремени той ответственности, которую они должны были теперь взять на себя. Поначалу были произведены незначительные перемены в составе кабинета. Что касается королевы-матери, то ей было разрешено остаться при дворе. Однако ее непрекращавшиеся интриги положили конец терпению королевской четы, и в июле 1747 года Изабелле было приказано покинуть Мадрид². Она обосновалась в Сан-Идельфонсо в Ла Гранха и здесь продолжала жить по эксцентричному распорядку, заведенному Филиппом V — она так привыкла к заведенному распорядку, что не могла отказаться от него до конца своих дней³. Испанский двор на протяжении всего правления Фердинанда больше ни разу не посетил Ла Гранха, и его ежегодные путешествия теперь включали только Буен Ретиро, Прадо, Аранхуэс и Эскориал⁴.

Фердинанд и Мария Барбара продолжали те развлечения, к которым они пристрастились, будучи еще принцем и принцессой Астурии, мало заботясь о том, что действительно име-

¹ Flórez. Vol. II. P. 1030; Danvila. P. 242–245.

² Armstrong. P. 390.

³ Fernan-Núñez. Vol. I. P. 92–93.

⁴ Как сообщает *Gaceta de Madrid* за те годы.

ло глубокое влияние на судьбу страны. Тем самым они создали предпосылку к тому, что у более поздних историков сформировалось представление о преувеличенном влиянии на них музыкантов и оперных певцов.

О Фердинанде не без основания говорили, что он «подвержен той же самой ипохондрии, которая сразила его отца, у него еще меньше жизненной энергии и из-за недостатка активности он впадает в уныние, а при малейшем недомогании или волнении его охватывает страх смерти. По природе своей еще более нерешительный, чем его отец, он вообразил, будто исполнил свой долг, загрузив своих министров выше головы массой дел. Питающий отвращение ко всякому проникновению в суть дела, не способный по привычке и характеру своему ни на что серьезное, он сделал музыку своим единственным развлечением или, скорее, занятием. Он настолько осознавал эту свою никчемость, что человеку, сделавшему ему комплимент по поводу его искусства в охоте, он ответил: „Было бы странно, если бы я хотя бы что-то *одно* не мог бы делать хорошо“. Все это превратило его в простой инструмент в руках тех, кому он доверил правление»⁵.

Как и его отец, он полностью зависел от королевы. Мария Барбара однако проявила себя гораздо менее агрессивной и честолюбивой, нежели Изабелла Фарнезе. Уильям Кокс описывает ее в момент вступления на трон как «женщину с приятными манерами, блестящим юмором и необычайно мягким характером. В обществе она весела, самозабвенно любит танцы и музыку, при этом она с участием относилась к врожденной меланхолии ее мужа. В часы одиночества сию овладевали два противоположных опасения: страх оказаться в нищете — обычная судьба испанских королей, в случае если она переживет мужа, и боязнь своей собственной неожиданной смерти, которую делали возможной ее предрасположенность к астме и полнота»⁶. И если в одних частях Мадрида о ней распространялись оскорбительные слухи, то в других она возбуждала к себе расположение и доверие. Тот же самый английский посол, который столь критически описывал ее в момент

⁵ Coxe. Vol. IV. P. 16–21. Несколько преувеличенные сообщения о Фердинанде VI даны: Richelieu. Vol. VI. P. 358–360; Gleichen. P. 1–3; Cabanès. P. 250–255.

⁶ Coxe. Vol. IV. P. 16–21.

бракосочетания много лет назад, теперь невольно восклицает: «Никто не вел себя столь естественно, не был столь чуток к самым легким намекам и не проявлял столько снисхождения, как она. Искренне уверяю вас, что ваши лучшие манеры будут оценены здесь по достоинству. В особенности мы считаем необходимым сказать о ее искусстве в танцах: родись она частным лицом, она могла бы приобрести славу, основанную на ее собственных талантах. Даю честное слово, ее достоинства — надо сказать большие — это ее личная заслуга, и сейчас она еще меньше обязана своему королевскому сану, нежели в бытность свою принцессой»⁷.

Мир будет помнить Марию Барбару, вероятно, прежде всего как вдохновительницу больших циклов скарлаттиевских сонат. У нас туманное представление о положении Скарлатти во времена ее правления. И это из-за той безвестности, которая объясняется его почти неизменной способностью уберечься от упоминаний о себе в эпистолярной литературе и мемуарах современников. Главные свидетельства его деятельности — это его сонаты, сочиненные для королевы. Сочиненные и исполненные вероятнее всего в тишине и интимной обстановке, они пережили все самые пышные и великолепные празднества и оперные постановки, которые придавали ее правлению преходящий блеск.

Сразу же по восшествии на престол Фердинанда и Марии Барбары Скарлатти выступает из обычной своей безвестности, будучи упомянут в одном дипломатическом донесении. Французский посол в депеше в Париж от 7 сентября 1746 года сообщает о новом дворе: «Единственные здесь итальянцы, заслуживающие внимания, — два музыканта: один — клавесинист по имени *Скарлатти*, другой — *Фаринелли*. Я полагаю, что уже говорил вам как-то, что первый был любимцем принца Астурии, а второй — принцессы. С тех пор произошла перемена — последний одержал верх над своим коллегой»⁸.

Хотя Скарлатти, по-видимому, уступил первенство Фаринелли в расположении Марии Барбары, он никогда не терял ее привязанности и преданности. Но именно Фаринелли был

⁷ Keene. P. 121 (1 мая 1749 года); P. 137 (16 июня 1749 года).

⁸ Париж, Archives du Ministère des Affaires Étrangères, Quai d'Orsay, Correspondance d'Espagne. Vol. 491. Ol. 46. Данвила (Danvila. P. 6) пересказывает это сообщение. Я привожу его по оригинальному источнику.

главным утешителем королевской пары и министром ее главных наслаждений. Его влияние на королеву, как и ее господство над королем, было огромным. В самом деле, ропщущие испанцы, подстрекаемые ревнивой королевой-матерью, тайно ворчали, будто страной теперь управляют музыканты и португалка⁹. Влияние Фаринелли было таким, что ему предлагали взятки многие иностранные министры и даже сам французский король Людовик XV¹⁰. Но он ни разу не принял ни одной из них, и вскоре даже его противники вынуждены были признать, что он был неподкупен. «Всегда скромный и непритязательный, он неизменно вел себя любезно со всеми, кто был ниже его, выказывал уважение к вышестоящим, и часто подтрунивал над теми, кто забывал свой ранг; он всегда был объективен и вел себя независимо и с достоинством»¹¹.

Нет ни малейшего указания на то, будто Скарлатти задевало лидирующее положение знаменитого кастрата. Более того, именно Фаринелли помогал ему в финансовых затруднениях и в последующие годы всегда говорил о нем с восторгом. В сущности, Бёрни был совершенно прав, когда утверждал, что Фаринелли, по-видимому, был человеком, почти не способным внушать зависть. Редко встречается личность, которую бы единодушно восхваляли как за высокие достижения в искусстве, так и за характер. Бёрни говорит: «Кажется, будто непреднамеренная утрата самой вульгарной и всеобщей из всех животных способностей была единственным обстоятельством его существования, которое подрывало его авторитет»¹².

Со вступлением на престол Фердинанда и Марии Барбары, а также с отъездом маркиза Скотти вместе с королевой-матерью в Ла Гранха к Фаринелли перешло все руководство придворными оперными постановками. Для них он ангажировал лучших певцов Европы, заказывал новую музыку и часто новые либретто и не жалел средств на декорации. Помимо произведений обосновавшихся в Мадриде композиторов — Корзелли, Корадини и Меле, который уехал в 1755 году, Фаринелли ставил также оперы Хассе, Галуппи, Йомелли и других композиторов. По заказу Фаринелли множество либретто

⁹ Ballesteros. Vol. V. P. 140.

¹⁰ Danvila. P. 285.

¹¹ Coxe. Vol. IV. P. 31.

¹² Burney. *Memoirs of... Metastasio*. Vol. III. P. 284–288.

написал Метастазियो, несколько из них специально для испанского двора. Со своим дорогим двойником, как он называл Фаринелли, Метастазियो в оживленной и полной симпатии переписке обсуждал многие детали испанских оперных постановок¹³. Для создания декораций в Мадрид в 1747 году был вызван Амикони; после его смерти в 1752 году его заменили Антонио Йолли и Франческо Батальолли, которые прибыли в 1754 году. Чрезвычайно сложными были сценическая машинерия и освещение. Для массовых сцен набирались статисты из числа рабочих, занятых на перестройке королевского дворца. Колизей в Буен Ретиро (или иначе Театр) был сооружен таким образом, что задник мог раздвигаться и открывать панораму вдаль — великолепно освещенные сады, уходящие в перспективу¹⁴. (В настоящее время лишь небольшое сохранилось от наружных стен некоторых частей здания, а также от садов, которые служат теперь общественным парком, от великолепно расписанного фресками Луки Джордано потолка Касона или вестибюля Колизея. Фреска эта величественно простирается над малоинтересной коллекцией образцов гипсовых слепков, принадлежащих Музею художественной репродукции.)

Оперные постановки Фаринелли достигли кульминации в 1750 году на празднованиях по случаю бракосочетания инфанты Марии Антонии¹⁵. Вечером 8 апреля была поставлена серенада «Приют любви» («L'Asilo d'Amore») на текст Метастазियो с музыкой Корзелли и декорациями Йолли «в двух больших салонах Ретиро, украшенных, — согласно свидетельству британского посла, — так, что все это было просто раем»¹⁶. 12 апреля в Колизее была исполнена опера «Армида соблазнительница» («Armida Aplacata») на либретто Мильвакка (по Метастазियो) с музыкой Меле. Для двух ее сцен декорации были написаны Амикони, остальные сделаны Йолли. 21 апреля «Мадридская газета» («Gaceta de Madrid») дает детальное и интригующее описание обоих исполнений.

¹³ Фаринеллиевская часть корреспонденции, судя по всему, не сохранилась. Метастазиевская часть публиковалась много раз.

¹⁴ Приведенная в данном абзаце информация заимствована из: Cotarelo. Описание дворца и театра Буен Ретиро, относящиеся к XVIII веку, можно найти: Townsend. Vol. I. P. 256–257; Caimo. Vol. I. P. 144–151.

¹⁵ Отчет приводится в Cotarelo. P. 144–152.

¹⁶ Keene. P. 221.

Для исполнения оперы театр был освещен более чем двумястами хрустальными канделябрами различных размеров, а оркестр был облачен в новые камзолы алого и серебристого цвета. Первый акт представлял собой радующий глаз ландшафт, а из клеток, поставленных на сцене, доносилось пение птиц. Здесь было восемь фонтанов; два центральных били так высоко, что гасили свечи канделябра, висевшего на высоте шестидесяти футов. Последняя сцена оперы являла собою храм Солнца. Высокие колонны из красного и белого хрусталя были украшены серебряными и золотыми фигурами, а господствующим оттенком этой сцены был розовый. Во внутренней части сцены висело множество шаров, сделанных из разноцветного хрусталя, и одновременно вращались двести серебряных звезд. Над всем этим виднелись отчетливо видимые знаки зодиака. В самом центре находился восьмиугольный храм Солнца. Его колонны из зеленого и белого хрусталя контрастировали с красным и розовым цветом всего остального убранства сцены. В храме стояла колесница Солнца, ведомая Аполлоном; его сопровождали аллегорические фигуры наук, по облакам проносились лошади. Позади храма вращалось колесо Солнца. Оно было сделано из хрусталя и имело в диаметре пять футов, с двумя пучками спиральных хрустальных лучей, вращавшихся в противоположном друг другу направлении. Все это в целом достигало в диаметре двадцати одного фута. Свет люстр и канделябров, отражавшийся в зеркалах, был совершенно ослепительным. По мере того как невидимая зрителям машина медленно поднимала храм и колесницу Солнца, взору открывался парк Буен Ретиро с его далями, освещенный фейерверками и разноцветными огнями. (Пусть теперешний избалованный режиссер, привыкший к электричеству, прожекторам и цветным софитам, задумается о том, что спектакль этот был исполнен при свечах с вручную работающими механизмами, с постоянной опасностью всевозможных случайностей и как их следствия — негодованием короля. Один лишь риск пожара делал бы все предприятие крайне рискованным для любой современной страховой компании.) Стоит ли удивляться, что Фаринелли по такому случаю получил крест ордена Калатравы — одного из высших рыцарских орденов Испании!

Оркестр этих спектаклей состоял из шестнадцати скрипок, четырех альтов, четырех виолончелей, четырех контрабасов,

двух гобоев, двух валторн, двух труб, двух фаготов и двух барабанов. Здесь было три клавириста, исполнявших обязанности дирижеров, среди них Хозе де Небра. Часто за клавесином были Корзелли, Коррадини, Меле или Конфторто. Среди струнников был Хозе Херрандо, автор трактата об игре на скрипке¹⁷, а одним из главных исполнителей на духовых — Луис Мисон. Среди певцов, певших в те годы в Буен Ретиро, были Перуцци, Уттини, Миньотти, Элизи, Раафф, Каффарелли, Манцуоли и Панцакки¹⁸.

Когда двор пребывал в Аранхуэсе, Фаринелли мог наблюдать, что оперы, серенады и всевозможные формы музицирования чередуются здесь с другими королевскими развлечениями¹⁹. Но неудовлетворенный даже этими богатыми возможностями дворца и дворцовых садов, он в 1752 году предложил своим августейшим покровителям устроить миниатюрный флот на реке Тежу (Тахо) с фрегатами для представителей королевской семьи (на каждом свой собственный оркестр) и с кораблями поменьше для остального двора. На корабли грузились вечерами весной и в начале лета. Происходило это под звуки фанфар королевского оркестра, пушечные залпы. С наступлением темноты в воздухе расцветали красочные фейерверки. Причал, откуда те величественные экспедиции отправлялись в путь, все еще существует недалеко от очаровательного маленького садового дома, теперь разрушающегося от ветхости на заросших берегах Тежу.

Иногда Фаринелли пел под аккомпанемент игравшей на клавесине королевы, а случалось, даже и короля, порой он исполнял с королевой дуэты. Кроме музыки была рыбалка и охота, которая организовывалась так, что король со своего корабля мог подстрелить дичь, двигавшуюся поблизости от берегов Тежу.

У Фаринелли хранился его портрет, выполненный Амикони, на котором было изображено несколько кораблей этого мини-флота, гордо видневшихся на заднем плане. В 1758 году к отчету о своих оперных постановках он добавил подробный

¹⁷ *Arte, y puntual Explicación del modo de Tocar el Violin con perfección, y facilidad* [Madrid. 1756–1757]. Гравюрный портрет в трактате Херрандо позволяет идентифицировать его как скрипача, показанного на трибуне с музыкантами на гравюре, выполненной с портрета Амикони Фердинанда и Марии Барбары, который анализируется ниже в этой главе (ил. 36, 38).

¹⁸ Cotarelo, главы V и VI. Приведенная выше информация, касающаяся инструменталистов, заимствована из: Cotarelo. P. 127.

¹⁹ Театр в Аранхуэсе был перестроен в 1754 году (Catarelo. P. 161).

рассказ о королевском плавании; этот документ был старательно переписан и украшен акварелями с детальным изображением флотилии²⁰. В этом томе, хранящемся сейчас в библиотеке королевского дворца в Мадриде, Фаринелли перечисляет музыкантов, принимавших участие в музицировании, описывает фейерверки и подвиги короля на охоте. Он упоминает и такие подробности, как неудачное звучание его собственного голоса, холодный ночной воздух или влажность, поднимавшуюся от реки, страх, который наводило на некоторых знаменитых кастратов приближение диких кабанов.

Но о Скарлатти здесь нет ни единого упоминания. А как естественно было бы в часы спокойствия между артиллерийскими залпами и фейерверками услышать льющийся над водой блестящий звон клавирина и взрывчатое сверканье сонат Скарлатти.

Невозможно в настоящее время объяснить явное отсутствие Скарлатти на этих празднествах. Но сам Скарлатти ни в коем случае не был бездействен. В 1752 году началось изготовление копий его больших заключительных серий сонат. В течение следующих пяти лет для королевы было подготовлено тринадцать томов, каждый из которых содержит тридцать сонат (за исключением тома X, в котором их тридцать четыре). Автографы Скарлатти пропали. За исключением нескольких ранних пьес, сонаты этих серий были собраны, по-видимому, в приблизительном хронологическом порядке, и имеются все указания на то, что они были сочинены примерно в это же время. Параллельные серии, содержащие, однако, более ранние пьесы, а также последние 12 сонат были подготовлены в это же время и большинство из них переписано той же самой рукой²¹.

²⁰ Мадрид, Библиотека королевского дворца, 1. 412, *Descripción del estado actual del Rea Teatro del Buen Retiro de las funciones hechas en el desoeel año de 1747, hasta el presente: de sus y individuos, sueldos, y encargos, segun se expresa in este Primer Libro En el segundo se manifiestan las diversiones, que annualmente tienen los Reyes Nrs Sers en el Real sitio de Aranjuez Dispuesto por D^o, Carlos Broschi Farine^{lo} Criado familiar de S^s. M^s. Año de 1758*. Сакки (Sacchi. P. 3) утверждает, что у Фаринелли было три копии этого тома: по одной для короля, директора театра и для него самого; эту последнюю он взял с собой, когда уезжал в Болонью. Катарело (Catarello. P. 125), ссылаясь на Леонардо Фернандеса де Моратин (Leonardo Fernandez de Moratin *Obras póstimas*. Vol. III. P. 55), утверждает, что одну копию можно найти в Библиотеке св. Клемента в Болонье. Этой копии больше там нет. Единственная копия, местонахождение которой указано автором этих строк — та, что хранится в королевском дворце в Мадриде.

²¹ См. главу VIII; Приложение V A 1 и 2, а также ил. 43–44.

В этих пьесах Скарлатти впервые демонстрирует весь диапазон своего гения и, наконец, обнаруживает свою полную зрелость. Ему было тогда 67 лет. Однако еще улавливаются некоторые перемены — дальнейший процесс развития, который продолжается вплоть до самых последних сонат. «Затейливые музыкальные шутки» «Экзерсисов» и сонат промежуточного периода открыли путь тому стилю письма, который сделал клавишинную сонату действенным средством для выражения сущности творческой личности Скарлатти и для кристаллизации опыта всей его жизни, неисчерпаемых по богатству чувств.

Музыка эта охватывает широчайший диапазон настроений — от изысканной утонченности до необузданной стихийности, от почти слащавой чувствительности до грубой силы. Ее веселость таит в себе напряженность трагедийных оттенков, мечтательная меланхолия порой захлестывается волной внешней оперной страстности. В высшей степени примечательно, что натура Скарлатти полностью раскрылась на испанской почве. Едва ли в испанской жизни, в испанской народной музыке или танце есть что-то, что не нашло своего отражения в том микрокосмосе, который создал своими сонатами Скарлатти. Ни один испанский композитор, даже Мануэль де Фалья, не передал сущность своей родной земли так полно, как это сделал иностранец Скарлатти. Он уловил стук кастаньет, звон гитары, приглушенный бой барабанов, порывистый горький вопль цыганского рыдания, бьющую через край веселость деревенского оркестрика и, прежде всего, напряженный, словно струна, испанский танец.

Все это не просто сформулировано в русле импрессионистической программности, а ассимилировано и отобрано со всей той строгостью, которую Скарлатти усвоил от церковных мастеров XVI столетия, и вновь передано следующим поколениям на чисто музыкальном языке, выходящем далеко за пределы чисто клавишной виртуозности. В поздних сонатах Скарлатти столь же мало случайного, как и шаблонного. Все с безошибочным чувством подчинено целому. В те последние пять лет, когда он писал одну сонату за другой, Скарлатти вновь зажил своей подлинной жизнью, более интенсивной, чем прежде — он достиг осуществления желанной цели.

Мы можем только гадать о внешних стимулах, приведших к тому необычайно позднему и обильному урожаю, который со-

брал скарлаттиевский гений. Испанские архивы столь же упорно, как итальянские, не желают предоставлять сведения о жизни и характере Скарлатти, как итальянца. Возможно, богатая продуктивность последних лет является просто естественным проявлением медленно аккумулировавшейся энергии, которая прежде находила лишь частичный выход. У нас есть, однако, указания на то, что в 1752 году Скарлатти был болен и не покидал дома²². Возможно, будучи в течение продолжительного периода свободным от придворных обязанностей, он стал записывать на бумаге то, что в предыдущие годы обычно импровизировал. Королева тоже могла убедить собрать воедино существовавшие к тому времени сонаты и сочинить новые.

Остается еще одна возможная причина — денежные затруднения. Бёрни сообщает нам, что «этот оригинальный композитор и великий исполнитель, подобно многим гениальным и талантливым людям, был так невнимателен к обычным заботам и настолько увлекался азартной игрой, что часто оказывался в бедственном положении, из которого, как уверял меня Фаринелли, его нередко спасала августейшая покровительница, которая не только часто оплачивала его долги, но и продолжала выплачивать пенсию в четыре тысячи крон его вдове и трем дочерям, оставшимся без средств после его смерти»²³. Не может ли быть так, что последние сонаты были истребованы королевой у Скарлатти в обмен за уплату его долгов, наделанных в азартных играх?

²² Его письмо герцогу Альба (см. с. 133).

²³ Burney. *Memoirs of... Metastasio*. Vol. II. P. 205–206. В своей статье о Доменико в «Энциклопедии» Риза (Rees, *Cyclopoedia*) Бёрни пишет следующее: «Фаринелли сообщил нам, что Доменико Скарлатти, приятный в обществе человек, столь много предавался игре, что часто бывал разорен и часто вызволялся из бедственного положения своей августейшей патронессой королевой Испании, которая неизменно восхищалась его оригинальным гением и несравненными талантами. Он умер в 1758 году в возрасте 76 лет (даты Бёрни явно ошибочны) в очень плачевном состоянии, оставив жену и двух дочерей полностью лишенными средств к существованию, но королева распространила свою щедрость на семью своего старого учителя и назначила ей пенсию, почти равную жалованью самого Скарлатти при дворе».

Сакки (Sacchi. P. 29–30) говорит о Фаринелли: «Он не только действительно помогал своим друзьям, пока они были живы, но также их семьям после их смерти. Так он поступил по отношению к художнику Амикони и так же с Доменико Скарлатти. Один из них прожил недостаточно долго, чтобы скопить состояние для своих потомков, а другой жалким образом промотал в азартных играх плоды своего таланта и королевского великодушия».

Внешне создается впечатление, что Скарлатти жил как подбавляет «кавалеру ордена Сантьяго». Свидетельство Бёрни о бедственном положении семьи, в котором она оказалась в момент смерти Скарлатти, кажется несколько преувеличенным в свете сохранившихся фрагментов описи его имущества. Семья Скарлатти имела позолоченные столы с мраморными столешницами — атрибут латинской знатности XVIII века, столовое серебро, картины и еще многие дары королей, покровительствовавших Скарлатти. При разделении наследства даже его самый младший сын получил карету в качестве части своей доли²⁴.

Вторая жена Скарлатти, на которой он женился в период между 1740 и 1742 годами (свадебный документ еще не обнаружен), была уроженкой Кадиса²⁵; звали ее Анастасия Ксименес (или Анастасия Макарти, Максарти или же Анастасия Ксименес Паррадо, как часто именуют ее документы). В настоящее время о ней почти ничего не известно. Однако есть искушение считать брак с испанкой одним из последних шагов в испанизации Доменико Скарлатти. С Каталиной Скарлатти он, естественно, говорил по-итальянски, но его дети, по-видимому, были воспитаны как испанцы. Любопытно, на каком языке теперь чаще говорил Доменико? Все прямые его высказывания, которые мы знаем, записаны по-итальянски, но подписывая официальные документы, он использует испанскую форму своего имени — «Доминго Скарлатти». Безусловно, однако, что с появлением Анастасии Скарлатти семья стала говорить на двух языках.

Первый ребенок родился у Анастасии Скарлатти 12 января 1743 года; это была девочка, крещенная как Мария Барбара в честь принцессы. Второй также была дочь — она родилась 29 марта 1745 года и была названа Роза Кристина Анастасия Рамона. Третий ребенок — Доминго Пио Нарцисо Кристоваль Рамон Алехандро Дженадо Скарлатти — родился 11 июля 1747 года. Если бы нам нужно было исследовать полный список относящихся к крещению записей о восьми детях Скарлатти, мы бы обнаружили столь же длинные ряды имен. Подобно

²⁴ Приложение II, описи, приготовленные для Марии и Доменико Скарлатти в сентябре 1757 года.

²⁵ Приложение II, Запись о крещении Марии Барбары, Доминго и Антонио Скарлатти. В записи о Розе, однако, она названа уроженкой Севильи.

этому имени они указывали бы на святого, предка, родственника, патрона или друга — по представлениям родителей самого близкого в тот момент. Последние четыре христианских имени младшего Доминго легко объяснимы. «Кристоваль» указывает на дона Кристовалья Ромеро де Торрес — исполнителя скарлаттиевского завещания и старого друга его семьи. Именно он крестил Фернандо Скарлатти в Севилье в 1731 году. «Рамон» указывает на брата Доминго, который в 1717 году жил в Риме²⁶, «Александро» («Алессандро») — на его отца и «Дженаро» — на святого покровителя Неаполя (Януарий Беневентский. — А. М.). Последний ребенок Скарлатти — Антонио — родился 8 мая 1749 года.

После второй женитьбы Доменико Маргарита Розетти Джентили, мать Каталины Скарлатти, по-видимому, оставалась близкой семье и играла важную роль в воспитании детей ее дочери. В сущности, она, по-видимому, столь же любила детей Анастасии, как и своих собственных внуков. Много лет спустя она выразила решительное предпочтение жить с Марией Барбарой Скарлатти, старшей дочерью от второго брака, нежели с Фернандо Скарлатти, ее родным внуком²⁷.

Ни один из детей Скарлатти — ни от первого, ни от второго брака — не стал музыкантом. Это в скарлаттиевской династии представляет примечательный отход от того поколения, в котором воспитывался сам Доменико. Согласно ли его воле дети воздерживались от музыки?

Старший сын — Хуан Антонио — поступил в университет Алькалы в 1746 году в качестве *clerigo de prima tonsura* [служителя низшего ранга. — А. М.]. Первый свой учебный год он провел на факультете «Суммы [теологии]» св. Фомы Аквинского, а второй — за изучением логики. 31 декабря 1749 года он был назначен священником в приходскую церковь в архиепископстве Севильи. Он умер около 1752 года; его сменил его брат Фернандо, принявший младший духовный сан²⁸.

С момента рождения Марии Барбары, а более вероятно со времени второй женитьбы Доменико, семья Скарлатти жила в доме администрации (*casas de administración*) на улице де Ле-

²⁶ Приложение II, документ от 28 января 1717 года.

²⁷ Приложение II, документ от 15 июля от 1762 года.

²⁸ Приложение II, документы от 2 марта 1747 года и 3 марта 1752 года.

ганитос²⁹, очень удачно расположенном как раз неподалеку от площади Сан-Доминго, — сквера, разбитого в честь святого покровителя Доменико. Очень вероятно, что дом Скарлатти был украшен красивым барочным порталом, который до сих пор имеется на доме № 35 по Калле де Леганитос; в настоящее время в комнатах этого дома располагается аукцион по продаже подержанной фурнитуры (ил. 40).

Рисунок, который, как можно предположить, является портретом Скарлатти, был сделан Якопо Амикони в тот период, который непосредственно предшествовал созданию заключительного большого собрания сонат. Он изображен среди персонажей большой гравюры, выполненной Иосифом Флипаром по картине Амикони, изображающей Фердинанда VI, Марию Барбару, членов их двора, парящего ангела с трубами в обеих руках. Королевская чета в центре, вокруг горностаевые меха и шелка, в небе облака, символизирующие, вероятнее всего, лесть. Фигура с нотным листом, стоящая рядом с Фаринелли на балконе для музыкантов, по всей вероятности, может быть идентифицирована как Доменико Скарлатти. У изображенного есть сходство с литографией Лемуана и сохранившимися портретами отца Доменико. Гравюра была опубликована вскоре после смерти Амикони в 1752 году вместе с несколькими мемориальными стихами, из которых мы узнаем, что картина принадлежит к последним работам Амикони и оставлена незаконченной³⁰ (ил. 36, 38).

²⁹ В записях о крещении Марии Барбары и Розы Скарлатти постоянное местожительство Скарлатти на Calle de Leganitos указано как "Casas de Dn Joseph Borgona"; в записи о Доминго — как "casas de administración", а в записи об Антонио — как "Casas de la Diputación de San Sebastian". В момент его смерти местожительство Скарлатти было: "casas de administración" на Calle de Leganitos. У меня не было возможности с точностью идентифицировать это местожительство. Из домов, которые все еще стоят на Calle de Leganitos, домом Скарлатти, вероятно является № 35 или, быть может, № 41 или № 37. Однако Луиза Бауэр (L. Bauer. S. 20) сообщает, что согласно *Matricula de San Marcos anejo de San Martin del año 1751 fol. 34/36/54*, местожительство Скарлатти и его семьи с начала 1750 года было на "Calle de San Marcos anejo in casas D. Sebastian de Espinosa". В Мадриде в октябре 1948 года мне так и не удалось отыскать этого документа.

³⁰ Сейчас неизвестно, существует ли портрет Амикони. В Calcografía Nacional в Мадриде, однако, хранится оригинальная медная доска Флипара. В отличие от этой медной доски в теперешнем ее состоянии, копия, имеющаяся в Национальной библиотеке в Мадриде (описана: Barcia, 316) и исчезнувшая во время гражданской войны в Испании, имела внизу гербы Испании и Португалии, а по периметру памятные стихи, после которых следовало

Амикони, родившийся в 1675 году в Венеции, друг Фаринелли на протяжении всей его жизни и автор большого числа его портретов, приехал в Испанию в 1747 году с тем, чтобы создать декорации для оперных постановок Фаринелли, а также писать во дворцах Буен Ретиро и Аранхуэс³¹. Он был связан со Скарлатти еще задолго до своего приезда в Испанию — быть может, благодаря посредничеству Фаринелли. В 1738 году он создал рисунок фронтисписа для «Экзерсисов» Скарлатти (ил. 32).

Амикони расписал потолок прелестной овальной комнаты в Аранхуэсе, которая, по-видимому, была задумана в качестве музыкальной гостиной. В мраморный пол, еще не полностью разрушенный ужасной мебелью стиля ампир, установленной на него Фердинандом VII, инкрустированы виньетки с изображениями музыкальных инструментов — скрипок, валторн, гобоев. Каждому инструменту сопутствует его рукописная партия менуэта, детально воспроизведенная посредством цветного мрамора. В этой комнате на клавишине той же конструкции, какой мы видим на титульном листе «Экзерсисов», Скарлатти или королева могли исполнять сонаты.

Очень соблазнительно сравнить Скарлатти с тремя великими придворными художниками испанских Бурбонов — Амикони, Тьеполо и Гойей. Амикони был придворным художником *rag excellence* (фр. — по преимуществу); его собственные огромные таланты погребены под условной риторикой, которой он должен был подчиняться. Тьеполо, при всем его неизменном урбанизме, никогда не теряет своей собственной индивидуальности, он никогда не жертвует своим даром подмечать живую деталь. Гойя был придворным художником, отвечавшим предъявлявшимся ему требованиям лишь в ранних своих произведениях. Позже он подчиняется силе своей собственной индивидуальности, мощному потоку чувств и больше уже не признает никакого внешнего давления. Скарлатти находится где-то между всеми тремя. Его изысканность напоминает утонченность Амикони, его юмор, легкость и мягкость — Тьеполо, а его подлинная преданность народным источникам сродни тому, что мы находим в картонах Гойи для гобеленов. Я не думаю, что Скарлатти когда-либо

примечание: “Esegue la mente dell’Autore nel complimentato di quest’opera il suo buon amico il Cavallier Carlo Broschi Farinello”.

³¹ Ballesteros. Vol. VI. P. 461; Cotarelo. P. 127–128; Thieme-Becker.

мыслил образами позднего Гойи. Исповедуемые им художественные принципы были, несомненно, те же, что и у Амикони.

Пропась лежит между тем, что испанский придворный художник XVIII века преднамеренно и официально выбирает в качестве своих сюжетов, и тем, что он, будучи личностью с обостренными чувствительностью и восприимчивостью, не может не видеть вокруг себя. Такая же пропась лежит между официальной церемонией и внутренней частной жизнью членов королевской семьи, между публичными декларациями и конфиденциальными сообщениями. События, составившие сюжеты поздних картин Гойи, за исключением, быть может, ужасов наполеоновских войн, были известны и Амикони, и Тьеполо, и Скарлатти. Однако они предпочитали останавливать свой выбор только на том, что соответствовало предписанным образцам и той упорядоченной и контролируемой жизни, которая царила во дворцах Буен Ретиро и Аранхуэса и которая не имела ничего общего со всем тем грязным и ужасным, что было за воротами этих дворцов. Страдание, меланхолия и умопомешательство допускались только в такой форме, которая могла быть введена в классическую и оперную трагедию, в поэтические традиции Петрарки, Ариосто и Метастазियो, и только в такой степени, в какой все это согласуется с той упорядоченностью, которая господствует в сфере музыки. Музыка была противоядием меланхолии и умственному расстройству, возвышалась над ними, пусть весьма искусственно. Она еще ни в коем случае не была выражением этих состояний или их следствием — этим она только собиралась стать впоследствии. Форма правления этих меломанов была сродни театральному представлению, дававшемуся на двух уровнях: с одной стороны, на него влияет и ему угрожает все бурлящая жизнь низов, с другой — оно пытается это игнорировать. Лишь в творчестве позднего Гойи блестящая и упорядоченная жизнь двора и оперной сцены вытесняется страданием, которое несут тюрьмы.

В начале 1752 года Скарлатти предложили оркестровать два гимна, написанных в честь двух предшественников тогдашнего королевского мажордома — Дона Фернандо де Силва-и-Альварез де Толедо, тогда герцога Уэскара, и двенадцатого герцога Альба³². Эти «Героические панегирики», как назывались

³² Его характеристика приводится: Ballesteros. Vol. VI. P. 562.

они, были сочинены нидерландским композитором Пьером дю Хотц для исполнения в Брюсселе в 1569 году в честь герцога Альбы — пользовавшегося широкой известностью правителя Нидерландов при Филиппе II, а также в честь его сына Эрнандо Великого приора Мальтийских рыцарей³³. Скарлатти вернул герцогу оригинальные вокальные партии, а также партитуры, которые он составил по ним. Все это он сопровождал следующим предувещанием³⁴, которое вплоть до недавнего времени было единственным известным образчиком его почерка³⁵. Почтительный, но в то же время интимный тон, в котором написано это письмо, должен, по-видимому, указать на неприужденность поведения Скарлатти и сравнительно высокое его положение при дворе.

«Ваше Превосходительство!

Мне казалось наилучшим дожидаться Вашего желанного возвращения, дабы заплатить Вам дань своей покорности — не только этими страницами, которые я при сем прилагаю, но всем тем, что Вы соблаговолите потребовать от меня.

Расшифровка слов, которые хотя и являются латинскими, но написаны в сокращенном готическом стиле, потребовала от меня большего усердия, чем что-либо другое.

Вашему Превосходительству следует сохранить старые партии голосов, как и партитуры, которые я составил из них. Это следует сделать не только для того, чтобы воздать им должное, но также потому, что многие новейшие театральные композиторы тогда смогут изучить их и извлечь из них пользу (если у них действительно будет такое желание), благодаря их истинному стилю и истинным законам полифонического письма — тому, о чем я сегодня говорю кратко, но что уже слышится мне восхваляемым.

Я не могу покинуть свой дом. Вы, Ваше Превосходительство, благородны, всесильны и великодушны, пребываете в полном здравии. Почему бы Вам не прийти и не утешить меня своим

³³ Subirá. P. 46–48. Партитура первого гимна опубликована: Krebs. *Die Privatkapellen des Herzogs von Alba*.

³⁴ Приложение II, документ весны 1752 года. Факсимиле см. ил. 39.

³⁵ Другими являются *Miserere* g-moll и три расписки, хранящиеся в Ватиканской библиотеке, и три подписи на доверенностях (1748, 1752, 1754) и на его завещании. Приложение II и ил. 17–21.

присутствием: или, быть может, я недостойн? Верно. Однако где же обитают добродетели, если не в сердцах великих?

Больше я ничего не скажу. Я молю, чтобы Господь помогал Вам и благословлял Вас, что соответствует Вашему и моему страстному желанию. Аминь.

Скарлатти».

Доказательство трудностей, которые испытывал Скарлатти в расстановке слов гимна, до сих пор можно увидеть в линиях, которые он прочертил в оригинальных партиях и которые служат в качестве руководства для переписчика. Как и в ранней его церковной музыке, его высказывания по поводу музыки Пьер-дю Хотц отражают благоговение Скарлатти по отношению к полифонии XVI века. (Его ремарка относительно несостоятельности как полифонистов театральных композиторов его времени напоминает аналогичные довольно кислые высказывания, приписываемые И. С. Баху.)

После своего отъезда из Португалии Скарлатти, по-видимому, писал мало церковной музыки. Единственное известное датированное произведение — “*Salve Regina*” — явно последнее его творение. О нем мы еще скажем кратко. Однако четырехголосная месса а *capella* Скарлатти была в 1754 году переписана в одну из хоровых книг королевской капеллы³⁶. Этот же том содержит мессу Томаса Луиса де Виктория, а также композиции Антонио Литереса и Иозефа Торреса, который был первым органистом капеллы вплоть до своей смерти в 1738 году³⁷. Неясно, сочинил ли Скарлатти эту мессу для королевской капеллы специально, или это была копия произведения, которое он написал в Риме или Лиссабоне. Месса эта демонстрирует полную зрелость, ритмическое богатство стиля в строгой манере XVI века, хотя она и пронизана гармоническими оборотами более позднего времени — эпохи *basso continuo*. Ее нотация имитирует нотацию Томаса Луиса де Виктория и Палестрины. Голоса переписаны отдельно, изредка введены тактовые черты. В свете того благоговения, с которым Доменико и его отец относились к этой музыке, кажется вполне естественным, что месса Доменико Скарлатти должна была появиться рядом с мессой де Виктория.

³⁶ Приложение VI D 11, факсимиле см. ил. 23.

³⁷ Mitjana. P. 2145.

Мы не располагаем, однако, доказательством существования какой бы то ни было официальной связи между Доменико и испанской королевской капеллой. Он вероятнее всего отказался от подобных обязанностей. Нам ничего не известно также о его контактах с музыкантами капеллы, за исключением того факта, что именно для Себастьяна Альберо, одного из органистов капеллы, был, по-видимому, специально переписан том сонат Скарлатти, также ставший собственностью доктора Джона Уэргана, а в настоящее время находящийся в Британском музее³⁸. Франческо Корзелли был капельмейстером с 1738 года, но его обязанности, связанные с оперой, а также служба в качестве музыкального наставника королевских детей оставляли ему мало времени для чего бы то ни было другого, и большую часть обязанностей капельмейстера и первого органиста исполнял Хозе де Небра³⁹. В 1749 году тремя органистами капеллы были Небра, Себастьян Альберо и Жоакин Оксинага⁴⁰. В 1756 году эти же самые должности занимали Небра, Антонио Литерес и Мигуль Рабаха⁴¹. Именно Литересу вместе с Небра было поручено восстановление библиотеки капеллы, полностью разрушенной во время пожара в мадридском дворце в 1734 году⁴².

Хор королевской капеллы в 1756 году состоял из четырех сопрано (кастратов), четырех альтов, четырех теноров, трех басов, а оркестр — из двенадцати скрипок, четырех альтов, трех виолончелей, трех контрабасов, четырех гобоев и флейт, двух валторн, двух труб и пяти фаготов⁴³.

В это же самое время Скарлатти сошелся с падре Антонио Солером. Считается, что Солер учился у него, и, безусловно, более чем любой другой композитор, он отражает прямое влияние Скарлатти. Солер родился в Олот де Паррера в провинции Жерона 3 декабря 1729 года. В раннем возрасте поступил в школу де Монтсеррат, изучал там музыку, игру

³⁸ Приложение V A5.

³⁹ Mitjana. P. 2145, 2147–2148.

⁴⁰ Archivo de Palacio, Madrid, Grefier. R. Ordenes y del Patriarca, de 1749 a 1759. R. Capilla.

⁴¹ Ibid. Тот же список 1756 года должен находиться в Архиве дворца в Мадриде / Инспектор R. Ordenes y del Patriarca, 1749–1747, I.

⁴² Mitjana. P. 2148.

⁴³ См. примечания 41 и 42.

на органе и композицию. Когда епископ Ургельский спросил его, не знает ли он какого-нибудь молодого органиста с необходимой квалификацией, чтобы поступить в монастырь Эскориала, Солер предложил себя. Он вступил в монастырь в качестве послушника 25 сентября 1752 года и в следующем году дал полагавшиеся обеты⁴⁴. Во время осенних приездов испанского двора в Эскориал между 1752–1756 годами Солер, несомненно, часто встречался со Скарлатти⁴⁵. Станным было обнаружить самого Скарлатти в пышном и мрачном сооружении, но еще более странными были сонаты и квинтеты, выпшедшие здесь из-под монашеской руки Солера. Едва ли можно вообразить себе что-либо более живое и фривольное. Видеть резвящихся розовых ангелочков (не говоря уж о томных святых) в церквях XVIII века — дело привычное, но для Эскориала это равносильно тому, как если бы коллегия кардиналов пустилась отплясывать жигу.

В 1761 году в Мадриде Солер опубликовал свой трактат «Ключ модуляции» (*“Llave de la Modulación”*), представляющий значительный интерес благодаря демонстрации теоретических методов, лежащих в основе необычных модуляций, характерных как для его собственных сонат, так и для сонат Скарлатти. Подобно самому Скарлатти, Солер обращается к наиболее ортодоксальным теориям контрапунктистов XVI столетия и идет вперед по пути расширения использования модуляционных возможностей тональной системы.

В 1772 году лорд Фитцуильям посетил Солера в Эскориале и заполучил от него двадцать семь его собственных сонат, которые впоследствии были опубликованы в Лондоне⁴⁶. Умер Солер в Эскориале 20 декабря 1783 года⁴⁷.

⁴⁴ Вышеприведенная информация заимствована из предисловия Англеса (Anglès) к изданию: Soler. *Sis Quintets*. P. VI—VII.

⁴⁵ Пока, конечно, Солер не приехал в Мадрид.

⁴⁶ *XXVII Sonatas para Clave por el Padre Fray Antonio Soler que ha impreso Roberto Birchall...* Копия лорда Фитцуильяма в настоящее время находится в Музее Фитцуильяма; она датируется 1796 годом и имеет следующую ремарку: «Оригиналы этих клавиесинных уроков (*lessons* — в данном случае сольных пьес. — А. М.) были предоставлены мне отцом Солером в Эскориале 14 января 1772 года. Отец Солер обучался у Скарлатти». На самом деле нигде в своем трактате *Llave de la Modulación* Солер не упоминает Скарлатти как своего учителя. Однако Жозеф Небра в своем благожелательном предисловии к *Llave* упоминает, что он сам был некоторое время учителем Солера.

⁴⁷ Anglès в предисловии к: Soler. *Sis Quintets*. P. VI.

Фитцуильям также увез с собой в Англию два рукописных тома сонат Скарлатти⁴⁸. Именно здесь, в Англии, клавирные произведения Скарлатти стали ранее всего известны за пределами Испании, и только в Англии его слава сохранилась и продолжала расти на протяжении всего оставшегося XVIII века. Основателем культа Скарлатти в Англии был неутомимый Розенгрейв, друг юности Скарлатти, который в 1739 году опубликовал расширенное издание «Экзерсисов», а позднее еще одно — дополненное. За первоначальными публикациями Розенгрейва и их перепечатками последовали транскрипции Чарльза Ависона для струнного оркестра и двенадцать сонат, изданные доктором Джоном Уэрганом в 1752 году по испанской рукописи, которая принадлежала когда-то Себастьяну Альберо, органисту королевской капеллы в Мадриде. В юности доктор Уэрган «был под большим впечатлением от Скарлатти благодаря давнишнему рассказу Розенгрейва о его великолепном исполнении на клавесине, а также от его уроков [(англ. — lesson) т. е. сольных пьес для клавесина. — А. М.]; с тех пор Уэрган стал ревностным собирателем его пьес, он был удостоен чести получить некоторые из них из Мадрида от самого автора. Он был издателем один раз двенадцати, другой — шести пьес; они восхитительны, хотя мало кто в наши дни обладает достаточным упорством, чтобы преодолеть их особые трудности исполнения. Он владеет еще гораздо большим числом сонат, которые всегда запирает, словно сивиллины книги»⁴⁹.

Из Англии слава Скарлатти распространилась в Америку. В 1771 году один молодой человек в Вирджинии написал через океан своему брату просьбу достать для него, помимо прочей музыки, «Скарлатти для клавесина»⁵⁰.

Преемником Уэргана в качестве «главы скарлаттиевской секты» был Йозеф Келвей, «который сохранял лучшие скарлатти-

⁴⁸ Приложение V A 6 и Приложение V B.

⁴⁹ Burney. *A General History of Music*. Vol. II. P. 1009. Д-р Бёрни вспоминает (p. 1008), что в его юности «Скарлаттиевские пьесы были не только пьесами, в которых каждый молодой исполнитель демонстрировал силу исполнения, но были откровением и наслаждением для каждого слушателя, у которого была хоть капля энтузиазма по отношению к ним, и который был в состоянии ощущать новизну и смелость эффектов, бесстрашно производимых нарушением почти всех старых и твердо установленных правил сочинения».

⁵⁰ Вирджиниевское историческое общество (Ричмонд, Вирджиния), документы Ли-Людвелла; письмо Филиппа Людвелла Ли к Уильяму Ли от 25 июля 1771 года.

евские пьесы (lessons) в своих постоянных упражнениях»⁵¹. Энгузиастом-исполнителем Скарлатти был также Чарльз Уэсли⁵². На рубеже столетий несколько упрощенных версий сонат Скарлатти было опубликовано Питманом и Клементи — предвестниками еще более неудачных изданий XIX века Таузига и Бюлова.

В Италии Доменико Скарлатти едва ли был чем-то большим, нежели просто именем. Здесь в рукописном виде были распространены немногие из его произведений, и совсем ничего не было опубликовано в Италии на протяжении XIX столетия. Несмотря на его нововведения в клавирном стиле и создание его собственной сонатной формы, в своей стране Доменико Скарлатти не оставил заметного следа.

Во Франции Скарлатти стал известен только благодаря скудным публикациям Бовена и Веньера, а позже — по краткому упоминанию в энциклопедических работах Лаборде и Корона. В Голландии «Экзерсисы» были переизданы Витфогелем в Амстердаме.

В Германии несколько сонат было перепечатано Хаффнером из Нюрнберга, а краткие биографические заметки, посвященные Скарлатти, были написаны такими теоретиками и лексикографами, как Хайнихен, Вальтер, Кванц, Мицлер, Марпург и Гербер. Карл Филипп Эмануэль Бах, Моцарт, Гайдн и Бетховен могли знать из Скарлатти в большинстве случаев лишь ранние произведения периода «Экзерсисов» и пьесы, созданные непосредственно после этого цикла. Более того, дата публикации «Экзерсисов» (1738) — первой скарлаттиевской клавесинной музыки, ставшей вообще широко известной, убедительно опровергает часто повторяемое утверждение, будто в некоторых из своих клавесинных произведений Бах находился под влиянием Скарлатти. В музыке венских классиков большинство из тех приемов, которые могут казаться подходящими для демонстрации влияния Скарлатти, происходит из других источников.

В то время как Скарлатти писал все новые и новые сонаты, королевские оперы, серенады и празднества на воде продолжали ставиться все с большим великолепием. Метастазियो писал из Вены своему «близнецу», как он всегда называл Фаринел-

⁵¹ Burney. *A General History of Music*. Vol. II. P. 1009.

⁵² Newton. P. 52-153.

ли, по поводу исполнения «Необитаемого острова» (*L'Isola Disabitata*): «Мыслями своими я был в Аранхуэсе, когда читал твое письмо <...> Я видел театр, корабли, празднества на воде, восхитительный дворец; я слышал трели моего несравненного *Gemello* (близнеца), я благоговел перед истинно королевской ипостасью твоих божественных достоинств. Мое любовное отношение к тебе превращает меня в гостя (насколько это возможно при таком расстоянии) на этом восхитительном празднестве и вместе с множеством тревог о тебе пробуждает трогательные мысли о постоянстве твоей несравненной дружбы и привлекает тебя к моему сердцу более властно, чем когда-либо»⁵³.

При испанском дворе звучало так много музыки, что британский посланник сэр Бенджамин Кин, пресыщенный всеми этими музыкальными представлениями, писал: «Хуже всего то, что все здесь — слишком уж точная копия совершенства. Причина, почему мы не слышим гармонии сфер, кажется, в том, что гармония эта постоянно в наших ушах. Здесь слишком много препятствий для того, чтобы иметь преимущества быть бесчувственным, и слишком мало, чтобы иметь преимущества новизны»⁵⁴.

Но вряд ли празднества эти не оставляли места для мрачных предчувствий. Отец Марии Барбары Жуан V Португальский, будучи шесть лет парализованным, умер в 1750 году⁵⁵. В ноябре 1755 года произошло лиссабонское землетрясение, и ужасные новости, пришедшие из Португалии, повергли испанский двор в состояние шока. Певцы из лиссабонской оперы в таком количестве нашли прибежище в Мадриде, что сэр Бенджамин Кин писал 23 ноября: «Ваши музыканты прибывают к нам каждый день, у них нет даже одежды»⁵⁶. С течением времени все очевиднее становилось, что король унаследовал меланхолию своего отца⁵⁷. Королева при всей искусности в обхождении с ним начала ощущать свой собственный возраст и стала опасаться за свое здоровье⁵⁸. Она необычайно располнела и все боль-

⁵³ Burney. *Memoirs of... Metastasio*. Vol. II. P. 64–65.

⁵⁴ Keene. P. 402. 11 апреля 1755 года.

⁵⁵ Ballesteros. Vol. V. P. III.

⁵⁶ Keene. P. 37.

⁵⁷ Coxe. Vol. IV. P. 16–18.

⁵⁸ Остальная информация в этом абзаце заимствована из: Coxe. Vol. IV. P. 18–21; Garcia Rives. P. 59, 71.

ше страдала от астмы. По мере того как ею овладевали мысли о смерти, главным из ее ощущений становился страх пережить короля и изведать унылую судьбу бездетной вдовы — еще раз под властью Изабеллы Фарнезе и ее детей.

Скарлатти также, теперь в свои уже семьдесят лет, должно быть, чувствовал, что жить осталось недолго. Уже в 1752 году, как мы видели из письма герцогу Альбе, он был болен и не покидал своего дома. Сама продуктивность последних его пяти лет походила на продуктивность человека, очень поздно нашедшего себя и теперь наперегонки гнавшегося со временем. Возможно, озабоченность собственным здоровьем или усилившаяся тревога за свое душевное благополучие заставили его обратиться с прошением к Бенедикту XIV о полном отпущении грехов — своих, его жены и всей семьи, поданном 3 октября 1753 года. Последние годы Скарлатти, какие бы ненормальности в его личной жизни ни имели место (результат его пристрастия к азартным играм), какие бы отклонения, не известные нам, от верного пути, ни происходили, безусловно, был крайне набожным. Даже вступление в священные ордена его первенца — Хуана Антонио, только что умершего, — свидетельствовало не столько о желаниях самого сына, нежели о страстном стремлении его семьи ощущать на себе отраженный свет его святости.

В 1749 году Скарлатти составил свое завещание. Хотя его вступление повторяет стандартные формулы завещаний XVIII века, забота о духовном спасении звучит в нем словно звон погребального колокола.

«Завещание

Октябрь 19

Дон Доминго Скарлатти

Во имя всемогущего Бога, аминь. Да будет известна из этого официального завещания последняя и окончательная воля, которую я, дон Доминго Скарлатти, рыцарь ордена Сантьяго, проживающий при этом дворе законный сын от законного брака дона Алессандро Скарлатти и донны Антони Анзalone, его жены, обоих скончавшихся жителей Неаполя, уроженцем которого я являюсь, муж в первом браке донны Каталины Джентили, а в настоящее время донны Анастасии Максартти, будучи благодаря беспредельной доброте Господа Бога нашего в здравии, в полном рассудке и естественно разумея как Его

Божественное величество соблаговолило пожаловать мне, твердо веруя в божественное святое таинство Наисвятейшей Троицы — Отца, Сына и Святого Духа — триединого истинного Бога, а также в Воплощение и Воскресение нашего Господа Иисуса Христа, истинного Бога и человека, и еще во все то, во что верует и что исповедует наша Святая Мать Католическая Апостольская Римская Церковь, в чьей вере и убеждении я прожил и намереваюсь жить и умереть как ее сын, каким бы презренным я ни был, и принимая в расчет то робкое изображение, что смерть может оборвать мою жизнь самым непредвиденным образом, и не желая в последний момент иметь какие бы то ни было мирские тревоги, которые могли бы помешать мне испросить прощения у Бога, нашего истинного Господа, за мои грехи, я удостоверяю, что составляю и распределяю свое завещание по следующей форме:

Прежде всего, вверяю душу мою господу нашему Богу, создавшему ее и спасшему ее бесконечно ценной кровью сына своего, нашего господа Иисуса Христа, и желаю, чтобы тело мое было возвращено в землю, из которой оно было создано. Желание мое таково: когда волей Господа нашего Бога будет перенести меня из теперешней жизни, тело мое должно быть облачено или закутано в капитулярную мантию вышеуказанного ордена Сантьяго, рыцарем которого я являюсь, и погребено в такой церкви, приходе или месте, которое покажется подходящим моим поверенным, на усмотрение которых я оставляю форму и порядок похоронного обряда и погребения. В день тот, если будет подходящий для того час, а если нет — то на следующий день, должен быть исполнен Реквием со священниками, постом и ответствием, а кроме того пятьдесят месс по цене три кроны за милосердие и не менее четвертой части этого да будет принадлежать приходу, остальные должны быть потрачены на службу там и тех, где и кого сочтут подходящими мои поверенные.

Обязательным и обычным наследникам, а также святым местам Иерусалима я оставляю пожертвования — каждому сразу по шесть крон, тем самым я устранию и отменяю любой иск или действие, которые они могли бы предъявить моему имуществу»⁵⁹.

⁵⁹ Приложение II.

Скарлатти продолжает именовать главным исполнителем завещания своего старого друга дона Кристовалья Ромеро де Торрес, который в 1713 году в Севилье крестил его сына Фернандо. В качестве другого исполнителя он называет свою жену. Наследниками он указывает девять своих детей и оставляет им свое благословение, поручая четверем младшим детям на законных основаниях опекать их мать.

В течение многих лет имела хождение легенда, согласно которой Скарлатти будто бы в 1754 году вернулся в Неаполь. Это недоразумение произошло, вероятно, из-за пребывания в Неаполе в 1755 году Джузеппе Скарлатти⁶⁰. Доменико после своей женитьбы в Риме в 1728 году, по-видимому, никогда не возвращался в Италию. Но в мыслях своих он порой переносился обратно в Неаполь к воспоминаниям своей юности, что явствует из небольшой утонченной рождественской «Пасторали», которая была переписана в 1756 году (соната К. 513). Многое в этой пьесе напоминает звучание волюнок, которое до сих пор можно слышать в южных провинциях Италии. Эта пьеса — одно из немногих исключений в поздних сонатах Скарлатти, преимущественно испанских по своему характеру.

Вскоре после этого Скарлатти оставил клавесин для того, чтобы написать “*Salve Regina*” для сопрано и струнных инструментов — быть может, впервые за многие годы. Возможно, ему не нужно было приезжать в Испанию, чтобы открыть для себя сокровенный смысл фразы “*in hac lacrymarum valle*” [лат. — «в этой долине слез». — А. М.], которую он столь выразительно положил на музыку. Но, безусловно, здесь у него было достаточно возможности проникнуться ею. Неожиданно исчезла вся суматоха и суетность клавесина, и мы слышим молитву Скарлатти, обращенную к Матери небесной: “*ad te, ad te clamamus*” [лат. — «к тебе зываем мы». — А. М.].

23 июля 1757 года Скарлатти после совершения последних церковных обрядов умер, где жил, на улице де Леганитос. Похоронен он был отдельно (*de secreto*) в монастыре Сан-Норберто. Монастырь этот, находившийся неподалеку от теперешней

⁶⁰ Croce. *I Teatri di Napoli*. Anno XVI. P. 41. В момент исполнения *Caio Mario* в Неаполе в январе 1755 года о Джузеппе Скарлатти сообщалось как о «прибывшем за несколько дней до этого из Вены». О дальнейшей путанице, связанной с Джузеппе и Доменико, см. Приложение I А и Приложение VII С.

стены университета, был разрушен в 1845 году, и в настоящее время не существует никаких следов места захоронения Скарлатти⁶¹. Запись о его смерти, а также о пятидесяти мессах, заказанных, как сказано, за упокой его души, имеется в реестре церкви св. Мартина, которая очень живописно стоит на пересечении улиц Луны и Разочарования.

Вдова Доменико, Анастасия, осталась жить, опекаемая четырьмя ее детьми. Она была еще жива в 1766 году, но умерла около 1799 года. По крайней мере двое из детей Доменико от первого брака были живы в момент его смерти — это Фернандо и Мария⁶². Трое других — Хуан Антонио, Марианна и Александр — умерли между 1749–1757 годами. Из них последний оставил младенца сына, который носил знаменитые имена семьи — Алессандро Доминго. В сентябре 1757 года «в честь памяти дона Доминго Скарлатти» (*“la buena memoria de Don Domingo Scarlatti”*) Их Католическое Величество подписало пенсию в триста дукатов ежегодно для каждого из его пятерых младших детей⁶³.

Фернандо Скарлатти принял на себя обязанности и привилегии старшего сына и через него до наших дней продолжилась прямая линия потомков Скарлатти. Он был должностным счетоводом генерала де Салинаса (*Contaduria general de Salinas*) и умер в 1794 году в доме №13 по улице де Леганитос (теперь разрушенном), оставив двоих детей — Франциско и Антония.

Мария Скарлатти умерла вскоре после своего отца, разделив долю, причитавшуюся ей по завещанию, между матерью, своей бабушкой и опекуницей, Маргаритой Розетти Джентили, которая умерла в 1763 году в возрасте восьмидесяти трех лет в доме ее приемной внучки Барбары Скарлатти.

Барбара Скарлатти, старшая дочь Анастасии, вышла замуж за Евгения Каккуро, который до 1762 года был служащим. О ее младшей сестре Розе ничего не известно. Младший Доминго Скарлатти работал в секретариате «Испанских новостей» с 1761 по 1763 год⁶⁴, а в 1768 году стал кадетом в пехоте.

⁶¹ Устная информация от маркиза дель Сальтилло.

⁶² Список оставшихся в живых наследников Скарлатти появляется в описях, подготовленных для Марии и Доминго в сентябре 1757 года. См. Приложение II.

⁶³ Приложение II. Опись, составленная в сентябре 1757 года.

⁶⁴ Приложение II. Документ от 12 июня 1777 года.

Он пережил свою жену, которая умерла в 1801 году, и был, по-видимому, автором четырех сонетов «в честь Святого Таинства Непорочного Зачатия Наибожественнейшей Девы Марии», которые были опубликованы в 1815 году в «Мадридском дневнике» (*“Diario de Madrid”*)⁶⁵. Его младший брат Антонио в 1766 году обратился с прошением о зачислении его в кадеты в пехоту, упомянув при этом о королевской пенсии, которую он получал. Он был еще жив в 1799 году. Нет сведений о том, оставил ли потомство кто-либо из детей Доменико Скарлатти от второго брака.

После смерти Скарлатти празднества при дворе продолжались как обычно. Едва ли кто-то грустил о нем, за исключением королевы и близких ее друзей. Но самочувствие королевы становилось все хуже и хуже, и ужасная боль, мучившая ее почти целый год, не позволяла ей чем-либо заниматься⁶⁶.

Летом 1758 года Метастазιο получил взволнованное письмо от своего «дорогого близнеца» Фаринелли. Состояние королевы было критическим, а поведение короля — «странным».

«Твое краткое и загадочное письмо от 17 июля из Аранхуэса вместе с новостями двора, распространенными среди нас, дает мне представление не слишком, правда, ясное, о состоянии твоего духа и волнении всех добрых людей относительно здоровья твоей почтенной госпожи. Бог даст этот шторм пройдет, несмотря на ужасные описания, присылаемые сюда со всех сторон»⁶⁷.

Надеясь на лучшее, Фаринелли продолжал переговоры по поводу оперы следующего сезона, но спектакль, данный в мае, был последним⁶⁸. 27 августа 1758 года после нескольких месяцев агонии королева умерла⁶⁹. Скарлатти, «моему музыкальному наставнику, который с большим усердием и преданностью следовал за мною», она оставила две тысячи дублонов и кольцо⁷⁰. Но было это слишком поздно. Свои лучшие клавес-

⁶⁵ Выпуск от 8 декабря; (Мадрид, муниципальная библиотека, L — 318-23, Сажа 105).

⁶⁶ Florez. P. 103 и далее; Garcia Rives. P. 71 и далее.

⁶⁷ Burney. *Memoirs of... Metastasio*. Vol. II. P. 202-203.

⁶⁸ Cotarelo. Глава VI.

⁶⁹ Fiorez. P. 103 и далее.

⁷⁰ Мадрид, библиотека королевского дворца VII E 4 305. Завещание Марии Барбары Браганцской.

сины и все скарлаттиевские сонаты она завещала Фаринелли⁷¹. У Фаринелли, однако, было мало времени размышлять о своих приобретениях, поскольку обезумевшего от горя короля надо было срочно увозить на виллу Викиоза.

«<...> С момента ее смерти его безумства не знали границ. Стало необходимым увезти его на Каса дель Кампо, где по прибытии он так набросился на своего камергера, что тот повалился на пол; его силой пришлось оттащить. Монарх продолжал один бродить, больше недели отказывался от всякой пищи, затем стал есть столько, сколько невозможно съесть и за восемь дней, принудив себя сидеть, не произнося ни слова, на острых набалдашниках старинных кресел у себя в комнате. Злосчастный круговорот из поста, простуды и запора продолжался несколько месяцев, и он умер, оставив свое королевство в состоянии анархии, с которой Карл III из братского сострадания отказывался покончить, несмотря на настойчивые уговоры испанских министров явиться и принять бразды правления»⁷². Фердинанд умер 10 августа 1759 года⁷³.

13 июля 1760 года новый король Карл III устроил триумфальное шествие по случаю своего вступления в Мадрид⁷⁴. Обращение с Фаринелли было холодно-вежливым; ему была назначена обычная стипендия⁷⁵. Дни музыки и итальянской оперы миновали. Когда упоминалось имя Фаринелли, король замечал, что каплуны хороши только для того, чтобы их есть, а когда его как-то спросили об итальянской опере, он ответил: «Нет! — ни сейчас, ни впредь»⁷⁶. Как заметил много лет назад в Неаполе президент де Бросс, цитируя Мольера: «Cet homme assurément n'aime pas la musique» [фр.— Этот человек, разумеется, не любит музыку.— А. М.]⁷⁷. Это было совершенно правильно. Дон Карлос,

⁷¹ Ibid. Сонаты Скарлатти находились среди ее нот; все они были оставлены Фаринелли.

⁷² Глейхен (Gleichen. P. 1–3) сообщает, что «Ferdinand VI avait hérité de son pere la maladie du dieu des jardins...»

⁷³ Fiorez. P. 1030 и далее. Дополнительные сведения о последних днях Фердинанда и Марии Барбары даны у Кабанеса (Cabanès), Гарсиа Ривеса (García Rives. P. 80) и в отчете их врача дона Андреса Пикуера, опубликованном в: Rávago. P. 359–421.

⁷⁴ Ballesteros. Vol. V. P. 154.

⁷⁵ Бёрни Ч. *Дневник 1770*. С. 99.

⁷⁶ Baretti. *A Journey from London to Genoa*. Vol. III. P. 131–133.

⁷⁷ De Brosses. Vol. I. P. 428. Из «Амфитриона» Мольера.

хотя и был покровителем «Сан-Карло» в Неаполе — лучшего оперного театра в Европе, устроил свою ложу в таком месте, где бы музыка его беспокоила наименьшим образом⁷⁸.

Новый король был удручающе педантичен и деятелен — он являл собой разительный контраст своим предшественникам⁷⁹. Хотя он был предрасположен к наследственной меланхолии, он подчинил ее своей воле благодаря спартанскому режиму. Он был тем правителем, который уже давно был нужен Испании. Исчезли старые духи, пришел конец диктатуре оперных певцов; постепенно уменьшились преследования инквизиции. В 1767 году из Испании были изгнаны иезуиты, и через Пиренеи задули свежие ветры Просвещения. Удалось даже побороть легендарное мадридское зловоние. Расцвела новая эра.

Фаринелли стало ясно, что он в Испании больше никому не нужен. Хотя он был обходительным и скромным, его могущество было слишком велико, и вольно или невольно он опасно фокусировал на себе внимание. Он уехал в Болонью и выстроил себе там великолепный дом, обставил его роскошной мебелью и украсил портретами королевской семьи, а также картинами, которые Амикони написал для его оперных постановок. Здесь-то и посетил его в 1770 году Бёрни. «Я застал его за „Рафаэлем“ — большей частью он предпочитает играть именно на нем. Он поет за ним с необыкновенным вкусом и экспрессией»⁸⁰. «Он предоставил мне все необходимое, что требовалось мне в связи со Скарлатти, и очень любезно диктовал, пока я записывал все это в мою записную книжку»⁸¹. Этим посещением Фаринелли доктором Бёрни датируется наиболее достоверная информация о Скарлатти, которая дошла до наших дней. К началу XIX века со Скарлатти стал происходить первый из тех сомнительных процессов канонизации, которые обычно происходят со святыми и художниками. Из области реальных фактов Скарлатти перешел в область легенды, и во всем, что о нем теперь писалось, старые свидетельства источников смешивались с новыми ошибками и вымыслами⁸².

⁷⁸ Fernan-Nuñez. Vol. I. P. 104–105.

⁷⁹ Этот абзац основан на: Ballesteros. Vol. VI. P. 236, 536, 578–579.

⁸⁰ Burney. *Дневник 1770*. С. 102.

⁸¹ Ibid. P. 100. Эта записная книжка исчезла (Walker. P. 201).

⁸² Только после опубликования в 1905 году книги Дента «Алессандро Скарлатти» (Dent. *Alessandro Scarlatti*) новая информация о семье Скарлат-

Но в период между 1817–1820 годами Франциско Скарлатти-и-Роблес, «главный счетовод королевского двора и имущества» (*“Contador General de la Real Casa y Patrimonio”*), которому надлежало предоставить доказательства аристократизма своего рода, дабы быть принятым в орден рыцарей Карла III, составил небольшой рукописный томик, хранящийся сейчас в Национальном историческом архиве в Мадриде. Его автор — сын Фернандо Скарлатти, родившийся 24 июля 1769 года в доме № 8 по улице Леганитос.

«Известно, — утверждает он, — что дон Фернандо и дон Доминго, мой отец и дед, согласно узаконенным обычаям Испании считались людьми благородной крови, незапятнанными пороком незаконного рождения». Далее он продолжает: «Известно, что я сам, мои родители, прародители и прапрародители всегда были и считались чистыми ортодоксальными христианами, незапятнанными родством с евреями, мавританами и ни в одном даже самом далеком колене они не были обращены в иную веру». Безусловно, это утверждение должно было помочь рассеять любые сомнения относительно испанизации семейства Скарлатти! Более того, Франциско заявляет: «Известно, что ни я сам, ни мои родители, ни прародители, ни прапрародители никогда не были еретиками, никогда не признавались виновными и не подвергались эпитимии Священной Инквизиции, и их вера никогда не подвергалась сомнениям»⁸³.

Употребив все свои способности, Франциск Скарлатти с максимальной старательностью собрал всю родословную семьи Скарлатти, а также своих предков по материнской линии. Он послал запрос в Неаполь с тем, чтобы раздобыть копию свидетельства о крещении Доменико, а также копии записей, касавшихся его женитьбы и семьи его жены. Из Лиссабона пришли копии актов вступления Доменико в орден рыцарей Сантьяго. С Алессандро Скарлатти у него оказалось не слишком много трудностей — он не мог (или не очень-то желал)

ти начала занимать место старых ошибок, которые порой все еще проникают в словари. В наше время единственное приемлемое жизнеописание Доменико Скарлатти во всей справочной литературе — статья С. А. Лучиани. (Luciani. *Domenico Scarlatti*, *Enciclopedia Italiana*). Благодаря таким исследователям, как Fienga, Gerstenberg, Luciani, Newton, Prota-Giurleo, Rolandi, Sartori, Tiby, Walker мною была собрана информация, основанная на фактах.

⁸³ Madrid. Archivo Historico Nacional. Carlos III. N 1779. Fol. IV.

определить местонахождение каких бы то ни было документов, относившихся к его крещению или женитьбе. Он либо не знал, либо предпочитал делать вид, что не знает о скромном сицилийском происхождении Алессандро. Он ограничился тем, что собрал несколько громко звучащих имен, принадлежавших флорентийскому роду Скарлатти, не утруждая себя предоставлением каких-либо доказательств родства⁸⁴. В ответ на его запрос относительно посвящения Алессандро в рыцари ордена Иисуса Христа из Неаполя было сообщено, что отыскать документы, подтверждающие это, невозможно. Однако ему было прислано нотариально заверенное подтверждение, что крест ордена был выбит на надгробии Алессандро вместе с его собственным гербом, рисунок которого прилагался⁸⁵.

Многие исследователи, имея они раньше в своем распоряжении эти источники информации, могли бы уберечься от ошибок. Я опирался на эти сведения, когда летом 1947 года работал в библиотеках, просматривая приходские реестровые книги, а также в нотариальных архивах во всех уголках Мадрида. До тех пор ничего не было известно о женитьбах Доменико и о его семейной жизни, за исключением ссылки Сакки⁸⁶ на его семью и упоминания доктора Бёрни о его вдове и троих дочерях⁸⁷. Некоторые из этих материалов уже были обнаружены за пятнадцать лет до меня Луизой Бауэр, но из-за гражданской войны в Испании ее изыскания остались неопубликованными, за исключением заметки о существовании извещения о смерти Скарлатти и упоминания в нем о завещании, двух женитьбах и девяти детях⁸⁸.

⁸⁴ В действительности она не включена в этот том, но сохранилась среди семейных бумаг. Приложение II: примечания к свидетельствам дворянского достоинства Франциско Скарлатти.

⁸⁵ Madrid. Archivo Historico Nacional. Carlos III. N 1799. Fol. 58-74; Solar. *Quintes*. P. 139-140. Свидетельство рыцарского достоинства Алессандро не обнаружено в настоящее время (Walker. P. 201). Однако Бёрни в «Энциклопедии» Риза в статье об Алессандро Скарлатти пишет, что «один из его сыновей (Бёрни не указывает, какой), которого мы отыскиали в Риме пребывавшем в ужасной нищете, заметив наш очень большой интерес к его отцу и брату Доменико, предоставил нам свидетельство рыцарского достоинства его отца».

⁸⁶ Sacchi. P. 29-30.

⁸⁷ Burney. *Memoirs of... Metastasio*. Vol. II. P. 205-206.

⁸⁸ Anglès. *Das spanische Volkslied*, S. 335, а также примечание этого же автора к: Wolf. *Historia de la Musica*. P. 429. Диссертация д-ра Луизы Бауэр (Bauer L.) *Die Tätigkeit Domenico Scarlatti und der Italienischen Meister in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Spanien*, подготовленная в мюнхенском уни-

Дальнейшие открытия произошли в высшей степени неожиданным образом.

Однажды утром мой взгляд случайно упал на мадридский телефонный справочник, и я почти машинально открыл его на фамилии Скарлатти. Из последовавшего моего телефонного звонка выяснилось, что один Скарлатти, внесенный в телефонную книгу, был прямым потомком Доменико. Вскоре после этого я познакомился с тремя поколениями Скарлатти и стал обладателем большого количества сведений и воспоминаний об истории семьи с XIX столетия, а также о портретах Доменико и Каталины Скарлатти, которые оставались в семье до 1912 года. Особенно любезны были сеньор Джулио Скарлатти-и-Гуиллен, сеньора Энкарнацион Скарлатти Камареро и ее племянница Роза Ралло. Мне было разрешено сфотографировать сохранившиеся семейные документы, число которых, к сожалению, значительно уменьшилось по сравнению с 1936 годом. Среди них оказалось возможным найти не только оригиналы и дубликаты многих ранее обнаруженных в других местах документов, но и дополнительные документы, такие, как две инвентарные описи, относящиеся к установлению состава имущества Доменико, и петицию Бенедикту XIV.

Однако музыкальные произведения, сохранившиеся в этой семье, были написаны не Доменико, а его праправнуком. Дионисио Скарлатти-и-Альгама (1812–1880), сын Франциско Скарлатти, был чрезвычайно одаренным, богатым и экстравагантным дилетантом, обучавшимся музыке, литературе и дипломатическому искусству. Он был автором пространной истории Испании, хорошо известным сочинителем легких опер. Его сын назовет его «истинным основателем испанской оперы». При нем богатства семьи достигли наибольших размеров, при нем они и рассеялись. Его финансовая, как и художественная, поддержка испанской оперы в Мадриде поглотила большую часть состояния семьи. Его сын Карлос Скарлатти оставил красноречивую запись в своей «Истории семьи и моего крайнего терпения» (*“Historia de familia y mi última voluntad”*⁸⁹) об испытаниях, выпавших на долю следующего поколения семьи.

верситете в 1933 году, до сих пор не опубликована, но ее автор в высшей степени любезно одолжила ее мне и позволила включить некоторые материалы, которые ранее не попадались мне во время моих поисков в Мадриде.

⁸⁹ В распоряжении сеньоры Розы Камареро Ралло (Мадрид).

При жизни Карлоса Скарлатти (1839–1914) и его сына Оренцио Скарлатти (1867–1937) большая часть того, чем располагала семья, в том числе портреты, разошлась. Теперь уже не осталось надежд обнаружить в семье какие бы то ни было музыкальные рукописи Доменико или какие-либо новые документы. Современные представители рода Скарлатти живут скромно, неподалеку от того квартала, в котором жил их знаменитый предок, и Жулито Скарлатти, которому в момент моего посещения было три года, возглавляет девятое поколение со времен Пьетро Скарлатти из Трапани.

Глава VIII · КОРОЛЕВСКИЕ СОНАТЫ

КОРОЛЕВСКИЕ И ДРУГИЕ МАНУСКРИПТЫ · УТРАЧЕННЫЕ АВТОГРАФЫ · ТЕРМИН «СОНАТА» · ПАРНАЯ ГРУППИРОВКА · ХРОНОЛОГИЯ СОНАТ · РАННИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ, ИСТОКИ СКАРЛАТТИЕВСКОГО КЛАВИРНОГО СТИЛЯ · САМЫЕ РАННИЕ ПЬЕСЫ · ФУГИ · РАННИЕ СОНАТЫ · «ЭКЗЕРСИСЫ» · ПЕРИОД СОЗДАНИЯ «ПЛАМЕНЕЮЩИХ» СОНАТ И ЛЕГКИЕ ПЬЕСЫ · СРЕДНИЙ ПЕРИОД · ПОЗДНИЕ СОНАТЫ

КОРОЛЕВСКИЕ И ДРУГИЕ МАНУСКРИПТЫ



тот дар — музыкальные сочинения, появившиеся на свет под благосклонным покровительством Вашего Величества в честь Вашей дочери...». Так писал Доменико Скарлатти, преподнося в 1738 году «Экзерсисы для клавирина» королю Португалии Жуану V. Он имел в виду лишь польстить своим королевским патронам, но потому, «которые могут забыть Марию Барбару Браганцскую как королеву Испании», будут помнить о ней как «по достоинству щедро награжденную судьбой», поскольку она обладала большинством сонат Скарлатти, написанных специально для нее.

Свидетельство Скарлатти, предоставленное королю Португалии в том, что «Экзерсисы» возникли благодаря его покровительству, может быть истолковано двояко. Либо оно означает, что пьесы эти действительно были сочинены в Португалии до 1729 года, либо что Доменико в Испании все еще считал себя находящимся под покровительством Жуана V, поскольку служил его дочери. Тот факт, что спустя девять лет после своего отъезда из Португалии Скарлатти в 1738 году был возведен в рыцарское достоинство самим Жуаном V, а также очевидная связь между посвящением Доменико в рыцари и посвящением «Экзерсисов» королю — все это, по-видимому, поддерживает вторую гипотезу. В данный момент, судя по всему, нет возможности установить, когда на самом деле были написаны «Экзерсисы». За исключением примерно сорока пьес, которые, по всей вероятности, предшествовали им, «Экзерсисы» составляют первую большую серию сонат, сочиненных для развлечения и отдыха королевской четы.

В период 1752–1757 годов специально для Марии Барбары тщательнейшим образом было переписано тринадцать томов большого формата, похожего на издание «Экзерсисов», сонаты в них свободно расположены и украшены заголовками, сделанными цветными чернилами. К этой серии можно добавить два начальных тома, которые были скопированы в 1742 и 1749 годах, они также украшены разноцветными чернилами. Том, изготовленный в 1749 году, еще богаче иллюминирован золотыми буквами, которыми написаны заголовки, темповые ремарки и указания по распределению рук. Все пятнадцать томов переплетены в красный сафьян с изображением соединенных вместе гербов Испании и Португалии, тисненных золотом на переплете. Королевский экземпляр «Экзерсисов» был переплетен подобным же образом. Все это, вместе с остальными нотами Марии Барбары, было завещано ею Фаринелли, который привез их с собой, когда вернулся в Болонью. Через некоторое время после смерти Фаринелли, вопреки воле, выраженной в завещании, коллекции его нот и инструментов были рассеяны, и в 1835 году королевское собрание сонат Скарлатти осело в Библиотеке Марциана в Венеции. Пятнадцать рукописных томов, на которые я постоянно ссылаюсь как на венецианские рукописи, содержат 496 сонат. (Тома, которые впоследствии были пронумерованы как XIV и XV, в действительности являются самыми ранними — они датируются, соответственно, 1742 и 1749 годами; таким образом, они предшествуют томам этой серии.)

Второй комплект из пятнадцати томов, в значительной степени дублирующий королевскую серию, был переписан в период 1752–1757 годов, по крайней мере частично, тем же самым переписчиком. В них отсутствует красочнее убранство королевской серии, и они переплетены в простую кожу. В настоящее время они являются собственностью Музыкального отдела Библиотеки Палатина, который располагается в консерватории Арриго Бойто в Парме (их я именую пармскими манускриптами). Эти тома могли попасть в Парму по завещанию Фаринелли или, быть может, через инфанта дона Филиппа, герцога Пармы, которому Фаринелли подарил клавесин. Это собрание рукописей содержит 463 сонаты. В нескольких случаях даты сонат здесь более ранние, чем в параллельных венецианских рукописях. Среди этих пьес есть несколько таких,

которые не содержатся в венецианском манускрипте; наиболее примечательны двенадцать сонат, являющиеся, по-видимому, последними произведениями Скарлатти.

Хотя венецианские и пармские рукописи имеют почти равное значение и переписывались, очевидно, главным образом с одних и тех же источников, я избрал для ссылок в качестве основных венецианские рукописи, поскольку они представляют окончательные варианты, приготовленные для королевы Испании, а также учитывая то, что они готовились, вероятно, с ведома и согласия самого Скарлатти.

Вместе с «Экзерсисами» эти два собрания рукописей королевского копииста образуют основные первоисточники для всех (кроме нескольких) 555 номеров, зафиксированных в прилагаемом нами каталоге сонат Скарлатти¹. (Факсимиле см. ил. 43–44.)

Вспомогательное значение имеют два рукописных собрания сонат Скарлатти, прежде находившиеся во владении коллекционера музыки XVIII века аббата Сантини. Первое собрание, охватывающее 349 сонат, датируется пятидесятыми годами XVIII века и в настоящее время находится в епископской библиотеке Сантини в Мюнстере. Мюнстерские рукописи (я так и буду их называть в дальнейшем) трех сонат представляют источник первостепенного значения — две из них не содержатся ни в какой иной рукописи.

Другое собрание Сантини, в значительной степени переписанное самим аббатом, перешло во владение Иоганнеса Брамса и в настоящее время является собственностью Общества друзей музыки в Вене. Эта серия, на которую я ссылаюсь как на рукописи, содержит 308 сонат, все они известны по более ранним и более значимым источникам.

Уникальные рукописи трех сонат имеются в манускрипте Уэргана в Британском музее, еще два источника хранятся в Музее Фитцуильяма в Кембридже и несколько источников первостепенного значения можно обнаружить в изданиях XVIII века Розенгрейва и Бувена. В различных европейских библиотеках

¹ Расхождение в нумерации, существующее между различными источниками, не позволяет указать точное число сохранившихся сонат Скарлатти. Однако если два менуэта (К. 80 и К. 94) считать частями многочастных сонат, а две сонаты (К. 204а и К. 204b) — отдельными пьесами, каковыми они в действительности и являются, то общее число сонат составит 554.

можно отыскать другие рукописные собрания сонат Скарлатти, которые дублируют те, что уже включены в основные источники. Многие из этих коллекций небрежно каталогизированы, и даже в наше время не исключено, что либо в одном, либо в другом месте будет обнаружено еще какое-то число сонат Скарлатти, которые до сих пор не известны. Однако сомнительно, чтобы к основному корпусу поздних произведений Скарлатти можно будет сделать какие-либо существенные добавления. Таким образом, существующие источники дают полноценное впечатление.

УТРАЧЕННЫЕ АВТОГРАФЫ

Скарлаттиевские автографы сонат полностью исчезли. Ни одна пьеса из его клавирного наследия не известна в авторской записи. Дошедшие образцы скарлаттиевского почерка крайне редки, вряд ли их достаточно даже для того, чтобы составить достоверную основу для сравнения при идентификации возможных автографов (ил. 17–21, 39).

В 1765 году главный испанский последователь Скарлатти падре Антонио Солер ссылаясь на «тринадцать томов для клавирина Скарлатти»². Вероятнее всего он имел в виду тринадцать томов королевских рукописей (венецианское собрание), но он мог видеть их только до отъезда Фаринелли из Испании в 1760 году. В этом обстоятельстве кроется шанс, что он мог иметь в виду другое собрание копий, в настоящее время неизвестное, или даже автографы.

В трактате Солера «Ключ модуляции» (*“Llave de la Modulaci3n”*) можно отыскать одно загадочное место. Солер анализирует нотирование ключевых и случайных знаков, демонстрирует бесполезность дубль-диезов. Он, однако, признается, что сам ими пользуется: «Я признаюсь, что использую этот крестик [дубль-диез] — единственно лишь потому, что его хорошо видно — в нескольких сонатах дона Доминго Скарлатти, а также в псалме *Dixi n3minus* (в строфе *Juravit Dominus*) и в псалме *Lauda Jerusalem* (в строфе *Quis sustinebit?*). Я сознаюсь в этом, чтобы не обвиняли напрасно того, кто этого не за-

² Soler. *Satisfacci3n a los “Reparos precisos echo por Don Antonio Roel del Rio a la “Llave de la Modulaci3n”* (Madrid, 1765), процитировано в: Angl3s, Soler. *Sis Quintets*. P. VIII.

служил. Кроме того, я заявляю, что мое употребление этого знака не должно служить примером, поскольку оно, как уже было доказано, неудачно. Если такой знак неожиданно встретится в произведениях Скарлатти, не принимайте это за его нотацию — это моя запись»³. Не означает ли все это, что Солер переписал большое число сонат Скарлатти, быть может, даже все тринадцать томов, которые он упомянул в другом месте?

Мои собственные попытки отыскать в Испании автографы Скарлатти оказались совершенно безуспешными. Вдвойне загадочно отсутствие хотя бы нескольких примеров столь обширной музыкальной продукции. Я осмеливаюсь высказать предположение, что Скарлатти хранил свои бумаги все вместе, и либо они до сих пор существуют, либо погибли все целиком. Будь они рассеяны, несколько фрагментов, безусловно, выплыло бы на свет к нашему времени. К сожалению, никаких следов его рукописей не осталось в распоряжении его потомков, утеряны и те описи его имущества, которые могли упоминать его музыку (хотя ноты редко фиксировались в описях XVIII века). Остается еще одно предположение: для сонат, которые так красиво переписаны для королевы, Скарлатти, возможно, приготавливал лишь наброски, которые позже были уничтожены.

ТЕРМИН «СОНАТА»

Определение «соната» было, по-видимому, тем термином, который Скарлатти предпочитал для своих пьес в двухчастной форме. Термин «соната» применялся к отдельным пьесам «Экзерсисов», а также использовался в большинстве рукописей. Однако в Парма I в качестве синонима сонаты используется «токката»⁴. Единственная пьеса Скарлатти, в которой «токката» означает форму, отличную от сонаты, — это его ранняя «Токката» [sic! — А. М.] из коимбрской рукописи 58. Эта многочастная пьеса состоит из двух недвухчастных разделов Allegro, каждый из которых позже был назван сонатой в Венеция XIV (К. 85 и 82), из которых вторая затем получила название Фуга. Другие части этой пьесы — Жига (из К. 78) и ранее не публи-

³ Soler. *Llave de la Modulaci3n*. P. 115.

⁴ Соната 141, названная в издании Лонго (Longo, 422) *Токкатой*, в манускрипте Уэргана значится как *Соната*, а в мюнстерском манускрипте — *Токката*. Лонго выбрал для своей публикации текст венской рукописи (сонатам 104 и 211 в мюнстерском манускрипте дано название *Токката*).

ковавшийся Менуэт (К. 94). Другие скарлаттиевские определения таковы: Фуга, Пастораль, Ария, Каприччио, Менуэт, Гавот и Жига.

Поразительна та редкость, с которой встречаются у Скарлатти повторения самого себя — и это при таком большом числе его сонат. Порой, однако, одна и та же тематическая формула в ясно узнаваемой форме имеется в двух различных сонатах. Например, сравните начала сонат К. 348 и 445, финальные каденции сонат 545 и 547 или некоторые разделы сонат 44 и 50 или 55 и 96.

ПАРНАЯ ГРУППИРОВКА

Большинство сонат в томах, следующих после Венеция XIV, как в венецианских, так и в пармских манускриптах, переписаны парами. В некоторых случаях расположение было, по-видимому, случайным, но по крайней мере для 388 из всех сонат парная группировка в венецианских, пармских и мюнстерских рукописях столь последовательна, что делает абсолютно ясной преднамеренность такого расположения. Следует напомнить, что соединение двух частей было традицией в клавирных сонатах итальянских современников Скарлатти — например, Альберти, Дуранте и Парадизи. Нет оснований предполагать, что отдельные части не могли исполняться самостоятельно, как бывало с отдельными прелюдиями или фугами Баха или отдельными частями сонат Бетховена или Моцарта, но большинство сонат Скарлатти кажутся наиболее убедительными в парах. Одна пьеса может быть в миноре, другая — в мажоре, но оба члена пары всегда имеют одну тонику. Парная группировка впервые безошибочно проявляется в Венеция XV (1749). Вслед за сонатой *c-moll* Венеция XV, 2 (К. 99) без нового номера после указания *Volti subito* появляется соната *C-dur* (К. 100) в качестве второй части. (Эту сонату в данном манускрипте проглядели и Лонго, и Герстенберг.) В пармской, мюнстерской и венской рукописях эти сонаты даны раздельно, но в рукописи Ургана они появляются вместе как № 31 и 32.

Сонаты 22 и 23 из Венеция VII (К. 347 и 348) также имеют явное указание на намерение Скарлатти исполнять их вместе. В венецианской рукописи нарисованная рука в конце сонаты 22 обращена на начало следующей сонаты, а примечание "*Al Cader dell'ultimo termino di questa sonata, atacca subito la*

segunte, Come avisa la Mano" указывает, что они должны исполняться вместе, по-видимому, без паузы, причем последний такт первой сонаты накладывается на первый такт второй. Следующее подтверждение намерения Скарлатти исполнять сонаты парами мы находим в Венеция XIII, 13 и 14 (К. 526 и 527), соответственно, в сонатах *c-moll* и *C-dur*. В начале второй сонаты (*C-dur*) отменяются случайные знаки предыдущей.

В Парма XV сонаты К. 516 и 517 были переписаны по ошибке в обратном по сравнению с венецианским томом порядке, однако примечание, предшествующее сонате К. 517, в пармской рукописи указывает, что К. 516 исполняется первой (*La que sigue se debe tañer primero*).

Часто члены одной пары требуют примерно одного и того же диапазона клавиатуры или одинаковых инструментальных характеристик (см. сонаты К. 109 и 110, обе, очевидно, для двух мануалов; или сонаты 287 и 288 — для органа). Иногда тональная схема задумана так, что охватывает обе сонаты одной пары (сонаты 518 и 519).

По крайней мере двенадцать сонат, по-видимому, объединялись в группы по три — так преднамеренно создавался триптих⁵. Эти сонаты, добавленные к 388 сонатам, несомненно, задуманным в парной группировке, составляют общим числом минимум 400 сонат, которые с самого начала мыслились исполняемыми именно парами, а не по отдельности.

Почти никто из современных редакторов не обратил внимания на парную группировку скарлаттиевских сонат. Лишь в редких случаях два члена одной пары не были ими разделены. Это обстоятельство, а также полное разрушение какого бы то ни было хронологического порядка в современных изданиях, а, следовательно, и стилистической связи, создали существенные препятствия для понимания Скарлатти. Располагая сонаты по сюитному принципу, Лонго испытывал необходимость в большей тональной организованности, выходящей за рамки отдельной сонаты, но ему, по-видимому,

⁵ Сонаты К. 274–276, 434–436, 485–487, 490–492. Беглый взгляд на мой прилагаемый каталог покажет последовательность распределения минимум 194 пар среди первоисточников, на которых в значительной степени основана моя оценка. 76 пар сонат имеются во всех четырех основных источниках, 41 — в трех из них, 71 — в двух. Я принял в качестве парных по крайней мере еще четыре в венецианской рукописи и по одной в пармской и мюнстерской.

не приходило в голову, что такая организация уже была обеспечена самим Скарлатти его собственным соединением сонат в пары. Истинное значение многих сонат Скарлатти становится гораздо яснее, как только они соединяются со своими парами.

Разнообразно родство сонат, составляющих пары, — это связь либо по принципу контраста, либо по принципу дополнения. Сонаты, которые обладают признаками родства по принципу дополнения друг друга, могут иметь определенное единство стиля, общий инструментальный характер или же могут быть сочинены в одной и той же гармонической краске. (Например, сонаты К. 106 и 107, несмотря на то, что написаны они в F-dur, вращаются вокруг f-moll и родственных ему тональностей.)

В контрастных парах за медленной частью может следовать быстрая (сонаты 544 и 545); простая пьеса, обычно медленная, может служить в качестве вступления к более сложно разработанной (сонаты 208 и 209); или же — наоборот — за сложной сонатой может следовать более простая и легкая пьеса, например, Менуэт, своего рода *Nach Tanz* (сонаты 470 и 471).

Есть основание полагать, что некоторые сонаты могли быть расположены в пары или перегруппированы какое-то время спустя после того, как они были сочинены, но, в общем, парная группировка преобладает и должна быть принята как необходимая при любом разумном и адекватном подходе к сонатам Скарлатти.

ХРОНОЛОГИЯ СОНАТ

Даты изготовления рукописей королевским переписчиком, по-видимому, соответствуют, по крайней мере приблизительно, той последовательности, в которой сонаты сочинялись. Более того, этот порядок не только согласуется с определенными стилистическими изменениями (такими, как фактически полный отказ от переименования рук), но также с изменениями в диапазоне, требуемом от инструмента. (После 1754 года некоторые сонаты создавались в расчете на полный пятиоктавный диапазон.) В настоящее время нет доказательств, опровергающих поразительную гипотезу, согласно которой большинство сонат датируется последними годами жизни Скарлатти — большая их часть создавалась, начиная с 1752 и позднее. Только около сорока сонат (включая кое-что из переписанных в Вене-

ция XIV в 1742 году), по-видимому, предшествуют «Экзерсисам», опубликованным в 1738 году⁶.

Как мы уже видели, по-настоящему систематическое переписывание клавесинных произведений Скарлатти началось в 1752 году и продолжалось вплоть до его смерти. В настоящее время у нас нет возможности выяснить, в какой степени это был процесс собирания ранее переписанных произведений или же Скарлатти по каким-то особым, не известным нам причинам был подвигнут на систематическое создание все новых и новых сонат. Несколько ранних сонат появляется в поздних томах (см. Каталог), и первые два тома королевских манускриптов (Венеция I и II, 1752) состоят большей частью из разрозненных пьес. Однако мне кажется вполне вероятным, что создание новых сонат началось в 1752 году с пьес пармского собрания (том IV), которые были переписаны в королевское собрание (Венеция III) не раньше 1753 года. (Первые три тома пармской коллекции состоят главным образом из относящихся к прошлым временам различных отдельных пьес. Первые тома обоих собраний имеют один и тот же состав.) После Парма IV состав обеих коллекций в целом совпадает. В Венеция X (1755) обычное количество (30 сонат в томе) расширено до 34, очевидно, для того, чтобы венецианское собрание совпало с окончанием Парма XII и чтобы Парма XIII имел то же содержание, что и Венеция XI. После 1756 года (Венеция XI и Парма XIII) контекст соответствующих томов каждого собрания идентичен за исключением Парма XV, включающего в себя последние двенадцать сонат, которые не были переписаны в венецианское собрание. Некоторые сомнения могут возникнуть относительно дат сочинения предыдущих сонат. Однако ввиду неожиданной перемены в клавесинном диапазоне и последовательной ориентации на новые возможности мы склоняемся к той точке зрения, что после 1754 года даты сочинения примерно совпадали со временем копирования сонат в венецианские и пармские манускрипты.

⁶ Сонаты 31–42, 58–64, 70–83, 85, 88–91, 93, 94. Это чисто предположительный список, основанный только на стилистических доказательствах. Его вполне можно и сократить или сузить. По этой причине я счел неразумным пытаться указать точную хронологию пред-«экзерсисных» сонат в предлагаемой мною нумерации. Мой список следует скорее за хронологией первоисточников, нежели за стилистическими особенностями.

Начиная с «Экзерсисов» и далее можно констатировать очевидное стилистическое развитие. Оно охватывает диапазон от внешне броских и сравнительно юношеских сонат 1749 года (Венеция XV) и нескольких уже переписанных в 1742 году (Венеция XIV) через поэтическое богатство сонат среднего периода с 1752 и 1753 годов (Венеция III и IV) до наиболее сложных и зрелых по мастерству поздних сонат, сочиненных между 1754 и 1757 годами (Венеция VIII—XIII, Парма XV). Дальнейшие исследования, быть может, докажут, что это развитие охватывало более продолжительное время и что даты сочинения «Экзерсисов» и последующих пьес должны быть отодвинуты намного раньше 1738 года, однако пока мы вынуждены признать, что то, что выглядит как развитие, происходившее на протяжении всей жизни, на самом деле имело место после того, как Скарлатти достиг пятидесятилетнего возраста, а в значительной степени даже после его шестидесяти семи лет!

РАННИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ, ИСТОКИ СКАРЛАТТИЕВСКОГО КЛАВИРНОГО СТИЛЯ

В сравнении с богатством и очевидной сложностью серий сонат, собранных королевским переписчиком после 1752 года, количество сохранившихся ранних произведений Скарлатти, в сущности, очень малочисленно. Большинство существующих сонат, которые, по-видимому, предшествуют «Экзерсисам», обнаруживается среди разрозненных пьес тома, переписанного для королевы в 1742 году (Венеция XIV). Пять из этих сонат и fuga в Парма III 30 уже были напечатаны Розенгрейвом в 1739 году по неизвестным сейчас источникам вместе с еще шестью сонатами, которые, безусловно, являются более ранними, но которые не были переписаны в королевский том. Кроме этих пьес, уже циркулировавших в других копиях, а также еще нескольких ранних, использованных Адисоном для его транскрипций 1744 года, или тех, что напечатаны Розенгрейвом в 1739 году и Бувеном до 1746 года, большинство ранних произведений Скарлатти, по-видимому, было уничтожено или пропало. Эти дошедшие несколько пьес дают лишь скудное представление о развитии скарлаттиевского стиля, который иначе мог казаться появившимся в совершенно готовом виде из «Экзерсисов».

Хотя было бы рискованно пытаться классифицировать их в строго хронологическом порядке (к тому же в настоящее время нет ни малейшей возможности узнать, какие из них, если вообще какие-либо, восходят к итальянскому периоду Доменико), в них, тем не менее, можно обнаружить некоторые тенденции, которые, если рассматривать их ретроспективно, по-видимому, проливают некоторый свет на истоки скарлаттиевского стиля. Но прежде чем взглянуть на ранние произведения самого Доменико, стоит присмотреться к итальянским традициям в клавирной музыке, на которых воспитывался молодой Скарлатти.

Итальянская клавесинная музыка в 1700 году только-только освободилась от господства органа. Во Франции еще со времен публикации в 1670 году клавесинных пьес Шамбоньера самостоятельная клавесинная школа расцвела наряду с характерным стилем французских органистов. Англия столетием раньше предвосхитила всю европейскую клавесинную музыку в ярко расцветших и господствовавших над остальной музыкой композициях вёрджиналистов. Немецкая клавирная музыка теперь обогащалась французскими влияниями и была уже вот-вот готова соединить в высшей степени утонченный стиль клавесинной игры с уже феноменально развитой к тому времени техникой северонемецких органистов.

После Фрескобальди в Италии было опубликовано очень мало клавирной музыки. Большинство клавиристов распространяло свои произведения в рукописном виде. Только после миграции итальянских музыкантов в Англию, достигшей своей высшей точки во второй четверти XVIII столетия, в печати появилось (почти исключительно у английских издателей) большое количество итальянской клавирной музыки.

Английская и немецкая клавирная музыка в течение XVII и XVIII столетий питалась французскими и итальянскими идеями. Но после великого венецианского расцвета, когда из франко-фламандской полифонии в конце XVI столетия развился инструментальный стиль, итальянская клавирная музыка находилась полностью в изоляции вплоть до эпохи Клементи. В ней мало найдется следов французского влияния, а у Скарлатти их и вовсе нет. Те элементы французского и северонемецкого стилей, которые молодой Гендель принес с собой на турнир со Скарлатти в Италии, а также произведения других

приезжих немецких композиторов, по-видимому, не оставили сколько-нибудь заметного воздействия на музыку Доменико. А то, что заметно, так сказать, в крупном плане — это часть общецентальянского наследия.

Таким образом, фон, на котором развилась ранняя клавирная музыка Доменико Скарлатти, — это сама Италия и ее собственная музыка. В поздние годы основные влияния на Скарлатти оказали внеклавирные источники — португальская и испанская народная музыка и до известной степени интернациональный, хотя и Италией вдохновленный, стиль, преобладавший в мадридской опере. Они сформировали его зрелый стиль.

С самого начала клавирного исполнительства в Италии большая часть органной музыки (педальные партии здесь всегда были лишь рудиментарными) считалась вполне исполнимой на клавесине, и многое из нее было опубликовано с предписанием играть на любом из клавишных инструментов. Только светские танцевальные пьесы оставались исключительно собственностью клавесина или спинета. Стиль этих старинных танцев, как, например, у Пикки (*Picchi, Intavolatura di Balli d'Arpicordo*, Венеция, 1620), обнаруживает то же пренебрежение гладким и последовательным голосоведением, которое характерно для клавесинной музыки Скарлатти. Различие между клавесинной и органной игрой было впервые сформулировано Джироламо Дирута в трактате «Трансильванец» (*Diruta, "Il Transilvano"*, 1597) — самом раннем и в течение многих лет остававшимся единственным итальянским педагогическим пособием по игре на клавишном инструменте. Эта работа суммирует традиции, складывавшиеся благодаря великим венецианским органистам Клаудио Меруло, Андреа и Джованни Габриели, и готовит путь для Фрескобальди. Отметим здесь также, что если не считать обычной в XVI столетии практики переложения вокальных полифонических пьес для лютни или клавишного инструмента, лютневый стиль, сформировавший, кстати, основу всей ранней французской клавесинной музыки, в итальянской клавирной музыке оставил небольшой след.

Самой великой фигурой в клавирной музыке XVII века был, по-видимому, Джироламо Фрескобальди, предшественник Доменико в качестве органиста собора св. Петра. Во времена

юности Доменико его все еще глубоко уважали, и с уверенностью можно оказать, что Доменико был хорошо знаком с его композициями. Фрескобальди продолжает полифоническую традицию венецианских органистов, но по-новому экспериментирует с гармонией и хроматикой. Подобно Меруло и обом Габриели, Фрескобальди опубликовал в виде партитуры ту часть своей клавирной музыки, которая еще придерживалась строгого вокального письма — ричеркары, каприччио и канцоны, так что они могли либо читаться по партитуре исполнителем на клавишном инструменте, либо быть распределены между несколькими инструменталистами. Остальная его клавирная музыка, та, что была написана свободнее и в более характерном стиле — токкаты, вариации или иначе «партиты», а также танцевальные пьесы — была опубликована им в виде «табулатур для органа» (*intavolatura d'organo*), то есть в виде клавирной партитуры. В этом можно обнаружить зачатки явного разграничения клавесинного и органного стилей. Танцевальные пьесы и, безусловно, большинство вариаций в первую очередь предполагались для клавесина.

Фрескобальди и Доменико Скарлатти объединяла основная выучка в полифоническом стиле Палестрины, энергичный темперамент и любовь к экспериментаторству. Опыты Фрескобальди в области хроматики и его смелые гармонии основаны на церковных ладах; тот же пытливый и предприимчивый дух, жаждущий расширения языка тональности, очевиден в музыке Скарлатти. Хотя вариации Фрескобальди свидетельствуют о его специфической чуткости к некоторым характерным звуковым эффектам клавесина, его предисловия к своим сборникам и свобода вводить импровизируемые украшения, общепринятые в то время (итальянцы почти никогда не вносили свои украшения сколько-нибудь полно), указывают, что лишь немногие и наиболее яркие клавесинные эффекты зафиксированы им в нотах — большей частью они импровизировались при исполнении.

Мало чем обогатили клавирную технику Фрескобальди в области хроматики его ученики Микеланджело Росси и Бернардо Пасквини с его все более и более изысканными гармониями. В течение примерно шестидесяти лет Бернардо Пасквини был признанным лидером итальянской клавирной музыки. Хотя его клавирная виртуозность не отличалась новизной, он облегчил

и сделал прозрачней плотную вязь, усложнил стиль Фрескобальди и приложил усилия к дальнейшему освобождению клавирной музыки от строгой вокальной линии. В музыке Пасквини появляются гармонические фигурации и ломанные аккорды, какие редко нотировались Фрескобальди; таким образом, оказалась вспаханной почва для эпохи альбертиевых басов. Чем больше клавесинная музыка отмежевывалась от контрапунктического органного стиля, в котором все еще ощущалось его происхождение от вокальной музыки, тем больше она тяготела к гомофонным фигурациям разукрашенного цифрованного баса и тем больше ее полифония сводилась к двум основным голосам — басу и сопрано — со свободными заполнениями в средних партиях. За исключением гармонии в *continuo*, расшифровываемой полными аккордами или арпеджжированно, почти вся клавесинная музыка XVIII столетия сводилась к двухголосному каркасу. Даже в фортепианных транскрипциях оркестровых партитур, сделанных в конце этого столетия, второстепенные партии упразднялись или растворялись в господствующей двухголосной фактуре.

Вклад Алессандро Скарлатти в формирование клавирного стиля Доменико трудно оценить объективно, особенно ввиду того, что большая часть сохранившихся клавирных произведений Алессандро датируется, по-видимому, концом его жизни. В них мы находим полностью гомофоническую концепцию клавирной музыки, доминирующее тональное чувство, причем даже в тех случаях, когда он делает попытку привнести свою трактовку в какой-либо из церковных ладов. Двухголосная фактура токкат Алессандро чрезмерно расцвечена, в ней преобладают быстрые обороты шестнадцатыми; все приносится в жертву преувеличенной яркости. Фигурации намного более блестящие, чем у Пасквини, но большинство из них — это простое оживление гармонии *continuo*, в них нет изобретательности и того индивидуального характера, который есть в поздней клавирной музыке Доменико. Алессандро Скарлатти, если судить по одним лишь токкатам, должен в сущности казаться второстепенным композитором. Лишь в отдельных случайных медленных частях и в фугах можно отыскать кое-какие следы лирического и изобретательного композитора опер и кантат. Таково начало века, такова эпоха, когда многие великие композиторы приберегали свои лучшие и наиболее серьезные идеи

для голоса и оркестра и использовали клавесин только лишь как средство для тривиальностей, для развлечения дилетантов. Доменико Скарлатти, Куперен, Рамо, баховское семейство и венские композиторы, авторы сонат, представляли счастливые исключения в банальной клавирной музыке, которой суждено было заполнить Европу в оставшуюся часть этого столетия.

САМЫЕ РАННИЕ ПЬЕСЫ

Все пьесы, которые мы выделили в качестве представителей раннего стиля Скарлатти, довольно скромны с точки зрения клавирной фигурации, они лишены также индивидуальной экспрессии или характерности, если не считать таковыми их высокий профессиональный уровень, как и уровень большинства вокальных произведений, сочиненных Доменико при жизни его отца. В них нет ничего такого, что выходило бы их над уровнем каких-нибудь Поллароло, Греко или Циполи.

В сонате К. 61 мы находим единственный сохранившийся пример скарлаттиевской пьесы в вариационной форме. Едва ли ее можно было бы считать скарлаттиевской, не будь ее авторство известно. Она представляет одно из немногих звеньев, связывающих Скарлатти с обычным миром ординарной клавирной музыки начала XVIII столетия, которая едва отпочковалась от рутинных приемов разукрашенного *basso continuo*. Лишь несколько октавных удвоений да параллельные квинты, один или два случайных форшлага и безошибочное чувство специфики клавесинного звучания — вот все, что свидетельствует о скарлаттиевских свободах. В этой пьесе мало такого, что не тянуло бы нас назад к самым истокам Скарлатти как клавириста, к Скарлатти — юному почитателю Корелли и Пасквини.

Кое-что из самой ранней клавесинной музыки Доменико можно обнаружить в португальской рукописи (Коимбрский манускрипт 58), содержащей главным образом пьесы Сейшаса. «Токката 10» в этой рукописи — это четырехчастная пьеса, включающая в себя сонаты К. 85 и 82, которые переписаны в Венеция XIV, раздел жиги из К. 78, и ранее не публиковавшийся менуэт (пример 1). Эти пьесы, должно быть, являются отголосками путешествия Доминго в Португалию.

1 Minuet

7

14

20

* F в оригинале.

** D в оригинале.

Пр. 1. Четвертая часть из "Toccata 10" "del Sig. Doming. Escarlatti".

Коимбра. Университетская библиотека, MS 58. K. 94

В отличие от почти всех более поздних произведений Скарлатти, первые две части его «Токкаты» (К. 85 и 82) не имеют посредине двойной тактовой черты. [То есть, не являются двухчастными.— А. М.] Первая легко может представлять тот род музыки, которую Скарлатти играл во время турнира с Генделем в доме кардинала Оттобони в Риме. Она дает совершенный пример распространенности виртуозной клавирной техники, на которой он и, конечно же, Гендель были воспитаны. В сущности, эту пьесу легко можно было бы принять за генделевскую. Вторая часть (К. 82) в коимбрском манускрипте названа фугой. Как и аналогичные произведения Бенедетто Марчелло

и И. С. Баха, эта блестящая имитация звучания струнного оркестра имеет много общего с интернациональным стилем начала XVIII века, который восходит к вивальдиевским концертам. В обеих этих пьесах двухголосное скарлаттиевское письмо растворяется в каденциях в блестящих арпеджиях, которые уже предвещают «Экзерсисы».

В менуэте из «Токкаты» и в менуэтах, а также мелких пьесах, опубликованных Розенгрейвом (К. 32, 34, 40, 42), скарлаттиевское неаполитанское происхождение обнаруживает себя в неожиданных сменах мажорных терций на минорные и в хроматических альтерациях некоторых, казалось бы, ясных интервалов. Пьесы Розенгрейва в сущности мало отличаются от той музыки, которую Скарлатти писал в Риме между 1708 и 1714 годами для королевы Польской.

Следующее доказательство скарлаттиевской ранней близости с Генделем можно отыскать в Каприччио G-dur (К. 63). Это могла бы быть пьеса Генделя, если бы не жесткость, которая даже еще больше видна в аччаакатурах Гавота d-moll (К. 64). Две эти пьесы некоторым образом расширяют клавирный стиль простой танцевальной части — такой, какую мы видели у Розенгрейва. Среди ранних клавирных произведений Скарлатти они представляют наиболее элементарные прототипы сонаты. Дальнейшее расширение границ двухчастного танца мы находим в аллемандном разделе сонаты d-moll К. 35. Кстати, эту пьесу легко можно было бы приписать почти любому композитору начала XVIII века.

Во всех этих пьесах сильно чувствуется стиль basso continuo или имитация сольного инструмента, которому аккомпанирует continuo. Намек на это ощущается в двухчастных сонатах К. 77 и 83 и в частично цифрованном басы второго менуэта из сонаты К. 73, но наиболее явственно это проявляется в серии из пяти многочастных сонат для сольного мелодического голоса и цифрованного баса (К. 81, 88, 89, 90, 91; цифровка в издании Лонго опущена). Хотя специального указания нет, верхний голос мог предназначаться для солирующего инструмента, вероятно, скрипки с continuo. Это предположение подтверждается тем, что в отличие от большинства клавирных пьес, эти произведения имеют такое же число и такой же характер частей, как и обычное инструментальное соло с continuo XVIII века. С другой стороны, не исключено, что они могли быть задуманы, как и аналогичные

Глава VIII · КОРОЛЕВСКИЕ СОНАТЫ

пьесы и пассажи Пасквини, Алессандро Скарлатти, Марчелло, Рутини, Телемана и И. С. Баха, в качестве простых двухголосных пьес для клавишного инструмента, в которых гармонию добавлял сам исполнитель⁷. Однако ни для клавишного инструмента, ни для солирующего инструмента с *continuo* эти пьесы не могут считаться подлинно характерными.

1 Minuet

Пр. 2. Венеция XIV 45b. К. 80

[Эта рукопись оставляет некоторые сомнения относительно
точного расположения лиг.]

⁷ См.: Gerstenberg, S. 96.

Приведенная не известная ранее пьеса с цифрованным басом обнаружена в Венеция XIV; она составляет вторую часть сонаты 45 (К. 79). Она была опущена в издании Лонго и осталась неопубликованной.

Все проанализированные нами пьесы имеют значение только в ретроспективе. Они представляют тенденции, от которых Скарлатти позже отказался, или же такие, которые в более поздних произведениях в большинстве случаев стали неузнаваемы. Только пьесы в двухчастной сонатной форме могут считаться отправной точкой для последующего развития Скарлатти. Прежде чем обратиться к ним, рассмотрим несколько сохранившихся образцов скарлаттиевской клавирной фуги — формы, от которой он, достигнув полной зрелости как клавесинный композитор, почти полностью отошел.

ФУГИ

Три из пяти скарлаттиевских фуг (К. 58 и 93; К. 41, не опубликованная Лонго), по-видимому, предшествуют «Кошачьей фуге» из «Экзерсисов» (К. 30). Все три могут быть убедительно исполнены на органе, несмотря на неточности в голосоведении и на указание повторять ноты, что необходимо для выдерживания басов в заключительных органных пунктах, если играть на клавесине. Они представляют собою традицию ортодоксальной итальянской органной фуги XVIII века, ведущую свое начало от опубликованных собраний Арести и доходящую до тех фуг в трактате Клементи «Практическая гармония», которые ошибочно приписывали Фрескобальди.

Для большинства итальянцев скарлаттиевского времени клавирная фуга была методом, а не структурным принципом. За исключением нескольких характерных пассажей мелодическая структура контрапунктических линий инертна и служит своего рода оживлением *basso continuo*, заполняющим гармонический каркас и разукрашивающим аккорды, или же представляет собою двухголосное движение баса и верхнего голоса. В теме не ощущается никакой динамической формообразующей силы, которая придавала бы ей яркость — той силы, которая наделяет каждую фугу Баха, Фрескобальди или Фробергера ее собственным характером. Там гармония и полифония составляют полное и органичное единство. Здесь мелодический тематический материал может излагаться точно по правилам

без того, чтобы органично внедряться в структуру пьесы. Для итальянского архитектора колоннада — это не обязательно структурный элемент — это украшение фасада.

Поведение партий в этих фугах или в подразумеваемой полифонии сонат не столь уж важно, поскольку отдельные вертикальные столкновения проходящих или альтерированных нот с основной гармонией и оттенки звучания в такой гармонии, производимые удвоениями, заполнениями или разрежением фактуры, не играют существенной роли в основной двухголосной структуре.

«Экзерсисы» завершаются фугой *g-moll* (К. 30), которая, начиная с какого-то не очень определенного момента в начале XIX столетия, стала известна как «Кошачья fuga» (Лонго прослеживает «кошачью» аллюзию в «Практической гармонии» Клементи. Другую можно найти на титульном листе этой фуги издания У. Х. Кальсотта, изображающем четырех котят, расположившихся в различных позах у фортепиано)⁸.

Можно отметить, что только проворная и аккуратная кошка или, возможно, котенок в состоянии удержаться на диезах и бемолях темы фуги, чтобы случайно не ступить на соседние клавиши. Будь все это так, скарлаттиевский выбор странных интервалов оказывается совершенно в традиции Фрескобальди, даже если его обращение с материалом иное. В скарлаттиевских фугах господствует вертикальная гармония *basso continuo*, к которой внешний декор в фугообразном стиле прилаживается наподобие лепного фасада, крепящегося к голому кирпичу итальянской церкви. В «Кошачьей фуге» это менее очевидно из-за ломаной по своей природе темы, которая внешне скрывает традиционность основных гармонических последовательностей. В сущности, тема «Кошачьей фуги» не предназначена для мелодической полифонической разработки; она служит для того, чтобы подчеркнуть основные гармонии, на которых с различными модуляциями построена эта пьеса. На эти основные гармонии накладывается великолепное кружево из проходящих нот, задержаний, синкоп, неожиданных интервалов, смен мелодического направления, дающее впечатление богатства, которое значительно превосходит реальный полифонический контекст. Скарлатти часто прибегает к обращению двух

⁸ См.: Newton. P. 156.

голосов. Здесь редко звучит более трех голосов. Когда присутствует четвертая партия, она редко движется по правилам, наоборот, то она незаметно исчезает, то вновь так же случайно появляется. Притом, что фактура фуги богата, основная ритмическая пульсация редко строится более чем на двух голосах.

После «Кошачьей фуги», помещенной в «Экзерсисах», Скарлатти, по-видимому, написал лишь одну клавирную фугу (К. 417). Ничего нового по сравнению с более ранними фугами она не добавляет. В сущности, она даже возвращается к альбертиобразным ломаным басам фуг Алессандро Скарлатти. Для Доменико Скарлатти фуга была старомодной и архаичной формой. Он не видел в ней тех возможностей, которые у Баха сделали ее главным средством расширения языка тональности.

РАННИЕ СОНАТЫ

Большинство ранних двухчастных произведений, которые могут считаться подлинными сонатами, а не просто танцевальными пьесами, безусловно, скарлаттиевские по духу. Они довольно близки к стилю «Экзерсисов». Рассматриваемые сами по себе, они предстают достаточно зрелыми, но если мы перевернем страницы издания Лонго и откроем его на какой-нибудь поздней сонате, в которой каждая нота — это сама жизнь и движение, то по сравнению с ней эти сонаты покажутся статичными и жесткими. Такой пьесой, при всей ее фантазии и живости, является соната К. 31. Здесь можно увидеть такие особенности «Экзерсисов», как повторяющиеся фразы, контрастирующие фигурации, широко разбросанные арпеджио, расширяющиеся и сужающиеся интервалы, а также октавные удвоения. Но диапазон их удивительно узок. Арпеджио возвращаются как бы сами в себя (т. 12, 28), а гаммаобразные пассажи ломаются переносами на октаву (т. 1–4, 6–8)⁹. Тематический материал видоизменен с тем, очевидно, чтобы его можно было исполнить на одномануальном инструменте с диапазоном всего в четыре октавы — от *C* до *c*³ (ср. т. 1–2 с т. 54–55).

Однако немногие из сонат Скарлатти демонстрируют свою родословную столь ясно, как эта. В массивных аккордах обна-

⁹ Это верно по отношению к нотации сонаты Венеция XIV 57, но версия Розенгрейва распространяет эту фигурацию, продолжая гаммаобразный пассаж т. 2 ниже в т. 4 и продолжает вторую половину т. 12 октавой выше. (Эту версию принимают и Keller-Weismann, II, 37. — А. М.)

руживаются следы стиля *continuo* с его полнотой гармонии (т. 1–24). В более поздних сонатах это совершенно исчезает — аккорды используются только для красочных эффектов. Некоторые фигурации в этой сонате обнаруживают черты клавирных стилей Пасквини и Алессандро Скарлатти (ср., например, “*batterie*” [стаккатно арпеджированные аккорды.— А. М.] в т. 43–47 с некоторыми токкатами Алессандро Скарлатти). Шумное аккордовое письмо (т. 48–52) восходит к традиции дирутовских “*sonatori di ballo*” [звучащих танцев.— А. М.]. При этом, однако, выписанные *diminuendo*, которыми завершаются обе половины, предвосхищают аналогичный прием, характерный для более поздних сонат.

Другая соната того же периода — К. 39. Она выглядит словно прототип сонаты 24 из «Экзерсисов» (К. 24). Хотя Скарлатти использует здесь полные каденции (т. 49–50), а также аккорды в положении терции (т. 25–26), которые в более поздних сонатах обычно заменяются унисонными каденциями, он уже здесь сводит на нет окончание фраз, используя для этого разрежение аккордов. Не исключено, что эта соната была написана для двухмануального инструмента, хотя ее “*batterie*” сами по себе часто исполнялись на одном мануале.

Еще несколько сонат, по-видимому, предшествуют «Экзерсисам» или, по крайней мере, представляют ранний стиль Скарлатти. Если взглянуть на них в должной хронологической перспективе, а не рассматривать их среди более поздних, с которыми они перемешаны у Лонго, то их стилистические особенности проявятся сами собой, и отпадет необходимость в дальнейшей дискуссии.

«ЭКЗЕРСИСЫ»

В тридцати сонатах «Экзерсисов для клавесина» (1738) найдется мало такого, что может быть рассмотрено в ретроспективе. Все элементы скарлаттиевского стиля столь полно сплавлены в единый его собственный музыкальный язык, что сравнения с более ранней музыкой или с музыкой композиторов его современников могут служить только для того, чтобы еще выше оценить оригинальность Скарлатти.

Всюду в «Экзерсисах» узнается то острое ощущение пространства, которое является одной из наиболее характерных черт Доменико Скарлатти. Узкие интервалы чередуются с ши-

рокими, шаги — со скачками, ноты, остающиеся статичными — будь то повторяемые звуки или органые пункты, — оттеняют мелодическое движение других партий. Неожиданные скачки и перестановки регистров расширяют выразительный интервал за пределы диапазона голоса и вызывают ассоциации с танцем.

Один из любимых мелодических приемов Скарлатти (он любит его больше, чем другие его современники) — постепенное расширение интервалов, которое достигается благодаря тому, что один голос неожиданно расщепляется на два. Обычно одна его половина остается на месте, тогда как другая удаляется, словно танцор, овладевающий все большим и большим пространством сцены, в то время как его партнер вращается на середине. Постоянное расщепление одной или двух партий часто приводит к смешению и переименованию голосов, затрудняет их распознавание. Голоса непрерывно трансформируются, создавая некую иллюзорность. Они покидают отведенное им место, чтобы очертить другое, намекнуть, как порой бывает, на существование других персонажей, дать представление о глубине пространства и все время меняющейся перспективе, в которой воображаемые персонажи неожиданно появляются и исчезают. Мысли героев этой драмы становятся столь же реальными, как и сами персонажи.

Гармоническая структура у Скарлатти тесно связана с его ощущением интервального пространства, особенно в движении его басов. Каденционные формулы, которые подчеркивают уже утвердившиеся тональные сферы, полны скачкообразных движений квартами и квинтами. В те моменты, когда тональность неопределенна, а также в модуляционных пассажах и переходах басы часто движутся осторожными шажками, словно фехтовальщик, всеми средствами добивающийся выгодной позиции; басы здесь как бы цепляются за органые пункты, напоминая кошку, готовую к прыжку, или же они кружат около доминанты, передвигаясь в ограниченном пространстве.

Игра на другом уровне — неуловимом в движении или в мелодических интервалах — это непреклонная магнетическая сила тональности, которая ориентирует самые широкие движения и наиболее далекие модуляции. Именно это ощущение направления, определяемого движением танцора, передается зрителю; именно эти невидимые гармонические напряжения производят на наше подсознательное восприятие то таинствен-

ное действие, которое не обязательно похоже на действие карты и компаса.

На обоих уровнях — как мелодическом, так и гармоническом — у Скарлатти имеется еще один хитроумный способ рассредоточить материал — это повторение фразы. Скарлатти, как и архитектор барокко, там, где порой достаточно бывает одной колонны, ставит две, а то и три, чтобы добиться ощущения единства в многообразии, и чтобы постепенными градациями, достигаемыми посредством перспективы или освещения, создать ощущение многообразия. Бывает, повторяемая фраза звучит словно эхо, или же ее интонирование придает ей новое освещение. Часто, однако, несколько повторяемых фраз стремятся составить одну. В таком случае неумолимое применение при исполнении динамического приема эхо будет самым что ни на есть разрушительным. Нередко повторяемый двутактный фрагмент может приобрести гораздо большее значение, будь он истолкован в качестве второй половины *четырёх*-тактной фразы, нежели просто как повторение *двух*-тактной фразы.

Как с помощью повторяемых, так и неповторяемых фраз Скарлатти часто устанавливает значительный контраст между тем, что в широком смысле является стационарным, и тем, что движется. Нередко фраза, рожденная танцем, отказывается от обычно строго размеренного западного декора с тем, чтобы, как это имеет место в сонате 6 из «Экзерсисов» (К. 6), *четырёх*-тактной фразе ответила *пятитактная*, затем фразы из пяти и трех тактов и заключение — *двенадцатитактовая* (первая половина — после т. 8). Позже последовательности из *четырёх*-тактных фраз отвечает одна *смитактная* (т. 54–60). Таким образом, благодаря объединению коротких фраз, контрастирующих расширенным пассажем, асимметричному расположению неравных по протяженности фраз, расширениям и сжатиям, Скарлатти добивается чудесных ритмических эффектов.

Скарлаттиевские мелодические контуры имеют тенденцию многообразие планов преобразовать в импрессионистические намеки. Точно так же его гармонические фигуры расширяются, сжимаются и вуалируются, как это бывает при вращении калейдоскопа. Мажорный аккорд может неожиданно сузиться в минорный, а минорный — расширяться в мажорный, обычный консонанс может самым непредсказуемым образом обогатиться хроматической альтерацией, диатонической заменой или добав-

лением соседних звуков. Они могут слиться в диссонанс, который в свою очередь растворится в консонансе самым что ни на есть ортодоксальным способом. Ниточке данной гармонии или данной тональной функции может быть позволено затеряться в следующей гармонии или образовать органный пункт. В определенных тональных пересечениях основные гармонии могут звучать все вместе. В каденциях ясные разрешения доминанты в тонику могут быть затуманены переносом доминантовых элементов в заключительную тонику посредством трели или форшлага. Каденции могут расширяться благодаря долгой подготовке или оттягиванию разрешения диссонанса, или же они могут быть сжаты посредством сращивания доминанты и субдоминанты. Самое заключение может иногда отодвинуться от каденции с помощью простого накладывания доминанты и тоники.

Для заново сформированного стиля Скарлатти больше не существует строго фиксированных схем гармонии *continuo*. Основные элементы гармонического языка передаются теперь бесконечно гибко; большие конструкции больше не привязаны к простым гармоническим и модалым формулам: тематических взаимосвязей и полифонических структур уже недостаточно; объединяющая, проясняющая и фундаментальная сила теперь заключена в полностью развитом языке тональности. Скарлаттиевские гармонии больше не являются аккордами или точками совпадений соединенных мелодий; теперь это степени тонального напряжения. По этой причине они полностью развивают свое собственное поведение. В легкой и воздушной фактуре скарлаттиевской гармонии оказывается вполне естественным, что аккорды перестают подчиняться тем же законам, скажем, тяготения, каким подчиняются аккорды Баха и Рамо; басы у Скарлатти, перенесенные в верхние партии, ведут себя именно как басы, а не как верхние голоса, каковыми они кажутся. (Свидетельством тому является, например, его привычка разрешать септиму доминантсептаккорда ходом на кварту вниз, как будто это субдоминантовый бас, идущий в тонику.) В скарлаттиевской архитектуре необходимость класть кирпич на кирпич ничуть не большая, чем в театральных эскизах Юварры; усилия и напряжения, вес и противовес — вот что удержит структуру в вертикальном положении.

Ни один трактат по цифрованному басу, ни одна книга XIX века по гармонии как следует не «объясняют» ни одной

сонаты Скарлатти и не признают «оригинальные и счастливые причуды»¹⁰, которые на самом деле вовсе не причуды, а часть совершенно последовательного и унифицированного музыкального языка.

В «Экзерсисах» Скарлатти достиг не только небывалой гибкости клавишинного звучания, но и разнообразия переменчивости обычно статичной двухчастной формы. При этом, если сравнить «Экзерсисы» с последующими сонатами, то станет очевидным, что использование его возможностей здесь еще далеко не полное, а сама двухчастная форма довольно простая. Клавирная музыка начала XVIII века едва ли выражала нечто большее, чем лишь один характер или одно настроение в пределах одной части, особенно в пределах танцевальных пьес или таких, которые произошли от двухчастных танцев. Только свободные фантазии, токкаты и пьесы с контрастными разделами типа французской увертюры переходят от одного настроения к другому или в них происходит эволюция характера. Настроение всего произведения становится ясным уже на первой странице или в первых нескольких тактах обычного концерта, сонаты или танцевальной пьесы. Остальное — лишь дополнение. Раз установленный характер не претерпевает особого развития или изменений. Настроение внутри отдельных частей сюиты, сонаты или концерта замкнуто. Словно аллегорические фигуры, стоящие в индивидуальных нишах, они поглощены своей собственной неизменной сущностью. В «Экзерсисах» Скарлатти мы наблюдаем процесс введения в отдельную пьесу все более расширяющегося диапазона нюансов и настроений. Хотя некоторые пьесы по-прежнему написаны полностью в одном настроении, другие наделяются острым драматическим контрастом, в третьих же оживленность сменяется грустью, а лирические мелодии растворяются в безудержном веселье.

Испанские и итальянские элементы в «Экзерсисах», по-видимому, почти полностью уравновешены. Некоторые пьесы сухи и «костлявы», они напоминают выгоревший на солнце средиземноморский ландшафт. В других лирические отголоски итальянской оперы и притворные слезы в нисходящих хроматизмах чередуются со скерцозными скачками и арпеджио. В некоторых сонатах напряжение и пьянящие ритмы испанского

¹⁰ Burney. *A General History of Music*. Vol. III. P. 706.

танца усилены стенанием хрипловатого гортанного пения в стиле фламенко под аккомпанемент гитар и кастаньет, перемежаемого возгласами «Оле!» и синкопами отбивающих ритм каблуков. Какая-нибудь соната вроде 20-й из «Экзерсисов» (К. 20) напоминает оркестрики маленьких испанских городков с их пронзительными духовыми инструментами, флейтами с их томительными придыханиями, визжащими провинциальными гобоями, с гулкими контрабасами, звуки которых напоминают скорее удары литавр или даже орудийные залпы. В других пьесах брэнчанье тамбурина порой прерывается глухим звуком гитары, отзывающимся эхом.

Соната 24 из «Экзерсисов» (К. 24) — подлинная оргия блестящих звучностей. Эта соната — одна из самых безудержных, дерзких. Она, безусловно, очень совершенна, несмотря на свой явно юношеский характер. Это становится очевидным, когда сравниваешь ее с более поздними размеренными и экспрессивными сонатами. На фоне клавишинной музыки, созданной до 1738 года, эта соната — чудо, не имеющее аналогии. Клавишин, оставаясь сам по себе великолепным и превосходным, превращается здесь в инструмент, имитирующий оркестр испанского народного праздника. Он не является больше лишь сольным инструментом; он олицетворяет собою все.

Разнообразие звучаний, пробужденных скарлаттиевским клавишином, безгранично. Многие из них выходят далеко за пределы музыкальных инструментов и являются импрессионистической переработкой звучаний повседневной жизни — криков, доносящихся с улицы, перезвона церковных колоколов, топота танцующих ног, фейерверков, артиллерийских залпов. Все это дано в такой разнообразной и непрерывно меняющейся форме, что любая попытка точно описать эти звучания словами приводит к цветистому и малопривлекательному пустословию. Для меня почти вся скарлаттиевская музыка коренится в опыте и впечатлениях реальной жизни или в фантазиях мира грез, причем выражено это может быть только в музыке. Образы и на первый взгляд странные сценарии, которые я могу представить себе или внушить ученику, с тем, чтобы сделать более ярким ощущение характера пьесы, в такой же мере соотносятся с исполнением, в какой реальная жизнь стимулирует композицию Скарлатти. Сослужив свою службу, образы эти должны быть забыты ради подлинной музыки. Будучи

зафиксированными письменно, они превращаются в грустные карикатуры, неверно ориентирующие фантазию исполнителя.

Скарлаттиевские сонаты не рассказывают никаких историй, по крайней мере в повествовательном смысле; если бы они это делали, то они должны были бы рассказать ее дважды — по разу в каждой половине. У них нет точных зрительных или словесных эквивалентов, но они являются бесконечно разнообразной фиксацией опыта с помощью постоянно меняющегося жеста, танца, декламации и едва припоминаемых звучаний. Они посмеиваются над любыми попытками перевести их в слова, но при этом всей своей жизненностью противятся, чтобы их принимать за абстракции.

Среди разрозненных пьес, которые в 1742 году были переписаны в королевский манускрипт (Венеция XIV), имеется большое число сонат, вероятно появившихся одновременно с пьесами, вошедшими в «Экзерсисы». По крайней мере, они свидетельствуют об аналогичных тенденциях. Среди них, однако, мы находим четыре *Andante* (сонаты К. 52, 69, 87, 92) — самые ранние из медленных пьес, которые мы видим среди скарлаттиевских клавишинных произведений, за исключением тех, что в сонатах с *continuo*. (Не считая «Кошачьей фуги», имеющей указание *Moderato*, все пьесы «Экзерсисов» помечены ремарками *Allegro* или *Presto*; исключение составляет одиннадцатая, у которой нет темпового указания.) Они демонстрируют богатое трехголосие или фрагментарное трех- или четырехголосное письмо, на что лишь намекалось в сонате 8 из «Экзерсисов» (К. 8). Почти брамсовское изложение можно найти в сонате К. 52 в т. 48–52. Аналогичные органным пунктам построения появляются в сонате К. 84 *c-moll*, в т. 52–60. Эти сонаты ясно демонстрируют, как Скарлатти все смелее и смелее переходит от плотной насыщенной фактуры гармонии к тонким, но очень рельефным очертаниям его поздних медленных пьес.

ПЕРИОД СОЗДАНИЯ «ПЛАМЕНЕЮЩИХ» СОНАТ И ЛЕГКИЕ ПЬЕСЫ

Почитателям его «Экзерсисов» Скарлатти пообещал, что одарит их некоторым количеством пьес более легких и более разнообразных по стилю. Произведения, которые непосредственно последовали за «Экзерсисами», были всем чем угодно, но только никак не легкими. Это по преимуществу

виртуозные пьесы Скарлатти. Он наслаждается в них богатством и блеском звучания, уже знакомым нам по последним опусам «Экзерсисов», и тем, что немецкие музыковеды именуют *Spießfreude* [радость игры. — А. М.]. В этих сонатах можно встретить самые экстравагантные перекрещивания рук, какие только имеются во всем наследии композитора. В этих сочинениях клавирная техника Скарлатти достигает своего полного расцвета. Это как раз то, что я пытаюсь охарактеризовать, как период «пламенеющих» сонат.

Скарлаттиевские акробатические подвиги — это результат в равной степени как любви к инструменту и огромной радости от игры на нем, так и желания порисоваться. Он так поглощен танцем, который ведет его клавесин, что участвует в нем всем своим телом, он увлечен жестами (которые, если строго говорить, не так уж обязательны), риском, похожим на риск спортсмена — то есть тем напряжением, которое придает силы в нужный момент. Такова соната К. 120. В ней самые широкие перекрещивания рук из всех встречающихся у Скарлатти. Не только левая рука постоянно перебрасывается в самый верхний регистр инструмента, но и правая достигает самых нижних басовых звуков. Временами они оказываются в полете одновременно, что ставит исполнителя на край пропасти, а зрителя приводит в замешательство. Наиболее трудные пассажи в этой сонате вполне могут быть сыграны без перекрещивания рук, при этом, однако, пропало бы все возбуждение. Исполнитель не ощущал бы захватывающей дух опасности, которую испытывает канатоходец, а у слушателя, вернее зрителя, не замирало бы от изумления дыхание. (К счастью, для клавесиниста смазанная нота не означает непременно сломанной шеи.) Да будет позволено мне признаться, что одним из моих самых печальных опытов была запись именно этой сонаты, оказавшаяся очень скверной. Слушая ее, я убедился, что исчезло все ощущение трудности. Впечатление было такое, будто парашютист спускается на лифте.

Некоторые из этих «пламенеющих» сонат были переписаны в королевский том 1742 года (Венеция XIV, первые пятнадцать сонат; К. 43–57), а еще несколько переходят в первые два тома королевской серии (Венеция I и II), но большинство из них находится в том томе, который был переписан для королевы в 1749 году (Венеция XV) и родственном томе (в настоящее время в Британском музее), некогда принадлежавшем одному

из органистов испанской королевской капеллы (рукопись Уэргана 42, 43, 44; К. 142, 143, 144). Именно в главном томе этого периода (Венеция XV) впервые появляется парная группировка сонат, которая будет преобладать в более поздних томах.

В этот период вместе с раскрытием всех ресурсов клавирной техники Скарлатти укрепляет основы того в высшей степени своеобразного и последовательно выдержанного гармонического стиля, который он выработал в «Экзерсисах», а также утверждает такие принципы формы, каких никогда еще не было. К этому времени относится первый подлинный расцвет того, что я называю «открытой формой» — такой, в которой отсутствует вступление, обе части асимметричны, а во вторую половину вводится «экскурс», развивающий ранее изложенные темы или вводящий новый материал.

В пьесах типа сонаты К. 96 (Венеция XV 6) мы видим, как Скарлатти полностью освобождается от ограничений симметричной двухчастной танцевальной формы, с которой он начинал. Он оставляет лишь симметричные окончания обеих половин, чтобы оттенить свою беспрецедентную спонтанную фантазию. С этих пор все, что происходит в открытых разделах скарлаттиевской сонаты, является делом свободного и стихийного выбора, а не ограничено просто закономерностями формы. Стоит взглянуть на сонаты К. 115 и 116 (Венеция XV 18 и 19), и тут же получишь некоторое представление о том, насколько разнообразнее Скарлатти трактует форму. Но это еще пустяки в сравнении с тем, что оставлено про запас! (Сыграть или полностью переписать эти сонаты почти так же просто, как и охарактеризовать изменения их формы и тонального баланса.)

Перемены, происшедшие между «Экзерсисами» и более поздними сонатами, — это отход от сравнительно статичной конструкции и обращение ко все более динамичной музыкальной форме. Старое единство настроения или старые последовательности контрастов уступают место стихийно возникающим настроениям извне — либо как ответ на предыдущий музыкальный материал, и тогда это как бы дополнение к нему, либо как результат развития. Так, свободнее становятся вторые части, а тенденция к интерлюдиям или «экскурсам» после двойной черты согласуется с желанием сбалансировать не столько форму, сколько настроение. Последовательность и соразмерность идеи здесь скорее поэтическая нежели логическая.

Примерно тогда же, когда Скарлатти поднял клавирную виртуозность на высшую степень в своих «пламенеющих» сонатах, он, по-видимому, также работал и в противоположном направлении. Будто утешая тех исполнителей, которые не могут «овладеть своеобразными трудностями исполнения» «Экзерсисов» и «пламенеющих» сонат, Скарлатти сочинил серию пьес, которые по сравнению с ними кажутся по-детски простыми. Это обещанные пьесы в «более легком стиле». Они находятся в первых двух томах королевских рукописей (Венеция I и II). Не будь королева известна как блестящая исполнительница, могло бы создаться впечатление, что Скарлатти, будто бы испугавшись вспышки королевского негодования по поводу изощренных трудностей сонат в Венеция XV, преднамеренно отказался от лучших своих эффектов, пытаясь удовлетворить требованию доступности. Эти два тома предоставили бы прекрасную возможность составить антологию легких сонат Скарлатти.

В «Экзерсисах» с их разнообразной трактовкой сравнительно простых форм, в «пламенеющих» сонатах с их виртуозностью и расширением свободы в обращении с формой и, наконец, в простых сонатах, о которых только что шла речь, выработались те основные направления, которые сохранились на протяжении всех остальных скарлаттиевских клавесинных композиций. Контраст между симметричными и свободными формами, а также между «пламенеющими» сонатами и более умеренными позже становится все менее и менее разительным — достигается единый, но бесконечно разнообразный стиль, в котором клавирная виртуозность соединяется со сдержанностью, а форма все более и более обуславливается внутренними тематическими связями и силами, действующими внутри тональности.

За несколькими исключениями время создания «пламенеющих» сонат — это тот ранний период творчества Скарлатти, когда его музыка стала известна за пределами испанского двора¹¹. Репутация композитора на протяжении XVIII и значительной части XIX столетий основана именно на этих пьесах

¹¹ См. Приложение V C в связи с составом печатных изданий XVIII века. Только с публикацией в 1839 году издания двухсот сонат под редакцией Черни (пять, однако, не являются скарлаттиевскими) публике действительно стало доступным большее число поздних сонат Скарлатти (см. Приложение V D 1).

и «Экзерсисах». Музыка эта внешне эффектна, но в ней нет внутреннего богатства поздних сонат.

СРЕДНИЙ ПЕРИОД

С сонатами Венеция III и IV (1752–1753) мы приближаемся к периоду полной зрелости Скарлатти. В его необычайно широкой сфере выразительности начинает ощущаться новая лирическая жилка, и даже определенного качества интроверсия, иными словами, сосредоточенность на своих внутренних переживаниях. Здесь больше медленных пьес, особенно таких, которые служат в качестве вступления в парных сонатах. Поразительно, как много таких сонат: пламенность более ранних сонат сглаживается определенной мягкостью. В сонатах раннего периода клавирная техника Скарлатти достигла своего наивысшего развития. Теперь же его владение клавесинным звучанием становится даже еще более зрелым и утонченным. В сонатах этого периода он достигает всей полноты своей системы модуляций. В ранних сонатах Скарлатти составлял свой гармонический словарь, в сонатах этого периода он совершенствует свое владение тональностью. Не отказываясь от последовательного гармонического языка ранних сонат, Скарлатти расширяет его возможности и преуспевает, делая традиционное гармоническое звучание еще более необычным по сравнению с тем, чем оно было у него раньше. Он чрезвычайно расширяет использование для структурных целей смену мажора и минора, а также параллельных тональностей. Все более и более свободно обращается он с расширенными тональными схемами. Задавшись целью поразить или удивить слушателя, Скарлатти делает это теперь с помощью неожиданных модуляционных поворотов или дерзких тональных построений. Virtuозность клавириста все более подчиняется виртуозности композитора. Некоторая примитивность, ощущаемая в сонатах Венеция XV, совершенно исчезает. В новообретенной свободе Скарлатти сонатная форма становится скорее «доверенным лицом», нежели «сосудом с эмоциями». Все, что раньше в скарлаттиевской сонате казалось незыблемым и предустановленным, теперь все более подчиняется динамизму, который делает каждую форму как бы только что изобретенной.

Уже первая соната в Венеция III (К. 206) — это одна из тех все чаще встречающихся пьес, которые охватывают разно-

образные настроения — не сознательно и, можно сказать, цинично, как в некоторых из ранних сонат, но так, будто чувства эти испытываются впервые, а не преднамеренно и умозрительно приведены в порядок, что называется, задним числом. Скарлатти доверяет слушателю. Мы слушаем не официальную тщательно препарированную версию того, что он раньше пережил — мы переживаем это вместе с ним. Когда после солнечного вступления он неожиданно в т. 17 сгущает тучи, модулируя из доминанты тональности E-dur в доминанту тональности es-moll, то мы лишь смутно можем предугадать последствия этого. На мгновение мы забываем безоблачное предвестие этой двухчастной формы. Поэтическое чувство сбрасывает даже оковы формальной симметрии, как если бы страстное расширение и измененное окончание пьесы в миноре было бы единственной истинной формой выражения. Мы вовлечены в этот процесс, не защищенные добропорядочной, услужливо готовой к употреблению, философией.

Сонаты Венеция III и IV столь разнообразны, что я хотел бы прервать свой анализ и комментарий с тем, чтобы сыграть их все. В них есть и теплота, и непринужденность, они самым непосредственным образом передают переживания. Если могли еще оставаться какие-то сомнения насчет того, что Скарлатти из двухчастной сонаты сделал скорее бесконечно гибкое средство выражения поэтической экспрессии, нежели просто формальную конструкцию, то сонаты с 24 по 29 Венеция IV (К. 259, 260, 261, 262, 263, 264) должны рассеять их. В этих пьесах нет той концентрации, которая характерна для последних сонат Скарлатти, но в них есть лирическая мягкость, на которую более ранние сонаты только лишь намекают. Я могу объяснить на бумаге все модуляции сонаты 260, но, играя ее, я всегда ощущаю, будто происходит чудо. Модуляции, которые Скарлатти однажды использовал лишь для того, чтобы вызвать удивление, здесь становятся внутренней сутью поэтической образности, способной взволновать и привести в состояние восторга.

Я изучил некоторые из сонат этого периода вскоре после того, как побывал в Аранхуэсе, и с тех пор они всегда были неотделимы у меня от воспоминаний о вечере, который я провел, гуляя в окрестностях дворца. Я бродил по тем же тропинкам, по которым должен был ступать Скарлатти, мимо

полуразрушенных мраморных фонтанов, укрытых в тени деревьев — старых уже в его время. Мягкие сумерки наполняли душу тихой меланхолией, которую даже во времена Скарлатти не могли полностью рассеять безупречный уход за садами, новизна дворцовых сооружений, присутствие множества придворных и гвардейцев. Всюду был слышен звук воды, журчащей в отведенном рукаве Тахо, который отделяет этот сад от дворцовой террасы, образуя из него остров.

Когда опустился мрак и я покинул дворцовый парк, мне вспомнилась рукопись Фаринелли, которую я читал за несколько дней до того в королевском дворце в Мадриде. В памяти всплыло его восторженное описание июньских вечерних прогулок на кораблях и музыки в Аранхуэсе. Я представил себе также рисунки, изображавшие королевскую флотилию на Тахо. Это был тот час, когда во дворце в хрустальных канделябрах должны были ярко гореть свечи, а факелы освещать садовые тропинки. Меланхолический покой, должно быть, нарушался звуками труб военного оркестра, и стаи птиц взлетали с ветвей старинных вязов на аллеях при звуках артиллерийских залпов. С террасы, на которой я обедал, можно было видеть королевские баржи у берегов Тахо, свет их фонарей, отражавшийся в ряби воды, а во вновь наступившей тишине услышать голос Фаринелли, парящий над водой. Можно было представить себе взлетающие ракеты и небо, освещенное многоцветными звездами. Как эхо, доносящееся из погруженной во мрак долины, звучал голос Фаринелли, далекое позвякивание королевского клавесина или королевские охотничьи рожки¹².

С этого вечера я воображал, что слышу отголоски Аранхуэса в десятках более поздних сонат Скарлатти. В этих пьесах были отзвуки дня или сумерек, несших с собой мягкое ностальгическое спокойствие, или же это были вечерние или ночные пьесы, наполненные звуками королевских военных оркестров и сверканием фейерверков, наконец, пьесы, в которых слышны звуки фанфар и кавалькад королевских процессий, хоры охот-

¹² Я слышал только *Liebestraum*, на полную мощность звучащим из ближайшего репродуктора. Однако Лист лучше, чем кто-либо другой, мог понять все это. Для него было характерно то же сочетание утонченности, меланхолического великолепия и щегольства. Бесподобным царственным жестом он мог бы заставить официанта выключить радио, я же лишь с угрюмым видом, свойственным пожилому возрасту, игнорировал это.

ничьих рожков, словно доносящиеся из дальних лесов Аранхуэса или Прадо.

Но, как мы видели, источники вдохновения для Скарлатти еще со времен «Экзерсисов» ни в коем случае не ограничивались лишь королевскими садами. Ни один композитор не ощущал более глубокого воздействия испанской народной музыки и не отдавался столь полно тому духу, который обитает в душе каждого испанского танцора. Бёрни сообщает, что Скарлатти «подражает мелодиям песен, которые поют возницы, погонщики мулов и простолюдины»¹³. Возможно, соната Венеция III 3 (К. 208) — это впечатление Скарлатти от вокальной арабески, сплетенной над аккордами гитары в длинных пассажах широкого дыхания, таких, какие до сих пор можно услышать у цыган южной Испании. Это изысканная музыка в стиле фламенко, элегантно исполненная и вполне отвечающая требованиям королевского двора, как и сами певцы, которых несколько лет спустя изобразил Гойя на своих картонах для гобеленов (ил. 42–44).

Парная пьеса к этой сонате (Венеция III 4; К. 209) — хотя. За головокружительным вихрем мелькающих ног, отбивающих ритм каблуков и пронзительным звучанием деревенских инструментов ощущаются непереносимые в подобном случае кастаньеты (если не сказать, что они почти реально слышны) в нарастающих *crescendi* ритмического ускорения, доходящего до кульминации в гремящих трелях в т. 45 и 61. Это очень далеко от гавотов и менуэтов, которые композиторы-клавесинисты писали при всех европейских дворах. Испанские Бурбоны были отделены от Версаля не только Пиренеями.

Но скарлаттиевские воспоминания о народной музыке ни в коем случае не ограничиваются Испанией. Мои португальские друзья говорят мне, что соната Венеция IV 3 (К. 238) имеет сходство с народной песней из Эстремадуры. Ее легко можно представить себе исполненной на открытом воздухе деревянными духовыми инструментами — флейтами, гобоями, гобоями да качча и фаготами. Парная к ней соната Венеция IV 4; (К. 239) точно так же напоминает деревянные духовые — с их передуваемыми *sforzati* (т. 30 и т. д.) и барабаном, отмечающим басы и подчеркивающим доминантовую ритми-

¹³ Бёрни Ч. *Дневник* 1772. С. 103.

ческую фигуру. Я слышал подобное сочетание сухих, немного приглушенных ударных и пронзительных звучностей духовых инструментов, аккомпанирующих процессиям gigantes у sabazas (великанов и карликов) в Сеговии, с их фигурами в маскарадных костюмах, шествующими на ходулях, и мальчуганами, почти полностью скрытыми под огромными, сделанными из папье-маше и разрисованными головами, покачивающимися на их ногах.

Пьесы, содержащиеся в следующих томах королевских рукописей Венеция V—VII (1753—1754), в большинстве своем тоньше и сдержаннее; создается впечатление будто Скарлатти подсознательно концентрировал энергию, которая потребуется ему для окончательного расцвета в последние годы жизни. Клавирная техника здесь сравнительно умеренная, а перекрещивание рук встречается лишь в двух сонатах Венеция VII (23 и 27). Как и Венеция I и II, эти сборники могли бы дать великолепный материал для составителя антологии легких сонат Скарлатти. Редактор, желающий познакомить с наиболее показательными и значительными сонатами композитора, ослепленный Венеция III и IV, может не придать им значения.

Скарлатти в своей организации тематического материала часто отказывается от деления на разделы, которое характерно для его гармонических структур. Это естественный и эмоционально последовательный непрерывный ряд тем, свободно льющихся над определенной тональной формой, но не всегда совпадающих с нею. В этих томах многие сонаты тяготеют к единству настроения и фактуры, в них меньше сильных контрастов, чем в произведениях Венеция XV или даже Венеция III и IV. Тома, о которых идет речь, содержат много экспериментов в области формы или, точнее, отклонений от обычной скарлаттиевской практики. Соната Венеция V 19 G-dur (K. 284) — это своего рода модифицированное рондо, построенное на ограниченном тематическом материале с бурдонными басами, необычными в пьесах Скарлатти, не являющихся пасторальями; она создает ощущение крестьянского танца. Это единственная пьеса Скарлатти, которая напоминает мне некоторые французские рондо, в частности, Куперена. Я убежден, однако, что Скарлатти либо не знал, либо предпочитал игнорировать французских композиторов. Кроме этой пьесы еще только две сонаты во всей его клавесинной музыке имеют

сходство с рондо — это соната Венеция VII 26 (К. 351) и соната Венеция IV 30 (К. 265).

В сонатах этого периода ощущается новая степень утонченности. Все больше и больше Скарлатти освобождается от собственно звуковых эффектов, которые он столь мастерски культивировал. Он все активнее отказывается подчиняться им, добивается господства и контроля над ними как над средствами выразительности. Такой пьесой является соната Венеция VI 13 (К. 308), с ее изысканной вокальной мелодией, льющейся над аккомпанементом. Интересно, мог ли Фаринелли в последние годы жизни петь с такой же чистотой и сдержанностью? Парная к этой сонате пьеса Венеция VI 14 (К. 309) достигает подлинно оркестрового разнообразия тембра, при такой же, кстати, экономии средств. Никогда больше Скарлатти не возвращается к дерзкой пламенности своих более ранних пьес. Он отказывается от их виртуозности, а красками своей инструментальной палитры распоряжается рассудительно и сдержанно, что во все времена было признаком зрелого артиста, находящегося в преклонном возрасте. Порой сама юность не знает той юношеской целомудренности, какую мы ощущаем в этой паре сонат.

Однако мне не кажется, что сонаты этих трех томов, за исключением нескольких пьес, которые я нахожу непревзойденными (таких, как сонаты К. 284, 296, 308, 337, 343), добавляют что-либо значительное к славе Скарлатти. Эти тома содержат много великолепных пьес, но почти ничего такого, что в той или иной мере не повторяет уже сказанное им или то, что он скажет позже. Музыкальным взломщикам, охотящимся за королевскими манускриптами, или вору, орудующему в Библиотеке Марциана, я мог бы дать следующий совет на случай, если его мешок будет мал: бери все, что можешь утащить, но если что-то все же надо будет оставить, пусть это будут тома I, II, V, VI и VII.

ПОЗДНИЕ СОНАТЫ

Сонаты Венеция VIII (1754) открывают последний великолепный период творчества Скарлатти. В этом томе, который, как может показаться, возвращает к красочному богатству и изобретательности Венеция III и IV после экспериментальной утонченности пьес, входящих в промежуточные тома, мы находим одну чудесную пьесу за другой. Скарлаттиевские

приемы клавирной виртуозности столь органично теперь служат сугубо музыкальным целям, а не внешним эффектам, что со всей ясностью ощущаешь независимость Скарлатти от самого инструмента, над которым он приобрел полнейшее господство. Некоторые сонаты выглядят так, будто они написаны как бы и не для клавесина — они сочинены с превосходным знанием всех звуковых эффектов, приобретенным за долгие годы импровизации, но при этом они ни в коей мере не поработены особенностями строения рук.

Прием перекрещивания рук, используемый в самых ранних сонатах и становящийся все более редким в первых томах королевского собрания, совершенно исчезает в V и VI томах, а также в томах с VIII по X (1754–1755). С тех пор он появляется крайне редко. Это обстоятельство заставляет вспомнить хорошо известную историю, рассказанную Бёрни:

«Г-н Ложье (которого доктор Бёрни встретил в Вене в 1772 году. — *Р. К.*), несмотря на необычайную дородность, обладает весьма живым и развитым умом. Его дом служит местом встречи самых выдающихся людей Вены по положению и таланту; и беседа с ним столь же занимательна, сколь обширны и глубоки его познания. Помимо прочих своих достоинств, он достиг большого мастерства в музыке, обладает весьма тонким и изысканным вкусом и слушал *народные мелодии* во всех частях света ушами философа. Он побывал во Франции, Испании, Португалии, Италии, Константинополе и, короче говоря, является живой историей современной музыки. В Испании он был близко знаком с Доменико Скарлатти, сочинившим для него в возрасте семидесяти трех лет много клавесинных *уроков*, которыми он сейчас обладает и копии которых он мне любезно дал. Книга, где они записаны, содержит сорок две пьесы, в том числе некоторые — в медленном темпе; из них я, собиравший в продолжение всей моей жизни сочинения Скарлатти, видел не больше трех или четырех. Они были сочинены в 1756 году, когда Скарлатти стал таким тучным, что не мог перекрещивать свои руки, как привык делать прежде, а потому эти пьесы легче, чем его более ранние сочинения, которые он написал для своей ученицы и покровительницы, покойной королевы Испании, когда она еще была принцессой Астурийской»¹⁴.

¹⁴ Бёрни Ч. *Дневник 1772*. С. 103.

В этой истории несколько неточностей, и наиболее заметная — та, что Скарлатти не дожил до семидесяти трех лет. Это, однако, не столь важно. Перекрещивания рук можно найти, хотя и не часто, в поздних сонатах Скарлатти, переписанных в королевских собраниях Венеция XI 5 и 29 (К. 458 и 482) и XIII 15 и 16 (К. 528 и 529). Верно, однако, что в период между 1752 и 1757 годами этот прием встречается редко, особенно если сравнить с сонатами 1749 года. Быть может, это обстоятельство является некоторым указанием на то, что большинство поздних сонат сочинено как раз в то время, когда переписывались эти рукописи. Но следует учесть и другой факт. Всем известно, что королева, даже еще до того, как она заняла трон, была крайне полной¹⁵. Более того, сам г-н Ложье был известен своими размерами. Метастазियो писал Фаринелли 12 февраля 1756 года: «Несмотря на свою полноту, он часто посещает меня, и взбирается на третий этаж, где я живу, с легкостью самого ловкого танцора. Ради вас я попытаюсь, насколько возможно, заключить в объятия этот величественный стан»¹⁶. Кто же это был, ставший слишком полным, что не мог играть ранние сонаты — королева, Скарлатти или г-н Ложье? Не перепутал ли Бёрни свои записи? Если королева — то могло быть достаточно оснований, чтобы отказаться от таких перекрещиваний, поскольку они едва ли соответствовали ее королевскому достоинству. Что касается Скарлатти, то предполагаемый его портрет, написанный Амикони в 1752 году, изображает композитора не склонным к полноте.

Другим доказательством, которое эти поздние сонаты могут дать относительно времени своего помещения в королевские рукописи, является тот факт, что некоторые сонаты, начиная с VIII тома (1754) и дальше, требуют решительного расширения диапазона клавиатуры по сравнению с тем, который необходим для сонат ранних томов. В «Экзерсисах» и в королевском томе 1742 года диапазон сонат только четыре с половиной октавы — A_1 — d^3 или пятьдесят четыре клавиши. В этих двух томах Скарлатти часто изменял тематический материал, чтобы уложить его в диапазонах инструментов, на которых играл. В первой половине сонаты тема могла быть изложена полно-

¹⁵ Coxe. Vol. IV. P. 16–21; Noailles. Memoires. Vol. VI. P. 365.

¹⁶ Burney. *Memoirs of... Metastasio*. Vol. II. P. 164.

стью, во второй половине транспонируемое проведение той же самой темы могло быть усечено, дабы она не вышла за границы инструмента. В королевском томе 1749 года диапазон охватывает пятьдесят шесть нот — от G_1 до d^3 . В королевском первом томе 1752 года он от A_1 до d^3 , а во втором — вновь G_1 — d^3 .

В VIII томе королевского собрания (1754) встречается соната Венеция VIII 27 (К. 384), требующая только четырех октав ($C - c^3$) с определенным указанием на то, что она написана для инструмента, на котором отсутствует нижнее B_1 (т. 35). Однако это доказательство компенсируется тем, что парная к ней соната Венеция VIII 28 (К. 385) требует диапазона в пятьдесят девять клавиш: $G_1 - f^3$. Более того, в этом томе мы впервые находим сонату Венеция VIII 30 (К. 387), для которой необходим полный пятиоктавный диапазон, то есть шестьдесят одна клавиша — $F_1 - f^3$, а также сонату Венеция VIII 23 (К. 380), требующую верхнего g^3 .

В период с 1754 по 1757 год самый полный диапазон, который когда-либо требовался, был пять октав — либо $F_1 - f^3$, либо $G_1 - g^3$ в сонате Венеция IX 11 (К. 398)¹⁷. Может показаться, что после 1754 года Скарлатти пользовался инструментом с более широким диапазоном, чем раньше, например, в 1749 году. Это последовательное изменение диапазона в определенной степени подтверждает гипотезу, что даты поздних рукописей более или менее совпадают с датами сочинения сонат.

Несколько пьес в Венеция VIII и IX более сдержанны по стилю, чем остальные, и предъявляют более умеренные требования к исполнителю, но большая часть сонат предполагает не меньше технической оснащенности, чем ранние сонаты. Еще в большем количестве встречаются необычайно широкие скачки (притом, что перекрещивание рук используется теперь редко), в игру вовлечен весь арсенал клавирных фигураций. Характерные пьесы этого периода — сонаты К. 366 и 367, 380 и 381, 386 и 387, 394 и 395, 402 и 403, 406 и 407, 415 и 416.

Нотная графика этих сонат чище и яснее, страница выглядит менее беспорядочной и ощущается тенденция использовать

¹⁷ Непривычное расширение диапазона так смутило переписчика, что он написал нижние звуки F в сонате К. 387 как G в венецианской и пармской рукописях. Аналогичные трудности у него были с верхними звуками G в сонате К. 470. Верхнее a^3 , напечатанное у Лонго 495 (К. 533), в ее первоисточнике записано октавой ниже (Венеция XIII 20, а также в Пармском манускрипте).

долгие длительности, писать в размере Alla breve восьмушками вместо $\frac{4}{4}$ шестнадцатыми. Поздние сонаты, даже самые блестящие из них, демонстрируют более высоко развитое мелодическое чувство фигурации. Контуры очерчены более длинными линиями. В сравнении с этими поздними сонатами, где в каждом повороте фразы ощущаются мускулистость и экспрессивный жест, некоторые ранние сонаты кажутся угловатыми, инертными и незрелыми. (Ср., например, К. 31 с К. 350.) При всем их мелодическом вдохновении, эксцентричных и поразительных фигурациях ранние сонаты близки механическим формулам красочной расшифровки цифрованного баса, у которой они заимствовали свою проворность. Гармонический фундамент поздних произведений сплавлен с мелодией так, что даже наиболее очевидные «клише» клавирной фигурации обладают такой экспрессией, которая далеко превосходит выразительность простой гармонической фактуры, разодетой в яркие и примечательные клавирные наряды и одушевленной захватывающим ритмом. Музыкальный организм поздних сонат более нервный, более тонко и последовательно объединен в целое.

Новых музыкальных приемов в этих последних томах ощущается немного. Скарлатти использует простейшие закрытые формы ранних сонат, свободные и поэтично расширенные открытые формы среднего периода, гармонический словарь, на котором основаны «Экзерсисы», модуляционные схемы и расширение тональности, введенные им в употребление в средний период. Здесь нет сколько-нибудь заметного отличия в тематическом материале, нет большей ритмической живости, чем в ранних сонатах, но при этом всё тоньше и богаче.

Бок о бок с симметричными формами «Экзерсисов» и простыми менуэтами и менуэтообразными пьесами появляются открытые формы, большей частью довольно концентрированные. Вместе с одной из самых коротких существующих скарлаттиевских сонат (К. 431) можно найти и самые тщательно разработанные и в высшей степени развитые (например, К. 402).

Венеция X, XII и XIII содержат сонаты столь высокого качества и такого огромного разнообразия, что как и сверхвосторженный Бедекер, испытываешь потребность каждую отметить двойной звездочкой. Поздняя жатва (по крайней мере, что касается Скарлатти) — самая богатая. Очень трудно не за-

держаться на каждой из этих пьес. Исполнитель, прочитавший сонаты подряд в хронологическом порядке, обнаружит, что теперь, более чем когда-либо раньше, Скарлатти оказывается способным сделать сюрприз и доставить наслаждение. И это после более чем четырехсот сонат. Помимо тех поздних сонат, которые я включил в свою антологию, особо рекомендую сонаты К. 422 и 423, 428 и 429, 443 и 444, 478 и 479, 524 и 525.

Необычайно выразительны красочные медленные части с их разнообразием фигурации и бравурными мелодиями широкого дыхания. Непривычны у Скарлатти три декорированные ферматы в сонате Венеция XII 25 (К. 508).

Словно последние залпы праздничного фейерверка на фоне ночного неба, выплескивается на нас, прежде чем исчезнуть в ночи, искрящееся великолепие действа. Скарлатти дарует нам самое бесценное из своего музыкального наследия, он творит со все возрастающей интенсивностью, прерывает которую смерть.

Королевские собрания рукописей завершаются томом Венеция XIII, переписанным в 1757 году. Параллельный ему том (Парма XV) содержит те же сонаты и, кроме них, еще двенадцать. Эти двенадцать сонат могли быть собраны и переписаны после смерти Скарлатти, последовавшей в июле 1757 года. Они так и не попали в королевское собрание. За исключением сонаты 35 (К. 548), все они написаны в позднем скарлаттиевском стиле и являются, по-видимому, последним, что было им создано.

Я сомневаюсь, что среди бумаг Скарлатти остались еще какие-либо значительные клавишинные пьесы, за исключением, возможно, ранних произведений, которые он не считал достойными, чтобы переписывать. Многие ранние произведения были к тому времени уже утеряны или исчезли. Серии последних сонат производят впечатление вполне законченных.

Несмотря на эпизодические возвращения к раннему стилю, эти сонаты представляют тенденцию к замкнутости, характеризующую творчество очень пожилого человека, в них ощущаются полная уверенность, бесконечно ценимая сдержанность и абсолютная беспристрастность.

Бывает соблазн поразмышлять, каким могло бы быть развитие человека, умершего в юности, что могло бы быть создано семидесятилетними Моцартом, Пёрселлом или Шубертом.

Но еще больше гипнотизирует и даже пугает попытка представить себе сохранившего полные силы Тициана в сто пятьдесят лет вместо девяноста девяти. Что создал бы Гайдн в 1830 году? Что написал бы Гёте, доживи он до нашего времени? Чего могли бы еще достичь эти гении, чья судьба никогда не вращалась в узком кругу, но продолжала открывать бесконечные перспективы до последних их дней? Возможно, Скарлатти никогда не писал бы больших симфоний, не отошел бы от двухчастной сонатной формы, но нет ни малейшего указания на то, что он исчерпал ее возможности.

Глава IX · КЛАВЕСИН СКАРЛАТТИ

ИНСТРУМЕНТЫ ФАРИНЕЛЛИ И КОРОЛЕВЫ · ВЫВОДЫ ОТНОСИТЕЛЬНО КЛАВЕСИНА СКАРЛАТТИ · СТАРИННОЕ ФОРТЕПИАНО · ОРГАННАЯ МУЗЫКА СКАРЛАТТИ · КЛАВЕСИННАЯ ИГРА СКАРЛАТТИ · КЛАВИРНАЯ ТЕХНИКА СКАРЛАТТИ · КЛАВЕСИННОЕ ЗВУЧАНИЕ В СРАВНЕНИИ С ОРГАНОМ, ГИТАРОЙ И ОРКЕСТРОМ · ОТТЕНКИ КЛАВЕСИННОГО ЗВУЧАНИЯ · ИМИТАЦИИ ДРУГИХ ИНСТРУМЕНТОВ · ВЛИЯНИЕ ИСПАНСКОЙ ГИТАРЫ

ИНСТРУМЕНТЫ ФАРИНЕЛЛИ И КОРОЛЕВЫ



настоящее время не известно никаких следов клавишных инструментов, принадлежавших Скарлатти. Какие-то упоминания о них еще, может быть, обнаружатся, если каким-нибудь образом всплывет комплект из семи описей, составленных при разделении наследия композитора после его смерти. Но в тех двух частях, которые нам удалось отыскать среди бумаг семьи Скарлатти, упоминаний об инструментах нет¹. Однако некоторые намеки на особенности инструментов, имевшихся при испанском дворе, можно найти в отчете Бёрни о его визите к Фаринелли в Болонью в 1770 году:

«Синьор Фаринелли давно уже не поет, но еще развлекается игрой на клавесине и виоле д'амур; у него много клавесинов, сделанных в разных странах и названных им, в зависимости от его оценки того или иного инструмента, именами величайших итальянских художников. Самым большим его любимцем является *piano forte*, сделанное во Флоренции в 1730 году, на котором написано золотыми буквами „Рафаэль д'Урбино“; затем идут „Корреджо“, „Тициан“, „Гвидо“ и т. д. Он долго играл на своем „Рафаэле“ с большим умением и тонкостью, и сам сочинил для этого инструмента несколько изящных пьес. Второе место занимает клавесин, подаренный ему покойной испанской королевой, которая училась у Скарлатти в Португалии и Испании; для этой принцессы Скарлатти написал свои две первые тетради уроков, и ей же посвящено их первое изда-

¹ Приложение II, документы от сентября 1757 года.

ние, напечатанное в Венеции, когда она была еще принцессой Астурийской; клавесин этот, сделанный в Испании, обладает большей звучностью, чем другие. Третий любимец синьора Фаринелли также сделан в Испании под его собственным руководством; он имеет передвижную клавиатуру, как в инструменте графа Таксиса в Венеции, на котором исполнитель может транспонировать пьесу выше или ниже. В этих испанских клавесинах основные клавиши черные, а бемольные и диезные покрыты перламутром; сделаны они по итальянским образцам, целиком из кедра, за исключением деки, и помещены во второй ящик»².

Дальнейшую информацию об этих инструментах предоставляет нам биограф Фаринелли Джовенале Сакки³. Он подробно говорит о двух любимых инструментах Фаринелли. Первым было чембало *“a martellini”* — очевидно, то самое фортепиано, какое описал Бёрни как «Рафаэль». Сакки сообщает, что этот инструмент был сделан флорентийцем Феррини, «учеником Бартоло (sic!) Падуанского, первого изобретателя пианофорте» (т. е. Бартоломео Кристофори).

Вторым любимым инструментом Фаринелли, согласно Сакки, было чембало *“a реппа”*, иными словами, клавесин, «но такой, который с помощью разнообразных приспособлений создает различные последовательности тонов»⁴. Это означает, что либо инструмент был транспортирующим, возможно, идентичный тому, что описан Бёрни, либо что у него было необычно большое число регистров. Ясно, что Сакки говорит о чем-то таком, что сам не очень хорошо понимает, отсюда туманность его описания. «Это новое изобретение, появившееся до некоторой степени благодаря Фаринелли, отчасти Диего Фернандезу, выдвинувшемуся благодаря этой работе из неизвестности и нищеты, в которых он жил никем не замеченный. Однажды в разговоре с Фаринелли королева мимоходом обмолвилась, что хотела бы иметь клавесин с более разнообразными тонами (голосами), и спросила, видел ли он такой инструмент. Он ответил, что не знает такого инструмента. Но затем, покинув королеву, ничего больше ей не сказав, он посоветовался

² Бёрни Ч. *Дневник 1770*. С. 96.

³ Sacchi. P. 47.

⁴ Ibid. Фаринелли описывает этот инструмент в своем завещании (Приложение III С).

с Фернандезом, талант которого знал, после чего они вместе спроектировали и построили такой инструмент. Фаринелли так все организовал, что королева обнаружила инструмент в своих апартаментах как сюрприз. Таков был обычай Фаринелли — задумав что-либо, он ухитрялся привести это в исполнение, без каких бы то ни было предварительных обещаний успеха. Оба эти инструмента он содержал с большим тщанием. И синьор Паоло Морелатти из Виченцы, очень сведущий и в музыке и в механике, сделав скрупулезные обмеры, построил такие же инструменты. Первый из своих клавесинов он соорудил на заказ и за счет самого Фаринелли, который затем передал его в дар тогдашнему герцогу Пармы инфанту Испании»⁵.

Мой интерес к инструментам, которыми пользовался Скарлатти, всегда был очень большим, особенно в силу того, что многие пассажи в его музыке, по-видимому, не соответствуют характеру фламандских, французских, немецких и английских клавесинов, а также их копиям, создаваемым в наше время. (Это не значит, что на таких инструментах нельзя получить адекватного звучания. Но было бы желательно знать характер оригинальных инструментов, поскольку средства достижения одного и того же эффекта на разных инструментах часто совершенно различны. То, что на одном инструменте достигается почти автоматически, на другом требует специальных усилий исполнителя.) Сонаты Скарлатти, судя по всему, не требуют клавесина с большим разнообразием регистров: само его письмо достаточно красочно. Для них необходим скорее сравнительно простой инструмент, однако такой, который дает впечатление большого разнообразия звучания. (Как трудно на современном клавесине, как и в органостроении, придать отдельным регистрам вместо монотонности богатую простоту звучания старых инструментов!). Я всегда чувствую, что для сонат Скарлатти необходим клавесин, обладающий полным и сильным дискантом и звучными басами, способный при этом на большую изысканность звучания. Некоторые старые итальянские клавесины, как мне кажется, приближаются к этим характеристикам, хотя довольно условно; по-настоящему хорошие образцы — редкость. Еще большая редкость — испанские клавесины XVIII века, и я должен при-

⁵ Sacchi. P. 47.

знаться, что мои надежды найти что-либо в самой Испании оказались совершенно напрасными.

По счастливой случайности я, однако, обнаружил много ценной информации в завещании, составленном в 1756 году королевой Марией Барбарой; в настоящее время оно хранится в библиотеке королевского дворца в Мадриде. К нему после ее смерти в 1758 году была добавлена опись, включающая сведения о ее клавишных инструментах⁶. Должно быть, это были инструменты, которыми Скарлатти мог пользоваться в апартаментах королевы и на которых она сама играла его сонаты. По-видимому, они дают ясное представление об инструментах, для которых Скарлатти сочинял в последние годы своей жизни.

У королевы было двенадцать клавишных инструментов, находившихся в ее дворцах в Буен Ретиро, Аранхуэсе и Эскориале. Три лучших из них она завещала Фаринелли. Семь из этих инструментов были клавесинами различных видов и диспозиций, а пять — пианофорте, сделанными во Флоренции. Это обстоятельство безошибочно указывает на Кристофори и его ученика Феррини. Два из этих фортепиано были превращены, однако, в клавесины! Наиболее совершенные из королевских клавесинов имели пять регистров и четыре комплекта струн, пятьдесят шесть клавиш из черного дерева и перламутра и корпус орехового дерева. У этих инструментов был, по-видимому, шестнадцатифутовый регистр — всегда редкость в XVIII столетии. Их эбеновые и перламутровые клавиши говорят о том, что это были испанские инструменты.

Королева располагала двумя клавесинами, у которых было по три комплекта струн и соответственно по пятьдесят шесть и пятьдесят восемь клавиш из черного дерева и кости; у нее также был фламандский клавесин (возможно, рюккерсовский) с неуточненным в описи диапазоном, опять-таки с тремя комплектами струн и клавишами из черного дерева и кости. Еще один ее клавесин был сделан с использованием кедра и кипариса для внутренних его частей, у него было два комплекта струн и шестьдесят одна клавиша из черного дерева и перламутра. Это, безусловно, был испанский инструмент, аналогичный тому, какой имелся у Фаринелли и который был описан Бёрни. Кроме того, королева обладала двумя подобными клавесина-

⁶ Прочитано в Приложении III В.

ми с неуказанным числом струн. Можно предположить, что все эти испанские клавесины были похожи друг на друга. О транспонирующем инструменте в инвентарии нет никакого упоминания. В каждом из дворцов в Аранхуэсе и Эскориале были одно фортепиано (инструмент в Аранхуэсе имел сорок девять клавиш, а в Эскориале — пятьдесят четыре) и испанский клавесин с шестьюдесятью одной клавишей. Остальные восемь инструментов, включая фортепиано с пятьюдесятью шестью клавишами и испанский инструмент (из клавесинов, указанных выше) с двумя регистрами и шестьюдесятью одной клавишей, находились, вероятно, в Буен Ретиро.

У всех фортепиано внутренние части были сделаны из кипариса, и у трех инструментов, сохранившихся как фортепиано, клавиши из самшита и кости, но два инструмента, приспособленные для перышек и превращенные в клавесины, имели соответственно пятьдесят и пятьдесят шесть клавиш из черного дерева и кости.

ВЫВОДЫ ОТНОСИТЕЛЬНО КЛАВЕСИНА СКАРЛАТТИ

Этот инвентарий проливает совершенно новый свет на сонаты Скарлатти, долгое время считавшиеся принадлежностью исключительно сферы клавесина. Но главные сюрпризы впереди. Прежде чем мы обратимся к выводам, и особенно к сонатам, которые кажутся наиболее пианистическими по стилю — либо ввиду их красочности, либо из-за их расширенного диапазона, — необходимо сравнить диапазон королевских инструментов с тем объемом, которого требуют сами сонаты. У самых широких по диапазону королевских фортепиано было пятьдесят шесть клавиш, что равно четырем с половиной октавам. Многие из кантабильных пьес и большинство самых поздних и наиболее высокоразвитых сонат требуют, однако, полного пятиоктавного диапазона, таким образом, их исполнение невозможно ни на одном из королевских фортепиано. Кроме того, наиболее совершенный из королевских клавесинов — инструмент с пятью регистрами — не мог быть использован для величественных и широких по диапазону сонат, поскольку у него также только пятьдесят шесть клавиш, или четыре с половиной октавы. То же самое относится и к двум из трех клавесинов, имевших три комплекта струн. У остальных клавесинов было пятьдесят восемь клавиш, что также еще недостаточно

для больших сонат. Единственными инструментами из имевшихся в распоряжении королевы, на которых могли исполняться полные пятиоктавные сонаты Скарлатти, были три испанских клавесина с шестьюдесятью одной клавишей и двумя регистрами! Из них один, специально отмеченный в инвентарии, вероятнее всего, находился в Буен Ретиро, а два других, соответственно, в Аранхуэсе и Эскориале.

Диапазон этих пятиоктавных инструментов был, по-видимому, $F_1 - f^3$ или $G_1 - g^3$. Хотя диапазон клавиатуры клавесинов никоим образом не был в XVIII веке стандартизирован, до 1800 года было редкостью, чтобы клавесины создавались с диапазоном, превышавшим пять октав — $F_1 - f^3$. Во всех клавирных произведениях Моцарта, например, нет выхода за пределы этого диапазона. Однако в некоторых поздних сонатах Скарлатти требуется верхнее g^3 . Включение верхнего g^3 , по-видимому, объясняется особенностью испанских клавесинов. Солер также использует его в своих сонатах.

Строй различных комплектов струн в инвентарии не отмечен, но мы с полным основанием можем допустить, что клавесин с четырьмя комплектами струн имел два восьмифутовых регистра, один четырехфутовый и один шестнадцатифутовый, если только вместо него не было двухфутового. Клавесины с тремя комплектами струн, вероятнее всего, имели два восьмифутовых и один четырехфутовый регистр. У клавесинов с двумя комплектами струн, хотя и могли быть один комплект восьмифутовый и другой четырехфутовый, но гораздо более вероятно, что оба комплекта были восьмифутовыми.

Если, как можно представить себе, большинство поздних сонат Скарлатти сочинено для звучного клавесина, сделанного из кедра и кипариса с одной клавиатурой и двумя восьмифутовыми регистрами, то один из регистров должен был быть интонирован очень нежно, чтобы дать возможность исполнять кантабилные пьесы, тогда как второй должен был звучать сильно, чтобы придать блеск и мощь в tutti.

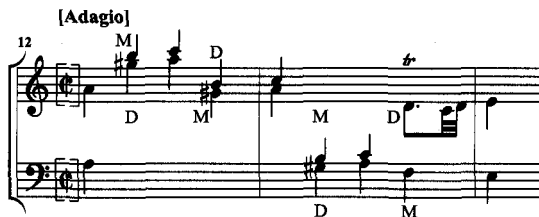
Ни для одного инструмента инвентарий королевы не указывает числа мануалов. Клавесины с тремя и четырьмя комплектами струн, вероятнее всего, имели два мануала, но сомнительно, чтобы у клавесинов только с двумя комплектами было больше одного мануала. Это согласуется с наблюдениями, к которым я пришел, играя многие поздние пятиоктавные сонаты:

эффект смены краски и регистра часто введен в самую запись пьесы, причем таким способом, что исполнителю нет необходимости использовать второй мануал.

Не много найдется клавесинной литературы, не считая *pièces croisées* («пьесы с перекрещиванием [рук. — А. М.]») Куперена и И. С. Баха (наиболее примечательны в этом смысле «Гольдберг-вариации»), для которой второй мануал абсолютно необходим. Наличие в нотируемой музыке унисонов, образующихся при встрече голосов или рук, или же факт перекрещивания голосов совсем не обязательно указывает на то, что для исполнителя здесь предполагается двухмануальный клавесин. Более того, многие пьесы, которые наиболее убедительно могут быть исполнены на двух клавиатурах, нотированы таким образом, что могут, тем не менее, исполняться и на одной (соната К. 29). Стоит напомнить, что употребление двух клавиатур большей частью возможно лишь в относительно легкой и прозрачной фактуре, но никак не в пассажах, требующих всех ресурсов инструмента. Полное звучание инструмента — на всех клавесинах — может быть получено только на нижней клавиатуре. На большинстве клавесинов на верхней клавиатуре был только один восьмифутовый регистр, изредка два контрастирующих друг другу восьмифутовых регистра, но использующих один и тот же комплект струн (по причинам механики редко звучащих удовлетворительно при одновременном употреблении) или — самое большее — восьми- и четырехфутовый регистры. Авторы, имеющие не слишком большой опыт игры на клавесине, утверждают, будто перекрещивание рук у Скарлатти становится легче при использовании двух клавиатур. На самом деле большинство таких пассажей должно исполняться на нижней клавиатуре, даже когда исполнение при этом становится более трудным. Необходимость такого исполнения диктуется тем, что обычно подобные перекрещивания встречаются в пассажах, требующих массивного звучания — *tutti* инструмента.

Заметим, однако, что клавесин на титульном листе «Экзерсисов», даже при том, что гравюра дает зеркальное изображение, по-видимому, должен иметь две клавиатуры. Не может быть сомнения в том, что парные сонаты К. 109 и 110 предназначались для двух клавиатур. Что касается сонаты 109, то в венецианской рукописи имеется указание золотыми буквами

на смену рук (которым Лонго пренебрег), благодаря которой создается перекрещивание голосов в контрастных тембрах (Пример 1 и параллельные пассажи).



Пр. 1. Венеция XV 12 (Лонго 138) К. 109

Кроме того, совершенно ясно, что пассажи в т. 29–44 и в аналогичных в сонате 110 предназначены для двух мануалов, несмотря на то, что нотированы они так, что допускают исполнение на одной клавиатуре, хотя и с трудностями.

Случаи бесспорного письма для двух мануалов у Скарлатти крайне редки. Я думаю, однако, что сонаты К. 21, 48 и 106 предназначены для двухмануального клавесина. Фактура сонаты 21 легкая, и вся пьеса годится для исполнения от начала до конца на двух клавиатурах — возможно, на двух восьмифутовых регистрах левой рукой на верхней клавиатуре. Пьесы, подобные сонате 535, наиболее впечатляюще звучат на двухмануальном клавесине, а соната 554 в т. 63–66, 70–73 становится и вовсе очень неубедительной при исполнении на одномануальном инструменте (пример 2).



Пр. 2. Парма XV 41 (Лонго S. 21) К. 554

Однако совершенно очевидно, что в случае необходимости или при отсутствии удовлетворительного звукового эффекта на двух мануалах все эти пьесы могут быть исполнены на одной клавиатуре. Стоит напомнить, что клавесином, как и органам, была чужда стандартизация, и что окончательный выбор

регистровки оставался за исполнителем. Нотация сонаты К. 1 (пример 3) и многих других сонат, которые, по-видимому, требуют двух клавиатур, может быть принята всерьез только в том случае, если интонировка используемого клавесина позволяет получить удовлетворительное звучание. Если же этого нет, то сам Скарлатти охотнее любого другого играл бы ее на одной клавиатуре.



Пр. 3. Экзерсисы 1 (Лонго 366) К. 1

Опись королевских инструментов оставляет без указания то, как включались регистры клавесина. Можно не сомневаться, что в испанских клавесинах, построенных как снаружи, так и внутри, как отмечает Бёрни, по итальянской модели, регистры менялись посредством ручных переключателей. (Мне никогда не попадалось никаких доказательств того, что итальянские клавесины в старину оснащались педалями. Во всяком случае, педали для смены регистров, за исключением швеллера и *machine stop* — регистров английских клавесинов, были в XVIII веке редкостью.) Однако демпферы на старинных фортепиано поднимались с помощью коленных рычагов, а во Франции в XVIII столетии клавесины иногда снабжались коленными рычагами для смены регистров. Правда, они были столь редки, что я склонен считать маловероятным, что регистры на королевских клавесинах приводились в действие каким-либо иным способом, нежели посредством ручных переключателей. Ручные регистры на большинстве клавесинов XVIII века располагались с внутренней стороны передней панели, поблизости от колков или выводились наружу непосредственно над клавиатурой. Иногда, правда, в итальянских клавесинах они находились на боковой стенке корпуса, и сидя исполнитель не в состоянии был до них дотянуться. Во всяком случае, клавесинист не мог сменить ручные регистры по ходу пьесы, если только музыка не оставляла свободной одну или обе руки. Во многих сонатах Скарлатти, как и в большей

части клавесинной литературы XVIII века, варианты фигурации или смены октавы выписаны в пьесе для того, чтобы заменить действительные смены регистров (например, в сонате К. 387 повторные фразы начала варьируются благодаря добавлению трелей). Большое число повторяемых фраз, столь обычных в сонатах Скарлатти, по-видимому, скорее, рассчитано на изменения туше и фразировки, нежели на реальную смену краски.

На хорошо отрегулированном клавесине с ручными регистрами возможен большой выбор силы и до некоторой степени также характера тона, что зависит от того, выдвинут регистр полностью или только частично. При этом плектр пододвигается, либо глубже под струну, либо он цепляет струну самым кончиком, иными словами, либо сильнее, либо слабее в зависимости от своего положения. Мягко цепляемые клавесинные струны всегда будут звучать более legato. Эта возможность выбора либо сильного и агрессивного тона, либо мягкого и более певучего очень часто не учитывается современными клавесинными мастерами, конструирующими педальные механизмы, которые не позволяют исполнителю менять силу различных регистров.

СТАРИННОЕ ФОРТЕПИАНО

Мало найдется доказательств, что у Скарлатти было хоть малейшее намерение оставить клавесин ради пианофорте. Большинство его поздних сонат имеет диапазон, выходящий за пределы объема королевских пианофорте. Более того, ранние фортепиано были почти полностью лишены присущей клавесину оркестровой красочности и в сравнении с ним казались довольно тусклыми. У них не было ни силы, ни блеска; главным их преимуществом была гибкость звучания. Старинное пианофорте было, безусловно, скромным и интимным инструментом. Самой ранней клавирной музыкой, опубликованной со специальным предписанием играть ее на пианофорте (и это должно было быть флорентийское фортепиано такого же рода, как инструмент при испанском дворе), было собрание сонат, которое Джустини ди Пистойя в 1732 году посвятил старому патрону и ученику Доменико Дону Антонио Португальскому⁷.

⁷ См. главу V, примечание 27.

Сонаты эти довольно скромны по характеру. Только между 1760 и 1770 годами фортепиано действительно начало успешно конкурировать с клавесином.

Я склонен предположить, что при испанском дворе фортепиано использовалось главным образом для аккомпанирования голоса (доказательством служит то предпочтение, которое оказывал фортепиано Фаринелли), а клавесин оставался преимущественно для сольной музыки. Безусловно, что касается Скарлатти, это утверждение представляется верным. Однако в первых двух томах королевских манускриптов, то есть I и II томах венецианского собрания, мы обнаруживаем большое число пьес, особенно первые восемь сонат Венеция I, которые по характеру совершенно отличны от обычного клавесинного письма Скарлатти. В партиях баса мало воодушевления и выразительности, к которым мы привыкли у Скарлатти. С точки зрения клавесинного звучания они инертны и лишены обертонов, словно голое негармонизованное *continuo* (пример 4).



Пр. 4. Венеция I 2 (Лонго 93) К. 149

Приходит на ум, что эти сонаты могли представлять собою эксперименты в письме для старинного пианофорте. К тому же их объем укладывается в диапазон королевских

фортепиано. Утонченная и изменчивая нюансировка старинного фортепиано может сделать эти сонаты звучащими на этом инструменте лучше, нежели на клавесине. Однако почти невозможно провести определенную границу между этими инструментами, исходя из стиля клавесинной и фортепианной музыки середины XVIII века. Даже в произведениях Гайдна и Моцарта переход от клавесинного стиля к фортепианному почти неуловим.

ОРГАННАЯ МУЗЫКА СКАРЛАТТИ

Остается небольшая группа пьес, дающих нам представление о том, как Скарлатти обращался с органом. Сонаты К. 287 и 288, в сущности, вовсе не сонаты — это пара органных токкат без двойной тактовой черты посередине (т. е. не двухчастной формы. — А. М.); в них не используется ни один из обычных скарлаттиевских приемов аранжировки музыкального материала и его тематической разработки. (Двойная тактовая черта в сонате 288 была введена в издании Лонго редактором.) В пармской рукописи (Парма VII 17) первая соната имеет надпись: “*Per organo da Camera con due Tastatura Flautato e Trombone*” («Для комнатного органа с двумя клавиатурами: флейта и тромбон»). В обеих сонатах почти исчерпывающе полно отмечены смены мануалов⁸. В обеих рукописях — венецианской и пармской — они обозначены рисунками рук, указывающих наверх, что означает верхний мануал, и вниз — нижний.

Соната К. 328, хотя и не имеет предписания для органа, содержит в обеих — венецианской и пармской — рукописях полные указания того, что безусловно является обозначениями смен мануалов: с “*Org^o*”, на “*Fl^o*”. Слова “*Oytabado*” (т. 37) “*Tortorilla*” (т. 64) в сонате К. 255 в венецианском и пармском манускриптах должны, по-видимому, означать, что эта пьеса подобным же образом, вероятно, вместе с парной к ней (сонатой 254), предназначалась для органа. Более того, возможно, что и некоторые другие пьесы в подобном спокойном стиле также были созданы в расчете на орган. Безусловно, ранние фуги (К. 41, 58, 93) несут определенные указания того, что задуманы они были в равной степени как для клавесина, так и для органа.

⁸ Приложение III D.

В капелле королевского дворца в Мадриде я играл на воспитательном маленьком органе⁹. Хотя он датируется эпохой Карла III, он мало отличается от органов времен Скарлатти, за исключением, конечно, того, что он значительно больше инструмента, который Скарлатти указал в Парма VII 17 (Соната К. 287). Однако он обладает красочным разнообразием: пикантными регистрами и рычащими испанскими язычковыми трубами, выступающими из корпуса горизонтально. Его клавиши сделаны из черного дерева и перламутра и напоминают клавиши испанских клавесинов, описанных доктором Бёрни. Нельзя не учитывать возможность исполнения на органе-позитиве еще и других сонат Скарлатти. В конце концов, фривольность музыки не является препятствием для такого исполнения, в чем убеждают некоторые органные произведения ученика Скарлатти падре Солера.

КЛАВЕСИННАЯ ИГРА СКАРЛАТТИ

Об игре Скарлатти дошло очень мало высказываний. Все они, хотя и записаны много лет позже, относятся к первой половине его жизни и ограничиваются главным образом указаниями на блеск его исполнения и богатство его фантазии¹⁰. Не известно ни одного описания, которое бы относилось к тому периоду, когда он действительно развил стиль, знакомый нам по сохранившимся его клавесинным композициям.

Скарлатти, вероятно, никогда в жизни не играл в концертах в современном смысле. В противоположность певцам своего времени он оставался совершенно неизвестным широкой публике. Насколько мы знаем, он музицировал только для своих друзей и патронов. Прекратив писать для театра и оставив свои церковные обязанности, он потерял последний возможный контакт с *bourgeoisie*. Вне королевских дворцов, в которых он играл для своих августейших патронов и их свиты, виртуозность Скарлатти была известна лишь по слухам или по тем нескольким пьесам, которые распространились в печатных или рукописных копиях.

⁹ В соответствии с надписью на корпусе: "Construido por D. Jorge Bosch Bernat-Veri. Natural de Palma de Mallorca Organero de Su Mag^d. Año 1778".

¹⁰ Бёрни — от Розенгрейва и Хассе; Кванц — в изложении Марпурга; Мейнуаринг — по слухам. См. главы II и V.

Есть несомненное указание на то, что Скарлатти должен был быть изумительным импровизатором. Я совершенно уверен, что для каждой своей записанной сонаты Скарлатти создал десятки импровизированных и забытых. Скарлаттиевская соната — это организм, развивающийся на клавиатуре, а не на бумаге. Во времена Скарлатти клавиристы оценивались не столько как исполнители, сколько в качестве композиторов и импровизаторов. Но мало кто из клавиристов обладал той универсальной техникой, которая позволяла ему тут же исполнить любую предложенную ему музыку. Даже самые великие исполнители имели обыкновение играть лишь свою собственную музыку или музыку своей страны или школы. Подобно современным джазовым пианистам, только на гораздо более культивированном уровне, они развивали свой особый индивидуальный стиль и оставались верными ему. С другой стороны, все они владели полной свободой игры *continuo*, они мгновенно использовали все возможные сочетания аккордов и фигурации во всех тональностях. Это означало полное и гибкое доминирование самого инструмента как средства выражения музыкальных мыслей при определенных ограничениях их стиля.

Я сомневаюсь, мог ли Куперен, при всем его необычайном владении клавесином в его собственном стиле, справиться хоть с одной сонатой Скарлатти. Хотя Гендель, судя по всему, играл сонаты Скарлатти с большим апломбом, я осмеливаюсь предположить, что он вряд ли мог избежать большого количества неверных нот. И. С. Бах мог быть тем редчайшим музыкантом, кто способен был сыграть любую из них. Он был одним из первых универсальных клавиристов, как с точки зрения физических способностей, так и масштаба экспрессии. Только когда клавирная игра сама по себе стала профессией, отделившись от импровизации и сочинения музыки, подлинно универсальная техника, как она представлена в фортепианных методах Гуммеля и Черни, стала обычным оснащением исполнителей даже самых средних способностей. У Скарлатти, несмотря на его легендарные достижения в игре на клавишных инструментах, не было подобной претензии на универсальность. Он заботился только о своем собственном стиле. И сомнительно, чувствовал бы он себя удобно, играя пьесы Куперена или партиты и фуги Баха, если бы он знал их. Его виртуозность

легко ошибочно принять за виртуозность простого клавириста, за ослепительный механизм пианиста (не являющегося при этом композитором), овладевшего всеми этюдами Гуммеля и Черни. На самом же деле виртуозность Скарлатти отнюдь не была лишь придатком к его собственному творческому музыкальному языку.

КЛАВИРНАЯ ТЕХНИКА СКАРЛАТТИ

Почти не сохранилось обозначений скарлаттиевской аппликатуры. Рукописи дают не аппликатуры, а только указания по распределению нот между руками и иногда для игры двухголосного пассажа одной рукой, как в сонатах К. 126 и 189; обозначения смены пальцев на быстро повторяющихся нотах (отмеченных ремаркой “mutandi i deti” в обеих — венецианской и пармской — рукописях сонат К. 96, 211 и других), или на длинной трели (соната 357), или же для использования одного пальца “Con dedo solo”, чтобы превратить в glissando гаммаобразный пассаж (пример 5).



Пр. 5. Венеция VIII 22 (Лонго 73) К. 379

Подобно И. С. Баху и Рамо, Скарлатти должен был рано разработать систему, направленную на одинаковое развитие и выработку независимости всех пяти пальцев каждой руки. Более старые системы аппликатуры, включая ту, что представлена в токкатах Алессандро Скарлатти, основывались на очевидном различии качеств пальцев. Старые авторы учитывали разницу между сильными и слабыми, а также между длинными и короткими пальцами. В гаммаобразных пассажах они перекладывали длинные пальцы через короткие (например, в гамме C-dur правой рукой вверх: 1 2 3 4 3 4 3 4; вниз: 5 4 3 2 1 3 2 1, левой рукой вверх: 5 4 3 2 1 3 2 1; вниз: 1 2 3 4 3 4 3 4 или 1 2 3 4 5 3 4 5. (В качестве образцов аппликатуры Алессандро Скарлатти см. пример 6.)

6

18

21

24

36

27

61

Trillo tra 3 e 4
overo **
- tra 2 e 3

* Аппликатура исправлена от ошибок в символах, имеющихсх в оригинале.

** Трель исполнять 3 и 4 пальцами или 2 и 3.

Пр. 6. Алессандро Скарлатти.

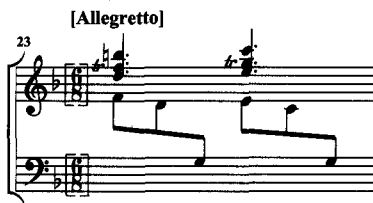
Тoccata Prima в манускрипте Хиггса (Йельская школа музыки).

Опубликовано: J. S. Shedlock

(Alessandro Scarlatti. Harpsichord and Organ Music... London, 1908).

Возможно, что, подобно К. Ф. Э. Баху, Скарлатти в одних пассажах сохранял старую аппликатуру, в других же использовал новейший принцип подкладывания большого пальца в гаммаобразных пассажах. В старой аппликатуре большинство арпеджио, также как и длинные гаммаобразные пассажи,

распределялись между руками. Следы этого видны в «Экзерсисах». В поздних сонатах словарь гамм у Скарлатти, включающий гаммы в противоположном движении (соната К. 367) и ломаные арпеджио, гораздо богаче.



Пр. 7. Венеция XIII 28 (Лонго 120) К. 541

Необычайная во времена Скарлатти степень независимости пальцев требуется для его быстро повторяющихся нот (сонаты К. 141, 366, 421, 455), для трелей терциями одной рукой (соната 470), считавшихся почти неисполнимыми или в лучшем случае чудесами, демонстрировавшимися Купереном¹¹, для трелей внутри аккордов (соната 116 и пример 7), или для некоторых его трелей на органных пунктах, введенных внутрь ткани (соната 119). Необходимо напомнить, однако, что трели на внутренних органных пунктах уже можно обнаружить в более ранней итальянской клавирной музыке, например, в “Toccata con lo scherzo del cussu” Пасквини¹². Трель на внутреннем органном пункте в примере 8 имеет ремарку “Trillo continuato, e dove non attiva la mano si cambiano i deti che lo formano”¹³. (Герстенберг не внес это указание в свое издание. В пармской рукописи, между прочим, эта соната, вместе с парной к ней — сонатой К. 356, нотирована на четырех линейках. В сонате 356 имеется ремарка “per cembalo espresso”, однако запись, по-видимому, никоим образом не является указанием на то, как ее надлежит исполнять.) (Пример 8.)

Движения при старой клавирной технике почти полностью ограничивались движениями внутри кисти, то есть движениями одних лишь пальцев. Перемещения руки обычно делались только в тех случаях, когда этого требовала смена позиции, что было подготовлено пальцами. Эта клавирная техника воз-

¹¹ Куперен, Франсуа. *Искусство игры на клавишине*. С. 24.

¹² Bernardo Pasquini. *Selection of Pieces...* London. P. 25–32.

¹³ (Непрерывная трель, и, где не достает рука, меняются пальцы, которые ее исполняют.) Трель передается из одной руки в другую. — А. М.



Пр. 8. Парма IX 30 (Герстенберг 5) К. 357

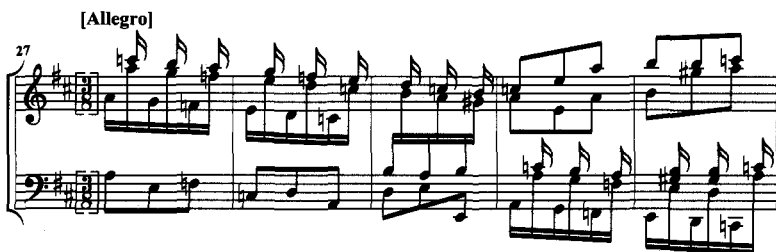
ника из практики органного исполнительства. С появлением скарлаттиевских широких и частых скачков, *batterie*, *glissandi*, октавных пассажей и перекрещиваний рук пальцами стали руководить частые движения рук или по крайней мере кисти. Это был совершенно новый принцип клавирной игры, использовавшийся в старинной музыке лишь в сравнительно редких сменах регистра или при естественных цезурах между фразами, в гаммах в терцию и сексту, исполнявшихся *non legato*, без смены пальцев или же в октавных удвоениях в левой руке, практиковавшихся исполнителями *continuo*. Старый принцип, утверждавший клавиатурное равновесие спокойной кисти, для которой рука служила просто связующим с корпусом звеном, открывает путь к такому принципу, при котором точка равновесия оказывается в самой руке или даже еще дальше в корпусе исполнителя, как, например, в широких скачках и двойных перекрещиваниях рук в сонате К. 120. В некоторых пьесах Скарлатти в зародыше появляется принцип кистевого вращения, как у Рамо¹⁴, хотя и подчиненного пальцам (пример 9).



Пр. 9. Экзерсисы 23 (Лонго 411) К. 23

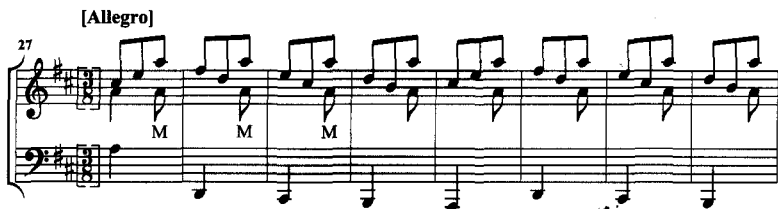
¹⁴ Циклопы и Гавот с дублями.

Многие быстрые или повторяющиеся скачки у Скарлатти, как, например, в сонате 514, исполнимы только с ощущением отскока руки, что полностью отвергает старую и сдержанную по движениям технику «поднятого пальца». Соната 299 представляет собою один из самых ярких примеров быстрых скачков в обеих руках (пример 10). Она напоминает этюд Шопена оп. 25 № 4 a-moll. Пассажи скачкообразными октавами в быстрых темпах, какие встречаются в сонатах 44 и 487, требуют техники рикошета, хорошо известной современным пианистам, но которая полностью отсутствовала у многих выдающихся исполнителей XVIII века.



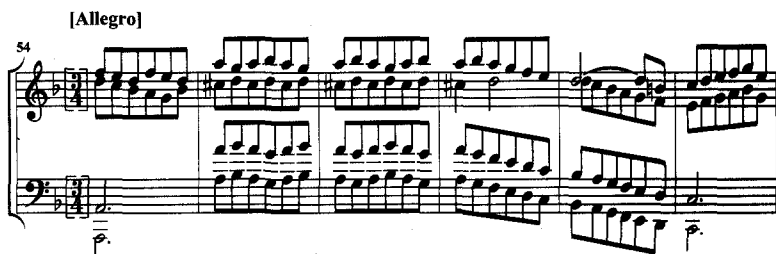
Пр. 10. Венеция VI 4 (Лонго 210) К. 299

Во многих из тех скачков, которые с легкостью могли бы быть распределены между руками, настойчивые указания Скарлатти требуют исполнения их одной рукой (пример 11). Важны кинетическое движение, жест. Исполнитель проникается присущим танцору чувством пространства, осознает то усилие и время, которые требуются на его преодоление. С определенным жестом ассоциируется и определенный характер ритма, который трудно, если не невозможно, точно передать, если скачок распределен между руками. К тому же во многих пьесах преодоление таких скачков, не распределенных между руками, автоматически предохраняет от слишком быстрых темпов.



Пр. 11. Венеция XII 1 (Лонго 419) К. 484

Часто правая рука опускается (что вовсе не необходимо) в басы левой руки или левая рука перекидывается, чтобы завладеть областью правой руки. Скарлатти, по-видимому, не только доставляют ребяческое удовольствие зрительные эффекты перекрещивания рук, он стремится к телесной свободе танцора, которую тот ощущает в прыжках и широких движениях. Опасение неверных нот доставляет определенное волнение, передающееся от исполнителя к слушателю не только при взгляде на исполнителя, но и на слух. (Самый блестящий пример перекрещивания рук во всех произведениях Скарлатти — соната К. 120.) Во многих медленных певучих пьесах Скарлатти встречаются пассажи двойными нотами или октавами, что, конечно же, не могло исполняться *legato*, как это интуитивно попытался бы сделать современный исполнитель (соната К. 52, и пример 12). В связи с этим стоит напомнить о преобладании штриха *détaché* в смычковом исполнительстве XVIII века и о специальных указаниях К. Ф. Э. Баха в аппликатурных примерах в его «Опыте истинного искусства клавирной игры» на исполнения *non legato* многих пассажей, которые сегодня любой средний пианист автоматически исполнял бы *legato*. Исполнители XVIII столетия, по-видимому, гораздо лучше, чем большинство музыкантов нашего времени, знали, что чувство соподчиненности внутри фразы — независимо от того, что сами звуки могли быть разделены — связывало их много сильнее, чем простое формальное соединение или даже передерживание тянущегося звука. Нельзя сделать большей ошибки, чем ту, которую допускают органисты и струнники, полагающие, что одного лишь выдерживания звука достаточно, чтобы гарантировать непрерывность фразы.



Пр. 12. Венеция XIII 11 (Лонго 283) К. 524

К левой руке Скарлатти предъявляет исключительные для своего времени требования, особенно в том, что касается

арпеджио, гамм и скачков. Однако его клавирное письмо должно было культивировать не столько абсолютное равноправие и одинаковое развитие обеих рук, сколько в высшей степени развитое чувство определенной функции каждой руки. Это ощущение различия функций рук подчеркивалось уже задолго до Скарлатти в практике игры *continuo*, когда левая рука преимущественно была занята басами, а правая — гармоническим наполнением, за исключением случаев в высшей степени декорированной и утонченной расшифровки аккомпанемента, когда одна или обе руки ведут мелодически независимые и полифонически содержательные партии. Исполняя басы, часто дублируемые струнными инструментами, левая рука в меньшей степени нуждалась в связанности, чем самостоятельная, не удвоенная другими инструментами правая, особенно в сольных пассажах. Более того, это дублирование другим инструментом позволяло левой руке исполнять арпеджио и отмечать бас гармонии игрой *non legato*. Вследствие частой потребности в подчеркивании басов октавами, многие исполнители, совершенно лишенные октавной техники в правой руке, смогли развить ее в левой. (Для исполнения *continuo* шестнадцатифутовый регистр часто оказывался излишним ввиду возможности дублирования баса левой рукой в октаву.) Однако в том, что касается октавных пассажей, Скарлатти предъявлял одинаковые требования к обеим рукам, как это явствует из сонаты К. 54.

Несмотря на встречающиеся порой растяжки до ноны и децимы (соната К. 119), а также большое количество октавных пассажей, сонаты Скарлатти не производят впечатления написанных в расчете на слишком уж большие руки. Многие пассажи, которые крупная рука могла бы легко охватить, маленькой рукой могут арпеджироваться или исполняться с помощью непрерывной плавной смены позиции. Вполне достаточно для Скарлатти растяжки на октаву между большим и пятым пальцем. Большинство портретов королевы Марии Барбары, которая, по-видимому, должна была исполнять эти пьесы, демонстрирует руку средней величины — безусловно, нежную, но довольно пухлую, которая была неспособна на широкие растяжки. (Только некоторые ее портреты, сделанные с явно льстивыми намерениями, изображают ее руки столь же произвольно утонченными и удлиненными, как и всю ее фигуру.)

К сожалению, только один из предполагаемых портретов Скарлатти дает изображение одной его руки, причем так несо-размерно, что сделать какие-либо выводы невозможно¹⁵.

Клавирная техника Скарлатти, как и его использование равномерной темперации и полного круга тональностей, отражает определенные общие тенденции его времени, но развивалась она, вероятно, более или менее независимо. По хронологическим причинам нельзя проследить никакого влияния Скарлатти на Рамо (например, «Циклопы», 1724) или на Баха (Жига из Партиты В-dur, 1726), но и влияние любого из них на Скарлатти тоже весьма сомнительно.

КЛАВЕСИННОЕ ЗВУЧАНИЕ В СРАВНЕНИИ С ОРГАНОМ, ГИТАРОЙ И ОРКЕСТРОМ

Ни один клавишный инструмент сам по себе не является полностью идиоматичным или автономным. Все инструменты ведут свое происхождение от голоса, однако клавишные инструменты с самых истоков клавирной музыки старались использовать возможности других инструментов. Очень трудно или даже почти невозможно отделить то, что характерно для клавишного инструмента в чистом виде, от того, что задумано на языке других музыкальных средств. Клавесин почти в равной степени заимствует выразительные средства у гитары (или лютни), органа и оркестра. Вся его литература имеет общие черты с тремя этими источниками, из которых она себя постоянно обогащает. На французскую клавесинную музыку XVII столетия преобладающее влияние имела лютня, на итальянскую — орган, на немецкую клавирную музыку — позднее, после того, как она переросла французский и итальянский стили, которым подражала, — оркестр. Говоря шире, большинство клавирных композиторов демонстрирует следы всех этих трех влияний. В музыке Скарлатти следов органа мало, хотя в его юношеские годы органная музыка должна была составлять основной клавирный фон. В том, что касается клавесинного звучания как такового, многое в клавесинной музыке Скарлатти определялось главным образом идеями, заимствованными у оркестра и испанской гитары.

¹⁵ Портрет Амикони воспроизведен в наших иллюстрациях. Это, как можно предположить, левая рука, если только гравер не перевернул картину. Руки королевы на этой же гравюре могут считаться уменьшенными (ил. 36, 38).

Как мы уже отмечали, во времена юности Скарлатти итальянская клавирная музыка только лишь начала отделяться от органа и приобретать подлинную характерность стиля. Скарлатти более полно, чем любой другой композитор, завершает эту эмансипацию. Наиболее очевидной особенностью этого процесса является преломление сравнительно строгого полифонического письма в характерную инструментальную фигурацию. Голоса свободно вступают и исчезают, а фактура уплотняется и прорежается с гораздо большей гибкостью, чем в традиционной органной музыке. Те элементы, которые Скарлатти сохраняет от строгого органного и вокального стилей, не сразу можно отыскать в цветистых вольностях его клавесинного письма. Но все эти вольности подчинены неизменному ощущению руководящей роли главной линии, лежащей в основе декорированной структуры, — линии, которая во всякой хорошей музыке по сути своей вокальна. Скарлаттиевские смелые гармонические ходы, эллипсисы, наложения и транспозиции голосов ведут свое происхождение от абсолютно твердой основы строгого и концентрированного голосоведения, диатонических связей и, там где это необходимо, из общих тонов, лежащих в основе традиционной подготовки и разрешения диссонансов, и это даже тогда, когда сама по себе запись кажется чем-то противоположным сказанному. Параллельные квинты и октавы, необычные удвоения, пропуски голосов или аккордовых шагов — все то, что у иного неопытного композитора может показаться случайностью или недоработкой, у Скарлатти является следствием мастерского владения музыкальным материалом, общепринятыми приемами, и если он от них отходит, то делает это совершенно сознательно. В этом отношении он сохраняет контакт со строжайшими традициями органа.

В то время как орган всегда использовался как подлинно полифонический инструмент, клавесинная музыка во всех школах и во все времена была связана главным образом с двухголосным каркасом, заполняемым аккордами или ломаными гармониями. Последовательно полифоническая и полностью контрапунктическая музыка, как например, Баха — это всегда редкость в клавесинной литературе, за исключением пьес, предназначавшихся в одинаковой степени как для органа, так и для клавесина. Суть клавесинного стиля заключается

в уплотнении и разрежении основного двухголосного контура посредством добавления нот и аккордов, а также в расширении двух голосов в объем ломаных гармоний и создании «импрессионистической» полифонии.

Клавирные пьесы, в которых Скарлатти выдерживает — пусть даже только для отдельного раздела, — трех- или четырехголосие, встречаются нечасто. Столь же редко его употребление аккордов с иными целями, нежели для одновременного гармонического наполнения или в качестве *sforzati*. Чаше Скарлатти ломает аккорды в арпеджированные фигурации. Лишь изредка он действительно использует аккорды, чтобы уплотнить финальные каденции, как в сонатах К. 24 и 246.

Импрессионистическая полифония — одна из старейших традиций лютневой и гитарной музыки (доказательство тому — лютневые транскрипции XVI столетия вокальной и инструментальной музыки). В паутине звучания, в котором преобладает вертикальная гармония темы, хотя их вступления и обозначаются, полностью не проводятся. Не может быть достигнуто строгого и последовательного ведения голосов. Острота контуров вуалируется из-за необходимости ломать аккорды и из-за невозможности добиться звучания всех голосов одновременно в вертикальных точках консонансов и диссонансов, в которых оно совпадает. Оказалось необходимым развить целую технику всевозможных арпеджий — восходящих, нисходящих, ломаных — с тем, чтобы создать видимость звучащих одновременно голосов, тогда как на самом деле они редко звучали вместе. Каждый, кто слышал, как Андре Сеговиа исполняет на гитаре полифоническую музыку, поймет, что именно я имею в виду.

Клавесинная музыка Скарлатти лежит на полпути между подлинной органной полифонией с ее одновременным звучанием голосов и аккордов и импрессионистической гитарной с характерными для нее ломаными аккордами и синкопированными голосами. Но на нее влияет также полифония оркестра — контраст тембров различных инструментов или групп инструментов, противопоставление сольных инструментов или небольших их групп всей массе оркестра. В клавесинной музыке Скарлатти постоянно присутствует главная концепция *solo — tutti*, лежащая в основе итальянского *concerto grosso*. На чисто инструментальном уровне она может интерпрети-

роваться в терминах сольных клавесинных или органных регистров, противопоставляемых звучанию всего комплекта регистров инструмента, точно так же, как контрастирование сольных инструментов всему оркестру. Однако что касается Скарлатти, то у него эта концепция коренится даже еще глубже (как, в сущности, в большей части клавирной музыки XVIII века, включая сюда и раннюю литературу для фортепиано). Независимо от выбранных регистров и их числа, что по традиции определялось самим исполнителем, музыка записана им таким образом, что имитирует или предполагает звучание то сольного инструмента, то группы солистов, то полного *tutti*, а также всевозможные их оттенки.

ОТТЕНКИ КЛАВЕСИННОГО ЗВУЧАНИЯ

Безусловно, Скарлатти больше, чем любой другой композитор, преобразовал изначальную жесткость клавесина в чудесную податливость и гибкость посредством своего особого стиля, применяя фигурации, уплотняя и разрежая аккордовую фактуру, контрастно сопоставляя верхний и нижний регистры, варьируя движение. (Быстрые ломаные аккорды на клавесине всегда звучат богаче, полнее и интенсивнее, чем голоса, движущиеся медленно или звучащие одновременно.) Не полагаясь только лишь на ресурсы клавесинной регистровки, Скарлатти комбинирует свои инструментальные краски с тем же характерным для него безошибочным чувством, с каким Паганини писал для скрипки или Шопен — для фортепиано.

Скарлатти не только мыслит клавесинные звучания как оркестровые контрасты и инструментальные тембры, он постоянно заботится о его гибкости и обеспечивает это особым способом: делает более прозрачными аккорды, которыми завершаются фразы (сонаты К. 208, 308, 513), или же подчеркивает акценты, уплотняя фактуру, или же делая неожиданные *sforzati* (сонаты 119, 426, 427). (См. также сонаты 223 и 224 в качестве примеров тонких градаций и значительного разнообразия фактуры.)

Эти градации звучания, создаваемые посредством добавления и уменьшения количества одновременно звучащих нот, ускорения или замедления движения — иными словами, посредством эффектов, введенных в саму музыку, имеют гораздо большее значение для создания особой клавесинной краски,

нежели эффекты, производимые добавлением или сменой регистров. В этом причина явного безразличия композиторов XVIII века к вопросам регистровки и их частое желание использовать инструменты с ограниченным числом регистров.

Помимо введения в саму музыку нюансов и оттенков для отдельных фраз, Скарлатти часто подчеркивает форму своих пьес с помощью инструментальной фигурации. Наиболее плотная фактура пьесы часто приходится на те центральные ее разделы, которые наиболее активны или наиболее напряженны в тональной структуре, или же на те эпизоды, которые должны быть утверждены неожиданно и решительно. Разделы, гармонически уже определившиеся и больше не нуждающиеся в подчеркивании, как, например, повторные каденции в заключениях, часто сходящие к концу на *diminuendo* в струящихся двухголосных фигурациях, редко завершаются аккордами.

Соната 44 представляет собою наиболее показательный пример того, как Скарлатти использует уплотнение и разрежение фактуры и меняет регистр, чтобы игрой светотени явственнее обозначить на плоской равнине двухголосного клавишинного письма возвышенности и пологие спуски, рельефнее выявить их контуры. Это очень ясно во вступительной фразе (т. 1–8, 9–16), в последующей (т. 17–20), с ее неожиданными взрывчатыми басами, и в модуляционном эпизоде (т. 21–30), с его уплотнениями фактуры на решающих модуляционных диссонансах, и, наконец, в последующем суживании, когда устанавливается двойная доминанта. Подобного рода уплотнение в середине фразы встречается в т. 43–46 и аналогичных на протяжении всей пьесы. Наиболее же плотное звучание и сочная краска приходятся на пассаж, подчеркивающий главную каденцию металлически звучащими октавами, терциями и секстами (т. 136–148). После этого звучание разрезается к заключительной каденции (т. 148–152). Скарлатти никогда не пишет код в смысле дополнительного нового гармонического материала к заключительной каденции пьесы или к ее первой половине, но он очень часто добавляет конечные фигурации, позволяющие пьесе сойти на нет, как бы свиться в *diminuendo*.

Те же принципы распределения света и тени ясны в сонате К. 54. Именно с целью оттенить фразу текучим *diminuendo* Скарлатти не дает разрешения доминантовой септимы А в G в т. 16–17 и аналогичных, а позволяет ей казаться как бы ис-

чезнувшей в прозрачном воздухе или, вернее, разрешает ее ходом на кварту вниз в унисон (см. главу X). Октавные удвоения в этой пьесе неслучайны. Все они помещены там, где они как раз необходимы, чтобы подчеркнуть гибкость фразы или более крупную гармоническую структуру.

В сонате 19, например, множество пассажей, в которых самостоятельные голоса вдруг поглощаются октавными удвоениями, что находит оправдание в инструментальном звучании. Октавы эти аналогичны слияниям в унисон в струнном оркестре в определенных пассажах у первых и вторых скрипок или у альтов и басов.

Часто Скарлатти делает бросающиеся в глаза смены регистров между верхом и низом клавишина, чтобы создать контраст красок (сонаты 387, 524, 525). В паре, образуемой сонатами 356 и 357, эти смены столь часты, что в пармской рукописи первая из этих сонат оказалась снабженной ремаркой "*Per Cembalo espresso*", а обе сонаты записаны на четырех ставах вместо двух, дабы избежать смены ключей.

Скарлатти обладал даром изобретения инструментального звучания — даром, который в том, что касается клавишного инструмента, сравним лишь с шопеновским. Шопен, однако, более последователен с точки зрения своего инструмента, в то время как заимствования Скарлатти более предельны и очевидны.

ИМИТАЦИИ ДРУГИХ ИНСТРУМЕНТОВ

Многие композиторы, прославившиеся характерным остро индивидуальным владением своим инструментом (например, Паганини, Лист), очень часто прибегали к заимствованиям из других сфер. Скарлатти не является среди них исключением. Порой невозможно сказать с точностью, откуда он заимствует — на прототипы он может лишь намекнуть или же объединить их. То, что в один момент может вызвать ассоциацию, например, с гитарой, в другой — напомнить звучание колоколов (пример 13). Вместо того чтобы скрыть эффект определенного инструмента, Скарлатти заимствует его самую характерную особенность и расширяет диапазон экспрессии до такой степени, что о его музыке в одинаковой степени становится возможным рассуждать как в категориях внеклавишных, так и в категориях самого этого инструмента.

[Allegro]



Пр. 13. Венеция XII 4 (Лонго 205) К. 487



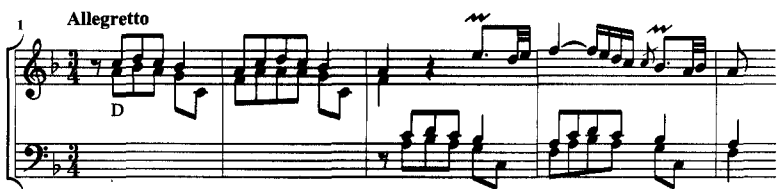
Пр. 14. Венеция XIV 41 (Лонго 406) К. 37

Некоторые скарлаттиевские имитации других инструментов можно выявить в сравнительно чистом виде. Звучание струнного оркестра вивальдиевских концертов ясно обнаруживается в таких пьесах, как сонаты К. 37 и 265 (пример 14). В этой связи большое число октавных пассажей в других пьесах является, по-видимому, не просто характерным клавишинным удвоением, а преднамеренными имитациями унисона струнного оркестра. Порой Скарлатти воспроизводит скрипичные фигурации в стиле, хорошо известном многим клавирным композиторам еще с начала XVII века (см., например, его раннюю сонату К. 61).

Альбертиевы басы, не столь часто используемые Скарлатти, обычно считаются типично клавишной фигурацией. В действительности же во многих случаях это имитация звучания струнных — либо сольной аккомпанементальной фигуры, либо струнного оркестра или целого оркестрового tutti. Так было на протяжении всей истории этой фигуры. Чтобы убедиться в этом, достаточно лишь сравнить альбертиевы басы в клавишной партии концерта Моцарта с аналогичными пассажами в партии оркестра или же сопоставить сходные альбертиевы басы, распределенные между инструментами в сонатах для фортепиано и скрипки. У Скарлатти альбертиевы басы, когда они встречаются, могут быть мелодичными, наподобие аккомпанирующей скрипичной или виолончельной фигуры, или гармоническими, похожими на оркестровые фигуры, они могут также быть чем-то промежуточным, как многие другие альбертиевы басы, занимающие место между этими двумя основными характерными видами (сонаты К. 57, 461, 517 и 533).



Пр. 15. Венеция VIII 1 (Лонго 412) К. 358



Пр. 16. Венеция XIII 29 (Лонго 167) К. 542

Наиболее заметные эффекты духовых инструментов — это имитации труб (сонаты К. 96, 491 и пример 15) и валторн (пример 16), звучащих как порознь, так и вместе, воспроизводимых либо реалистично, либо просто подразумеваемых. Десятки

пъес открываются фанфарными звучаниями труб, напоминающими королевские процессии либо призывы охотничьего рожка, доносящиеся сквозь леса в Аранхуэсе. Хоры отдаленных охотничьих рожков в трехдольном или на $\frac{6}{8}$ размере эхом отражаются в скарлаттиевском клавесине, словно только что услышанные через открытые окна дворца (сонаты К. 477, 497, 519).

Медные духовые инструменты часто соединяются с деревянными, как в некоторых вышеупомянутых сонатах. Деревянные духовые не всегда просто идентифицировать, но, как мы уже отметили, соната К. 238 обнаруживает точное сходство с пьесой, которая могла бы исполняться на открытом воздухе флейтами, гобоями, гобоями да каччия и фаготами. Барабаны часто появляются вместе с трубами (соната К. 490), или деревянными духовыми инструментами (пример 17), или же их подчеркивают басы, сопровождающие торжественные процессии (соната 490). Они часто раздаются наподобие оружейных залпов, доносящихся сквозь звучания гобоев и валторн, как в сонате К. 108, когда левая рука падает, словно бомба с высоты четырех октав клавесина (пример 18). Это напоминает звучание литавр в Скерцо из IX симфонии Бетховена.



Пр. 17. Экзерсисы 20 (Лонго 375) К. 20



Пр. 18. Венеция XV 11 (Лонго 249) К. 108



Пр. 19. Венеция XIII 12 (Лонго 188) К. 525



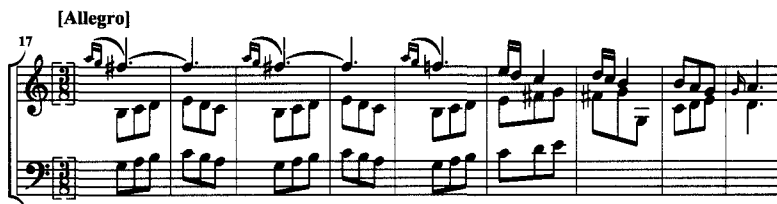
Пр. 20. Венеция XII 5 (Лонго S. 37) К. 488



Пр. 21. Венеция IX 19 (Лонго 5) К. 406

Взрывчатые аккорды, такие как в сонате К. 525, также напоминают артиллерийские залпы, врывавшиеся в игру королевского оркестра во время фейерверков в Аранхуэсе (пример 19). Каждый день, пока я писал эту главу, из казармы карабинеров, находившейся неподалеку от меня, доносились звуки горна, которые неизменно напоминали мне вступление сонаты К. 488 (пример 20).

В сонате 406 мне слышатся пронзительные звуки деревянных духовых марширующего оркестра, звучание которых чередуется с двумя трубами и сольными литаврами (пример 21), а в парной к этой сонате — нестройные охотничьи рожки (пример 22). Каждый, кто слышал, как звучит издалика сомнительная интонация испанского или южноитальянского деревенского оркестрика, тут же узнает его звучание в десятках сонат Скарлатти. Нечто подобное можно обнаружить в сонате К. 421.



Пр. 22. Венеция IX 20 (Лонго S. 4) К. 407

Волянки итальянских волынщиков (*zampognari*) с их бурдонными басами и веселыми рождественскими мелодиями или флейты дудочников (*pifferari*) всегда слышатся в тех пьесах, которым сам Скарлатти дает ремарку «Пастораль» (*Pastorale*) (см. сонату К. 513). (Но это не обязательно в сонате 9. Ее общеизвестное теперь обозначение как *Pastorale*, безусловно, восходит к XIX веку.)

Колокола в клавиесинной музыке Скарлатти не всегда можно однозначно идентифицировать (см. пример 13), но выдержанные ноты в обеих — верхней и нижней — партиях в сонате К. 437 (пример 23), конечно же, означают не что иное, как именно их.

Бренчащие повторяющиеся ноты в сонате К. 211 и в примере 24 напоминают мандолину. В сонате К. 143 она предстает в обычной итальянской форме, в сопровождении гитары точно так, как это можно было слышать в то время на побережье Неаполя.



Пр. 23. Венеция X 20 (Лонго 278) К. 437



Пр. 24. Венеция VI 3 (Лонго S. 6) К. 298

Многие быстро повторяющиеся ноты у Скарлатти заключают в себе особенности как мандолины, так и кастаньет. В большинстве же испанских танцевальных пьес безусловно присутствие воображаемых кастаньет. Часто их сухой стук вводится в основную ритмическую структуру. Порой создается впечатление, что он воспроизведен очень точно, как в сонате К. 119, т. 18–30 или в сонате 435 (пример 25). В некоторых скарлаттиевских фигурах, составленных из повторяющихся нот, имитирующих кастаньеты, не остается почти никакого сомнения, что Скарлатти обращает себе на пользу один очевидный недостаток — стучащие клавиши какого-нибудь ветхого клавиесина, на котором он, быть может, сам играл. Кастаньеты сонаты 435 соответствуют призывным мотивам труб (пример 26).

Заимствования Скарлатти у деревенского оркестра безошибочно узнаются и так же точны, как его имитация звучания королевского оркестра. Многие инструменты, танцевальные ритмы, которые никаким другим образом не проникали в королевский дворец, появляются в сонатах Скарлатти. Порой тру-

Глава IX · КЛАВЕСИН СКАРЛАТТИ

бы, валторны, струнные, деревянные духовые и ударные инструменты сливаются в великой вакханалии, в которой к ним прибавляются колокола, гитары и кастаньеты, как это происходит в сонате 96.



Пр. 25. Венеция X 18 (Лонго 361) К. 435



Пр. 26. Венеция X 19 (Лонго 109) К. 436

ВЛИЯНИЕ ИСПАНСКОЙ ГИТАРЫ

Насколько нам известно, Скарлатти никогда не играл на гитаре, но, безусловно, ни один другой композитор не ощущал ее очарования глубже, чем он. В испанских танцевальных пьесах ее звенящие открытые струны, многие органнне пункты в самой сердцевине ткани (см. пример 38 в главе X) и ее арпеджированные фигуры вызывают своего рода пьянящую монотонность. Некоторые из наиболее смелых скарлаттиевских диссонансов, по-видимому, имитируют звуки ударов рукой по корпусу инструмента или дикие необузданные аккорды, которые временами едва не угрожают порвать струны инструмента (см. пример 47 в главе X). Сама гармоническая структура многих таких пассажей, имитирующих гитару, кажется, диктуется ее открытыми струнами и ее пристрастием к модальной испанской народной музыке.

В некоторых пьесах с перекрещиваниями рук левая рука перескакивает через бренчащий аккомпанемент, будто прикасается к струне *chanterelle* («певунье») и возвращается, чтобы вновь привести в движение басовую струну. Октавные басы у Скарлатти часто просто воспроизводят обертоны глубоких струн гитары, как в сонате К. 26.

Кроме очевидных характеристик, которые роднят клавесин с лютней и гитарой, традиция имитировать испанскую гитару, по-видимому, имела глубочайшее влияние на скарлаттиевское голосоведение и расположение аккордов. Секвенции, которые на органе осуществляются в соответствии со строжайшей логикой и по общепринятым правилам голосоведения во всех партиях, вынуждены на гитаре или лютне ломаться во фрагментарной приблизительности (свидетельства — лютневые транскрипции XVI столетия вокальной музыки). Аккорды, которые возможно исполнить, и строй открытых струн — все это находит оправдание в более абстрактных законах. Аккорды перестают быть результатом соединения, одновременно звучащих голосов; они становятся пятнами или мазками в тональности, и это знает всякий, кто хоть раз пел под аккомпанемент гитары. Открытые струны предполагают и стимулируют использование органннх пунктов, наложение одной гармонии на другую. Единственную аналогию этому роду скарлаттиевского письма у Баха можно отыскать в его полифониче-

ских пьесах для скрипки соло. Но здесь Бах намного жестче, чем Скарлатти, утверждает строгое горизонтальное голосоведение, даже если оно только лишь подразумеваемое. Для Баха, несмотря на его непревзойденное чувство тональности, аккорды, даже в сольных струнных пьесах и в «импрессионистических» произведениях типа «Хроматической фантазии», неизменно являются результатом движения голосов. Для Скарлатти же они — свободно распределенные массы и объемы, для которых достаточно просто основных элементов вокальной связи.

Глава X · ГАРМОНИЯ СКАРЛАТТИ

ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ ГАРМОНИЧЕСКОГО СТИЛЯ СКАРЛАТТИ ·
ОСНОВНЫЕ ТРЕЗВУЧИЯ И АНАЛИЗ ПОСРЕДСТВОМ ТРЕХ АККОР-
ДОВ · ОБРАЩЕНИЕ И ОСНОВНОЙ БАС · ДРУГИЕ ЭЛЕМЕНТЫ ГАР-
МОНИЧЕСКОГО СЛОВАРЯ, ОСОБЕННОСТИ СЕПТАККОРДОВ · КА-
ДЕНЦИОННОЕ, В ПРОТИВОПОЛОЖНОСТЬ ДИАТОНИЧЕСКОМУ,
ДВИЖЕНИЕ ГАРМОНИИ · ВЕРТИКАЛЬНЫЕ ГАРМОНИЧЕСКИЕ НА-
ПРЯЖЕНИЯ · СУЩЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ СКАРЛАТТИЕВ-
СКОГО МЕТОДА: УМЕНЬШЕНИЕ И УВЕЛИЧЕНИЕ ЧИСЛА ГОЛОСОВ,
ТРАНСПОЗИЦИЯ ГОЛОСОВ, ГАРМОНИЧЕСКИЙ ЭЛЛИПСИС, ОРГАН-
НЫЕ ПУНКТЫ — РЕАЛЬНЫЕ И ВООБРАЖАЕМЫЕ · ГАРМОНИЧЕСКОЕ
НАЛОЖЕНИЕ · СЖАТИЯ И РАСШИРЕНИЯ · «ИСПРАВЛЕНИЯ» ЛОНГО
И НАМЕРЕНИЯ СКАРЛАТТИ · РАВНОМЕРНАЯ ТЕМПЕРАЦИЯ И ТО-
НАЛЬНАЯ СИСТЕМА · ПРАВИЛА МОДУЛЯЦИИ СОЛЕРА · ОТКЛОНЕ-
НИЕ И МОДУЛЯЦИЯ

ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ ГАРМОНИЧЕСКОГО СТИЛЯ СКАРЛАТТИ



Доменико Скарлатти долгое время считался странным, если не сказать откровенно неклассическим, композитором. Едва ли не все его редакторы и комментаторы демонстрируют недостаточное понимание основополагающих закономерностей и логичности его гармонического стиля. Цель данной главы — убедить в том, что даже среди самых поразительных и необычных вспышек скарлаттиевского гения не отыскать ни одного пассажа, который нельзя было бы объяснить, исходя из скарлаттиевской клавирной концепции гармонии. Самая суть природы скарлаттиевского клавирного стиля гораздо яснее понимается через его трактовку гармонии, нежели исходя из внешних особенностей его клавишинного письма. Даже если попытки подчинить в высшей степени далекого от теоретизирования композитора строгой теоретической трактовке окажутся неудачными, рассмотрение скарлаттиевской гармонии может послужить тому, чтобы показать, почему Скарлатти был, хотя и не обязательно самым великим, но во всяком случае одним из самых оригинальных композиторов XVIII века. В вокальных произведениях Скар-

латти придерживался ортодоксальных принципов XVIII столетия, но в своих клавесинных сонатах, не имеющих прецедента и в которых очень мало такого, что указывает на предшественников, он создал новую концепцию гармонии и тональной формы. Ни то ни другое еще не получило адекватного объяснения.

Мы преднамеренно отказались от попыток объяснить скарлаттиевскую гармонию категориями теоретиков XVIII века, включая даже Гаспарини и Солера, то есть тех авторов, которые ближе всего стоят к Скарлатти — один в начале, другой — в конце его творческого пути. Во-первых, есть много такого, что они вообще не в состоянии объяснить. Во-вторых, их терминология настолько устарела, что стала совершенно непонятной современному читателю. Иногда я опираюсь на представления XVIII века, в частности, следуя многим авторам, отказывающимся полностью признать теорию обращения аккордов Рамо. Рискую, однако, показаться непрофессионалам педантичным, а теоретикам — наивным, я изобрел свою собственную «лоскутную» систему анализа и терминологию, которая сконструирована из различных наиболее известных нам источников. Я обратился даже к учебникам XIX века, которые и вовсе не в состоянии объяснить приемы Скарлатти! В конце концов, на практике моя система не менее удобна, чем те, из которых она составлена. Я не слишком сокрушаюсь по поводу ее неполноты. Будь музыка Скарлатти полностью объяснима словами, ее не стоило бы и объяснять. Я намереваюсь продемонстрировать лишь наиболее характерные особенности скарлаттиевской гармонии, не заключая их в систему, из которой они в любом случае тут же ускользнули бы.

ОСНОВНЫЕ ТРЕЗВУЧИЯ И АНАЛИЗ ПОСРЕДСТВОМ ТРЕХ АККОРДОВ

Материал скарлаттиевской гармонии значительно проще, чем он может казаться по своему внешнему виду. Несмотря на богатство диссонансов и модуляций, основные элементы, которыми он манипулирует с такой неисчерпаемой фантазией, восходят к главным трезвучиям I, V и IV ступеней, их обращениям, а также параллельным мажорам и минорам (пример 1). Приняв во внимание задержания и органые пункты, альтерированные и проходящие звуки, отклонения, а также гармонические сжатия и наложения, большое число сонат Скарлатти

можно полностью проанализировать в категориях этих трех аккордов. Например, соната К. 115, несмотря на невероятное разнообразие и «пальцеломные» аччиакатуры, целиком построена на тонической, доминантовой и субдоминантовой гармониях. Этих трех аккордов достаточно, чтобы продемонстрировать ясную и безупречную логику, лежащую в основе этой неистовой пьесы.

The image displays two systems of musical notation, each consisting of three staves (bass, treble, and bass clefs). The first system is labeled 'МАЖОР' (Major) and the second 'МИНОР' (Minor). Each system shows three chords: I (tonic), V (dominant), and IV (subdominant). The chords are shown in three variations: the original triad, an 'Альтерированная терция' (Altered third), and a 'Параллельный' (Parallel) form. In the major system, the altered third is a minor third (e.g., C-Eb) and the parallel form is a minor triad (e.g., C-Eb-G). In the minor system, the altered third is a major third (e.g., C-E) and the parallel form is a major triad (e.g., C-E-G).

Пр. 1

Гораздо реже встречаются у Скарлатти аккорды, построенные на других ступенях гаммы. Минорные трезвучия мажорной гаммы — VI, III и II ступени — могут быть поняты как параллельные миноры от I, V и IV ступеней, а мажорные трезвучия минорной гаммы на III, VII и VI ступенях — как параллельные мажоры (пример 2). Скарлаттиевская трактовка, по-видимому, не дает независимой функции трезвучию VII ступени мажорной или минорной гаммы (пример 3) или II в минорной гамме (пример 4). Эти трезвучия у него обычно родственны доминанте.

Здесь следует подчеркнуть, что Скарлатти, по-видимому, считает, что любой аккорд восприимчив к сменам мажора и минора, происходящим по ходу пьесы. Именно эта готовность к переменам в ту и другую сторону, к сменам света и тени, ма-

МАЖОР	Параллельный минор	МИНОР	Параллельный мажор

Пр. 2

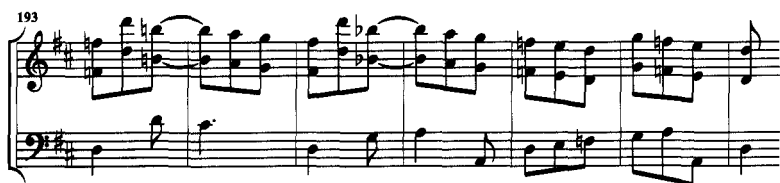
Пр. 3

Пр. 4

жора и минора придает пеструю окраску внешнему виду многих сонат Скарлатти (пример 5). Это проявляется не только в его альтерациях тоники, но также и в использовании минорных субдоминант в мажорной тональности. Свидетельством любви Скарлатти к колебанию между мажором и минором служат последовательности, состоящие из минорного трезвучия IV ступени и мажорного V в пьесах, имитирующих народную музыку (пример 6, схема извлечена из сонаты К. 105).

Несмотря на модальные свойства таких последовательностей Скарлатти употребляет их совершенно по законам тональности — как в отношении их временной окраски, так и с точки зрения их функции в структуре всей пьесы. (Все скарлаттисские последовательности, кажущиеся модальными, неизменно даны им в тональной трактовке. См., например, плагальную каденцию первой половины сонаты I или колебание между тоникой d-moll и аккордом C-dur, основанное на пониженном

[Allegro]ssimo]



Пр. 5. Парма III 29 (Лонго 465) К. 96



Пр. 6



Пр. 7. Венеция III 18 (Лонго 214) К. 223

вводном тоне в сонате К. 516, или нижеследующий эпизод из сонаты К. 223) (пример 7).

Часто Скарлатти желает начать пьесу в миноре (К. 552, 519) или провести в миноре центральный раздел (К. 44, 133), чтобы разразиться вспышкой сияния в мажоре в конце. Иногда он хочет обратного и как бы опускает на мажорную пьесу облака, заканчивая ее в миноре (К. 107).

ОБРАЩЕНИЕ И ОСНОВНОЙ БАС

Мне не удалось выяснить, был ли Скарлатти хоть каким-либо образом знаком с теорией основного баса и обращения аккорда, которую Рамо впервые изложил в своем «Трактате о гармонии» (1722). Многие композиторы XVIII века (наиболее известные из них — И. С. и К. Ф. Э. Бах) отказывались ее принять, и для их музыки лучше подходит система анализа, основанная на классификации аккордов, которую наиболее полно разработали традиционные трактаты XVIII века по цифрованному басу. В этих трактатах игнорируется принцип обращения, и аккорды классифицируются как трезвучия, аккорды с секстой, аккорды с секстой и квартой, аккорды с септимой, аккорды с секстой и квинтой и т. д. Будучи достаточно опытным исполнителем *basso continuo*, я могу засвидетельствовать практическое удобство этой классификации. Исполнитель *continuo* мыслит аккорды только в их контексте. Принцип обращения для него мало полезен, за исключением случаев арпеджио, построенных на басах. Скарлатти, как и все другие композиторы XVIII века, был с детства исполнителем партии *continuo*, умел мгновенно сводить всю музыку (в любом стиле) в вертикальный аккордовый костяк и видеть движение простых основных гармоний *continuo*. Тем не менее совершенно независимо от Рамо принцип обращения аккорда, можно сказать, витал в воздухе и по крайней мере частично молчаливо признавался всеми теми композиторами, которые противились его принятию в теорию. Ученик Скарлатти Антонио Солер в трактате «Ключ модуляции», к которому мы вскоре обратимся более обстоятельно, никак специально не упоминает о принципе обращения аккорда, но его примеры и комментарии к ним не оставляют сомнений в том, что он считает этот принцип само собой разумеющимся. Солер следующим образом классифицирует основные мажорные и минорные консонансы,

демонстрируя трезвучие в качестве совершенного, секстаккорд — несовершенного и квартсекстаккорд — составного (пример 8). В том стиле, который Скарлатти развил в своей клавирной музыке, идея обращения аккордов находит гораздо больше места, чем в его вокальном творчестве.



Пр. 8. Солер, с. 47–48

Попробуем рассмотреть скарлаттиевские секстаккорды. Что касается гармонии continuo, то их функция зыбка. Они часто относятся к трезвучию на том же басу и ведут себя просто как меняющиеся ноты¹ (пример 9), или с которым они могут соединиться, чтобы образовать квинтсекстаккорд, которому исполнитель continuo отдавал предпочтение перед многими другими аккордами, отмеченными только как аккорды с секстой (пример 10). В других случаях они отчетливо связаны с тем, что мы могли бы назвать «корневой позицией аккорда» (пример 11).



Пр. 9



Пр. 10



Пр. 11

Скарлатти, по-видимому, не задумывался над полным набором квартсекстаккордов как таковых. Единственный из них, имеющий, судя по всему, самостоятельное существование — это $I^{6/4}$, связанный с V ступенью. Другие квартсекстаккорды образуются из арпеджирования басов, проходящих или переменных нот, а также в ходе отклонения придающего им временную функцию $I^{6/4}$.

Скарлаттиевское употребление неаполитанской сексты не особенно ясно; она образует лишь деталь в его богатой тех-

¹ Под термином «меняющиеся ноты» я имею в виду соседний тон, чередующийся с основным. Например, в мотивах C—D—C или C—H—C звуки D и H — это меняющиеся ноты.

нике альтерации. Она часто подчиняется обычной минорной субдоминанте или альтерациям, производимым поступенно движущимися голосами (К. 29 и 96).

Скарлатти больше занимает фундаментальная тональная функция, нежели фундаментальный бас. Гармония Скарлатти лишена басовой основы. Она больше не покоится непосредственно на горизонтальной линии баса, а подвешена на основных ступенях тональности. Аккорды для Скарлатти не являются совокупностью голосов — по крайней мере, в пределах его основного двухголосного письма с его непременным требованием вокально ясного голосоведения; они представляют собою точки тональности. Его гармонии — не твердые тела, которые могут переставляться, словно мозаика, они текучи и могут смешиваться и сочетаться, словно краски у художника. Гибкие по природе своей скарлаттиевские аккорды допускают все виды расширения, сжатия и совмещения их тональных функций. Отсюда неопределенность и очевидная нетрадиционность его голосоведения.

Остальные элементы скарлаттиевской гармонии могут быть рассмотрены в терминах словаря цифрованного баса XVIII века, как он разработан Гаспарини — на языке вертикальных комбинаций тонов, производимых задержаниями, или диатоническим движением голосов, или в категориях обращений или комбинаций, или же сочетаний трех основных каденционных аккордов. Но ни правила гаспариниевского цифрованного баса, ни установленные принципы вокального голосоведения, в совершенстве продемонстрированные в скарлаттиевских операх и церковной музыке, недостаточны, чтобы объяснить его клавесинную музыку. Здесь должны учитываться скарлаттиевская специфическая и в значительной степени уникальная техника соединения различных элементов трех основных трезвучий и приемы увеличения и уменьшения числа голосов. Но как бы ни было заманчивым показать, сколь много из скарлаттиевской наиболее разработанной гармонии может быть сведено к трем основным комбинациям, нет оснований предполагать, что Скарлатти когда-либо преднамеренно упражнялся в таком ограничении или хотя бы задумывался о нем. Преобладание каденционных формул, несмотря на использование им всего словаря средств цифрованного баса XVIII века и огромное разнообразие его гармоний, производимых горизонталь-

ным диатоническим движением голосов, является просто неизбежным результатом скарлаттиевского всеохватывающего чувства тональности.

ДРУГИЕ ЭЛЕМЕНТЫ ГАРМОНИЧЕСКОГО СЛОВАРЯ, ОСОБЕННОСТИ СЕПТАККОРДОВ

Поведение скарлаттиевских септаккордов менее всего соответствует концепциям общепринятой гармонии. С точки зрения теории цифрованного баса у Скарлатти можно отыскать весь словарь септаккордов и то, что можно было бы назвать их обращениями. Но он, по-видимому, никогда не задумывался над полным набором второстепенных септаккордов на всех ступенях гаммы и их обращений (как это разработано теорией XIX века). Что касается аккордов, то они в основном представляют собой только вертикальное в стиле *continuo* сведение интервалов, образованных горизонтальным голосоведением или комбинацией элементов из трех основных аккордов. Даже самые обычные скарлаттиевские септаккорды — доминантсептаккорд и уменьшенный септаккорд, редко даны в той функции, которая предписана им Бахом и Моцартом, руковод-

[Allegro]

Пр. 12. Венеция IX 22 (Лонго 150) К. 409

ствами по гармонии XIX века, или даже самим Скарлатти в его вокальных произведениях.

В целом Скарлатти избегает утяжелять свои септаккорды или их обращения. Он никогда не утопает в них, что называется, на немецкий лад. Не использует он также доминантсептаккорды для подслащивания, как это делают приторные секвенции во многих произведениях его итальянских современников. Скарлатти, по-видимому, остается, так сказать, на поверхности септаккордов, будто стараясь не потерять легкости своих часто изменяющихся тональных течений, избегая уплотнять свои линии и фигуры — тонкие и рельефные (пример 12).

В большинстве случаев скарлаттиевские септаккорды — это соединения простых интервалов, образованные движениями верхних голосов на фоне баса и самих по себе. Солер в своих примерах модуляции при обсуждении отдельных аккордов никогда не говорит о септаккордах, а только о составных интервалах между голосами и басом.

Именно доминантсептаккорд у Скарлатти является наиболее очевидно нетрадиционным. Часто весь аккорд разрешается в голый унисон, что было бы трудно объяснить с точки зрения вокального голосоведения (пример 13). Снова и снова септима повисает без видимого разрешения (пример 14). Скарлатти редко использует доминантсептаккорд, чтобы усилить финальную каденцию. Полное четырехголосное изложение и разрешение каденционного доминантсептаккорда, как это сделано в сонате К. 246 — редкость. Если в каденционной доминанте имеется септима, Скарлатти часто разрезает аккорд, пропуская в нем терцию (пример 15). (Рекомендуемый Лонго доминантсептаккорд в сонате К. 308 (Лонго 359) совершенно не соответствует обычной скарлаттиевской практике и декламационности этой пьесы.)



Пр. 13. Венеция III 1 (Лонго 257) К. 206



Пр. 14. Экзерсисы 18 (Лонго 416) К. 18



Пр. 15. Венеция IV 21 (Лонго 228) К. 256

Нередко Скарлатти сознательно избегает употреблять доминантсептаккорд там, где его ждешь, например, в финальной каденции, если он был уже использован в предыдущей каденции (соната К. 206). В сонате К. 520 доминантсептаккорд использован в заключительном разделе, но всякий, кто знаком со стилем Скарлатти, совершенно смело может предсказать, что этого аккорда уже не будет в каденции (пример 16).



Пр. 16. Венеция XIII 7 (Лонго 86) К. 520



Пр. 17

Чтобы понять необычность трактовки Скарлатти доминантсептаккорда и других септаккордов, мы должны уразуметь как его метод свободно транспонировать элементы аккорда из одного голоса в другой, так и его практику наложения элементов одной гармонии на другую. Явно неразрешенный доминантсептаккорд у Скарлатти не что иное, как сжатие IV и V ступеней с басом на субдоминанте, введенным во внутренний голос и выполняющим абсолютно естественное разрешение на кварту вниз (пример 17). Обычно в таких соединениях субдоминантовых и доминантовых элементов бас представляет преддоминантовую гармоническую функцию. Во всех случаях гармонического наложения один из гармонических компонентов должен преобладать над другими. Вскоре мы увидим, как такие наложения объясняются задержаниями, органами пунктами и сжатиями наиболее важных гармонических шагов (пример 17). Более того, мы увидим, что те партии, которые представляют подлинно мелодическую функцию, подготавливаются и разрешаются самым что ни на есть традиционным образом, в то время как дополнительные внутренние голоса, особенно образующиеся из долго тянущихся органных пунктов и наложений, не обязательно подчиняются тем же самым законам. По этой причине примечательно, что скарлаттиевские оставляемые неразрешенными септимами всегда появляются во внутренних голосах. Неразрешенная септима в верхней партии или, вернее, в партии, захватившей верхний регистр, всегда разрешается для слуха в другом голосе, или ее разрешение запаздывает (пример 18).

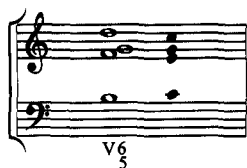


Пр. 18. Венеция XIII 4 (Лонго 266) K. 517

Косвенное диатоническое разрешение доминант — или уменьшенного септаккорда (их разрешения в простое трезвучие — редкость) обычно может быть объяснено горизонтальным движением голосов и тем, что аккорды представляют

собой комбинацию трезвучий, момент встречи или перекрещивания тональных функций, наиболее часто производимых посредством задержаний или органных пунктов, которые заставляют одну гармонию накладываться на другую (см. примеры 40, 42, 47, 53). Иногда органнй пункт подразумевается, но реально не слышен, или отсутствует его приготовление. Тогда диссонансы, кажущиеся недостаточно логичными, в действительности не что иное, как ужатые последовательности традиционной гармонии. Но мы забегаем вперед.

Квинтсектаккорд у Скарлатти, как и в трактатах по цифрованному басу, в том контексте, где он встречается, редко имеет отношение к своему теоретическому корню — септаккорду, за исключением случая арпеджированных басов. Обычно он представляет собой усиление сектаккорда посредством добавления квинты. Это особенно справедливо по отношению к V^6_5 (пример 19). II^6_5 является дальнейшим усилением II_6 (пример 20). Пример неразрешенной квинты в V^6_5 , представляющей собою наложение субдоминантового элемента, но удвоенного верхним голосом, который разрешает ее правильно, см. в сонате К. 206 (пример 21).



Пр. 19



Пр. 20



Пр. 21. Венеция III 1 (Лонго 257) К. 206

Терцквартаккорды, подобно квинтсектаккордам, на языке цифрованного баса часто представляют собой усиление аккорда с секстой, но на сей раз посредством добавления кварты (пример 22). В арпеджированных басах они имеют тесное род-

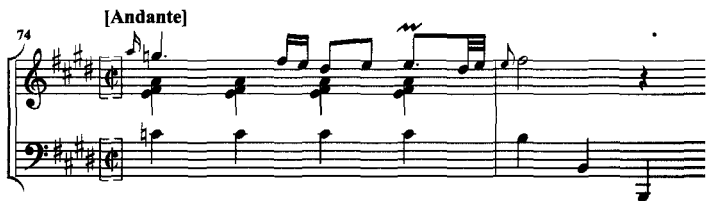


Пр. 22

ство с их так называемым положением основного тона. Обычно они образуются посредством диатонического движения голосов, а иногда в силу активности меняющейся ноты — в данном случае терции и кварты, так что они могут происходить либо из секстаккорда, либо из квартсекстаккорда. Терцквартаккорды у Скарлатти обычно подготавливаются и разрешаются диатонически, но $V^4_{/3}$, как и V_7 , часто функционируют как соединения доминанты и субдоминанты (пример 23). [(Что касается оставшегося неразрешенным $II^4_{/3}$ — фактически наложения IV и V, см. сонату К. 206 (пример 24)].



Пр. 23. Венеция X 3 (Лонго S. 2) К. 420



Пр. 24. Венеция III 1 (Лонго 257) К. 206

Секундакорды таким же образом всегда подготовлены и разрешаются диатонически, в $V^4_{/2}$ смешивают элементы доминанты и субдоминанты. Примечательно, что Скарлатти никогда не разрешает бас ходом на кварту вниз, как делает это в некоторых своих речитативах И. С. Бах (пример 25). Баховское встречающееся порой использование этой формулы и последующее

Глава X · ГАРМОНИЯ СКАРЛАТТИ

гармоническое сжатие дают прямое подтверждение признания в качестве субдоминантовой функции того, что мы сейчас назвали бы обращением доминантсептаккорда (примеры 26 и 27).

[Evangelist]

Die a - ber vor - ü - ber ging - en, lä - stert - en

ihn und schüt - tel - ten ih - re Köp - fe, und sprachen:

Пр. 25. И. С. Бах. «Страсти по Матфею»

99 Evangelist Petrus

Er sprach: Ich bin's nicht

Пр. 26. И. С. Бах. «Страсти по Иоанну»

[Evangelist]

Und sie sassen all - da, und hü - te - ten sein.

Пр. 27. И. С. Бах. «Страсти по Матфею»

51 [Cantabile]

Пр. 28. Венеция XII 7 (Лонго 206) K. 490

Часто в пассажах, в которых секундно-квартовое созвучие заранее подготовлено, Скарлатти избегает утяжелять его и упраздняет для этого секунду. Это в особенности касается $V^4/2$, который в таком случае становится $VII^6/4$ (пример 28).

КАДЕНЦИОННОЕ, В ПРОТИВОПОЛОЖНОСТЬ
 ДИАТОНИЧЕСКОМУ, ДВИЖЕНИЕ ГАРМОНИИ

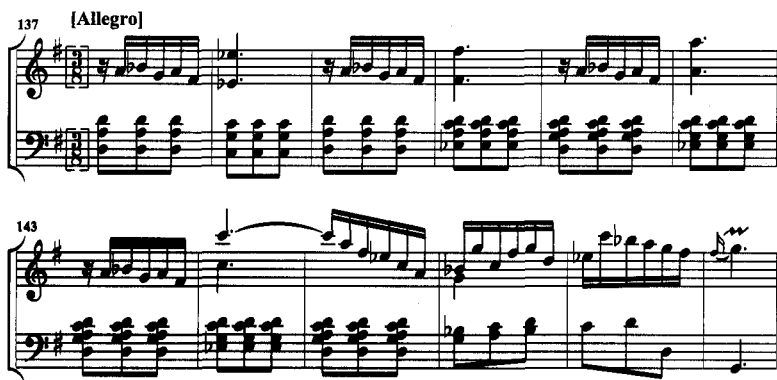
Вся скарлаттиевская гармония либо имеет функцию каденции, либо сформирована диатоническим движением голосов. Каденции могут быть финальными или просто завершать эпизод, они могут подчеркивать большие разделы пьесы, а могут повторяться в последовательностях небольших секвенционных пассажей. Многие скарлаттиевские сонаты демонстрируют значительный контраст между разделами, в которых доминируют каденции, и такими построениями, в которых господствует диатоническое движение голосов. В каждой сонате в заключительном, устанавливающем тональность, разделе каждой половины господствуют каденции, но различие между каденционными и некаденционными разделами часто вуалируется вспомогательным гармоническим украшением и диатоническими фигурациями в каденционных разделах, а также введением второстепенных каденций в первоначально некаденционные эпизоды пьесы. Это различие ясно видно в сонате К. 190, и особенно отчетливо в сонате К. 456 между финальным разделом второй половины (т. 59–77), который основан исключительно на А, D, E и А и поступенном скользящем движении басов в предыдущем разделе (т. 36–58), движущихся от E через Fis, Gis, Fis, E, Dis, D, C, H в А. Более того, единственное отклонение от трехаккордовой гармонии во всей первой половине этой сонаты происходит между т. 13–15. Как обычно, это объяснимо поступенным движением голосов и выдерживанием внутренних органичных пунктов, создающих кратковременные наложения элементов, взятых из двух или всех трех основных аккордов.

Фригийский каданс над диатонически движущимся басом (минорная субдоминанта, мажорная доминанта, часто украшенная параллельным мажором минорной субдоминанты, ведущая в мажорную тонику — либо реальную, либо подразумеваемую) (пример 29) постоянно неожиданно появляется в испанских сонатах Скарлатти точно так, как это сейчас можно услышать в ис-

панской народной музыке. Скарлатти особенно любит его в модуляции во второй половине сонаты и в зависящих пассажах, встречающихся непосредственно перед решительным утверждением заключительной доминанты каждой половины. Обычно его очертания размываются посредством тянущихся органных пунктов и одновременно звучащих в форме аччиакатур нескольких элементов из составляющих ее гармоний (пример 30).



Пр. 29



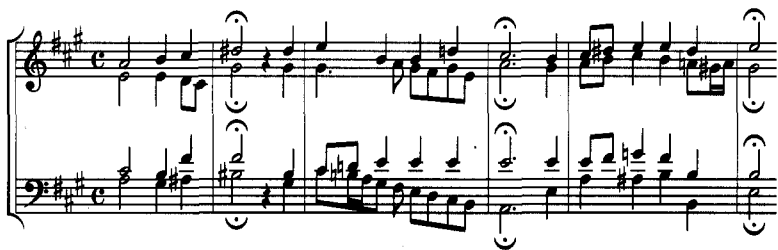
Пр. 30. Парма III 24 (Лонго 204) К. 105

Это размывание происходит главным образом в тех случаях, когда Скарлатти не хочет, чтобы каденция была слишком сильной, когда он желает продлить фразу, исключить любой намек на заключительность (см. пример 45) или оставить неопределенным итог тонального развития. Такие пассажи часто создают острый контраст с ясными каденциями тональных разделов.

ВЕРТИКАЛЬНЫЕ ГАРМОНИЧЕСКИЕ НАПРЯЖЕНИЯ

Сплетение вертикальных гармонических напряжений у Скарлатти намного свободнее, чем у большинства других композиторов XVIII века. Частично это объясняется тем, что горизонтальные связи отдельных голосов гораздо менее

тесны, чем, например, у Баха. Скарлаттиевские задержания обычно лишены напряжения. Бах использует их в качестве вплетений в гармоническую ткань, Скарлатти — как внешнюю краску или как короткие грустные интонации. Он нередко преднамеренно разрушает напряжение, которое может быть создано задержаниями, диссонансами, вводными тонами, тем, что не дает их разрешения общепринятым способом. Они просто выбрасываются в воздух словно искры; накал не передается от одной части фразы к другой, как у Баха. Создается впечатление, будто любая форма внутреннего напряжения, предполагаемого диссонансами немецкой гармонии, претит Скарлатти, и что он использовал всякую возможность избежать его. Нет того непрерывного колебания напряжения, идущего от консонансов через средний диссонанс к крайнему диссонансу, которое придает особый гармонический абрис любому хоралу или речитативу Баха (пример 31) или в сущности любой части Моцарта.



Пр. 31. И. С. Бах. Хорал "Es ist genug" (Cantata 60)

Скарлаттиевская шкала напряжений заключена в тяготениях, проявляемых тональностями, более или менее удаленными от тонального центра, а также в столкновениях и мгновенных вертикальных усилениях, создаваемых проходящими нотами и негармоническими звуками, появляющимися на фоне простого гармонического построения. Скарлатти избегает внутреннего напряжения, уничтожая горизонтальные сплетения, за исключением простейших и наиболее очевидных связующих сил, то есть доминант, параллельных мажоров и миноров, и поступенного мелодического движения. Их он украшает и аранжирует таким образом, чтобы создать иллюзию гораздо большего гармонического словаря, чем тот, которым он в действительности пользуется.

Широкие, открытые и до определенной степени гладкие гармонии долгое время были характерной чертой итальянской музыки, особенно театральной по стилю, где страстная декламация парит над гармониями, которые, как порой может показаться, даже имеют мало общего со свободно льющейся над ними мелодией. Итальянцы в гораздо большей степени мыслят категориями верхних голосов, нежели баса. Однако, как часто истинные откровения, звучащие над банальными басами у Беллини и раннего Верди, придают этим мотивам трагическую грацию.

Самые дерзкие свои вольности Скарлатти ясно выражает простыми основными гармониями (см. пример 32, «исправленный» Лонго; здесь четыре следующие одна за другой септимы являются отнюдь не просто внешним украшением каденционной формулы) и отчетливой их привязанностью к тональному центру, будь этот центр зафиксированным или на какой-то момент сменившим свое место.



Пр. 32. Венеция III 17 (Лонго 309) К. 222

[Оригинал и текст Лонго. Оригинал был дан Лонго в сноске.]

С другой стороны, для уха, привыкшего к большей интенсивности отдельных гармоний, очевидная вольность сопоставления музыкального материала во многих медленных пьесах Скарлатти объясняется ориентацией простых гармоний на тональный центр. Гармонические последовательности, хорошо связанные и звучащие просто и ясно, иногда, как может показаться, утрачивают свой импульс в медленном темпе, если не слышать их в контексте широкого пространства тональной структуры.

СУЩЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ СКАРЛАТТИЕВСКОГО
МЕТОДА: УМЕНЬШЕНИЕ И УВЕЛИЧЕНИЕ
ЧИСЛА ГОЛОСОВ, ТРАНСПОЗИЦИЯ ГОЛОСОВ,
ГАРМОНИЧЕСКИЙ ЭЛЛИПСИС, ОРГАННЫЕ ПУНКТЫ —
РЕАЛЬНЫЕ И ВООБРАЖАЕМЫЕ

Чтобы понять логику скарлаттиевского гармонического стиля в его клавесинной музыке, необходимо иметь в виду несколько типичных скарлаттиевских приемов, которые отличают ее от той музыки (включая сюда его собственную вокальную), которая поддается более простому объяснению на языке традиционной теории XVIII и XIX столетий.

«Импрессионистическое» обращение Скарлатти с клавесином демонстрирует максимум свободы в том, что касается горизонтальных соединений вертикальной гармонии, в чем у этого инструмента имеется много общего с гитарой. Это особенно отчетливо видно в скарлаттиевской привычке без всякой подготовки уменьшать и увеличивать число голосов — с целью достичь лучшего клавесинного звучания интонации, гармонической краски, либо с тем, чтобы специально создать своеобразную неопределенность. Некоторые элементы или заполняющие аккорд интервалы сплошь и рядом пропускаются (например, терция или даже квинта в заключительной тонике), что придает ему легкость и текучесть. Интервалы эти опускаются, и мы их домысливаем как само собой разумеющиеся. Аккорды эти должны такими и оставаться, поскольку реальное присутствие этих интервалов, как красноречиво демонстрируют многие такие заполнения аккордов, сделанные Лонго, крайне нежелательно. Горизонтальное плетение гармонии редко выдерживается более чем в двух крайних голосах, по отношению к которым остальные голоса являются простым дополнением или наполнением. В X главе своего трактата «Ключ модуляции» Солер говорит о модуляции (с. 84): «...[Все основные движения партий должны концентрироваться в крайних голосах, поскольку. — *Прим. авт.*] ... ухо слышит эти голоса лучше, чем те, что находятся в середине — то есть альт и тенор, являющиеся лишь сопровождением, соответствующим необходимым консонансам».

Большинство скарлаттиевских «запрещенных» последовательностей в тех случаях, когда их нельзя объяснить принципами инструментального удвоения или усиления звучности, которыми можно объяснить большинство его параллельных октав и многие явно разделенные невокальные по своей природе построения, может

быть понято как результат его укоренившейся привычки транспонировать партии и менять их местами на клавиатуре. Основная гармоническая последовательность абсолютно правильна с точки зрения двух ведущих крайних партий; только глаз, а отнюдь не ухо, страдает от недостатка соответствия между проведением реально выписанных партий и традиционной последовательностью гармонии, внутренними взаимозаменяемыми голосами которых они являются. Когда в доминантсептаккорде Скарлатти переносит в верхний голос заимствованный субдоминантовый бас — *nota bene* — он никогда не помещает его в верхнюю партию, а дает ему возможность смешаться в сплетении средних голосов.

Нередко последовательность, которая в действительности основана на простой цепи гармоний, отвечающих всем самым что ни на есть традиционным требованиям, предъявляемым к общим тонам или задержаниям, изложена Скарлатти на клавиатуре с использованием параллельных квинт и с явно абсолютно невокальным голосоведением, как в примере 33. Однако такой пассаж, если рассмотреть его с точки зрения взаимозаменяемости и перестановки партии, обнаруживает в высшей степени простую и традиционную последовательность, богатую к тому же общими тонами (пример 34).



Пр. 33. Венеция IX 7 (Лонго 275) К. 394



Пр. 34

Очень часто, особенно в ранних сонатах, нисходящая секвенция из сектаккордов выполнена посредством ломаных параллельных квинт между верхними партиями (пример 35). Это, конечно, просто общепринятая трехголосная последовательность с меняющимися местами голосами в манере, которая вполне подходит для клавесина (пример 36).



Пр. 35. Экзерсисы 18 (Лонго 416) К. 18



Пр. 36



Пр. 37. Венеция XI 11 (Лонго 151) К. 464

Великолепным примером транспонирования голосов и октавы является маленькая деталь, обнаруживаемая в т. 28–33 сонаты К. 464 и в аналогичных пассажах в ней (пример 37). Она не сразу находит себе объяснение и может легко спровоцировать редактора на «исправление», как это и сделал Лонго, которого не предостерегали от этого примеры методики Скарлатти. В действительности же здесь происходит следующее: *Fis*, устранившийся Лонго в т. 29 в угоду *E*, является задержанием, которое было приготовлено в предыдущем такте. С точки зрения вокального благозвучия оно **приготовлено в другом**

голосе — октавой выше. Истинное движение верхнего голоса в т. 28–31 — G, Fis, E, D. К тому же «исправление» Лонго сглаживает гармонический контур фразы тем, что лишает ее в т. 29 вертикального напряжения и придает этому такту примерно такой же вес, как и т. 30.

Часто Скарлатти не только отдельные интервалы аккорда не берет, а оставляет их лишь воображению слушателя в надежде, что они само собой разумеются, но пропускает целый аккорд или оставляет домыслить его слушателю в общем ощущении движения гармонии. Этому соответствует метод Скарлатти противопоставлять существенно важные шаги гармонии последовательностям, которые самоочевидны (см. пример 47).

Одним из любимых приемов Скарлатти соединения неожиданных гармонических ходов, подготовки перетеканий одной гармонии в другую и наложений различных гармоний одной на другую является органнй пункт. За исключением его применения в фугах, органнй пункт в басах встречается у Скарлатти лишь очень краткими. В сущности подлиннй скарлаттиевскй бас — это точки фокусирования тональности — часто можно найти в середине или наверху, как и внизу его музыкальной ткани. (См. сонату К. 14, т. 12–17 и т. д. в качестве примера доминантового органного пункта, находящегося высоко в воздухе, в то время как нижний голос поднимается навстречу; или сонату К. 12 как пример последовательности звенящих органнх пунктов, взбирающихся терциями в верхнем голосе в т. 14–18 и т. д.) Однако обычно скарлаттиевскй органнй пункт вкрапляется в среднй голос и удерживается посредством повторения фигурации или же им позволяется на какой-то момент исчезнуть или уступить место декоративным сменам гармонической детали. Часто во внутреннх голосах органнй пункт, как будто исполняемый трубой или на открытых струнах гитары, отражается словно блики на неотполированной бронзе (см. сонату К. 8).

Многие скарлаттиевскй органнй пункт вдохновлены, по-видимому, звучанием открытых струн гитары, как в сонате К. 26, которая едва ли не полностью подходит для этого инструмента. Почти половина из 148 тактов этой сонаты содержит явнй органнй пункт. В первой ее части господствуют два основнх органнх пункта — на двойной доминанте (т. 30–42) и собственно на доминанте, который, хотя иногда

и прерывается, на самом деле руководит всем дальнейшим развитием в первой половине сонаты (т. 43–68) (пример 38). Это более очевидный, чем обычно, пример гигантской каденции, подчиняющей себе всю структуру этой скарлаттиевской сонаты.

Пр. 38. Экзерсисы 26 (Лонго 368) К. 26

Во внутреннем органном пункте сонаты К. 321 A-dur, «исправленной» Лонго, Скарлатти в обеих ее половинах удастся сделать так, что нота Н звучит непрерывно на протяжении всего пассажа. Это великолепный пример простоты, которая лежит в основе тонального мышления Скарлатти. Раньше в этой пьесе он уже установил доминанту, но ему понадобилась двойная доминанта, и он, не выделяя для нее, как обычно это делал, отдельного раздела, просто продлевает звучание этой ноты, в то время как все другое продолжает свое движение. Тем самым он как бы сжимает все вместе. При повторении во второй половине Скарлатти использует такую же двойную доминанту, чтобы придать больше силы самой доминанте, которая была ослаблена ранее появившейся тоникой (пример 39).

29 [Allegro]

34 72

74

Изменения, внесенные Лонго:

29-32

31-32

33-34

* Оригинал, цитируемый в сноске. Лонго не дает никакого примечания относительно расхождения в т. 31-32. В тексте т. 72-75 Лонго на самом деле приводит версию, имеющуюся в Венеции, хотя он утверждает, что изменил их. Тот вариант, который он цитирует в сносках как оригинал, — это очевидно, результат какой-то ошибки.

Пр. 39. Венеция VI 26 (Лонго 258) К. 321

ГАРМОНИЧЕСКОЕ НАЛОЖЕНИЕ

Но самый поразительный прием Скарлатти (весьма оригинальный в его время) и источник многих «модернизмов», еще и сегодня воспринимаемых как неожиданность, — это наложение одной гармонии на другую. Этот прием долгое время большинством композиторов употреблялся ограниченно. Мы находим его в столкновениях элементов доминанты и тоники в так называемой «кореллиевской каденции», в предъемах, проходящих нотах, и в более или менее традиционных задержаниях или органнх пунктах, а также в сгущении у раз-

личных инструментальных тембров внешнего декора, который не всегда согласуется с основным басом, как в некоторых Бранденбургских концертах Баха. Мы находим это в двойственности некоторых речитативных последовательностей (см. примеры 26, 27) или в некоторых клавирных прелюдиях и «Хроматической фантазии» Баха, в допускающих двоякое толкование промежуточных построениях между одной однозначно понимаемой гармонией и другой. Но никогда ранее этот прием не употреблялся с такой свободой и гибкостью, как у Скарлатти. Предвосхищая до определенной степени некоторые из характерных приемов Стравинского, Скарлатти порой соединяет основные гармонии вместо того, чтобы позволить одному аккорду на какой-то момент лишь окраситься заимствованиями из другого.

Скарлаттиевские гармонические наложения подготавливаются несколькими способами. Наиболее привычный из них происходит из обычных приемов задержания — привязывание элементов одного аккорда к другому.

Иногда налагаемые гармонии подготовлены и отчетливо выявлены посредством совершенно обычных органных пунктов. В других случаях органные пункты прерваны или попросту предполагаются. В наиболее сложных случаях имеются два и даже более органных пункта, которые звучат одновременно (см. ниже пример 42).

Во многих случаях традиционные гармонические последовательности, особенно каденции, сжимаются до их отдельных элементов, звучащих одновременно все, без видимой подготовки, а отдельные внутренние голоса транспонируются и обмениваются своими функциями (см. ниже примеры 43, 47).

Часто подготовительная ступень, которая могла бы непосредственно объяснить цепь необычной гармонической комбинации, но при этом лишить ее всей неожиданности, преднамеренно пропускается (см. ниже пример 47).

Пассажи, подобные тому, что дан в примере 40, содержат гармонические акценты (*sforzati*) над органными пунктами, которые производят впечатление нонаккордов, но каждый, кто знаком с более явными примерами наложения в аналогичных пассажах, знает, что это не что иное, как соединение элементов субдоминанты и доминанты, и что пропуск разрешения этой кажущейся ноны в т. 30 и аналогичных пассажах (т. 107,

113 и 115) сделан совершенно преднамеренно, поскольку Скарлатти действительно не хочет никакого утяжеления последующего квартсекстаккорда. Подобным же образом он позволяет угаснуть уменьшенной квинте в квинтсекстаккорде в т. 39–40, вообще оставляя ее без разрешения, так как это не истинный диссонанс, подготовленный задержанием, каким может показаться это созвучие, а продлеваемое предыдущее созвучие — иными словами, наложение, которое не подчиняется тем законам, каким подчиняется подлинное мелодическое выполнение гармонической последовательности. Замечательно, что Скарлатти никогда не помещает такие остающиеся неразрешенными диссонансы в настоящем верхнем голосе. Подлинный двухголосный каркас — не обязательно тот, что в первую очередь виден глазу. Это то, что может лежать в основе причудливых скарлаттиевских фигураций и транспозиций голоса на октаву. Этот двухголосный контур всегда подчиняется традиционным правилам вокального голосоведения гармонии. Лонговское изменение звука D на A на второй восьмой в т. 40 придает квартсекундаккорду совершенно нескарлаттиевскую весомость в таком контексте.

21 [Allegriſſimo]

28

35

Крайний образец наложения можно найти в примере 41.



Пр. 41. Венеция XV 27 (Лонго 232) К. 124

Этот момент встречается по ходу модуляции из *f-moll* в *D-dur*, когда Скарлатти достигает уменьшенного септаккорда на *Cis*, который оказывается не чем иным, как соединением элементов доминанты и субдоминанты в *d-moll*. Смело игнорируя общепринятые нормы и ощущения своих будущих редакторов, Скарлатти разрешает левую руку в *D*, выдерживая органнй пункт на *G* и ведя самую верхнюю партию параллельными с басом октавами. Тем самым он накладывает элементы аккорда *g-moll* на элементы аккорда *D-dur*, в результате чего волосы встают дыбом. В момент поворота в *D* в т. 95 органному пункту на *F*, звучащему с т. 83, позволяется отклониться. Он, по-видимому, идет в *G*, но в ином контексте вполне мог бы исчезнуть, словно замирающий отзвук. Между прочим, ничего не может быть инороднее скарлаттиевской гармонической фразировки и декламационности, чем заполнение аккорда *D-dur* в т. 102, предложенное Лонго. Скарлатти записал именно то, что хотел.

Исходя из вышеизложенного, так или иначе объяснимы все скарлаттиевские так называемые аччакатуры. Они не являются звуковыми кластерами в том смысле, что создают произвольные кляксы из диссонансов, не обязательно они будут и случайными заполнениями из диатонических интервалов или одновременно звучащих соседних звуков; это логически оправданные обороты скарлаттиевского гармонического языка и естественные проявления созданной им тональной структуры.

Аччакатуры в сонате 119 постоянно цитируются в качестве примеров крайних диссонансов или образцов введенных мелизмов — заполнений интервалов или соседних нот в стиле Гаспарини или Джеминиани (пример 42). Диссонансы действительно предельные: в т. 163 (по крайней мере

Пр. 42. Венеция XV 22 (Лонго 415) К. 119

в «неисправленной» версии) одновременно звучат все, кроме терции, звуки гаммы d-moll. Но на самом деле они не являются диссонансами, требующими мелодической трактовки и разрешений в стиле вокальной линии, — это не что иное, как нити тонической доминантовой и субдоминантовой гармоний, которым позволено свиться в органные пункты — совпадать и звенеть. Обращают на себя внимание следующие органные пункты: на D (т. 18–34), на A (т. 36–44, за исключением т. 39), на A (т. 51–65, 96–106), на E (т. 106–115), на D (150–162, 163–175, 176–186). Органными пунктами, накладывающимися на некоторое время на последний органнй пункт на D, являются два — один на A (т. 161–170, 172–175) и другой на E (т. 162–168). Иными словами, все элементы каденции на A соединены (при отсутствии Gis, который действительно есть признак доминанты) не только в отдельные аккорды, но и в одновременно звучащие органнй пункты, смешанные в звучащей массе диссонанса,

который еще больше звенит благодаря присутствию в нем элементов каденций на D, производимой посредством добавления субдоминанты g-moll к A и D. Едва ли возможна большая запутанность чисто доминантовой гармонии внутри ограниченной тональной схемы. Этот сумбур совмещенных друг с другом гармоний проявляется ближе к концу пьесы в серии ясных и прозрачных каденций.

СЖАТИЯ И РАСШИРЕНИЯ

Скарлаттиевская техника расширения или сжатия основной гармонической последовательности проявляется с наибольшей ясностью в его каденционных формулах. Скарлаттиевские каденционные последовательности могут быть то большими, то меньшими. Заключительные разделы обеих половин сонаты являют собой не что иное, как большой повторный каданс, разнообразно расцвеченный с внешней стороны. Начиная с того раздела сонаты, который охватывает ее половину или около того, скарлаттиевские каденции могут ужиматься до любой степени. Большая каденция может состоять из повторенных меньших каденций или может растянуться посредством ложных каденций, которые предваряют заключительную. Наименьшие каденции могут свестись к их основным ступеням — IV, V, I и даже ужаться еще больше — до точки, в которой одна гармония звучит над другой. Вступительные аккорды сонаты К. 175 (пример 43) — как раз подобные сжатые каденции, в данном случае введенные без подготовки (см. также сонату К. 490, т. 35–37 и т. д.).



Пр. 43. Венеция I 28 (Лонго 429) К. 175

[Лонго дает левую руку так, как указано выше, цитируя в сноске оригинальную запись т. 2–6 (без т. 1)]

Такое сжатие каденционных формул — один из главных приемов Скарлатти, используемый для варьирования гармо-

нического движения внутри пьесы; элементы этих формул могут ужиматься и смешиваться в середине, в модулирующих пассажах или оказываться подчиненными гармониям, производимым посредством диатонического движения. Когда Скарлатти ускоряет ход своих каденций, их элементы могут так громоздиться один на другой, что, в конце концов, сливаться в так называемую аччиакатуру, напоминая лопасти быстро вращающегося пропеллера, сливающиеся в одно пятно. В сонате К. 119 элементы всех трех каденционных аккордов наталкиваются на диссонантное сплетение в середине пьесы только лишь для того, чтобы в конце обеих половин выплыть в ясном, открытом и раздельном виде. (В этой пьесе ритмическая пульсация в сжатых каденциях замедляется до восьмушки, а в расширенных каденциях в конце пьесы ускоряется до шестнадцатых.) См. сонату К. 466 f-moll в связи с сериями каденций — из G в C, которые занимают все, кроме пяти первых тактов, из тридцати четырех, охватывающих первую половину сонаты. Соответствующая каденция — из C в F — занимает т. 50–76 второй половины. Остальное в сонате занято небольшими модулирующими каденциями, которыми Скарлатти чудесно манипулирует, создавая непрерывно льющуюся пьесу.

Наиболее обычным из скарлаттиевских наложений и сжатий является поглощение повисающих субдоминанты и доминанты (как в сонате 105) непрерывными органичными пунктами, построенными на квинтовых тонах обоих аккордов (см. пример 30). Процесс сжатия отчетливо виден в аналогичном пассаже из сонаты К. 96, где параллельные квинты (находящие объяснение в последующем сжатии) субдоминанты и доминанты сначала звучат раздельно, затем сливаются в пассаж, окончание которого было «исправлено» Лонго, поскольку Скарлатти поместил неаполитанскую сексту в верхнем голосе, что приводит к одновременному звучанию звука В на фоне органного пункта Н (т. 68) (пример 44).

Скарлаттиевские сжатия или наложения каденционных элементов — либо IV, V, либо IV, V, I — часто встречаются в тех случаях, когда он желает избежать ощущения завершенности или же, чтобы не нарушать непрерывность или не устанавливать определенную тональную ориентацию в неподходящий для этого момент пьесы. Например, в сонате К. 216 в т. 93–94 Скарлатти не хочет, чтобы его каденции были слишком силь-



Пр. 44. Парма III 29 (Лонго 465) К. 96

[Лига в т. 68 взята из Венеция XV 6.]



Пр. 45. Венеция III 11 (Лонго 273) К. 216



Пр. 46. Парма IV 26 (Лонго 273) К. 216

ными (пример 45). В качестве заключительной доминанты Н-диг должен установиться, создавая ощущение задержания; он не должен соотноситься со всем остальным как тоника. (Нельзя сделать большей ошибки при исполнении, чем ослабить интенсивность тех каденций, которые приводят к оконча-

тельной доминанте, ведущей к заключительной тональности.) В т. 90–93 вместо того, чтобы установить субдоминанту H-dur как ясное трезвучие E-dur, он размыкает каденцию звучащими элементами этой гармонии на второй доле, соединяет ее с трезвучием Fis-dur — доминантой H-dur.

В сонате К. 216 мы находим сжатия двух фригийских каденций, скрытых посредством пропусков, обращений и наложений, а именно IV и V к H и IV и V к E, которые колеблются вперед и назад, создавая общую зыбкость между тоникой и доминантой в середине первой половины сонаты (пример 46).

Как мы уже видели, большое число скарлаттиевских атчаакатур образовано посредством ужимания каденций. Так получаются поразительные диссонансы трижды повторяемой фразы, открывающей эпизод-отклонение в сонате К. 215. Они столь шокирующие, что Лонго «исправляет» их (пример 47). Полнозвучный подъем каждого повторения фразы осуществляется не посредством транспозиций, например, перемещения целиком тональности, как бывает в других подобных пассажах Скарлатти или в аналогичных эпизодах у Бетховена. Здесь плавное соединение каденциями родственных тональностей, за исключением нескольких «шагов», один из которых сжат, а другие пропущены. Первое проведение фразы образует каденцию в Fis-dur (двойная доминанта к E-dur), но разрешение в Fis-dur опущено. Второе проведение фразы начинается в параллельном для Fis-dur миноре (dis-moll или es-moll), альтерированным в мажор как доминанту к Gis-dur или As-dur. Аналогичным образом мы приходим к F или Eis, чтобы начать третье проведение фразы. Это приводит нас в Des-dur или Cis-dur и последующий пассаж возвращает через Fis-dur в доминанту H-dur.



* Этот аккорд в тексте изменен Лонго посредством удаления двух звуков Fis (и аналогичным образом в подобных эпизодах), однако Лонго цитирует оригинальный текст в сноске.

Проанализируем первое проведение фразы в Fis-dur (т. 42–45), чтобы увидеть, как получаются «исправленные» Лонго диссонансы. Прежде всего мы должны начать с предположения, что доминанта и тоника постоянно колеблются между мажором и минором или оставляют возможность двояко их толковать. Т. 42 дает ключ к сжатиям всего пассажа.

Первая доля: Cis (V)

Вторая доля: Cis, h-moll (V, IV)

Третья доля: Cis, fis-moll, Gis-dur (V, IV moll от V, DD)

Иными словами, первым мы имеем сначала лишь звук Cis, затем сжатую фригийскую каденцию в Cis-dur, затем сжатую полную каденцию в cis-moll, который тут же меняется на Cis-dur как доминанту к Fis (т. 45).

«ИСПРАВЛЕНИЯ» ЛОНГО И НАМЕРЕНИЯ СКАРЛАТТИ

Лучше всего оригинальность гармонии Скарлатти и отсутствие ее связи с традиционными представлениями могут продемонстрировать те исправления, которые повсюду рассыпаны в издании Лонго, или несколько сонат полностью переписанные Гансом фон Бюловом. В обоих случаях исправления скарлаттиевского текста в высшей степени грамотные, но они основаны на широко распространенной ошибочной концепции его стиля, на непонимании того, что он изобрел стройную систему гармонии — систему, к которой не был приобщен ни один другой композитор XVIII столетия.

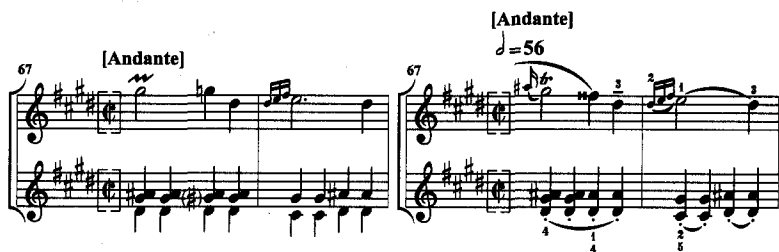
Поразительно, что столь тонкий и опытный музыкант, как Лонго, ощущал потребность сделать так много исправлений. Ибо совершенно ясно, что все эти особенности Скарлатти являются преднамеренными и составляют характерную черту стиля, который нельзя изменить, не исказив при этом. Непосредственно почти за каждым таким «исправлением» следует пассаж, который противится изменению и который демонстрирует непоследовательность «исправления» и доказывает полную невозможность сформулировать идею Скарлатти по-другому, языком общепринятой гармонии. См., например, безуспешное лонговское «исправление» со всей очевидностью специально употребленных параллельных октав между

сопрано и басом в сонате 258, т. 1–8. Сравнение этого эпизода с т. 9–16, в которых Скарлатти опять повторяет диатоническое движение баса, убеждает в том, что он предполагал такие октавы и в первом случае.

За исключением ошибок переписчика и неточностей в рукописях, почти все исправления Лонго не являются необходимыми и, конечно же, они не столь логичны, как полагал Лонго. Это доказывается огромным числом сходных пассажей, которые он вынужден был оставить «неисправленными» ввиду их в высшей степени органичного вплетения в ткань пьесы. Не говоря уж о большей восприимчивости к диссонансам, музыкант XX столетия лучше оснащен для того, чтобы понять те приемы внутренних органичных пунктов, транспозиции голосов, а также гармонических наложений и сжатий, которые объясняют каждый отдельный пассаж, казавшийся нелогичным и спорным Лонго и его современникам.

Необходимо, однако, признать, что скарлаттиевские частые выключения голосов кажутся менее обоснованными. По-видимому, только лишь опытный исполнитель партии *continuo* и клавесинист по достоинству может оценить это. На протяжении всей истории практики цифрованного баса привилегией исполнителя *continuo* было создавать градации звучания довольно негибкого клавесина посредством заполнения или прорежения аккордовой фактуры при расшифровке цифрованного баса. Имеется огромное различие между расшифровкой *continuo*, которая хорошо выглядит на бумаге, и той, которая хорошо звучит при исполнении, поддерживающей сольные партии и при этом не выщипывающей себя, создающей гибкий фон, добывающейся подлинной чуткости ансамбля. Если сохраняется основополагающая непрерывность звучания, если у баса убедительная и главенствующая линия, если явно выявлена сущность ритмической структуры, то свобода в голосоведении, в пропуске партий и даже во временном введении параллелизмов, в удвоении внутренних голосов может быть безграничной.

С совершенным мастерством, как мы видим это в сонате К. 206 (пример 48), Скарлатти конструирует свои фразы, учитывая нюансы вокальной выразительности. В т. 67–68 он позволяет голосу вздохнуть и оттеняет его на фоне *pianissimo*, достигаемого мгновенным смягчением диссонанса и заменой его



Пр. 48. Венеция III 1 (Лонго 257) К. 206

[В оригинале и в тексте Лонго. Оригинал был дан Лонго в сноске.]

чистыми квинтами. Лонго своими «исправлениями» не только не удастся привести скарлаттиевские гармонии к общепринятой правильности, он своей фразировкой повсюду демонстрирует полное непонимание декламационности вокальной линии.

См. пример 49 в качестве образца того, как последовательности ненужных заполнений аккордов превращают тающие окончания скарлаттиевских фраз и разнообразие оттенков его краски в тяжеловесное однообразное звучание.

В сонате К. 208 самому Лонго с его исправлениями не удалось превратить эту странную пьесу в произведение более привычное для ушей, воспитанных на традиционных звучаниях. Даже опытный знаток Скарлатти оказывается на мгновение озадаченным явным равнодушием главного голоса к своему аккомпанементу, беззаботностью, с которой голос выводит совершенно иную гармонию, чем та, что в аккомпанементе, тенденцией самого аккомпанемента растворяться в октавах, двигаться параллельно с основным голосом и оставлять диссонансы явно повисающими без всякой надежды на разрешение (примеры 43–44).

На самом деле, если мы внимательно присмотримся к аккомпанементу в этой пьесе, то увидим, что басы движутся просто и традиционно. Ноты среднего голоса или же голосов добавленных или упраздненных только оттеняют декламационный нюанс фразы. В каждом случае, когда диссонансы представляют подлинные задержания, они разрешаются по всем правилам. Другие оставленные неразрешенными диссонансы и не требуют разрешения с точки зрения скарлаттиевского стиля, поскольку представляют собою наложение гармоний тоники, субдоминанты и доминанты, на которых основан

7 [Allegro]

10

13

p cresc.

p sf p sf p cresc.

rall.

Пр. 49. Венеция XII 25 (Лонго 19) К. 508 в оригинале и в тексте Лонго

каждый аккорд этой пьесы. Эта соната великолепный пример того, как скарлаттиевские гармонии движутся над лидирующим басом, не согласуясь с общепринятыми понятиями голосоведения; эти гармонии — просто ступени тональной шкалы. Верхний голос в этой пьесе вьет свои завитки арпеджио, форшлагов, переменных нот над гармониями, образуемыми другими

голосами, но это никогда не бывает строго последовательно. Мелодия никогда не прорисовывает эти узоры; верхний голос просто отмечает их точно так же, как рисунок одной линией может наметить несколько измерений пространства. Причудливые интервалы этой вокальной линии сплетаются вокруг воображаемых выдержанных нот, органных пунктов и октавных транспозиций. Басовая линия образует простое не разукрашенное как-то специально соединение одной гармонии с другой. В верхних голосах гармонические функции могут переноситься из одной партии в другую. В этом несколько неопределенном свободном стиле не имеет большого значения, много ли параллельных квинт и октав встречается между верхним и нижним голосами. Эти параллелизмы не больше подрывают структуру, чем та свобода, с которой художник в наброске пером игнорирует анатомию.

Эта поначалу обескураживающая пьеса основана на совершенно традиционной гармонии XVIII века. Нетрадиционна лишь ее трактовка. Она похожа на выписанное *tempo rubato* в гармоническом смысле. Это напоминает мне ткача или красильщика, сознательно позволяющего некоторым разноцветным нитям как бы невзначай отклониться от заданного трафарета. Красочное пятно может удлиниться и превратиться в полосу — нить, раскручиваемую дольше положенного, что придает фактуре непринужденность и асимметричность.

При всем отсутствии педантичности Скарлатти в высшей степени последователен. Но пишет он всегда для уха, а не для глаза. То, что на бумаге может казаться неоправданным разрежением фактуры или пустотой, со всей очевидностью оправдывается звучанием клавесина.

РАВНОМЕРНАЯ ТЕМПЕРАЦИЯ И ТОНАЛЬНАЯ СИСТЕМА

Принцип равномерной темперации явственно полагается как само собой разумеющийся во всех клавирных произведениях Скарлатти, начиная с «Экзерсисов». По крайней мере, к 1753 году написав две сонаты в *Fis-dur* (сонаты К. 318 и 319), Скарлатти завершил реестр использованных им тональностей. До этого он сочинил сонаты во всех тональностях за исключением *gis-moll*, *es-moll*, *Cis-dur*, хотя отклонения часто

встречаются и в этих тональностях. Он, очевидно, осознавал безграничные возможности энгармонической модуляции (сонаты К. 215 и 394). В отличие от Баха, Скарлатти, безусловно, не чувствовал потребности демонстрировать возможность употребления всех двадцати четырех тональностей путем представления примеров сонат в каждой из них. Для большинства своих сонат Скарлатти, однако, избирает тональности с минимальным количеством знаков. Список возглавляют G-dur и D-dur, далее следуют C-dur, B-dur и A-dur. Легко заметить, что за определенными тональностями Скарлатти сохраняет специфические ассоциации. Это в какой-то мере привычка к нотации, в которой еще уловимы традиции дифференцировать лады по характеру.

В венецианских и пармских манускриптах наряду с современной нотацией ключевых знаков встречается старая, при которой в некоторых тональностях (особенно, например, c-moll, d-moll, g-moll, f-moll, A-dur, E-dur, B-dur) на один знак меньше. В Венеция XIV и XV в одних сонатах для отмены диезов используются бемоли, в других — бекары. Можно проследить большое количество тематических связей и сходных настроений между сонатами, написанными в одной тональности. Каждый инструменталист, по крайней мере интуитивно, направляем своим инструментом в том, что касается наделения каждой тональности определенной характеристикой. Конечно, клавирист на своем инструменте не найдет тех действительных различий, которые влияют на интонацию, производимую открытыми струнами на струнных инструментах (скрипка или виолончель) или серией обертонов на медных духовых инструментах, не считая, конечно, вопросов строя клавира. Но, несмотря на теоретическое равенство всех тональностей, у исполнителя обычно превалирует чувство осязания. Сонату К. 487 C-dur так же трудно вообразить себе в иной тональности, как и первый этюд Шопена.

Следует подчеркнуть, что различие между равномерной и неравномерной темперацией не столь велико, как принято полагать. Введение принципа равномерной темперации в начале XVIII века имеет мало общего с какими бы то ни было решительными изменениями в настройке клавишных инструментов. Каждый, у кого имеется опыт в настраивании клавиринов, знает, что существует широкий диапазон возможности

неравномерной темперации, которая остается неразличимой для среднего слушателя, или которая корректируется ухом (как должны корректироваться все формы темперации) в соответствии с музыкальным контекстом. Для исполнителя, который сам настраивает свой клавесин, существует несколько возможных градаций темперации. Настраивая клавесин, можно в такой мере отдать предпочтение тональностям, в которых предполагаешь играть, что остальные будут звучать плохо, или можно так стемперировать, что возможность модулировать останется, но предпочтение все же будет отдано определенным тональностям, или можно выполнить темперацию математически равномерно. В последнем случае чувствительное ухо (особенно ухо струнника) обязано корректировать все вводные тона и интервалы, однако все тональности действительно будут звучать одинаково. Любому музыканту, имеющему опыт настройщика, должно быть ясно, что равномерная темперация в некоторой степени существовала в клавишных инструментах задолго до того, как осознание ее принципа открыло путь к безграничной энгармонической модуляции и теоретической возможности использования на равных всех двадцати четырех тональностей. Несмотря на свою бесспорную важность, равномерная темперация имеет гораздо большее значение для теории композиции, чем как руководство для реальной практики.

Нет доказательств, что Скарлатти мыслил свою модуляционную систему в категориях квинтового круга. Его каденционные модуляции редко выходят за пределы двойной доминанты. Это, конечно, вполне естественно. Скарлатти достигает удаленных сфер, меняя тонику с мажорной на минорную или наоборот, а также используя параллельные миноры и мажоры. Даже в самых ранних своих пьесах Скарлатти любит придавать окраску тональности, создавая колебания между мажором и минором. Вскоре он распространяет эту краску, раздвигая горизонты модуляции. Например, G-dur с присущими ему возможностями модуляции через доминанту, субдоминанту и параллельный минор (то есть через D-dur, C-dur и e-moll) может превратиться в g-moll. Это открывает все поле минорной субдоминанты (c-moll) и параллельного мажора (Es-dur). Дальнейшие смены мажора на минор и наоборот еще больше расширяют пространство. (См. сонату К. 116 c-moll, в которой Скарлатти

со всей очевидностью использует *es-moll* — превращенный в минор параллельный мажор).

Взаимозаменяемость мажора и минора не только регулирует модуляционные процессы пьесы, она становится также структурным элементом в уравнивании формы всей сонаты. Соната в минорной тональности обычно имеет выбор: модулировать ли для завершения первой половины в доминанту или в параллельный мажор. Этот выбор или любое иное решение определяет весь баланс тональных отношений на всю остальную часть сонаты. Мажор обычно модулирует в доминанту для завершения первой половины. Это гораздо более ограниченная схема, так что Скарлатти часто расширяет ее посредством альтерирования в минор или иногда за счет использования параллельного минора мажорной тональности или минора его доминанты, придавая тональным связям более широкий диапазон.

ПРАВИЛА МОДУЛЯЦИИ СОЛЕРА

Скарлаттиевские принципы модуляции, если не целостная тональная концепция, в определенной степени нашли отражение в концепции его ученика — падре Антонио Солера, который в 1762 году опубликовал свой трактат «Ключ модуляции» с содержащимися во вступлении щедрыми похвалами таким музыкантам испанского двора, как Корзелли, Небра и Конфортто. Книга Солера — это любопытный винегрет из консерватизма, полемики и новаторства. Солер демонстрирует незнание трактатов вне романской — испанской и итальянской — традиции и заимствует большинство своих цитат из теоретиков конца XVI столетия. Наиболее оригинальна в этой книге X глава первой части («О гармонии и модуляции») — единственный раздел, в котором заметно хоть какое-то влияние стиля Скарлатти или стиля клавирной музыки самого Солера. Все остальное в книге кажется завесой, необходимой, чтобы защитить эти принципы от церковного консерватизма, избежать наказания за свободу мысли, столь обычного в Испании. Отсюда желание Солера замаскировать свои нововведения частыми цитатами из общеизвестных авторов и использование своей второй книги для описания ортодоксальной музыки. Кроме того, чтобы избавиться от своих преследователей, в конце книги он поместил составленные им загадочные каноны.

В качестве объяснения скарлаттиевских методов модуляции трактат Солера едва ли достаточен главным образом потому, что он касается лишь средств перехода из одной тональности в другую. Он совершенно не касается теории родства тональностей или принципов тональной структуры. Солер сам откровенно заявляет, что он анализирует только «быстрые модуляции» (*Modulaciones agitades*), иными словами, плавные и наиболее скорые способы перехода из одной тональности в другую, оставляя без внимания то, что он называет «медленной модуляцией» (*Modulación lenta*), иначе, систему модуляций, используемую для создания тонального плана произведения. За исключением упоминания о том, что тональность утверждается посредством ее квинты, Солер вообще не рассуждает категориями доминант, не упоминает он также параллельных мажоров и миноров. Его предварительное определение модуляции (для нас совершенно бесполезное) освящено ссылками на Чероне (1613) и Царлино (публикации 1558–1589 годов), несмотря на крайний скарлаттинизм в последующих примерах. Только в Испании было возможным написать трактат, излагающий принципы модуляции через все двадцать четыре мажорные и минорные тональности, и все еще цитировать таких авторитетов, как Царлино и Чероне!

Как многие авторы, писавшие о музыке, Солер — образец запутанности. Его рассуждения, если их цитировать вне контекста, не имеют никакого смысла; они должны быть перефразированы. Он говорит о двух существенных особенностях, характеризующих заботливо проведенную, как он ее характеризует, модуляцию: «Подготовка» (*Conocimiento*), под которой он имеет в виду установление желаемой тональности посредством ее квинты или доминанты, и «Остановка» (*Suspension*), годящееся только для тех случаев, которые он называет «медленной модуляцией», или иначе, структурной модуляцией, под которой он подразумевает разделительную паузу — прыжок из одной тональности в другую, когда отсутствует общий для них тон. Конечно же, оба эти принципа обильно проиллюстрированы примерами из Скарлатти.

Я систематизировал и следующим образом переформулировал четыре правила Солера, относящихся к «быстрым модуляциям», иными словами, к кратковременным отклонениям или модуляциям, но не обязательно структурным.

Солер иллюстрирует их следующими предварительными примерами:

I. Без задержания. II. С задержанием. III. Не как консонанс.

IV. С разрывом. [V.] [Для объяснения правила № 3.]

Исходное положение Выход из него

[VI.] [Для объяснения правила № 4.]

Исходное положение Выход из него

Пр. 50. Солер. Глава X

[Солер записывает все примеры на четырех строках:
сопрано, альт, тенор, бас.]

1. (Соединение посредством общего тона или задержания): В движении от одной тональности к другой должно использовать ноту, которая образует консонанс с тониками обеих тональностей (например, терция Es-dur равна квинте C-dur). При отсутствии этого общего тона следует использовать задержание, чтобы связать обе тональности (или аккорды, представляющие эти тональности).
2. (Использование доминанты для установления тональности): Чтобы произвести модуляцию, следует прийти к квинте желаемой тональности.
3. (Энгармоническая модуляция): Энгармоническое изменение нотации с диеза на бемоль или наоборот упростит многие далекие модуляции.

4. (Связывание посредством одновременного движения голосов): Лучше, когда четыре голоса движутся не все одновременно, а попеременно. Во всякой последовательности основное движение происходит в двух крайних голосах, для которых внутренние партии являются только лишь сопровождением.

Эти правила Солер иллюстрирует примерами модуляции в Es (dur и moll) из остальных двадцати двух мажорных и минорных тональностей; свои примеры он сопровождает комментариями. Все эти примеры написаны в свободном клавирном стиле, обычно более строгом и более последовательном, чем стиль голосоведения в средних партиях у Скарлатти, но Солер, подобно Скарлатти, не боится случайных октавных удвоений между голосами. В четвертом примере, иллюстрирующем модуляцию из f-moll в Es-dur, встречаются типично скарлаттиевские параллельные квинты и октавы (пример 51). Солер заканчивает свою демонстрацию восемью модулирующими прелюдиями для клавира, которые имеют много характерных особенностей нотации скарлаттиевских сонат, например, те же знаки орнаментики и такие указания, как *Arbitri* для *ad libitum* и *deto solo* для обозначения *glissando*.



Пр. 51. Солер, стр. 109, Пр. 4

Определенное значение имеет проводимое Солером различие между отклонением и модуляцией. Искусство отклонения было хорошо известно экспериментальному хроматизму XVII столетия. Но тогда это не соотносилось с координированной схемой тональности, основанной на признании равномерной темперации. Правила и примеры Солера иллюстрируют все скарлаттиевские примеры перехода из одной тональности в другую, но они мало помогают объяснить скарлаттиевскую модуляционную систему как таковую или его концепцию тональной структуры.

Однако в свете принципов Солера скарлаттиевские модуляции могут быть разделены на два класса — те, что произведены посредством гладкой связи диатонически движущихся голосов, общих тонов, задержаний и энгармонических смен, и такие, при которых происходит внезапный скачок из одной тональности в другую, как правило, после паузы. Первые соответствуют в солеровской классификации отклонениям (или «быстрым модуляциям»), поскольку они могут предприниматься независимо от тонального баланса пьесы в целом. Но по мере расширения их важности они превращаются в структурные, то есть собственно модуляции. Модуляции, производимые посредством скачков, объясняются часто только в свете их общего тонального контекста, иными словами, как структурные модуляции, несмотря на скрытую гладкость, с которой они нередко проведены. Оба эти рода модуляции предназначены не просто для того, чтобы перейти из одной тональности в другую, а для выявления перекрестных течений тональности и с тем, чтобы оттенить устанавливаемую тональность моментами специально неопределенными и двойственными и тем самым доставить максимум удовольствия. Гармония Скарлатти без его модуляционной техники была бы неинтересной и скучной.

ОТКЛОНЕНИЕ И МОДУЛЯЦИЯ

Я привожу здесь несколько характерных примеров скарлаттиевских переходов из одной тональности в другую, но только в качестве отклонений и риторических приемов, а не с точки зрения их структурной функции в контексте целого.

Особенно очаровательны в своей неопределенности модулирующие пассажи в гладкой диатонической цепи, которая каждое новое изменение гармонии преподносит слушателю как сюрприз, даже если гармония движется хорошо известным путем или быстро возвращается к своему начальному пункту. Такие пассажи похожи на гладкое и блестяще проведенное доказательство или *jeu d'esprit* [игру ума. — фр.], двусмысленную и способную (правда, довольно редко) воодушевить общество за обедом или в гостиной (примеры 52 и 53). Безусловно, Скарлатти не написал ничего более поэтически интригующего или таинственного, чем модуляции в сонате К. 260 или поступенные пассажи в сонатах К. 518 и 420. С каким наслаждением мгновенно поддаешься своему ощущению направления движения!



* Возможно, ошибка переписчика.

Пр. 52. Парма XV 38 (Лонго 396) К. 551



Пр. 53. Венеция X 5 (Лонго 451) К. 422

Некоторые из скарлаттиевских самых обескураживающих модуляций объединяют в себе гладкую связанность с транспонированием сразу всех голосов. Прием этот поражает, если о нем не знать заранее (сонаты К. 264 и 460).

Модуляции, производимые посредством скачка, часто просто удивительны; порой им предшествуют моменты тишины, столь же важные, как и те ноты, которые они разделяют. Это буквально какие-то неожиданные сентенции, парадоксы, обескураживающие вопросы, ответ на которые дается лишь впоследствии. В этих внезапных сменах столько же словесной риторики, сколько и структурной значимости. Восклицание, междометие или неожиданная радикальная идея — все это может прервать ход мыслей и побудить говорящего и слушающего дать объяснение. (См. пример 54; а также сонаты К. 518 и 132.)

Совершенно поразителен скачок в сонате К. 124 G-dur (т. 82). После фразы, оканчивающейся в D-dur, следует пауза (т. 82). Затем без всякой подготовки новая фраза начинается в f-moll — создавая самый неожиданный эффект. В сущности, она предвосхищалась намеками на g-moll, родство которого с остальной частью пьесы делается абсолютно ясным в последующих тактах (f-moll является просто субдоминантой c-moll, который сам есть субдоминанта g-moll).

Один из наиболее заметных скарлаттиевских способов разрушить тональность — это тональное «смещение вбок», которое затем находит объяснение либо в общем тональном контексте, либо в гармонических взаимосвязях. Пример тому — внезапный скачок в сонате К. 494 G-dur из G-dur (как доминанты C-dur) в As-dur в т. 73 в связи с долгим полнозвучным движением из B-dur в c-moll, затем в d-moll-dur, — движением, готовящим пространную каденцию в g-moll-dur (пример 54).



Пр. 54. Венеция XII 11 (Лонго 287) К. 494

Многие скарлаттиевские неожиданные скачки намечают каденции, как в сонате К. 46. В примере 55 скачок из H-dur (как доминанты e-moll) в C-dur на какое-то мгновение звучит как ложный каданс в этой тональности. Учитывая подразуме-

ваемую перемену в момент паузы с C-dur на c-moll, вышеуказанный скачок из G-dur в As-dur в примере 54 может быть объяснен аналогичным образом как ложная каденция.



Пр. 55. Венеция IV 2 (Лонго 308) К. 237

Прием переноса вверх трижды повторяемых фраз особенно поразителен (например, в сонатах К. 261, 215 и 518). Часто такие «боковые смещения» вскоре объясняются как переходные пассажи (соната 261) либо благодаря наличию общего тона (см. пример 47), или как гармоническая секвенция (соната К. 518) или гармонический эллипсис (см. пример 54, где разрешение в C-dur со звуком C, общим также для As-dur, являющимся терцией этой тональности пропущено, однако связь тем не менее не нарушается благодаря противоположному движению крайних голосов). Особенно искусное транспонирование трижды повторяемой фразы мы находим в т. 15–27 сонаты К. 268. Начинается эта фраза всегда с одной и той же ноты, а кончается всякий раз на тон выше.

В свою клавирную виртуозность Скарлатти привносит виртуозность модуляционную. Ослепляя нас эффектами своего блестящего исполнения, он при этом поражает неожиданными поворотами гармонии, самыми дерзкими разрушениями и восстановлением тонального баланса.

Но полностью понять, каким образом скарлаттиевские оригинальнейшие хроматизмы, энгармонизмы и далекие модуляции ассимилируются в последовательный стиль, созданный и примененный им только в сонате, можно лишь в контексте тональной структуры.

Глава XI · АНАТОМИЯ СОНАТ СКАРЛАТТИ

МНОГООБРАЗНАЯ СТРУКТУРА СКАРЛАТТИЕВСКОЙ СОНАТЫ · ОПРЕДЕЛЕНИЕ · ИДЕНТИФИКАЦИЯ И ФУНКЦИЯ ЭЛЕМЕНТОВ СОНАТЫ, КРЕСТ · ВСТУПЛЕНИЕ · ПРОДОЛЖЕНИЕ · ПЕРЕХОД · ПРЕД-КРЕСТ · ПОСТ-КРЕСТ · КАДАНС · ДОПОЛНИТЕЛЬНОЕ ЗАКЛЮЧЕНИЕ · ФИНАЛЬНАЯ КАДЕНЦИЯ · ОТСТУПЛЕНИЕ («ЭКСКУРС») · ПОВТОРНОЕ ПРОВЕДЕНИЕ МАТЕРИАЛА · ОСНОВНЫЕ ТИПЫ ФОРМЫ · ЗАКРЫТАЯ СОНАТА · ОТКРЫТАЯ СОНАТА · НЕОБЫЧНЫЕ ФОРМЫ · ТОНАЛЬНАЯ СТРУКТУРА · ТРАКТОВКА ТЕМАТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА, ТРИ ОСНОВНЫЕ ТРАДИЦИИ · ВЗАИМОСВЯЗИ СИЛ, ФОРМИРУЮЩИХ СОНАТУ СКАРЛАТТИ

МНОГООБРАЗНАЯ СТРУКТУРА СКАРЛАТТИЕВСКОЙ СОНАТЫ



Если необходимо доказывать жизненность сонат Скарлатти, то ничто не может подтвердить это лучше, чем их сопротивление какому бы то ни было систематическому анализу или классификации. Силы, формирующие скарлаттиевские сонаты, постоянно влияют друг на друга и противодействуют друг другу в такой степени, что почти невозможно вывести правила, которые сам Скарлатти не нарушал бы, или определить принципы, которые он же не отвергал бы.

Трудно сказать, насколько Скарлатти осознавал основные принципы формы, которую он же создал, или в какой мере он отдавал себе отчет в проблемах, которые ему, как всякому мастеру, приходилось решать. Он, конечно, был знаком с теорией гармонии начала XVIII столетия, а книга Солера дает основание предполагать, что Скарлатти был полностью вооружен на случай, если бы оказалось необходимо объяснить свои нововведения в модуляции. Что касается его оригинальности, то сфера его гармонических устремлений четко обозначена. Однако теоретические объяснения музыкальной формы были редки и по большей части довольно туманны. Трудно сказать, мог и желал ли Скарлатти выражать словами свои методы конструирования формы. Несмотря на последовательность и дисциплину своего музыкального мышления, Скарлатти является

одним из самых нетеоретизирующих композиторов, когда-либо живших. Ему претит малейшая педантичность, какую порой можно обнаружить в произведениях даже самых великих композиторов. (Свидетельство тому — часто проявляемое им равнодушие к буквальному повторению тематического материала или к некоторым зрительным условностям голосоведения.) Быть может, великолепный и оригинальный организм, который мы знаем как «сонату Скарлатти», просто сам собою появился из-под пальцев великого неаполитанца, словно саженец, ухоженный и возвращенный садовником, который, при всем своем искусстве, лишь смутно осознает таинственные законы, управляющие жизнью и ростом растения.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ

Среди произведений Скарлатти нет сонат, которые могут считаться в полном смысле типичными. Единственный способ проиллюстрировать анатомию скарлаттиевской сонаты — это установить своего рода теоретически зафиксированную точку, от которой отдельные конкретные сонаты постоянно отходят. Сделать это необходимо для того, чтобы выработать концепцию, которая, будучи взята буквально, могла бы служить в качестве нечто большего, чем простой набор рецептов для создания имитации сонаты Скарлатти. Эта концепция имеет столько же родства с какой-либо конкретной сонатой, сколько школьная fuga с фугой Баха или восковой манекен — с живым человеком. Однако будь эта модель правильно воспринята в качестве искусственного соединения отдельных аспектов истины, она сможет послужить для уяснения истины в целом. Такая синтетическая концепция скарлаттиевской сонаты не в состоянии объяснить, что *есть* конкретная соната Скарлатти, но она может помочь показать, чем соната Скарлатти *может быть*.

Всякий раз, когда мы далее будем говорить вообще о сонате Скарлатти (а не о какой-то данной сонате), это нужно понимать как указание на нашу синтетическую концепцию сонаты Скарлатти, по отношению к которой конкретные сонаты могут представлять собою варианты или исключения. Несколько существенных особенностей сонаты Скарлатти, которые применимы почти ко всем его сонатам, можно суммировать следующим образом.

Соната Скарлатти — это пьеса в двухчастной форме с двойной тактовой чертой, делящей ее на две половины, из которых

первая, установив основную тональность, движется таким образом, что в последовательности ряда отчетливых каденций утверждает заключительную тональность такта с двойной чертой (доминанту, параллельный мажор или минор, в нескольких редких случаях — параллельный минор доминанты), а вторая — исходит из этой тоники, чтобы в конечном итоге в последовательности столь же определенных каденций восстановить основную тональность произведения, используя для этого тот же тематический материал, который был выбран для утверждения заключительной тональности первой половины.

ИДЕНТИФИКАЦИЯ И ФУНКЦИЯ ЭЛЕМЕНТОВ СОНАТЫ, КРЕСТ

Количество и трактовка тематического материала в сонате Скарлатти варьируются, но его распределение в целом соответствует тональным функциям различных частей, на которые пьеса может быть разделена. Единственный тематический материал, который почти всегда более или менее точно повторяется, — тот, который связан с разделами в конце каждой половины, устанавливающими заключительную тональность. Это единственная характерная черта трактовки тематического материала, которая является общей почти для всех сонат Скарлатти. Поведение тематического материала в предшествующих разделах подвергается бесконечному варьированию.

Хотя материал, изложенный в основной тональности в начале скарлаттиевской сонаты, может определять характер и предлагать или даже утверждать главные тематические элементы пьесы, он не обязательно повторяется или фигурирует затем, даже в качестве намека. Таким образом, первая половина скарлаттиевской сонаты не может именоваться *экспозицией* — ни с точки зрения классической сонаты, ни с точки зрения фуги.

Ввиду непредсказуемости поведения вступительных разделов далее по ходу сонаты Скарлатти, невозможно применить метод формального анализа — такого, который более или менее убедительно применяется к классической сонате. (Ссылаясь здесь на «классическую сонату», я имею в виду академическую и часто неадекватную концепцию сонатной формы, которая совсем не обязательно принимает в расчет безграничную фантазию Гайдна, Моцарта или Бетховена.) В отличие от традиционной классической сонаты скарлаттиевская соната

обычно не повторяет в основной тональности того материала, который первоначально был изложен во вступительном разделе, последующая тематическая структура также не обязательно зависит от материала этого раздела. Ошибкой будет говорить о первой и второй темах или даже о главной и побочной партиях у Скарлатти (некоторые его поразительные и наиболее впечатляющие тематические построения проводятся лишь один раз). Да и не могут эти темы быть прочно связаны со ступенями тональности (даже окончание вступления, начинающегося в тонике, не абсолютно определено).

Скарлаттиевская соната имеет отдаленное сходство с классической в том, что начинает подчиняться правилам только со второй темы и заключительных тем, иными словами, после твердого установления заключительной тональности. Следующая схема сделает ясным контраст между этими двумя типами сонат.

КЛАССИЧЕСКАЯ СОНАТА

Экспозиция

Первая тема, дополнительный материал, расширения и переходы

Вторая тема, дополнительный материал, расширения, заключительная тема или темы

Разработка

Реприза

Первая тема, дополнительный материал, расширения

Вторая тема, дополнительный материал, заключительная тема или темы

СКАРЛАТТИЕВСКАЯ СОНАТА

Первая половина

Вступление, центральный раздел (продолжение, переход, пред-крест)

(Крест)

Тонический раздел (пост-крест, каданс, дополнительное заключение, финальная каденция)

Вторая половина

Вступление (необязательно)
Отступление («экскурс»)

Необязательное повторное проведение пред-креста или также предшествующего материала

(Крест)

Повторное проведение материала тонического раздела (пост-крест, каданс, дополнительное заключение, финальная каденция)

В то время как классическая соната, даже в тех случаях, когда она разделена двойной тактовой чертой, тяготеет к трехчастной форме (экспозиция, разработка и реприза), соната Скарлатти выдерживает баланс (равновесие) или комплементарное соотношение обеих своих частей, даже если они и не одинаковой длины. Пульс настоящей жизни в скарлаттиевской сонате бьется в центральном разделе первой половины и в соответствующем ему разделе второй. В разработке классической сонаты наиболее энергичный раздел помещается выше (К. 264). Сравнительно редко центральный раздел второй половины сонаты Скарлатти расширяется в сравнении с параллельным эпизодом в первой настолько, чтобы его можно было считать подлинным разработочным разделом.

Можно сказать, что полюсами скарлаттиевской сонаты являются моменты кульминации напряжения в каждой половине, приходящиеся прямо или косвенно на доминанту, которая ведет в заключительную для каждой половины тональность. Здесь вовлекаются все динамические силы гармонической модуляции и вся мелодическая изобретательность, чтобы подготовить финальное разрешение в заключительную тональность. С этого момента начинается долгое расширение без какой-либо существенной модуляции, вереница заключительных тем и повторных каденций, которые часто позволяют высвободиться силам, накопленным в предшествующих доминантах, что напоминает полет аэроплана, по инерции спускающегося на посадочную полосу.

В обеих частях сонаты точка соединения тематического материала, изложенного аналогично в конце каждой половины, с установлением заключительной тональности — это то, что я назвал *крестом* (См. К. 3, т. 28 и 78; К. 421, т. 30 и 106)¹. *Крест* — «анатомическая» категория; она не обязательно имеет какое-либо практическое значение для исполнителя или слушателя, но она делает возможной создать стройную теоретиче-

¹ Следующие примеры местоположения креста, как я это понимаю, можно найти в сонатах К. 7 (т. 31 и 121), 16 (т. 34 и 91), 18 (т. 18 и 44), 46 (т. 54 и 122), 57 (т. 65 и 154), 132 (т. 25 и 65), 133 (т. 34 и 115), 175 (т. 32 и 84), 238 (т. 13 и 30), 239 (т. 21 и 55). В некоторых промежуточных сонатах концепция креста почти не имеет значения или крест имеет значение только как точка отсчета, помогающая выявить, насколько Скарлатти был независим от своих же собственных правил.

скую систему анализа и позволяет точнее идентифицировать те характерные черты, которые в качестве общих имеются почти во всех сонатах Скарлатти.

В каждой половине сонаты крест приходится как раз на тот момент, когда становится ясной заключительная тональность — либо посредством установления ее доминанты (К. 3, 105) либо (что реже) благодаря предварительному кадансу в заключительной тонике (К. 96, т. 78 и 165). В нескольких случаях за крестом следует отклонение (кратковременная модуляция) (см. К. 395, т. 31 и 102 и далее), но, как правило, после креста заключительная тональность остается несомненной.

Установлению заключительной тональности иногда предшествует параллельное изложение одного и того же материала в окончаниях обеих половин (К. 3). Крест, однако, наступает только тогда, когда повторяемый материал приводит к заключительной тональности (К. 3, т. 28 и 78). В нескольких случаях, когда заключительная тональность настает до установления параллельного тематического материала, крест приходится на начало сходных разделов (К. 7, т. 31 и 121). Иными словами, положение креста всегда зависит от двух факторов — установления заключительной тональности и установления тематического параллелизма обеих половин.

Крест может быть подчеркнут отчетливым разрывом (К. 105) или завуалирован непрерывным ритмическим движением (К. 18).

Используя идею креста в качестве отправной точки, можно теоретически идентифицировать различные функциональные члены и разделы скарлаттиевской сонаты, как они перечислены на вышеприведенной схеме. Их очертания не всегда ясны. Некоторые разделы определяются больше по их гармонической функции, нежели по их тематической индивидуализированности (К. 238), или они почти неуловимо переходят один в другой (К. 18). В сонате К. 3, однако, все они обнаруживаются в ясно различимой форме. Рассмотрим сначала окончание первой половины, начинающееся с креста (т. 28).

Материал, следующий за крестом, охватывает то, что мы называем *тоническим разделом*, то есть тот раздел, который занят почти полностью утверждением заключительной тональности (К. 3, т. 28–48). Он весьма приблизительно соответствует тому разделу классической сонаты, который начинается с появления «второй темы» и распространяется до конца экспозиции. Тони-

ческий раздел скарлатиевской сонаты редко модулирует, скорее он служит в качестве статичного фона, как бы твердой почвой для модуляционной динамики и тематических сюрпризов, которые преподносит материал, предшествующий кресту.

Тонический раздел состоит из различного числа элементов — от одного до четырех. Всегда имеется *пост-крест* — раздел непосредственно после креста (К. 3, т. 28–36). Следующим по порядку является *каданс* — тематически или гармонически определенный эпизод, сразу за пост-крестом (К. 3, т. 36–44). *Заключительная каденция* — последний ясно различимый раздел, следующий за кадансом, он находится непосредственно перед двойной тактовой чертой первой части (К. 3, т. 46–48). Если между кадансом и заключительной каденцией лежит самостоятельный раздел, то его я называю *дополнительным заключением* (К. 3, т. 44–46). Оно часто отсутствует или неотделимо от того материала, который ему предшествует или который следует за ним (К. 105).

Раздел первой части сонаты Скарлатти, характеризующийся подлинным динамизмом, находится между *вступлением* (К. 3, т. 1–3) и крестом (К. 3, т. 28). Его я называю *центральный разделом* (К. 3, т. 3–28). Он не всегда отчетливо отделен от вступления, да и функция его основных частей неясно определима. Я использую этот термин главным образом для того, чтобы обозначить им цепь модуляций, имеющую место между первым отходом от тоники вступления и крестом. Именно в этом разделе пускается в ход все неисчерпаемое разнообразие сонат Скарлатти, в нем наше теоретическое разграничение его составных элементов очень часто оказывается сомнительным или представляется даже непригодным.

Самостоятельным членом этого раздела сонаты является *пред-крест* — эпизод, непосредственно предшествующий кресту (К. 3, т. 16–28). Иногда он идет тут же за вступлением (К. 52, т. 9), в иных случаях его трудно отделить от начального построения (К. 116).

Если раздел, отличимый от вступления, непосредственно предшествует пред-кресту, я называю его *переходом* (К. 3, т. 11–16). Это наиболее изменчивый из всех разделов сонаты как по контексту, так и по своей функции. Часто он неотделим от пред-креста. Мне не удалось найти для него наименование, которое бы адекватно характеризовало всю сферу его возмож-

ностей. В редких случаях, когда между вступлением и переходом лежит еще какой-то различимый раздел, я называю его *продолжением* (К. 3, т. 3-11). Этот термин также совсем не обязательно характеризует его функцию.

Как показывает следующая таблица, первая половина скарлаттиевской сонаты состоит максимум из восьми возможных элементов.

Как выше уже отмечалось, продолжение и дополнительное заключение часто отсутствуют (К. 105). Нередко пропускаются отчетливо различимый переход (К. 395) или финальная каденция (К. 259). Абсолютный минимум элементов представлен в сонате К. 544 соединением вступления и пред-креста, за которым следует пост-крест.

Вторая половина скарлаттиевской сонаты совсем не обязательно развивается параллельно первой. Только элементы тонального раздела почти всегда аналогичны в обеих половинах, так что пост-крест, каданс, дополнительное заключение и финальная каденция первой половины появляются во второй половине в значительной мере в той же самой форме, транспонированные в заключительную тональность. Таким образом, тонический раздел второй половины почти всегда образует собою часть *повторного проведения* материала тонического раздела.

ЭЛЕМЕНТЫ СКАРЛАТТИЕВСКОЙ СОНАТЫ

ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА	Сонаты:	К. 3	44	105	259	395	52
<i>Вступление</i>	Такты:	1	1	1	1	1	1
(обязательное)							
<i>Продолжение</i>		3					
(необязательно и даже редко)							
<i>Переход</i>		11	17	11	9		
(необязателен)							
<i>Пред-крест</i>		16	43	19	17	14	9
(обязателен)							
<i>Пост-крест</i>		28	51	43	23	32	31
(обязателен)							
<i>Каданс</i>		36	66	71	34	47	46
(обязателен, если вообще что-либо следует после пост-креста)							
<i>Дополнительное заключение</i>		44					
(необязательно, довольно редко)							
<i>Заключительная каденция</i>		46	78	85		58	58
(обязательна)							

Повторное проведение материала тонического раздела в скарлаттиевской сонате охватывает в том же порядке и приблизительно в той же форме тематический материал, который предшествовал двойной тактовой черте в конце первой половины. Оно может включить в себя материал, начинающийся с креста, иными словами, тонический раздел или же более ранний материал. В тех случаях, когда вторая половина сонаты образует более или менее симметричное дополнение первой, приблизительное повторение начинается, можно сказать, с двойной тактовой черты и учитывает, конечно, необходимость модуляционных изменений во второй половине, что создает тематические контрасты, а также приводит к изменениям в гармонии (К. 517). Повторение тонического раздела скарлаттиевской сонаты приблизительно соответствует той части репризы классической сонаты, которая начинается со второй темы.

Две половины скарлаттиевской сонаты уравнивают одна другую как в статическом (точно), так и динамическом (свободно) смысле. Статический баланс достигается посредством отказа от модулирования, а также тематически строго повторенными тоническими разделами; динамический баланс и взаимодействия обеих половин являются результатом тональной активности и тематически свободных модуляций в центральных разделах. Говоря с точки зрения тональности, чем больше центральные разделы обеих половин избавляются от равновесия, тем больший динамизм соната приобретает в целом. Именно взаимосвязи центральных разделов обеих половин позволяют Скарлатти сделать двухчастную форму средством выражения безграничного разнообразия и гибкости экспрессии.

На основе одной лишь тематической структуры невозможно произвести анализ формы сонат Скарлатти, который имел бы хоть какое-нибудь значение. Решающим фактором в скарлаттиевской форме является гармоническая ориентация материала вокруг основного тонального центра. Несмотря на высокую степень связи, устанавливаемой внутри тематического материала во всех сонатах Скарлатти, главнейшим фактором в определении конкретного раздела является его гармоническая функция в сонате в целом. Распределение тематического материала может не обязательно совпадать с делениями сонаты на тематические разделы. Но часто оно близко к основной тональной структуре, особенно благодаря своему модулирую-

щему или (наоборот) немодулирующему характеру или в силу тесной связи между повторением материала и установлением заключительной тональности в тонических разделах. Говорить о скарлаттиевской форме в категориях тематического материала, но в отрыве от тонального контекста — не меньшая ересь, чем говорить о чистой линии или о линейном контрапункте вне гармонического контекста в фугах Баха. Точно так же, как фуги Баха пронизаны всеохватывающим ощущением гармонии *basso continuo*, так и сонаты Скарлатти пропитаны чувством тональных соотношений.

Прочность скарлаттиевской тональной структуры допускает кажущуюся *désinvolture* (непринужденность. — фр.) в распределении тематического материала. Часто поразительная вступительная тема кажется именно тем материалом, на котором можно построить всю часть, но Скарлатти с расточительностью принца, раздающего дары, отвергает ее (К. 44, 175, 259, 263). Это изобилие материала часто производит впечатление, будто скарлаттиевская соната создана прямо в присутствии зрителя. Почти всегда кажется, что использовано больше материала, чем его в действительности нужно. Создается впечатление, будто художник импровизирует картину, не зная, какие кисти и какие краски будут взяты в следующую секунду. Только ближе к заключительным стадиям можно до некоторой степени предсказать, какие потребуются материалы, чтобы закончить картину. После того как первая половина скарлаттиевской сонаты прослушана, всегда можно ожидать вновь услышать заключительные мотивы, которые вереницей пройдут в блестящем параде изобретательности в конце второй половины. Но что из переходного материала Скарлатти решит использовать, а что беззаботно отбросит — этого никогда нельзя с точностью предсказать по первому его проведению. Иногда Скарлатти отвергает одну великолепную идею за другой, позволяет им раствориться в забвении, а позже подхватывает лишь маленькие фрагменты. Только группа заключительных мотивов, с которыми он приходит к доминанте в конце первой половины, будет закреплять тонику в конце сонаты. Во многих сонатах поведение Скарлатти после двойной тактовой черты остается совершенно непредсказуемым. То он уходит назад к чему-то тому, что уже продемонстрировал, то продолжает тот модуляционный круговорот, который мы называем отступле-

нием, обрушивая на своих изумленных слушателей новые идеи, прежде чем он решит триумфально завершить пьесу.

Элементы, которые я определил как формирующие составные части скарлаттиевской сонаты — я тороплюсь вновь это подчеркнуть, — не обязательно соответствуют делениям, ощущаемым тонко чувствующим исполнителем при исполнении сонат. Это анатомические разрезы, которые я сделал ради убедительности и точности анализа сонат. Перемена в нашем подходе к сонатам, происходящая в тот момент, когда мы прекращаем писать о них и садимся их играть, аналогична той, которая происходит в подходе художника, когда он, закончив свои анатомические штудии, начинает заботиться лишь о выразительных возможностях своих средств.

Тем не менее рассмотрим все-таки те общие характерные особенности, которые позволяют сформировать теоретическую идею различных элементов скарлаттиевской сонаты как синтетическую концепцию. Следующие страницы могут напомнить ставшее анекдотом обследование слона слепыми — они ощупывали отдельно хвост, ноги, голову и так далее. И все же оно дает больше сведений о слоне, чем никакое.

Необходимо, однако, иметь в виду, что элементы центрального раздела сонаты Скарлатти могут в разные моменты менять свои характерные черты и функции в зависимости от контекста сонаты и числа тех теоретических элементов, которые в действительности появляются в ней. По этой причине следующие описания этих разделов должны восприниматься как результат, вытекающий из терминологии до некоторой степени спорной. То же самое относится к элементам тонического раздела. Возможности тематических связей между различными элементами сонаты в сущности безграничны. Часто один раздел может быть отделен от другого, использующего почти идентичный тематический материал, только лишь посредством установления различия ретроспективного значения этих разделов в развертывании и тональной структуре сонаты. Любой из разделов, предшествующих кресту первой половины, может вовсе больше не появиться.

ВСТУПЛЕНИЕ

Вступление знакомит с основной тональностью сонаты. Часто в нем используются широкие интервалы гармонических

последовательностей трубных сигналов (К. 96) или арпеджированных фигур (К. 120). Нередко вступление усиливается аккордами (К. 420). Сплошь и рядом оно декларирует тональность с помощью предварительных каденций (К. 115), а иногда сжимает каденционные элементы в аччиакатуры (К. 175). Среди наиболее распространенных вступлений такие, в которых за музыкальной фразой в одном голосе следует ее имитация в другом (К. 545).

Вступление может отделяться от следующего раздела отчетливой каденцией в тонике (К. 115) или в доминанте (К. 96), а может, наоборот, слиться с последующим модулирующим материалом (К. 209).

Вступление может поразить и захватить внимание, но может быть и как бы случайным, служащим лишь для того, чтобы показать тональность или установить основной ритм. С точки зрения риторики его можно соотнести с фразами типа «Слушайте, слушайте» или «Дамы и господа!» или просто «Итак...». Иногда оно является скромной подготовкой для подлинного сюрприза, преподносимого в следующем разделе. По характеру вступительной темы почти невозможно предугадать ту роль, которую будут играть следующие разделы сонаты. В целом, однако, можно констатировать, что чем более статична вступительная декларация тональности, тем вероятнее, что она будет буквально повторена даже во вступлении второй половины.

ПРОДОЛЖЕНИЕ

Из всех теоретически выведенных нами разделов, из которых может строиться соната Скарлатти, то, что мы называем продолжением, встречается реже всего. Да и название его не обязательно выражает его функцию; это просто термин, применимый к тому эпизоду, музыкальный материал которого можно как-то идентифицировать и выделить и который иногда лежит между вступлением и переходом. Быть может, спорна законность его обособления даже в качестве лишь идеи — столь часто он родствен предыдущему вступлению или последующему переходу. Продолжение может служить расширением или дополнением вступления (К. 3) или выполнять подготовительные модуляции к переходу (К. 3, 57, 264). Иногда оно улавливает предварительную доминанту (К. 46).

ПЕРЕХОД

Роль перехода самая непредсказуемая, если сравнить с любым другим разделом в сонате Скарлатти. Его название не совсем точно ориентирует, как и любое другое, которое могло бы быть дано разделу со столь необычайно разнообразными функциями и контекстом. По нашей терминологии это просто материал, который из соображений гармонии и тематизма должен быть отделен от предыдущего вступления или продолжения и от последующего пред-креста. Часто он должен рассматриваться как содержащий некие отличительные тематические элементы, препарированные порой в форме «сэндвича» (К. 44, т. 17–42).

ПРЕД-КРЕСТ

Пред-крест, в отличие от перехода, итог модуляций которого не всегда можно предсказать, направлен к заключительной тональности через ее доминанту. За исключением половинного каданса (К. 421, т. 29 и 105) или разрешения заключительной доминанты в тонику (К. 16), функция пред-креста не обязательно каденционная. Скорее его назначение в том, чтобы подготовить заключительную каденционную активность в тоническом разделе.

ПОСТ-КРЕСТ

Пост-крест всегда выполняет каденцию в заключительной тональности. Иногда он оттягивает завершение путем замены мажора на минор (К. 44, 105) или давая предварительные или ложные каденции (К. 239, 308, 309). Только как исключение после пост-креста бывает отклонение от заключительной тональности, и то лишь кратковременное (К. 395).

Материал, который следует за пост-крестом, часто настолько сливается с ним, что становится едва различим. И пост-крест, и каданс могут завершаться каденцией, использующей один и тот же материал (К. 3, 132). Иногда то, что мы должны считать пост-крестом, опять-таки организовано в форме «сэндвича». (К. 403)

КАДАНС

Хотя каданс всегда выполняет каденцию в заключительной тональности, теоретически он может быть отделен от пост-

креста, поскольку он всегда начинается после того, как уже установлена заключительная тоника, в то время как пост-крест может происходить из заключительной доминанты. Иначе говоря, оба раздела играют во многом сходную каденционную роль (К. 175, 421). Этот факт, однако, не уменьшает возможного разнообразия их тематического материала.

ДОПОЛНИТЕЛЬНОЕ ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Дополнительное заключение может фигурировать только в том случае, когда его удастся выделить как различимый раздел, лежащий между кадансом и финальной каденцией. Его существование, как и наличие продолжения с теоретической точки зрения, часто спорно, поскольку большая часть его материала может быть с достаточной убедительностью приписана предыдущему или последующему разделу (К. 3).

ФИНАЛЬНАЯ КАДЕНЦИЯ

Финальная каденция является последним из различных разделов, она следует за кадансом (К. 132, 421). В том случае, если она едва заметна по характерности своего тематического материала, ее можно считать простым расширением предшествующих разделов.

В редких случаях, когда финальная каденция второй половины отличается от той, что в первой половине, все равно ничего нового никогда не добавляется в ее гармонию. Каденционная функция остается той же самой. В этой точке заключительная тональность никогда не подвергается сомнению, как иногда бывает в кодах классических сонат. События, происходящие порой в конце сонат Моцарта или Бетховена, в сонатах Скарлатти имеют место только в середине.

ОТСТУПЛЕНИЕ («ЭКСКУРС»)

Отступление («экскурс») — это та часть во второй половине асимметричной сонаты Скарлатти, которая лежит между двойной тактовой чертой и крестом. Это центральный раздел второй половины. (Строго говоря, когда все вступление или его часть повторяется в тональности доминанты, установившейся у двойной тактовой черты, отступление начинается при первом отходе от этой тональности.) Отступление всегда является модулирующим. Обычно оно включает в себе наи-

более далекие модуляции, имеющиеся во всей сонате. Оно может быть любой протяженности, но иногда состоит только из одной-единственной фразы (К. 427). Часто модулирующая фраза, введенная в отступление, придает перспективу тональной схеме, которая иначе была бы непроницаемой и замкнутой (соната К. 551).

Многие отступления основаны целиком на модулирующих секвенциях, сплавленных с органичными пунктами над поступенно движущимися басами, которые часто контрастируют каденционным утверждением тонического раздела (К. 216, 490, 409). Бас в отступлении в сонате К. 190 после предварительного балансирования между двумя соседними тонами движется диатонически вниз от доминанты через три транспонируемые октавы обратно к доминанте. Другими словами, за исключением диатонических тактов, устанавливающих равновесие спереди и сзади на каждом конце, бас всего этого отступления состоит из трехоктавной диатонической гаммы с некоторыми модификациями, вносимыми случайными знаками для того, чтобы увязать его с модуляциями, происходящими на этом пути. Иногда такое диатоническое движение имеет разную скорость смены баса. В сонате К. 253 т. 23–24, например, бас, который в начале отклонения движется со скоростью одной смены ноты на целый такт, расширяется до двух, шести, пяти и четырех тактов на каждую смену ноты.

ПОВТОРНОЕ ПРОВЕДЕНИЕ МАТЕРИАЛА

Более или менее буквальное повторение материала из окончания первой половины в конце второй половины сонаты чаще всего начинается с проведения какой-то части или всего предкреста и приводит к возвращению тонального раздела (К. 308, 427). Это повторное проведение может включать в себя и более ранний материал, однако в силу необходимости модулирования повторение является параллелью первоначального варианта главным образом только в тематическом смысле (К. 3, 309). Правда, имеется несколько сонат с расширенной тональной схемой, в которых повторение начинается с более ранней точки и в которых оно выполнено с почти точной тематической и гармонической адекватностью (К. 402).

Скарлатти никогда не был склонен к педантичной буквальности в повторении тематического материала. Его повторе-

ния часто совершенно импрессионистичны. По причинам удобства исполнения или из-за необходимости изменить регистр может изменяться фигурация. Часто материал может быть ужат или, наоборот, расширен, он может быть пересыпан новой фигурацией. Иногда, как в сонате К. 125, первоначальное изложение какой-нибудь поразительной по яркости темы, похожей на изгиб испанской танцевальной мелодии, и следующий затем крест первой половины (т. 34) оказываются столь удовлетворительными, что Скарлатти лишь слегка перефразирует это при повторении и преподносит, словно дорогое воспоминание. Если удастся создать впечатление, что звучит как бы тот же самый материал, то Скарлатти совершенно удовлетворен своим повторением, даже если в деталях значительные различия. Он ничуть не больше заставил бы себя сделать повторение того, что противится естественному повтору, чем Тьеполо принудил бы себя рисовать по линейке. Для Скарлатти существенны тональный баланс и приблизительное тематическое сходство.

ОСНОВНЫЕ ТИПЫ ФОРМЫ

Многие сонаты Скарлатти могут быть сгруппированы на основе общих атрибутов, но убедительно классифицировать их как типы невозможно. Ни одна соната не совпадает с другой настолько, чтобы оправдать их группировку на основе их общего характера. Единственное оправданное объединение, которое остается, — это соединение таких сонат, к которым могут быть применимы некоторые общие прилагательные. Я описал все такие классификации, кроме той, которая основана на решении сравнительно незначительного вопроса: использован ли в начале второй части материал начала первой части.

Я сохранил эту группировку, поскольку в некотором роде она представляет две теоретически возможные крайности, между которыми полностью разворачиваются сонаты Скарлатти. Одна крайняя точка — симметрически сбалансированная пьеса в двухчастной форме, обычной в танцах сюит; в ней обе половины используют один и тот же тематический материал, изложенный приблизительно в одном и том же порядке. Это прототип закрытой, как я ее называю, скарлаттиевской сонаты. Другая теоретически возможная крайность — классическая соната. К ней тяготеет асимметричная пьеса в двухчастной фор-

ме, которую я определил как открытая соната. В ней первая часть второй половины расширяется и образует отступление («экскурс») или квазиразработочный раздел, который совсем не обязательно начинается с того же материала, что и вступление в первой половине, хотя окончание обеих половин одно и то же. Все сонаты Скарлатти располагаются между двумя этими крайними точками, охарактеризованными выше как теоретически возможные.

Следует, однако, понимать, что Скарлатти никогда не имел в виду классическую сонатную форму. (Несколько примеров случайного повторения вступительного материала в основной тональности не дают никакого доказательства в этом направлении [К. 132 и сонаты 159, 256 и 481]. К тому же Скарлатти столь изобретателен, что вполне мог открыть классическую сонату, а затем отвергнуть ее.)

Хотя для скарлаттиевской сонаты характерен тональный динамизм классической сонаты, а иногда даже можно встретить намек на трехчастное строение, она тщательно избегает того, чтобы утвердилось представление, будто в ней имеются экспозиция и реприза в основной тональности. Скарлатти стремится к более текучей и во многих отношениях более разнообразной разработке вступительных разделов обеих половин, которые при всем остаются тщательно сбалансированными независимо от того, сколь много противоборствующих сил действует на это равновесие. Скарлаттиевская соната сохраняет конфликт между единством сонаты как целостного организма и ее двухчастным делением, тогда как классическая соната в какой-то мере стремится разрешить конфликт между целостностью своей формы и разделенностью ее на три сравнительно самостоятельных раздела — экспозицию, разработку и репризу.

ЗАКРЫТАЯ СОНАТА

Закрытая соната — это соната, в которой обе половины начинаются с одного и того же тематического материала. Она может считаться симметричной (К. 3) или несимметричной (К. 264) в зависимости от степени, в которой обе половины корреспондируют друг другу по протяженности и последовательности тематического материала. Во второй половине несимметричной сонаты тематический материал из первой половины может быть расширен, сокращен, перефразирован, опущен или изменен в по-

следовательности своего появления, может быть также добавлен новый материал. Несимметричная соната обычно содержит отступление, часто значительно развитое. В абсолютно симметричной сонате отступления нет. Повторение, даже если не совсем буквальное, в сущности, охватывает всю вторую половину (К. 29). Но когда тематическая симметрия отсутствует в закрытой сонате, о ней часто остается, так сказать, память.

ОТКРЫТАЯ СОНАТА

Открытая соната — это такая соната, в которой тематический материал, который открывает первую половину, не используется для начала второй. Теоретически открытая соната всегда несимметрична — отступление («экскурс») играет в ней значительно бóльшую роль, чем в закрытой сонате. Во многих открытых сонатах (К. 518) тоническая динамическая сила распределена на всю сонату целиком, тогда как в закрытой сонате она стремится быть заключенной внутри дополняющих друг друга половин.

Среди открытых сонат возможно различить те, что являются *свободными* (К. 96, 132, 133, 394, 461), и такие, которые можно назвать *концентрированными* (239, 263, 420). Свободная открытая соната часто использует совершенно новый материал для своего отступления («экскурса») или смешивает его со старым материалом, заимствованным из первой половины. С характерным для нее некоторым расточительством она склонна отбрасывать вступительный и переходный материал после первого их появления. Концентрированная соната демонстрирует определенную экономию материала и формирует свое отступление («экскурс») из материала, который уже появился в первой половине. К тому же ее господствующая тенденция к экономии создает высокую степень тематической соотнесенности ее элементов.

Открытая соната появляется в скарлаттиевском наследии позже, чем закрытая, и в некотором роде лучше выражает тенденции его развития в поздний период. Но во всех своих экспериментах с открытой сонатой Скарлатти никогда не забывает и о закрытой. Она продолжает существовать бок о бок с открытой сонатой на протяжении всего его творчества. Скарлатти расширяет тоническое пространство закрытой сонаты за пределы ранних довольно простых связей доминант. Таким образом, связь элементов пьесы поддерживается не только че-

рез их соприкосновения, но также благодаря увеличившейся силе всеохватывающего тонального напряжения. С усложнением тональной организации тематический баланс обеих половин приобретает более динамичный характер, и сам крест и нагнетание энергии вокруг него становятся более существенными, чем в ранних сонатах. С этим приходит обострение ощущения характера и функции составных разделов сонаты, и тенденция все к большему различению между тем материалом, который появляется только один раз, и тем, которому предстоит повториться. Повторение становится, как правило, стабилизированным и обычно ассоциируется со статичными эпизодами сонаты. Поскольку отношение между обеими половинами все более и более превращается в отношение скорее динамического равновесия, нежели симметричного дополнения или в отношении типа «песня — танец», «*арсис* — *тезис*» (ударного и безударного слогов стопы); «экскурс» (отступление) вырастает в своей значимости (К. 132, 216). С ростом отступления приходит тенденция отбирать определенный полюбившийся материал для своеобразной квазиразработки (К. 263, 264), но в то же время с большей легкостью вводится свободный материал (К. 215, 394). Это особенно характерно для открытой сонаты.

Открытая форма — это естественное выражение повышенного ощущения тональных связей и скорее динамического, нежели статического, равновесия обеих половин. Большее разнообразие и свобода открытой формы в трактовке материала, предшествующего кресту в первой половине и в «экскурсе» во второй половине, придают дополнительное значение кресту и создают ясное различие между динамическими и статическими эпизодами сонаты, иными словами, между центральными разделами и тоническими частями.

Впервые открытая форма появляется в сонате К. 19, но достигает полного расцвета в поздних сонатах Венеция XIV и XVI томов, начиная с периода «пламенеющих» сонат. Очевидная здесь практика отказа от вступительного материала никогда полностью не отбрасывалась, несмотря на то, что более поздние сонаты имеют тенденцию использовать вступительный материал в последующих разделах сонаты. В сущности, было бы затруднительно сказать, что какая-то характерная особенность ранних открытых сонат совершенно отвергается в поздних. Тот же процесс развития и созревания мы наблюда-

ем в закрытых сонатах. Начиная со среднего периода (Венеция III) через поздние сонаты проходит тенденция сблизить некоторые открытые и закрытые сонаты — открытые сделать концентрированными, а закрытые расширить. Чем больше тональная основа сонаты начинает определяться фактором формы, тем менее важным становится различие между сонатой открытой и закрытой. Расширенная открытая соната — это продукт тех же условий, которые создали расширенную закрытую сонату, поскольку тематическая концентрация имеет место в обеих формах ввиду одних и тех же причин.

С одной стороны, Скарлатти постоянно стягивает и замыкает свою форму, с другой — все время ищет, как расширить ее, сломать границы, которые он сам себе установил.

НЕОБЫЧНЫЕ ФОРМЫ

За исключением нескольких ранних пьес, сконструированных как одночастные и входящих в состав многочастных сонат (К. 82, 85 и части сонат К. 81, 88, 89, 90, 91), ранних вариаций (К. 61), пяти фуг (К. 30, 41, 58, 93, 417), двух органных токкат (voluntaries) (К. 287, 288 [двойная черта в редакции Лонго у К. 288 не является аутентичной]) и трех рондо (К. 265, 284, 351), все скарлаттиевские клавесинные пьесы двухчастны с двойной тактовой чертой посередине.

Несколько сонат, хотя и в двухчастной форме с двойной тактовой чертой, используют смены темпа и тематического материала, например, пастораль (К. 513), имеющая три самостоятельных раздела и совсем не имеющая повторений. В двух сонатах (К. 235 и 273) пастораль занимает место отступления («экскурса»). В данной пасторали *zampognari* (волынки) исполняют несколько довольно неожиданных модуляций. Соната К. 282 *D-dur* вдруг вводит менуэт *d-moll* и «комментарий» к нему в отступлении. Многими своими особенностями это напоминает Моцарта с его менуэтами в финалах некоторых скрипичных и фортепианных концертов.

Другие сонаты не слишком строго следуют правилам повторения материала в тонических разделах (К. 276, 277, 298). В обеих сонатах К. 213 и 214 изменение и предвосхищение заключительного материала настолько затуманивают и растворяют крест, что опора на эту, как правило, удобную теоретическую концепцию в данном случае скорее усложняет, чем упрощает анализ.

Несколько сонат так богаты тематическим материалом или повторением эпизодов, что их анализ в категориях синтетической концепции скарлаттиевской сонаты поначалу представляется трудным.

Соната К. 460 C-dur — одна из самых пространных и в высшей степени организованных во всем скарлаттиевском наследии, она богата не только тематическим материалом, выходящим за пределы обычного максимума в разделах перед крестом первой половины, но также и внутренними повторениями. Ее структуру, однако, можно представить примерно так:

СОНАТА К. 460 C-DUR

ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА		ВТОРАЯ ПОЛОВИНА	
Такты		Такты	
1-13 Вступление.	C в G		
14-26 Продолжение.	c в a	95-99 Из пост-креста (или пред-креста). G в a	
26-30 Интерлюдия. a, A			
31-43 Повторение вступления.	D в A		
44-49 Переход. e в b		99-107 Переход. a	
50-55 Повторный переход. cis		108-115 Повторный переход. b	
56-59 Пред-крест, предлагаемый материал пост-креста.	E		
60-63	a		
63-67	a	115-119 Из пред-креста (или пост-креста). e	
		119-123 Из окончания продолжения. e в G	
		123-127 Интерлюдия. G	
67-73	G	127-131 Из окончания пред-креста. C, F	
		132-137 От конца вступления. G	
73-85 Пост-крест	G	137-149 Пост-крест. C	
85-94 Заключение	G	149-158 Заключение. C	

[По общепринятому правилу прописные буквы означают мажор (dur), строчные — минор (moll).— А. М.]

Наибольшее число отклонений от нашей синтетической концепции скарлаттиевской сонаты появляется в тех сонатах,

в которых трудно точно определить местонахождение креста. В случаях распыления тематизма, а также неясного или непоследовательного повторения, определение его местонахождения может стать делом, требующим достаточной педантичности (К. 84, 52). В некоторых сонатах должно признать, что крест наступает слишком рано, чтобы иметь хоть какое-то значение. Тематический параллелизм обеих половин здесь столь полный, а заключительная тональность так явственно предвосхищена, что обычное представление о тематическом повторении как признаке завершения пьесы — повторении, к которому приводит утверждение заключительной тональности, почти полностью исчезает (К. 29, 490). В других случаях крест должен считаться наступающим необычно поздно (К. 491, 402) из-за модуляций, которые оттягивают финальное установление заключительной тональности, или в силу того, что финальное повторение откладывается до последнего момента из-за дополнительного очень поздно введенного тематического материала.

Порой то, что производит впечатление креста, на самом деле при сравнении с параллельным в тематическом отношении эпизодом или тональной структурой сонаты в целом оказывается просто его предвосхищением. В таком случае мы можем назвать это ложным крестом (К. 264, т. 53). Иногда Скарлатти удастся поместить такой ложный крест в обеих половинах на одном и том же звуке — в чем заключается находка — и лишь после этого установить заключительную тональность пьесы, и провести аналогию с первой частью (К. 366, 491).

В ряде жестко сконструированных сонат едва ли возможно локализовать крест в какой-либо точке. Тематический параллелизм между материалом, подлежащим повторению (первая половина), и собственно повторением (вторая половина) наступает еще до финального установления заключительной тоники, и доминанта заключения утверждается дважды (К. 209, т. 45 и 124, 61 и 138). Эти сонаты мы можем назвать сонатами с двойным крестом. Материал, лежащий между двумя утверждениями заключительной доминанты, имеет характерные черты как пред-креста, так и пост-креста. Подготавливается он как бы предшествующим пред-крестом, однако кончается на доминанте как собственно пред-крест.

Еще один случай двойного креста обнаруживается в сонате К. 260 (т. 46 и 77, 140 и 180), где не только установление

заключительной доминанты, но и каденция в заключительной тонике проводятся дважды, разделенные интерлюдией далеких модуляций. (Эта интерлюдия может быть объяснена как модулирующий каданс, введенный между пост-крестом и дополнительным заключением и в виде исключения берущий на себя часть той функции, которая сохраняется только за эпизодами центрального раздела.)

Подготовленное нами издание из шестидесяти сонат богато редкими формами, допускающими двоякое толкование. Здесь нет возможности анализировать все эти формы, но читатель найдет в них противовес той сверхсистемности, к которой могут привести мои обобщения. Они также представляют хорошее доказательство того, насколько Скарлатти был удовлетворен двухчастной формой или, скорее, способен был делать из нее все что пожелает.

ТОНАЛЬНАЯ СТРУКТУРА

По мере того как Скарлатти все больше и больше занимало искусство тонального равновесия (особенно в поздних сонатах), самостоятельные разделы тематического материала начинают проявлять тенденцию все сильнее подчиняться силам тональности, их расстановке. Эволюция тональной структуры Скарлатти может быть выявлена как движение от простого к сложному.

1. Простейшая возможная схема тональной структуры иллюстрируется курьезной, самой короткой — шестнадцатитактной — и самой простой из всех скарлаттиевских сонат — сонатой К. 431 G-dur, содержащей четыре четырехтактные фразы:

Тоника	:	Доминанта
Доминанта		Тоника

2. Эта принципиальная схема разнообразными способами расширяется в «Экзерсисах» и в сонатах, написанных в простой двухчастной форме без отступления («экскурса») или только с его рудиментами — в тех сонатах, в которых не предпринимается далеких модуляций и используются лишь уравновешенные гармонические секвенции (соната К. 2):

Тоника		Доминанта
Модуляция	:	Модуляция
Доминанта		Тоника

3. Большинство таких сонат (даже те, в которых нет расширенной тональной схемы) отваживается, однако, на далекие и более частые модуляции в отступлении («экскурсе») во второй части, чем в центральном разделе первой. Такие еще рудиментарные структуры можно увидеть в сонате К. 105 G-dur. Первая половина не уходит от основной тональности дальше двойной доминанты (A-dur), в то время как вторая половина содержит пассажи в h-moll (параллельный минор доминанты) и a-moll (параллельный минор субдоминанты). Наиболее далекий, однако, аккорд во всей пьесе, — трезвучие Fis-dur как доминанта h-moll:

Тоника		Доминанта
Модуляция	:	Более далекие модуляции
Доминанта		Тоника

Гармонический абрис скарлаттиевской сонаты, помимо ее тональной ориентации, может быть охарактеризован такими понятиями, как компактность и распыленность гармонии. Вступление (как правило) и заключение (всегда) демонстрируют простейшие и открытые отношения трех аккордов — I, IV и V. В центральных разделах первой половины сонаты и в отступлении («экскурсе») или в разработке, открывающей вторую половину, основные гармонии сжимаются, быстро модулируют, накладываются одна на другую; диатонические изменения руководят ими так, что гармоническая фактура обычно радикально уплотняется и становится гораздо интенсивнее, чем в заключительных разделах.

4. Более разработанная форма тональной структуры обнаруживается в тех сонатах, в которых центральные разделы демонстрируют широкий диапазон гармонической активности и большой объем модуляции, которая тем не менее остается подчиненной тональному равновесию обеих половин (К. 264, 420):

Утверждение тональности		Отход от заключительной тональности
Разрушение тональности	:	Разрушение тональности
Заключительная тональность		Окончательное утверждение тональности

5. Новый принцип тонального баланса вводится в тех случаях, когда вступление второй половины больше уже не начинается с заключительной тональности первой половины, но сразу

как бы перескакивает в неожиданную неподготовленную модуляцию (К. 132, 133, 215, 402). Сравнительно статичный баланс между той половиной, которая движется от тоники к доминанте в первой части, и той, которая держит путь от доминанты к тонике во второй, совершенно разрушается, и динамическое напряжение тональной неустойчивости распространяется на всю сонату. Больше уже невозможно распределить модуляционную активность (как это имеет место даже в наиболее крайних модуляциях в сонатах, обе половины которых в целом сбалансированы) между сравнительно статичными началами и окончаниями обеих половин, как, например, в сонате К. 260.

6. Когда тональный дисбаланс концентрируется главным образом в начале отступления («экскурса») во второй половине, привносимый контраст направлен против сравнительно статичной первой половины и статичного повторения в конце второй половины, как в классической сонате. Но скарлаттиевская соната никогда не опускается до откровенно трехчастной формы; она сохраняет динамический конфликт между признаками трехчастной формы и двухчастным делением (создаваемым двойной тактовой чертой) даже в тех случаях, когда значение двойной тактовой черты сведено к минимуму (К. 215, 518).

Сонаты, в которых первая половина завершается в параллельном мажоре или миноре, *a priori* имеют более разработанную тональную схему, чем при обычном гармоническом движении:

Тоника		Доминанта
Модуляция	:	Модуляция
Доминанта		Тоника

У них непосредственно имеется двойной набор доминант и родственных тональностей — тех, что принадлежат основной тональности сонаты, и тех, что принадлежат ее параллельному мажору или минору. Сопоставим, например, сравнительно простые сонаты К. 3, 7 и 16. Соната К. 3 *a-moll*, чтобы сохранить равновесие как целостного организма между своей собственной доминантой и доминантой параллельного мажора, вынуждена в своем центральном разделе уйти гораздо дальше, чем соната К. 16 *B-dur*, которая ограничена лишь своей собственной доминантой и ее минорной альтерацией.

В обеих сонатах, однако, Скарлатти расширяет тональный горизонт тем, что меняет мажор на минор. Так, соната К. 16

использует минорные альтерации своей тоники, доминанты и двойной доминанты, а соната К. 3 a-moll — минорные альтерации своей доминанты и параллельного мажора. Что касается пары сонат, построенных на трезвучии F-dur и f-moll, особенно второй, см. сонаты К. 106 и 107 (соната К. 107 начинается в мажоре, а кончается в миноре; соната К. 519 служит примером пьесы, начинающейся в миноре, а кончающейся в мажоре).

Сравнительно редкое использование параллельного минора для завершения первой половины сонаты почти всегда открывает возможность для интересной трактовки, и трансформация минорного тонального раздела при повторении в мажор превращается в апофеоз (К. 545).

Те несколько сонат, которые завершают первую половину на параллельном миноре доминанты, еще больше расширяют возможности тональной структуры. Такова соната К. 249 B-dur. После установления надлежащим образом доминанты (F-dur) во вступлении Скарлатти в пред-кресте движется в параллельный минор тоники (g-moll) и затем в A-dur, являющийся доминантой заключительной тональности (d-moll — параллельный минор доминанты B-dur). Пост-крест колеблется на этой доминанте и смешивается с заключительным материалом, который исполняет каденции в d-moll. Бóльшая часть отступления («экскурса») остается в этой орбите до момента наступления свободного расширения, которое должным образом движется назад к доминанте пьесы (F-dur) и готовит повторение в тонике. Иными словами, это соната в B-dur, в которой средний раздел ориентирован на d-moll.

Структурное родство между мажором и параллельным минором (или наоборот) может создать двойной ряд тональных соотношений, но при этом иметь концентрическую ориентацию, как в сонате К. 130. Хотя эта соната начинается и завершается в As-dur, бóльшая часть пьесы основана на f-moll — ее параллельном миноре. Первая половина заканчивается в c-moll — доминанте f-moll, которая была преобразована в минор из мажора, и повторение полностью проводится в f-moll. Это расширено модуляционным переходом, и половина пост-креста «перефразирована» в As-dur с расширением и продлением заключительной каденции. В сущности, в As-dur в этой пьесе написаны лишь вступление, начало второй половины и окончание. Следующая таблица делает эту структуру наглядной.

СОНАТА К. 130

т. 1–9: As-dur, Вступление
(далее не используется)

т. 47–59: Из As-dur в Es-dur, отступление («экскурс»), построенное на свободно расширенном пост-кресте

т. 10–17: из b-moll в f-moll, идентичны
в c-moll, переход

т. 60–67: из es-moll в f-moll, далее Переход

т. 18–26: из c-moll в его доминанту, пред-крест идентичны

т. 68–76: из f-moll в его доминанту, пред-крест

X

т. 26–33: c-moll пост-крест идентичны

т. 76–83: f-moll, пост-крест

т. 33–39: c-moll, предыдущая фраза повторена идентичны

т. 83–89: f-moll, предыдущая фраза повторена

т. 40–46: c-moll расширение

т. 89–96: из f-moll в As-dur расширение и модуляция

т. 96–112: As-dur, перефразировка и расширение пост-креста

Это самая необычная пьеса. Хотя она демонстрирует открытую форму (за исключением вступления, заключения и отклонения), вся ее центральная часть построена как симметричная закрытая форма «Экзерсисов».

Другая пьеса, в которой первая половина завершается в параллельном миноре доминанты и в которой оказывается необычайно расширенная тональная схема, — соната К. 518, F-dur. Парная к ней соната (К. 519) построена на колебании тоники между мажором и минором. Как результат этих двух родов мажоро-минорных отношений, общая тональная схема этой пары сонат охватывает по крайней мере мимоходом, восемнадцать из двадцати четырех мажорных и минорных тональностей.

Само собой разумеется, что тональная схема той пары сонат, в которой одна пьеса мажорная, а другая минорная, *a priori* восприимчивее к большему расширению, чем та пара, в которой оба члена в мажоре или в миноре. На самом деле, однако, Скарлатти имеет в своем распоряжении столько приемов расширения тонального горизонта, что это различие едва ли существенно.

ТРАКТОВКА ТЕМАТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА,
ТРИ ОСНОВНЫЕ ТРАДИЦИИ

Трактовка тематизма скарлаттиевских сонат может быть сведена к трем основным источникам. Первый — традиция расцветивания цифрованного баса, при котором основная гармоническая последовательность разукрашивается насыщенным ритмическим и мотивным рисунком. Эти формулы, диктуемые гармонией, обычно принимаются как само собой разумеющиеся и не обязательно следуют за изменениями в ритмическом и мотивном рисунке. Этот прием часто можно проследить в пьесах в вариационной форме, создававшихся еще предшественниками Фрескобальди, затем Пасквини и Корелли, Моцартом и Брамсом вплоть до наших современников. У Скарлатти его редко можно найти в чистом виде, за исключением в какой-то степени его единственного сохранившегося вариационного цикла (соната К. 62). Некоторые сонаты, однако, строятся от начала до конца на основной первоначальной ритмической формуле (К. 54, 238). В других пьесах господствуют определенные ключевые интервалы (К. 18 и 28, например, секунда). В сонате К. 367 преобладает контраст между гаммаобразными и арпеджированными пассажами, а в сонате К. 421 — главным образом репетиционная фигура. Иногда такой характерный основополагающий интервал или ритмическая фигура сохраняют свое господство даже в такой пьесе, которая явно распадается на разделы, где эта характерная деталь возникает лишь эпизодически (К. 239, 460).

Второй источник — это традиция контрастного разделения эпизодов с концентрированным тематическим материалом (К. 29, 140, 395). Здесь принцип контраста противопоставляется принципу единства. Помимо своего влияния на более или менее самостоятельные тематические разделы эта традиция охватывает своим влиянием и гармонические разделы, особенно те, которые определяются каденциями, в то время как первая традиция касается главным образом мелодических и ритмических фигураций, производимых над уже существующей гармонией или над такой, которая само собой разумеется. В эту традицию вписываются гармонические разделы пьес в танцевальном жанре, строфы песенной формы, короче, *все то, что создает вертикальное деление*. Разделы могут по-

вторяться или чередоваться (К. 3, 44, 309, 490). В тех случаях, когда разные тематические разделы демонстрируют общие мотивные или ритмические характерные особенности (К. 420) или когда они цитируют друг друга (К. 3, 239, 309, 366), первые две традиции сливаются в скарлаттиевских сонатах воедино.

Третья традиция — свободное разворачивание мелодического материала, при котором одна тема спонтанно переходит в другую, первоначально без необходимости повторения разделов, как, например, в некоторых произведениях Меруло и Фрескобальди, а также в свободных изгибах клавирной токкаты, прелюдии или органной импровизации. Поначалу эта традиция многое в своей тематической связанности унаследовала у канонических приемов — имитационных вступлений голосов, обращений и двойного контрапункта. В сонатах Скарлатти сохранились лишь импрессионистические следы строгой контрапунктической трактовки, которая еще проявляется во многих его церковных произведениях *a cappella* в неопалестриновском стиле. Они обнаруживаются главным образом в имитационных вступлениях двух голосов, которыми открываются многие сонаты (К. 263), а также в рудиментарном двойном контрапункте, представленном обменом мелодического материала между голосами. Вообще же Скарлатти в такой степени дифференцирует материал, отданный той и другой руке, что строгие и последовательные передачи его из руки в руку, кроме отдельных мотивных фрагментов, в сущности, крайне редки. Обычно он удовлетворяется характерным чисто клавирным приблизительным соответствием двойному контрапункту. Иногда имитация может быть продолжена и после вступления второго голоса (К. 516), но это никогда не бывает сделано как подлинное фугато. Одно из органных соло (К. 287), будучи в основном двухголосным, имеет псевдотональные фугообразные вступления тоники и доминанты. Соната К. 373, имеющая ремарку “Presto è fugato”, напоминает фугу только в том смысле, что содержит чрезвычайно большое количество в высшей степени кратких имитационных пассажей в двух голосах, которые никогда не трактуются в стиле строго выдержанного линейного контрапункта. Во многих из них в какие-то моменты звучит только один голос. В имитационных вступлениях многих сонат второй голос вступает без всякого сопровождения (К. 394). Инверсии редко бывают строгими, и за исключением полных обращений

небольших мотивных фигур, а также гамм и арпеджио, встречаются в сонатах Скарлатти обычно среди вступительного материала первой и второй половин в стиле классической жиги (К. 28).

Этой третьей традиции соответствуют сонаты, в которых свободная последовательность музыкальных идей приводит к постепенным сменам настроения, причем создается впечатление, что тематический материал разворачивается спонтанно, и одна его частица переходит в другую, или он подвергается такому развитию, при котором весь он распределяется между эпизодами (определить которые можно лишь условно), чтобы дать намеки на последующие разделы или реминисценции предыдущего материала (К. 52, 263, 460, 493, 545).

ВЗАИМОСВЯЗИ СИЛ, ФОРМИРУЮЩИХ СОНАТУ СКАРЛАТТИ

В поздних сонатах Скарлатти тематический материал становится все более и более текучим, допускающим рост — подлинное взаимодействие эпизодов и развитие. Моменты сходства между разделами не являются больше механически привнесенными аналогиями, достигаемыми посредством некоего мотивного автоматизма или статичного буквального заимствования. Здесь мы являемся свидетелями эволюции от единства и разнообразия к единству в разнообразии.

Индивидуальный тематический материал начинает все меньше и меньше походить на некую фигурацию в стиле *continuo*, основанную на гармонической последовательности (не важно, насколько она красочна или разнообразна). Вместо этого материал приобретает линейное богатство и экспрессивность — своего рода концентрированность и остроту абриса, силу выразительности голоса. Но одновременно с выигрышем во внутреннем обострении характера (это нельзя путать с разнообразными и поражающими слушателя эффектами ранних фигураций) этот тематический материал теперь в более глубоко и более изменчивом виде вводится в развитие пьесы как целостного организма. Это происходит частично потому, что тематический материал теперь более глубоко проникает в самый тональный фундамент, а не лежит на поверхности. Достигается это благодаря тому, что любое существующее общее тематическое единство или сходство — это не столько

результат выбранной фигурации или серии фигураций, более или менее автоматически выполненных, сколько постоянно живой и образный намек, который один элемент делает на другой. (Это, конечно, относится и к ранним сонатам и токкатам, но там это гораздо менее дисциплинированно и не столь красноречиво.) Пальцевой автоматизм исполнителя цифрованного баса все более и более заражается экспрессией. В тех сонатах, в которых для использования в разделе отступления («экскурса») преимущество получает определенный материал, становится очевидным дальнейшее развитие (К. 263, 239). Некоторые разделы оказываются более восприимчивыми к повторению своего тематического материала, чем другие; их повторение вводится в более сложную форму, чем форма простого равновесия. Трактровка материала, заимствованного из вступления первой половины, в также композиция отступления («экскурса») часто бывают совершенно непредсказуемыми (К. 215, 238, 461). Так Скарлатти создает впечатление, будто соната вырастает на наших глазах.

Это вызвано связью определенного тематического материала с его гармоническим и тональным контекстом и объединением определенных аспектов повторяемого материала с тональной структурой. Соединение трех традиций тематической трактовки с лежащей в их основе гармонией и с тональной структурой в целом формирует принцип, который определяет как сонату Скарлатти, так и классическую сонату.

Форма сонаты Скарлатти — это сплав характернейших ритмических и интервальных элементов, гармонических структур, тематического единства и контраста, рисунка фразировки и тонального баланса, причем все эти элементы до известной степени остаются самостоятельными. Динамизм сонаты Скарлатти проистекает из взаимосвязи этих сил, каждая из которых тянет в свою сторону.

Глава XII ·

ИСПОЛНЕНИЕ СОНАТ СКАРЛАТТИ

ПОДХОД ИСПОЛНИТЕЛЯ · СКАРЛАТТИЕВСКИЙ ТЕКСТ · РЕГИСТРОВКА И ДИНАМИКА · ТЕМП И РИТМ · ФРАЗИРОВКА, АРТИКУЛЯЦИЯ И ИНТОНИРОВАНИЕ · ДИАПАЗОН ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

ПОДХОД ИСПОЛНИТЕЛЯ



та глава адресована не тем исполнителям, которые собираются исполнить две-три сонаты Скарлатти (предпочитая хорошо известные) в начале сольного фортепианного вечера. И к счастью, почти ушел в прошлое век, когда композиторы XVIII столетия превращались в концертных программах в своего рода «характерные персонажи», и несколько пьес Скарлатти или миниатюра Куперена (теми, кто был более отважен), какая-нибудь соната Моцарта или органная fuga Баха преподносились — с точки зрения стиля — в качестве закуски, не вызывавшей особого сожаления у опоздавших и служившей для разогревания пальцев и поднятия занавеса, открывающего «по-настоящему выразительную» музыку XIX века.

(Шаблонное употребление музыки XVIII века — обычная практика прошлого столетия — никоим образом не было искоренено реставраторами и энтузиастами этой музыки в XX веке. Скорее наоборот — они втиснули ее в еще более тесный костюм — своего рода прямой жакет, скроенный из новейших представлений о глубокой и непреодолимой пропасти, разделяющей музыку XVIII века и «романтическую». Как следствие пробуждения «чувства стиля» родилась концепция *Stilechtheit* (стилистической подлинности — нем.), часто совершенно не подкрепленная историческими исследованиями, на которых, как утверждали ее апологеты, она зиждется. Музыка XVIII века была вынуждена быть «чистой» и «абстрактной». Человеческое чувство допускалось в нее лишь в минимальной степени. Особенно в Германии после 1920 годов поколение тех, кто недавно освободился от пьянящих оргий Вагнера и Рegera, взирало на «выразительность» и гибкость в старинной музыке с тем же оцепенелым ужасом, с каким бывший алкоголик смо-

трет на бокал виски. Для клавесиниста или исполнителя Скарлатти нет более благородной задачи, чем до смерти напугать таких слушателей!)

Конечно, в смешанных программах «сведение к типажности» почти неизбежно даже в сольных клавесинных вечерах. Ни одному композитору, если только он не в высшей степени хорошо известен, не предоставляется возможности продемонстрировать себя как художественную личность во всех своих гранях. Вместо этого различные композиторы XVIII века дефилируют перед публикой словно традиционные характерные типажи, персонифицированные в итальянской комедии. У Баха вытягивается лицо, Моцарт предоставляет порцию кружевного рококо (заменой ему порой служит Куперен), папа Гайдн демонстрирует столько же чувствительности, сколько и невинного добродушного юмора, а Скарлатти — увь! — обычно играет роль шута. Это скарлаттиевское амплуа веселого клоуна утверждалось столь долго, что невольно задаешься вопросом, не было ли оно еще в бытность его при испанском дворе насильственно ему навязано и не были ли созданы более выразительные пьесы *sub rosa* (под розой — лат.; в значении «по секрету», «тайком». — А. М.), скрывающиеся под безобидными ремарками Allegro, Andante, Presto? Конечно, его репутация в глазах многих его поклонников в XVIII столетии — это слава создателя «оригинальных и веселых причуд». С тех пор эта репутация продолжает, по-видимому, оставаться более или менее неоспоримой.

Дальнейшие замечания по поводу исполнения сонат основаны на убеждении, что Скарлатти был совершенной художественной личностью и что его музыка заключает в себе весь диапазон человеческих чувств. Этот диапазон не является непременно столь широким, как у композиторов масштаба Баха, Моцарта или Бетховена, но он предполагает такой подход к музыке, который исполнитель будет в состоянии отыскать только при условии мобилизации всех своих чувств, воображения и опыта. Музыка эта не для шарад, хотя она изобилует трюками и причудами, она не для выразительных карикатур, какими обычно сопровождается спектакль марионеток. В ней нет ничего наивного или примитивного.

Вышесказанное ни в коем случае не следует понимать в том смысле, что преувеличенная экспрессия должна навязывать-

ся Скарлатти извне. Высказанные выше соображения означают лишь, что музыке должно быть позволено говорить самой за себя, иметь свою собственную сферу выразительности. «Разрешить музыке говорить самой за себя» — исполнителю это требование представляется более простым, чем оно есть на самом деле. Играть данные ноты — это еще не значит музыке выразить себя. Наш тезис означает, что исполнитель обязан понять музыку, должен быть в состоянии отождествить себя с этой музыкой, оставаясь при этом в согласии со своей собственной природой, и что все его способности чувствовать и воображать обострены и натренированы, отрепетированы и выверены, доведены до высшей точки для того, чтобы передать то, что заложено в музыке, а не просто воспроизвести голые ноты или донести какие-то внешние эффекты. Применительно же к старинной музыке (включая скарлаттиевскую) это означает, что исполнителю требуются определенная эрудиция и терпение в овладении на первый взгляд педантичными деталями ее языка, чтобы реализовать (или по крайней мере не переиначить) намерения композитора. Бóльшая часть информации, собранной в этой книге, адресована тому исполнителю, который действительно желает понять и выразить музыку Скарлатти.

СКАРЛАТТИЕВСКИЙ ТЕКСТ

Скарлаттиевский текст в том виде, в каком он представлен венецианскими и пармскими рукописями, мало что дает, кроме картины голых нот. Однако в начале каждой сонаты почти всегда имеется темповое указание. Эти темповые обозначения можно отыскать в каталоге, помещенном в приложении к данной книге. (В издании Лонго они иногда добавлены или заменены без каких-либо комментариев, но, как правило, взяты из тех источников, которыми он пользовался.) Обозначения аппликатуры у Скарлатти ограничиваются указаниями распределения музыкального материала между руками или смены пальцев на длинных трелях или быстрых повторяющихся нотах. Что касается обозначений фразировки, то их, помимо какой-нибудь случайной лиги над нотами быстрого пассажа, где это скорее характерная каллиграфическая особенность, нежели указание для исполнителя, найдется очень мало. Иногда встречаются обозначения *staccato*. За исключением нескольких фигур, вы-

писанных мелкими нотами, знаки Скарлатти для орнаментики ограничиваются трелями и арпеджиатурами. (Более подробное и детальное рассмотрение орнаментики Скарлатти дано в Приложении IV.) Знак арпеджио Скарлатти никогда не употребляет: в нескольких очень редких случаях ломаный аккорд выписан мелкими нотами. За исключением рудиментарных динамических обозначений эхо в сонатах К. 70, 73 и 88 и предписаний для смены клавиатуры или использования регистров в органных пьесах (сонаты К. 287, 288 и 328) в остальных сонатах нет указаний какой бы то ни было динамики. Все введено в музыкальный контекст и предоставлено вкусу и чувству исполнителя.

Исполнителю, знакомому с музыкой Скарлатти по изданию Лонго, такой текст действительно может показаться далеким. Собственно говоря, из распространенных в настоящее время изданий мало отыщется таких, которые упрощают, а не усложняют интерпретацию сонат Скарлатти. Большинство редакторов этих изданий обнаруживает плохое чувство подлинного стиля Скарлатти и на удивление малое понимание даже его гармонического словаря. Логика и согласованность его собственного текста часто разрушались ненужными исправлениями (причем без всяких комментариев, как в издании Лонго, где многие мелкие изменения в тексте просто необъяснимы), а ясность его нотной картины затемнялась, особенно в том, что касается фразировки и орнаментики.

Моя антология из шестидесяти сонат Скарлатти предназначена в какой-то мере для того, чтобы исправить это положение. Наш текст, основанный на сличении венецианских и пармских рукописей, максимально точно соответствует скарлаттиевскому, а редакторские добавления строго аргументированы. Хотя эта антология служит для того, чтобы подчеркнуть желательность нового полного критического издания, она также имеет целью продемонстрировать тот способ, каким оригинальный текст Скарлатти может быть выведен, по крайней мере частично, из издания Лонго самим исполнителем, у которого нет доступа к манускриптам.

РЕГИСТРОВКА И ДИНАМИКА

В свои поздние сонаты Скарлатти не вносит никаких обозначений динамики. Несколько указаний *piano* и *forte* почти пол-

ностью касаются эффекта эха (сонаты К. 70, 73 и 88). О регистровке в рукописях нельзя найти ни слова. Это неудивительно, поскольку такие указания были крайне редкими в XVIII веке. Клавесины настолько сильно различались по своим характеристикам, что даже если бы Скарлатти дал специальные указания по регистровке, каждый исполнитель должен был бы изменить их, чтобы приспособить к диспозиции своего собственного инструмента. Обозначения органной регистровки, хотя и встречаются в XVIII веке гораздо чаще, чем клавесинной, в большинстве случаев, когда отсутствуют, то по той же причине. Не дает Скарлатти специальных указаний в своей клавесинной музыке и об использовании двух мануалов, даже в тех пьесах, которые со всей очевидностью задуманы для них. Однако он оставляет фактически полные обозначения распределения музыкального материала между мануалами в двух своих органных фантазиях (сонаты К. 287 и 288) — *Per Organo da Camera con due Tastatura. Flauto e Trombone*, как написано в первой из них в Парма VII 17. В Венеция VII 3 (соната 328) обнаруживается указание на смену регистровки с “Org” на “Fl”, подразумевающее, вероятно, также и смену мануалов. В этой пьесе, без сомнений касательно скарлаттиевских намерений, могут быть добавлены несколько пропущенных либо по невнимательности, либо по убеждению в их очевидности указаний. К сожалению, все эти предписания были опущены в издании Лонго. Они состоят из смен красок по фразам и эффектов эха. Хотя и совершенно очевидные с музыкальной точки зрения, они важны как конкретные примеры подлинной практики Скарлатти, что я дал их перечень в Приложении III D; в таком виде читатель может внести их в свой экземпляр издания Лонго. Очевидно, смены мануалов внутри тактов будут сделаны, как предполагалось, в местах естественных разделений фраз.

Несколько дополнительных примеров стиля исполнения XVIII века можно отыскать как среди довольно тщательно разработанных обозначений динамики в ависоновском издании, так и в самой аранжировке сонат Скарлатти для струнного оркестра. Время от времени аналогичные ремарки обнаруживаются внесенными рукой в печатные экземпляры сонат XVIII столетия, как, например, в принадлежащем мне экземпляре издания Розенгрейва. В целом, однако, приходится полагаться на свое собственное воображение и понимание стиля

музыки Скарлатти, а также на знание особенностей инструментов, которыми он пользовался (см. главу IX).

Что касается инструментов, которыми располагал Скарлатти, то средства динамического разнообразия у них были довольно ограничены. Скарлатти как будто не рассчитывает непременно на широкий выбор клавиесинных регистров. В самом деле, испанские клавесины, для которых, по-видимому, были сочинены, по крайней мере самые поздние и наиболее значительные сонаты, имели только два регистра, вероятно, одну клавиатуру и максимум три краски на выбор, а именно, два индивидуальных регистра порознь и их звучание обоих вместе. Как я уже отмечал в главе IX, маловероятно, что смена регистров на скарлаттиевских клавесиных могла осуществляться не иначе, как посредством перехода с мануала на мануал, или с помощью ручных переключателей. Большей частью подобные манипуляции могли производиться только в моменты цезур или в паузах между музыкальными разделами, когда рука оказывалась свободной, чтобы сменить регистр, поскольку нет никаких указаний на то, что у каких-либо из его клавесинов были педали для включения регистров. На клавесиных, снабженных только ручными переключателями регистров, было невозможно посредством их включения произвести *crescendi* и *diminuendi* во время игры обеими руками. Небольшие изменения силы звучания, какие еще можно было сделать, зависели от разнообразия туше и градаций *legato* и *staccato*.

Известные нам случаи использования клавиесинных регистров самим Скарлатти можно суммировать следующим образом:

1. Сонаты, целиком исполняемые в одной краске — на одном регистре или одной комбинации регистров.
2. Одновременное использование двух мануалов, обычно сольных регистров для двух равнозначных голосов или для соло и аккомпанемента.
3. Динамика эха для повторяемых фраз — либо *forte-piano*, либо *piano-forte* (см. органнне фантазии К. 287, 268, а также сонаты К. 328, 70, 73 и 88).
4. Изменения краски в соответствии с ясно определяемыми музыкальными разделами (например, органнне пьесы К. 287, 288, 328, инструментовка Ависона сонат для струнного оркестра и пояснения XVIII века в моем экземпляре издания Розен-

грейва). Эти смены основаны на двухкрасочной схеме, соответствующей, условно говоря, сменам *solo* и *tutti* или переходу с полной комбинации регистров на нижней клавиатуре к сольному регистру на верхней.

Скарлатти в значительной степени нейтрализует недостатки своих инструментов благодаря особенностям стиля, в котором он пишет для них — расположением своих фигураций, распределением голосов, контрастами верхнего и нижнего регистров, разнообразными оттенками клавишинного звучания, которые он «вмонтировал» в музыкальную ткань. В IX и X главах я уже проанализировал примеры того, как создаются эти оттенки. С их помощью Скарлатти заставляет клавишин звучать поразительно разнообразно, не увязывая это с какой бы то ни было манипуляцией рычагами регистров.

Вписанный нюанс Скарлатти служит тому, чтобы подчеркнуть общий контур пьесы. Часто в наиболее интенсивных моментах пьесы письмо уплотняется (то есть, звучание становится громче) — этими моментами могут быть либо кратковременные акценты, решительные модуляции или же тематические проведения, определяющие или утверждающие тональность. Повторяющиеся каденции никогда не создают у Скарлатти постепенного нагнетания звучания. Он даже редко усиливает свои каденции аккордами, и чаще завершает пьесу унисоном или ломаным арпеджио. Самые плотные аккорды обычно встречаются в середине пьесы, изредка — в начале, но никогда не в конце. Концепция, по которой соната Скарлатти выстраивается так, чтобы кульминация приходилась непосредственно на окончание пьесы, почти всегда совершенно ошибочна. Точка наибольшей интенсивности лежит задолго до конца — либо непосредственно перед установлением заключительной тональности, либо сразу после этого. Повторяемые каденции, которыми завершается каждая соната Скарлатти, должны рассматриваться как подтверждения, а не усиление того, что уже было высказано. Более того, клавишинная фигурация Скарлатти выявляет это со всей отчетливостью. Мы уже ссылались на такой очевидный пример его замыслов, как соната К. 44. Ясно, что Скарлатти имел намерение ослабить интенсивность звучания в последних пяти тактах обеих половин, поскольку в них невозможно сравняться с непосредственно предшествующими «грохочущими» октавными басами, даже

если прибегнуть к *tutti* клавесина. Нисколько не лишне подчеркнуть, что кульминация или по крайней мере наибольшая концентрация напряжения в сонате Скарлатти лежит всегда где-то в середине, а не в конце каждой части. Ослепительное великолепие звучаний, которыми завершаются многие сонаты Скарлатти, вспыхивает задолго до конца. Любая попытка переместить кульминацию сонаты Скарлатти к концу пьесы неизбежно приводит к искажению ее формы.

Важно обратить внимание на то, что не всегда аккордовое письмо Скарлатти означает *forte* в клавесинном смысле. Всякий раз необходимо иметь в виду его отношение к контексту. В очевидных туттийных эпизодах скарлаттиевские аккорды, безусловно, усиливают звучание, часто требуя соединения всех регистров инструмента (сонаты К. 175, 516). Но в фразах, в которых аккорды аккомпанируют кантабильному или сольному голосу, столь же очевидно, что Скарлатти употребляет аккорды как наполнение, а не как усиление, и подразумевает, что они будут исполняться на мягком сольном регистре (соната К. 208). В некоторых испанских танцевальных пьесах, однако, резкое хриплое пронзительное *cantabile*, имеющее сходство с пением в стиле фламенко, по-видимому, требует страстного подчеркивания всех элементов, включая и аккорды аккомпанемента (сонаты К. 24 и 29). Правда, в аранжировке Ависона и в рукописных пометках в моем экземпляре издания Розенгрейва несколько подобных эпизодов отмечены ремаркой *piano*. Я склонен усомниться в том, что эти ремарки согласуются с намерениями Скарлатти, и в такой трактовке вижу отражение более нежного звучания английских клавесинов и несходства испанского темперамента с английским лирическим характером. Это глубинные музыкальные различия между странами, где в одной чеснок является основным продуктом кулинарного искусства, а в другой — он вовсе не употребляется.

Динамические обозначения в издании Лонго, хотя и полезны с точки зрения пианизма и никоим образом не антимузыкальны с точки зрения динамических оттенков XIX века, однако имеют мало общего с практикой самого Скарлатти, а порой просто неубедительны, поскольку грубо игнорируют музыкальную структуру пьесы Скарлатти. Но их не следует совсем уж отвергать. Исполнитель, который выработал свою собственную схему динамических оттенков, нередко может обнаружить со-

впадения с указаниями Лонго, но эта динамика должна быть результатом его собственных поисков, а не подражанием Лонго. Указания Лонго часто демонстрируют в высшей степени утонченный музыкальный инстинкт, но столь извращенный условностями XIX столетия, что многое из их достоинств сводится на нет насильственным прилаживанием этих указаний к подлинному стилю Скарлатти.

На современных клавиринах, чьи педали позволяют быстро менять краски, существует опасность скорее уменьшить, нежели усилить эффектность скарлаттиевского письма. Причина этого в том, что истинное присущее ему разнообразие оказывается поглощенным еще бóльшим разнообразием, навязанным извне. Это особенно относится к пьесам, наделенным единообразным ритмическим движением, в котором нет заметного тематического контраста (сонаты К. 18 и 260). Даже повторяемые фразы часто выходят убедительнее, когда исполняются в одной и той же краске и различаются скорее посредством фразировки и туше, нежели с помощью эхо-динамики. Иногда динамические оттенки эха могут прибавить глубину перспективы пьесы, но в других случаях они только разрушают непрерывность и напряженность целого (соната К. 517). Те пьесы Скарлатти, которые богаты тематическим контрастом, риторическими паузами и противопоставляемыми фразами, обычно выигрывают от подчеркивания красочных эффектов и усиления контрастов *forte* и *piano* (сонаты К. 46, 215, 420 и 518).

Само собой разумеется, что симметричность формы сонаты Скарлатти должна всегда соблюдаться в схеме динамики или в воображаемой оркестровке, которую придает пьесе исполнитель. Однако смены регистровки в середине симметрично сконструированной сонаты, если они не находят оправдания в тематическом контексте, чаще всего приводят к чисто внешнему расцвечиванию звучания и доставляют минутные удовольствия уху. Они обнаруживают неспособность исполнителя выстроить последовательность длинных фраз, удержать и передать форму пьесы в целом.

Клавириное письмо Скарлатти столь своеобразно, столь тесно связано с самой сокровенной сутью его музыки, что родство его музыки с клавириным звучанием должно полностью осознаваться всеми, кто играет эти сонаты на фортепиано. Несмотря на то что современное фортепиано способно передать

тончайшую нюансировку и у него широкий динамический диапазон, оно часто скорее уменьшает, нежели усиливает красочные контрасты. Наиболее удовлетворительно фортепиано передает то, что по природе своей певуче, содержит выразительную вокальную декламацию, но фортепиано имеет тенденцию сводить к общей однородной звучности многие удивительнейшие скарлаттиевские эффекты оркестрового *tutti*, чередования высокого и низкого регистров, противопоставления эпизодов с аккордами и аччиаккатурами тем, в которых преобладает двухголосное изложение.

При всей гибкости и разнообразии, которые Скарлатти придает клавесину, в целом его красочная палитра основана на использовании выбранного определенного средства, довольно выдержанного и неизменного уровня звучания, она зиждется на террасной динамике. Часто, благодаря блестящему и образному письму Скарлатти, совершенно забываешь об изначально ровном фоне звучания клавесина, однако когда оно становится слишком гибким, как это может быть на инструментах, способных на неограниченные нюансы, таких, как фортепиано или клавикорд, скарлаттиевская целостная пропорциональность звуковых эффектов оказывается под угрозой разрушения. Аккорды могут стать настолько смягченными, что теряют свою естественную остроту, а полнозвучные эпизоды превратятся в шептание. Диапазон динамических возможностей для каждого рода звучаний становится таким большим, что некоторые фигуры теряют свои изначально присущие им характеристики, перестают быть результатом специфической звучности определенного инструмента. (Много подобного происходит даже с фортепианной музыкой Моцарта, когда она переносится на современный инструмент. Точно так же вентильная валторна современного оркестра, при всех ее более широких возможностях, утратила что-то из своей специфической характерности и того значения, которое натуральная валторна имела для Моцарта.)

Более того, для опытного клавириста XVIII века одни клавирные фигурации ассоциировались с сольными эффектами, другие — с *tutti*, причем в таком виде, в каком это редко обнаруживается на современном фортепиано. Добавление нот или регистров в клавесинной музыке является довольно объективным фактором. На фортепиано градации *forte* и *piano*

имеют тенденцию приобретать субъективное качество. Все рискует звучать на манер сольной музыки.

Однако от нехарактерного исполнения Скарлатти, неизбежного на фортепиано, можно уберечься, если обратить внимание на те качества, которые не зависят напрямую от инструментального звучания, иными словами, на те элементы музыкального выражения, которые являются общими для всех исполнительских средств и которые я рассматриваю в последующих разделах, касающихся фразировки и ритма. В достижении наилучшего звучания Скарлатти на фортепиано успеха достигают те пианисты, которые обладают наибольшей чуткостью к собственно музыкальным ценностям — к линии, ритму, утонченно градуированной гармонической фактуре, будь эти исполнители даже мало знакомы с клавесином. Хотя Скарлатти в первую очередь клавесинный композитор, и почти все его клавирные произведения задуманы для клавесина и изложены присущим ему языком, перечисленные выше качества более существенны для адекватного исполнения его музыки, чем чисто звуковые эффекты, приложимые почти к любому инструменту.

Выше я уже отметил, что клавесинная краска у Скарлатти предполагает быть использованной в экономных и строго выдержанных выразительных средствах. Это особенно наглядно в тех пьесах, которые требуют на всем своем протяжении единой инструментальной краски. В таких произведениях частая или излишняя смена краски или динамического уровня приводит к затемнению нюансов и контрастов, заложенных в самом скарлаттиевском письме. Многие пьесы таковы, что требуют исполнения от начала до конца на одном регистре или на одной комбинации регистров или же — если речь идет о фортепиано — в ограниченном красочном диапазоне (например, сонаты К. 18, 54, 208, 260, 544, 545). Их декламационность следует выявлять лишь средствами фразировки или — максимум — корректными динамическими нюансами, столь легкими, чтобы они не обращали на себя внимание сами по себе, и здесь не важно, производятся ли они с помощью педального устройства для клавесинных регистров или же динамическими градациями пианофорте.

У однородной звуковой раскраски отдельно взятой пьесы есть преимущество во многих случаях позволить ее деталям

самим выразить себя, а не исчезнуть в легкомысленном разнообразии оттенков. Более того, при исполнении целой серии подобных пьес становится возможным распределить краски так, чтобы выявить специфический характер каждой пьесы и подчеркнуть ее контраст с соседними.

В пьесах, явно задуманных в двух одновременно звучащих от начала до конца тембрах, иными словами, как соло и аккомпанемент или как два сольных голоса, смены регистровки или колебания динамики обычно нежелательны (сонаты К. 208 и 544). Они нарушают пропорции звучания и часто скорее рассеивают, нежели концентрируют напряжение выразительности. Искусная фразировка и хорошее владение ритмическими свободами создают гораздо более экспрессивную интерпретацию, чем простые смены красок.

Однако в противоположность пьесам, основанным на полном единстве колорита, есть такие, в которых резкие смены настроения задуманы столь драматично, что преувеличить их почти невозможно (сонаты К. 209, 215, 490, 518). Это пьесы, в которых совершенно оправдано расширение границ возможностей клавиесина или динамического диапазона современного фортепиано, часто даже такое, которое было немыслимо на инструментах Скарлатти, но которое ни в коем случае не фальсифицирует его драматические и выразительные намерения. (Диапазон выразительных средств Скарлатти распространяется намного дальше возможностей любого инструмента. Только лишь в том случае, когда налицо опасность исказить эту выразительность, необходимо призвать на помощь наши познания о природе и сущности собственных скарлаттиевских инструментов.)

Помимо пьес, знаменитых своими сильными контрастами, многие сонаты, построенные на постепенных сменах или переходах настроений, допускают большое разнообразие красок (сонаты К. 263, 264, 289). Некоторые из них с легкостью могут быть исполнены в одной краске, но часто можно отыскать средства усилить выражаемые Скарлатти настроения, при этом не преувеличивая их и не разрушая целостных пропорций пьесы.

Всегда необходим двойной стандарт мышления: с одной стороны, необходимо сознавать, как сам Скарлатти с имеющимися в его распоряжении инструментами мог бы обращаться со звуковыми пропорциями, а с другой — определить те сред-

ства, отсутствовавшие у Скарлатти, которые могут быть использованы для выявления таких музыкальных и выразительных намерений, которые никоим образом не мыслились им ограниченными только из-за несовершенства инструмента. В этом отношении стоит рассмотреть те условия, в которых пьеса исполняется. Пьесе, исполняемой в небольшой комнате, можно придать гораздо более умеренную трактовку, чем той, что играется в большом зале. Ее красота выявляется с большей легкостью: она меньше зависит от того, что привнесет в нее исполнитель. Тонкости исполнения, которые в большом зале растворяются, должны быть несколько преувеличены, дабы слушатели почувствовали то, что композитор предполагал донести до них. Я полностью отдаю себе отчет в том, что иногда использую такую клавесинную регистровку, о которой Скарлатти, быть может, никогда и не помышлял. Но, я уверен, она точно согласуется со стилем, продиктованным теми средствами, которые были в его распоряжении. Отклонения в исполнительских средствах от тех возможностей, которые были в распоряжении композиторов, обычно оправданы только тогда, когда делаются сознательно. Если же такие отклонения позволяют себе исполнители, не имеющие представления о методах самого Скарлатти, то обычно это приводит к фальсификации и целей, и средств.

В главе о скарлаттиевском клавесине я уже отмечал, что его музыка, как и бóльшая часть клавесинной литературы XVIII века, пронизана идеей “solo — tutti”. Частично она проистекает из природы самого клавесина, из его возможностей использования сольных регистров или их комбинаций, но в значительной степени она отражает также оркестровые концепции, которые оказались перенесенными на бóльшую часть клавирной музыки XVIII столетия.

Во многих сонатах Скарлатти мы достаточно просто можем составить себе ясное представление о том, задумана ли пьеса в стиле сольных инструментов или на языке массивной инструментальной звучности, несет ли она в себе контраст между solo и tutti. Например, сонаты К. 208, 308 и 544 явно задуманы как своего рода сольные инструментальные пьесы с аккомпанементом. Сонаты К. 18, 427 и 517 — как tutti от начала и до конца. Solo и tutti чередуются в сонатах К. 209 и 96, но в сонате К. 119 градации перехода от тихой звучности до больших

звуковых масс неуловимы. Некоторые пьесы, как, например, сонаты К. 52 и 545, могут быть исполнены от начала до конца и как *tutti*, и как *solo*.

Нередко Скарлатти имеет в виду воображаемую оркестровку клавесинного звучания. Эта оркестровка предполагает бесконечные возможности смен сольных инструментов, изменений краски аккомпанемента, чередований различных групп инструментов разнообразного состава и тембра, короче, она использует все ресурсы классического оркестра XVIII столетия — струнные, деревянные духовые, медные и ударные инструменты, а также кастаньеты, мандолины, гитары и народную музыку средиземноморских стран.

Едва ли нужно указывать, что эта воображаемая оркестровка сонат Скарлатти оставляет столько же свободы исполнителю, сколько и композитору. Существует много идей и фигураций, служащих разнообразию трактовки, выбор которых остается на вкус и фантазию исполнителя: *solo* или *tutti*, струнные или духовые, всевозможные переходы инструментальной краски одной в другую. Совершенно естественно, что многие отдельные пьесы допускают самую разнообразную оркестровку. Скарлаттиевская воображаемая оркестровка — это полюс, противоположный тому, на котором находятся реальные ограничения его клавесина, особенно тех испанских инструментов, у которых были лишь два сольных регистра и третья краска — *tutti* — соединение этих регистров.

Двойной подход к клавесинной краске — или к ее эквиваленту на фортепиано — в высшей степени полезен при подготовке исполнения сонат Скарлатти. С одной стороны, ограничение тремя красками или даже двумя, представляющими *solo* и *tutti* или *forte* и *piano*, стимулирует в высшей степени необходимое чувство экономии — умение использовать ограниченные средства для достижения максимального эффекта, подчинить красочность формальной структуре, когда смены краски приберегаются для целых разделов или даже отдельных пьес. Это заставляет исполнителя прибегать к гораздо более выразительным приемам фразировки и агогики, чтобы передать истинное напряжение пьесы.

С другой стороны, нет ничего губительнее, чем позволить музыкальному воображению быть в плену всего лишь двух или трех красок или ограничений любого используемого ин-

струмента. Как мы уже отметили, клавишинная музыка Скарлатти полна красочных эффектов, задуманных как внеклавишинные. Исполнитель Скарлатти, каковы бы ни были ограничения его инструмента, должен быть готов в любую минуту возбудить в себе представления о воображаемой оркестровке, пении, звучаниях, сопровождающих испанский танец, эффектах не строго музыкальных или даже откровенно внемузыкальных звучаний, о которых я говорил в связи с жизнью, которая лежит — едва скрытая или, наоборот, почти неузнаваемо трансформированная — в основе скарлаттиевской музыки. Клавесин Скарлатти, хотя и превосходный сам по себе, постоянно грозит превратиться во что-то иное. Однако это никогда не должно приниматься буквально.

ТЕМП И РИТМ

Указания Скарлатти темпа немногочисленны. В целом они ограничиваются простыми *Allegro*, *Presto* или *Andante*, иногда *Allegretto*, *Vivo* или *Vivace*. Порой он использует слова *Moderato* или *Cantabile* в качестве определения выразительности или просто как названия. Превосходные степени, такие как *Allegro* или *Prestissimo* — редки. Еще реже встречаются такие термины, как *Veloce* или *Con velocità*. Имеется только одно *Adagio* (соната К. 109). Иногда появляются предостережения типа *Non presto* или *Ma non tanto* или такие определения, как *Molto*, *Presto quanto sia possibile*, *Allegro Assai*, *Comodo* или *Con spirito* (sic!). Соната К. 373 имеет ремарку *Presto è fugato*, вероятно в качестве намека на тактовый размер *alla breve* и его связь со строгим стилем. В большинстве случаев эти указания приведены в редакции Лонго или оговорены их изменения, но иногда они заменены без комментариев. Например, в Пасторали F-dur (К. 446) *Allegro*, значащееся в венецианской рукописи, без всяких комментариев Лонго заменено на *Allegro*. Большинство скарлаттиевских перемен темпа внутри сонат отмечено самим композитором; иногда они внесены Лонго. Темповые обозначения венецианских и пармских рукописей порой слегка различаются. Например, соната К. 113 в венецианской рукописи обозначена как *Allegro*, а в пармской — *Vivo* (Лонго без всяких комментариев обозначил ее как *Allegro*).

Указания Скарлатти, по-видимому, имеют мало отношения к действительной скорости, в которой должна исполняться

пьеса; скорее они служат для указаний ритмического характера. Большинство пьес Скарлатти обычно трактуется слишком быстро. *Presto*, например, не обязательно указывает на темп. Оно никогда не означает псевдовиртуозной демонстрации простой ловкости. Напротив, его лучше толковать как «живо» и «проворно», указание на необходимость мгновенно откликаться на остроумные находки или на молниеносные смены выразительности. Хотя Скарлатти — клавирист-виртуоз в самом что ни на есть театральном роде, эффектность его клавирной техники и живость его пульса уравниваются вокальной линией, гармонической нюансировкой и остро отточенной ритмической детализацией, что должно учитываться исполнителем при выборе темпа.

Многие *Allegri* и *Andanti* сближаются у Скарлатти в их действительной скорости. Некоторые скарлаттиевские *Allegri*, взятые в темпе, позволяющем полно выявить их ритмические детали, а также мелодический и гармонический контекст, едва ли быстрее, чем некоторые из *Andanti*. У *Allegri* обычно большая концентрация быстро сменяющегося гармонического движения внутри такта, а *Andanti* имеют тенденцию к более широким и медленным поступям гармонии. *Andante* в размере $\frac{3}{4}$, например, часто движется в пульсе одного удара на целый такт (соната К. 132).

Большинство движений у Скарлатти обусловлено либо дыханием, либо танцевальной фразой. В *Allegro* чаще доминирует танцевальность, но прерывистый ритм фрагментарно повторяемых фраз нередко рожден дыханием. Многочисленные *Andanti* и части, помеченные ремаркой *Cantabile*, имеют уравновешенный ритмический характер, интенсивность которому придает широкое дыхание. Они предполагают минимум физического движения и даже своего рода застылость во времени. Иногда в них присутствует контрапункт, за которым угадывается приковывающее к себе внимание движение процессии, медленно, но неуклонно следующей в заданном направлении. Когда медленные пьесы Скарлатти начинают пробуждаться и воодушевляться, то нередко это происходит посредством повторяемых фигур вдоха. Часто, однако, эти пьесы движутся со сдержанной силой, напоминая кошку, крадущуюся к своей жертве, в таких случаях создается почти непреодолимое ощущение неминуемого взрыва (соната К. 490).

Все мы, особенно молодые музыканты, повинны в исполнении Скарлатти в слишком быстром темпе. Более того, в среде исполнителей хорошо известно, что Allegro или Presto для слушателя звучит намного быстрее, чем для самого исполнителя. Недавно я впервые услышал магнитофонную запись одной сонаты Скарлатти, которую я сделал десять лет тому назад. Все было принесено в жертву демонстрации захватывающей и блестящей клавирной виртуозности. Целостный характер сонаты, все, что могло бы отличить ее от десятков других, сыгранных в таком же стиле, было утрачено. Я не отрицаю, что исполнение было впечатляющим, но при этом столь поверхностным, приложимым к самой что ни на есть дешевой музыке, что стало ясно, что хорошую музыку совсем необязательно использовать для такой цели.

На выбор исполнителем темпа почти в равной степени влияют мелодическая декламационность самых быстрых, встречающихся в пьесе нот и движение лежащей в ее основе гармонии. Многие быстрые пьесы имеют в качестве основы более медленное движение — движение основной гармонии, которое, будь это в оркестровой музыке, подчеркивалось и направлялось бы исполнителем партии continuo. В сущности, почти все темпы должны быть продуманы с позиций более широких, чем только определение скорости. На практике единство пульса имеет мало общего с установлением и выдерживанием одного темпа. Пульс создается и выдерживается скорее окружающими длительностями, их поведением. Например, в сонате К. 54 быстрое тарантелльное движение восьмых в размере $12/8$ бессмысленно без отношения к более медленным движениям секвенций гармонии основных басов — двух или четырех в такте. Темп, выбранный исключительно ради быстрых нот, имеет тенденцию утрачивать всякую ритмическую свободу в деталях, становиться напряженным и загнанным в эпизодах, в которых такой характер никак не мог предполагаться. С другой стороны, темп, установленный исходя единственно из более медленного течения гармонии, может игнорировать артикуляцию мелодических пассажей и декламационность слабых долей. Но, вообще говоря, определяющие факторы темпа лежат не на поверхности нотной картины, они зависят от того, насколько глубоко исполнитель партии continuo сможет проникнуть в гармоническую структуру, от его ощущения главнейших

ритмических течений и его выбора и подчеркивания наиболее важных из них.

Очень часто исполнителю-солисту недостает чувства оркестровой ритмической полифонии, соединяемых воедино ощущений отдельных исполнителей, каждый из которых придерживается своей собственной скорости движения, например, контрабасы в противоположность скрипкам, или же валторны, которые контрастируют флейтам или гобоям. Такой исполнитель совершает ошибку дирижера, который лишь отбивает такт и у которого отсутствует ощущение накопления музыкальной материи, сплетаемой из ритмических деталей, привносимых каждой партией оркестра.

Среди наиболее сильнодействующих ритмических приемов Скарлатти — способы ускорения и замедления движения на фоне неизменного пульса. Это может быть через ускорение или замедление движения гармоний или смены нотных длительностей. Пример элементарной трактовки этого приема — вступающие шестнадцатые после движения смешанных восьмушек и шестнадцатых в сонате К. 491. Каждый, кто слышал (я намеренно говорю — *слышал*) испанских танцоров, припомнит завораживающий эффект кастаньет, неожиданно врывающихся в медленные движения, или стретто выбивающих дробь каблуков в заключении части. Столь же захватывающие моменты, когда быстрое безостановочное движение внезапно прерывается повторяемыми решительными отбивками каблуков или когда быстрый трехдольный ритм как бы тормозится неожиданным переходом в более медленный двудольный. Что же удивляться, что церковь всегда неодобрительно смотрела на подобные ритмы!

Менее очевидны, но столь же действенны смены скорости движения гармонии (сонаты К. 18, 517) и вытекающий отсюда контраст между основным движением и покоем, между парением над зафиксированной точкой и переходом от одной гармонии к другой.

Один из богатейших скарлаттиевских ритмических приемов и, в сущности, один из богатейших в испанском танце вообще — противопоставление двухдольного и трехдольного метров. Вот простейшая форма: размер $3/8$ делится иногда в середине, таким образом, группы из трех шестнадцатых производят перекрестный акцент на фоне обычных группировок по две шестнадцатые. Наиболее характерный пример колебания между двух- и трех-

дольным метром у Скарлатти — использование синкопирований, накладываемых друг на друга размеров $\frac{3}{4}$ и $\frac{3}{8}$ (примеры 1 и 2), когда трехдольные группировки из трех восьмых в размере $\frac{3}{8}$ противопоставляются двухдольному подразделению размера $\frac{3}{4}$. Прямолинейное подчеркивание подобных смен метра с помощью перемены тактового размера с $\frac{3}{8}$ на $\frac{3}{4}$ у Скарлатти встречается очень редко (сонаты К. 315 и 419).

55 [Allegro]

59

65

Пр. 1. Венеция XIII 8 (Лонго 408) К. 521

41 [Allegro]

21

Пр. 2. Венеция XIII 19 (Лонго 223) К. 532

Соната К. 537 дает совершенно поразительный пример конфликтующих и переменных метров. На фоне твердо установленного пульса на $3/4$ правая рука переводится в размер *alla breve*, левая также движется в *alla breve*, но на одну четверть раньше! Попытаться передать такую смену метра с помощью чистого синкопирования основного пульса — значит разрушить ритмическую полифонию, придающую подобным эпизодам богатство. Отдельные голоса требуют исполнения в соответствии с их собственной скоростью движения для того, чтобы усилить контраст скарлаттиевских несимметричных очертаний фразы. В примерах 1 и 2 я ввел цифры, дабы продемонстрировать метод счета, который выявляет эти контуры фразы, а в примере 3 я скобками отметил ритмы, которые накладываются друг на друга и противоборствуют.

1 Prestissimo

7

13

19

Контраст между равномерным пульсом и его внезапным смещением может быть необычайно впечатляющим. Например, в сонате К. 427 неожиданные, словно пушечные залпы, аккорды, акцентирующие непрерывные быстрые шестнадцатые, мне доставляет удовольствие играть строго в темпе, но, отделяя их с обеих сторон краткой и совершенно непредсказуемой цезурой, которая должна быть как раз такой, чтобы сбить с ритма основное движение и нарушить его, как бывает при какой-либо неожиданности. Весь эффект теряется, если первая пауза или аккорды подготовлены хоть малейшим замедлением пульсации, которая должна быть неумолимой как до, так и после этого момента. Нисходящее арпеджио в заключениях обеих половин должно до самого конца сохранить неумолимое движение шестнадцатыми. Если звучание отсечь в конце такта абсолютно точно, то создается впечатление вспыхнувшего в ночи метеорита.

Один из наиболее впечатляющих эффектов Скарлатти — неожиданная пауза: пустой такт, продленный на неопределенное время ферматой (соната К. 46). Часто не только прерывается в тревожном ожидании ритмическая пульсация, но и весь тональный баланс ставится под угрозу — и вопрос, как бы заданный в этот момент, может получить самый неожиданный ответ в далекой тональности.

Очень часто эта тишина ферматы требует ясной очерченности окружающими ее эпизодами, строго подчиненными основному пульсу (соната К. 115). Порой бывает соблазн подвести к фермате посредством замедления или расширения предыдущего такта; в таком виде впечатляющий контраст между тем, что должно идти в точном темпе, и тем, что как бы зависает, в значительной мере пропадает.

Скарлатти никогда не бывает рабом тактовой черты. В неисчерпаемом разнообразии своих ритмических построений он демонстрирует приобретенное еще в юности мастерство в обращении с самостоятельными голосами, движущимися без опоры на тактовую черту в мессах *a cappella*. Скарлаттиевский пульс — это часто лишь отправная точка неукротимой ритмической энергии, генерируемой независимым уравнивающим движением отдельных партий. Градация и контраст длительностей — вот что формирует ритмическую полифонию скарлаттиевской музыки. Помимо тонкостей гармонического

стиля именно богатство ритма поднимает скарлаттиевскую клавесинную музыку высоко над творчеством Альберти, Галуппи и итальянских композиторов конца XVIII века.

Исполнитель произведений Скарлатти должен в любой момент быть готов проигнорировать тактовые черты — в одних пьесах постоянно, в других — в каких-то эпизодах. Но как бы то ни было, там, где они важны, их следует установить (даже если это не указано в нотах) посредством движения гармонии и распределения ритмических длительностей. Показательный пример нежелательности тактовой черты дает соната К. 263. Мелодическим фигурациям в начале должно быть позволено установить их собственные нестандартные ритмические структуры, по крайней мере вплоть до т. 12–16, где гармония начинает двигаться в определенном и ясно осознаваемом ритмическом рисунке.

Впечатлению порядка и точности больше всего способствует не простое техническое совершенство, а убедительное и кажущееся абсолютно неизбежным именно такое, а не иное распределение элементов в контексте целого. По этой причине большинство наиболее убедительных в ритмическом отношении исполнений основано не только на регулярности метра и осознании взаимосвязей длительностей нот, но также на убедительной трактовке ритмических групп, образованных нестандартными соединениями длительностей. Простое отбивание такта без культивирования физической способности играть ровно — вот часто причина некоторых в принципе неритмичных исполнений. Музыкальность, которая зиждется на более важных элементах, не слишком совершенно координированных, и которая в состоянии выдерживать твердый пульс только искусственными средствами, постоянно рискует выйти из ритма. Как только составные музыкальные элементы в совершенстве соединяются, проблема темпа или пульса исчезает. О ритме необходимо думать в широком смысле — в категориях неделимых ритмических единиц или импульсов, созданных структурой нотных длительностей. Тогда связь гармонических и мелодических элементов с основной ритмической структурой становится совершенно ясной. Я неоднократно убеждался на опыте с учениками, одаренными совершенно адекватным чувством ритма, что они играют неритмично из-за скверной привычки к механичности или ввиду неверной

в музыкальном отношении концепции, причем их попытки исправить эти неустойчивости ритма чисто механическими средствами приводили к еще более худшим результатам. Эта проблема снималась, как только они обнаруживали (или им было показано), как мыслить в категориях ритмических комплексов, в которых пьеса задумана. Я живо припоминаю подобные опыты с сонатами К. 18, 20 и 46.

Значение сильной доле придает только то, что ей предшествует, и то, что за ней следует — контрастирующие скорости вокруг нее, а также отклонения, оказывающие на нее сильное воздействие. Твердость и неумолимость сильной доли может достичь огромной выразительности, частично за счет сопротивления силам, действующим как раз в противоположном направлении, но отчасти и благодаря напряжениям, создаваемым контрастом между размеренным пульсом и свободно льющейся фразой. Часто лишь на основе размеренности можно добиться полного эффекта отклонения от жесткого темпа. Вот почему из-за отсутствия четкого пульса многие в других отношениях проникновенные интерпретации звучат вяло и несогласованно. Однако слишком большая приверженность к метрической размеренности может сделать исполнителя невосприимчивым к отдельным смещениям пульсации или к декламационности, которые противятся этой размеренности. Это не означает, что мы настоятельно рекомендуем играть неритмично. Наоборот, всегда должны учитываться главные пропорции движения, даже в случаях их нарушения, и сохраняться абсолютно ясное соотношение основных длительностей. Степень математической точности, придаваемой выписанным нотам различных длительностей, зависит в первую очередь от метрических единиц, которые определяют ритмический характер пьесы. Например, в быстрых пьесах большая степень точности желательна в мелких длительностях — шестнадцатых или восьмых, имеющих в качестве единицы пульсации свою самостоятельную функцию, которая совсем не обязательно отодвигает в тень лежащие в основе более долгие длительности. В медленных частях, наоборот, математическая точность в быстрых длительностях часто не только нежелательна, но даже вредна для характера пьесы. Движение в медленном темпе на $\frac{3}{4}$, например, рискует свестись к двенадцати шестнадцатым: движение в размере С — превратиться в восемь восьмых. В таких

случаях может быть полезным преднамеренно завуалировать ритмическую точность в самых быстрых нотах, дабы гарантировать ясность и господствующее влияние основных медленных длительностей.

Не следует забывать, что ухо совсем не обязательно должно быть математическим инструментом. То, что имеет значение для уха, не является непременно размеренным в смысле метронома — это то, что звучит упорядоченно и точно. Подобно глазу, ухо на каждом шагу способно обманываться. Как зрительные образы должны постоянно корректироваться, чтобы произвести желаемый эффект на глаза (прямые линии слегка искривляются, чтобы *казаться* прямыми), так и слуховые впечатления, всегда обусловленные разнообразными музыкальными элементами и акустическими эффектами, часто требуют известной корректировки, чтобы отвечать требованиям уха. Уху буквальная точность нужна не больше, чем глазу — точность геометрическая. Ухо требует впечатления постоянства и неизменности пропорций и измерений, даже если они порой и расходятся с физической реальностью.

Возьмем сонату К. 29. Все начало ее движется в одном импульсе непрерывных шестнадцатых вплоть до середины т. 6 [Анализируя эту сонату, Р. Кёркпатрик считает такты, начиная с неполного такта (затакта), а не с первого полного такта. — А. М.]. При этом становится безразлично, будет ли следующая пауза соблюдена точно или нет. Предпочтительно, чтобы она была слегка расширена. Следующий ритмический период простирается от т. 6 вплоть до т. 16, но он не основан на ударах сильной доли. Во-первых, он строится на затактной формуле в конце т. 6 и 7, в противоположность формуле, начинающейся с сильной доли, вступающей в т. 8. В т. 11 ритмическая формула ускоряется и превращается в три затактные шестнадцатые в правой руке, противопоставляемые звукам, приходящимся на сильную долю в левой руке, которая поначалу движется скачкообразно (т. 11–12), а затем четвертями в прямом движении, далее ломается в непрерывном движении шестнадцатыми (т. 15–16) и, наконец, совсем останавливается на первой восьмой последней четверти. И далее не так важно, будет ли затактная восьмая следующей фразы следовать атакой (*attacca*) или нет. В качестве предостережения против того, что тем временем могло бы приключиться, обратимся опять

к *fis* на третьей доле т. 11. Если на нем будет сделан акцент, то весь ритмический баланс будет, вероятно, разрушен. Это завершение предыдущего пассажа — и завершение, основанное на разрешении гармонии, — а не начало следующего эпизода. Наоборот, последующие такты получают свою ритмическую энергию из скачков левой руки на слабые — вторую и четвертую — четверти этого и следующего тактов.

Вплоть до этого момента и дальше до конца пьесы непрерывное отбивание ритма, основанное на главной пульсации, имеет очень мало смысла и даже, в сущности, вредит исполнению. Паузы между фразами могут быть значительно увеличены — настолько, насколько в звучащем в этот момент пассаже выдерживается нота с точкой. Метрономический счет на протяжении всей пьесы, заставляющий все паузы выдерживаться строго в темпе, скорее повредил бы пьесе, чем пошел бы ей на пользу. С точки зрения танца это исключило бы естественную подготовку жестов и смен направления движения. Это, конечно же, не означает, что в некоторых пьесах четкость пульсации не только эффектна, но и совершенно обязательна. Но в любом случае судьей в вопросе ритма является человеческое тело, а не машина. Неточный ритм можно исправить лишь улучшив координацию между телом и способностями чувствовать, а не навязывая механический стандарт, который подобно автомобилю в Америке угрожает заменить собой все телесные ощущения движения.

Кантабилная фраза в т. 16–21 является великолепным примером необходимости ритмической независимости рук. Правая рука ведет свой ритм «вздоха», основанный на двух фигурах —  и , сопровождая это массой риторических пауз, в то время как левая производит впечатление неумолимо движущейся восьмыми нотами. Я сказал «производит впечатление», поскольку, если правой должна быть предоставлена полная свобода, и она не должна быть втянутой в механическое нагромождение одного ритмического фрагмента на другой, лишенная при этом возможности выявить какую бы то ни было пунктуацию, левая рука должна перенести свой вес на вторую и четвертую восьмые, неуловимо передерживая их так, чтобы уменьшить тяготение от первой восьмой ко второй, которое неизбежно повлекло бы правую руку за левой и не оставило бы ей никакой свободы. Придав этому эпизоду правильную фра-

зировку и видимость стабильности, выясняешь, что не имеет такого уж большого значения, совпадает ли действительно правая рука со всеми восьмушками левой. Вместе с различием обеих рук, достигаемым средствами туше, правой руке может быть дана полная свобода сопрано, противостоящего оркестру. (Пример того, как можно совершенно парализовать фразировку этого эпизода, см. в издании Лонго.)

В свете сказанного остальные дробления ритмического импульса легко обнаруживаются далее по ходу сонаты — т. 21, 23, 25, 29, 34, 43 и т. д. Остается только предупредить, что, во-первых, ритмическая стабильность в т. 25–29 зависит от противопоставления затактной фигуры, характерной для мелодического контура левой руки, акцентам на сильные доли в правой, и во-вторых, подчеркивание сильных долей левой рукой, вместо того, чтобы оставить это только правой, судя по всему, должно оказать разрушающее действие. Но самым губительным для этой пьесы является акцентирование сильных долей, не подготовленное затактовыми мотивами или не противопоставленное им. Так, например, ни в коем случае не следует подчеркивать вторую восьмую в фигуре, встречающейся в левой руке, в т. 44–45. Ею должен сводиться на нет тот импульс, который дает затакт. Более того, по контрасту с плавным движением шестнадцатых эта восьмая должна быть отделена здесь от предыдущей восьмой. (Читатель, который следит за нашими рассуждениями по изданию Лонго, столкнется с вполне объяснимыми трудностями, поскольку фразировка в издании почти целиком основана на динамике нарастаний и спадов, а не на ритмической артикуляции.) Необходимо отметить еще одно обстоятельство: не должно быть никаких сомнений в том, что Presto, которым отмечена эта пьеса, ни в коем случае не предписывает головокружительного темпа и что если иметь в виду выявление ее декламационности и присущей ей красочности, скорости М.М. ♩ = 120 совершенно достаточно.

С игнорированием Скарлатти тактовой черты согласуется ритмическая независимость отдельных голосов, свобода, с которой они соединяются и дополняют друг друга, то совпадая, то двигаясь раздельно, обнаруживая при этом перекрестные влияния. Скарлаттиевская ритмическая полифония зиждется именно на этом соединении самостоятельности и взаимодействия голосов (см. сонату К. 263). Даже в танцевальных пьесах,

основанных на твердой и энергичной пульсации, часто крайне нежелательны одновременные акценты в обоих голосах. Например, в сонате К. 421 в т. 31 и далее явные акценты на сильных долях совершенно убивают эпизод (пример 4).



Пр. 4

Одного импульса достаточно, чтобы придать сопрановому А движение при всех его повторениях; направление гармонии от такта к такту столь ясное, а акцент трех одновременно берущихся нот на первой доле настолько сильный, что весь эпизод нуждается в синкопируемом сбалансировании, которое достигается благодаря второй доле в левой руке. Этот пассаж должен звучать так, словно исполняется он четырьмя различными группами инструментов оркестра, каждая из которых следует своему собственному ритму. Простого их совпадения достаточно, и не требуется большего акцентирования. Вполне достаточно придать басам звучность тромбонов или тяжеловесность труб духового оркестра в противоположность слабым долям, порученным кларнетам или другим инструментам среднего диапазона; флейты и гобои в это время следуют своим путем в верхнем регистре. В заключительной теме, полной характерных для нее перекрестных акцентов, декламация двух голосов едва ли даже просто совпадает.

Почти вся музыка Скарлатти богата синкопами, которые порой играют роль перекрестных акцентов, а иногда представляют собой откровенное смещение пульса. Однако в его пьесах много и таких синкоп, которые не столь непосредственно представлены в нотной картине, однако предполагаются мелодическими контурами, рисунком скрытой полифонии, образуемой движением главного голоса и перекрестными связями быстрых нот, движущихся на фоне медленных. Соната К. 105, например, за исключением имитационного вступления имеет такой вид

нотной записи, который создает впечатление преобладания гармонического стиля (неудачно подчеркнутого фразировочными указаниями Лонго). Однако в этой сонате, как и во многих других, имеется множество признаков ритмической полифонии испанского танца. Почти нигде в этой пьесе акценты не должны приходиться одновременно в обоих голосах, и нигде у басовой партии нет никакой другой функции, кроме как указывать на основной метр, который уже установлен сетью перекрестных акцентов двух голосов. Акценты и вспышки ритмической интенсивности в этой пьесе полностью предопределены мелодическими контурами, а также сменами длительности и гармоний (см. следующий раздел о фразировке, артикуляции и интонировании).

Шестнадцатые, исполняемые на фоне восьмых нот, в большинстве случаев должны производить синкопированные перекрестные акценты на тех шестнадцатых, которые попадают между восьмушками, особенно когда они образуют диссонирующие проходящие ноты. В т. 19–20, например, происходит взрыв ритмической энергии в обеих руках, длящийся два такта, но он распределяет шестнадцатые между обеими руками. В т. 11 и других аналогичных вторая восьмушка представляет собою *crescendo* в ритме, начавшемся с движения восьмыми. Правая рука над ней должна исполняться мелодически, как долгий за-такт, если стоит цель выявить в этой фразе все ее ритмическое богатство. В пассажах, подобных звучащему в начале т. 27, левая рука должна следовать своим незыблемым курсом, ничего не подозревая о правой. Она составляет свою собственную фразу с т. 27 до 42, в то время как правая рука на ее фоне оплетает всевозможные перекрестные акценты, напоминая жесты танцора на фоне неуклонного ритма ансамбля ударных инструментов.

Нет ничего губительнее для заключительной темы, начинающейся в т. 71, чем акценты в басах на первую долю этого такта¹. Один ритмический импульс исходит от восьмушек т. 71 к длинной ноте т. 76 и далее от восьмушки в этом такте к т. 83. На фоне этого баса смены мелодического направления в пра-

¹ Такты здесь пронумерованы по моему изданию (60 сонат), а не по Лонго. Между т. 60 и 61 в издании Лонго пропущены три такта (соответствующие т. 49–51).

вой руке создают всевозможные синкопы и благоприятные условия для перекрестных акцентов. Но нигде во всем пассаже акцент не приходится одновременно на обе руки.

ФРАЗИРОВКА, АРТИКУЛЯЦИЯ И ИНТОНИРОВАНИЕ

Обозначения лиг и знаки *staccato* у Скарлатти настолько редки, что практически их можно проигнорировать. Некоторые их количества можно найти в «Экзерсисах» К. 16, Венеция XIV 4, 40, 45, 46, 54–56, X 9, XI 18. Цитирую очень небольшое число примеров. Указания в Венеция XV 4 и 5 в сущности даны полностью. Знаки *staccato* можно найти в сонатах Венеция X 1 и 3. В издании Лонго сохранилось мало следов авторских обозначений лиг и *staccato*.

Фразировочные указания самого Лонго не следует слишком уж категорически отвергать. Однако, несмотря на многие хорошие качества, они часто спорны с точки зрения синтаксиса и мелодической артикуляции, а также ритмической живости, и потому вредят ясности понимания намерений Скарлатти. Тем не менее они свидетельствуют о подлинном музыкальном чувстве, что нередко делает их опасно убедительными, и исполнитель склонен недооценивать их дефекты. Единственный способ играть Скарлатти с пониманием и прочувствованно — устранить, по крайней мере мысленно, все редакторские добавления и сделать свою собственную фразировку. Ни при каких обстоятельствах нельзя употреблять длинную лигу, если она означает не что иное, чем передача слогов в вокальной музыке или указание нот, взятых на один смычок в струнной. Длинная лига как средство обозначения мелодических делений или протяженности фраз имеет тенденцию смешиваться с указанием на непрерывное *legato* и может разрушить всю внутреннюю декламационность. Она угрожает превратить все звучание в одни лишь гласные звуки без согласных. Исполнителю, желающему наглядно обозначить в нотах музыкальную пунктуацию и группировку длительностей, гораздо безопаснее воспользоваться запятыми и скобками.

Фразировка в музыкальном исполнении — в том смысле, в каком я использую это слово — не что иное, как объединение того, что должно составлять целое, и отделение его от другого целого. Это аналогично расстановке слов в предложении или распределению движений в жесты: это пунктуация во фра-

зах и предложениях, искусство синтаксически правильной и выразительной риторической декламации, движения, уравновешенного противодвижением или покоем, напряжений, сбалансированных расслаблением. От хорошей фразировки неотделима артикуляция мелодических интервалов и контуров, а также выявление контраста ритмических длительностей. Это сродни ясному произнесению и правильным ударениям в словах, а также гласных и согласных в составляющих их слогах. Дальнейшим условием хорошей фразировки является правильное интонирование гармоний, выявление родственных связей консонансов и диссонансов, полноты вертикальных напряжений — и все это присущими данному контексту средствами.

Хорошая фразировка в первую очередь обуславливается конкретно данными музыкальными длительностями, по отношению к которым капризы и нюансы исполнительской декламации имеют второстепенное значение. Большинство редакторских фразировочных указаний ввиду их сглаживания различий между тем, что изначально присуще произведению, и тем, что спорно, не столько помогает исполнителю, сколько уводит его в сторону. *Legato* и *staccato* не абсолютны; это лишь средства, а не цели артикуляции и фразировки.

Степени *legato* и *staccato* подвержены постоянной корректировке в соответствии с инструментальными и акустическими условиями исполнения. То, например, слишком короткое *staccato*, которое большинство пианистов использует при игре на клавесине, совершенно лишает инструмент возможности выявить выразительную и красочную градацию длительности звучания. Я не буду обсуждать здесь бесконечные возможные нюансы протяженности или прерывистости и того, насколько они влияют на целостное звучание пьесы. Не намерен я также анализировать те средства, благодаря которым исполнитель на инструментах с быстро затухающим звуком, каковыми являются клавесин или фортепиано, может добиться должного соотношения длинных и коротких нот, причем так, чтобы создать видимость непрерывности звучания. Я хотел бы рассмотреть здесь *legato* и *staccato* главным образом как средства музыкальной артикуляции и фразировки, как способы выявления мелодической, гармонической и ритмической сущности пьесы.

Есть композиторы, которые сами дали столь полные и так органично связанные с присущим самой их музыке синтакси-

сом обозначения *legato* и *staccato*, что все это дает в высшей степени достоверное руководство для исполнителя, и простое соблюдение текста уже гарантирует достаточно высокий уровень исполнения. Я имею в виду в первую очередь некоторые произведения Моцарта, почти все сочинения Шопена или Хиндемита, когда мы располагаем их уртекстом. Скарлатти (как и Бах) ввиду малочисленности его указаний к этой категории не принадлежит. Нотную картину его произведений необходимо не только уважить, она должна быть дополнена самим исполнителем. Моим намерением на следующих страницах является не столько попытка исторически реконструировать фразировку Скарлатти, сколько показать читателю мой собственный метод добавления пропущенных Скарлатти указаний исполнения. Он зиждится на некоторых основополагающих принципах, применимых, в сущности, ко всей музыке.

Чем, собственно говоря, являются выразительные ценности *legato* и *staccato*? Вокальность *legato* корреспондирует непрерывности гласного звука, в то время как *staccato* во многом соотносится с кратким прерыванием тянущегося звука посредством согласной. Если рассмотреть это в категориях жеста, то *legato* соответствует непрерывному движению, тогда как *staccato* своими разнообразными характерами может вызывать ассоциацию с движением, оставляющим танцору свободу для импровизации. Отсюда частые стаккатные затакты. Это подразумевает накопление энергии и ее высвобождение посредством пружины, обусловленной штрихом *staccato*, и означает, что определенная точка достигается без непременно предписания всего пути. Отсюда польза штриха *détaché* при аккомпанировании танцорам и для достижения как свободы, так и точности в ансамблевой игре.

Вся музыкальная фразировка происходит либо из ощущения вокальности, либо из танцевального жеста. Однако в инструментальной музыке вокальность фразы или характерность ритмического жеста не всегда сразу обнаруживаются в нотной графике ввиду их заслоненности украшениями, которые не могут быть буквально воспроизведены голосом или ритмическими деталями, второстепенными с точки зрения основного жеста. Порой мелодическая линия должна читаться буквально на том языке, на котором она записана. Индивидуальные партии в церковной музыке XVI века, например, всегда должны были

восприниматься буквально, то есть как вокальные, в то время как вокальная линия в инструментальных контрапунктах к ним часто получала не совсем вокальные украшения. Порой вспомогательная фигурация или быстрый пассаж должны мыслиться как простое украшение основного интервала или как своего рода обволакивание звучания, в котором ритмические и мелодические детали поглощаются в общем ощущении пассажа. Часто вокальная и ритмическая декламация появляется одновременно на нескольких уровнях. Пассаж, представляющий собою некое неразрывное единство или украшение основного хода, может читаться как таковой без пренебрежения вокальным интонированием составляющих его интервалов или ритмической активностью его вспомогательных фигураций.

Рассмотрим кратко мелодическую линию, которая должна читаться буквально, то есть, как если бы каждую деталь текста надлежало передать голосам. Сущность выразительного исполнения мелодической линии на клавишном инструменте кроется не в нажимании клавиш непременно точно и аккуратно, словно кнопок компостера, это не просто приятное звучание. Жизнь мелодической линии заключена в воображаемом пропевании или в намеке на то, что должен был бы делать именно голос, чтобы исполнить эту мелодию и передать ощущение пения. В этом кроется физическая выразительность мелодии. Проблема в том, каким образом переходить от одной ноты к другой, а не просто нажимать кнопки, соответствующие записанным нотам, иными словами, вокально декламировать интервалы.

На клавишном инструменте все интервалы физически ощущаются одинаково, за исключением тех, которые требуют скачков, перемен позиции руки, а также непривычных растяжек или комбинаций пальцев. Для голоса постепенное движение и скачкообразное никогда не ощущаются одинаково. У каждого интервала свой характер, соответствующий ощущению его исполнения; кварта никогда не будет ощущаться как секунда, а квинта как секста. Подъем — совершенно не то же самое, что спуск; ноты, которые подчеркивают поворотные моменты движения мелодии, ощущаются совсем иначе, чем те, которые этой функции не несут. Сущность выразительности мелодических интервалов заключается не в самих нотах, а в пространстве между ними, в том, как осуществляется переход от одной

ноты к другой. Убеждение, что музыкальная ценность заключена в самих нотах, а не в переходе от одной к другой — первая ересь клавириста. Ее распространение на вокальную педагогику является причиной антимузыкального и фальшивого пения, которое можно услышать сегодня. У фортепиано, будь оно правильно используется, нет исконно присущих ему качеств для столь губительного влияния на певцов.

Мне всегда удавалось, не вдаваясь в детали или теоретические рассуждения, добиться прочувствованной и выразительной вокальной декламации от ученика, который хоть раз попытался постичь простое правило: пой и слушай все то, что играешь. Используй свои пальцы как растяжения вокальных аккордов, а не как маленькие автоматические молоточки. Стоит последовать этому совету, как каждый интервал на жесткой и довольно неподатливой клавиатуре, кажущейся порой принадлежностью не столько музыкального инструмента, сколько машины — будь то клавесин, фортепиано или орган, получит свою собственную специфическую окраску и свою собственную присущую лишь ему ценность в том, что касается фразировки, которую он помогает выстроить.

При такой вокальной трактовке мелодических интервалов становится очевидным, что постепенно движущимся нотам более соответствует непрерывное *legato*, нежели нотам, составляющим скачок, что скачкообразный разрыв плавной линии, не подготовленный ритмическим или гармоническим контекстом, по-видимому, требует *détaché*.

Попробуем исследовать влияние ритма на мелодическую линию. Под ритмом я имею в виду здесь масштаб длительностей — долгих и коротких нот, их градации и математические пропорции, а не метр или пульсацию. Важнейшее влияние ритма на мелодию оказывается в изменении длительностей от долгих к коротким или от коротких к долгим. Ноты одной ритмической стоимости, если они не разделены каким-то иным способом, имеют тенденцию составлять нечто единое. Переведенные на язык воображаемого жеста, в котором каждая нота должна приниматься буквально, то есть представлять собою одно движение, быстрые ноты требуют большего усилия, нежели медленные. Медленные ноты в отношении быстрых часто представляют собой моменты отдыха. Быстрые ноты, когда их индивидуальный характер не растворяется в образу-

емом ими единстве — в пассаже, — поддерживают более высокую степень напряжения. Важные в ритмическом отношении моменты — в любой мелодии — это те, которые лежат между длинной медленной нотой и более короткой быстрой  или серией более быстрых нот. Это также те моменты, в которых после быстрых нот устанавливается более медленное движение, а именно, отдых, предоставляемый обособленной длинной нотой — , или изменение скорости движения, устанавливаемого второй в группе медленных нот, следующих за быстрыми  (совершенно очевидно, что изменение в движении еще не обнаруживается в течение первой медленной ноты такой фразы).

Обратившись опять к ритму, не принимая во внимание пульса, мы обнаружим, что не будь ноты мелодии подготовлены каким-либо образом, они превратились бы в некие неделимые ритмические комплексы. Эти комплексы представляют собою цельные или непрерываемые ритмические импульсы. Одного ритмического импульса достаточно, чтобы привести в движение последовательность нот одинаковой длительности , или последовательности нот, движущихся от быстрых к более длинным . Всегда, когда за быстрым движением следуют медленные ноты или пауза, требуется новый ритмический импульс . (Этот новый импульс может оказаться в такой степени второстепенным по отношению к более широкому контексту, что пройдет незамеченным.) Основные деления ритмических комплексов совпадают, таким образом, со сменами медленных движений на быстрые.

Часто деления мелодического контура и ритмического импульса могут противоречить друг другу. В других случаях они совпадают. Именно на этих делениях, а также ритмических и мелодических комплексах, отграниченных ими, основаны грамотная артикуляция и фразировка. Понимания основных принципов таких делений достаточно, чтобы навсегда отпала необходимость в длинных лигах Лонго.

Как я уже сказал, в большинстве случаев мелодические контуры таковы, что должны интерпретироваться буквально, как если бы индивидуально каждая нота мысленно исполнялась бы голосом и с соответствующим физическим движением. Однако имеется много групп нот, которые соединяются в комплексы или звуковые пятна. Таковы, в первую очередь,

быстрые гаммаобразные фигуры и мелодии, выводящие арпеджии. Обычно они превращаются в украшения какой-то одной главной ноты или гармонии и в таком случае требуют к себе отношения как к одному-единственному звуку. Многие в высшей степени декорированные пассажи или инструментальные фигуры в сердцевине своей содержат зерно из простых нот, которые следует воспринимать как самую настоящую вокальную линию. В таких пассажах первостепенное значение имеют основные басы и движения основанной на них простой гармонии. Часто ведущим мелодическим элементом пассажа является его бас. Один из надежнейших методов выбрать для себя правильный в музыкальном отношении путь при знакомстве с неизвестной или загадочной пьесой — спеть опорные басовые звуки. Фигурации, располагающиеся над ними, поначалу понятны лишь отчасти, должны точно попасть на свое место, и тогда они полностью проясняются.

Фразы в противоположность небольшим неделимым ритмическим и мелодическим комплексам, из которых они состоят, обычно разделены или, если они накладываются друг на друга, отмечены в точке такого наложения моментом относительного покоя в гармонии, или же поворотным моментом или паузой в ритмическом жесте или воображаемым взятием дыхания, если иметь в виду вокальное значение. Все мелодические фразы в основе своей вокальны. Даже если они превосходят объем дыхания, они зиждятся на идее расширения этого объема. Все вокальные фразы, не являющиеся просто фрагментарными, стремятся к увеличению объема легких и укладываются в пределах один раз взятого дыхания. Тонко чувствующий инструменталист руководствуется той же экономией и распределением расширения и сжатия, что и певец, он подчинен тем же самым усилениям и ослаблениям напряжения диафрагмы (в качестве характерной пьесы основанной на фразе-дыхании, см. сонату К. 185).

Часто предпочтение отдается танцевальной фразе перед фразой-дыханием. Инструментальная фраза легче, чем с помощью воображаемого вокального ощущения, может поддерживаться непрерывностью жеста: одна фраза отделяется от другой либо переменной направлением, либо сменой характера жеста. Невозможно преувеличить образную хореографичность сонат Скарлатти. Многие из них, особенно испанские

танцевальные пьесы, больше подчиняются ощущению телесного движения, нежели вокальному чувству. Вокальное начало наиболее сильно в пьесах, составляющих его итальянское наследие. Даже по сегодняшней народной итальянской музыке легко убедиться, что итальянцы имеют сравнительно скромно развитое ритмическое чувство, что у них господствует голос, тогда как у испанцев чувство ритма самое высокоразвитое из всех европейских наций. Это различие — если брать внемузыкальную сферу — со всей очевидностью обнаруживается в разговорной речи, в бросающейся в глаза физической манере держаться и в танцевальных жестах этих двух народов.

Скарлатти — необыкновенный мастер конструировать фразу, извлекать максимальный эффект из сопоставлений, противопоставлений и расширений фраз различной протяженности и введения несимметричных фраз, продиктованных либо голосам, либо танцевальным жестам. Даже в пьесах со строгим неизменным пульсом нет ничего губительнее, чем отсчитывать удары, вместо того, чтобы мыслить длинной фразой, что помогает создать пульсацию, вдохнуть в нее жизнь и придать ей значение. Кроме элементарной задачи — научиться играть ритмично, всякий счет должен производиться на языке танцора в категориях длины дыхания или жеста, не важно, сколь несимметричны и на вид нелепы математические пропорции.

Дважды и трижды повторенные фразы, столь частые у Скарлатти, решительно ставят проблему счета. Несмотря на частые примеры, имеющиеся в музыке XVIII века, а также у самого Скарлатти, нет ничего губительнее для ритмической структуры или цельности многих сонат Скарлатти, нежели упорное разъединение повторяющихся фраз или слишком широкое применение к ним динамики эха. Многие повторяющиеся фразы у Скарлатти совсем не предполагают быть разделенными или рассматриваемыми порознь. Многие двутактные повторенные фразы становятся более эффектными, когда их воспринимают не как «раз-два-раз-два», а «раз-два-три-четыре». Третий такт в четырехтактной фразе, как с точки зрения дыхания, так и жеста, ощущается совершенно иначе, нежели первый такт в повторяемой двутактной фразе. Даже трехразовые скарлаттиевские повторения производят большее впечатление, будучи соединенными вместе, как ААА, нежели разделенные, как АВА. Если повторяемые фразы поданы как отдельные

«реплики», то они часто утрачивают контраст с теми фразами, которые действительно звучат только раз. Интонации эха, задуманные для того, чтобы придать разнообразие повторяемым фразам, часто производят противоположный эффект. «Три» и «четыре» в четырехтактной фразе, если она исполняется именно как четырехтактная, непременно звучат иначе, чем «раз» и «два», хотя бы по причине их местонахождения в воображаемом дыхании или жесте. Все это известно каждому танцору, но часто упускается из виду клавиристом, который прикован к своему стулу как физически, так и в своей творческой фантазии.

В любой пьесе, где голосов больше, чем один — пусть реальных, или воображаемых, — неотъемлемым элементом в формировании хорошей фразировки будет правильное интонирование ее основной гармонии. Кстати, произвольные качания темпа или трудности ансамблевой игры чаще происходят не столько от неестественности произнесения интервалов или трактовкой ритмических фрагментов, сколько от неправильного интонирования гармонии. Вся вертикальную гармонию можно определить исходя из полноты гармонических напряжений, переходов от консонанса к диссонансу, с точки зрения ее контекста, в котором движение направлено либо к большей интенсивности, либо к большей разреженности, наконец, учитывая те модификации, которые вызваны задержаниями, а также альтерированными и проходящими нотами. Нет двух различных вертикальных комбинаций звуков — будь они главные или второстепенные, — обладающих одинаковой интенсивностью. Составление теоретической шкалы напряжений, собственно говоря, излишне и даже опасно ввиду постоянных изменений гармонической ценности, зависящей от контекста. Но ухо, если ему предоставлен случай и если им не руководят закостенелость или привычки, всегда сможет вынести верную оценку. Что касается мелодической интонации, то однажды мне удалось убедить ученика по-настоящему вслушаться в свою игру, отбросить антимузыкальный автоматизм, вызванный негибкостью инструмента, изъянами музыкального восприятия или свойствами неестественного и не во всем совершенного технического механизма. В результате теперь ему всегда удастся без специальных указаний и теоретических рассуждений с моей стороны совершенно правильно и прочув-

ствованно интонировать гармонию. Подлинная музыкальность не есть нечто секретное или оккультное — это то, что каждый несет в себе, если только он почему-либо не предпочтет пренебречь этим. Чтобы сделать ухо более острым и воспринимающим не только привычное или то, что воспроизводит механика инструмента, достаточно воспользоваться одним простым методом. Надо сравнить интенсивность одной гармонии с другой, спросить себя, какая из двух или трех гармоний более интенсивна или самая напряженная — сначала оценить каждую отдельно, а затем в отношении к возможным модификациям, продиктованным их контекстом.

Физическим центром, фокусирующим наши реакции на напряжения и ослабления гармонии, является солнечное сплетение. Оно функционирует подобно необычайно чувствительному сейсмографу, фиксирующему бесчисленные колебания и изменения гармонического контекста. Вот почему каждый, кто пропевает и вслушивается в голоса, составляющие гармоническое движение, непременно найдет их верное физическое интонирование, а не только умозрительно поймет природу интервалов, разрешения диссонансов, их тяготения или задержания на фоне других голосов. Солнечное сплетение, в отличие от только лишь голоса, в состоянии ощутить одновременно множество голосов и их перекрещивания. Это и есть основа полифонической игры. Один интеллект мало что может сделать для развития полифонического слуха, способности слышать независимое движение голосов, их взаимодействия. Всякая техника имеет лишь относительную — частичную — музыкальную ценность; она не в состоянии сделать из рук некое расширение корпуса, не говоря уже о том, чтобы заменить собой главенствующую роль солнечного сплетения — развить в них способность моментально чередовать напряжения и расслабления, зависящие от гармонического, ритмического и мелодического контекста исполняемой фразы. Рука, развитая таким образом, способна сформировать фразу внутри самой себя, напрягаясь и расслабляясь вместе с исполняемой музыкой. Она способна проникнуть во все детали музыкальной структуры. Ни одна музыкальная фраза не застывает на одном уровне напряжения. За исключением моментов полного покоя, она всегда движется к точке наивысшего напряжения и затем затухает. Напряжение всегда уравнивается расслаблением. Именно правильное и сбалансированное рас-

пределение этих моментов напряжения и освобождения делает идентичными музыкальные и технические проблемы, одинаковыми пути их решения. Вот почему идея полной свободы руки — свободы в буквальном смысле — может быть столь опасным заблуждением. К счастью, многие из тех, кто ратует за «свободную» игру, то есть игру расслабленной рукой, сами так не играют. В сущности, они имеют в виду правильное и эффективное равновесие между напряжениями и освобождениями. Но, к сожалению, идея «отдыха» вдохновила целую исполнительскую школу, для которой идеалом является сравнительно инертная и нечувствительная рука. У представителей этого направления неизбежная притупленность чувствительности и недостаток напряженности частично компенсируются поверхностными и искусственно производимыми звуковыми эффектами — либо органной регистровкой, либо фортепианной педализацией, либо рядом контрастных приятных звучностей. Весь секрет подлинно музыкальной клавирной игры заключается не в свободе, а в правильном и действенном распределении напряжений и расслаблений.

Вертикальное интонирование гармоний в целом играет у Скарлатти значительно менее важную роль, чем у Баха или Моцарта, главным образом ввиду нерегламентированности вертикальной структуры и ее горизонтальных связей, на что я уже указывал в главе о гармонии Скарлатти. Но что имеет первостепенное значение при исполнении Скарлатти, так это чувство тональности, ощущение движения модуляций, определение наиболее важных звуков, — тех, которые знаменуют поворотный пункт модуляции и следующий затем сдвиг гармонической интонации в направлении к новой тональности. То, что является, например, тоникой в одной тональности, может приобрести совершенно иную интонацию, оказавшись доминантой в другой. Трезвучие D-dur в какой-нибудь сонате Скарлатти G-dur имеет совершенно иное значение в начале пьесы, чем после двойной тактовой черты. Аналогичным образом трезвучие G-dur может перестать являть собою покой тоники и стать субдоминантовым тяготением к каденции в D-dur. Во многих сонатах Скарлатти возникает опасность фальсифицировать все начало, неверно истолковав видимую тонику в качестве подлинной, когда она уже переведена в другую тональность (эта опасность подстерегает ис-

полнителя также в экспозиции многих баховских фуг). Иногда тональная функция аккорда может преднамеренно оставаться двойственной, даже если реальная модуляция еще не произошла, как на первой фермате в сонате К. 115 c-moll, где G-dur не тоника или доминанта, а нечто подвешенное между ними (см. также сонаты К. 57 и 124).

Эффект постепенной или допускающей двоякое толкование скарлаттиевской модуляции зиждится на тех нотах, которые вводят или подготавливают новую тональность, на тех случайных знаках, которые отмечают новую тональность или отменяют старую. Гармоническое интонирование у Скарлатти гораздо важнее в отношении к тональному контексту пьесы, нежели с точки зрения шкалы вертикальных консонансов и диссонансов. Многие сонаты Скарлатти, кажущиеся лишенными гармонического разнообразия, чьи модуляции скромны по своим возможностям, чья сбалансированность производит впечатление излишне симметричной, тут же оживают, стоит лишь рассмотреть каждую их деталь в ее отношении к тональной структуре целого. Тогда простые тонические, субдоминантовые и доминантовые гармонии первой части направляются в сторону доминанты или заключительной тональности, которая будет сохранять определенное напряжение в отношении всей сонаты как целого; а вторая часть, движущаяся обратно к основной тонике пьесы, даже если она состоит из того же самого мелодического материала и тех же самых гармонических секвенций, будет звучать иначе и до некоторой степени по-новому с точки зрения ее функции в более широком смысле. При исполнении многие сонаты Скарлатти могут звучать полно и крупно или же, наоборот, миниатюрно и мелко в зависимости от охвата исполнителем тональной организации. Здесь вновь динамика Лонго или кого бы то ни было не поможет. Нет подлинного возбудителя чувствительности, кроме уха исполнителя и музыкального интеллекта, что хорошо должны осознать редакторы «практических изданий». Что действительно необходимо в исполнении каждой скарлаттиевской сонаты — это постоянное и неизменное ощущение направления развития пьесы в целом.

Интонирование диссонансных проходящих нот, альтерированных, а также негармонических звуков, как правило, требует слова, поскольку оно часто соединяется с контролирующим ритмом и темпом посредством затактов. Консонансная про-

ходящая нота имеет тенденцию быть ритмически пассивной. Она проходит более или менее автоматически и не может быть опорной. Когда звуки одновременно являются и слабыми долями, и диссонансами, они часто задерживаются и компенсируются в следующем консонансе без отчетливого разрыва в ритмической непрерывности. Это по преимуществу ноты, используемые для изменения или отклонения темпа, ноты, в *tempo rubato*, который иным образом не оправдывается мелодическим контуром или сменой ритмических длительностей. На диссонантных гармонических тонах может строиться вся ткань синкоп и ритмических перекрестных связей между голосами. Например, в шестнадцатых, идущих на фоне восьмых, те шестнадцатые, которые попадают на слабые доли четверти, могут составить противовес движению восьмых, противопоставляться им. Часто в движущихся таким образом пассажах, особенно в тех, в которых содержатся акцентируемые проходящие ноты, вопрос акцента на сильную или слабую долю оказывается второстепенным по отношению к вопросу о консонансе или диссонансе. Неравномерно попадающие диссонансы могут использоваться для того, чтобы установить неперIODичную ритмическую схему, придающую красочность и разнообразие основной ритмической структуре.

В этой связи следует упомянуть «неровные ноты» (*notes inégales*) французской музыки — традицию исполнения второй и четвертой ноты в группе коротких нот несколько короче, чем первой и третьей, таким образом, исполнение  становится более похожим на  и т. д. Французы называют этот метод *pointer les croches* или *doubles croches etc.*, в зависимости от каждого конкретного случая. Почти все французские руководства XVIII века комментируют эту манеру (см., например, St.-Lambert, “Les Principes du Clavecin”. Краткое изложение и цитаты из основных трактатов см.: Arger, “Les Agréments et le Rhythme” и Borrel, “Interpretation de la Musique Française”). Все эти трактаты пытаются объяснить эту практику на основе метра. Современное добросовестное возрождение этой традиции имеет, однако, своим следствием труднопереносимую парную группировку нот, разрушающую истинную фразировку. Мое собственное объяснение этой практики таково: это более или менее произвольный прием, которого в определенной степени придерживался в каждой школе, в любую эпоху вся-

кий тонко чувствующий музыкант, несмотря на утверждения некоторых французских авторов (см. «Искусство игры на клавишине» Куперена), будто этот стиль был характерной особенностью только лишь французской школы и что итальянцы не разделяли французской привычки писать ровными длительностями ноты, которые предполагалось играть неровно.

По моему мнению, эта практика «неровной игры» (*notes inégale*) обусловлена метром только в той степени, в какой она трактует слабые доли как активные в противоположность сильным долям, как пассивным, о чем я писал выше. Далее, мое объяснение сущности «неровных нот» сводится к следующему: «неровные ноты» в очень большой степени обусловлены мелодическими контурами и, прежде всего, своей функцией в качестве диссонирующих проходящих звуков. Если их неровность получает градации, соответствующие степени диссонанса или консонанса, который они представляют, неприятная парность их группировки вуалируется, и более длинная фраза является гибко, но не искаженно. Другими словами, трактаты XVIII столетия просто неадекватно объясняют эту хорошо укоренившуюся практику (как и многое другое), когда пытаются истолковать ее только лишь с точки зрения метра. Французская доктрина, рассмотренная в таком свете, оказывается не столь далекой от того подхода к слабым долям, записанным мелкими длительностями, и той трактовки диссонирующих проходящих звуков, которые я рекомендовал применительно к Скарлатти.

На инструментах, не способных произвести усиление или ослабление звука, эти эффекты часто достигаются с помощью диссонирующих проходящих звуков или чередующихся нот, что является музыкальным эквивалентом такой «швеллерной» динамики. Мгновенное столкновение диссонирующих звуков интенсифицирует основную гармонию наподобие *crescendo*, а затем звучание смягчается в консонансе, производя впечатление *diminuendo*. Часто это происходит на фоне нот в иных отношениях спокойных, и это заставляет их казаться усиливающимися, словно выдержанные ноты голоса. Вот почему акцентирование первой или главной ноты в мотиве из трех чередующихся звуков (например, *до-си-до* или *до-ре-до*) часто уменьшает выразительность, которую он имел бы, если подчеркивать вторую, то есть диссонирующую ноту, особенно в умеренном или медленном темпе. Это ошибочное интони-

рование и потеря выразительности (и в сущности, механической полезности в выдерживании темпа или установлении физической координации) проходящих или чередующихся нот особенно широко распространены в той исполнительской школе, которая прежде всего концентрирует внимание на первых (сильных) и основных долях, а не на том, что им предшествует и что за ними следует. Нельзя переоценить важности того, что в медленных темпах от таких нот зависят вся гибкость и свобода, что именно владение этими нотами и контроль над ними могут предохранить быстрый темп от поспешности, а медленный — от затянутости. Большинство темповых проблем коренится не в самом темпе. Обычно ошибочные темпы берутся из-за ошибочной фразировки. Чем тоньше чувствует музыкант, тем более вероятно, что одна-единственная неверная интонация может нарушить ритмический баланс фразы, а то и всей пьесы. Среди музыкантов споры, касающиеся темпов, на самом деле почти никогда не связаны собственно со скоростью; они вызваны неверным пониманием или различиями в интонировании самых основных элементов. Как только удастся прийти к согласию или интуитивно раскрыть основные интонации, аргументы, касающиеся темпа, обычно отпадают. Способ исправить темп — неважно, будь то ученик или оркестр — это не обращение к метроному или к искусственно неумолимому или метричному отбиванию такта, а нахождение причины трудности. С учеником, свободным от недостатков координации и технически достаточно оснащенным, часто бывает возможным исправить темп, ни разу даже не упомянув слова «темп» и не обратившись ни к какой форме счета.

Важнейшим условием выдерживания единого темпа, выполнения *rubato* или *ritardando* является осознание взаимосвязанности ритмических импульсов, передаваемых от одного голоса другому. Большинство *ritardandi* производятся слишком поздно, и тогда передаются посредством динамических интонаций — соответствующими *crescendi* и *diminuendi*. На инструментах, способных лишь на ограниченные изменения динамики более чем на каких-либо иных, необходимо «вмонтировать» все *ritardandi* и изменения темпа в основную музыкальную структуру. Если они в музыкальном отношении неверны, то нет способа даже внешне убедительно их выполнить. На инструментах, не обладающих ощутимым динамическим

разнообразием, изменение в скорости движения нот одинаковой длительности особенно неубедительно за исключением случаев, когда это оправдано мелодическим контуром фразы или гармоническим контекстом эпизода. На таких инструментах ноты одной метрической длительности обычно могут эффективно изменить темп и свою продолжительность (если это не подготовлено каким-либо образом мелодическим контуром), только если это будет связано с относительными функциями консонанса и диссонанса, имеющих в них. Замедление бега одинаковых длительностей почти всегда зависит от заключенных в них диссонансов. Когда же имеются ноты различных длительностей, то наиболее убедительные изменения темпа на таких инструментах происходят, когда удастся определить моменты, в которых возникают неделимые ритмические импульсы, и выяснить, как они связаны друг с другом и передаются разным голосам. Эти моменты могут быть обнаружены в разрядах диатонического движения и в сменах ритмических единиц с длинных на короткие. Все *rubato*, смена темпа или заключительное замедление могут зависеть от инициативы, проявленной за несколько тактов до того, как станет ощутим окончательный результат. В связи с замедлениями в заключительных каденциях следует заметить, однако, что большая часть таких замедлений обычно делается *слишком поздно* по отношению к гармонической цепи событий и что этим замедлениям часто не удастся удержать напряжение доминанты, и ослабление наступает *слишком быстро*, иными словами, до прихода в тонику. Говоря с точки зрения гармонии, все каденционные замедления, не компенсируемые динамическим интонированием, начинаются с последнего отделенного раздела гармонии, иными словами, в момент начала цепи аккордов, образующих заключительную часть каденции. В последовательности I₆, IV, V, I, например, *слишком поздно* делать какую-либо смену темпа после I₆. Если эта последовательность изменена в I₆, II⁶/₅; V, I, то еще возможно задержаться на диссонансе, добавленном к субдоминанте, который представляет собой II⁶/₅, и лишь после этого ослабить напряжение.

В свете вышеизложенных общих принципов фразировки, артикуляции и интонирования стоит рассмотреть несколько практических способов, какими клавирист может поставить себе на службу ресурсы *legato* и *staccato*.

Правая педаль фортепиано может принести массу вреда музыке Скарлатти. Даже в арпеджиях и альбертиевых басах Скарлатти часто мыслит свои фигурации на языке линий, как инструментальные мелодии, а не просто как туманные гармонические заполнения. Он не желает мутной размытой краски. При исполнении Скарлатти фортепианная педаль должна использоваться для усиления интенсивности и разнообразия краски, а не для выдерживания нот, которые без нее не могут быть выдержаны пальцами. Употребленная иначе, она рискует заменить однородной мешаниной ту краску, которую Скарлатти ввел в свою музыку посредством ломаных гармоний и смен различных ее компонентов. (Лишь немногим исполнителям удалось выявить ту красочность, которая заложена в пьесе. Они слишком поглощены неверными представлениями о красоте тона и навязывают Скарлатти отнюдь не присущую ему красочность, и делают это чаще всего с помощью фортепианной педали.)

Даже те фигурации, которые на клавесине могут быть выдержаны пальцами, часто звучат лучше, когда исполняются как линии. Их мелодические контуры вносят больше колорита, нежели гармоническое пятно. Во всей клавесинной литературе, однако, было традиционным оставлять на выбор исполнителя решение вопроса, выдержать ли ломаные гармонии, лежащие под пальцами, или нет, это не обязательно отмечалось в нотах. В таких пьесах, как соната К. 260, желательна высшая степень «передерживаемого» legato даже в диатонических пассажах. В Венеция XIII 13 (К. 526) Скарлатти выписал ломаными арпеджиями «наползающие» друг на друга гармонии в двухголосном эпизоде при первом его появлении, но при втором его проведении он пишет простое двухголосие, предоставляя самому исполнителю воспользоваться той же манерой исполнения, как и в аналогичном пассаже (пример 5).

Одно из наиболее сильных средств достижения тонких оттенков краски на любом клавишном инструменте — будь то клавесин, пианофорте или орган, — а также выявления рельефа мелких гармонических деталей, присущих мелодическим линиям, — это передерживание не только звуков, подчеркивающих гармонию, но также диатонических пассажей. Эффекты *crescendo* и *diminuendo* как на клавесине, так и на органе могут быть достигнуты, если разрешить сталкиваться



Пр. 5. Венеция XIII 13 (Лонго 456) К. 526

соседним диатоническим звукам. В середине гаммы можно добиться заметного *crescendo*, переходя постепенно от *staccato* или *legato* к наложениям последующих звуков на предыдущие. На клавесине в особенности подобное наложение может смягчить остроту атаки с помощью продления предыдущего звука. Я часто на какой-то миг передерживаю диссонанс, когда уже наступает его разрешение, и делаю это для того, чтобы скрыть момент появления второго звука и достичь впечатления *diminuendo*.

Для такого рода расцвечивания подходит двухголосное письмо Скарлатти. Подобное расцвечивание гораздо больше, чем реальное заполнение аккордов или употребление фортепианной педали, привносит гармоническое начало в скарлаттиевские мелодии и придает им то богатство, которого они лишены, будучи сыграны буквально в виде чистых линий (то же самое происходит со всеми двухголосными инвенциями Баха).

Одно из главных выразительных средств как клавесина, так и органа — получение акцента с помощью предшествующей краткой цезуры. Во многих эпизодах, которые в вокальном отношении составляют некое неделимое мелодическое единство, диссонансы на клавишном инструменте могут быть подчеркнуты

ты на фоне того, что им предшествует и что за ними следует, если их отделить. Многие проходящие диссонирующие звуки, которые голосом могут быть произнесены мягко, а на струнном инструменте с легким усилением, на клавесине или органе приобретают все свое значение совершенно вопреки теоретической музыкальной логике, лишь будучи отделенными. Неразрывное legato имеет тенденцию непрерывностью своего звучания нивелировать атаку ноты, которая требует подчеркивания. Общее правило — как клавесинной игры, так и органной — передерживать те ноты, которые должны угаснуть, и отделять те, которые должны быть подчеркнуты. На клавесине, например, в восьмушках, идущих на фоне шестнадцатых, многие шестнадцатые, которые приходится между восьмыми и которые полностью скрадываются предшествующей шестнадцатой, совпадающей

с восьмой,  должны быть выявлены с помощью разумных разделений звуков:  и т. д. Очень часто встречаю-

щиеся у Скарлатти пассажи, в которых в правой руке имеется мелодическая фигурация шестнадцатыми, могут оказаться совершенно затушеванными резкой атакой аккомпанирующих аккордов в левой руке. Решение проблемы: свести к минимуму разделенность повторяемых аккордов так, чтобы один покрывал момент наступления другого, и делать разрыв перед теми элементами (особенно диссонансами и перекрестными акцентами или слабыми долями в мелодии), которые должны быть выделены. Однако на органе решение проблемы исполнения подобных пассажей, если они должны исполняться на одной клавиатуре, прямо противоположное. Здесь ноты мелодии должны выдерживаться дольше, чтобы быть слышимыми, а аккорды отделяться, чтобы не поглощать своим выдержанным звучанием всего остального.

ДИАПАЗОН ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

В начале этой главы я говорил о том однообразном «амплуа», в котором обычно предстает Скарлатти. Меня и самого обвиняли в такой его подаче. В течение многих лет я был убежден, что сонаты Скарлатти чрезвычайно впечатляющи и блестящи, и считал, что значение многих из них сводится к тому, чтобы произвести максимальный эффект в сольном клавесин-

ном вечере, но я полагал, что многое в их чрезмерном блеске утомительно, иначе говоря, что от них можно устать. В своих первоначальных набросках к этой книге я даже обнаружил суждение о том, что отношение к Скарлатти, судя по всему, должно быть изменчивым и непостоянным, что преданность, которую возбуждают Моцарт и Бах, здесь невозможна. Нет ничего ошибочнее этого мнения. Чрезмерный блеск этих сонат действительно был утомителен, когда слишком много их игралось подряд, поскольку, как и большинство исполнителей Скарлатти, я играл их главным образом в качестве виртуозных пьес. Я сравнительно мало видел того, что реально несла в себе эта музыка.

За те десять лет, что я работал над этой книгой, мое отношение изменилось. В какой-то степени это произошло благодаря тщательному изучению музыки и того фона, на котором она развивалась, моему визиту в Испанию и, возможно, благодаря тому процессу созревания, который происходил во мне самом. Изучая собственно музыку, проходя несколько раз через все собрание сонат, расположенных в хронологическом порядке, составляя и пересматривая мой комментарий к ним, я пытался понять все то, что прежде ускользало от меня, понять то, чему я не придавал значения или к чему поначалу неверно относился. После моего первого посещения Испании и во время завершения биографической части книги я подготовил исполнение сорока или пятидесяти сонат в свете того, чему я уже научился и чему я продолжал учиться. Результатом было открытие уже не виртуозности, громоздящейся на виртуозности, поражающих, но эфемерных «веселых чудачеств», а неисчерпаемого разнообразия выразительности, заложенной в самой музыке, охватывающей весь диапазон настроений артистической личности. Читатель в лучшем случае в состоянии получить лишь скромное представление о тех днях, неделях и месяцах, которые я провел со Скарлатти. Вспоминая то время, я могу сказать честно: несмотря на напряженную работу над этой книгой, я за все это время ни разу не испытал пресыщения, я ни разу не устал от Скарлатти, что в конце самых долгих периодов изнурительного труда я по-прежнему поражался, я был ослеплен величием Скарлатти, восхищался его музыкой.

Я надеюсь, что с помощью этой книги читатель изменит свое отношение к Скарлатти. Моя собственная эволюция шла

от представлений, которые разделяет большинство людей о Скарлатти еще со времен XVIII века и по сей день, к той точке зрения, о которой свидетельствует каждая страница этой книги. Я ввел эти замечания в главу об исполнении, поскольку Скарлатти звучит так, как мы его играем. Я слышал Скарлатти, даже внутренним моим слухом, в том виде, в каком я раньше играл его музыку; это был тот стиль, в котором почти все исполняют его до сих пор. Сейчас я слышу Скарлатти совершенно иначе, поскольку стараюсь внести в исполнение что-то из того, что мне стало ясным в ходе написания этой книги. Реконструировав парную группировку, пытаюсь выявить в каждой пьесе ее внутреннюю выразительность вместо того, чтобы навязывать ей выразительность, привнесенную извне, я ясно понял, что вполне возможно — в чем я раньше сомневался — исполнять полную программу из сонат Скарлатти, не рискуя быть однообразным и не прибегая к искусственным средствам, дабы создать впечатление разнообразия.

Другое, что я хотел продемонстрировать в этой книге и своим исполнением: можно смело полагаться на свой разум, не сковывая способность чувствовать и выражать это. Я надеюсь показать то, что уже было доказано, но постоянно забывалось в течение столетий, а именно, что упорная работа и интеллект не опасны, что более высоко развитое общество и есть то общество, которое наиболее необходимо. Я хотел бы показать возможность не только вполне искусного аналитического и технического подхода к музыке, но одновременно с этим горячую и даже романтическую готовность переступить границы синтаксиса и буквального значения и бесстрашно двинуться в сферу необъяснимого.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Ил. 1. Антонио Йолли. Неаполь.

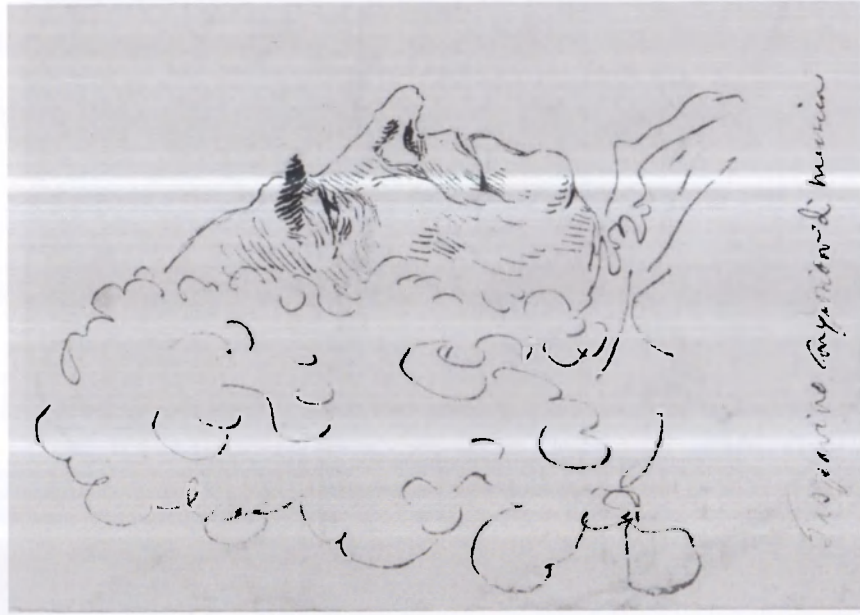
Неаполь. Музей Сан-Мартино. Фотографическая галерея Сопринтенденца



Ил. 2. Неизвестный художник. Алессандро Скарлатти.
Болонья. Музыкальный лицей



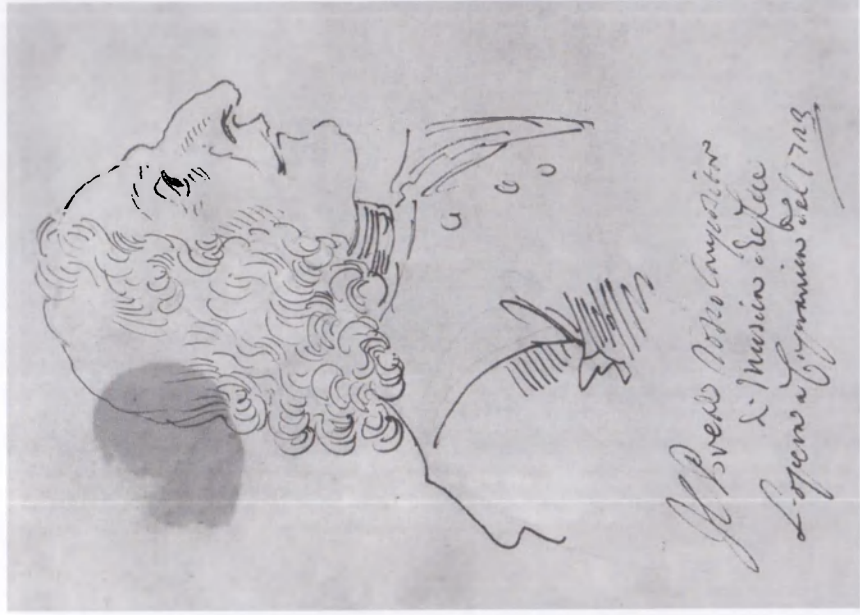
Ил. 3. Итальянский клавесин.
Нью-Йорк. Музей искусств Метрополитен



Ил. 4. Пьер Леоне Гецци Франческо Гаспарини

Рим Ватиканска библиотека

Латинский кодекс Оттобони, 313, л. 8



*Il P. Pietro Boncompagni
di Marino e della
S. Andrea e S. Spirito del 1703.*

Ил. 5. Пьер Леоне Гецци Антонио Вивальди

Рим Ватиканская библиотека

Латинский кодекс Оттобони, 314, л. 26



Ил 6. Г. Ховард Аркангело Корелли.

Гравюра Бандер Гуха
Фрэнтишис к "XII Solo: for a Violin .. Opera Qui da..." Лондон.
Ню Йрк Собратис Р. Керкпатрикс



Ил 7. Франческо Трависани. Портрет кардинала

Пьетро Огтоли О.к. 1639.
Великобритания, Галфстоу Дарем Музей Бруз



Ил. 8. Пьер Леоне Гецци. Филиппо Юварра.
Рим. Ватиканская библиотека. Латинский кодекс Оттобони, 3115, л. 117

Ил. 9–14. Рисунки Филиппо Юварры для театра королевы Марии Казимиры,
предположительно для опер Доменико Скарлатти.
Турин. Национальная библиотека



Ил. 9. «Сельская местность с деревьями и руинами домов».
Для оперы «Орlando». Акт III, сцена 6 [?]



Ил. 10. «Гористая местность и морской берег».
Для оперы «Фетида на острове Скирос». Акт I, сцена 1 [?]



Ил. 11. «Парк, или Открытый сад». Для оперы «Фетида на острове Скирос». Акт II, сцена 7. Или «Гробница у храма Дианы». Для оперы «Ифигения в Тавриде». Акт I [?]



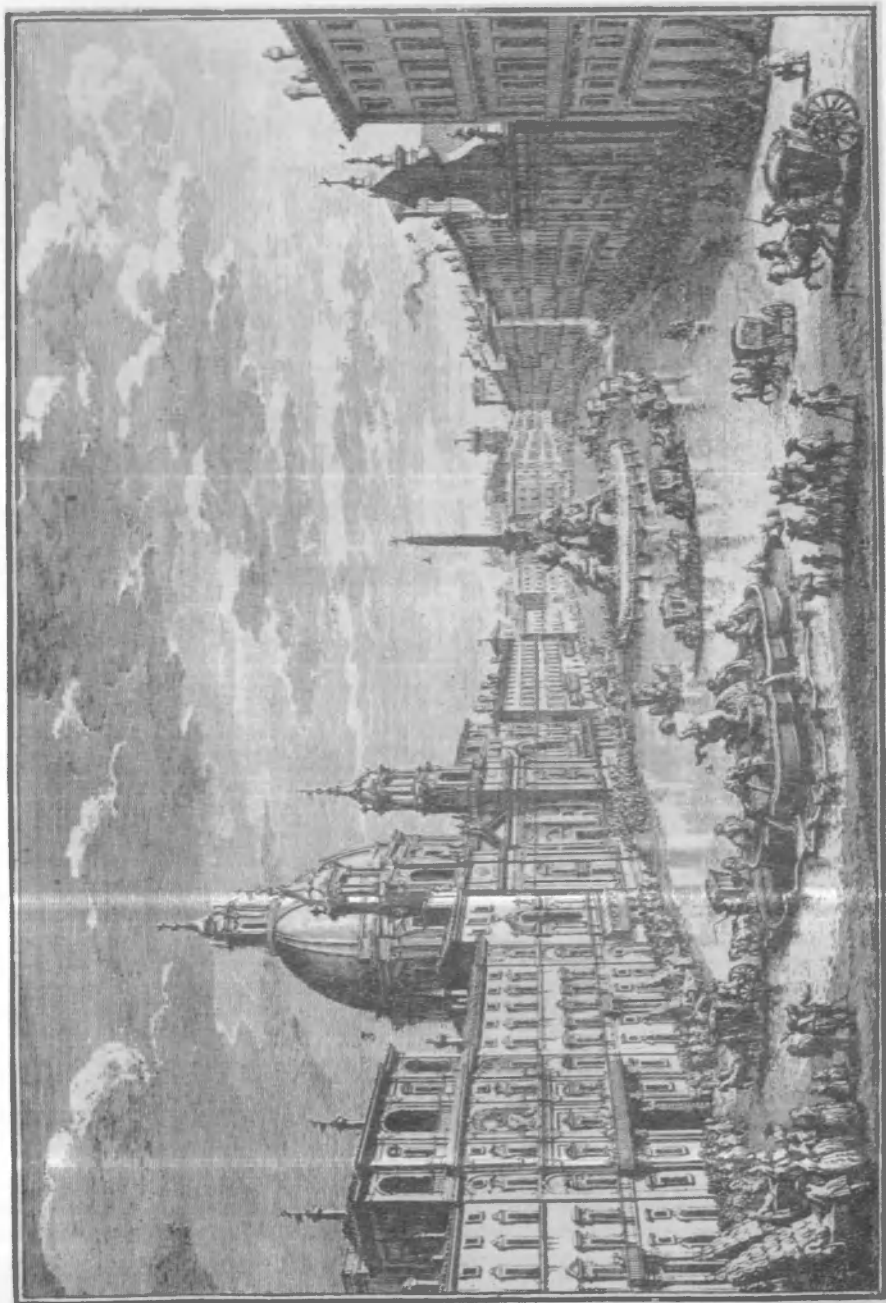
Ил. 12. «Кусты с видом на бухту в Авлиде и военный корабль на якорь и трирема у берега». Для оперы «Ифигения в Авлиде». Акт I [?]



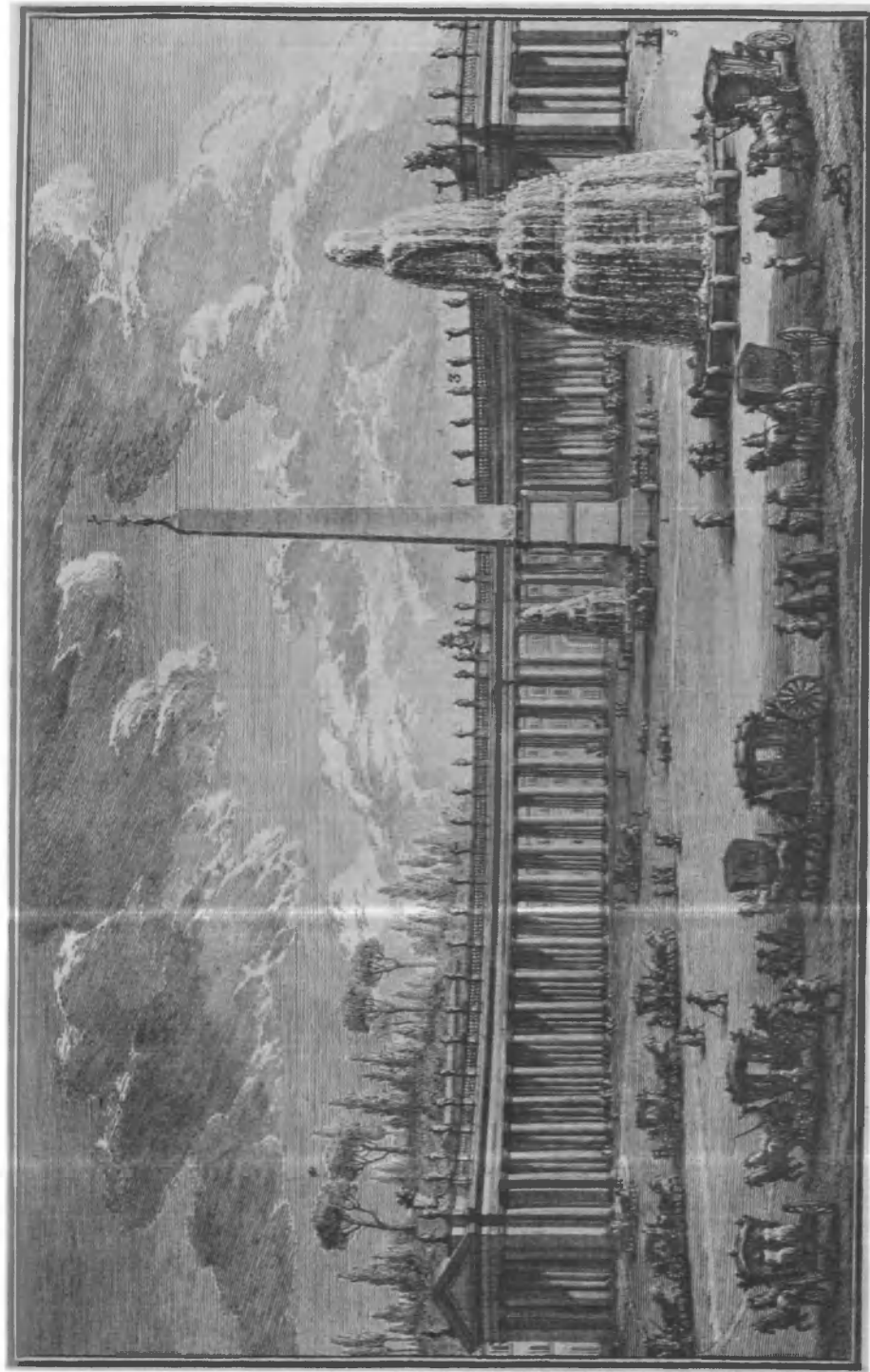
Ил. 13. «Военный лагерь на берегу».
Для оперы «Ифигения в Авлиде». Акт III [?]



Ил. 14. «Вид на храм Пана и Купидон».
Для оперы «Любовь к тени». Акт I [?]



Ил. 15. Джузеппе Вази. Площадь Навона, ежегодно затопляемая в августе.
В книге: «Величие Рима», кн. 2. Рим, 1752. Нью-Йорк. Собрание Р. Кёркпатрика



Ил. 16. Джузеппе Вази. Площадь св. Петра.

В книге: «Величие Рима», кн. 2. Рим, 1752. Нью-Йорк. Собрание Р. Керклагрика

118 102
 Il. 17. 5 апреля 1716
 Rim. Ватиканская библиотека

Il. 18. 23 апреля 1716
 Rim. Ватиканская библиотека

Il. 19. 7 июня 1718
 Rim. Ватиканская библиотека

Il. 20. 19 октября 1749 (Подпись в завещании)
 Мадрид. Исторический архив протоколов



Ил. 21. Автограф теноровой партии из *Miserere* g-moll, первая страница.
Рим. Ватиканская библиотека



Ил. 22. Увертюра к «Птоломею». Вторая часть и начало последней части.
Рим. Коллекция С. А. Лучиани

Missa Quatuor Vocum

CANTUS

E Incarna tus est, incar-
na tus est de Spi ri tu sancto, ex Ma-
ria virgine, & homo. & homo fa-
ctus est. Crucifixus etiam, etiā pro no-

TENOR

E Incarna tus est de
Spiritu sancto, ex Mari a, Maria virgi-
ne, & homo, & homo fa ctus
est. Crucifixus etiam pro no bis

Dominici Scaletti 133

ALTI

E Incarna tus est, incar-
natus est de Spiritu sancto, ex Maria vir-
gine, & ho mo, & ho mo factus
est. Crucifixus etiam pro no-

BASSI

E Incarna tus, incarnatus
est de Spiritu sancto, ex Maria virgi-
ne, & homo factus est. Cruci-
fixus etiam pro no-

Missa Quatuor Vocum

bis, sub Ponti o Pi lato pa-
ssus, pa ssus, & sepultus est.
Et resurrexit, resurrexit tertia
die, secundū Scripturas, & as-
cendit in cœlū, in
sub Pontio, sub Pontio Pila to pa-
ssus, pa ssus, pa ssus & sepultus est
Et resur: exit tertiā die, secundū
Scripturas, & ascen dit in cœ lū, in

Dominici Scaletti 134

bis, sub Pontio Pila to passus, pa-
ssus, &, se pul tus est. Et
resurrexit, resurrexit tertia di-
e, secundū Scripturas, & ascendit, as-
cendit in cœlū, in
bis, sub Pontio Pila to passus, pa-
ssus, & sepultus est. Et resurre-
xit tertia die, & ascen dit in cœlū,

Ил. 23. *Et incarnatus* из Мессы g-moll.
Мадрид. Королевский дворец. Фонд 102



Ил. 24. Помпео Батони (атрибутируется).
Портрет Жуана V Португальского. XVIII век.
Лиссабон. Дворец Ажуда



Ил. 25. Доменико Доура. Сладкий портрет Марии Барбары де Браганца.
Мадрид. Прадо



Ил. 26. Жан Ранк. Фердинанд VI в юности.
Мадрид. Прадо



Ил. 27. Л. М. Вандервоорт. Филипп V и королевская семья. (В центре — Филипп V и Изабелла Феррарская; слева — Фердинанд VI и Мария Барбароса; крайний справа — Карлос III.)
Мадрид, Пинакотека



Ил. 28. Диего Веласкес. Фонтан тритонов в Аранхуэсе.
Мадрид. Прадо



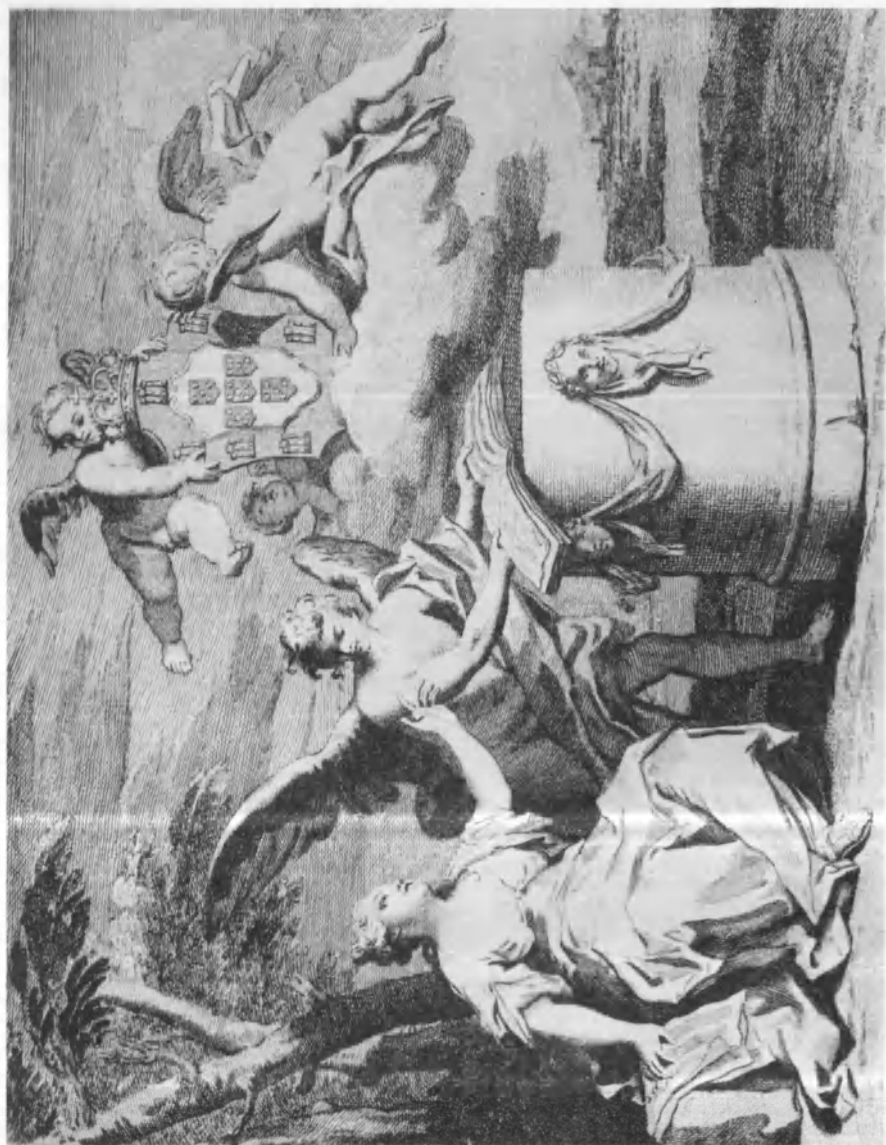
Ил. 29. Мишель-Анже Хюссе. Эскориал.
Мадрид. Прадо



Ил. 30. Пьер Леоне Гецци. Фаринелли в женской роли. Рим. 1724.
Нью-Йорк. Собрание Яноша Шольца



Ил. 31. Якопо Амикони. Фаринелли. Гравюра Вагнера.
Нью-Йорк. Собрание Р. Керпатрика



Ил. 32. Якопо Амикони. Фронтиспис «Экзерсисов» Скарлатти.
Вашингтон. Библиотека Конгресса



Ил. 33. Виньетка с титульного листа «Экзерсисов» Скарлатти.
Вашингтон. Библиотека Конгресса



Ил. 34. Страница из «Экзерсисов» Скарлатти.
Венеция. Библиотека Марциана



Ил. 35. Альфред Лемуан. Доменико Скарлатти [?].
Литография из книги Амедео Мери «Клавесинисты». Париж. 1867.
Иельская школа музыки



Ил. 36. Якопо Амикони. Доменико Скарлатти [?].
Гравюра Иосифа Флипара. Деталь ил. 38



Ил. 37. Якопо Амикони. Фаринелли на фоне флотилии Аранхуэса.
Хартфорд, Коннектикут. Собрание Ф. Спенсер Гудвин



Ил. 38. Якопо Амикони. Фердинанд VI, Мария Барбара и испанский двор в 1752 г. Гравюра Иосифа Флипара.
(На балконе с музыкантами: скрипач Иозеф Херрандо, Фаринелли и Скарлатти [?]
справа, с нотным листом в правой руке.) Нью-Йорк. Собрание Р. Керкпатрика

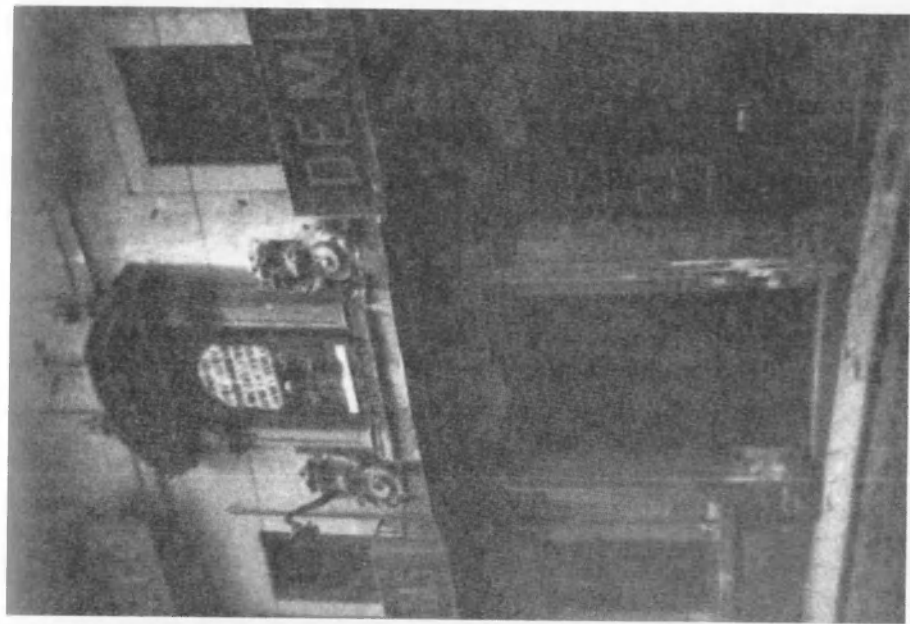
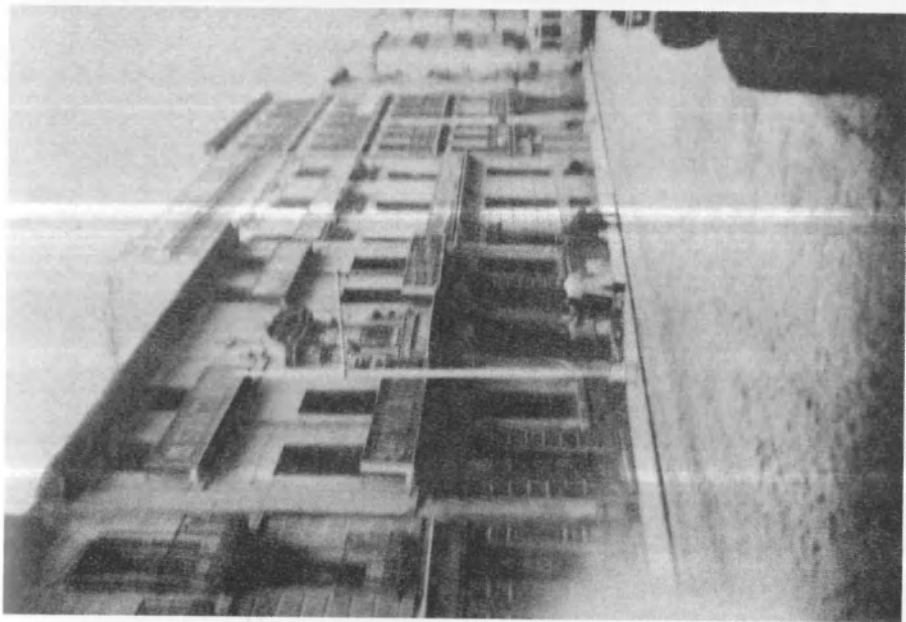
Lu. Sig^{no}

Non è raro bene apprezzare il suo qui felice ritorno
per Tributario. L'obbedienza mia, in questi figli che
incute nel solo ma in ogni altro che si degnarà V. E.
Comandarmi.

Alcun' aspettanza che per essere in mano, ma non
di se questo stile abbinato a cagnone maggior
animazione che ogni altra.

Ben V. E. scriverà quanto. La antica partivella
come l'estratto da due caudate e poste in partitu-
ra per molto celebrare una lode a un tal onore,
ma perché molti prodotti Scrittori (compositori,
osservando e si approfittano) se per vogliono) del vero
modo e della vera Causa di scrivere in contrapun-
to, ciò in pochi oggi io osservo e per l'ordine scritto.
So non posso dire di casa. V. E. è franche e forte.
è Magnanimo, e pieno di salute perché dunque
non viene a farmi con la sua vista? perché
forse non ne ben degno? è vero, ma dov'è la virtù
d'anno loro vede se non nel loro de grandi?
Oltre non dico. Pregho Dio l'assista e benedica
a par del suo e mio regio. Amen

C. Carlo



Ил. 40. Дом Скарлатти [?] в Мадриде. Улица Леганитос, 35



Ил. 41. Пьер Леоне Гецци. Валторнисты венецианского посла.
Рим. Ватиканская библиотека. Латинский кодекс Оттобони. 3117, л. 64



Ил. 42. Ф. Гойя. Гитарист.
Мадрид. Прадо

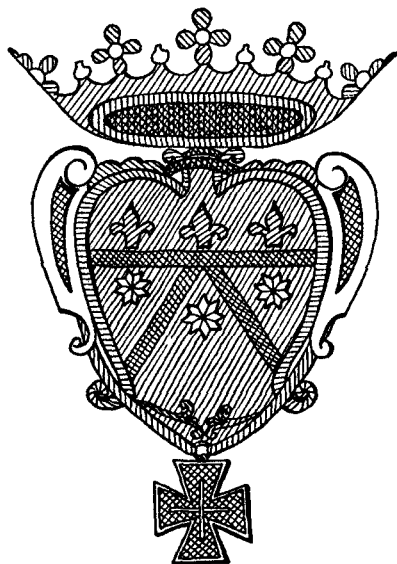


Ил. 43. Соната К. 208, первая половина. Парма IV 1



Ил. 44. Соната К. 208, вторая половина. Парма IV 1

ПРИЛОЖЕНИЯ



Герб с надгробия Алессандро Скарлатти.
По рисунку, сделанному для Франсиско Скарлатти в 1820 году.
Мадрид. Национальный исторический архив,
фонд Карла III, 1799, лист 66

ПРИЛОЖЕНИЕ I

Семья Скарлатти

А. ЗАМЕЧАНИЯ О СЕМЬЕ СКАРЛАТТИ

Происхождение семьи Доменико Скарлатти неясно. Дед Доменико Пьетро, родившийся в Трапани (на Сицилии), — ее первый известный представитель. Однако на Сицилии Скарлатти уже жили вскоре после 1400 года, согласно документам, подтверждающим дворянство некоторых семей, носивших эту фамилию. К 1700 году имя Скарлатти можно было отыскать повсюду на Сицилии (под различными произношениями, такими как Scarlati, Sgarlata, Scarlata, etc.). Некоторые из этих Скарлатти, по-видимому, произошли от одной дворянской династии, которая могла проследить свою историю, уходящую к Сиене около 1120 года. В Риме в то же самое время, что и Доменико, и Алессандро, жили члены флорентийской семьи Скарлатти, однако никакого родства между этими семьями, судя по всему, не было признано и не искалось. Из Тосканы, однако, имя Скарлатти попало не только в Рим и на Сицилию, но позже в Грецию, Молдавию, Валахию, Палестину, Португалию и Бразилию¹. Задолго до того как Доменико обосновался в Португалии, сюда переехали Скарлатти, к которым он не имел отношения. «Скарлатти», которую Бекфорд слышал в Лиссабоне в 1787 году, поющую «излияния юной романтической девушки, щебечущей сама себе в уединенных уголках леса»², не была родственницей Доменико, а происходила от флорентийских Скарлатти через семью, которая обосновалась в Португалии еще с XVII века³. Члены этой семьи до сих пор живут в Лиссабоне, среди них литературный и театральный критик Эдуарде Скарлатти.

Пьетро Скарлатти из Трапани был предком по крайней мере шести хорошо известных композиторов (Алессандро и его брата Франческо; Доменико и его брата Пьетро; Джузеппе; и праправнука Доменико Дионисио Скарлатти-и-Альгама). Из поколения Алессандро пятеро были музыкантами или людьми, связанными с музыкой: Анна Мария, которая была некоторое время певицей⁴, Мельхиорра, вышедшая замуж за Николо Пагано, контрабасиста капеллы вице-короля в Неаполе⁵, Франческо, скрипач и композитор, и Томмазо, певец.

Франческо Скарлатти получил музыкальное образование в Неаполе. Его карьера была самой неустроенной во всей семье: он, по-видимому, был постоянной жертвой неудач. Как мы уже видели, он был

¹ Вышеприведенная информация заимствована из: Tiby. P. 278–281.

² Beckford. Vol. II. P. 59–60.

³ *Arquivo Historico Portuguez*. Vol. V. P. 455–457; Sampayo Ribeiro. *Do Sitio de Junqueira* (Лиссабон, 1939). P. 25.

⁴ Dent. P. 35–36.

⁵ Protta-Giurleo. P. 18.

назначен в канцеллу вице-короля в то же самое время, что и Алессандро, но в 1691 году получил разрешение вернуться в Палермо⁶. Его оратории исполнялись в Риме в 1699 и 1710 годах⁷, а комическая опера на неаполитанском диалекте была поставлена в Аверсо в 1711 году в сотрудничестве с его шурином Николо Пагано, мужем Мельхиорры⁸. В 1715 году мы находим его в Вене; безуспешно добивающимся (хотя и поддерживаемого Фуксом) места вице-капельмейстера; он утверждал, что его проавстрийские симпатии были причиной потери им поста в Палермо после двадцати семи лет службы там⁹. В феврале 1719 года он опять находился в штате королевской капеллы в Неаполе¹⁰, но 1-го мая 1719 и 1-го сентября 1720 года он давал концерты в Лондоне «большей частью из его собственных произведений», в которых он рекламировал себя как «брата Алессандро Скарлатти». Он, по-видимому, находился еще здесь в 1724 году¹¹. Двадцать лет спустя в Дублине Фолкнеровский журнал за 3 и 7 февраля анонсировал «концерт вокальной и инструментальной музыки в пользу синьора Скарлатти (sic!), который ввиду долгой болезни довел себя до очень плачевного состояния...»¹². Тот ли это Франческо, теперь семидесятилетний и все еще преследуемый суровыми неудачами? Дети Франческо, рожденные после его женитьбы в 1690 году на Розалине Альбано, по-видимому, жили в скромности и безвестности, в которые он сам отошел¹³.

Томмазо Скарлатти, младший брат Алессандро, стал певцом в капелле вице-короля в Неаполе и часто появлялся в театре Сан-Бартоломео как в серьезных теноровых партиях, так и в комических операх на неаполитанском диалекте¹⁴. Он пел в двух ранних операх Доменико¹⁵. В 1701 году он женился на Антонии Карбоне, от которой у него было десять детей. Умер он в преклонном возрасте в 1706 году¹⁶.

Из поколения Доменико мы знаем о музыкальной деятельности только его брата Пьетро и его сестры Фламинии, которая была, по-видимому, певицей-любительницей¹⁷. В общем, о братьях и сестрах Доменико нам известно очень мало. Бенедетто умер еще в младенчестве, до рождения Доменико¹⁸. Фламиния и Кристина были крестными

⁶ Prota-Giurleo. P. 20–21.

⁷ Tiby. P. 285.

⁸ Sartori. P. 387.

⁹ Dent. P. 34.

¹⁰ Ibid. P. 35.

¹¹ Walker. P. 197.

¹² Flood. P. 178.

¹³ Prota-Giurleo. P. 21.

¹⁴ Croce. Anno XV. P. 285–286.

¹⁵ Sartori. P. 378; Prota-Giurleo. P. 23.

¹⁶ Prota-Giurleo. P. 22, 24.

¹⁷ Ibid. P. 32.

¹⁸ Ibid. P. 31.

матерями двух дочерей Пьетро — соответственно в 1711 и 1714 годах¹⁹. В 1717 году Раймондо жил в Риме²⁰. В 1770 году д-р Бёрни посетил брата Доменико (какого точно — неизвестно), «которого смог отыскать в Риме, но тот пребывал в крайней нищете»²¹. Бёрни собрал также некоторые сведения в Неаполе от ученика Алессандро Карло Котумаччи. «У него было четверо сыновей — ни на что не годный Пьетро, знаменитейший (*famosissimo*) Доменико, Николо — аббат (*Abate*), Карло — художник (*pittore*), две дочери — одна, рано умершая, и другая, которая умерла перед самой смертью отца. Имя ее — Фламиния»²².

Единственный, кто известен нам как доживший до старости, — это Пьетро. С 1705 года (18 февраля) по 28 октября 1708 года он был капелмейстером в кафедральном соборе в Урбино, но отец призвал его обратно в Неаполь осенью 1708 года, чтобы он занял пост внештатного органиста в королевской капелле²³. 26 ноября 1712 года он заменил незадолго до этого скончавшегося Джузеппе Вигнолу в качестве одного из штатных органистов королевской капеллы и оставался на этом посту вплоть до своей смерти 22 февраля 1750 года²⁴. Его опера «Клитарко» (*Clitarco*) была поставлена в театре Сан-Бартоломео в 1728 году²⁵. Пьетро, по-видимому, был посредственным музыкантом, полностью заслоненным его блестящими современниками — Сарро, Лео, Винчи, Де Майо. В 1714 году основательно спекулируя на славе своего отца и брата, он безуспешно добивался места *Primo Maestro*, которое только что сделалось вакантным ввиду смерти Леонардо Лео²⁶. После смерти Пьетро Алессандро, единственный музыкант из четырех его детей, безрезультатно добивался места своего отца, рассчитывая при этом, как и его отец, на славу Алессандро Великого и Доменико. В 1753 году младшая дочь Анна была вынуждена просить вспомоществования у короля. Умерла она в нищете 7 февраля 1779 года, оказавшись последним членом семьи Скарлатти в Неаполе.

Единственным действительно выдающимся музыкантом рода Скарлатти после Доменико был Джузеппе. Его происхождение пока точно не установлено²⁷. Он, однако, именовал себя (и так его упоминает д-р Бёрни) племянником Доменико²⁸. Свое музыкальное обра-

¹⁹ Prota-Giurleo. P. 26–27.

²⁰ Ibid. P. 34–36.

²¹ Burney. *Alessandro Scarlatti* (Rees, Cyclopedica).

²² Британский музей. Add. 35122 (Walker. P. 200–201).

²³ Ligi. P. 136; Proto-Giurleo. P. 26.

²⁴ Prota-Giurleo. P. 26–28.

²⁵ Florimo. Vol. I. P. 26–28.

²⁶ Остальная информация в этом абзаце заимствована из: Prota-Giurleo. P. 27–30.

²⁷ Наиболее полное обсуждение не вполне ясного происхождения Джузеппе Скарлатти см. в работах: Tiby. P. 288–289; Walker. P. 201, 203.

²⁸ Burney. *The Present State of Music in Germany*. Vol. I. P. 364–365.

зование Джузеппе получил в Неаполе, и подобно другим знаменитым Скарлатти, вероятно, начал свою карьеру в раннем возрасте. Первые его композиции датируются начиная с 1739 года²⁹. Среди большого числа оперных постановок Джузеппе были «Меропа» (“*Merope*”) (Рим, 1740) и «Арминия в Германии» (“*Arminio in Germania*”) (Флоренция, 1741), арии из которой впоследствии приписывались Доменико³⁰. Положенная на музыку Джузеппе «Чудодейственные эффекты Матери Природы» (“*I Portentosi Effetti della Madre Natura*”) Карло Гольдони, позже была переработана в сарсуэлу, исполненную в Мадриде в 1766 году, через девять лет после смерти Доменико³¹. Возвращение Джузеппе Скарлатти в Неаполь для постановки его оперы «Гай Марий» (“*Caio Mario*”) в театре Сан-Карло 2 января 1755 года³² было, по-видимому, источником многие годы бытовавшего мнения о возвращении туда Доменико. Поздние годы жизни Джузеппе прошли в Вене, где он умер 17 августа 1777 года³³.

Из потомков Доменико, по-видимому, только его правнук Дионисо Скарлатти-и-Альгама был связан с музыкой. Среди результатов деятельности в самых различных областях этого многостороннего и быть может еще не полностью забытого музыканта, поэта, драматурга, импресарио и историка были многочисленные оперы и сарсуэлы, а также другая инструментальная и вокальная музыка³⁴.

В. ГЕНЕАЛОГИЧЕСКОЕ ДРЕВО СЕМЬИ СКАРЛАТТИ

Генеалогическое древо на с. 507–510 вплоть до поколения Доменико и через побочные ветви составлено по информации, собранной в работах Dent, Prota-Giurleo, Fienga, Sartori, Tiby, Walker. Более всего за эту часть генеалогического древа я обязан Тайби (Tiby). Указания первоисточников, главным образом церковных реестров (за исключением нескольких дополнений и исправлений, для которых источники указаны в примечаниях), можно отыскать в его статье “*La Famiglia Scarlatti*”. Свидетельства, на которых я основывал фамильное древо потомков Доменико, по большей части публикуются здесь впервые. Они заимствованы из документов, приведенных в Приложении II, и из устной информации, предоставленной мне живущими ныне членами семьи Скарлатти³⁵.

²⁹ Tiby. P. 288–289.

³⁰ Walker. P. 195. См. Приложение VII.

³¹ Suborá. P. 134–135.

³² Croce. *I Teatri di Napoli*. Anno XVI. P. 41.

³³ Porta-Giurleo. P. 41; Tiby. P. 288.

³⁴ Сведения об остальных потомках Доменико см. главу VII и Приложение I B и II.

³⁵ Начиная с седьмого поколения каждый член семьи Скарлатти, для которого дата рождения не сопровождается датой смерти, был еще жив в 1948 году.

ПРИЛОЖЕНИЕ II

Хронологически расположенные документы, касающиеся Доменико Скарлатти и его потомков

[Материал данного Приложения находится в оригинальном издании книги. См.: Kirkpatrick R. Domenico Scarlatti. Princeton University Press, 1953. Далее: KS App. II.— А. М.]

ПРИЛОЖЕНИЕ III

Документы, касающиеся инструментов

А. ИНСТРУМЕНТЫ КАРДИНАЛА ОТТОБОНИ

Опись имущества кардинала Оттобони составляет четыре тысячи страниц. (R. Archivio di Stato in Roma. Atti del notaio Ang. Ant. de Caesaris, 5 marzo 1740, prot. 1838 & 1839. Инструменты, упомянутые в prot. 1838, fols. 88v, 125v, 134rv, 175v, 182gv, 298v, 698 rv, 704rv, 723r.) Помимо органа здесь упомянуто четырнадцать клавесинов и один маленький спинет.

Описание органа следующее (fol. 704rv): "Un organo corista con due principali voci umane flauto, cornetto, voce puerile, e tutto il suo ripieno seguito di registri n°. 12 con suo tiratutti, mostra di stagno, tastatura d'avorio, credenza di noce lavorata a specchi scorniciata, e ornata d'intagli di legno tutti dorati con arma dell'E^{mo} defonto stimato scudi tre cento—300—."

Из четырнадцати клавесинов восемь были сконструированы "d'ottava stesa", то есть с полным диапазоном клавиш, а не с укороченной октавой в басу, что было обычным в XVII столетии. Два клавесина были маленькими, с двумя регистрами. Из остальных двенадцати у шести инструментов было по два регистра, и еще у шести — по три. Один из больших клавесинов был построен Джузеппе Мондини. Он описан в инвентарии (fol. 298v) как "longo dodici palmi" и "d'ottava stesa a tre registri", то есть с полным диапазоном в басу и тремя регистрами. Корпусы всех этих инструментов столь детально описаны, что некоторые из них можно было бы идентифицировать, если бы они до сих пор существовали (см. Cametti, I Cembali del Cardinale Ottoboni).

Клавесин, расписанный Паннини (подпись которого, кстати, часто встречается в протоколе как одного из тех, кто имеет отношение к составлению описи имущества кардинала), описан следующим образом (fol. 134 rv):

"Un Cimbalo à ottava stesa à tre registri con cassa levatora con sportello piegatore dipinto à prospettiva da Gio. Paolo Panini e d^a. cassa dipinta al di fuori à chiaro oscuro e dorata à oro buono con piede intagliato con festoni e putto, il tutto indorato stimato—[scudi] 60—."

Корпус клавесина, расписанный Гаспаром Пуссеном (1613–1675), описан так:

"Un Cibalo, anzi una Cassa da cimbalo senza cimbalo dipinta à tempera dentro e fuori da Gasparo Pusin rappresentante Paesi con doratura liscia intorno; e serratura dorata con sua chiave con piede di d°. Cimbalo con Putti n°. 3. con festoni al d'intorno, et Aquila in mezzo à due teste il tutto dorato.—70—." (Это не тот же самый, что корпус клавесина, расписанный Гаспаром Пуссеном, находящийся сейчас во дворце Ро-

спильози в Риме, собственности принцессы Паллавичини. У инструмента Паллавичини одна клавиатура, два восьмифутовых регистра, диапазон три с половиной октавы от G (без Gis) до c³). См. также ил. 3.

В. ОПИСЬ ИНСТРУМЕНТОВ МАРИИ БАРБАРЫ

Мадрид. Библиотека королевского дворца VII E 4 305: Завещание Марии Барбары Браганцской. Дополнительная опись имущества. Fol. 228r — 231r.

Клавишный инструмент типа пианофорте (*clavicordio de piano*), изготовленный во Флоренции, внутри целиком из кипарисового дерева, ящик из черного тополя, расписанный в цвет бакаутового дерева [темно-зеленый], клавиши из самшита и эбенового [черного] дерева, с 56 клавишами и изогнутыми ножками из бука.

Еще один инструмент из орехового дерева, с пятью регистрами и четырьмя комплектами струн для щипка, клавиатура с 56 клавишами из эбенового дерева и перламутра, с ножками из сосны в виде трех колонн, украшенных резьбой.

Еще один перышковый клавишный инструмент с корпусом из черного тополя и внутри из кедра и кипарисового дерева с 61 клавишей из эбенового дерева и перламутра, с изогнутыми ножками из бука.

Еще один оперенный инструмент, который раньше был пианофорте, изготовленный во Флоренции, внутри из кипарисового дерева, снаружи выкрашен в зеленый цвет, с 65 клавишами из эбенового дерева и кости, на изогнутых ножках из бука.

Еще один инструмент такого же рода и зеленого цвета, сделанный во Флоренции, первоначально пианофорте, а теперь щипковый, с 50 клавишами из эбенового дерева, на изогнутых ножках из бука.

Еще один клавишный инструмент из орехового дерева, с тремя комплектами струн для щипка, с 58 клавишами из эбенового дерева и кости, на изогнутых ножках из бука.

Еще один, сделанный во Фландрии, корпус покрыт темным лаком, с тремя комплектами струн для щипка, клавиатура из эбенового дерева и кости, на изогнутых ножках из бука.

Еще один инструмент из орехового дерева, с тремя комплектами струн для щипка, клавиатура с 56 клавишами из эбенового дерева и кости, на изогнутых ножках из бука.

От дона Грегорио Гарсиа де ла Вега, который находится здесь и утверждает, что помимо перечисленных клавишных инструментов у Ее Величества было еще четыре — два в Аранхуэсе и еще два — в Сан-Лоренцо — о которых он знает детали, к которым я теперь перехожу.

Клавишный инструмент типа пианофорте (*clavicordio de piano*), сделанный во Флоренции, из кипарисового дерева, корпус раскрашен в розовый цвет, клавиатура из самшита и эбенового дерева, с 49 клавишами, на изогнутых ножках из бука; находится в Аранхуэсе.

Еще один, его внешний корпус из белого тополя, внутри из кедра и кипарисового дерева, с двумя комплектами струн для щипка, клави-

атура из эбенового дерева и перламутра с 61 клавишей, на изогнутых ножках из бука; находится в Аранхуэсе.

Еще одно пианофорте из кипарисового дерева, выкрашенного в зеленый цвет, клавиатура из самшита и эбенового дерева с 54 клавишами, на изогнутых ножках из бука; находится в королевском имении в Сан-Лоренцо.

Еще один щипковый инструмент, корпус из белого тополя, внутри из кедра и кипарисового дерева, клавиатура из эбенового дерева и перламутра с 61 клавишей, на изогнутых ножках из бука; находится в королевском имении в Сан-Лоренцо.

С. УСЛОВИЯ ЗАВЕЩАНИЯ ФАРИНЕЛЛИ ОТНОСИТЕЛЬНО НОТ И МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Bologna, Archivio Notarile. Testamento di mè, D. Carlo Broschi detto Farmeli consegnato al Sig^r Notaro Dⁿ Lorenzo Gambarini—questo di 20 Febraio 1782. [pp. 20-22]

Ora passo à specificare quelle cose che voglio conservate in essere come parte principale ed essenziale del mio fideicommisso, è che hò detto di sopra di eccettuare dale ordinate vendite perche le giudico degne dà conservarsi affine di perpetuare la mia gratitudine verso la sorgente dalla quale mi sono venute dai Principi Sovrani, è frà le innumerabili munificenze del Luminoso è Magnanimo Trono di Spagna colle quali fui cumolato mentre vissero li miei Clementiss.^{mi} Augusti Reali Patroni.

Nel suo Testamento Sua Maestà la Regina Maria Barbara (che sia in cielo) il traslato del quale in lingua Spagnola stà frà le mie scritture, si degnò di farmi un legato che dice. . . . *Item Comando che à Dⁿ Carlo Broschi Farmeli, il quale mi hà servito sempre con molto zelo è fedeltà se li dia l'anello di diamante grande rotondo giallo, e tutti li miei libri e carte di musica, e trè cembali, uno di registro, altro à martellino, ed altro a penna, li migliori. . . .* Questa distinta, e pia memoria essendomi stata consegnata con tutta formalità dalli Sig^{ri} Ministri Tagati del Rè, cioè il sudetto anello per mano della Sig^a. D^a Giuseppe Geldruta de Gama Camerista della defonta Sua Maestà Regina—è le 16 pappelliere (o siano armarii di musica) con li trè cembali per mano del Sig^r. Dⁿ Gregorio Garzia della Vega—trà le quali 16 papelieri v'è quella di color torchino con le Armi Reali, è foderata di velluto verde con galloncino d'oro al frontale di tutte le nicchie, nelle quali stanno collocati li libri manuscritto delli spartiti di Musica, e di libri stampati in lingua Italiana e Spagnola delle Opere di Metastasio, tutti li quali libri manuscritti o stampati tengono le coperte ricamate in oro, in argento, con sete di varii colori e che le sere di rappresentazione le Loro Maestà (che siano in Cielo) tenevano avanti di sè nel Real Palchetto—ed acciocché resti sempre vivo, e si conservi in perpetuo con la mia gratitudine la Memoria dei Magnanimi Monarchi miei Benefattori, voglio e comando che tale luminoso legato sia uno de capi di questo mio *fideicommisso* da conservarsi perpetuamente, e che di questo distinto monumento ne debbono avere la più vigilante, ed

esatta cura particolarmente quella di non fidare, nè prestare fuor di casa a chicchesia, libro alcuno, nè carte di musica, nè cembali, (i quali tengono come le descritte *papelliere* le armi di Spagna dipinte.) e tener questi raccomandati à buono ed esperto accordatore di cembali con tenere tutto il complesso di musica gelosamente conservato ed in buon ordine per servirsene familiarmente divertendosi solamente frà dilettanti e professori amici sempre nella medesima camera dell'archivio di musica della quale musica si trova frà le mie carte il suo inventario in lingua Spagnola, nella quale conservazione voglio che vada compresa altri miei libri e carte di musica con li trè altri cembali con le mie armi, il più grande de quali tiene la tastatura movibile che cala, è cresce mezzo tono per commodo di chi canta, movendola sul fatto al bisogno delle voci alzando ò portando la detta tastatura verso gl'acuti, è calando verso il basso. Altro cembalo di minor grandezza che si pièga in trè parti e che si riduce in un corpo dentro la sua cassa. Altro piccolo che egualmente si piega e si ripone nella sua cassetta lavorato nella *cina intarziato* debani è matreperla graziosamente in tutto il suo complesso; ed altra spinettina nella sua cassetta quadrata e dipinta di più una cassetta bislunga coperta di pelle rossa contornata di chiadetti [chiavetti?] foderata di panno torchino con due violini cioè uno *dell'autore Amati*. Altro violino (d'amore) à cinque corte del *Granatino* (*Autore Spagnolo*) *ad uso di violino, o di viola*. Altro violino di *Strdvatio* [sic] in altra cassetta à forma di violino è formando tutti i capi soprascritti un complesso di concerto privato e domestico lo stimo meritevole che sia conservato come hò disposto di sopra.— [Farinelli's spelling and punctuation. His capitalization is too ambiguous to be followed consistently.]

D. УКАЗАНИЯ РЕГИСТРОВКИ
В ОРГАННЫХ ПЬЕСАХ СКАРЛАТТИ

I. Смены мануалов в Венеция V 22 (К. 287)

<i>Верхний</i> Такты:	<i>Нижний</i> Такты:	<i>Верхний</i> Такты:	<i>Нижний</i> Такты:
	1-10	35-37	
10-14			37-39
	14-20	39-42	
20-[22]			42-48
	[22]-28	48-49	
28-29			49-50
	29-30	50-51	
30-31			51-52
	31-[32]	52-54	
[32]-34			54-57
	34-35		

ДОКУМЕНТЫ, КАСАЮЩИЕСЯ ИНСТРУМЕНТОВ

II. Смены мануалов в Венеция V 23 (К. 288)

1-11			56-63
	12-15	64-67	
16-27			68-73
	28-31	74-77	
32-43			78-84
	44-47	85-88	
48-55			89-100
		101-110	

III. Регистровка в Венеция VII 3 (К 328)

<i>Orgo.</i> Такты:	<i>Flo.</i> Такты:	<i>Orgo.</i> Такты:	<i>Flo.</i> Такты:
[1-13]		[57-62]	
	13-17		62-64
17-25		64-66	
	25-27		66-68
27-29		68-70	
	29-31		70-72
31-35		72-74	
	35-39		74-78
39-43		78-84	
	43-45		84-86
45-50		86-88	
	50-51		88-92
51-52		92-96	
	52-54		96-97
54-56		97-98	
			98-100
		100-102	

ПРИЛОЖЕНИЕ IV

Орнаментика Скарлатти

ИСТОЧНИКИ ИНФОРМАЦИИ · ФОРШЛАГ · КОРОТКИЙ ФОРШЛАГ · ДОЛГЫЙ ФОРШЛАГ · ТРЕЛЬ · ЗАЛИГОВАННАЯ ТРЕЛЬ · ТРЕЛЬ С ЗАКЛЮЧЕНИЕМ · ФОРШЛАГ СВЕРХУ И ТРЕЛЬ · ФОРШЛАГ СНИЗУ И ТРЕЛЬ · РИТМИЧЕСКИЕ ДЛИТЕЛЬНОСТИ ТРЕЛИ · ТРЕМОЛО · ДРУГИЕ УКРАШЕНИЯ, НЕ ОБОЗНАЧЕННЫЕ ЗНАКАМИ: МОРДЕНТ, ГРУППЕТТО, ШЛЕЙФЕР, АЧЧИАКАТУРА, АРПЕДЖИО · ДОПОЛНЕНИЯ К ТЕКСТУ СКАРЛАТТИ · ОСОБЕННОСТИ РИТМИЧЕСКОЙ ЗАПИСИ

ИСТОЧНИКИ ИНФОРМАЦИИ

Подобно большинству итальянских композиторов Скарлатти никогда не пользовался строго систематизированным и тщательно разработанным словарем музыкальной орнаментики, таким, какой появился во Франции в конце XVII столетия и который позволил Куперену и Рамо с высокой степенью точности указать исполнителю свои пожелания, касающиеся импровизируемой расшифровки музыкальных украшений. Скарлаттиевские указания по орнаментике ограничиваются трелями и форшлагами обычно без каких-либо иных уточнений. Однако нет оснований считать, будто он предполагал, что исполнитель, подобно итальянским скрипачам и певцам его времени, будет добавлять какие бы то ни было украшения, не отмеченные в тексте, за исключением введения в отдельных местах трели или форшлага. Как Бах, и даже более полно, Скарлатти выписывал свои фигурации и украшения нотами.

Для музыки Скарлатти, как, в сущности, и для всей итальянской клавирной музыки его времени, не отыскать такого свода информации, касающейся исполнения украшений, какой может быть найден в трактатах Французской школы и в руководствах, созданных на их основе. С конца XVII и до конца XVIII столетия итальянские и испанские трактаты редко касались вопросов орнаментики. В этом отношении особенно показателен контраст с большим числом публикаций на эту тему, которые появились в других странах. Основные трактаты, имеющие историческую связь со Скарлатти, — это руководства Пенны, Гаспарини, Този, Херрандо, Джеминиани, Тартини, Лоренцони и Саббатини. Все они элементарны или слишком далеки, чтобы ими можно было широко воспользоваться. До некоторой степени, однако, к Скарлатти могут иметь отношение трактаты Кванца и Агриколы, благодаря их связи с интернациональной оперной школой и инструментальной музыкой, вдохновленной Италией. Невозможно, как в случае с Купереном, Рамо, а также в значительной степени с Бахом и немецкими композиторами конца XVIII столетия, цитировать конкретную главу или дать точную ссылку с целью вос-

создать «аутентичное» исполнение украшений у Скарлатти. Нет никаких доказательств, демонстрирующих, что скарлаттиевская трактовка трелей или форшлагов была в чем-то исключением из обычной практики его времени. На основе собственных скарлаттиевских методов нотации и вариантов, имеющих в аналогичных эпизодах, а также анализируя разночтения в различных рукописях, можно вывести некоторые принципы, которые представляются достаточно близкими скарлаттиевским намерениям. Нет ничего скучнее, а часто и более фальшивого, чем историческая реконструкция музыкального стиля, пытающаяся во что бы то ни стало доказать свою аутентичность. В сущности, важно лишь уметь распознавать те приемы, которые действительно инородны или же появились позднее, уметь отличать случаи, подпадающие под зафиксированные принципы, основанные на исторических фактах и известной практике, от тех, в которых единственным судьей является вкус и суждение данного исполнителя.

Ради ясности и последовательности я избрал метод и большую часть терминологии лучшего и наиболее авторитетного из всех трактатов середины XVIII века, касающихся орнаментики, — «Опыта истинного искусства клавирной игры» К. Ф. Э. Баха. Он не имеет прямой исторической связи со Скарлатти; многое, из того, что в нем анализируется, не отыскать в музыке Скарлатти (и это потому, что он придерживается франко-германской традиции, с которой Скарлатти никогда не был связан), однако в трактовке Скарлатти трелей и форшлагов, по-видимому, не встретится ничего такого, что не обсуждается ясно и авторитетно в трактате Баха. Более того, трактат этот, напечатанный и переведенный, постоянно был под рукой в качестве главной отправной точки в вопросах орнаментики XVIII века; опираясь на него, легче можно охарактеризовать различные практические варианты, встречающиеся в любом стиле.

На следующих страницах я много обращаюсь к пространному переводу трактата Този о пении, сделанному Агриколой. Перевод этот создает превосходный мост между франко-германской традицией К. Ф. Э. Баха и интернациональным стилем итальянского оперного пения, господствовавшим в то время. Агрикола открыто перенимает метод и терминологию К. Ф. Э. Баха в том, что касается орнаментики, но его примеры заимствованы главным образом из того рода музыки, который мог звучать в опере в Мадриде во времена Скарлатти. Как и «Опыт...» К. Ф. Э. Баха, перевод этот имел преимущество трактата, в котором суммируется и ясно демонстрируется типичная практика середины XVIII столетия. Ни одна из этих работ не может быть принята в качестве обязательного исторического свидетельства для исполнения орнаментики Скарлатти, однако обе они дают в высшей степени ценные отражения современной ему практики, которые, несмотря на их расхождения, не могли быть слишком далеки от традиций самого Скарлатти.

В своем подходе к орнаментике Скарлатти я, в отличие от того, как я действовал бы по отношению к французским композиторам или к Баху, не буду упорно пытаться искать оправдания в ссылках на характерные исторические примеры, за исключением эпизодов, ясно обозначенных самим Скарлатти. Скорее мой подход основан на знании всех трактатов XVIII столетия, касающихся орнаментики, и на продолжительном опыте в исполнении музыки XVIII века. Хотя мои выводы относительно некоторых эпизодов, допускающих несколько разных трактовок, могут быть спорными, я заверяю, что в каждом таком случае мною дается хотя бы один из вариантов, существовавших во времена Скарлатти.

В нижеследующем анализе орнаментики Скарлатти все примеры из Скарлатти цитируются с учетом вариантов, имеющихсЯ в венецианских и пармских манускриптах. В результате примеры эти часто предстают в совершенно ином аспекте, чем в издании Лонго. Это издание в том, что касается орнаментики, к сожалению, неверно ориентирует. Предварительные рекомендации Лонго по поводу исполнения украшений настолько лишены оснований с точки зрения практики XVIII века, что их приходится совершенно отвергнуть. (Следует помнить, что мое частое несогласие с изданием Лонго никоим образом не должно толковаться как умаление очевидных достоинств восприимчивости Лонго, его огромной, в высшей степени заинтересованной работы и необычайно высокой традиции неаполитанской фортепианной школы, которую он представляет. В сущности, многие из самых выдающихся музыкантов нашего и прошлых столетий отстаивали в связи с музыкой XVIII века такие традиции исполнения, которые могут быть охарактеризованы лишь как безусловно ошибочные. Но несмотря на наши собственные неизбежные ошибки, теперешнее поколение находится в лучшем положении, чем предыдущие, чтобы раскрыть практику XVIII столетия и освободить ее от наслоений более позднего времени.)

ФОРШЛАГ

В основе практики XVIII столетия, за несколькими незначительными исключениями (наиболее примечателен нахшлаг, как его охарактеризовали Кванц¹ и К. Ф. Э. Бах²), лежит принцип, согласно которому все украшения начинаются на сильную долю, иными словами, они отнимают время у той ноты, которой они предшествуют. Скарлатти, по-видимому, последовательно придерживается этой практики; все исполняемые за счет предыдущего звука форшлагИ он, по-видимому, выписал.

ФоршлагИ Скарлатти всегда обозначает мелкими нотами тем или иным образом: . Обычно форшлаг связывает-

¹ Quantz, глава VIII, § 6; Табл. VI, примеры 5, 6.

² С. Р. Е. Bach, глава II, раздел 2, § 24, 25.

ся с основной нотой лигой: , но при повторении в аналогичных случаях или в других рукописях лига часто опускается, вероятно по недосмотру переписчика. (В примерах, приводимых в этой главе, я не отмечал различия между венецианскими и пармскими рукописями, касающиеся наличия или отсутствия этих лиг.) Подобно Баху и многим другим композиторам, Скарлатти часто непоследователен и неаккуратен во внесении форшлагов. Во многих аналогичных случаях и секвенционных фигурациях они пропущены, хотя их исполнение, несомненно, предполагалось. Порой, как и у Баха, аналогичный эпизод может продемонстрировать, что форшлаг должен заменяться короткой трелью (см. пример 44).

Длительность короткой ноты, обозначающей форшлаг, указывается по-разному. Наиболее наглядный образец такой непоследовательности дает пример 1:



* В Парма форшлаг записан в виде восьмой.

Пр. 1. Венеция III 11 (Лонго 273) К. 216

Скарлатти в этом вопросе столь же непоследователен, как Бах и Моцарт. (К. Ф. Э. Бах рекомендовал желательную для форшлага длительность всегда отмечать длительностью мелкой ноты; так он и сделал во всех своих примерах в «Опыте...»). В некоторых случаях скарлаттиевская нотация форшлага в аналогичных местах соответствует предполагаемой длительности его исполнения (пример 2). Но он редко бывает постоянен в этом вопросе (пример 3).



* В Парма выписан 

** В Парма выписан 

Пр. 2. Венеция XI 17 (Лонго 304) К. 470



* В Парма форшлаг выписан в виде четверти.

Пр. 3. Венеция XV 30 (Лонго 186) К. 127

Более того, в нотации форшлагов имеются значительные расхождения между рукописями. Непоследовательность Скарлатти такова, что все его форшлагы можно смело свести к единой формуле. (В нижеследующих примерах я, однако, с вниманием отнесся к оригинальной нотации и даю точные сведения о разночтениях, имеющих в рукописях.) Следует полностью отдавать себе отчет в том, что ♪ в нотации XVIII века является эквивалентом для шестнадцатой ноты, и хотя этот знак часто используется для коротких форшлагов (см. пример 13), он не имеет ничего общего с современной мелкой нотой мелизма. Единственное, что определяет длительность скарлаттиевского форшлага, — это контекст самой пьесы.

К. Ф. Э. Бах делает различие между двумя видами форшлагов³ — коротким форшлагом, который зафиксирован по длительности (то есть короток, как только возможно) и который соответствует современной мелкой мелизматической ноте, исполняемой на сильную долю, и долгим форшлагом, длительность которого меняется в зависимости от контекста⁴. Это различие полностью приложимо к форшлагам Скарлатти.

КОРОТКИЙ ФОРШЛАГ

Короткий форшлаг, как говорит К. Ф. Э. Бах, обычно применим к быстрым нотам — триолям и другим нотам, подразумевающим сохранение их нотированной ритмической тождественности⁵. Многие из примеров, которые он дает, относятся к нотам, которые сами образуют диссонансы по отношению к другому голосу. Агрикола вынужден сказать о коротких форшлагах следующее:

«Все форшлагы относятся по времени к главной ноте, которой они предшествуют, и соответствуют их выписанной длительности, вследствие чего совпадают с басом и с другими аккомпанирующими этой основной ноте голосами. Соответственно, все они по времени принадлежат следующей, а не предшествующей ноте, и эта нота теряет в своей длительности то, что отдается форшлагу...

³ С. Р. Е. Bach, глава II, раздел 2.

⁴ См. также Agricola. S. 60–61.

⁵ С. Р. Е. Bach, глава II, раздел 2, § 11, 13.

Некоторые форшлагы очень короткие и независимо от того, какая длительность им следует, или каков темп, все они одинаковой длительности. Они отнимают минимум времени основной ноты. Однако понятно, что они встречаются большей частью только перед короткими нотами, поскольку их цель — оживить мелодию и прибавить ей блеска. Если темп быстрый, форшлаг должен предшествовать каждой из следующих четырех мелодических фигур (пример 4):



Пр. 4

Эти форшлагы должны исполняться не как шестнадцатые, а как тридцать вторые, с тем, чтобы слушатель не воспринял вместо этого следующие фигуры (пример 5):



Пр. 5

это может противоречить намерениям композитора, если только у него нет привычки писать правильно и точно»⁶. (См., однако, собственную версию Скарлатти для форшлагов в примере 17 и его очевидный совет в примере 27, т. 40.)

Когда два нисходящих скачка на терцию следуют один за другим, попадающие между ними форшлагы обычно неизменной длительности (то есть, короткие). Должен ли третий следовать их примеру — это по-разному (пример 6):



Пр. 6

Некоторые знаменитые исполнители предпочитают включать два первых в длительность предшествующей ноты (во французском стиле), но так, чтобы форшлагоу был бы дан легкий вздох, с тем, чтобы отделить его от того, что звучит после предшествующей сильной доли, и того, что иначе может быть истолковано подобно любому другому форшлагу. Они исполняют этот пример так (пример 7):



как



Пр. 7

⁶ Agricola. S. 60.

Таким образом, они желают отличить исполнение этих форшлагов от другой по-настоящему выписанной фигуры, построенной на тех же нотах, первая из которых короче второй — фигура, характеризующая так называемый ломбардский стиль (пример 8):



Пр. 8

Однако они признают, что в такой фигуре первая нота должна звучать сильнее и острее, чем если бы это был форшлаг. Другие знаменитые исполнители, однако, включают эти вышеупомянутые форшлагги в длительность следующей ноты, согласно обычному правилу. Чаше они предпочитают, чтобы эти форшлагги, особенно перед длинными нотами и в *Adagio*, не были бы слишком короткими, а скорее, отбирали бы треть следующей ноты, иными словами, столько от ее длительности, сколько занимает первая в группе триолей, на которые может быть мысленно разделена главная нота. Вышеприведенный пример они исполнили бы так (пример 9):



Пр. 9

«Форшлагги, которые стоят перед триолями, всегда одинаковы по длительности (то есть, короткие)»⁷.

«Однако перед длинными нотами на сильных долях не все форшлагги длинные, поскольку в некоторых редких случаях перед длинными нотами могут вводиться короткие форшлагги. Например (пример 10):



Пр. 10

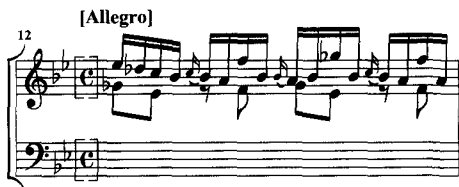
Однако такие форшлагги берутся не столь коротко, как те, длительность которых не меняется, но и не подчиняются правилам, которыми регулируется длительность переменных форшлагов. Их исполнение находится где-то посередине между теми и другими»⁸.

⁷ Agricola. S. 67–68.

⁸ Ibid. S. 72.

ОРНАМЕНТИКА СКАРЛАТТИ

Далее следует несколько примеров из сонат Скарлатти, которые могут служить в качестве иллюстрации некоторых из этих принципов (примеры 11–13):



Пр. 11. Венеция XIV 9 (Лонго 20) К. 51



Пр. 12. Венеция II 17 (Лонго 239) К. 188



Пр. 13. Парма XV 35 (Лонго 404) К. 548

ДОЛГИЙ ФОРШЛАГ

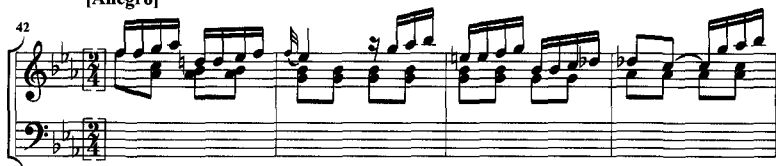
Для долгого форшлага К. Ф. Э. Бах устанавливает определенные общие правила: нота, делимая на два, отдает форшлагоу половину своей длительности, а делимая на три — две трети⁹. Но он цитирует много исключений, а у Скарлатти исключений настолько много, что я упоминаю это правило только лишь в качестве отправной точки. Скарлатти столь непостоянен в записи своих форшлагов,

⁹ С. Р. Е. Bach, глава II, раздел 2, § 11. См. также: Agricola. S. 60–64, 68–72; Quantz, глава VIII, § 7, 8; Mancini. P. 142.

ОРНАМЕНТИКА СКАРЛАТТИ

что часто внутри одной и той же пьесы оборот, записанный форшлагами из мелких нот, может быть обнаружен в аналогичном месте полностью выписанным. К счастью, эта же самая небрежность дает нам достаточно полную идею разнообразных способов, которыми, как предполагал Скарлатти, должен исполняться длинный форшлаг. Рассмотрим следующие случаи (все они заимствованы из подобных эпизодов) (примеры 14–18). (См. также пример 2.)

[Allegro]



Пр. 14. Экзерсисы 19 (Лонго 383) К. 19

[Allegro]



* В Парма форшлаг в виде восьмой.

Пр. 15. Венеция IX 5 (Лонго 246) К. 392

[Allegro]



Пр. 16. Венеция XIII 18 (Лонго 430) К. 531

[Allegro]



* Диез имеется в Парма, но не в Венеция.

Пр. 17. Венеция IV 26 (Лонго 146) К. 261

ОРНАМЕНТИКА СКАРЛАТТИ



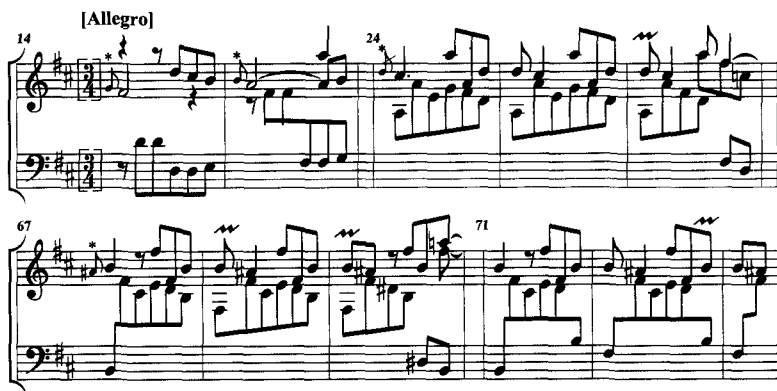
Пр. 18. Венеция IV 11 (Лонго 260) К. 246

В вышеприведенных примерах форшлаг занимает половину длительности главной ноты в самом традиционном смысле. Однако в следующем примере (пример 19) форшлаг в достаточно схожих местах выписан двумя различными способами.



Пр. 19. Венеция XI 26 (Лонго S. 16) К. 479

В некоторых случаях, однако, выписывание в ряде мест форшлага находит объяснение в ритмическом характере контекста; тем самым указывается исполнение форшлагов на протяжении всей пьесы (пример 20):



* В Парма форшлаг в виде шестнадцатой.

Пр. 20. Венеция XII 15 (Лонго 350) К. 498

Следующие примеры демонстрируют форшлаг, выписанные в схожих местах и отнимающие две трети у четверти с точкой в размерах $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$ и $\frac{12}{8}$ (примеры 21–23).

ОРНАМЕНТИКА СКАРЛАТТИ

15 [Allegro] 127

Пр. 21. Парма IX 30 (Герстенберг 5) К. 357

[Allegretto]

25 34

35

Пр. 22. Венеция XIII 28 (Лонго 120) К. 541

[Andante moderato]

6 23

9

* В Парма форшлаг в виде восьмой.

Пр. 23. Венеция II 28 (Лонго 253) К. 199

ОРНАМЕНТИКА СКАРЛАТТИ

Однако имеются также случаи, когда форшлаг к четвертям с точкой выписаны как восьмые (пример 24; см. также пример 12, т. 60 и 64).



* Эта нота есть в Парма, в Венеция она отсутствует.

** В Парма форшлаг в виде шестнадцатой.

Пр. 24. Венеция XV 11 (Лонго 249) К. 108

Для Скарлатти, по-видимому, нет твердо зафиксированного правила касательно форшлага к четверти с точкой в размере $\frac{3}{8}$ или кратных ему. Часто внутри одной и той же пьесы выписанный форшлаг в одном месте появляется в виде восьмых, в другом — как четвертные ноты (пример 25):



Пр. 25. Венеция X 9 (Лонго 128) К. 426

Следующий пример демонстрирует не только сказанное выше, но и дает удивительный образец форшлага, расшифровываемого и как восьмушка (в нижней октаве), и как четверть (в верхней). В сущности, с точки зрения орнаментики это очень тонкий оттенок (пример 26):



Пр. 26. Экзерсисы 21 (Лонго 363) К. 21

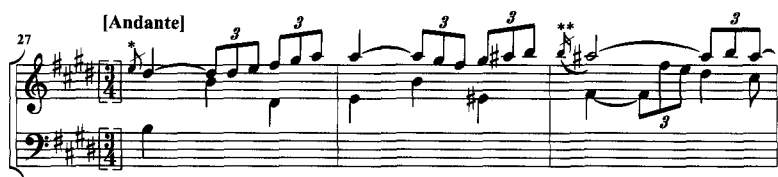
Пример 27 показывает восьмушку с точкой, которая отдает всю свою длительность форшлагу, а в примере 28 форшлаг забирает не только всю основную длительность, но даже и ноту, которая с ней залигована.

ОРНАМЕНТИКА СКАРЛАТТИ



* В Парма форшлаг в виде восьмой.

Пр. 27. Венеция IV 21 (Лонго 228) К. 256



* В Парма форшлаг в виде шестнадцатой.

** В Парма форшлаг в виде восьмой.

Пр. 28. Венеция III 10 (Лонго 323) К. 215

Кроме этих примеров скарлаттиевской трактовки форшлага я привожу несколько случаев, которые, безусловно, представляют собою выписанные форшлаг, хотя они и не повторены в аналогичных эпизодах мелкими нотами (примеры 29–32):



Пр. 29.
Экзерсисы 9
(Лонго 413) К. 9



Пр. 30.
Венеция VII 30
(Лонго S. 22) К. 355



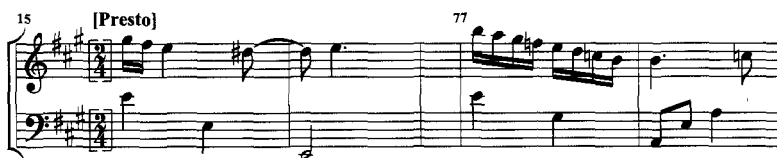
Пр. 31.
Венеция VIII 3
(Лонго 400) К. 360

ОРНАМЕНТИКА СКАРЛАТТИ



Пр. 32. Экзерсисы 12 (Лонго 489) К. 12

Ниже следуют несколько форшлагов, выписанных различными длительностями (примеры 33–36):



Пр. 33. Экзерсисы 20 (Лонго 375) К. 20



Пр. 34. Венеция XI 21 (Лонго 203) К. 474



Пр. 35. Венеция XI 28 (Лонго 187) К. 481



Пр. 36. Венеция XI 7 (Лонго 324) К. 460

В большинстве случаев различие в реализуемой длительности форшлагов, которые на вид кажутся одинаковыми, определяется ритмическим контекстом фразы и движением других голосов. Например, когда бас движется ♪ ♪ или ♪ ♪ , форшлаг в верхнем голосе, по-видимому, должен идти ♪ ♪ , или ♪ ♪ ♪ ♪ , или наоборот. Но так происходит не всегда.

Необычности в следующем примере — такие, как запаздывание нижнего голоса в т. 18, дабы он прозвучал вместе с разрешением форшлага в верхнем, и антиципированное звучание разрешения вместе с форшлагом в т. 34 — являются следствием тончайшего ощущения особенностей клавишинного звучания (пример 37):



Пр. 37. Венеция VIII 11 (Лонго S. 30) К. 368

Следующий пример интересен, главным образом, выписанными форшлагами, образующими параллельные септимы и секунды с басом (но лишь в мгновенных столкновениях), которые, однако, полностью подчинены ясному и строго по правилам движению басовой гармонии — одной на целый такт (пример 38):



* В Парма отсутствует трель.

Пр. 38. Венеция III 30 (Лонго 154) К. 235

ТРЕЛЬ ¹⁰

Что касается Скарлатти, то не считая частого предварения трелей форшлагами, состоявшими из мелких нот или добавления выписанных заключений, знак трели не подвергается никаким серьезным модификациям, к которым мы не привыкли бы у Д'Ангелебера, И. С. или К. Ф. Э. Баха.

Иногда Скарлатти обозначает двойную трель терциями в одной руке (пример 39):



Пр. 39. Венеция XI 17 (Лонго 304) К. 470

Согласно общепринятой в XVIII веке практике, как она представлена в лучших инструктивных руководствах того времени, трель начиналась с верхней вспомогательной ноты ¹¹. (Несколько примеров исключений, относящихся к XVIII веку, или сохранившиеся образцы исполнения XVII столетия столь редки и столь незначительны, что мы ими здесь пренебрегаем ¹².) Трель с основной ноты, столь часто привносимая в музыку XVIII века самими исполнителями и издателями (включая Лонго), является традицией XIX столетия, которая не имеет обоснований в сохранившихся свидетельствах, оставленных наиболее авторитетными исполнителями и композиторами XVIII века. Рассмотрение специальных рекомендаций редакторов касательно трели снизу или «перевернутых мордентов» убеждает, что у них нет подлинного исторического фундамента. Все слишком часто цитируемые «правила», позволяющие выби-

¹⁰ Свои трели Скарлатти обозначает не делая различия между знаком *tr* и *~*. Поскольку они используются без различия в аналогичных эпизодах и без соблюдения какого-либо принципа в венецианских и пармских манускриптах, очевидно, что эти знаки не имеют каждый своего независимого значения. Издатель с полным правом может свести их к одной общей формуле. Трели, указанные как *tr* в «Экзерсисах», Венеция XIV и XV и у Уэргана, однако в Парма и Венеция I—XIII чаще встречается *~*. Рукописную форму этого буквенного обозначения трели см. на ил. 46 и 44. (В нотных примерах в этой главе я не отмечал различий в вариантах знаков трели между венецианскими и пармскими рукописями.)

¹¹ С. Р. Е. Bach, глава II, раздел 3, § 5; Agricola. S. 98; Mancini. P. 168.

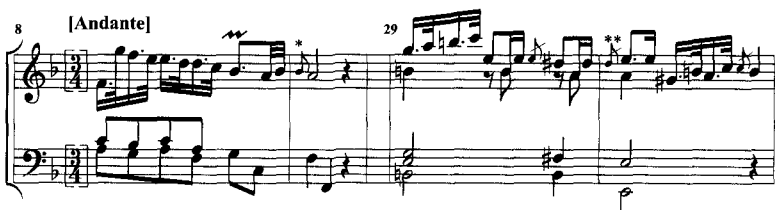
¹² Например, в трактатах таких авторов, как Beyer (1703), Fuhrmann (1706 и 1715), Steiner (1728), Kürzinger (1763), Tartini (Letter..., 1779), Sabbatini (1790), Danby (1790?), Tromlitz (1791), Trisobio (1795) и Hüllmandel (1795?). Полные названия этих трактатов можно найти в каталогах Библиотеки Конгресса США и Британского музея.

ОРНАМЕНТИКА СКАРЛАТТИ

рать между трелями сверху и трелями снизу, принадлежат той же категории. Они не подтверждаются свидетельствами XVIII века.

Неприготовленная трель сверху столь же часто встречается у Скарлатти, как и неприготовленные форшлагы (см. примеры 43, 44 и 46), и начала трелей, которые повторяют предшествующую ноту, столь же обычны, как и форшлагы такого рода или, в сущности, как любые повторяемые ноты (примеры 40 и 41). Намерения Куперена в этом отношении, между прочим, полностью выражены в его собственном скрупулезном тексте.

(В примере 41 обратите внимание на произведенную Лонго замену в форшлаге звука D на C в т. 60.)



* В Парма форшлаг в виде четверти.

** В Парма форшлаг в виде восьмой.

Пр. 40. Венеция IV 21 (Лонго 228) К. 256



* В Парма отсутствует форшлаг.

Пр. 41. Венеция III 20 (Лонго 351) К. 225

Систематизировать трели, исходя из издания Лонго, практически невозможно, поскольку он использует обе трели — XVIII и XIX столетий. Чтобы обозначить последнюю, он вводит мелкую мелизматическую ноту на основной ноте, предшествующую трели, что никогда не встречается в оригинале (пример 42):



Пр. 42. Венеция III 10 (Лонго 323) К. 215

(Трель w на первой доле пропущена в венецианской рукописи, конечно, по недосмотру переписчика. Лонго поступил правильно, внеся ее, но сделал ошибку, изменив вторую долю.) Указывая трель XVIII века, Лонго порой вводит мелизматическую ноту на верхней ноте, предшествующей трели (см. пример 48 в главе X, К. 206, т. 67). Поскольку Скарлатти часто обозначает такие верхние форшлагы мелкими нотами перед трелью, невозможно сказать, основываясь на тексте Лонго, оригинальные они или нет.

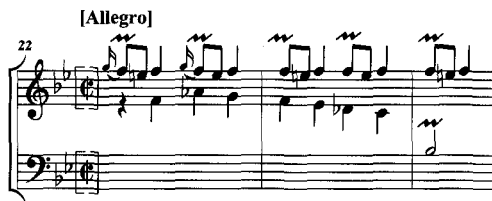
Хотя за отсутствием неопровержимых документов нельзя о скарлаттиевской орнаментике говорить с той же определенностью, как об орнаментике французской школы или Баха, нет подтверждения того, что он употреблял трель, начинающуюся с главной ноты, а есть веские доказательства того, что он разделял общепринятую практику начинать ее с верхней вспомогательной ноты. Для него, как и для других композиторов XVIII века, трель настолько прочно ассоциировалась с приготовленным и непрigотовленным задержанием, что они взаимозаменялись или допускали непоследовательность в нотации. Это демонстрирует запись сходных эпизодов внутри одной и той же пьесы (примеры 43–46):



Пр. 43. Парма IX 30 (Герстенберг 5) К. 357



Пр. 44. Венеция XIII 11 (Лонго 283) К. 524



Пр. 45. Венеция IX 5 (Лонго 246) К. 392



* В Парма форшлаг в виде шестнадцатой.

Пр. 46. Венеция XII 18 (Лонго 137) К. 501

ЗАЛИГОВАННАЯ ТРЕЛЬ

Залигованная трель часто ошибочно принимается за трель с верхней ноты или за пресловутый перевернутый мордент; в самом деле, в быстрых пассажах она часто звучит наподобие такого мордента. «Перевернутый» мордент XIX века, столь часто вводимый в музыку XVIII века, в неверной интерпретации знака $\sim$ — не что иное как украшение, которое К. Ф. Э. Бах называет шнеллером¹³. В XVIII веке шнеллер выписывался нотами, а не обозначался знаком. В противоположность короткой залигованной трели, или пралльтриллеру, как называет ее К. Ф. Э. Бах¹⁴, шнеллер не обязательно подготавливался диатоническим движением сверху (пример 47):



Пр. 47. Marpurg¹⁵, Tab. V, Fig. 5

Залигованная трель — это трель на ноте, которой предшествует нота на тон или полтона выше и которая вместо того, чтобы повторить ноту, с которой начинается трель, залиговывает ее с первой нотой настоящей трели (пример 48):

¹³ К. Ф. Э. Бах. Опыт..., глава II, раздел 8.

¹⁴ К. Ф. Э. Бах. Опыт..., глава II, раздел 3, §§ 30, 31.

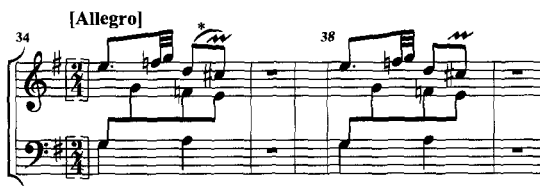
¹⁵ Marpurg. *Anleitung zum Clavierspielen*.

ОРНАМЕНТИКА СКАРЛАТТИ



Пр. 48. Marpurg, Tab. IV, Figs. 30, 31

Залигованная трель обозначается с помощью лиги, идущей от предыдущей ноты. Куперен был одним из немногих композиторов, кто постоянно тщательнейшим образом обозначал залигованные трели. Бах тоже обозначал их, но не столь последовательно, так что они могут часто приноситься исполнителем; таким образом, в отличие от Куперена, здесь остается место для различных трактовок. У Скарлатти обозначения залигованных трелей крайне редки, но их все же достаточно, чтобы продемонстрировать, что он предполагал их использование (пример 49):



* В Парма лиги нет.

Пр. 49. Венеция IX 25 (Лонго 182) К. 412

Сходной с залигованной трелью является трель, исполняемая вкупе с долгим форшлагом (пример 50):



* Неточное местоположение подобной лиги – характерная особенность в Венеция XV, порой буквально перенесенная в Парма, как в данном случае. Так же обстоит дело и с форшлагом в Пр. 67. Но данная лига указана, вероятно, для того, чтобы связать форшлаг со следующей нотой, а не с тем, чтобы присоединить ее к предшествующей.

Пр. 50. Венеция XV 30 (Лонго 186) К. 127

Однако у Скарлатти имеется несчетное количество случаев, где употребление залигованной трели представляется спорным (пример 51):



Пр. 51. Венеция IX 5 (Лонго 246) К. 392

Обычно определяющим фактором при исполнении такой трели является ритмический контекст. Залигованная трель всегда хорошо звучит, когда она вводится в плавную диатоническую линию, где нет необходимости в акценте. Часто, однако, повторяемая нота трели требуется либо для ритмического акцента, либо для того, чтобы придать дополнительный вес форшлаговому диссонансу, образуемому верхней нотой трели. Иногда Скарлатти сам предостерегает от употребления залигованной трели, вводя мелкую мелизматическую ноту или форшлаг, который повторяет предыдущую ноту (пример 52):



Пр. 52. Экзерсисы 7 (Лонго 379) К. 7

ТРЕЛЬ С ЗАКЛЮЧЕНИЕМ

Заключения (нахшлаг) трелей Скарлатти обозначает только выписанными нотами. Он никогда не употребляет дополнительного завитка к знаку трели, каким пользовался И. С. Бах. Он не применяет также мелких нот, чтобы обозначить заключение. В издании Лонго все они введены редактором (см. пример 42). Длительности, которыми записывается заключение, редко имеют какое-либо отношение к исполнению; они продиктованы соображениями удобства орфографии. Обычно предполагается, что заключение должно сливаться с трелью, таким образом, заключение, записанное тридцатьвторыми нотами, может хорошо прозвучать более медленно, или наоборот, нахшлаг из шестнадцатых — быстрее, в соответствии со скоростью трели и с тем, как она введена в мелодию. Следует помнить, что за исключением тех композиторов, которые дотошно обозначали наличие или отсутствие заключений, введение нахшлагов всюду, где они желательны, считалось свободной прерогативой исполнителя¹⁶.

Скарлатти даже еще меньше, чем И. С. Бах, обеспокоен тем, будет ли к трели добавлено заключение или нет. Иногда выписанным заключениям корреспондируют случаи, в которых они опущены, но при этом не остается сомнений в том, что нахшлаг должны быть добавлены. В некоторых случаях, когда фраза повторяется, Скарлатти, по-видимому, преднамеренно вносит заключение, однако только лишь при втором проведении мотива в качестве образной его разработки или для перемены окраски (см. сонату К. 544).

Имеется много трелей, которые почти невозможно плавно завершить, не прибегая к нахшлагу. Это в первую очередь относится

¹⁶ К. Ф. Э. Бах детально обсуждает эту проблему в своем «Опыте...», глава II, раздел 3, §§ 13–18. См. также: Quantz, глава IX, § 7.

к тем трелям, которые должны быть введены без малейшего акцентирования в плавную легатную линию (пример 53):



Пр. 53. Экзерсисы 1 (Лонго 366) К. 1

Вершинные звенья трелей, которые, как предполагается, будут сливаться в единую линию, всегда требуют заключений (см. пример 46). Агрикола (с. 100) говорит о такой цепи трелей, что «она производит недурной эффект в случае, если придать острое заключение каждой восходящей трели».

В примере 54 мы видим нахшлаг, залигованный со следующей нотой:



Пр. 54. Венеция XIII 27 (Лонго S. 17) К. 540

Часто, как, скажем, в примере 55, мы обнаруживаем последнюю ноту заключения повторенной в качестве форшлага. Это дает дополнительное доказательство того, что Скарлатти не испытывал антипатии к приему повторения ноты для того, чтобы начать трель.



* В Парма форшлаг в виде четверти.

Пр. 55. Венеция IV 21 (Лонго 228) К. 256

ОРНАМЕНТИКА СКАРЛАТТИ

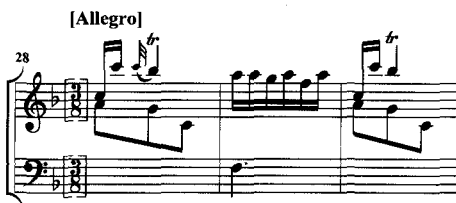
ФОРШЛАГ СВЕРХУ И ТРЕЛЬ

Скарлатти часто, но крайне непоследовательно, предвосхищает знак трели мелкой нотой, обозначающей форшлаг сверху (пример 56):



Пр. 56. Экзерсисы 7 (Лонго 379) К. 7

Нередко, как мы уже видели, такая непоследовательность Скарлатти предоставляет безошибочное доказательство его намерения начинать трель сверху, даже в тех случаях, когда форшлаг пропущен (пример 57, см. также пример 45).



Пр. 57. Экзерсисы 5 (Лонго 367) К. 5

Иногда форшлаг, предшествующий трели, является ясным указанием на подчеркивание апподжиатурной функции трели посредством исполнения ее как задержанной трели — французской (пример 58¹⁷, см. пример 50).



Пр. 58. D'Anglebert

В иных случаях контексты и эпизоды или темп пьесы не позволяют сделать такой акцент на форшлаге¹⁸ (см. пример 45).

Решение вопроса, в какой степени, должна быть подчеркнута апподжиатурная функция трели, полностью зависит от музыкального

¹⁷ D'Anglebert. *Pièces de Clavecin*, 1689.

¹⁸ Quantz, глава IX, § 8.

контекста и характера эпизода. Во многих случаях, особенно в медленных частях, а также в трелях, в которых вспомогательная нота образует выразительный диссонанс, задержанная трель очень желательна и вполне дозволена, независимо от того, сопровождается она значком форшлага или нет. Часто изменения в степени апподжиатурной функции, то есть в продолжительности, даваемой первой ноте трели, могут использоваться с тем, чтобы избежать механического однообразия и более выпукло передать фразу посредством тонких различий в трелях и их составных частях.

Это и есть выразительный декламационный прием, который часто по своей важности перевешивает значение динамических оттенков.

ФОРШЛАГ СНИЗУ И ТРЕЛЬ

Не всегда вполне ясно, что имеет в виду Скарлатти под соединением форшлага снизу с трелью. В целом кажется совершенно определенным, что это должно быть истолковано в соответствии с буквальным видом как настоящий долгий форшлаг, за которым следует неприготовленная трель (примеры 59–62):

* В Парма форшлаг в виде восьмой.

Пр. 59. Венеция XI 5 (Лонго 212) К. 458

Пр. 60. Венеция VIII 25 (Лонго S. 33) К. 382



* В Парма форшлаг в виде восьмой.

** Трель в Парма, в Венеция нет.

Пр. 61. Венеция XIII 14 (Лонго 458) К. 527



* В Парма форшлаг в виде шестнадцатой.

Пр. 62. Венеция XV 12 (Лонго 138) К. 109

(В этом последнем примере нотация в венецианском и пармском манускриптах неясная. Рукопись Уэргана дает вариант этой сонаты только с форшлагом (Уэрган I). Волнистая линия, особенно если отсутствуют паузы, может обозначать не трель, а просто выдерживание ноты, так же как в нотации Венеция XIV 10 и 61 — в двух вариантах сонаты К. 52. Трель, однако, была бы здесь совершенно на месте.)

Скарлаттиевские сочетания форшлага снизу с трелью часто встречаются в таких местах, которые в музыке, вдохновленной французским стилем, были бы помечены форшлагом снизу и мордентом (*pincé et port-de-voix*) (пример 63). Розенгрейв именно таким образом записывает несколько подобных эпизодов в своем издании¹⁹ (пример 64).



Пр. 63. Margurg, Tab. VI, Fig. 15

¹⁹ Мой экземпляр издания Розенгрейва пестрит подобными украшениями, вписанными рукой его владельца в XVIII веке. Они включают мордент на второй доле т. 42 сонаты 21 (см. пример 26).

ОРНАМЕНТИКА СКАРЛАТТИ



Пр. 64. Венеция XIV 57 (Лонго 231) К. 31 Розенгрейв 3

Но знак для мордента, видимо, отсутствует в «Экзерсисах», а также в венецианских и пармских рукописях.

Не исключено, однако, что скарлаттиевский форшлаг снизу в сочетании с трелью в некоторых контекстах может представлять собою сокращенную запись для трели с вступлением снизу (К. Ф. Э. Бах называет это Triller von unten (пример 65). («Трели снизу... Поскольку этот знак не пользуется широкой известностью за пределами клавирной практики, он часто отмечается так: (*)



Пр. 65. С. Р. Е. Bach, Chap. II, Sect. 3,
Par. 22. Tab. IV, Fig. XXXIV

или выписывается обычный знак трели и выбор, какого рода употребить трель — остается клавиристу или певцу»²⁰. Такие случаи см. в примерах 66 и 67:



Пр. 66. Венеция XIV 9
(Лонго 20) К. 51

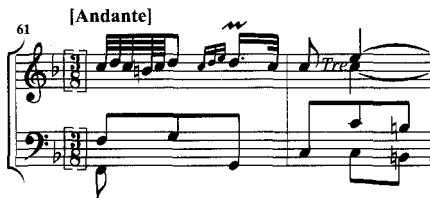


Пр. 67. Венеция XV 30
(Лонго 186) К. 127

Но Скарлатти, по-видимому, выписывает вступления к трелям мелкими нотами (примеры 68–70):



Пр. 68. Венеция XII 6
(Лонго S. 41) К. 489



Пр. 69. Венеция II 23
(Лонго 28) К. 194

* В Парма форшлаг в виде шестнадцатых.

** В Парма вступительные ноты в виде тридцатьвторых.

²⁰ К. Ф. Э. Бах. Опыт..., глава II, раздел 3, § 22.



Пр. 70. Венеция IV 21 (Лонго 228) К. 256

Однако в той же пьесе, в которой трехзвучное вступление к трели нотировано как в примере 70, мы находим знак трели, которому предшествует форшлаг снизу (пример 71).



* Трель в Парма, в Венеция нет.

Пр. 71. Венеция IV 21 (Лонго 228) К. 256

Это может, по-видимому, означать, что трель с форшлагом снизу должна исполняться с настоящим форшлагом, а не сливаться с трелью со вступлением снизу. Но там, где имеются веские основания, это можно исполнять как форшлаг и мордент.

РИТМИЧЕСКИЕ ДЛИТЕЛЬНОСТИ ТРЕЛИ

В XVIII веке было хорошо известно (и учебные пособия убеждают в этом), что продолжительность, темп и градации скорости трелей определялись вкусом исполнителя и что ритмические длительности, которыми были записаны примеры, не принимались буквально. Я не предполагаю обсуждать здесь субъективные принципы различия в характере между трелями на нотах с точкой, в непрерывной фразе, на акцентируемых нотах, а также в медленных или быстрых темпах. (Некоторые из моих принципов я сформулировал в предисловии к «Гольдберг-вариациям» Баха; я увызал их, насколько это возможно, с источниками XVIII века. Все эти принципы приложимы к Скарлатти.)

ТРЕМОЛО

Иногда Скарлатти (или скорее его копиист) выписывает слово *Tremulo* или его сокращение *Tre* или *Trem^{lo}*, или *Trem*, обычно на длинных нотах или на цепочке нот (примеры 72–77):

ОРНАМЕНТИКА СКАРЛАТТИ

37 [Allegro] *tre.*

14 [Allegro] *tre.*

16 *tre. tre. tre. tre. tre.***

* Лига в Парма, в Венеция нет.

** В Парма выписано *tre.*

Пр. 72. Венеция XIII 12 (Лонго 188) К. 525

Пр. 73. Венеция XIII 30 (Лонго 227) К. 543

116 [Allegro] *tre.* 3 3 6 *[tre.]*

120 3 3 *tr.* M

41 57 *[w]* 6

* Обозначения в скобках имеются в Парма.

Пр. 74. Венеция XV 39 (Лонго 377) К. 136

ОРНАМЕНТИКА СКАРЛАТТИ

[Non presto]

5

8

24

26

28

Tremulo

Tremulo

Tremulo

Tremulo

Tremulo

* Fis в Парма, не в Венеция.

Пр. 75. Венеция XV 21 (Лонго 122) К. 118

Аналогичные места в сонате 110 помечены знаком *tr* (пример 76):

80

[Allegro]

Пр. 76. Венеция XV 13 (Лонго 469) К. 110

Пример 77 предоставляет неопровержимое доказательство.

52 [Andante]

57

123

127

* В Парма написано как *trem.*

Пр. 77. Венеция II 23 (Лонго 28) К. 194

(См. также сонаты К. 96, 115, 132, 175, 172, 114.)

В Парма III 5 (К. 49) появляется предписание “Mantiene il Trillo con carriera veloce” [Удерживай трель в быстром карьере.— А. М.]. У Уэргана II это же самое указание встречается по-испански: “Se mantiene el Trinado”. Интересно, почему эта долгая трель не названа тремоло.

В XVII столетии в Италии и Германии термин Tremulo или Tremolo применялся к трели, исполняемой сверху и снизу, к мордентам, быстрым повторениям одной и той же ноты, а также к украшению, известному в XVIII веке как шнеллер. Гуго Гольдшмидт цитирует примеры из главных трактатов того времени²¹. Ни один из этих примеров не имеет, по-видимому, никакого отношения к Скарлатти.

²¹ Goldschmidt. *Die Lehre von der Vocalen Ornamentik*. Главы I и III.

ДРУГИЕ УКРАШЕНИЯ,
НЕ ОБОЗНАЧЕННЫЕ ЗНАКАМИ

Помимо трели, тремоло и форшлага все остальные украшения, появляющиеся в клавесинных произведениях Скарлатти, выписаны мелкими нотами. Некоторые из них, используемые более или менее взаимозаменяемо, легко идентифицируемы в терминологии франко-германской традиции К. Ф. Э. Баха.

Мордент. Отсутствие значков для мордентов у Скарлатти является наиболее загадочным, так как они были распространены во французской, немецкой и английской музыке еще с середины XVII столетия. В венецианских и пармских рукописях морденты можно обнаружить только выписанными полностью (см. сонату К. 44, тт. 118–120, также главу X, пример 53). Большое число мордентов появляется, однако, в изданиях Розенгрейва и Буавен, некоторые из них в тех местах, в которых в «Экзерсисах» и Венеция XIV стоят знаки трелей (см. пример 63). Я не обнаружил убедительного доказательства того, что какие бы то ни было знаки трели в венецианских и пармских рукописях должны интерпретироваться в качестве мордентов.

Ученик Скарлатти Солер, чья орнаментика полностью совпадает со скарлаттиевской, говорит в своем “*Llave de la Modulaci3n*”²² Trino, Aroyatura, 6 Mordiente” (трели, форшлаг и морденте) в связи с одним из своих примеров, однако сам пример несколько не поясняет того, что он имеет в виду под понятием “mordiente”. Единственный мелизм, встречающийся в его примерах, который может считаться “mordiente”, — это короткий форшлаг. Некоторый свет на это проливает Агрикола: «Итальянцы всегда путают мордент с короткой трелью или пралльтриллером»²³. «Когда неизменяемые [по длительности, т. е. короткие. — А. М.] форшлаг и занимают место трелей на нисходящих нотах, недостаточно долгих, чтобы на них играть пралльтриллер, итальянцы обычно, хотя и неправильно, называют их мордентами»²⁴ (пример 78):



Пр. 78. Agricola, S. 104

В главе об аччиакатурах Гаспарини говорит о черных нотах в следующем примере как о мордентах²⁵ (пример 79):

²² Soler. *Llave de la Modulaci3n*. P. 89.

²³ Agricola. S. 103.

²⁴ Ibid. S. 104.

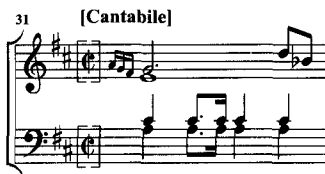
²⁵ Gasparini. Глава IX. P. 62–63, а также 64–67.



Пр. 79. Gasparini. P. 63

Он утверждает, что они должны исполняться на сильную долю даже чуточку раньше, и что они называются мордентами, поскольку похожи на маленькое насекомое, которое кусает сильно, но вреда не причиняет. Иными словами, итальянцы, по-видимому, любой быстрый удар соседнего тона называли мордентом²⁶.

Группетто. Скарлатти всегда обозначал группетто только лишь выписывая его мелкими нотами (пример 80). Выписанное группетто, следующее после ноты , см. в примере 69. Такие значки для группетто в издании Лонго нигде не отыскать ни в венецианских, ни в пармских рукописях. Поскольку большинство из них появилось в сонатах, для которых Лонго, не знакомый с пармской рукописью, использовал поздние копии Сантини, находящиеся в Вене, то возможно, что он нашел их именно здесь.



Пр. 80. Венеция XII 7 (Лонго 206) К. 490

Некоторые быстрые трели с заключениями, особенно в тех случаях, когда трель сконденсирована в фигуру чуть большую, чем форшлаг, имеют сходство с форшлагом. Агрикола говорит (с. 118): «Главным образом в пении быстрое группетто может заменить излишне долгую трель. В случае восходящей цепи уже отмеченных трелей... такая замена обычно происходит, когда ноты слишком короткие. В нисходящей последовательности трелей такая их замена менее подходит» (см. с. 385 и пример 46).

В клементиевском издании сонаты К. 490 в т. 17 он пишет трель следующим образом: . В последующих аналогичных случаях он возвращается к оригинальной нотации .

²⁶ См. также: Heinichen. S. 522, 534–543; Mancini. P. 172–173; пример 18 отмечает мордент с трелью знаком *tr*.

ОРНАМЕНТИКА СКАРЛАТТИ

или . В сонате К. 463 он пишет вступительный эпизод

Molto Allegro



как

Allegro molto



и т. д. Это может отражать, а может и не отражать переход к практике XIX века. Однако хотя Клементи не слишком точный редактор, его редакция показательна по крайней мере с точки зрения некоторых аспектов практики конца XVIII века — независимо от того, согласуется это или нет с собственным стилем Скарлатти.

Шлейфер. Скарлатти всегда выписывает свои двух-, трех- и четырехзвучные шлейферы мелкими нотами (примеры 81–83; см. также пример 43).

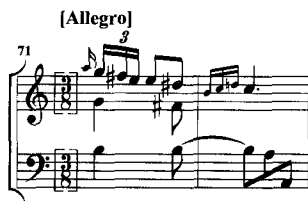


Пр. 81. Венеция IX 5
(Лонго 246) К. 392



* В Парма две восьмые.

Пр. 82. Венеция IV 21
(Лонго 228) К. 256



Пр. 83. Венеция II 17 (Лонго 239) К. 188

Аччиаккатура. Аччиаккатура никогда не обозначается Скарлатти значком. Обычно она вписывается в самый текст, но иногда появляется записанной мелкими нотами, если предполагается, что она будет арпеджирована (см. ниже пример 84). Применение термина «аччиаккатура» к коротким мелодическим форшлагам, которые могут ударяться одновременно с главной нотой, не имеет обоснования в источниках XVIII столетия. Подлинная аччиаккатура является гармонической, а не мелодической фигурой.

Термин «аччиаккатура» (буквально — «раздробленная нота») был введен Гаспарини в его трактате “*Armonico Pratico al Cimbalo*” (глава IX) в связи с добавлением неаккордовых звуков в арпеджированные аккорды в аккомпанементе речитативов по цифрованному басу. Более поздние трактаты, особенно Хейнихена и Джеминиани, расширили толкование этих наиболее действенных средств придания красочности и выразительности клавиsinным аккордам.

Аччиаккатура в аккомпанементе по цифрованному басу была прямо основана на традиции добавления соседних звуков к нотам аккорда или мгновенных диатонических заполнений интервалов. Функция такой аччиаккатуры часто напоминает гармоническую функцию мордента. Аччиаккатура скарлаттиевских клавиsinных пьес, как мы уже видели в главе о гармонии, основана на ином принципе — как правило, не на приеме мгновенного украшения или обострения, но скорее на органическом принципе внутренних органных пунктов и наложений аккордов. Посему предписания Джеминиани²⁷ для короткого исполнения аччиаккатур обычно неприменимы к Скарлатти. (Исключения см. в сонате К. 394, т. 70 и т. д.) Во многих случаях есть все основания полагать, что эти дисгармонические ноты должны выдерживаться как можно дольше в качестве внутренних органных пунктов. (Предположение Лонго, что более резкие скарлаттиевские аччиаккатуры олицетворяют только эффекты клавиsinной краски и не могут хорошо звучать на современном фортепиано, несомненно не только ввиду органической природы скарлаттиевских аччиаккатур самих по себе, но и с точки зрения многого того, что создано в фортепианной музыке после 1906 года.)

Арпеджио. За исключением выписывания нескольких ломаных аккордов мелкими нотами, обычно аччиаккатурами, Скарлатти никогда не отмечает арпеджирования аккордов (пример 84).



нирывать аккорды или целые серии аккордов. Именно невозможность указать весь неисчерпаемый словарь арпеджий, необходимый для тонкого и гибкого исполнения партии *continuo*, делает точно зафиксированные расшифровки цифрованного баса и их буквальное исполнение столь скучными. Арпеджирование, порой столь утонченное, что даже не улавливается средним слушателем, — это особое средство рафинированного клавесинного туше. Многие аккорды прозвучат богаче и полнее, если будут едва уловимо разломаны, чем когда все ноты будут нажаты одновременно. Однако смягчение определенных аккордов не должно быть излишним, особенно некоторых аччиакатурных диссонансов, звучащих гораздо эффектнее и специально жестко, когда все они ударяются одновременно. Весь набор арпеджий и их градаций от мягких до жестких — это такое же сильное выразительное средство на клавесине, как и на гитаре или лютне.

ДОБАВЛЕНИЯ К ТЕКСТУ СКАРЛАТТИ

Осталось сказать несколько слов о заполнении аккордов или о добавлении иных украшений, нежели тех, которые отмечены в тексте или могут быть указаны с помощью значков. Существует множество клавесинных произведений, выглядящих просто неким скелетом из крайних голосов, к которому исполнитель, как это подразумевалось, добавит гармоническое наполнение внутренних голосов и мелодическое украшение к верхней партии.

Однако каждый, кто познакомится с оригинальной нотацией скарлаттиевского текста, обнаружит, что помимо очевидных ошибок, мелких несообразностей и некоторых общепринятых неточностей ритмической записи, Скарлатти большей частью точно выписал именно то, что, как он предполагал, будет сыграно. Лишь в некоторых ранних сонатах и в пьесах с цифрованным басом остается место для заполняющих аккордов или добавлений в уже указанную самим Скарлатти музыкальную структуру. Его фигурация достаточно полная, если не считать возможных добавлений трелей и форшлаггов, и его необычное аккордовое письмо полностью рассчитано на руки искусного исполнителя, сумевшего передать предполагаемый контур фразы, а также задуманное гармоническое интонирование и динамический баланс. Когда Скарлатти оставляет аккорд пустым или разрешение повисшим, или сводит все к голому унисону, это всегда потому, что он так задумал. В сущности может показаться, будто он избегал использовать полные аккорды за исключением определенных очень специальных эффектов. У него другие выразительные средства — фигурации и калейдоскопические красочные смены нот, эффекты всевозможных смешанных диссонансов и богатство выразительных мелодических интервалов и конфигураций, которые могут быть слишком утяжелены использованием полной гармонии. Почти все рекомендации Лонго относительно заполнений аккордов не только не необходимы, но попросту нежелательны.

ОСОБЕННОСТИ РИТМИЧЕСКОЙ ЗАПИСИ

Несколько особенностей скарлаттиевской ритмической записи требуют комментария в данном контексте. В венских и пармских рукописях длительность некоторых нот недостаточно строго определяется паузами. Порой это происходит вследствие того, что нотный текст перепрыгивает с одного стана на другой, дабы избежать употребления добавочных линеек. Четверть или половинная нота могут остаться повисшими на стане, который остается далее пустым до конца такта. Иногда следы неточностей лютневой и органной табулатуры просматриваются в том, как за короткой нотой следует волнистая линия вместо требуемого числа пауз. В сонате К. 52 это появляется для того, чтобы указать, что предыдущая нота должна выдерживаться дольше, чем указывает ее выписанная длительность. Но в сонате К. 53 волнистая линия, имеющаяся в венецианском манускрипте, в пармской рукописи заменена точными обозначениями пауз (пример 85).



Пр. 85. Венеция XIV 11 (Лонго 261) К. 53

Аналогичная нотация обнаруживается в Венеция XV 12 (К. 109), т. 7 (пример 62), но здесь это может означать трель. В Венеция XV 18 (К. 115), в т. 36 точки $\cdot \dots$ употреблены вместо волнистой линии для того, чтобы продлить ноту.

Скарлаттиевская запись пунктирных ритмов, как в его ранних операх, так и в тех редких случаях, когда он использует их в клавишинных сонатах (сонаты К. 8 и 92), демонстрирует обычные неточности, которые допускались в такой нотации в конце XVII и в XVIII веке. Аналогичные эпизоды в венецианских и пармских рукописях делают это совершенно ясным (как и в розенгрейвовском варианте сонаты К. 8), что благодаря обычному отсутствию паузы с точкой, фигура γ ♪♪♪ на всем протяжении пьесы равна γ ♪♪♪ . (Цитаты из многих источников XVIII века, касающиеся пунктирных ритмов, см. в моем предисловии к Гольдберг-вариациям.) Однако паузы с точками используются в Венеция XII 19 (К. 502).

Мелкие непоследовательности в ритмической нотации иного сорта могут быть обнаружены в сонате К. 206. В венецианской рукописи ♪♪♪ в т. 35 заменено на ♪♪♪ в аналогичном месте в т. 88, однако в пармской рукописи ритмическая запись в обоих тактах — 35 и 88 — имеет следующую форму: ♪♪♪ . В венецианской рукописи

 в т. 35 и других в сонате К. 213 изменены на  в т. 36 и т. д., как в пармской.

Скарлатти редко употребляет триоли на фоне равных восьмушек, но один такой пример можно найти в сонате К. 466.

Свободная фермата, отмеченная ремаркой *arbitri*, встречается в сонате К. 508 и в сонате К. 544 точно в таком же виде, как употребляет ее Солер в прелюдиях, иллюстрирующих его трактат “Llave de la Modulaci6n”. Это единственный способ, которым Скарлатти указывает *tempo rubato* или свободную пульсацию.

ПРИЛОЖЕНИЕ V

Клавирные произведения

А. ОСНОВНЫЕ РУКОПИСНЫЕ ИСТОЧНИКИ

1. Венеция. Национальная библиотека Марциана, Mss. 9770–9784.

Пятнадцать томов, содержащие 496 сонат, из которых тринадцать томов пронумерованы I—XIII и датированы 1752–1757 годами, и два пронумерованных тома, датированных 1742 (которые я внес в свой список как XIV) и 1749 (в моем указателе как XV). Эти два пронумерованных тома написаны каждый своим почерком и отличаются от томов I—XIII. Что касается состава и датировок этих томов, см. мой Каталог сонат Скарлатти. Их история до приобретения их библиотекой Марциана в 1835 году неизвестна, но соединение испанского и португальского гербов, тисненых золотом на кожаных переплетах и на переплете «Экзерсисов» — экземпляра, хранящегося в библиотеке Марциана (Mus. 119), указывает на то, что все эти тома принадлежали королеве испанской Марии Барбаре. Их мог привезти в Италию Фаринелли, которому она завещала все свои ноты. Эти тома, однако, никак не отмечены специально ни в описи ее имущества, ни в инвентарии Фаринелли. (См. главу VIII и Приложение III.) К сожалению, каталог нот, упомянутый в завещании Фаринелли, утерян.

2. Парма. Библиотека Палатина. Музыкальный отдел (расположен в Консерватории Арриго Бойто), A G 31406–31420.

Пятнадцать томов, содержащие 436 сонат, испанского происхождения и в основном того же почерка, что и I—XIII тома венецианского собрания. Они датируются следующим образом: тома I—V, 1752; VI—VIII, 1753; IX—XI, 1754; XII, 1755; XIII—XIV, 1756; XV, 1757. Относительно их содержания см. мой Каталог сонат Скарлатти.

3. Мюнстер. Библиотека Архиепископа Сантини, Sant Hs 3964–3968.

Пять томов, содержащих 349 сонат, из библиотеки аббата Фортунато Сантини (1778–1862), этого неустанного собирателя музыки XVIII столетия. По поводу их содержания см. мой Каталог сонат Скарлатти. Эти итальянские манускрипты, безусловно, более позднего происхождения, нежели даты, которые указаны в них в связи с некоторыми сонатами. Даты эти, однако, согласуются с теми датами, которые даны в венецианских и пармских томах. (См. Пояснения к Каталогу.)

4. Вена. Библиотека Общества любителей музыки, VII 28011.

Семь томов, содержащие 308 сонат, скопированных, согласно утверждению Герстенберга, главным образом, Сантини. Некогда они находились в библиотеке Йоганнеса Брамса. Относительно их содержания см. мой Каталог сонат Скарлатти. Они включают в себя, помимо повторяющихся, 299 (пронумерованных здесь) из 555 сонат.

По поводу включения в них трех фуг Алессандро Скарлатти см. Приложение VII В 1, 8 и 9.

5. Вена, Библиотека Общества любителей музыки, Q 15112–15120. Девять томов.

SB Q 15126 "Diverse Sonate".

Q 11432, "Raccolta".

По поводу содержания вышеназванных томов см. Choi, Seunghyun. *Newly Found Eighteenth Century Manuscripts of Domenico Scarlatti's Sonatas and their Relationship to Other Eighteenth and Early Nineteenth Century Sources*, p. 194–196.

6. Лондон. Британский музей, Add. 31553. "LIBRO DE XLIV SONATAS, MODER / NAS, PARA CLAVICORDIO, COMPUESTAS, / POR EL SEÑOR D. DOMINGO SCARLA / TI, CABALLERO DEL ORDEN DE SAN / TIAGO, Y MAESTRO LOS REYES CA / THOLICOS, D. FERNANDO EL VI. Y DOÑA MARIA BARBARA".

Некогда в собственности доктора Джона Уэргана.

(См. Newton, p. 144–147). Зачеркнутая надпись в верхней половине титульного листа расшифрована Ньютоном следующим образом: "...de D. Sebastian Alonso organista principal de la real capilla de su majestad..." Более точное прочтение, должно быть, такое: "...de D. Sebastian Albero organista principal de la real capilla de su majestad..." Альберо занимал пост главного органиста королевской капеллы в 1749. (См. Глава VII, примечание 40.)

Сорок пять сонат в этом томе следующие:

К. 109, 110, 106, 107, 55, 112, 117, 108, 98, 101,
49, 54, 43, 44, 123, 53, 111, 104, 47, 57,
114, 56, 115, 116, 118, 122, 139, 120, 48, 113,
99, 100, 96, 46, 121, 105, 140, 50, 119, 68,
141, 142, 143, 144.

7. Кембридж. Музей Фитцуильяма, 32 F 13. "Libro de Sonatas de / Clave Para el ex^{mo}. S^{or}. / Eñbahador de Benecia. / de D^a. Domingo Scarlati".

Этот том, на котором надпись: "R. Fitzwilliam, 1722", содержит двадцать четыре сонаты:

К. 109, 110, 100, 101, 145, 10, 146, 22, 174, 184,
130, 128, 183, 127, 125, 124, 138, 44, 51, 132,
133, 54, 1, 16.

8. Коимбра. Библиотека Университета. Ms. no. 58 "Tocata lo".

Четыре части этой Токкаты состоят из К. 85, 82, Жиги из К. 78 и К. 94.

9. Рукопись, из которой Энрике Гранадос свободно транскрибировал для фортепиано *Ventiseis Sonatas Inéditas*, Мадрид — Барселона — Гавана — Лиссабон [перепечатано: New York, Associated Music Publishers, 1968] (в двух томах с очень неточным предисловием Филиппа Педреля). В предисловии ко второму тому Педрель заявляет, что эта рукопись была найдена издателем, Видал-и-Лимона.

Мне так и не удалось найти теперешнее место хранения рукописи. Сонаты 10 и 13 из опубликованного собрания, по-видимому, не известны ни в какой другой версии. Они начинаются (в транскрипции Гранадо́са) так:

X
Vivace



XIII Capriccio
Vivace molto e leggero



Ввиду необходимости дальнейшей их идентификации я не включил их в мой Каталог.

Состав сонат в издании Гранадо́са следующий:

K. 520, 521, 522, 518, 541, 540, 102, 546, 190, (?),
110, 534, (?), 535, 553, 555, 554, 547, 109, 211,
552, 537, 528, 139, 48, 536.

В. ЗАМЕЧАНИЯ О СМЕШАННЫХ МАНУСКРИПТАХ ВТОРОСТЕПЕННОГО ЗНАЧЕНИЯ

Серия рукописных нот сонат Скарлатти [ок. 1760–1790], до настоящего времени не описанная, обнаружена в библиотеке Общества друзей музыки в Вене (Q15112 — Q 15120, содержит 107 сонат, ранее в собственности эрцгерцога Рудольфа; Q11432 озаглавлена *Raccolta*, содержит 72 сонаты; SBQ5126 озаглавлена *Diverse Sonate*, сейчас содержит 10 сонат). Детальное описание этих рукописей и их состав см.: Choi. *Newly Found Eighteenth Century Manuscripts of Domenico Scarlatti's Sonatas...* Ann Arbor, 1974. В европейских библиотеках хранятся десятки рукописных сборников, содержащих сонаты Скарлатти. Многие из них — это не имеющие значения копии «Кошачьей» фуги и хорошо известных сонат. Однако возможно, что среди них могут появиться на свет несколько сонат, которые не включены в мой Каталог. Но даже если бы это было возможно, экспертиза и каталогизация всех этих собраний, будь это сделано, на многие годы отложи-

ли бы издание этой книги. (См. Gerstenberg. P. 28, а также изданные каталоги библиотек в Болонье, Брюсселе, Кембридже, Лондоне, Неаполе, Париже и Парме.)

Четыре рукописные копии XVIII столетия «Токкат», атрибутируемых Доменико Скарлатти, были помещены в Архив Эсколания в Монтсеррат: MS 2298 (К. 200), MS 2786 (К. 33, без вступления), MS 484 (К. 19) и MS 1770 («Токката» C-dur, $2/4$, Andantino, которой нет в моем Каталоге. Первые такты см. Johnsson "Eine unbekannte Sonate von Domenico Scarlatti").

Из других рукописей, имеющих второстепенное значение, я отмечу здесь только две. Одна из них — собрание, приобретенное в Мадриде в 1772 году лордом Фитцуильямом (Cambridge, Fitzwilliam Museum 32 F 12). Тридцать одна соната этого собрания включает К. 491 и 400, а также первые двадцать девять сонат в издании Birchall. (См. Приложение V C 22.)

Другая рукопись — манускрипт, подаренный маркизе Капочеллатро певцом Фаринелли. (Неаполь, Библиотека консерватории Сан-Пьетро а Майелла, 18–3–11.) Эта рукопись содержит балет Глюка и шесть сонат Скарлатти:

К. 159, 180, 166, 148, 155, 150.

С. ПЕЧАТНЫЕ ИЗДАНИЯ XVIII СТОЛЕТИЯ СОНАТ СКАРЛАТТИ

1. ESSERCIZI PER GRAVICEMBALO / di / Don Domenico Scarlatti / Cavaliero di s. GIACOMO e Maestro / dè / SERENISSIMI PRENCIPE e PRENCIPESSA / delle Asturie &c. [1738]

Венеция, Национальная библиотека Марциана; Вашингтон, Библиотека Конгресса; Нью-Хейвен, Йельская школа музыки.

См. Главу VI. Сначала мне не удавалось установить очень спорную дату публикации «Экзерсисов» по оригинальным документам, казавшимся вступления Скарлатти 21 апреля 1738 года в португальский орден Сантьяго. Поскольку титульный лист «Экзерсисов» называет Скарлатти "Cavaliero [sic] di San Giacomo", они должны были появиться в свет после этой даты и до появления лицензионного (от 31 января 1739) расширенного издания Томаса Розенгрейва. (См. Newton. P. 139).

Недавнее открытие У. Ч. Смита, сообщенное мне Фрэнком Уолкером и Вере Пилкингтоном, по-видимому, устанавливает место публикации «Экзерсисов» — это Лондон, а не Венеция, как утверждал доктор Бёрни (The Present State of Music in France and Italy. P. 203 [см. русск. пер.: Бёрни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествий 1770 г. по Франции и Италии. Л. 1961. С. 96]). Согласно Смиуту, Адамо Скола (на Вайн-стрит, неподалеку от Своллоу-стрит, Пикадилли) опубликовал в "The Country Journal" от 3 февраля 1739 года анонс: "Essercizi per Gravicembalo.

Являются 30-ю сонатами для клавесина, в 110 больших листов размером в фолио, ясно награвированными большими нотами, с оригиналов Доменико Скарлатти... Продаются Адамом Сколой, Мастером музыки на Вайн-стрит, etc...". У. Ч. Смит пишет: «Это проливает новый свет на скарлаттиевские „Экзерсисы“, в которых нет указания на место издания. Считалось, что это Венеция. Поскольку и Скола, и Фортьер, гравер нот, и Амикони, автор титульного рисунка, жили в 1739 году в Лондоне, дело выглядит так, что и это издание было напечатано в Лондоне». Лоек Хётус, которому я признателен по крайней мере за дюжину исправлений в этом списке, указывает, что гравировка на с. 99–106 сделана другой рукой, нежели все остальное в этом томе.

Относительно содержания «Экзерсисов» см. мой Каталог сонат Скарлатти.

2. XLII / Suites de Pieces / Pour le / CLAVECIN. / *En deux Volumes.* / Composées par / *Domenico Scarlatti* / Vol: I [II] / / NB. I think the following Pieces for their Delicacy of Stile, and Masterly Composition, worthy the / Attention of the Curious, Which I have Carefully revised & corrected from the Errors of the Press. / *Tho^s Roseingrave.* / LONDON // *Printed for, and sold by B: Cooke at the Golden Harp in New Street Cov^t. Garden; Where may be had Volum the 2^d. [1st] / / this work contains 14 pieces more than any other Edition hitherto extant. 12 of wich, are by this Author. y^e other 2 is over & above y^e №. propos'd. [1739].*

Кембридж, Королевский колледж, собрание Роу; Вашингтон, Библиотека Конгресса [без списка подписчиков].

Издательская лицензия датирована 31 января 1739. (См. Newton. P. 139–141.) Список подписчиков, включающий многих известных музыкантов, живших в Лондоне, озаглавлен:

«По просьбе нескольких подписчиков г-н Розенгрейв добавил свою собственную пьесу в начале первого тома в качестве вступления к следующей части, и во втором томе, страница девять, Фугу, сочиненную сеньором Алекс. Скарлатти, отцом этого автора; и поскольку эти две дополнительные пьесы сверх и больше предлагаемого числа, я надеюсь, они будут приняты — к моей чести и пользе подписчиков — от их

наипокорнейшего смиренного слуги
Бендж. Кука».

Совершенно ясно, что это собрание было издано в прямом соперничестве с оригинальным изданием «Экзерсисов».

Информация, следующая за обращением издателя, была опущена в последовавших недатированных перепечатках, в результате фуга Алессандро Скарлатти во втором томе повторно публиковалась как произведение Доменико.

Перепечатки:

Forty two / SUITS OF LESSONS / For the / HARPSICHORD / Composed by / *Sigr. Domenico Scarlatti* / Vol. I [II] / NB. *I thinck the following*

Pieces for their delicacy of Style, and Masterly Composition, worthy y^e Attention of the Curious, which I have carefully revised & corrected from the Errors of the Press. / T. Roseingrave. / LONDON // Printed for John Johnson at the Harp and Crown in Cheapside...

(Ньютон [Newton. P. 147–148] доказывает, что эта перепечатка появилась между 1754 и 1756.)

Лондон, Британский музей.

[Тот же титул, за исключением вставки “P^r. 10^s / 6^b” после “Vol. I [II]” на той же строке]. LONDON Printed and sold by Preston and Son N^o. 97 Strand.

Нью-Хейвен, Йельская школа музыки.

Содержание этого собрания, помимо Введения Розенгрейва и Фуги Алессандро Скарлатти, следующее:

К.	8,	4,	31,	30,	2,	32,	33,	9,	34,	1,
	3,	35,	29,	5,	6,	10,	14,	7,	12,	13,
	20,	19,	22,	36,	37,	38,	39,	11,	40,	24,
	15,	21,	26,	17,	28,	27,	25,	18,	23,	16,
	41,	42.								

Сонате К. 8 предшествует вариант этой же пьесы.

Розенгрейв был первым в череде издателей, которые пытались объединить сонаты Скарлатти в сюиты, попытка, которую, какой бы успешной она ни была, сам Скарлатти, по-видимому, никогда не принимал.

3. XXX SONATE / PER IL CLAVICEMBALO, / *Dedicate / alla Sacra Real Maestà di Giovanni / Quinto, il giusto Rè di Portogallo, / d'Algarve, del Brasile, &c. &c. &c. / da /* DON DOMENICO SCARLATTI, *Cavaliere di S. Giacomo, e Maestro / de Serenissimi Principe e Principessa / delle Asturie &c. / Opera Prima. // Stampate a Spese / di /* GERHARDO FRIDERICO WITVOGEL, *Organista della Chiesa nuova Luterana. / A AMSTERDAM. / N^o. 73. [1742, согласно Дойчу].*

Вашингтон, Библиотека Конгресса.

Это издание охватывает тридцать сонат «Экзерсисов».

4. TWELVE / *Concerto's / in Seven Parts / for Four Violins, one Alto Viola, a Violoncello & a Thorough Bass, / done from two Books of Lesson for the Harpsichord. / Composed by /* Sig^r. *Domenico Scarlatti / with additional Slow Movements / from Manuscript Solo Pieces, / by the same Athor. / Dedicated to M^{rs}. Bowes / BY Charles Avison / Organist in Newcastle upon Tyne. / LONDON. Engraved by R. Denson, and Printed for the Author, by Joseph Barber in Newcastle, and / Sold by the Musick Shops in Town, Price £ 1, 11s. 6d. / MDCCXLIV.*

Включает аранжировки тридцати сонат в собрании Розенгрейва и серию пьес для сольного инструмента и цифрованного баса. Эти последние были, очевидно, заимствованы из неизвестного сейчас манускрипта. Авторство этих пьес сейчас не известно ни по каким источникам. Поскольку они неизвестны в их оригинальном виде, я не включил их в свой Каталог сонат Скарлатти.

КЛАВИРНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Концерт I: Adagio (К. 91а, транспонировано), Allegro (24), Amoroso (?), Allegro (26).

Концерт II: Largo (91с), Allegro (13), Andante (4), Vivace (2).

Концерт III: Largo Andante (89с), Allegro Spiritoso (37, транспонировано), Vivace (38), Allegro (1).

Концерт IV: Andante (12, транспонировано), Allegro (3), Largo (?), Vivace (36).

Концерт V: Largo (?), Allegro (11, транспонировано), Andante Moderato (41), Allegro (5).

Концерт VI: Largo (?), Con Furia (29), Adagio (?), Vivacemente (21).

Концерт VII: Adagio (88а, изменено), Allegro (19, транспонировано), Adagio (88d), [без обозначения темпа] (17, транспонировано).

Концерт VIII: Adagio (81а, сокращено), Allegro (20), Amoroso (81d), Tutti Vivace (15).

Концерт IX: Largo (?), Tutti con spirito (31, транспонировано), Siciliano (?), Allegro (7).

Концерт X: Gratoso (?), Allegro (10), [переходная часть], Giga — Allegro (9).

Концерт XI: Con Affetto (?), Allegro (28, транспонировано [нет темпового обозначения], (25 транспонировано), Vivacemente (6, транспонировано).

Концерт XII: Grave Tempo Regiato — Largo Tempo Giusto (?), Allegro Spiritoso (23), Lentemente — Tempo regiato (?), Allegro (33, начало изменено).

Ависон был замечательным композитором, совершенно напрасно забытым. О нем еще помнили, главным образом, в литературной среде как о персонаже одной из наиболее претенциозных музыкальных поэм Браунинга. Шестой концерт Скарлатти из этого ависоновского издания попал в роман Лоренса Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена». Он упоминается в одном из пространных эпизодов, сопровождающих подробный рассказ о рождении Тристрама. [Отец Тристрама ищет свой носовой платок.]

«Каждый здраво рассуждающий человек, мадам, заметя чрезвычайный прилив крови к лицу моего отца, — вследствие которого (ибо вся кровь его тела, казалось, как я уже сказал, бросилась ему в лицо) он покраснел, художнически и научно выражаясь, на шесть с половиной тонов, если не на целую октаву, гуще натурального своего цвета; — каждый человек, мадам, за исключением дяди Тоби, заметя это, а также сурово нахмуренные брови моего отца и причудливо искривленное его тело во время этой операции, — заключил бы, что отец мой взбешен; а придя к такому заключению, — если он любитель гармонии, которую создают два таких инструмента, настроенные в унисон, — мигом подкрутил бы свои струны; — а когда же сам черт вырвался бы на волю — вся пьеса, мадам, была бы сыграна подобно шестому концерту Ависона-Скарлатти — *con furia* — в исступлении».

(Том III, гл. 5). Пьеса, которую упоминает Стерн, — Соната 29 из «Экзерсисов» (К. 29)¹

5. PIECES CHOISIES, / Pour le Clavecin ou l'Orgue, / DEL SIG^R. / DOM^{CO}. SCARLATI / Opera Prima. / Prix 5 lt / A Paris, / Chez { Madame Boivin Ruë S^t. Honnoré à la règle d'Or
le Sr. le Clerc Ruë du Roule à la Croix d'Or
Avec Privilege du Roy. [ca. 1742].

Париж, Национальная библиотека; Лондон, Британский музей.
Содержание:

К. 8 [в варианте, который имеется также у Розенгрейва],

4, 31, 30, 2, 32, 33, 9, 39, 36,
37, 38.

(Непосредственно перед тем, как этот Каталог был отправлен в печать, мне в руки попала библиография изданий Скарлатти XVIII века, составленная Сесилом Хопкинсоном. Хотя содержащиеся в этой работе выводы и хронологическая таблица первых печатных изданий сонат Скарлатти доказывают свою бесполезность, поскольку они базируются на безосновательных и ошибочных положениях, некоторые отдельные библиографические справки, которые у меня был случай проверить, представляются образцами точной научной аккуратности. Более того, перепроверка спорных гипотез Хопкинсона, к счастью, обнаружила для меня некоторые из моих собственных ошибок. Должно быть отмеченным, что я использовал его орфографию и список входящих в издание произведений для тех публикаций, которые я сам не видел, а именно № 6, 7, 13, 15, 17, 18, 19 и 21. Однако я не пытался вносить в список варианты издания, к которым он привлекает внимание, и не цитировал его обстоятельные библиографические сопоставления отдельных публикаций.)

Мне не представлялось возможным определенно установить порядок и точную датировку вышеприведенной и последующих публикаций Буавен и Ле Клерка. Тот факт, что сонаты, повторяющие Розенгрейва, со всей очевидностью основаны на его тексте, указывает, что эти издания Буавен появились после января 1739. Однако Привилегии, хранящиеся теперь в Национальной библиотеке, были выданы Шарлю Никола Ле Клерку 22 августа 1737 на издание "Les Pièces Clavecin de M. Scarlatti", 27 ноября 1738 для "Les premiers, 2^e et 3^e Livres de Scarlatti pour le Clavecin", а также 12 января 1751 для "Oeuvres de Musique Instrumentale de Scarlatti" и 21 августа 1765 для "Musique de Scarlatti" (Hopkinson. P. 53–54). Материал Скарлатти, не содержащийся у Розенгрейва, и тот, на котором, как предполагалось, Привилегии основывались, не может быть в настоящее время достаточно полно объяснен.

¹ Р. Кёркпатрик оставил без комментария часть цитаты из Л. Стерна — рассуждения о диапазоне октавы. Мы, однако, не можем не обратить внимание на неточность в словах Стерна. Октаву составляют ровно 6 тонов. Следовательно, 6 1/2 тонов больше октавы. Стерн, желая усилить впечатление от «покраснения» своего персонажа, ошибочно поменял местами меньшее (октаву в 6 тонов) с большим (интервал в 6 1/2 тонов). — А. М.

Хопкинсон (Hopkinson. P. 57) утверждает, что «Каталог изданий Ле Клерка, датированный 1742, упоминает первую и вторую *Livre de Clavecin*, но в нем нет упоминания третьей и *Pièces Choisis. Un Concerto* ценой "1 lt. 16 sous" также анонсирован, но я впервые слышу о такой публикации. В том же году Баллар и „Вдова“ Буавен выпустили *Catalogue Général de Musique, imprimée ou gravée en France*, и в нем первая и вторая книга, а также *Pièces Choisis*, отмечены, но без Концерта.» Указание на всех титульных листах, кроме *Pièces Choisis*, на Скарлатти как на «Мастера клавесина принца Астурийского» указывает на то, что они, вероятно, были изданы до того, как Фернандо взойшел на испанский трон в 1746.

6. *Pieces / Pour le / CLAVECIN. / Composées / Par Dom^{co}. Scarlatti. Maître de Clavecin du Prince des Asturies. / Prix 9 lt. / A PARIS, /*

Chez { M^e Boivin rue S^t. Honoré a la Régle d'Or. /
M^r Corrette, rue d'Orleans quartier S^t. Honoré au Cheval d'Or. /
M^r Le Clerc, rue du Roule à la Croix d'Or. /
A LYON, /
Chez M^r. de Brotonne rue Merciere. /

Avec Privilege du Roy [предположительно между 1742 и 1746].

Париж, Библиотека Консерватории; Брюссель, Королевская музыкальная библиотека.

Содержание:

K. 13, 14, 12, 35, 34, 29, 1, 10, 5, 6,
20, 3, 7, 22, 19, 95, 66.

7. *Pieces / Pour le / CLAVECIN. / Composées / Par Dom^{co}. Scarlatti. / Maître de Clavecin du Prince des Asturies. / I^r. Volume / Prix 9 lt. / Les Pieces contenües dans ce Livre n'ont jamais été gravées. / A PARIS, /*

Chez { M^e Boivin, rue S^t. Honoré a la Régle d'Or. /
M^r Corrette, rue d'Orleans quartier S^t. Honoré au Cheval d'Or. /
M^r Le Clerc, rue du Roule à la Croix d'Or. /
A LYON
Chez M^e. de Brotonne rue Merciere. /

Avec Privilege du Roy [ca. 1742].

Кембридж, Королевский колледж; Музыкальная библиотека Рой.

Содержание: K. 8 [в варианте, который имеется у Розенгрейва],

4, 12, 31, 30, 2, 14, 13, 35, 29,
1, 10, 9, 5, 33, 3, 7, 22, 6, 19,
20.

8. *PIECES / POUR LE / CLAVECIN / Composées / PAR DOMENICO SCARLATI. / DEUXIÈME VOLUME / Gravé par L. Hue. / Prix 9 lt. / A PARIS /*

Chez { M^r Le Clerc Rue S^t. Honoré, entre la Rue du Roule, et la /
Rue de l'Arbresec; à S^{te}. Genevieve au I^{er}. sure le devant /
Le S^r Le Clerc, rue du Roule à la Croix d'Or. /
M^e Boivin rue S^t. Honoré a la Régle d'Or. /

Avec Privilege du Roy [ca. 1742].

КЛАВИРНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Кембридж, Королевский колледж; Музыкальная библиотека Рой.
Париж, Национальная библиотека [более поздний экземпляр].

Содержание:

К. 36, 39, 24, 26, 15, 28, 16, 27, 42, 38,
*, 17, 25, 37, 11, 40, 21, 18, 23, 41.

[*: Фуга f-moll Алессандро Скарлатти, опубликованная Розенгрей-
вом. Vol. II. P. 9.]

За исключением небольших отклонений, таких как пропу-
щенные украшения, этот том, хотя и лучше награвированный,
является перепечаткой текста Розенгрейва; это относится даже
к оставленным непереуведенными указаниям на положение рук —
L и R, которые Розенгрейв перевел с *M* (*manca* [левая рука]) и *D*
(*destra* [правая рука]) в «Экзерсисах». Это полностью опровергает
и по другим соображениям несостоятельную гипотезу Хопкинсона
(Hopkinson. P. 52–53), на которой он основывает свою, в конечном
счете, ошибочную хронологию первых изданий сонат Скарлатти,
а также опровергает его утверждение, что эта и другие публикации
Буавен были источниками, из которых заимствованы издание Ро-
зенгрейва и «Экзерсисы».

9. *PIECES / Pour le / CLAVECIN. / Composées / Par / D^{OM}CO. Scar-*
latti. / Maître de Clavecin du Prince des Asturies. / TROISIEME VOLUME /
Prix 9 lt en blanc / Gravées par M^{elle}. Vandôme / A PARIS, /

Chez { *Madame Boivin, rue St. Honoré, à la Régle d'Or.*
M^r le Clerc, rue du Roule, à la Croix d'Or.
M^{elle}. Castagnerie, rue des Prouvairs.

Avec Privilege du Roi [предположительно между 1742 и 1746].

Париж, Национальная библиотека.

Содержание: [подложная], К. 49, [подложная], 33, 96, 97, 55, [Га-
луши], 48, [подложная].

10. *Six / DOUBLE FUGUES / For the / ORGAN or HARPSICHORD /*
Compos'd by M^r. Roseingrave, / To which is added, Sig^r. Dominico Scar-
latti's Celebrated Lesson / for the Harpsichord, with several Additions by
M^r Roseingrave. // London. Printed for I. Walsh, in Catharine Street, in
the Strand. /...

Нью-Хейвен, Йельская школа музыки.

Упомянутый Урок (Lesson) — это соната К. 37, опубликованная
у Розенгрейва также в *XLII Suites de Pieces* (1739). Ньютон (Newton.
P. 144) говорит о Розенгрейве: «Если множественное число не ошиб-
ка, “Dublin Journal”, по-видимому, свидетельствует о его исполнении
в 1753 году нескольких сонат с его собственными дополнениями».

11. *LIBRO DE XII / SONATAS / MODERNAS para CLAVICORDIO /*
Compuestas por / EL SEÑOR D. DOMINGO SCARLATI / CABALLERO del
ORDEN de / SANTIAGO Y / MAESTRO de LOS REYES / CATHOLICOS /
D. FERNANDO EL VI. Y / DOÑA MARIA BARBARA // LONDON / Printed
for the Editor & sold by J. JONSON facing Bow Church Cheapside.

Нью-Хейвен, Йельская школа музыки.

Опубликовано по рукописи Уэргана. См. Приложение V A 5, а также главу VII.

Содержание:

К. 106, 107, 55, 117, 44, 104, 53, 101, 100, 105,
140, 116.

12. *Six / SONATAS / For the HARPSICHORD / Composed by / Sigr. Domenico Scarlatti / VOL. III. / LONDON Printed for John Johnson at the Harp & Crown in Cheapside, / ...*

Лондон, Британский музей.

Это собрание было очевидно дано в качестве приложения к изданию Джонсона первых двух томов Розенгрейва. (См. Newton. P. 148.) Анонс титульного листа упоминает «Двенадцать сонат Скарлатти» (Hopkinson. P. 63), так что нижеследующая заметка в *Daily Advertiser* от 1 января 1753, вероятно, указывает на это издание: «К этому дню будут готовы для вручения подписчикам новые сонаты для клавесина синьора Доменико Скарлатти. Таким образом, все, кто имеют подписку, могут послать за своими книгами в музыкальный магазин м-ра Джонсона, что напротив Боу-Чёрч, Чипсайд».

С другой стороны, Ньютон (Newton. P. 148) цитирует доказательство с титульного листа рекламного объявления, чтобы показать, что это собрание появилось между 1756 и 1760. Однако только тщательное сравнение всех известных экземпляров позволило бы сделать точные выводы о датировке и первого издания, упоминаемого в анонсе, поскольку этот материал был именно теми сведениями, которые часто менялись во время последующих переизданий.

Перепечатки, вместе с двумя томами Розенгрейва:

[Тот же титульный лист, с "Pr. 6^s/-", добавленным после "Vol. III" на той же строчке] / LONDON, Printed and sold by PRESTON and son at their Warehouse 97 Strand.

Нью-Хейвен, Йельская школа музыки.

Содержание: К. 298, 120, 246, 113, 247, 299.

13. VI SONATE / PER IL CEMBALO SOLO, / Composte / dal Sig^{re} Don Domenico Scarlatti, / Cavalier di San Giacomo / in Madrid. / Opera I^{ma}. / Alle Spese di Giovanni Ulrico Haffner, / Sonatore di Liuto in Norimberga. / N^{ro}. LXXVII. Stör fe... [ca. 1753, судя по другим номерам досок, датированных Дойчем].

Брюссель, Библиотека консерватории.

Содержание: К. 125, 126, 127, 131, 182, 179.

14. XX / SONATE / *Per Cembalo / Di varri Autorri / ... Opera Prima. / A PARIS /...Venier ...* [Объявлено, согласно Хопкинсону (Hopkinson. P. 68), в каталоге Веньера в 1775.]

Вашингтон, Библиотека Конгресса.

№ 13 и 14 из этого собрания — сонаты Скарлатти (К. 180 и 125).

[Хопкинсон (Hopkinson. P. 67) цитирует одно более раннее издание — ок. 1765, под маркой Vernandez, Bayard, Castagneria. (Лондон, Британский музей, Королевская музыкальная библиотека)].

15. LIBRO DE XII / SONATAS / MODERNAS para CLAVICORDIO / Compuestas por / EL SEÑOR D. DOMINGO SCARLATI / CABALLERO del ORDEN de / SANTIAGO Y / MAESTRO de LOS REYES / CATHOLICOS / D. FERNANDO EL VI. Y / DOÑA MARIA BARBARA / LIBRO II / LONDON / Printed and Sold by W^m. Owen Bookseller and Music Printer, between the Temple-Gates, and at the Editors House N^o. 23 Rathbone / Place: where may be had, LIBRO I. being XII Sonatas, by the same / Author publish'd by the Editor some time since. also VI new Sonatas / for the Harpsichord composed by I. WORGAN M. B. [Лицензия Джона Уэргана датирована 13 июня 1771.]

Кембридж, Королевский колледж, Собрание Роу. (Hopkinson. P. 63).

Содержание:

К. 298, 43, 118, 47, 57, 123, 49, 115, 119, 46,
99, 141.

Издано д-ром Джоном Уэрганом. См. главу VII.

16. *Libro de* / VI SONATAS / *Modernas para* CLAVICORDIO / *Compuestas por* / EL SEÑOR D. DOMINGO SCARLATI / *Caballero del Orden de Santiago y* / MAESTRO DE LOS REYES CATHOLICOS / D. FERNANDO EL VI. / Y / DOÑA MARIA BARBARA / Libro VI / ... LONDON... JOHNSON...

Брюссель, Библиотека консерватории. (Cat. Vol. IV. P. 278. Я занимствовал орфографию вышеприведенного титула с доски Уэлкера.)

Перепечатки:

[Основной титул как предыдущий. После "LIBRO VI:"] Price 7-6 / LONDON Printed and Sold by JOHN WELCKER N^o. 9 in the Hay Market Opposite the Opera House / ... [Между ок. 1776 и 1777, согласно Хопкинсону (Hopkinson. P. 63-64.).]

Нью-Йорк, Публичная библиотека.

Каталог издателя (Bland), датированный 25 марта 1786, анонсирует: "Scarlatti's Six Sonatas. Book the 6th. 5/-", однако сейчас не известно ни одной копии этого издания (Hopkinson. P. 64).

Как указывает Ньютон (Newton. P. 153-154), обозначение "Libro VI" может интерпретироваться только в отношении предыдущих английских публикаций сонат Скарлатти — двух томов Розенгрейва, двух — Уэргана и Джонсоновских "Six Sonatas ... Vol. III".

Содержание: К. 125, 179, 182, 131, 126, 127.

17. PIECES CHOISIES / De Divers Auteurs / Pour le Clavecin ou Forte-Piano / ...

Содержит Сонату К. 113.

Эта публикация (без выходных данных) описана Хопкинсоном (Hopkinson. P. 68) по копии из его собрания как содержащая Увертюру Ч. Диттерса и аранжировку Лондонской симфонии Гайдна (B. & H. 69), предшествующую Сонате. Учитывая, что указанная симфония была сочинена в 1779, он датирует этот сборник ок. 1780.

18. QUATRE / OUVERTURES / Composées / PAR GUGLIELMI, WANHAL, DITTERS, et HAYDN; Arrangées / Pour le Clavecin ou Forte-

Piano / et / DEUX SONATES / PAR / CLEMENTI, et SCARLATI. / ... / A PARIS / Chez M. Bailleux...

Лондон, Британский музей. Собрание Хирша.

Издание включает в себя пьесы из предыдущего собрания *Pieces Choiesies*, среди них Сонату К. 113 (Hopkinson. P. 68).

19. The / BEAUTIES / of / DOMINICO SCARLATTI. / Selected from his Suites de Lecons, / for the / Harpsichord or Piano Forte / and Revised with a Variety of Improvements / by AMBROSE PITMAN. / Volume the first... [London, Preston, 1785, согласно Хопкинсону (Hopkinson. P. 64)]

Лондон, Британский музей.

Содержание описано Ньютоном (Newton. P. 154–155) как включающее в себя пятнадцать сонат, уже опубликованных Розенгрейвом. Но Хопкинсон (Hopkinson. P. 64) говорит, что он видел только те копии, которые содержат шесть сонат. Это К. 31, 13, 5, 23, 1, 19.

20. SCARLATTI'S / *Chefs-d'œuvre*, / for the / Harpsichord or Piano-Forte; / *Selected from an Elegant collection of Manuscripts*, / in the Possession of / MUZIO CLEMENTI / ... / LONDON: Printed for the Editor Muzio Clementi, & to be had at Mr. Broudwood's Harpsichord Maker, / in Great Pulteney Street, Golden Square. [1791, согласно Хопкинсону (Hopkinson. P. 65)]

Вашингтон, Библиотека Конгресса.

Содержание: К. 378 [подложная, Черни 195], 380 (транспонированная), 490, 400, 475, 381 (транспонированная), 206, 531, 462, 463 [Соле-ра, № 5 в его *XXVII Sonatas* (London, Birchall); Черни 196].

Герстенберг (Gerstenberg. P. 36–37) цитирует одно парижское издание того же собрания: “Douze Sonates Pour Clavecin ou Forte Piano. Composée dans le stile du célèbre Scarlati par Muzio Clementi. Opéra 27. Paris: Lobry”.

Берлин, Прусская государственная библиотека.

21. Two Favorite / Sonatas / By / Scarlatti Pr: / London. Printed and Sold by J. Cooper. N°. 39. Whitcomb Street, near Coventry Street. [ок. 1792, согласно Хопкинсону (Hopkinson. P. 65), который обладает единственным известным мне экземпляром].

Содержание: К. 32 и 33 и одна соната, начинающаяся так:



22. *Thirty / Sonatas*, / for the / Harpsichord / or / Piano-Forte; / Publish'd (by permission) from Manuscripts in / Possession of Lord Viscount Fitzwilliam, / Composed by / Sigr. Domenico Scarlatti. / Price 15^s / — / LONDON / Printed for R^t. Birchall at his Musical Circulating Library 133

New Bond Street / Of whom may be had / Soler's 27 Lessons — 15/0. [Лорд Фитцуильям датировал свой экземпляр 1800 (Newton. P. 155).]

Опубликовано по рукописи, находящейся в настоящее время в Кембридже, в Музее Фитцуильяма 32 F. 12.

Содержание:

К. 478, 492. 445, 454, 455, 372, 373, 236, 237, 438,
446, 533, 266, 267, 366, 367, 520, 524, 491, 386,
401, 387, 525, 535, 517, 534, 535, 552, 553, 54.

Бостон, Публичная библиотека.

23. *Clementi's / Selection of / PRACTICAL HARMONY, / for the / Organ or Piano Forte; / Containing / Voluntaries, Fugues, Canons & other Ingenious Pieces, / By the most EMINENT COMPOSERS. / To which is prefixed on Epitome of Counterpoint / by the / Editor...* LONDON, Printed by Clementi, Banger, Collard, Davis & Collard, ... [4 тома, первое издание ок. 1811–1815. Существуют разные перепечатки.]

Том II содержит К. 41 и К. 30 (с примечанием: «Далее следует знаменитая Кошачья fuga Доменико Скарлатти»).

Д. ОСНОВНЫЕ ИЗДАНИЯ,

ОПУБЛИКОВАННЫЕ ПОСЛЕ 1800 ГОДА

1. *Oeuvres de DOMINIQUE SCARLATTI pour le Clavecin ou Pianoforte... A Vienne au Bureau d'Arts et d'Industrie ...* [8 томов, 1803–1807].

Список 57 сонат, содержащихся в этом собрании, см.: Sheveloff. P. 160–162.

2. *Sämmtliche Werke für das Piano-Forte von Dominic Scarlatti. Redigiert von Carl Czerni. Wien: Tobias Haslinger* [2 тома, 1839].

Согласно Стасову (Stasoff. P. 20n), это издание было опубликовано в значительной степени по томам, находящимся в настоящее время в Мюнстере, которые Сантини позаимствовал для этой цели. (См. Приложение V А 3.) В доме Сантини в Риме Крамер в 1837–1839 и Лист в 1839 «исполняли на фортепиано или органе пьесы Доменико Скарлатти, Кошачья fuga которого, столь оригинальный и восхитительный шедевр, всегда была одной из самых любимых в этом избранном и интеллигентном обществе любителей музыки». (Stasoff. P. 20). В 1837 в Лондоне, между прочим, Игнац Мошелес действительно исполнял на клавесине Кошачью фугу и другие пьесы Скарлатти (Harding. P. 88–89).

Из двухсот номеров этого издания № 191, 192 и 200 принадлежат Алессандро Скарлатти; № 196 — Солеру и № 195, безусловно, не Доменико Скарлатти. (См. Приложение VII В.)

Издание Черни (не столь широко аннотированное, и потому получившее меньшее распространение, чем его издание Баха) сформировало основу для многих последующих собраний сонат Скарлатти, появившихся в XIX и XX столетии. Относясь к нему отрицательно, я оставляю его без комментариев. Однако предисловие к нему Ганса

фон Бюлова (*Achtzehn ausgewählte Klavierstücke, Leipzig: Peters [1864]*) должно быть упомянуто вместе с неожиданно отрицательными оценками в связи с появлением самого издания Черни. Они отмечают самый низкий уровень оценки наследия композитора за двести лет, прошедшие после его смерти. (Schumann. Vol. I. P. 400–401.)

3. *Opere Complete per Clavicembalo di Domenico Scarlatti. Criticamente rivedute e ordinate in forma di suites da Alessandro Longo. Milano: Ricordi [10 томов и приложение, 1906 и следующие].*

Это наиболее полное из существующих изданий сонат Скарлатти. Его десять томов и Приложение содержат 545 сонат, опубликованных по венским, пармским и музея Фитцуильяма рукописям, а также по оригинальному изданию «Экзерсисов». Оно не содержит сонат К. 41, 80, 94, 97, 142–144, 204 а или b, 452, 453, а также часть сонаты 357. По-видимому, рукописи источников этих сонат были не известны Лонго. К сожалению, нумерация Лонго, а также его группировка сонат в сюиты совершенно разрушают хронологическую и стилистическую последовательность клавирных произведений Скарлатти. Неаккуратность в нумерации, обильное внесение редакторских указаний (ремарок) делают крайне желательным новое более удовлетворительное издание сонат Скарлатти.

Необходимым дополнением к изданию Лонго является Тематический указатель [*Indice Tematico (in ordine di tonalità e di ritmo)*, Milano: Ricordi, 1937].

4. Domenico Scarlatti. 5 Klaviersonaten herausgegeben von Walter Gerstenberg. Regensburg: Gustav Bosse Verlag [1933].

Это составляет нотное приложение к книге Герстенберга (W. Gerstenberg. *Die Klavierkompositionen Domenico Scarlattis*) и включает в себя Сонаты К. 452 и 453 из Мюнстерского манускрипта, К. 204 а и b из Пармского — все они ранее не публиковались; и полную версию Сонаты К. 357 из Пармского манускрипта.

5. Domenico Scarlatti. Four Sonatas for Harpsichord. Transcribed from the manuscripts, with a brief introduction, by Richard Newton. London: Oxford University Press, [1939].

Это издание включает в себя сонаты 42–44 Уэрганского манускрипта (К. 142–144), ранее не публиковавшиеся, и сонату из рукописи Чарльза Уэсли (British Museum Add. 35018 f. 55^b), которую я не могу признать как подлинную скарлаттиевскую. См. Приложение VII В 5.

ПРИЛОЖЕНИЕ VI

Вокальная музыка

А. ОПЕРЫ

1. L'OTTAVIA / RISTITUITA / AL TRONO / MELODRAMA / DELL' ABB. GIULIO CONVÒ / DEDICATO / *All' Illustriss. & Eccellentiss. Signora*, / D. CATARINA / DE MOSCOSA, OSSORIO, / URTADO DE MENDOZA, / SANDOVAL, Y ROCAS. / Contessa di San Stefano de / Gormas, &c. / IN NAPOLI 1703. / Per il Parrino, & il Mutio. / ... (Рим, Библиотека Санта-Чечилия 11662)

[На с. 8 появляется примечание: "La musica è del Sig. Domenico Scarlatti". Посвящение подписал Никола Барбапиккола.]

Arie con stromenti dell'Opera intitolata Ottavia ristituata al Trono. Del Sig.^r Domenico Scarlatti. (Неаполь, Библиотека консерватории Сан-Пьетро а Майелла, 32-2—33).

[Содержит тридцать три арии, среди них два дуэта. Остальная музыка неизвестна.]

2. IL GIUSTINO / DRAMA PER MUSICA / DA Rappresentarsi nel Regio Palazzo in quest'Anno 1703. / PER IL GIORNO NATALITIO / DI FILIPPO QUINTO / Monarca delle Spagne. / DEDICATO / All' Eccellentiss. Signor. / MARCHESE DI VILLENA, / DUCA D' ASCALONIA, & c. / Vicerè, e Capitan Generale / in questo Regno di Napoli. / IN NAPOLI 1703. / Per il Parrino, & il Mutio. / ... (Болонья, Библиотека Университета Segn. A. V. Tab. I, F. III, 37, 4)

[Автор либретто не указан на титульном листе, но его имя на шестой нумерованной странице обнаруживает его как либреттиста *L'Ottavia*, аббата Джулио Конвò. Это либретто представляет собой переработку поставленной в Неаполе в 1684 драмы с тем же названием графа Николо Берегани, для которой изначально музыку написал Легренци. На нумерованной восьмой странице либретто говорится: «Музыка сеньора Доменико Скарлатти». Однако предисловие на шестой нумерованной странице утверждает, что определенные арии, отмеченные буквой "S", принадлежат первому автору. Хотя он не назван по имени, предполагается, что это был Легренци. (См.: Sartori, *Gli Scarlatti a Napoli*. P. 374–377.) Этим знаком отмечены восемь из арий, среди них *E un foco amore*, которая также была положена на музыку Скарлатти. Из пятидесяти двух арий либретто, которые, по-видимому, были положены на музыку Скарлатти, в неаполитанском манускрипте сохранились только двадцать четыре. На нумерованной седьмой странице либретто имеется примечание: «Инженерия и картины [декорации.— А. М.] сеньора Джузеппе Скарлатти». Среди исполнителей значился Томмазо Скарлатти, исполнивший партию Амантио. Импресарио был Никола Барбапиккола.]

Scelta di arie con stromenti del Giustino. Del Sig.^r Domenico Scarlatti. (Неаполь, Библиотека консерватории Сан-Пьетро а Майелла, 32-2-33)

[Содержит двадцать четыре арии, среди них три дуэта. Остальная музыка неизвестна.]

3. L'IRENE / DRAMA PER MUSICA / Da rappresentarsi nel Teatro di / S. Bartolomeo di Napoli / DEDICATO / All' *Illustriss. ed Eccellentiss. Sig. IL SIGNOR* / D. MERCURIO ANTONIO / LOPEZ, FERNANDEZ, PACHECO, / ACUGNA, GIRON, E PORRTOCARRERO, / Conte di S. Stefano de Gormaz, &c. Maestro di / Campo, &c. Capitano delle Guardie Alema- / ne, Figlio dell' *Eccell. Signor Duca d' / Ascalona, Marchese di Vigliena, &c. / Vicere, e Capitan Generale in / questo Regno di Napoli. / IN NAPOLI 1704. / Per il Parrino, & il Mutio. / ...* (Вашингтон, Библиотека Конгресса, Schatz 9539).

[На стр. А₃ либретто имеется следующее примечание: "*Sappi, in tanto, che per non defraudare alla lode (che degnamente e dovuta al Sig. Gio: Battista Pullaroli primo Compositore della Musica) si segneranno l'Arie del medesimo col segno § Tutte, l'altre sono del Sig. Domenico Scarlatti.*" Это посвящение подписал Никола Барбапиккола. Либретто является адаптацией текста Джироламо Фриджимелика Роберти].

Arie con stromenti. Dell'Irene. [следующие полторы строки пересекаются] *Domenico Scarlatti.* (Неаполь, Библиотека консерватории Сан-Пьетро а Майелла, 32-2-29)

[Содержит тридцать три арии. Остальная музыка неизвестна.]

4. LA / SILVIA / DRAMMA PASTORALE / Per il Teatro Domestico di Sua Maestà / LA REGINA / MARIA CASIMIRA / DI POLLONIA. / COMPOSTO, E DEDICATO / ALLA MAESTÀ SUA / DA CARLO SIGISMONDO CAPECI, / E POSTA IN MUSICA / DAL SIG. DOMENICO SCARLATTI / IN ROMA, Per il Rossi, 1710. / ... (Рим, д-р Ульдерико Роланди).

[Cametti (*Carlo Sigismondo Capeci*... Р. 60), без того, чтобы процитировать источник, дает дату исполнения как 27 января 1710. Музыка неизвестна.]

5. TOLOMEO / ET / ALESSANDRO, / OVERO / LA CORONA DISPREZZATA / DRAMMA PER MUSICA / Da rappresentarsi nel Teatro Domestico della Regina / MARIA CASIMIRA / DI POLLONIA / COMPOSTO, E DEDICATO / ALLA MAESTÀ SUA / DA / CARLO SIGISMONDO CAPECI, / Tra gli Arcadi / METISTO OLBIANO. / E POSTO IN MUSICA / DAL SIG. DOMENICO SCARLATTI. / IN ROMA MDCCXI. Nella Stamperia di Antonio de' Rossi alla Chiavica del Bufalo. / ... (Рим, Библиотека Казантенсе, *Commedie* 492 [1])

[Каметти (Cametti. Op. cit. Р. 60), не цитируя источник, указывает дату исполнения — 19 января 1711. Роланди (Rolandi. Р. 4), упоминает либретто с таким же названием, не сообщая имени поэта или композитора, для исполнения в Фермо в 1713 и в Джези в 1727. Эта опера была также исполнена для Аркадии (см. Главу III). Члены Аркадии опубликовали памятный том, озаглавленный: RIME / DI DI-

VERSI AUTORI / PER LO NOBILISSIMO DRAMMA / DEL / TOLOMEO ET ALESSANDRO / *Rappresentato nel Teatro' Domestico della Sacra / Real Maestà* / DI / MARIA CASIMIRA / REGINA DI POLLONIA, / DEDICATE / ALLA MAESTÀ SUA. / IN ROMA, Per Antonio de Rossi alla Piazza di Ceri. 1711. / ... (Посвящение датировано 1 апреля 1711.)]

Tolomeo et Alessandro / overo / La Corona disprezzata, / Opera / Del Sig. Carlo Sigismondo Capeci / Musica / Del Sig. Domenico Scarlatti / L'anno / 1711. (Рим, покойный С. А. Лучиани.)

[Только первый акт в полной оркестровой партитуре. Титул содержит: "DOMINICUS CAPECE" — и прикрепленный лист: "Ad'Uso CS." Поначалу я был склонен согласиться с мнением Лучиани, что этот манускрипт побыл в руках Доменико Скарлатти, но после нескольких недель изучения рукописи и сравнения ее с имеющимися образцами почерка Доменико я пришел к выводу, что это не автограф, а копия, изготовленная, возможно, для либреттиста. (См. Luciani, *Un'opera inedita di Domenico Scarlatti*. См. также Глава III. Факсимиле воспроизведено на ил. 22.)]

6. L'ORLANDO, / OVERO / LA GELOSA PAZZIA. / DRAMMA / Da rappresentarsi nel Teatro Domestico / DELLA REGINA / MARIA CASIMIRA / DI POLLONIA. / COMPOSTO, E DEDICATO / ALLA MAESTA SUA / DA CARLO SIGISMONDO CAPECI / Suo Segretario / *Fra gli Arcadi* METISTO OLBIANO, / E posto in Musica / DAL SIG. DOMENICO SCARLATTI, / *Mastro di Cappella di* SUA MAESTA. / IN ROMA, Per Antonio de Rossi / alla Chiavica del Bufalo. 1711. / ... (Рим, Библиотека Казанатенсе, Commedie 461 [1])

[Каметти (Cametti. Op. cit. P. 60) без указания источника утверждает, что опера была поставлена во время карнавала 1711. Музыка неизвестна.]

7. TETIDE / IN SCIRO / DRAMMA PER MUSICA / Da rappresentarsi nel Teatro Domestico / DELLA REGINA / MARIA CASIMIRA / DI POLLONIA / COMPOSTO, E DEDICATO / ALLA MAESTÀ SUA / DA CARLO SIGISMONDO CAPECI / Suo Segretario / *Fra gli Arcadi* METISTO OLBIANO, / E posto in Musica / DAL SIG. DOMENICO SCARLATTI, / *Mastro di Cappella di* SUA MAESTÀ. / IN ROMA, a Spese di Antonio de' Rossi, / e si vende dal medesimo alla Chiavica / del Bufalo. 1712. / ... (Рим, Библиотека Казанатенсе, Commedie 451. Эта копия либретто, неполная после сцены 3 третьего акта. Страницы 49–64 отсутствуют, переплетенные листы перепутаны и заменены страницами 49–64 из "L'Orlando".)

[Каметти (Cametti. Op. cit. P. 60), без указания источника дает дату исполнения: 10 января 1712.]

Arie della Regina 1712. В *Arie diverse*, fols. 1r — 6v, 57r–90v.

(Неаполь, Библиотека консерватории Сан-Пьетро а Майелла, 34–5–14)

[Десять арий из "Tetide in Sciro", включая два терцета. Из инструментальных частей в партитурах этих арий отсутствуют все, кроме басовых партий. Остальная музыка оперы неизвестна.]

8. IFIGENIA / IN AULIDE. / DRAMMA PER MUSICA / Da rappresentarsi nel Teatro Domestico / DELLA MAESTÀ / DI MARIA CASIMIRA / REGINA VEDOVA DI POLLONIA / COMPOSTO, E DEDICATO / ALLA MAESTÀ SUA / DA CARLO SIGISMONDO CAPECI / Suo Segretario / *Fra gli Arcadi* METISTO OLBIANO, / E posto in Musica / DAL SIG. DOMENICO SCARLATTI, Mastro di Cappella di Sua Maestà. IN ROMA, Per Antonio de' Rossi, e si / vende dal medesimo alla Chiavica / del Bufalo. 1713. / ... (Рим, Библиотека Санта-Чечилия XII 21.)

[Каметти (Cametti. Op. cit. P. 60) без цитирования источника дает дату исполнения 11 января 1713. Музыка неизвестна. Упоминание о декорациях Юварры см. в главе III.]

9. IFIGENIA / IN TAURI. / DRAMMA PER MUSICA / Da rappresentarsi nel Teatro Domestico / DELLA MAESTÀ / DI MARIA CASIMIRA / REGINA VEDOVA DI POLLONIA / COMPOSTO, E DEDICATO / ALLA MAESTÀ SUA / DA CARLO SIGISMONDO CAPECI / Suo Segretario / *Fra gli Arcadi* METISTO OLBIANO, / E posto in Musica / DAL SIG. DOMENICO SCARLATTI, / Mastro di Cappella di SUA MAESTÀ. / IN ROMA, Per Antonio de' Rossi, e si vende / dal medesimo alla Chiavica del Bufalo / l'anno 1713. / ... (Рим, Библиотека Казанатенсе, Commedie 451 [¹].)

[Каметти (Cametti. Op. cit. P. 61) без цитирования источника дает дату исполнения ок. 15 февраля 1713. В библиотеке Санта-Чечилия имеется либретто для исполнения этой оперы в театре Кариньяно в Турине во время карнавала 1719. (Accademia Chigiani. *Gli Scarlatti*. P. 85.) Музыка неизвестна.]

10. AMOR D'UN OMBRA, / E / GELOSIA D'UN AURA. / DRAMMA PER MUSICA / Da rappresentarsi nel Teatro Domestico / DELLA MAESTÀ / DI MARIA CASIMIRA / REGINA VEDOVA DI POLLONIA / COMPOSTO, E DEDICATO / ALLA MAESTÀ SUA / DA CARLO SIGISMONDO CAPECI / Suo Segretario / *Fra gli Arcadi* METISTO OLBIANO; / E posto in Musica / DAL SIG. DOMENICO SCARLATTI / *Mastro di Cappella di SUA MAESTÀ*. / IN ROMA, Per Antonio de' Rossi, e si / vende dal medesimo alla Chiavica / del Bufalo. 1714. / ... (Рим, Библиотека Казанатенсе, Commedie 451 [³].)

[Каметти (Cametti. Op. cit. P. 61) без цитирования источника дает дату исполнения ок. 20 января 1714.]

10 b. NARCISO / DRAMA / DA RAPPRESENTARSI NEL / REGIO TEATRO D'HA YMARKET, / PER / LA REALE ACCADEMIA DI MUSICA / LONDRA. / PER GIOVANNI PICKARD, MDCCXX. (Лондон, Британский музей, 163. g. 16).

[Переработка *Amor d'un Ombra*. Посвящение подписано Паоло Роли, который переработал либретто. Список «действующих лиц и исполнителей» таков: Нарцисс — синьора Дурастанти, Цефал — сеньор Бенедетто Бальдассарри, Аристео — м-р Гордон, Эхо — мисс Анастасия Робинсон, Прокрида — мисс Тёрнер Робинсон. После этого списка следовало примечание: «Музыка синьора Доменико Скарлатти». Согласно Бёрни. (Burney. *A General History of Music*. Vol. II. P. 703), исполнение состоялось 30 мая 1720, и дирижером был Томас Розенгрейв.]

SONGS / in the New / OPERA / Call'd / NARCISSUS / as they are perform'd at the / KINGS THEATRE / For the Royal Academy / Compos'd by / Sig^r: Dom:^{co} Scarlatti / With the Additional Songs / Composed by M:^r Roseingrave / London, Printed for & sold by 1: Walsh. ... (Вашингтон, библиотека Конгресса, М 1500. S285 N3).

[Краткая партитура, без речитативов. Она включает в себя две арии и два дуэта Розенгрейва. Остальная музыка неизвестна.]

11. AMBLETO / DRAMA / Per Musica / DA RAPPRESENTARSI / Nella Sala de' Signori Capranica / nel Carnevale dell' Anno / MDCCXV. / Si vendono a Pasquino nella Libreria di Pietro / Leone all' Insegna di S. Giovanni di Dio. / In Roma, per il Bernabó, l'Anno 1715. / ... (Рим, д-р Ульдерико Роланди).

[Либретто Апостола Дзено, не упомянутого в либретто. На с. 7 «действующие лица» перечислены следующим образом: Гамлет — синьор Доменико Темпести, Веремонда — синьор Доменико Дженовези, Гедоне — синьор Джованни Паита, Герильда — синьор Инноченцо Бальдини, Ильдегарда — синьор Антонио Натилий, Вальдемар — синьор Джованни Антонио Архи, известный как Кортончина, и Сифрид — синьор Франческо Витали. На с. 8 имеется примечание: "Ingegniere, e Pittore delle Scene. Il Sig. Pompeo Aldobrandini."]

[Ария] *Del Sig^{re}: Domenico Scarlatti Nell'Ambleto*. [Текст:] *Ne la mia sfortunata prigionia* [из первого действия, сцена 8]. (Болонья. Библиотека музыкального лица, Ms. DD 47, fols. 39r-42v.)

[В рукописи за этим следует (fols. 43r-45r) неполно нотированная ария в A-dur, ¹²/₈, с текстом: "Si candida si bella", которого нет ни в либретто, ни в *Poesie Drammatiche* Дзено (Венеция, 1744).

12. LA DIRINDINA, farsetta per musica. (Seconda Edizione. In Lucca MDCCXV, Per Leonardo Venturini.) (Брюссель, Библиотека Консерватории.) [Титульный лист по изданию: Luciani, *Postilla*.]

[Примечание в конце: "La musica eccellente di questa farsetta è del Sig. Domenico Scarlatti, che a tutti volentieri ne farà comodo." (Luciani. *Postilla*. P. 201.)]

[Рукописная копия (Рим, д-р Ульдерико Роланди): *Il Maestro di Cappella Intermezzo / ... da farsi nel Teatro di Capranica / / In Roma il 1715 del Sig^{re} Girolamo Gigli*. В копии либретто, принадлежащей Роланди, на с. 7 имеется ремарка (но перечеркнутая пером): «Интермедия. / Диригинда — Доменико Фонтана. / Кариссимо — Микеле Сельватичи. / Лисчионе — Томмазо Биззарри Саносе [?] / Музыка Доменико Скарлатти». Это Интермеццо было, по-видимому, изъято из исполнения «Гамлета» и заменено на *Intermedj Pastoralì*. Музыка недавно была обнаружена Франческо Деграда и на исполнение ее на RAI была помещена рецензия в *Nuova Rivista Musicale Italiana*, II, 6 (1968), P. 1247-1249.

La Dirindina... (Венеция, Уго Леви).

[Партитура, написанная рукой того времени.]

13. INTERMEDJ / PASTORALI / DA RAPPRESENTARSI / Nella Sala de' Sig.^{ri}. Capranica / NEL DRAMA / DELL' AMBLETO. / Si vendono a Pasquino nella Libreria di Pietro / Leone all'Insegna di S. Giovanni di Dio. / In Roma, per il Bernabò, l'Anno 1715. / ... (Рим, д-р Ульдерико Роланди.)

[На с. 2: «Действующие лица. / Эльпина — Синьор Доменико Фонтана. / Сильвано — Синьор Микеле Сельватичи». Музыка неизвестна.]

14. BERENICE / REGINA DI EGITTO, / O VERO / Le Gare di Amore, e di Politica / DRAMMA PER MUSICA / Da recitarsi nella Sala de' Signori Capranica / nel Carnevale dell' anno 1718. / DEDICATO / All' Ill^{ma}. & Ecc^{ma}. Signora, / LA SIG. CONTESSA / ERNESTINA / DI GALASSO, / Nata Contessa di Dietrechstein. / Ambasciatrice di S. Maestà Cesarea Cattolica / alla Santa Sede. / ... / In Roma, nella Stamperia del Bernabò. 1718. (Рим, Библиотека Казанатенсе, Commedie 451 [4].)

[Либретто Антонио Сальви, имя которого в либретто не указано. Текст Сальви был положен на музыку Перти в 1709 и Генделем в 1737 (Loewenberg. P. 96). На с. [7] имеется список «Персонажей оперы» (и исполнителей): Береника — Гаэтано Наричи, Селена — Карло Скальци..., Деметрио — Карло Бернарди, Алессандро — Доменико Гизи; Фабио — Аннибале Пио Фабри, Арсак — Гаспар Гери, Аристокло — Карло Маччиокини, Сибиллина — Пьетро Риччи, Мененио — Микеле Сельватичи. Музыка Доменико Скарлатти и Николо Порпора. На с. [8] упомянуты "Architetto delle Scene. / Il Sig. Antonio Canavari. / Ingegniere delle Machine, e Trasfigurazioni. / Il Sig. Cavalier Lorenzo Mariani. / Pittore / Il Sig. Gio Battista Bernabò." Музыка неизвестна.]

15. Семнадцать произведений, каждое из которых названо Sinfonia (Париж, Библиотека консерватории, Rés. 2634).

[1.] A-dur, *Grave, Presto, Adagio, Allegrissimo presto*, для струнных и continuo. (Fols. 1r–3v)

[2.] G-dur, *Allegro, Grave, Minuet*, для поперечной флейты, гобоя, струнных и continuo. (Fols. 4r–8r)

[3.] G-dur, *Allegrissimo, Grave, Allegrissimo*, для струнных и continuo. (Fols. 8v–10v)

[4.] D-dur, *Tempo di marciata, Adagio, Prestissimo*, для гобоя, струнных и continuo. (Fols. 11r–12v)

[5.] a-moll, *Allegro, Adagio*, для двух скрипок и continuo. (Fols. 13r–14r)

[6.] D-dur, *Allegro, Grave e staccato, Allegro*, для гобоя, двух скрипок и continuo. (Fols. 14v–18v)

[7.] C-dur, *Presto, Adagio e staccato, Allegrissimo*, для струнных и continuo. (Fols. 19r–22v)

[8.] B-dur, *Allegro, Grave, Minuet*, для гобоя, струнных и continuo. (Fols. 23r–26r)

[9.] d-moll, *Presto-Allegro, Minuet*, для гобоя, струнных и continuo. (Fols. 26v–28v)

[10.] G-dur, *Allegro, Grave, Allegro*, для гобоя, струнных и continuo. (Fols. 29r–33r)

[11] C-dur, *Allegro, Adagio, Minuet*, для гобоя, струнных и continuo. (Fols. 33v–36v)

[12] G-dur, *Allegro, Grave, Minuet*, для гобоя, струнных и continuo. (Fols. 37r–40r)

[Это Увертюра к “*Narciso*”]

[13] B-dur, *Presto, Grave, Presto*, для гобоя, струнных и continuo. (Fols. 40v–44v)

[Это «Интродукция» к “*Tolomeo*”]

[14] G-dur, *Allegro-Presto, Adagio, Minuet*, для гобоя, струнных и continuo. [*Adagio*, однако требует только флейты, гобоя и скрипки.] (Fols. 45r–49r)

[15] B-dur, *Allegro, Grave, Allegro*, для гобоя, струнных и continuo. (Fols. 49v–51r)

[16] A-dur, *Allegro, Grave, Allegro*, для гобоя, струнных и continuo (Fols. 51v–52v)

[Это Увертюра к “*Tetido in Sciro*”]

[17] C-dur, *Allegro e Presto, Largo e staccato, Presto*, для двух гобоев, струнных и continuo (Fols. 53r–58v) [Записано разными почерками].

[Возможно, что этот том содержит увертюры к еще каким-то операм Доменико Скарлатти, но на данный момент они не установлены.]

В. ОРАТОРИИ, СЕРЕНАДЫ И ДРУГИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ, НАПИСАННЫЕ ПО КАКОМУ-ЛИБО ПОВОДУ

1. IL / CONCILIO / DEGLI DEI / Radunato in ocassione del Parto / Dell' *Illustrissima, ed Eccellentissima Signora* / LA SIGNORA / D. GIOVANNA / ALLIATA, E BONANNO / principessa di Villafranca, duchessa / de la Sala di Paruta &c. / SERENATA A CINQUE VOCI, / CONSACRATA / All' *Illustrissimo, ed Eccellentissimo Signore* / IL SIGNORE / D. GIUSEPPE / ALLIATA, E COLONNA / Principe di Villafranca &c. / COMPOSTA DA D. PIETRO RICCIO, / E POSTA IN NOTE DA DOMENICO SCARLATTI. / In Napoli, per Michele Luiggi Muzij 1704. /

[Заглавие воспроизведено в: Malinowski, W. O teatrze królowej Marii Kazimiery, Domenico Scarlattim i kilku innych sprawach z Michałem Bristigerem. *Ruch Muzyczny*, XX/13 (1976). P. 2–6.]

2. LA CONVERSIONE DI CLODOVEO RE DI FRANCIA ... ROMA. A. de' Rossi 1709. (Рим. Ватиканская библиотека [Cametti. *Op. cit.* P. 60].)

[Вероятно, исполнено в Великий пост, 1709.]

LA CONVERSIONE / DI CLODOVEO / RE DI FRANCIA. / ORATORIO / DEL SIG. CARLO SIGISMONDO CAPECI. / *Posto in Musica* / DAL SIGNOR DOMENICO SCARLATTI. / FATTO CANTARE / DA' SIGNORI CONVITTORI / DEL SEMINARIO ROMANO. / L'Anno 1715. / In Roma, Per Gaetano Zenobi, Stampatore, e Intagliatore / della Santità di N. S. CLEMENTE XI. / ... (Рим, д-р Ульдерико Роланди.)

[Музыка неизвестна.]

3. *Applauso Devoto* / AL NOME DI / MARIA SANTISSIMA / *Cantata á trè Voci* / Da recitarsi nel Palazzo della Regina / MARIA CASIMIRA / DI POLONIA. / *Composta, e dedicata à Sua Maestà / Da Carlo Sigismondo Capeci / Suo Segretario.* / *Detto frà gli Arcadi Metisto Olbiano,* / E posta in Musica / Dal Signor Domenico Scarlatti / *Maestro di Cappella della Maestà Sua.* / In Ronciglione Per il Toselli Stamp. Vescovale, e Pub. 1712. / ... (Рим, д-р Ульдерико Роланди.)

[Ремарка на с. 3: "*Per l'Anniversario della Liberatione di Vienna.*" [«В годовщину освобождения Вены»] (12 сентября, 1683) Музыка неизвестна.]

4. APPLAUSO GENETLIACO / ALLA REALE ALTEZZA / DEL SIGNOR INFANTE / DI PORTOGALLO, / DA CANTARSI NEL PALAZZO / DELL' ECCELENTISSIMO SIGNORE / MARCHESE DI FONTES / *Ambasciadore Straordinario della Maestà / Portoghese alla Santità di N. S. Papa* / CLEMENTE XI. / POSTO IN MUSICA / DAL SIGNOR DOMENICO SCARLATTI / *Maestro di Cappella di Sua Eccellenza.* / In Lucca per Girolamo Rabetti. 1714. / ... (Рим, д-р Ульдерико Роланди.)

[Исполнено, как указано в тексте, в честь рождения (6 июня 1714) Инфанта Португальского. На с. 3 имеется следующая ремарка: «Действующие лица и исполнители: Цирцея — синьора Катерина Леллия Мосси, / Аврора — синьора Паола Алари, Улисс — синьор Витторио Киккери». Музыка неизвестна.]

5. CANTATA / DA RECITARSI / NEL PALAZZO APOSTOLICO / LA NOTTE / DEL / Ss.^{mo} NATALE / *Nell'Anno MDCCXIV.* / COMPOSTA / DA FRANCESCO MARIA GASPARRI / Tra gl'Arcadi / EURINDO OLIMPIACO / MUSICA / DEL SIGNOR DOMENICO SCARLATTI. / IN ROMA. MDCCXIV. / Nella Stamperia della Reverenda Camera Apostolica. / ... (Рим, д-р Ульдерико Роланди.)

[Музыка неизвестна.]

6. CONTESSA / DELLE STAGIONI, / SERENATA / DA CANTARSI NEL FELICISSIMO / *Giorno Natalizio* / DELLA S. R. MAESTÀ / DI / MARIANNA GIOSEFFA / Regina di Portogallo, / NEL REGIO PALAZZO. // LISBONA OCCIDENTALE, / Nella Officina di PASQUALE DA SYLVA, / *Impressore di Sua Maestà.* / M. DCCXX. / ... (Лиссабон, Национальная библиотека L. 1.327-A.)

SERENATTA / a quatro voci / Di Dom^{co}. Scarllati. [Sic!— A. M.] / Primavera Invern. / Estat. Autun. / [добавлена ремарка:] *con cori.* (Венеция, Национальная библиотека Марциана, Ms. 9769.)

[На пронумерованном листе, предшествующем титульному, список певцов-солистов: «Весна — Флориано, Лето — Кристины, Осень — Мосси, Зима — Д. Луиджи». Ясно, что это произведение исполнялось в королевском дворце в Лиссабоне 6 сентября 1720 в день рождения королевы Марианны (*Gazeta de Lisboa*. 1720. 12 сент.). В конце рукописи (fol. 72v) имеется ремарка: «Конец первой части» Музыка второй части печатного либретто неизвестна. Партитура для двух сопрано соло, альты, тенора, хора, двух труб, двух валторн, флейты и струнных.]

7. CANTATA / PASTORALE, / SERENATA / DA CANTARSI NEL GIORNO / DI / S. GIOVANNI / EUANGELISTA, / NEL REGIO PALAZZO / DI / GIOVANNI QUINTO / Rè di Portogallo. / LISBONA OCCIDENTALE, / Nella Officina di PASQUALE DA SYLVA, / Impressore di Sua Maestà. / M. DCCXX. / ... (Лиссабон, Марио де Сампайо Ребейро.)

[Об исполнении этого произведения в королевском дворце 27 декабря 1720 года было сообщение в *Gazeta de Lisboa*. 1721. 2 янв. Музыка неизвестна.]

8. SERENATA.

[Об исполнении этого произведения в королевском дворце 6 сентября 1722 года было сообщение в *Gazeta de Lisboa*. 1722. 10 сент. Либретто и музыка неизвестны.]

9. SERENATA.

[Об исполнении этого произведения в королевском дворце 27 декабря 1722 года было сообщение в *Gazeta de Lisboa*. 1722. 31 дек. Либретто и музыка неизвестны.]

10. FESTEGGIO / ARMONICO / NEL CELEBRARSI IL REAL MARI-TAGGIO / De' molto Alti, e molto Poderosi / Serenissimi Signori / D. FER-DINANDO / DI SPAGNA / Principe d' Asturia, / E D. MARIA / INFANTA DI PORTOGALLO, / che Dio guardi, / CHE SI ESEGUI NEL REAL PALAZZO / di S. Maestà / A di 11. di Gennaio del presente anno / di 1728. / POSTO IN MUSICA DA DOMENICO / Scarlati, Regio compositore. / LISBONA OCCI-DENTALE, / Nella Officina de GIOSEPPE ANTONIO DI SYLVA. / M. DCC. XXVIII. / ... (Рим, Библиотека Санта-Чечилия, 6387.)

[Музыка неизвестна. Переплетено в том же томе, в котором помещены копии других либретто для официальных празднеств португальского двора: *Il D. Chisciotte*, 1728; *Dramma Pastorale*, 1726; *Il Sacrificio di Diana*, 1722; *Gl'amori di Cefalo e d'Endimione*, 1722. В этих либретто, однако, композитор не указан. Сампайо Рибейро (Samprayo Ribeiro. EI-Rei D. João, o quinto. P. 81) приводит список других либретто в Национальной библиотеке Лиссабона (L. 1.327-A), для которых имя композитора не указано: *Gl'Amorosi Avvenimenti* (24 июня 1722); *Gl'Amori di Cefalo e d'Endimione* (22 октября 1722) (см. выше); *La Costanza gradita* (22 октября 1725); *Amor nasce da un'sguardo* (27 декабря 1725); *Andromeda* (26 июля 1726); *Il doppio amor vilipeso* (6 июня 1726); *L'Aurora* (27 декабря 1727). *Gazeta de Lisboa* от 24 октября 1720 упоминает, без имени композитора, исполнение 22 октября итальянской серенады *Triunfo das Virtudes*. Возможно, некоторые из этих произведений были на музыку Скарлатти.]

С. НЕПОЛНЫЙ СПИСОК КАМЕРНЫХ КАНТАТ И АРИЙ, ПРИПИСЫВАЕМЫХ СКАРЛАТТИ

[В каталогизировании и атрибуции музыки членов семьи Скарлатти существует такая путаница, при этом стиль Доменико в его вокальных произведениях по большей части настолько лишен индивидуальных особенностей, что я не могу ручаться за аутентичность

нижеперечисленных произведений. За исключением тех, что находятся в Мюнстере или специально отмеченных, эти произведения значатся в опубликованных каталогах нижеуказанных библиотек или в «Лексиконе» Эйтнера (*Eitner, Quellenlexikon*). Я исключил несколько из них, поскольку при тщательном исследовании они показались слишком уж сомнительными, чтобы их включать сюда. Я также внес сюда квалификационные замечания, а явные ошибки в более ранних ссылках на те издания, которые я сам видел, исправил без оговорок. За исключением случаев с ариями, хранящимися в Дрездене, включенные в каталог названия относятся к кантатам.]

Берлин, Прусская государственная библиотека:

Dorme la rosa, сопрано и continuo.

Onde della mia Nera, голос и continuo.

[Также в Вене, Общество друзей музыки (согласно Эйтнеру).]

T'amai, Clori t'amai, голос и continuo.

Болонья, архив Сан-Петронио:

A chi nacque infelice, альт и continuo.

Ah sei troppo infelice, сопрано и continuo.

[Обе опубликованы в издании Lino Bianchi, Милан, Рикорди.]

Брюссель, библиотека консерватории:

Две кантаты

Дрезден, Саксонская библиотека, Ms. В 38.

Четыре арии для альты и инструментов

Se pensi mai se spe

Se tu sarai fedel

Consolati e spera. (Опубликовано: Alessandro Parisotti. *Arie antiche*. Vol. I. Facs. 2. Милан, Рикорди.)

Se vuoi ch'io t'mi;

[Эйтнер квалифицирует эти арии как дошедшие из неизвестной оперы. Он не приводит оснований такого своего заключения. Исследуя известные опубликованные либретто (за исключением *Il Giustino*), я не нашел для них.]

Флоренция, библиотека консерватории:

Кантата в томе, озаглавленном "Stravaganze" (Luciani, *Postilla*)

Лондон, Британский музей:

A menissimi prati, бас и continuo.

Selve, caverne e monti, сопрано и continuo.

Лондон, Королевская библиотека:

Se per un sol momento, два голоса и continuo.

Tirsi caro, два голоса и continuo.

Se dicesse un core, голос и continuo.

Pur nel sonno almen tal'ora, голос, две скрипки и continuo.

Sospendi o man per poco, голос и continuo.

No, non fuggire o Nice, голос и continuo.

Qual pensier, голос и continuo.

Fille gia piu поп *parlo*, голос и continuo.

Ti icirda o bella Irene, голос и continuo.

Con qual cor, голос и continuo.

O qual meco Nice cangiata, голос, две скрипки и continuo.

Di Fille vendicarmi vorrei, голос и continuo.

Лондон, библиотека Королевского колледжа музыки:

Quando penso, сопрано и continuo.

Vago il ciel, сопрано и continuo.

[Дент включает в свой список одну кантату Алессандро, хранящуюся в Мюнстере, которая начинается этими же словами.]

Мюнстер, библиотека архиепископа Сантини:

Care pupille belle, сопрано, две скрипки и continuo.

[Надпись: "Luglio 1702"]

Dopo lungo servire, альт, две скрипки и continuo.

[Надпись "2 Lug. 1702"]

Неаполь, библиотека консерватории Сан-Пьетро а Майелла:

Bella rosa adorata, сопрано и continuo.

Sono un alma tormentata, сопрано и continuo.

Падуа, библиотека Антониана:

Deh che fate o mie pupille.

Quando miro il vostro foco.

Rimirai la rosa un d'i.

Париж, библиотека Арсенала:

Cantatas.

Париж, Национальная библиотека:

Al fin diviene amante.

[Атрибутирована Доменико согласно имеющейся рукописной ремарке. В опубликованном каталоге так не значится.]

Парма, библиотека Палатина, музыкальный отдел [располагается в консерватории Арриго Бойто]:

Ninfe belle e voi pastori, сопрано и continuo.

[Имеет ремарку: "Fatta in Livorno dal Sig. Domenico Scarlatti."]

Se sai qual sia la pena, сопрано и continuo.

Вена, Национальная библиотека:

Восемь кантат для сопрано, двух скрипок и continuo:

O qual meco, o Nice.

Se fedele tu m'adori.

Dir vorrei.

Pur nel sonno almen.

Che vidi, oh ciel.

Piangete, occhi dolenti.

Tinte a note di sangue.

Scritte con falso inganno.

Вашингтон, Библиотека Конгресса:

E pur per mia sventura, сопрано и continuo.

V'adoro o luci belle, сопрано и continuo.

Д. ЦЕРКОВНАЯ МУЗЫКА

1. *Miserere* [g-moll, S.A.T.B., concertino, удвоенные голоса]. (Рим, Ватиканская библиотека, базилика Юлия, V — 31 [Отдельные партии, AUTOGRAPH] Факсимиле см. ил. 21.)

[Благодаря присланным мне Марио де Сампайо Рибейро начальным тактам, мне удалось идентифицировать с этим произведением *Miserere*, хранящееся в Библиотеке Элваса, которое он упоминает (Mario de Sampayo Ribeiro. *A música em Portugal*. P. 65).]

2. *Miserere* [e-moll, S.A.T.B., concertino, удвоенные голоса]. (Рим, Ватиканская библиотека, базилика Юлия, V — 31 [отдельные партии, более поздние изменения, но дающие представление об оригинале].)

3. *Iste Confessor* [G-dur, S. A. T. B., орган continuo]. (Рим, Ватиканская библиотека, базилика Юлия, V — 32 [отдельные партии, более поздняя партитура и добавленные партии]; Болонья, библиотека музыкального лица, LL. 281.)

4. *Stabat Mater* [c-moll, 4 S. 2 A. 2 T. 2 B (двойной пятиголосный хор), орган continuo]. (Болонья, библиотека музыкального лица, КК 92 [партитура]; Берлин, Прусская государственная библиотека, Mb. O. 605 [партитура]; Вена, Национальная библиотека 16739. P [партитура]; Кембридж (Масс.), Джордж Б. Уэстон [отдельные партии]; Мюнстер, Библиотека архиепископа Сантини, Sant Hs 396 I [партитура, но, очевидно, не «рукописный оригинал», о котором упоминает Стасов (Stasoff. P. 61).]

Опубликовано (Рим, De Santis, 1941) в издании Бонавентуры Сомма, с предисловием Альфредо Казеллы (Казелла упоминает о существовании рукописной копии в Ospedaleto в Венеции).

5. *Nisi quia Dominus a 4*. (Рим, базилика Либерiana [Казелла, предисловие к *Stabat Mater*]).

6. *Missa*. (Рим, базилика Либерiana [Казелла, *ibid.*].)

[Возможно, это то произведение, которое имели в виду Мендель и Рейссман (Mendel & Reissmann. Vol. IX. S. 72), когда писали: "In Rom componirte S. mehrere Kirchenmusiken, eine vierstimmige Messe (1712) und ein *Salve Regina* sind bekannt".]

7. *Salve Regina* [a-moll, сопрано, альт, орган continuo]. (Болонья, библиотека музыкального лица, КК 93 [партитура и вокальные голоса; вторая половина партии сопрано утрачена].)

8. *Magnificat* [d-moll, S.A.T.B., (continuo)]. (Мюнстер, библиотека архиепископа Сантини, Sant Hs 3959 [партитура, аннотирована в соответствии с оригиналом "Il Basso è stato posto da Fortunato Santini"].)

9. *Te Deum* [C-dur, S.A.T.B., concertino, удвоенные голоса, орган continuo]. (Лиссабон, архивы лиссабонской епархии; в настоящее время их хранителем является Марио де Сампайо Рибейро [партитура, рукопись конца XVIII века].)

[Сампайо Рибейро утверждает, что этот *Te Deum* — лучшее в его собрании, и что *Te Deum* в библиотеке города Гимарайнш является копией этого произведения.]

10. *Motetto per l'Ognissanti (Te Gloriosus)* [S.A.T.B.]. (Лиссабон, *ibid.* [отдельные партии; рукопись конца XVIII века].)

[Примечание: по мнению Сампайо Рибейро, *Motetto al S. Sacramento ad 8 voci* и *Salmo (Laudate) ad 8*, упоминаемые Казеллой в его предисловии к *Stabat Mater*, это произведения не Доменико, а Алессандро.]

11. *Missa Quatuor Vocum* [g-moll, S.A.T.B.]. (Мадрид, королевский дворец, капелла 102, fols. 103v-138r [отдельные партии, скопированные для использования из одного тома]. Факсимиле *Et Incarnatus* см. ил. 23.)

[В томе, датируемом 1754.]

12. Псалмы *Dixit Dominus* и *Lauda Jerusalem*, которые упомянуты Солером (*Llave de la Modulacion*. P. 115) как скопированные им самим, являются, по-видимому, произведениями Скарлатти. Местонахождение неизвестно.

13. *Salve Regina* [A-dug, сопрано и струнные]. (Неаполь, библиотека консерватории Сан-Пьетро а Майелла, 22-4-2 [партитура, в которой имеется надпись: "Fatta nell'anno 1756."]; Болонья, библиотека музыкального лица, KK 95 [партитура, ремарки: "Ultima delle sue composizione fatta in Madrid poco prima di morire" и "All'Ottimo Amico ed egregio Professore in Musica il Sig. Luigi Bandelloni — F. Santini". Ремарка в конце: "Questa e l'ultima Opera di Dom.co Scarlatti fatta in Madrid poco prima di morire."]; Берлин, Прусская государственная библиотека, Ms. Winterfeld 13 [партитура, надпись: "Ultima delle sue opere, fatta in Madrid poco prima di morire."]; Мюнстер, Библиотека архиепископа Сантини, Sant Hs 3514 [партитура с такой же ремаркой, как в предыдущей, а также с надписью: "Fortunato Santini per suo uso."].)

ПРИЛОЖЕНИЕ VII

Разные спорные и фальсифицированные произведения

А. РАЗНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ, ПРИПИСЫВАЕМЫЕ ДОМЕНИКО СКАРЛАТТИ

1. Неуточненные «дополнительные медленные части из рукописных сольных пьес» в издании Ависона Двенадцать концертов (Лондон, 1744). См. Приложение V С 4.

2. Две пьесы в рукописном собрании *Sonate e fughe per cembalo*. (Болонья, библиотека музыкального лица. КК 96. Р. 17–18, 23–26.)



3. Десять четырехголосных мадригалов. (Флоренция, библиотека Консерватории, согласно Лучиани (Luciani, *Postilla*. Р. 201). Имеется ремарка: “Ridotti in questa guisa da Ciccio Durante, ma il canto e il basso sono di Domenico Scarlatti.”

4. *Tre Sonate a Violoncello e Basso*. (Болонья, библиотека музыкального лица, КК 410.) Сомнительной аутентичности.

5. *Capriccio fugato del Sig. Scarlatti à dodici*. (Лондон, Британский музей, Egerton Ms. 2451, fols. 92v–99r). Двенадцать партий не совсем самостоятельных. Отсутствуют указания инструментов и голосов. Эта же пьеса появляется как *Fuga Estemporanea* в мюнстерском собрании (библиотека архиепископа Сантини, Sant Hs 3969 [партитура, S.A.T.B., без слов, без струнных], и Sant Hs 3960 как “fuga a 12” [без указания голосов и инструментов], по-видимому, принадлежит Дуранте). Опубликовано (Köln, Hans Gerig, 1969) в издании Paul Winter.

6. Сонаты 10 и 13 в *Ventiseis Sonatas Inéditas* в транскрипции Энрике Гранадоса. См. Приложение V А 8.

7. Соната в *Two Favorite Sonatas... London...* J. Cooper [ок. 1792]. См. Приложение V С 21.

В. ФАЛЬСИФИЦИРОВАННЫЕ КЛАВИРНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

1. Фура f-moll (Roseingrave II, p. 9; Vienna G 51; Czerny 200) Алессандро Скарлатти. (См. Приложение V С 2.)

2. Четыре сонаты в Воивин III. (См. Приложение V С 9.)

Соната 1 C-dur.

Соната 3 F-dur.

Соната 8 C-dur. [Это третья часть Сонаты 1 в *Sonate per Cembalo composte dal Sig^r. Galuppi*. London: Printed for I. Walsh. ... (За установление этого факта я признателен Вере Пилкингтону).]

Соната 10 F-dur. [Эта, как и предшествующие подложные сонаты в этом собрании, такие как Соната 8, могут быть обнаружены в других печатных изданиях XVIII столетия других авторов. Я не обнаружил их в известных мне собраниях произведений Галуппи. Я принял Сонату 6 из этого тома (К. 97; больше нигде не опубликована) как подлинную сонату Скарлатти.]

3. [Six] SONATES / POUR LE CLAVECIN. / Par / DOM^{CO}. SCARLATTI / Maitre de Clavecin du Prince / des Asturies. / OPERA IV. / ... / A PARIS, / ... Boivin ... / Le Clerc ... / ... (Париж, Национальная библиотека).

[Каждая соната в четырех частях, за исключением Сонаты 4, в которой пять частей. Все они нотированы двухголосно, а бас снабжен цифровкой. Их принадлежность к Скарлатти полностью отвергается на основании того факта, что следующие части находятся в *Songs in the New Opera call'd Pyrrhus and Demetrius* (опера Алессандро Скарлатти *Pirro e Demetrio*) ... (London), Walsh, Randall, Hare, ок. 1708).

Соната 2, первая часть: *Sento piu dolce il vento* (p. 49).

Соната 2, вторая часть: *Ruggiadose odorose violette* (p. 22).

Соната 2, третья часть: *Love thou airy vain Illusion* (p. 45).

Соната 4, первая часть: *Gentle sighs a while releive us [sic]* (p. 15).

Соната 5, третья часть: *Rise O Sun* (p. 2).

Впервые мое внимание к одной из них привлек Манфред Букфцер.]

4. Соната C-dur (Allegro, C), № 5 в RACCOLTA MUSICALE / CONTENENTE / VI. SONATE / PER IL CEMBALO SOLO / ... / Opera / II^{da} a Norimberga. / Alle Spese di Giovanni Ulrico Haffner ... [ок. 1757. Hopkinson. P. 67].

[Герстенберг (Gerstenberg. P. 36) на основании стилистических аспектов отвергает ее как произведение Доменико Скарлатти. Заголовок этой сонаты, единственной в этом собрании, атрибутируемом Скарлатти, именует его как "Cavalliero dell' Habito di Cristo, in Madrid." По-видимому, эта ремарка дала основание более поздним авторам считать Скарлатти кавалером этого Ордена.]

5. Соната F-dur (Andante, C). (Опубликована Ньютоном как № 4 по рукописной копии Чарльза Уэсли, Лондон, Британский музей, Add. 35018, fol. 55b.) [По моему мнению, эта соната — сознательная имитация некоторых наиболее очевидных особенностей стиля Скарлатти каким-то композитором, появившимся в итальянской музыке в конце XVIII столетия. Такие эпизоды, как в тт. с 9–16, обращение с доминантой и септаккорды на побочных ступенях — все это вызывает подозрение.]

6. Соната F-dur (Andante cantabile, $\frac{6}{8}$). (Clementi 2, Czerny 195.) [Герстенберг (Gerstenberg. P. 39) совершенно справедливо отвергает эту сонату, как произведение Скарлатти. Ее автор, вероятно, Клементи.]

7. Соната F-dur (Allegro, *alla breve*). (Clementi 12, Czerny 196.) Это соната № 5 из *XXVI Sonatas para Clave por el Padre Fray Antonio Soler*: Лондон, Birchall.

8. Фуга a-moll (Vienna G 48, Czerny 191). Это часть из Токкаты № 10 рукописи Хиггса (Йельская школа музыки), опубликованная Шедлоком (J. S. Shedlock. *Alessandro Scarlatti, Harpsichord and Organ Music*. London, 1908). По поводу происхождения этой, а также Фуги G-dur, см. Замечания Клаудио Сартори (Claudio Sartori) в издании: *Alessandro Scarlatti. Primo e Secondo Libro di Toccate*. P. 140–143.

9. Фуга G-dur (Vienna G 47, Czerny 192). Это часть *Toccata Settima* в рукописи Хиггса (см. выше). Она появляется в качестве прелюдии, атрибутируемой Доменико, в издании пьес Доменико Гансом фон Бюловом (Лейпциг, Peters) и Буонамичи (Нью-Йорк, G. Schirmer).

10. *Concerto à cembalo concertato, Violino I^{mo}, Violino II^{do}, Flauto I^{mo}, Flauto II^{do}, Corno I^{mo}, Corno II^{do}, Viola e Basso*. (Берлин, Прусская государственная библиотека, Mus. ms. 19679). Исходя из стилистических особенностей, я отвергаю возможность принять ее как произведение Доменико Скарлатти. Возможно, это произведение Джузеппе.

11. Две сонаты в конце манускрипта, переплетенные с первыми двумя томами издания Уэргана. (См. Приложение V С 11 и 15.) Этот манускрипт содержит девятнадцать сонат, записанных почерком конца XVIII века, первоначально пронумерованных как 13–31 (очевидно, чтобы следовать за собранием из двенадцати сонат — либо в рукописном, либо в печатном виде). Эти девятнадцать сонат следующие: К. 96, 121, 109, 54, 139, 143, 48, 144, 50, 110, 142, 181, 347, 108, 380, 381 (из которых только К. 181, 347, 380 и 381 отсутствуют в так называемом манускрипте Уэргана [Приложение V А 5]); соната Солера (та, что значится в Приложении VII В 7), соната C-dur $\frac{3}{4}$ *Presto* и соната C-dur $\frac{9}{8}$ *Prestissimo*.

Ни одна из этих двух последних сонат не может быть признана скарлаттиевской. Они ближе к Солеру. (Нью Хейвен, Йельская школа музыки, Ма 31 / Sca 7^k / С 11).

С. ФАЛЬСИФИЦИРОВАННЫЕ ВОКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

1. Две кантаты для сопрано *Al fine m'uccidete o miei pensieri* и *Stravagante non è l'amor ch'io sento*. (Неаполь, библиотека консерватории Сан-Пьетро а Майелла, 57–39.) [Хотя каталогизированы как произведения Доменико Скарлатти, в рукописях они атрибутируются Алессандро, Дент включает их в свой каталог произведений Алессандро.]

2. *Canzone per Alto*. [Эйтнером записаны как находящиеся в Берлине — в Прусской государственной библиотеке и в собрании Вагнера. В 1938 этого произведения в Прусской государственной библиотеке не было.]

3. Мотет *Memento Domine David*. (Лондон, Британский музей, Egerton Ms. 2451, fol. 65.) [То же произведение в Add. 14 1 66 атрибутируется Алессандро. Оно так и значится у Дента.]

4. Опера, *Didone Abbandonata* (Рим, 1724) на текст Метастазियो. [Мне не удалось найти ни одной ссылки XVIII века на то, что Доменико положил на музыку это либретто. Недавние упоминания, такие как у Бувьера (Bouvier) и Брунелли (Brunelli) (*Tutte le opere di Pietro Metastasio*), безусловно, основаны на ошибке. Бёрни (Burney. *Memoirs of ... Metastasio*. Vol. 1. P. 36) говорит, что она была исполнена в Риме с музыкой Доменико Карро, композитором неаполитанской премьеры 1724. См. Глава V, примечание 34.]

5. Три арии: *Sparge al Mare*, *Passagier che fa ritorno* и *Immagini dolenti*, Джузеппе Скарлатти.

[*Sparge al Mare* и *Passagier che fa ritorno* из оперы Джузеппе Скарлатти *Merope* (Рим, 1740) были исполнены в Лондоне 31 октября 1741 в составе пастиччо *Alessandro in Persia* и упомянуты Бёрни как произведения Доменико Скарлатти (Burney. *A General History of Music*. Vol. II. P. 838). Бёрни (ibid. 840) подобным же образом говорит, как об арии Доменико, о *Immagini dolenti* из *Arminio in Germania* (Флоренция, 1741) Джузеппе Скарлатти, исполненной в Лондоне 20 апреля 1742 в пастиччо *Meraspe, o l'Olimpiade*. (См. Walker. P. 195.)

БИБЛИОГРАФИЯ

Данная библиография включает в себя только те труды, которые были полезны для меня в ходе работы над этой книгой. Она не претендует на то, чтобы дать полный список публикаций, касающихся Доменико Скарлатти, включить работы, полностью основанные на источниках, отмеченных уже здесь, или увековечить названия работ, представляющих сомнительную ценность. В случае отсутствия иных указаний имеется в виду издание, ссылки на которое даются в данной книге.

(Accademia Musicale Chigiana.) *Gli Scarlatti (Alessandro-Francesco-Pietro-Domenico-Giuseppe)*. Siena, 1940.

Adami da Bolsena, Andrea. *Osservazioni per ben regolare il Coro dei Cantori della Cappella Pontificia*. Roma, 1711.

Addison, Joseph. *Remarks on several parts of Italy, &c. In the Years, 1701, 1702, 1703*. 5th ed.; London, 1736.

Ademollo, Alessandro. *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo*. Roma, 1888.

Agricola, J. F. *Anleitung zur Singkunst. Aus dem Italiänischen des Herrn Peter Franz Tosi, ... mit Erläuterungen und Zusätzen von Johann Friedrich Agricola*. Berlin, 1757.

Almeida, Fortunato de. *História de Portugal*. Coimbra, 1922–1926.

Alvarez de Colmenar, Juan. *Annales d’Espagne et de Portugal*. Amsterdam, 1741.

Anglès, Higiní. (См.: Soler, Antoni; *Sis Quintets*.)

Anglès, Higiní. “Das spanische Volkslied”. *Archiv für Musikforschung*, III (1938), S. 331–362.

Annunzio, Gabriele d’. *Leda senza Cigno*. Milano, 1916.

Argenson, R. L. de V. de P., marquis de. *Mémoires et journal inédit du Marquis d’Argenson*. Paris, 1857–1858.

Armstrong, Edward. *Elisabeth Farnese*. London, 1892.

Aulnoy, Madame d’. *Relation du Voyage d’Espagne, avec une introduction et des notes par R. Foulché-Delbosc*. Paris, 1926.

Avison, Charles. *An Essay on Musical Expression*. London, 1752.

Bach, C. P. E. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlin, 1753, 1762. [Перепечатано в виде факсимиле. Leipzig, 1957].

Bach, C. P. E. *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, trans. and ed. by William J. Mitchell. New York, 1948.

Bach, J. S. *Keyboard Practice Consisting of an Aria with Thirty Variations*. Ed. by Ralph Kirkpatrick. New York, 1938.

Bach, J. S. *Werke. Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft zu Leipzig*. Leipzig, 1851–1899 (перепечатано: Ann Arbor, 1947).

- Bain F. W. *Christina, Queen of Sweden*. London, 1890.
- Baini, Giuseppe. *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*. Roma, 1828.
- Ballesteros y Beretta, D. Antonio. *Historia de España*. Barcelona, 1919–1941.
- Barcia, A. M. *Catalogo de los retratos de personajes españoles que se conservan en la seccion de estampas y de bellas artes de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1901.
- Baretti, Joseph. *An Account of the Manners and Customs of Italy*. 2nd. ed. London, 1769.
- Baretti, Joseph. *A Journey from London to Genoa, through England, Portugal, Spain, and France*. 3rd. ed. London, 1770.
- Basso, A. *La formazione storica ed estetica della storia di Domenico Scarlatti*. The University of Turin, 1957.
- Bauer, Luise. *Die Tätigkeit Domenico Scarlattis und der italienischen Meister in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Spanien*. (Unpublished Inaugural-Dissertation. München, 1933.)
- Beckford, William. *The Travel-Diaries of William Beckford of Fonthill*. Cambridge, 1928.
- Berwick, M. del R. F. y O., 16. duquesa de Alba, 9. duquesa de. *Documentos escogidos del archivo de la casa de Alba*. Madrid, 1891.
- Blainvills, [] de. *Travels through Holland, Germany, Switzerland, but especially Italy*. London, 1757.
- Bogianckino, Massimo. *L'Arte Clavicembalistica di Domenico Scarlatti*. Roma, 1956.
- Bonaventura, Arnaldo. *Bernardo Pasquini*. Roma, 1923.
- Borrero, Consolación Morales. *Fiestas Reales en el Reinado de Fernando VI*. Manuscrito de Carlos Broschi Farinelli. Madrid, 1972.
- Bouvier, René. *Farinelli, le chanteur des rois*. Paris [1943].
- Branco, M. B. *Portugal na epocha de D. João V*. Lisboa, 1886.
- Brinckmann, A. E. *Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts. I. Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern*. Berlin — Neubabelsberg [1919].
- Brosses, Charles de. *Lettres familières sur l'Italie*. Paris, 1931.
- Burnet, Gilbert. *Some Letters, Containing An Account of what seemed most Remarkable in Travelling through Switzerland, Italy, ... Germany, ... in the Years 1685. and 1686*. 2nd. ed.; Rotterdam, 1687.
- Burney, Charles. *A General History of Music*. Ed. by Frank Mercer. New York, 1935.
- Burney, Charles. *Memoirs of the Life and Writings of the Abate Metastasio*. London, 1796.
- Burney, Charles. *The Present State of Music in France and Italy*. London, 1771.
- Burney, Charles. *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and the United Provinces*. London, 1773.
- Cabanès, Docteur. *Le Mal Héréditaire* (Vol. 11). *Les Bourbons d'Espagne*. Paris (1927).

- [Caimo, Norberto]. *Voyage d'Espagne, fait en l'année 1755*. [Переработка перевода *Lettere d'un vago Italiano ad un suo amico*, Milano, 1760–1767.]. Paris, 1772.
- Cametti, Alberto. *Carlo Sigismondo Capeci (1652–1728), Alessandro e Domenico Scarlatti e la Regina di Polonia in Roma*. Musica d'Oggi, XIII (1931). P. 55–64.
- Cametti, Alberto. *I cembali del Cardinale Ottoboni*. Musica d'Oggi, VIII (1926). P. 339–341.
- Cametti, Alberto. *Cristina di Svezia, l'arte musicale e gli spettacoli teatrali in Roma*. Nuova Antologia, October, 1911.
- Cametti, Alberto. *Organi, organisti ed organari del Senato e Popolo Romano in S. Maria di Aracoeli (1583–1848)*. Rivista Musicale Italiana, XXVI (1919). P. 441ff.
- Carini, Isidoro. *L'Arcadia dal 1690 al 1890*. Roma, 1891.
- Carmena y Millán, D. Luis. *Cronica de la opera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*. Madrid, 1878.
- Casaglia, Ferdinando. *Per le onoranze di Bartolommeo Cristofori*. Firenze, 1876.
- Casanova, Jacques. *Mémoires*. Paris: Garnier [1880].
- Celani, Enrico. *I cantori della Cappella Pontificia nei secoli XVI–XVIII*. Rivista Musicale Italiana, XVI (1909). P. 55–112.
- Celani, Enrico. *Il prime amore di Pietro Metastasio*. Rivista Musicale Italiana, XI (1904). P. 228–264.
- Chase, Gilbert. *The Music of Spain*. New York, 1941.
- Chedlowski, Casimir von. *Neapolitanische Kulturbilder XIV.—XVIII. Jahrhundert*. 2nd. ed. Berlin, 1920.
- Choi, Seunghyun. *Newly Found Eighteenth Century Manuscripts of Domenico Scarlatti's Sonatas and their Relationship to Other Eighteenth and Early Nineteenth Century Sources*. The University of Wisconsin. Ph. D., 1974. Ann Arbor, 1981.
- Choron, A. E., and Fayolle, F. *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs*. Paris, 1810–1811.
- Chrysander, Friedrich. *G. F. Händel*. 2nd ed. Leipzig, 1919.
- Cian, Vittorio. *Italia e Spagna nel secolo XVIII*. Torino, 1896.
- Clarke, Edward. *Letters concerning the Spanish Nation, written at Madrid during the years 1760 and 1761*. London, 1763.
- Conti, Giuseppe. *Firenze dai Medici ai Lorena*. Firenze, 1909.
- [Cormatin, P. M. F. D., baron de.] *Voyage du ci-devant duc du Chatelet en Portugal*. Revu... par J. F. Bourgoing. Paris, an VI [1797].
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Origenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*. Madrid, 1917.
- Coxe, William. *Memoirs of the Kings of Spain of the House of Bourbon, ... 1700 ... to ... 1788*. 2nd ed. London, 1815.
- Crescimbeni, G. M. *L'Arcadia*. Roma, 1711.
- Crescimbeni, G. M. *Notizie Istoriche degli Arcadi Morti*. Roma, 1721.
- Croce, Benedetto. *Storia del Regno di Napoli*. Bari, 1931.

- Croce, Benedetto. *I teatri di Napoli nei secoli XV—XVIII*. Archivio storico per le province Napoletane, XIV—XVI (1889—1891).
- Darlymple, William. *Travels through Spain and Portugal in 1774*. London, 1777.
- Danvila y Burguero, Alfonso. *Fernando VI y Doña Bárbara de Braganza*. (1713—1748). Madrid, 1905.
- [Defoe, Daniel.] *Memoirs of Capt. George Carleton*. Edinburgh, 1808.
- Della Corte, Andrea. *Alessandro Scarlatti*. Enciclopedia Italiana, XXXI. P. 5—7.
- Della Corte, Andrea. *Tetide in Sciro, L'Opera di Domenico Scarlatti ritrovata*. La Rassegna Musicale, XXVII (1957). P. 281—289.
- Dent E. J. *Alessandro Scarlatti, his Life and Works*. London, 1905.
- Desdèvises du Dezert, G. N. *L'Espagne de l'ancien régime*. Paris, 1897—1904.
- Deutsch, Otto Erich. *Music Publishers' Numbers*. London, 1946.
- D. João V. *Conferencias e estudos comemorativos da segundo centenario da sua morte (1750—1950)*. Lisboa, 1952.
- Dominici, Bernardo de'. *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti Napoletani*. Napoli, 1742—1744.
- Doria, Gino. *Storia di una capitale: Napoli dalle origini al 1860*. Napoli [1935].
- Dotto, Paolo. *Gaspere A. Scarlatti il palermitano*. Musica d'Oggi, XVII (1935). P. 383—386.
- Duclos, C. P. *Mémoires*. Paris, 1791.
- [Dumouriez, C. F. D.] *État Présent du Royaume de Portugal en...* 1766. Lausanne, 1775.
- Eitner, Robert. *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon*. Leipzig, 1900ff.
- Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti*. Roma, 1936.
- Fabbri, Mario. *Alessandro Scarlatti e il Principe Ferdinando de' Medici*. Firenze, 1961.
- Faustini-Fasini, Eugenio. *Gli astri maggiori del 'bel canto' Napoletano — II Cav. Nicola Grimaldi detto 'Niccolino'*. Note d'archivio per la storia musicale, XII (1935). P. 297ff.
- Fernan-Nuñez, Conde de. *Vida de Carlos III*. Madrid, 1898.
- Ferrero, Mercedes Viale. *Filippo Juvarra. Scenografo e architetto teatrale*. (Torino, 1970).
- Fienga, Pasquale. *Giuseppe Scarlatti et son incertaine ascendance directe*, Revue Musicale, XIII (1932). P. 113—118.
- Fienga, Pasquale. *La véritable patrie et la famille d'Alessandro Scarlatti (Dernieres recherches et documents inédits)*. Revue Musicale, X (1929). P. 227—236.
- Filippo Juvarra*. (См. Vecchi di Val Cismon.).

- Flood, W. H. G. *Domenico Scarlatti's Visit to Dublin, 1740-1, from notes contributed by W. H. Grattan Flood*. Musical Antiquary, I (April, 1910). P. 178-181.
- Flórez, Enrique. *Memoria de las Reynas catholicas*. 3rd ed. Madrid, 1790.
- Florimo, Francesco. *La scuola musicale di Napoli*, Napoli, 1880-1882.
- Fрати, Lodovico. *Farinello a Bologna*. La Cultura Musicale, I (1922). P. 91-98.
- Friedrich II der Grosse. *Œuvres de Frédéric le Grand*. Berlin, 1846-1857.
- Gaceta de Madrid*, 1729-1757.
- Galeazzi, Francesco. *Elementi teorico-practici di Musica con un Saggio sopra l'Arte di suonare il Violino*. Roma, 1791.
- Garcia Rives, Angela. *Fernando VI y Doña Barbara de Braganza (1748-1759)*. Madrid, 1917.
- Gaspari, Gaetano. *Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna*. Bologna, 1890-1895.
- Gasparini, Francesco. *L'Armonico Pratico al Cimbalo*, 4th ed. Venezia, 1745.
- Gazeta de Lisboa Occidental*, 1715-1729.
- Geminiani, Francesco. *The Art of Accompaniament ... Opera IIth*. London [n. d.].
- Geminiani, Francesco. *The Art of Playing on the Violin... Opera IX*. London, [n. d.].
- Geminiani, Francesco. *Rules for playing in a true Taste ... Opera VIII*. London [n. d.].
- Geminiani, Francesco. *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*. London, 1749.
- Gerber, E. L. *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*. Leipzig, 1790-1792.
- Gerber, E. L. *Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*. Leipzig, 1812-1814.
- Gerstenberg, Walter. *Die Klavierkompositionen Domenico Scarlattis*. (... dazu Notenbeilage in besonderem Heft.) Regensburg [1933].
- Giacomo, Salvatore di. *II Conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana e quello di S. M. della Pietà dei Turchini. (I quattro antichi conservatorii di musica di Napoli.)*. Palermo, 1924.
- Giacomo, Salvatore di. *II Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo e quello di Loreto. (I quattro antichi conservatorii di musica di Napoli.)*. Palermo, 1928.
- Gleichen, C.-H., Baron de. *Souvenirs*. Paris, 1868.
- Goethe, J. W. von. *Goethes Italienische Reise, besorgt von Hans Timotheus Kroeber*. Leipzig, 1913.
- Goldschmidt, Hugo. *Die Lehre von der vokalen Ornamentik. Erster Band: Das 17. und 18. Jahrhundert bis in die Zeit Glucks*. Charlottenburg, 1907.
- Grottanelli, L. *Una Regina di Polonia in Roma*. Rassegna nazionale, XLI-XLII (1888).

- Haböck, Franz. *Die Gesangkunst der Kastraten. Erster Notenband: A. Die Kunst des Cavaliere Carlo Broschi Farinelli. B. Farinelli's berühmte Arien.* Wien, 1923.
- Haböck, Franz. *Die Kastraten und ihre Gesangkunst.* Stuttgart, Berlin & Leipzig, 1927.
- Hamilton, Mary Neal. *Music in Eighteenth Century Spain.* Urbana, 1937.
- Harding, R. E. M. *The Piano-Forte.* Cambridge, 1933.
- Hautus, Loek. *Beitrag zur Datierung der Klavierwerke Domenico Scarlatti, Die Musikforschung, XXVI (1973).* S. 59–61.
- Hautus, Loek. *Zu dem Domenico Scarlatti zugeschrieben "Capriccio fugato a dodici". Die Musikforschung XXIV (1971).* S. 294–295.
- Hawkins, John. *A General History of the Science and Practice of Music.* New ed. London, 1875.
- Heinichen, J. D. *Der Generalbass in der Composition.* Dresden, 1728.
- Herrando, Joseph. *Arte, y puntual Explicación del modo de Tocar el Violin con perfección, y facilidad.* [Madrid, 1756–1757.]
- The Historical Register. Vol. XIV (1729). London [n. d.]
- Hopkinson, Cecil. *Eighteenth-century Editions of the Keyboard Compositions of Domenico Scarlatti (1685–1757).* Edinburgh Bibliographical Society Transactions. Vol. III. Part I (1948–1949). P. 47–71.
- Ivo, Julio. *O monumento de Maфра.* Pòrto, 1930.
- João V. (See D. João V.)
- Johnsson, Bengt. *Eine unbekannte Sonate von Domenico Scarlatti.* Die Musikforschung, XXXIV (1981). S. 309–310.
- Juvarra, Filippo. (См. Veechi di Val Cismon.)
- Kany, C. E. *Life and Manners in Madrid 1750–1800.* Berkeley, 1932.
- Kastner, Santiago. *Carlos de Seixas.* Coimbra [1947].
- Kastner, Santiago. *Contribución al estudio de la música española y portuguesa.* Lisboa, 1941.
- Keene, Benjamin. *The Private Correspondence of Sir Benjamin Keene, K. B.* Cambridge, 1933.
- Kirkpatrick, Ralph. *Scarlatti Revisited in Parma and Venice.* Notes, The Quarterly Journal of the Music Library Association, XXVII (September 1971). P. 5–15.
- Kirkpatrick, Ralph. *Who Wrote the Scarlatti Sonatas.* Notes, The Quarterly Journal of the Music Library Association, XXIX (March 1973). P. 426–431.
- Kirnberger, J. P. *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik.* Zweiter Teil. Berlin und Königsberg, 1776.
- Klenze, Camillo von. *The Interpretation of Italy, during the last two centuries.* Chicago, 1907.
- Körte, Werner. *Der Palazzo Zuccari in Rom.* Leipzig, 1935.
- Krebs, Carl. *Die Privatkanzellen des Herzogs von Alba.* Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, IX (1893). P. 393–407.

- Labat, P. *Voyages du P. Labat de l'ordre des Ff. Prescheurs, en Espagne et en Italie*. Amsterdam, 1731.
- Laborde, J. B. de. *Essai sur la Musique Ancienne et Moderne*. Paris, 1780.
- Lambertini, Michelangelo. *Portugal*. Lavignac-Laurencie. Encyclopédia de la Musique. Sec. I. Vol. IV. P. 2401–2469.
- Laparra, Raoul. *La musique et la danse populaires en Espagne*. Lavignac-Laurencie. Encyclopédie de la Musique. Sec. I. Vol. IV. P. 2353–2400.
- Lasses, Richard. *An Italian Voyage, or a Compleat Journey through Italy*. London, 1698.
- Lavignac, Albert, and Laurencie, Lionel de la. *Encyclopédie de la Musique*. Paris, 1913–1931.
- Lee, Vernon. *Studies of the Eighteenth Century in Italy*. London, 1880.
- Leichtentritt, Hugo. *Händel*. Stuttgart — Berlin, 1924.
- Ligi, B. *La cappella musicale del Duomo d'Urbino*. Note d'archivio per la storia musicale, II (1925).
- Lima Cruz, M. A. *Carlos de Seixas (1704–1742)*. Lisboa, 1943.
- [Limojon] de St. Didier, [A. T.] *The City and Republic of Venice*. London, 1699.
- Loewenberg, Alfred. *Annals of Opera, 1597–1940*. Cambridge [1943].
- Longo, Alessandro. *Domenico Scarlatti e la sua figura nella storia della musica*. Napoli, 1913.
- Longo, Alessandro. *Observations sur la valeur historique des compositions pour clavecin de Dominique Scarlatti*. Congrès international d'histoire de la musique, Paris, 1900.
- Lorenz, Alfred. *Alessandro Scarlatti's Jugendoper*. Augsburg, 1927.
- Lorenzoni, Antonio. *Saggio per ben sonare il Flauto traverso*. Vicenza, 1779.
- Louville, D. A. d'A., marquis de. *Mémoires secrètes sur l'établissement de la Maison de Bourbon en Espagne*. Paris, 1818.
- Luciani, S. A. *Alla scoperta degli autografi di Domenico Scarlatti*. Archivi, Serie III. Anno II (1935). Fascicolo IV.
- Luciani, S. A. *Domenico Scarlatti*. Firenze, 1939.
- Luciani, S. A. *Domenico Scarlatti*. Enciclopedia Italiana, XXXI. P. 7–9.
- Luciani, S. A. *Domenico Scarlatti*. Torino [1939].
- Luciani, S. A. *Postilla Scarlattiana*. La Rassegna Musicale, XLIV (1940). P. 200–203.
- Luciani S. A. *Un'opera inedita di Domenico Scarlatti*. Rivista Musicale Italiana, XLVIII (1946). P. 433–445.
- Lustig, Renzo. *Filippo Juvarra scenografico*. Emporium, LXIII (1926). P. 246–253.
- Lustig, Renzo. *Per la cronistoria dell'antico teatro musicale. Il Teatro della Villa Medicea di Pratolino*. Rivista Musicale Italiana, XXXVI (1929). P. 259–266.
- Luynes, (C. P. d'A.) duc de. *Mémoires... (1735–1758)*. Paris, 1860–1865.
- [Mainwaring, John]. *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Händel*. London, 1760.

- Malipiero, G. F. *Domenico Scarlatti*. Musical Quarterly, XIII (1927). P. 476–488.
- Malinowski, Władysław. *O teatrze królowej Marii Kazimiery, Domenico Scarlatti i kilku innych sprawach z Michałem Bristigerem*. Ruch Muzyczny, XX/13 (1976). S. 2–6.
- Mancini, Giambattista. *Riflessioni pratiche sul canto figurato*. 3rd ed. Milano, 1777.
- Manfredini, Vincenzo. *Regole Armoniche o sieno precetti ragionati per apprendere la musica*. 2nd ed. Venezia, 1797.
- [Marcello, Benedetto.] *Il Teatro alla Moda*. [Venice, 1720.]
- Marpurg, F. W. *Anleitung zum Clavierspielen*. Berlin, 1755.
- Marpurg, F. W. *Historisch-Kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik*. Berlin, 1754–1778.
- Marpurg, F. W. *Kritische Briefe*. Berlin, 1760–1763.
- Martini, G. B. *Storia della Musica*. Bologna, 1757–1781.
- Maugham, H. N. *The Book of Italian Travel, 1580–1900*. New York & London, 1903.
- Mazza, José. *Dicionário biografico de músicos portugueses*. Com prefácio e notas do Pe. José Augusto Alegria. [Lisboa], 1944–1945.
- McCredie, A. D. *Domenico Scarlatti and his Opera Narciso*. Acta Musicologica, XXXIII (1961). P. 19–29.
- Mead, W. E. *The Grand Tour in the Eighteenth Century*. Boston & New York, 1914.
- Mendel, Hermann, and Reissmann, August. *Musikalisches Conversations-Lexikon*. Ergänzungsband. Berlin, 1883.
- Mereaux, Amédée. *Les clavecinistes de 1637 à 1790*. Paris, 1867.
- Metastasio, Pietro. *Tutte le opere...*, a cura di Bruno Brunelli. Milano [1943–1954].
- Misson F. M. *A New Voyage to Italy*. 5th ed. London, 1739.
- Mitjana, Rafael. *La musique en Espagne*. Lavignac — La Laurencie. Encyclopédie de la Musique. Sec. I. Vol. IV. P. 1913–2351.
- Mizler (von Kolof), L. (C.) *Neu eröffnete musikalische Bibliothek*. Leipzig, 1739–1754.
- Molmenti, Pompeo. *La storia di Venezia nella vita privata*. 6th ed.; Bergamo, 1926.
- Monnier, Philippe. *Venise au XVIII^e siècle*, Paris, 1908.
- Montalto, Lina. *Fra virtuosi e musicisti nella Corte del Cardinal Benedetto Pamphili*. Rivista Italiana del Dramma. Anno V. Vol. I. Nos. 1, 2 (January, March, 1941).
- Montesquieu, Charles de Secondat, baron de La Brède et de. *Œuvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris. [1949].
- Moratin, L. F. *Obras postumas*. Madrid, 1867.
- [Morei, M. G.] *Memorie istoriche dell'Adunanza degli Arcadi*. Roma, 1761.
- Morel-Fatio, A. P. V. *Grands d'Espagne et petits princes allemands au XVIII^e siècle*. (Études sur l'Espagne — Deuxième Série). Paris, 1890.

- Natali, Giulio. *Il settecento*. (Storia letteraria d'Italia, VIII.) Milano, 1929.
- Newton, Richard. *The English Cult of Domenico Scarlatti*. Music & Letters, XX (1939). P. 138–156.
- Nin, Joaquin. *The Bi-centenary of Antonio Soler*. The Chesterian, XI (January — February, 1930). P. 97–103.
- Noailles, A. M., duc de. *Mémoires*. Paris, 1777.
- Oliveira Martins, J. P. *Historia de Portugal*. Lisboa, 1880.
- Pagano, Roberto and Bianchi, Lino. *Alessandro Scarlatti*. Torino, 1972.
- Pagano, Roberto. *Le origini ed il primo statuto dell'unione dei musicisti intitolata a Santa Cecilia in Palermo*. Rivista Italiana de Musicologia, X (1975). P. 545–563.
- Pavan, Giuseppe. *Il Teatro Capranica*. Rivista Musicale Italiana, XXIX (1922). P. 425–444.
- Penna, Lorenzo. *Li primi Albori musicali per li principianti della musica figurata*. Bologna, 1672.
- Pestelli, Giorgio. *Le Sonate di Domenico Scarlatti*. Torino, 1967.
- Perth, James. *Earl of Letters*. London, 1845.
- Picquot, Louis. ... *Boccherini; notes et documents nouveaux par Georges de Saint-Foix*. Paris, 1930.
- Pincherle, Marc. *Corelli*. Paris, 1933.
- Pincherle, Marc. *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale*. Paris [1948].
- Pöllnitz, K. L., Freiherr von. *The Memoirs of Charles-Lewis, Baron de Polnitz*. London, 1737–1738.
- Prota-Giurleo, Ulisse. *Alessandro Scarlatti "il palermitano"*. Napoli, 1926.
- Puliti, Leto. *Cenni storici della vita del serenissimo Ferdinando dei Medici*. (Estratto dagli Atti dell'Accademia del R. Istituto musicale di Firenze). Firenze, 1874.
- Quantz, J. J. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*. Berlin, 1752.
- Radcliffe, Philip. *The Scarlattis: Alessandro, Domenico*. The Heritage of Music, ed. by Hubert J. Foss, II. P. 28–34. London [1927–1934].
- [Ranft, Michael.] *Merkwürdige Lebensgeschichte aller Cardinäle der Röm. Cathol. Kirche*. Regensburg, 1768–1781.
- Rávago, P. Francisco de. *Correspondencia reservada e inédita*. Madrid [1936?].
- Re, Emilio. *La dimora romana di Maria Casimira regina di Polonia*. Capitulum, II (1926–1927). P. 160–167.
- Rees, Abraham. *The Cyclopaedia or Universal Dictionary of Arts, Sciences and Literature*. London, 1819.
- Ricci, Corrado. *Vita barocca*. Milano, 1904.
- Richelieu, L. F. A. du P., duc de. *Mémoires*. Paris, 1793.
- Rime di Diversi Autori per lo Nobilissimo Dramma del Tolomeo, et Alessandro Rappresentato nel Teatro' Domestico della Sacra Real Maestà di Maria Casimira Regina di Pollonia*. Roma, 1711.

- Roberti, Giulio. *La musica in Italia nel secolo XVIII, secondo le impressione di viaggiatori stranieri*. Rivista Musicale Italiana. VII (1900). P. 698ff. VIII (1901). P. 519ff.
- Rodocanachi, B. P. *Les infortunes d'une petite fille de Henry IV, Marguerite d'Orléans*. Paris [1902?].
- Rolandi, Ulderico. *Per una bio-bibliografia di D. Scarlatti*. Roma, 1935.
- Rolland, Romain. *Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*. Paris, 1895.
- Sabbatini, L. A. *Elementi Teorici della Musica colla Pratica de' medesimi*. 2nd. ed. Roma, 1795.
- Sacchi, Giovenale. *Vita del Cav. Don Carlo Broschi*. Raccolta Ferrarese di opuscoli. XV. P. 29ff. 1784.
- Saint-Simon, L. de R., duc de. *Mémoires*. Paris: Hachette, 1879–1928.
- Sainz de Robles, Federico. *Historia y estampas de la villa de Madrid*. Madrid & Barcelona [1933?].
- Salazar, Adolfo. *Los Scarlatti*. Nuestra Música. Año III. Num. 12 (Octubre, 1948). P. 231–240.
- Sampayo Ribeiro, Mario de. *A música em Portugal nos séculos XVIII e XIX*. Lisboa, 1936.
- Sampayo Ribeiro, Mario de. *Do sitio de Junqueira*. Lisboa, 1939.
- Sampayo Ribeiro, Mario de. *El-Rei D. Joao, o quinto, e a musica no seu tempo*. D. João V. Lisboa, 1952. P. 65–89.
- Sandberger, Adolf. *Beziehungen der Königin Christine von Schweden zur italienischen Oper und Musik*. Bulletin de la Société "Union Musicologique", V (1925). P. 121–173.
- Sandberger, Adolf. *Zur älteren italienischen Klaviermusik*. Jahrbuch Peters, 1918. S. 17ff.
- Sartori, Claudio. *Gli Scarlatti a Napoli. Nuovi contributi*. Rivista Musicale Italiana, XLVI (1942). P. 373–390.
- Scarlatti*. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London 1980.
- Scarlatti, Alessandro. *Primo e secondo libro di toccate*. [Ed. by Ruggero Gerlin, with bibliography and biographical study by Claudio Sartori.] (I Classici Musicali Italiani, XIII) Milano [1943].
- Schenker, Heinrich. *Das Meisterwerk in der Musik*. München, 1925, 1926, 1930.
- Schumann, Robert. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Leipzig, 1914.
- Scott, H. A. *London Concerts from 1700–1750*. Musical Quarterly, XXIV (1938). P. 194ff.
- Shedlock, J. S. *The Harpsichord Music of Alessandro Scarlatti*. Sammelbände der I. M. G., VI. P. 160–178, 418–422.
- Sheveloff, J. L. *The Keyboard Music of Domenico Scarlatti: A Re-evaluation of the Present State of Knowledge in the Light of the Sources*. Ann Arbor, 1973.

- Sitwell, Sacheverell. *A Background for Domenico Scarlatti*. London [1935].
- Sitwell, Sacheverell. *Southern Baroque Art*. London [1931].
- Soares, Ernesto, and Campos Ferreira Lima, Henrique de. *Dicionário de iconografia portuguesa*. Lisboa, 1947–1950.
- Solar Quintes, N. A. *Documentos sobre la familia de Domenico Scarlatti*. Anuario Musical, IV (1949). P. 137–154.
- Solar Quintes, N. A. *Músicos de Mariana de Neuburgo y de la real capilla de Napales*. Anuario Musical, XI (1956). P. 165–193.
- Soler, Antonio. *Llave de la Modulación*. Madrid, 1762.
- Soler, Antonio. *Sis quintets per a instruments d'arc o clave obligat*. Transcripció i revisió per Robert Gerhard. Introducció i Estudi d'Higini Anglès. Barcelona, 1933.
- Stassoff, Wladimir, *L'Abbé Santini et sa collection musicale à Rome*. Florence, 1854.
- Streatfeild, R. A. *Händel*. London [1909].
- Subirá, Jose. *La música en la casa de Alba*. Madrid. 1927.
- Swinburne, Henry. *Travels through Spain in the years 1775 and 1776*. Dublin, 1779.
- Tartini, Giuseppe, *A letter from the late Signor Tartini*. Trans. by Dr. Burney, London, 1779; reprinted 1913.
- Thieme, Ulrich, and Becker, Felix. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*. Leipzig, 1907–1949.
- Tiby, Ottavio. *La famiglia Scarlatti*. Journal of Renaissance and Baroque Music, I (June, 1947). P. 275–290; table.
- Tosi, P. F. *Opinioni de' Cantori antichi, e moderni o sieno Osservazioni sopra il Canto figurato*. Bologna, 1723. [Расширенный немецкий перевод см.: Agricola, *Anleitung...*]
- Tosi, P. F. *Observations on the Florid Song*. Trans. by Mr. Galliard. London, 1742.
- Townsend, Joseph. *A Journey through Spain in the Years 1786 and 1787*. London, 1791.
- Vayrac, Jean de. *État Présent de l'Espagne*. Amsterdam, 1719.
- Vecchi di Val Cismon, C. M., et al. *Filippo Juvarra*. Milano, 1937.
- Vieira, Ernesto. *Diccionario biographico de musicos portugueses*. Lisboa, 1900.
- Vernon, Mrs. H. M. *Italy from 1494 to 1790*. Cambridge, 1909.
- Villars, C. L. H., duc de. *Mémoires du Maréchal de Villars*. Paris, 1884–1904.
- Waliszewski, Kazimierz. *Marysienka, Marie de la Grange d'Arquien, Queen of Poland*. Trans. by Lady Mary Loyd. New York, 1899.
- Walker, Frank. *Some Notes on the Scarlattis*. The Music Review, XII (1951). P. 185–203.
- Walpole, Horace. *The Letters of Horace Walpole*. Oxford, 1903.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Walther, J. G. *Musicalisches Lexicon*. Leipzig, 1732.
- Waxel, Platon von. *Portugiesische Musik. Mendel — Reissmann*. Musikalisches Conversations-Lexikon, Ergänzungsband.
- Wiel, Taddeo. *I teatri musicale veneziani del settecento*. (Estr. Dall' *Archivio Veneto*, 1891–1897.) Venezia, 1897.
- Wolf, Johannes. *Historia de la música*. Traducción de Roberto Gerhard, con un estudio crítico de la historia de la música española por Higinio Anglès. Barcelona, 1934.
- Wolff, H. C. *Die venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*. Berlin, 1937.
- Zabala y Lera, Pio. *España bajo los Borbones*. Barcelona — Buenos Aires [1930].
- Zeno, Apostolo. *Poesie Drammatiche*. Venezia, 1744.

ПОЯСНЕНИЕ К КАТАЛОГУ

Этот Каталог основан на хронологии основных источников, которые после 1752 года в общих чертах корреспондируют возможной хронологии сочинения произведений. Некоторое количество сонат в издании Розенгрейва и в Венеция XIV, очевидно, предшествуют «Экзерсисам», но их идентификация может базироваться только на стилистических особенностях сонат. Более полную идентификацию источников, а также более детальное обсуждение хронологии см. Приложения V A и C и главу VIII.

Под рубрикой «К» («Кёркпатрик») дана нумерация, принятая во всей книге. Принятие за основу этой новой нумерации было необходимо, поскольку нумерация Лонго не в состоянии дать представление о хронологии и парном соотношении сонат, а также для того, чтобы избежать громоздких ссылок как на Лонго, так и на первоисточник.

Цифры под рубрикой «Л» («Лонго») отсылают, естественно, к изданию Лонго (см. Приложение V D 3). «S», предшествующее цифре сонаты по этому изданию, означает “Supplemento” («Дополнение»).

Размер и темповые указания, взятые из первоисточника, приведены в центральной колонке. По полиграфическим соображениям перечеркнутое C, имеющееся в оригинальных указаниях размера, заменено словами *alla breve*. Среди различных источников иногда имеются легкие различия в обозначении темпа; их я не пытался учитывать в этой таблице.

В колонках, относящихся к собраниям Венеции, Пармы и Мюнстера, номера томов указаны римскими цифрами, в графе «Вена» — заглавными буквами (латинского алфавита). В рубриках «Венеция» и «Парма», а также в моей собственной нумерации я внес компоненты одной группы частей соединенными под одной арабской цифрой как а, b и т. д. (например, Венеция XV 2a, 2b), но для «Мюнстер» и «Вена» я принял нумерацию Герстенберга, который вносит первую часть группы лишь под одной арабской цифрой, а букву добавляет только для второй части (например, Мюнстер V 4, 4a).

За сведения, касающиеся содержания мюнстерских и венских собраний, я поначалу был обязан Вальтеру Герстенбергу (Gerstenberg W. *Die Klavier-kompositionen Domenico Scarlatti*), а позже его рецензии на данную мою книгу (Die Musikforschung, VII. 1954. S. 342–344). Непосредственное знакомство с мюнстерскими и венскими манускриптами позволило мне исправить и дополнить как его, так и мой перечень их содержания. Мне также удалось добиться более точной информации относительно дат, имеющих в мюнстерских томах. Даты эти таковы: 1756 (титульный лист Мюнстер I); 1756–1757 (в примечании, предшествующем сонатам 51–90 из Мюнстер I [“Ultime Sonate per Cembalo di D. Domenico Scarlatti Composta

nell'Anno 1756 e 1757, in cui morì"]; 1754 (Мюнстер IV для сонат К. 340, 357, 373, 381, 393; Мюнстер V, титульный лист и с дополнительной ремаркой "In Aranjuez" для сонат К. 374, 377, 379). Сонаты К. 313, 11, 179, 154, 112, 41 и 30, хотя и представлены в указателе как номера 7–13 Мюнстер V, в настоящее время там отсутствуют. После Мюнстер V 21 появляется короткая пьеса без номера, которая, безусловно, не принадлежит Скарлатти.

Внимательное изучение венских томов позволило обнаружить в Вена G дату 1752 год в связи с К. 206, 119, 132, 135; примечание "1754 A Aranjuez" для К. 375 и 377; и неясно читаемую дату [1752?] для К. 483. Вена G содержит также «Введение» ("Introduction") из собрания Розенгрейва, но без нумерации страниц.

Замечания по поводу ошибок Лонго в атрибутах источников основаны на моем экземпляре его издания. Я обнаружил, однако, что ошибки эти одинаковы в различных копиях этого издания.

КАТАЛОГ СОНАТ СКАРЛАТТИ

и таблица основных источников в приблизительном хронологическом порядке

КЁРК-ПАТ-РИК	ЛОНГО	ТОНАЛЬНОСТЬ; РАЗМЕР; ТЕМП	ПЕРВО-ИСТОЧ-НИКИ	ПАРМА	МЮН-СТЕР	ВЕНА	ПРИМЕЧАНИЯ
			1738 «Экзер-сисы»				
1	366	d; C; Allegro	1			G 53	
2	388	G; $\frac{3}{8}$; Presto	2		V 17		
3	378	a; alla breve; Presto	3			G 57	Также Венеция XIV 31
4	390	g; C; Allegro	4		V 41		
5	367	d; $\frac{3}{8}$; Allegro	5				
6	479	F; $\frac{3}{8}$; Allegro	6				
7	379	a; $\frac{3}{8}$; Presto	7				
8	488	g; $\frac{3}{4}$; Allegro	8		V 40	G 52	
9	413	d; $\frac{9}{8}$; Allegro	9		V 45		
10	370	d; $\frac{3}{8}$; Presto	10		V 42	A 32	Также Венеция XIV 22
11	352	c; C; —	11		V 8		Также Венеция XIV 18
12	489	g; C; Presto	12				Также Венеция XIV 59
13	486	G; $\frac{2}{4}$; Presto	13				
14	387	G; $\frac{12}{8}$; Presto	14				
15	374	e; $\frac{3}{8}$; Allegro	15		V 46		
16	397	B; alla breve; Presto	16		V 47	G 58	
17	384	F; $\frac{3}{8}$; Presto	17		V 43		Также Венеция XIV 33
18	416	d; C; Presto	18		V 48	A 34	
19	383	f; $\frac{2}{4}$; Allegro	19				
20	375	E; $\frac{2}{4}$; Presto	20				
21	363	D; $\frac{3}{8}$; Allegro	21		V 49	A 35	
22	360	c; $\frac{2}{4}$; Allegro	22				
23	411	D; C; Allegro	23		V 50	A 36	
24	495	A; C; Presto	24		V 53		
25	481	fis; $\frac{2}{4}$; Allegro	25		V 39	A 31	
26	368	A; $\frac{3}{8}$; Presto	26		V 51	A 37	
27	449	b; $\frac{3}{4}$; Allegro	27		V 44	A 33	
28	373	E; $\frac{3}{8}$; Presto	28		V 52	A 38	
29	461	D; C; Presto	29				
30	499	g; $\frac{9}{8}$; Fuga; Moderato	30		V 13		
			1739 Розен-грейв				
31	231	g; $\frac{2}{4}$; Allegro	3			G11	Также Венеция XIV 57 (источник Лонго)
32	423	d; $\frac{3}{8}$; Aria	6			G22	Также Вена G 55 Источник Лонго
33	424	D; $\frac{3}{8}$; Allegro	7			G12	Вена G 22 Вариант в Венеция XIV 43 (источник Лонго)

КАТАЛОГ СОНАТ СКАРЛАТТИ

КЕРК-ПАТ-РИК	ЛОНГО	ТОНАЛЬНОСТЬ; РАЗМЕР; ТЕМП	ПЕРВО-ИСТОЧ-НИКИ	ПАРМА	МЮН-СТЕР	ВЕНА	ПРИМЕЧАНИЯ
34	S. 7	d; $\frac{3}{4}$; Larghetto	9			G18	Источник Лонго: Вена G18
35	386	g; C; Allegro	12			G13	Источник Лонго: Вена G13
36	245	a; $\frac{3}{8}$; Allegro	24			G14	Также Венеция XIV 25 (источник Лонго)
37	406	c; C; Allegro	25			G3	Также Венеция XIV 41 (источник Лонго)
38	478	F; $\frac{3}{8}$; Allegro	26			G49	Также Венеция XIV 27 (источник Лонго)
39	391	A; C; Allegro	27			G5	Источник Лонго Haslinger 65 (изд. Черни)
40	357	c; $\frac{3}{4}$; Minuetto	29			G6	Источник Лонго: Вена G 6
41		d; C; Fuga; Andante moderato	41	III 30	V 12	G 50	Также Вена G 56
42	S. 36	B; $\frac{3}{4}$; Minuetto	42			G23	Источник Лонго Вена G 23
			1742 Венеция XIV				
43	40	g; $\frac{12}{8}$; Allegro assai	1	III 7			
44	432	F; $\frac{3}{8}$; Allegro	2	II 20	III 68	F 16	
45	265	D; $\frac{12}{8}$; Allegro	3			G 43	
46	25	E; alla breve; Presto	4	II 15	III 13	E 12	
47	46	B; C; Presto	5	III 11			
48	157	c; $\frac{3}{8}$; Presto	6	II 24			Источник Лонго: Вене- ция I 6 воспроизведено неточно
49	301	C; alla breve; Presto	7	III 5			Также Венеция II 12 (Ис- точник Лонго)
50	440	f; $\frac{3}{8}$; Allegro	8	III 22	III 21	E 19	
51	20	Ea; C; Allegro	9				
52	267	d; C; Andante moderato	10				Также Венеция XIV 61 с не- большими различиями
53	261	D; alla breve; Presto	11	VI 13	III 69	F 17	
54	241	a; $\frac{12}{8}$; Allegro	12	III 20	V 57	G 4	Также Вена G 54
55	335	G; $\frac{3}{8}$; Allegro	13	III 1	III 67	F 15	
56	356	c; $\frac{12}{8}$; Con spirito	14	II 25			
57	S. 38	B; $\frac{3}{8}$; Allegro	15	III 12			
58	158	c; C; Fuga	16				
59	71	F; C; Allegro	17				
			18				
60	13	g; $\frac{3}{4}$; —	19		V 40a		Внесено под К. 11
61	136	a; $\frac{2}{4}$; —	20				
62	45	A; $\frac{3}{8}$; Allegro	21				
			22				Внесено под К. 10; темпо- вая ремарка: "Mui presto"
63	84	G; $\frac{2}{4}$ Capriccio; Allegro	23				
64	58	d; $\frac{2}{4}$; Gavota; Allegro	24				
			25				Внесено под К. 36
65	195	A; $\frac{3}{8}$; Allegro	26				
			27				Внесено под К. 38

КАТАЛОГ СОНАТ СКАРЛАТТИ

КЕРК-ПАТ-РИК	ЛОНГО	ТОНАЛЬНОСТЬ; РАЗМЕР; ТЕМП	ПЕРВО-ИСТОЧНИКИ	ПАРМА	МЮН-СТЕР	ВЕНА	ПРИМЕЧАНИЯ
66	496	B; C; Allegro	28			G40	
67	32	fis; C; Allegro	29				
68	114	Es; $\frac{3}{8}$; —	30				
			31				
69	382	f; $\frac{3}{4}$; —	32	II 27	V 23	A 17	Внесено под К. 3
			33				Внесено под К. 17
70	50	B; C; —	34				
71	81	G; C; Allegro	35				
72	401	C; C; Allegro	36				
73	217	c; $\frac{3}{4}$; Allegro	37				
		C; $\frac{3}{8}$; Minuetto					
74	94	A; $\frac{2}{4}$; Allegro	38				
75	53	G; $\frac{3}{4}$; Allegro	39				
76	185	g; $\frac{3}{8}$; Presto	40				
			41				Внесено под К. 37
77	168	d; $\frac{3}{4}$; Moderato è cantabile	42				
		$\frac{3}{8}$; Minuet					
			43				Вариант К. 33; предваряемый 17-ю дополнительными тактами
78	75	F; $\frac{2}{4}$; Gigha	44				Gigha — третья часть из: Комбра Ms. 58, "Tocata 10"
		$\frac{3}{8}$; Minuet					
79	80	G; $\frac{3}{8}$; Allegrissimo	45				
80		G; $\frac{3}{8}$; Minuet	45b				Менуэт был проигнорирован Лонго и Герстенбергом, ранее не публиковался
81	271	e; C; Grave	46				
		$\frac{2}{4}$; Allegro					
		$\frac{3}{4}$; Grave					
		$\frac{3}{8}$; Allegro					
82	30	F; $\frac{3}{8}$; —	47				Вторая часть из: Коимбра MS. 58, "Tocata 10"
83	S. 31	A; alla breve; —	48				
		$\frac{3}{8}$; Minuet					
84	10	c; $\frac{3}{4}$; —	49				
85	166	F; C; —	50				Первая часть из: Коимбра Ms. 58, "Tocata 10"
86	403	C; C; Andante moderato	51				
87	33	b; $\frac{3}{4}$; —	52	II 28			
88	36	g; C; Grave	53				
		$\frac{3}{8}$; Andante moderato					
		$\frac{2}{4}$; Allegro					
		$\frac{3}{8}$; Minuet					
89	211	d; C; Allegro	54				
		$\frac{3}{4}$; Grave					
		$\frac{3}{8}$; Allegro					

КАТАЛОГ СОНАТ СКАРЛАТТИ

КЕРК-ПАТ-РИК	ЛОНГО	ТОНАЛЬНОСТЬ; РАЗМЕР; ТЕМП	ПЕРВО-ИСТОЧ-НИКИ	ПАРМА	МЮН-СТЕР	ВЕНА	ПРИМЕЧАНИЯ
90	106	d; C; Grave $\frac{2}{4}$; Allegro $\frac{12}{8}$; — $\frac{3}{8}$; Allegro	55				
91	176	G; C; Grave $\frac{2}{4}$; Allegro $\frac{3}{4}$; Grave $\frac{3}{8}$; Allegro	56				
92	362	d; $\frac{3}{4}$; —	57 58 59				Внесено под К. 31
93	336	g; C; Fuga	60 61				Внесено под К. 12
							Внесено под К. 52
94		F; $\frac{3}{8}$; Minuet	Коимбра Ms 58				Четвертая часть из: Коимбра Ms 58 "Tosca 10". Ранее не публиковалась
95	358	C; $\frac{12}{8}$; Vivace	До 1746 Буавен, Пьесы 16			G 39	Источник в Лонго Вена G 39
96	465	D; $\frac{3}{8}$; Allegro	Буавен III 5	III 29			Также Венеция XIV 6. Источник в Лонго неверно: Венеция II 6
97		g; $\frac{3}{8}$; Allegro	Буавен III 6				
98	325	e; $\frac{3}{8}$; Allegro	1749 Венеция XV 1	III 19	III 20	E 18	Также Венеция II 15; ис- точник Лонго
99	317	c; $\frac{3}{4}$; Allegro	2a	III 18	III 19	E 17	Также Венеция II 14; источник Лонго. Появ- ляется в Венеция, про- игнорировано Лонго и Герстенбергом
100	355	C; $\frac{12}{8}$; Allegro	2b	III 28	V 38	A 30	Источник Лонго: Вена A 30
101	494	A; $\frac{3}{8}$; Allegro	3	III 26	V 37	A 29	Источники Лонго: Вена A 29 и G 32
102	89	g; $\frac{3}{8}$; Allegro	4				
103	233	G; $\frac{12}{8}$; Allegro	5 6				Внесено под К. 96
104	442	G; $\frac{3}{8}$; Allegro	7	III 2	V 21	A 15	
105	204	G; $\frac{3}{8}$; Allegro	8	III 24	IV 39	B 39	
106	437	F; alla breve; Allegro	9	III 15	V 35	A 27	
107	474	F; $\frac{3}{8}$; Allegro	10	III 16	V 36	A 28	

КАТАЛОГ СОНАТ СКАРЛАТТИ

КЁРК-ПАТ-РИК	ЛОНГО	ТОНАЛЬНОСТЬ; РАЗМЕР; ТЕМП	ПЕРВО-ИСТОЧ-НИКИ	ПАРМА	МЮН-СТЕР	ВЕНА	ПРИМЕЧАНИЯ
108	249	g; $\frac{3}{8}$; Allegro	11	V 12	IV 51	B 51	Также Вена G 15
109	138	a; alla breve; Adagio	12	III 3			
110	469	a; $\frac{3}{8}$; Allegro	13	III 4			
111	130	g; $\frac{12}{8}$; Allegro	14	III 17			
112	298	B; $\frac{3}{8}$; Allegro	15	III 23	V 11	A 9	
113	345	A; alla breve; Allegro	16	II 14	V 34	A 26	Также Вена G 7 Также Вена G 34
114	344	A; $\frac{3}{8}$; Con spirito è presto	17	III 27	IV 41	B 41	
115	407	c; $\frac{3}{4}$; Allegro	18	III 13	IV 37	B 37	
116	452	c; $\frac{3}{8}$; Allegro	19	III 14	IV 38	B 38	
117	244	C; alla breve; Allegro	20		V 33	A 25	
118	122	D; alla breve; Non presto	21	III 9			Также Вена G 9 Также Вена G 41
119	415	D; $\frac{3}{8}$; Allegro	22	II 17	III 15	E 14	
120	215	d; $\frac{12}{8}$; Allegro	23	II 16	III 14	E 13	
121	181	g; $\frac{3}{8}$; Allegro	24	III 8			
122	334	D; $\frac{3}{8}$; Allegro	25	III 10			
123	111	Es; alla breve; Allegro	26	III 21			Также Венеция I 29
124	232	G; $\frac{3}{8}$; Allegro	27	II 3	V 27	G17	
125	487	G; $\frac{3}{8}$; Vivo	28	II 4	III 11		
126	402	c; $\frac{3}{8}$; —	29	II 26	III 17		
127	186	As; alla breve; Allegro	30	II 21	IV 36	B 36	
128	296	b; alla breve; Allegro	31	II 29	III 18	E 16	Также Венеция I 29
129	460	c; $\frac{6}{8}$; Allegro	32	I 29			
130	190	As; $\frac{3}{8}$; Allegro	33	II 22	III 16	E 15	
131	300	b; $\frac{3}{8}$; Allegro	34	II 30			
132	457	C; $\frac{3}{4}$; Cantabile	35	V 5	IV 54	G35	
133	282	C; $\frac{3}{8}$; Allegro	36	V 5	IV 55		Источник в Лонго неточ- но: Венеция XV 39
134	221	E; $\frac{2}{4}$; Allegro	37	II 7	V 59		
135	224	E; $\frac{6}{8}$; Allegro	38	II 8	III 12	E11 и G 36	
136	377	E; $\frac{3}{8}$; Allegro	39	II 9	V 38	A 24	
137	315	D; $\frac{6}{8}$; Allegro	40	II 6			
138	464	d; $\frac{3}{8}$; Allegro	41	II 5			
			Уэрган Ms.				
139	6	c; alla breve; Presto	27	III 6			Также Венеция II 13 (источник Лонго)
140	107	D; C; Allegro no molto	37	III 25	IV 40	B 40	Также Венеция II 16 (источник Лонго)
141	422	d; $\frac{3}{8}$; Allegro	41		V 20	A 14	Источник в Лонго неточ- но: Вена B 59
142		fis; $\frac{12}{8}$; Allegro	42				Ньютон 1
143		C; $\frac{3}{8}$; Allegro	43				Ньютон 2
144		G; alla breve; Cantabile	44				Ньютон 3
			Фитц-уильям				
145	369	D; $\frac{3}{8}$; —	5				
146	349	G; $\frac{3}{8}$; —	7				

КАТАЛОГ СОНАТ СКАРЛАТТИ

КЕРК-ПАТРИК	ЛОНГО	ТОНАЛЬНОСТЬ; РАЗМЕР; ТЕМП	ПЕРВО-ИСТОЧНИКИ	ПАРМА	МЮН-СТЕР	ВЕНА	ПРИМЕЧАНИЯ
147	376	e; C; —	Мюн-стер V 22		V 22	A 16	Источник в Лонго: Вена A 16
			1752 Венеция I				
148	64	a; $\frac{3}{8}$; Andante	1	I 1			
149	93	a; C; Allegro	2	I 2			
150	117	F; $\frac{3}{8}$; Allegro	3	I 3	IV 24	B 24	
151	330	F; $\frac{3}{8}$; Andante allegro	4	I 4	IV 25	B 25	
152	179	G; $\frac{3}{8}$; Allegro	5	I 5			
153	445	G; $\frac{12}{8}$; Vivo	6	I 6			
154	96	B; alla breve; Allegro	7	I 7	V 10	A 8	
155	197	B; $\frac{3}{8}$; Allegro	8	I 8			
156	101	C; C; Allegro	9	I 9	V 54	A 39	
157	405	C; $\frac{3}{8}$; Allegro	10	I 10			
158	4	c; $\frac{3}{8}$; Andante	11	I 11	IV 29	B 29	Источник в Лонго неточ- но: Венеция II 11
159	104	C; $\frac{6}{8}$; Allegro	12	I 12	IV 30	B 30	
160	15	D; C; Allegro	13	I 14	IV 28	B 28	
161	417	D; $\frac{3}{8}$; Allegro	14	I 13			
162	21	E; $\frac{3}{4}$; Andante — Allegro — Allegro	15	I 15	IV 26	B 26	
163	63	E; $\frac{3}{8}$; Allegro	16	I 16	IV 27	B 27	
164	59	D; $\frac{3}{4}$; Andante moderato	17	I 17			
165	52	C; $\frac{3}{4}$; Andante	18	I 18			
166	51	C; alla breve; Allegro ma non molto	19	I 19			
167	329	F; $\frac{3}{4}$; Allegro	20	I 21	IV 31	B 31	
168	280	F; alla breve; Vivo	21	I 20			
169	331	G; C; Allegro con spirito	22	I 22	IV 32	B 32	
170	303	C; alla breve; $\frac{3}{8}$; Andante moderato è cantabile — Allegro	23	I 23			
171	77	G; $\frac{3}{8}$; Allegro	24	I 24			
172	S. 40	B; $\frac{6}{8}$; Allegro	25	I 25	V 28	A 21	
173	447	b; $\frac{2}{4}$; Allegro	26	I 26	III 9	E 9	
174	410	c; $\frac{6}{8}$; Allegro	27	I 27			
175	429	a; $\frac{2}{4}$; Allegro	28	I 28	III 10	E 10	
			29				Внесено под К. 129
176	163	d; alla breve; $\frac{3}{8}$; Cantabile andante — Allegrissimo	30	I 30	V 30	A 22	
			1752 Венеция II				
177	364	D; alla breve; Andante moderato	1	IV 27	V 14	A 10	
178	162	D; $\frac{3}{8}$; Vivo	2	VI 28	V 15	A 11	
179	177	g; $\frac{3}{8}$; Allegro	3	II 1	V 9		

КАТАЛОГ СОНАТ СКАРЛАТТИ

КЁРК-ПАТ-РИК	ЛОНГО	ТОНАЛЬНОСТЬ; РАЗМЕР; ТЕМП	ПЕРВО-ИСТОЧ-НИКИ	ПАРМА	МЮН-СТЕР	ВЕНА	ПРИМЕЧАНИЯ
180	272	G; alla breve; Allegro vivo	4	II 2	V 29	G42	Внесено под К. 49 Внесено под К. 139 Внесено под К. 99 Внесено под К. 98 Внесено под К. 140
181	194	A; $\frac{2}{4}$; —	5	II 10	IV 33	B 33	
182	139	A; $\frac{3}{8}$; Allegro	6	II 11	IV 34	B 34	
183	473	f; $\frac{2}{4}$; Allegro	7	II 12	V 26	A 20	
184	189	f; $\frac{3}{8}$; Allegro	8	II 13	IV 35	B 35	
185	173	f; alla breve; Andante	9	II 18			
186	72	f; $\frac{3}{8}$; Allegro	10	II 19			
187	285	f; $\frac{3}{8}$; Allegro	11	II 23			
			12				
			13				
			14				
			15				
			16				
188	239	a; $\frac{3}{8}$; Allegro	17	IV 5	IV 45	B 45	
189	143	B; $\frac{3}{4}$; Allegro	18	IV 10			
190	250	B; $\frac{12}{8}$; —	19	IV 11	V 25	A 19	
191	207	d; $\frac{3}{4}$; —	20	IV 15			
192	216	Es; alla breve; —	21	IV 16	V 56	A 41	
193	142	Es; $\frac{3}{8}$; —	22	IV 17			
194	28	F; $\frac{3}{8}$; Andante	23	IV 18			
195	S. 18	F; alla breve; Vivo	24	IV 19			
196	38	g; $\frac{2}{4}$; Allegro	25	IV 4			
197	147	b; C; Andante	26	IV 9	IV 46	B 46	
198	22	e; $\frac{3}{4}$; Allegro	27	IV 20			
199	253	C; $\frac{12}{8}$; Andante moderato	28	VI 29			
200	54	C; $\frac{2}{4}$; Allegro	29	VI 30			
201	129	G; $\frac{3}{4}$; Vivo	30	IV 8	III 4	E 4	
			1752 Парма IV				Источник Лонго: Вена А 23 Источник Лонго: Вена Е 22 Герстенберг 3 Герстенберг 4 Источник Лонго: Вена Е 23
202	498	B; $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{3}{8}$; Allegro-Vivo	12	IV 12	V 31	A 23	
203	380	e; $\frac{3}{8}$; Vivo non molto	21	IV 21	III 24	E 22	
204a		f; alla breve; $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$; Allegro — Allegro — Allegrissimo	22	IV 22			
204b		f; $\frac{3}{8}$; Allegro	23	IV 23			
205	S. 23	F; alla breve, $\frac{12}{8}$; Vivo	24	IV 24	III 25	E 23	
			1753 Венеция III				Также Вена G 2
206	257	E; alla breve; Andante	1	V 1	IV 58	B 56	
207	371	E; $\frac{3}{8}$; Allegro	2	V 2			
208	238	A; C; Adagio è cantabile	3	IV 1	IV 42	B 42	
209	428	A; $\frac{3}{8}$; Allegro	4	IV 2	IV 43	B 43	
210	123	G; $\frac{3}{8}$; Andante	5	IV 3			

КАТАЛОГ СОНАТ СКАРЛАТТИ

КЁРК-ПАТ-РИК	ЛОНГО	ТОНАЛЬНОСТЬ; РАЗМЕР; ТЕМП	ПЕРВО-ИСТОЧ-НИКИ	ПАРМА	МЮН-СТЕР	ВЕНА	ПРИМЕЧАНИЯ
211	133	A; alla breve; Andantino	6	IV 6	V 24	A 18	Также Вена G 16
212	135	A; $\frac{3}{8}$; Allegro molto	7	IV 7	III 23	E 21	
213	108	d; C; Andante	8	IV 13			
214	165	D; $\frac{12}{8}$; Allegro vivo	9	IV 14			Также Вена G8
215	323	E; $\frac{3}{4}$; Andante	10	IV 25	V 19	G37	
216	273	E; $\frac{3}{4}$; Allegro	11	IV 26	V 18	A 13	
217	42	a; $\frac{3}{4}$; Andante	12	IV 27			
218	392	a; $\frac{6}{8}$; Vivo	13	IV 28	V 58	A 42	
219	393	A; alla breve; Andante	14	IV 29	IV 44	B 44	
220	342	A; $\frac{3}{8}$; Allegro	15	IV 30			
221	259	A; $\frac{3}{8}$; Allegro	16	V 3			
222	309	A; $\frac{6}{8}$; Vivo	17	V 4			
223	214	D; alla breve; Allegro	18	V 7	II 15		
224	268	D; $\frac{3}{8}$; Vivo	19	V 8	II 16		Источник в Лонго неточ- но: Венеция III 19
225	351	C; $\frac{3}{4}$; Allegro	20	V 9			
226	112	c; $\frac{3}{8}$; Allegro	21	V 10			
227	347	b; $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$; Allegro	22	V 11			
228	399	B; $\frac{3}{8}$; Allegro	23	V 13	III 22	E 20	
229	199	B; $\frac{2}{4}$; Allegro vivo	24	V 14	II 19		
230	354	c; alla breve; Allegro	25	V 15			
231	409	C; $\frac{3}{8}$; Allegro	26	V 16	III 70	F 18	
232	62	e; alla breve; Andante	27	V 17			
233	467	e; $\frac{3}{8}$; Allegro	28	V 18	II 20		
234	49	g; $\frac{3}{4}$; Andante	29	V 19	IV 50	B 50	
235	154	G; $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$; Allegro	30	V 20	III 5	E 5	
			1753 Венеция IV				Источник в Лонго неточ- но: Венеция IV 6
236	161	D; C; Allegro	1	VI 3	III 26	E 24	
237	308	D; $\frac{3}{8}$; Allegro	2	VI 4			
238	27	f; C; Andante	3	V 21	IV 56	B 54	
239	281	f; $\frac{3}{4}$; Allegro	4	V 22	IV 57	B 55	
240	S. 29	G; alla breve; Allegro	5	V 23	II 21		
241	180	G; $\frac{6}{8}$; Allegro	6	V 24	II 22		
242	202	C; $\frac{2}{4}$; Vivo	7	V 25			
243	353	C; $\frac{3}{8}$; Allegro	8	V 26			
244	348	B; $\frac{3}{8}$; Allegro	9	V 27	II 17	G 33	
245	450	B; $\frac{6}{8}$; Allegro	10	V 28			
246	260	cis; alla breve; Allegro	11	V 29	II 18		
247	256	cis; $\frac{3}{8}$; Allegro	12	V 30		G 38	
248	S. 35	B; alla breve; Allegro	13	VI 1			
249	39	B; $\frac{3}{8}$; Allegro	14	VI 2			
250	174	C; $\frac{2}{4}$; Allegro	15	VI 5			
251	305	C; $\frac{3}{8}$; Allegro	16	VI 6			
252	159	Es; $\frac{3}{4}$; Allegro	17	VI 7	III 27	E 25	
253	320	Es; $\frac{12}{8}$; Allegro	18	VI 8			
254	219	c; alla breve; Allegro	19	VI 9			

КАТАЛОГ СОНАТ СКАРЛАТТИ

КЕРК-ПАТ-РИК	ЛОНГО	ТОНАЛЬНОСТЬ; РАЗМЕР; ТЕМП	ПЕРВО-ИСТОЧ-НИКИ	ПАРМА	МЮН-СТЕР	ВЕНА	ПРИМЕЧАНИЯ
255	439	C; $\frac{3}{8}$; Allegro	20	VI 10			
256	228	F; $\frac{3}{4}$; Andante	21	VI 11	II 23		
257	169	F; $\frac{2}{4}$; Allegro	22	VI 12	II 24		
258	178	D; $\frac{3}{4}$; Andante	23	VI 14			
259	103	G; $\frac{3}{4}$; Andante	24	VI 15	II 25		
260	124	G; $\frac{3}{4}$; Allegro	25	VI 16	II 26	G I	
261	148	B; $\frac{2}{4}$; Allegro	26	VI 17	IV 49	B 49	
262	446	B; $\frac{12}{8}$; Vivo	27	VI 18	III 6	E 6	
263	321	e; alla breve; Andante	28	VI 19			
264	466	E; $\frac{3}{8}$; Vivo	29	VI 20	III 28	E 26	
265	S. 32	a; C; $\frac{3}{8}$; Allegro	30	VII 16	V 6 b	A 6 b	
			1753 Венеция V				
266	48	B; C; Andante	1	VII 4	IV 9	B 9	
267	434	B; $\frac{3}{4}$; Allegro	2	VII 5	IV 10	B 10	
268	41	A; alla breve; Allegro	3	VI 21	III 7	E 7	
269	307	A; $\frac{6}{8}$; Allegro	4	VI 22	III 8	E 8	
270	459	C; alla breve; —	5	VI 23	III 29	E 27	
271	155	C; $\frac{3}{8}$; Vivo	6	VI 24	III 30	E 28	Источник в Лонго неточ- но: Венеция IV 6
272	145	B; alla breve; Allegro	7	VI 25			
273	398	B; $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$; Vivo — Moderato	8	VI 26			
274	297	F; alla breve; Andante	9	VII 1	V 5	A 5	
275	328	F; $\frac{3}{4}$; Allegro	10	VII 2	V 5a	A 5a	
276	S. 20	F; $\frac{3}{8}$; Allegro	11	VII 3	V 5b	A 5b	
277	183	D; alla breve; Cantabile andante	12	VII 6	IV 7	B 7	
278	S. 15	D; $\frac{6}{8}$; Con velocita	13	VII 7	IV 8	B 8	
279	468	A; alla breve; Andante	14	VII 8			
280	237	A; $\frac{3}{8}$; Allegro	15	VII 9			
281	56	D; $\frac{3}{4}$; Andante	16	VII 10	IV 3	B 3	
282	484	D; alla breve; $\frac{3}{4}$; Allegro — Andante	17	VII 11	IV 4	B 4	
283	318	G; alla breve; Andante — Allegro	18	VII 12	V 4	A 4	
284	90	G; $\frac{3}{8}$; Allegro	19	VII 13	V 4a	A 4a	
285	91	A; alla breve; Allegro	20	VII 14	V 6	A 6	
286	394	A; $\frac{6}{8}$; Allegro	21	VII 15	V 6a	A 6a	
287	S. 9	D; C; Andante — Allegro	22	VII 17			
288	57	D; $\frac{3}{8}$; Allegro	23	VII 18			
289	78	G; $\frac{2}{4}$; Allegro	24	VII 19			
290	85	G; $\frac{3}{8}$; Allegro	25	VII 20			
291	61	e; alla breve; Andante	26	VII 21	IV 1	B 1	
292	24	e; $\frac{3}{8}$; Allegro	27	VII 22	IV 2	B 2	
293	S. 44	b; alla breve; Allegro	28	VII 23			
294	67	d; $\frac{3}{8}$; Andante	29	VII 24	IV 12	B 12	
295	270	d; $\frac{3}{8}$; Allegro	30	VII 25	IV 13	B 13	

С ремаркой "Per organo"

КАТАЛОГ СОНАТ СКАРЛАТТИ

КЕРК-ПАТ-РИК	ЛОНГО	ТОНАЛЬНОСТЬ; РАЗМЕР; ТЕМП	ПЕРВО-ИСТОЧ-НИКИ	ПАРМА	МЮН-СТЕР	ВЕНА	ПРИМЕЧАНИЯ
			1753 Венеция VI				Источник в Лонго неточ- но: Венеция XI 1
296	198	F; $\frac{3}{4}$; Andante	1	VII 30			
297	S. 19	F; $\frac{3}{8}$; Allegro	2	VII 31			
298	S. 6	D; alla breve; Allegro	3	VII 26	III 31	G 24	
299	210	D; $\frac{3}{8}$; Allegro	4	VII 27	III 32	G 21	
300	92	A; $\frac{3}{4}$; Andante	5	VII 28	IV 5	B 5	
301	493	A; C; Allegro	6	VII 29	IV 6	B 6	
302	7	c; $\frac{3}{4}$; Andante	7	VIII 1	IV 20	B 20	
303	9	c; $\frac{3}{8}$; Allegro	8	VIII 2	IV 21	B 21	
304	88	G; alla breve; Andante cantabile	9	VIII 3			
305	322	G; $\frac{6}{8}$; Allegro	10	VIII 4			
306	16	Es; alla breve; Allegro	11	VIII 5			
307	115	Es; $\frac{3}{8}$; Allegro	12	VIII 6			
308	359	C; alla breve; Cantabile	13	VIII 7	IV 14	B 14	
309	454	C; alla breve; Allegro	14	VIII 8	IV 15	B 15	
310	248	B; alla breve; Andante	15	VIII 9	IV 16	B 16	
311	144	B; $\frac{3}{8}$; Allegro	16	VIII 10	IV 17	B 17	
312	264	D; alla breve; Allegro	17	VIII 11			
313	192	D; $\frac{3}{8}$; Allegro	18	VIII 12	V 7	A 7	
314	441	G; alla breve; Allegro	19	VIII 13	IV 11	B 11	
315	235	g; $\frac{3}{8}$; Allegro	20	VIII 14	V 16	A 12	
316	299	F; alla breve; Allegro	21	VIII 15			
317	66	F; $\frac{3}{4}$; Allegro	22	VIII 16			
318	31	Fis; alla breve; Andante	23	VIII 17	III 33	E 29	
319	35	Fis; $\frac{6}{8}$; Allegro	24	VIII 18	III 34	E 30	
320	341	A; alla breve; Allegro	25	VIII 19			
321	258	A; $\frac{3}{8}$; Allegro	26	VIII 20			
322	483	A; alla breve; Allegro	27	VIII 21			
323	95	A; $\frac{6}{8}$; Allegro	28	VIII 22			
324	332	G; alla breve; Andante	29	VIII 23	IV 18	B 18	
325	37	G; $\frac{3}{8}$; Allegro	30	VIII 24	IV 19	B 19	
			1754 Венеция VII				
326	201	C; alla breve; Allegro	1	VIII 27	II 3		
327	152	C; $\frac{3}{8}$; Allegro	2	VIII 28	II 4		
328	S. 27	G; $\frac{6}{8}$; Andante comodo	3	VIII 25			
329	S. 5	C; alla breve; Allegro	4	VIII 26			
330	55	C; $\frac{3}{8}$; Allegro	5	IX 7	II 7		
331	18	B; $\frac{3}{4}$; Andante	6	VIII 29			
332	141	B; alla breve; Allegro	7	VIII 30			
333	269	D; alla breve, $\frac{6}{8}$; Alleg- ro — Allegrissimo	8	IX 1			
334	100	B; $\frac{6}{8}$; Allegro	9	IX 2			
335	S. 10	D; alla breve; Allegro	10	IX 8			

КАТАЛОГ СОНАТ СКАРЛАТТИ

КЕРК-ПАТ-РИК	ЛОНГО	ТОНАЛЬНОСТЬ; РАЗМЕР; ТЕМП	ПЕРВО-ИСТОЧНИКИ	ПАРМА	МЮН-СТЕР	ВЕНА	ПРИМЕЧАНИЯ
336	337	D; $\frac{3}{8}$; Allegro	11	IX 9			
337	S. 26	G; alla breve; Allegro	12	IX 10	IV 59	B 57	
338	87	G; $\frac{3}{8}$; Allegro	13	IX 11	III 1	E 1	
339	251	C; alla breve; Allegro	14	IX 12	II 8		
340	105	C; $\frac{6}{8}$; Allegro	15	IX 13	IV 60	B 58	
341	140	a; $\frac{3}{8}$; Allegro	16	IX 14			
342	191	A; alla breve; Allegro	17	IX 15			
343	291	A; C; Allegro andante	18	IX 16	IV 63		
344	295	A; $\frac{3}{8}$; Allegro	19	IX 17	IV 64		
345	306	D; alla breve; Allegro	20	IX 18	IV 65		
346	60	D; $\frac{3}{8}$; Allegro	21	IX 19	IV 66		
347	126	g; alla breve; Moderato è cantabile	22	IX 20	III 2	E 2	
348	127	G; $\frac{3}{4}$; Prestissimo	23	IX 21	III 3	E 3	
349	170	F; $\frac{3}{8}$; Allegro	24	IX 22			
350	230	F; $\frac{6}{8}$; Allegro	25	IX 23			
351	S. 34	B; alla breve, $\frac{3}{8}$; Andante — Allegrissimo	26	IX 24			
352	S. 13	D; alla breve; Allegro	27	IX 3			
353	313	D; $\frac{3}{8}$; Allegro	28	IX 4			
354	68	F; $\frac{3}{8}$; Andante	29	IX 5	II 5		
355	S. 22	F; alla breve; Allegro	30	IX 6	II 6		
356	443	C; alla breve; Con spirito andante	1754 Парма IX 29	IX 29	IV 61	B 59	Источник Лонго: Вена B 59
357	S. 45	C; $\frac{3}{8}$; Allegro	30	IX 30	IV 62	B 60	Герстенберг 5 (у Лонго не полностью) Источник Лонго: Вена B 60
358	412	D; $\frac{3}{4}$; Allegro	1754 Венеция VIII 1	X 11			
359	448	D; $\frac{3}{8}$; Allegrissimo	2	X 12			
360	400	B; alla breve; Allegro	3	IX 25	II 9		
361	247	B; $\frac{3}{8}$; Allegrissimo	4	IX 26	II 10		
362	156	c; alla breve; Allegro	5	IX 27			
363	160	c; $\frac{3}{8}$; Presto	6	IX 28			
364	436	f; alla breve; Allegro	7	X 1	II 1		
365	480	f; $\frac{3}{8}$; Allegro	8	X 2	II 2		
366	119	F; $\frac{2}{4}$; Allegro	9	X 6	II 11	G 26	
367	172	F; $\frac{3}{8}$; Presto	10	X 7	II 12		
368	S. 30	A; alla breve; Allegro	11	X 9	II 13		
369	240	A; $\frac{3}{8}$; Allegro	12	X 10	II 14		
370	316	Es; alla breve; Allegro	13	X 13	III 35	E 31	
371	17	Es; $\frac{3}{8}$; Allegro	14	X 14	III 36	E 32	
372	302	G; $\frac{6}{8}$; Allegro	15	X 15	IV 52	E 52	
373	98	g; alla breve; Presto è fugato	16	X 16	IV 53	B 53	

КАТАЛОГ СОНАТ СКАРЛАТТИ

КЁРК-ПАТ-РИК	ЛОНГО	ТОНАЛЬНОСТЬ; РАЗМЕР; ТЕМП	ПЕРВО-ИСТОЧ-НИКИ	ПАРМА	МЮН-СТЕР	ВЕНА	ПРИМЕЧАНИЯ
374	76	G; alla breve; Andante	17	X 17	V 3	A 3	Источник в Лонго неточ-но: Венеция VII 17
375	389	G; $\frac{6}{8}$; Allegro	18	X 18	V 3a	A 3a	
376	34	b; $\frac{3}{4}$; Allegro	19	X 19	V 2	A 2	
377	263	b; $\frac{2}{4}$; Allegrissimo	20	X 20	V 2a	A 2a	
378	276	F; alla breve; Allegro	21	X 21	V 1	A 1	
379	73	F; $\frac{3}{8}$; Minuet	22	X 22	V 1a	A 1a	
380	23	E; $\frac{3}{4}$; Andante comodo	23	X 23	IV 47	B 47	
381	225	E; $\frac{3}{8}$; Allegro	24	X 24	IV 48	B 48	
382	S. 33	a; alla breve; Allegro	25	X 25			
383	134	a; $\frac{3}{8}$; Allegro	26	X 26			
384	2	C; alla breve; Cantabile Andante	27	X 27	IV 22	B 22	
385	284	C; $\frac{3}{8}$; Allegro	28	X 28	IV 23	B 23	
386	171	f; alla breve; Presto	29	X 29	IV 67		
387	175	f; $\frac{6}{8}$; Veloce è fugato	30	X 30	IV 68		
			1754 Венеция IX				
388	414	D; alla breve; Presto	1	XI 3	III 41	E 36	
389	482	D; $\frac{3}{4}$; Allegro	2	XI 4	III 42	E 37	
390	234	G; alla breve; Allegro	3	XI 1	III 39	E 35	
391	79	G; $\frac{3}{4}$; Allegro	4	XI 2	III 40		
392	246	B; alla breve; Allegro	5	XI 5	IV 69		
393	74	B; $\frac{3}{4}$; Minuet	6	XI 6	IV 70		
394	275	e; alla breve; Allegro	7	XI 7	III 43	E 38	
395	65	E; $\frac{3}{8}$; Allegro	8	XI 8	III 44	E 39	
396	110	d; alla breve, $\frac{6}{8}$; Andante	9	XI 9			
397	208	D; $\frac{3}{8}$; Minuet	10	XI 10			
398	218	C; $\frac{6}{8}$; Andante	11	XI 11	III 37	E 33	
399	274	C; $\frac{3}{8}$; Allegro	12	XI 12	III 38	E 34	
400	213	D; $\frac{3}{8}$; Allegro	13	XI 13	III 45	E 40	
401	365	D; $\frac{6}{8}$; Allegro	14	XI 14	III 46	E 41	
402	427	e; alla breve; Andante	15	XI 15	III 47	E 42	
403	470	E; $\frac{6}{8}$; Allegro	16	XI 16	III 48	E 43	
404	222	A; alla breve; Andante	17	XI 17	III 49	E 44	
405	43	A; $\frac{6}{8}$; Allegro	18	XI 18	III 50	E 45	
406	5	C; alla breve; Allegro	19	XI 19	III 51	E 46	
407	S. 4	C; $\frac{3}{8}$; Allegro	20	XI 20	III 52	E 47	
408	346	b; alla breve; Andante	21	XI 21			
409	150	b; $\frac{3}{8}$; Allegro	22	XI 22			
410	S. 43	B; alla breve; Allegro	23	XI 23			
411	69	B; $\frac{3}{4}$; Allegro	24	XI 24			
412	182	G; $\frac{2}{4}$; Allegro	25	XI 25	III 53	F 1	
413	125	G; $\frac{6}{8}$; Allegro	26	XI 26	III 54	F 2	
414	310	D; alla breve; Allegro	27	X 3			
415	S. 11	D; $\frac{12}{8}$; Pastoral. Allegro	28	X 4			
416	149	D; $\frac{3}{8}$; Presto	29	X 5			

КАТАЛОГ СОНАТ СКАРЛАТТИ

КЁРК-ПАТ-РИК	ЛОНГО	ТОНАЛЬНОСТЬ; РАЗМЕР; ТЕМП	ПЕРВО-ИСТОЧ-НИКИ	ПАРМА	МЮН-СТЕР	ВЕНА	ПРИМЕЧАНИЯ
417	462	d; alla breve; Fuga; Allegro moderato	30	X 8			
			1755 Венеция X				
418	26	F; alla breve; Allegro	1	XI 27	III 55	F 3	
419	279	F; $\frac{3}{8}$; Più tosto presto che allegro	2	XI 28	III 56	F 4	
420	S. 2	C; alla breve; Allegro	3	XI 29	III 57	F 5	
421	252	C; $\frac{3}{8}$; Allegro	4	XI 30	III 58	F 6	
422	451	C; alla breve; Allegro	5	XII 12	II 29		
423	102	C; $\frac{3}{8}$; Presto	6	XII 13	II 30		
424	289	G; alla breve; Allegro	7	XII 14	II 31		
425	333	G; $\frac{3}{8}$; Allegro molto	8	XII 15	II 32		
426	128	g; $\frac{3}{8}$; Andante	9	XII 16	II 33		
427	286	G; C; Presto, quanto sia possibile	10	XII 17	II 34		
428	131	A; alla breve; Allegro	11	XII 18	II 35	G 46	
429	132	A; $\frac{3}{8}$; Allegro	12	XII 19	II 36		
430	463	D; $\frac{3}{8}$; Non presto mà a tempo di ballo	13	XII 1	III 59	F 7	
431	83	G; $\frac{3}{4}$; Allegro	14	XII 2			
432	288	G; $\frac{3}{4}$; Allegro	15	XII 3	III 60	F 8	
433	453	G; $\frac{6}{8}$; Vivo	16	XII 4	III 61	F 9	
434	343	d; $\frac{3}{4}$; Andante	17	XII 5	III 62	F 10	
435	361	D; C; Allegro	18	XII 6	III 63	F 11	
436	109	D; $\frac{3}{8}$; Allegro	19	XII 7	III 64	F 12	
437	278	F; $\frac{3}{4}$ Andante comodo	20	XII 8	II 27		
438	381	F; alla breve; Allegro	21	XII 9	II 28		
439	47	B; C; Moderato	22	XII 10	III 65	F 13	
440	97	B; $\frac{3}{4}$; Minuet	23	XII 11	III 66	F 14	
441	S. 39	B; alla breve; Allegro	24	XII 20	II 37		
442	319	B; $\frac{3}{8}$; Allegro	25	XII 21	II 38		
443	418	D; alla breve; Allegro	26	XII 22	II 39		
444	420	d; $\frac{6}{8}$; Allegrissimo	27	XII 23	II 40		
445	385	F; C; Allegro, o presto	28	XII 24	II 41		
446	433	F; $\frac{12}{8}$; Pastorale; Allegrissimo	29	XII 25	II 42		
447	294	fis; alla breve; Allegro	30	XII 26	II 43		
448	485	fis; $\frac{3}{8}$; Allegro	31	XII 27	II 44		
449	444	G; $\frac{3}{8}$; Allegro	32	XII 28	II 45		
450	338	g; C; Allegrissimo	33	XII 29	II 46		
451	243	a; $\frac{3}{4}$; Allegro	34	XII 30	V 55	A 40	
			Мюнстер II				
452		A; alla breve; Andante allegro	51		II 51		Герстенберг 1
453		A; $\frac{3}{4}$; Andante	52		II 52		Герстенберг 2

КАТАЛОГ СОНАТ СКАРЛАТТИ

КЕРК-ПАТ-РИК	ЛОНГО	ТОНАЛЬНОСТЬ; РАЗМЕР; ТЕМП	ПЕРВО-ИСТОЧ-НИКИ	ПАРМА	МЮН-СТЕР	ВЕНА	ПРИМЕЧАНИЯ
			1756 Венеция XI				
454	184	G; $\frac{3}{4}$; Andante spiritoso	1	XIII 1	II 47		
455	209	G; alla breve; Allegro	2	XIII 2	II 48		
456	491	A; alla breve; Allegro	3	XIII 3	II 49		
457	292	A; $\frac{6}{8}$; Allegro	4	XIII 4	II 50		
458	212	D; $\frac{3}{4}$; Allegro	5	XIII 5	II 53	G 27	
459	S. 14	d; $\frac{3}{8}$; Allegro	6	XIII 6	II 54		
		D; alla breve; Presto					
460	324	C; alla breve; Allegro	7	XIII 7	II 55		
461	8	C; $\frac{3}{8}$; Allegro	8	XIII 8	II 56		
462	438	f; $\frac{3}{4}$; Andante	9	XIII 9	II 57	G 19	
463	471	f; alla breve; Multo allegro	10	XIII 10	II 58	G 20	
464	151	C; alla breve; Allegro	11	XIII 11	II 59		
465	242	C; $\frac{3}{8}$; Allegro	12	XIII 12	II 60		
466	118	f; C; Andante moderato	13	XIII 13	I 1	C 1	
467	476	f; $\frac{3}{4}$; Allegrissimo	14	XIII 14	I 2	C 2	
468	226	F; $\frac{3}{4}$; Allegro	15	XIII 15	I 3	C 3	Также Вена G 29
469	431	F; alla breve; Allegro molto	16	XIII 16	I 4	C 4	Также Вена G10
470	304	G; alla breve; Allegro	17	XIII 17	I 5	C 5	
471	82	G; $\frac{3}{4}$; Minuet	18	XIII 18	I 6	C 6	
472	99	B; $\frac{3}{4}$; Andante	19	XIII 19	I 7	C 7	
473	229	B; alla breve; Allegro molto	20	XIII 20	I 8	C 8	
474	203	Es; $\frac{3}{4}$; Andante è cantabile	21	XIII 21	I 9	C 9	Также Вена G 45
475	220	Es; alla breve; Allegrissimo	22	XIII 22	I 10	G 25	
476	340	g; $\frac{3}{8}$; Allegro	23	XIII 23	I 11	C 10	
477	290	G; $\frac{6}{8}$; Allegrissimo	24	XIII 24	I 12	C 11	
478	12	D; $\frac{3}{4}$; Andante è cantabile	25	XIII 25	I 13	C 12	
479	S. 16	D; alla breve; Allegrissimo	26	XIII 26	I 14	C 13	
480	S. 8	D; alla breve; Presto	27	XIII 30	I 18	C 14	
481	187	f; alla breve; Andante è cantabile	28	XIII 27	I 15	G 31	
482	435	F; alla breve; Allegrissimo	29	XIII 28	I 16	G 30	
483	472	F; $\frac{3}{8}$; Presto	30	XIII 29	I 17	G 28	
			1756 Венеция XII				
484	419	D; $\frac{3}{8}$; Allegro	1	XIV 1	I 19	C 15	
485	153	C; alla breve; Andante è cantabile	2	XIV 2	I 20	C 16	
486	455	C; alla breve; Allegro	3	XIV 3	I 21	C 17	

КАТАЛОГ СОНАТ СКАРЛАТТИ

КЕРК-ПАТ-РИК	ЛОНГО	ТОНАЛЬНОСТЬ; РАЗМЕР; ТЕМП	ПЕРВО-ИСТОЧ-НИКИ	ПАРМА	МЮН-СТЕР	ВЕНА	ПРИМЕЧАНИЯ
487	205	C; $\frac{3}{8}$; Allegro	4	XIV 4	I 22	C 18	Источник в Лонго неточ- но: Венеция IV 5
488	S. 37	B; alla breve; Allegro	5	XIV 5	I 23	C 19	
489	S. 41	B; $\frac{3}{8}$; Allegro	6	XIV 6	I 24	C 20	
490	206	D; alla breve; Cantabile	7	XIV 7	I 25	G 44	
491	164	D; $\frac{3}{4}$; Allegro	8	XIV 8	I 26	C 21	
492	14	D; $\frac{6}{8}$; Presto	9	XIV 9	I 27	C 22	
493	S. 24	G; alla breve; Allegro	10	XIV 10	I 28	C 23	
494	287	G; $\frac{6}{8}$; Allegro	11	XIV 11	I 29	C 24	
495	426	E; alla breve; Allegro	12	XIV 12	I 30	C 25	
496	372	E; $\frac{3}{4}$; Allegro	13	XIV 13	I 31	C 26	
497	146	b; alla breve; Allegro	14	XIV 14	I 36	C 31	
498	350	b; $\frac{3}{4}$; Allegro	15	XIV 15	I 37	C 32	
499	193	A; alla breve; Andante	16	XIV 16	I 34	C 29	
500	492	A; $\frac{3}{4}$; Allegro	17	XIV 17	I 35	C 30	
501	137	C; alla breve; Allegretto	18	XIV 18	I 38	C 33	
502	3	C; $\frac{3}{8}$; Allegro	19	XIV 19	I 39	C 34	
503	196	B; alla breve; Allegretto	20	XIV 20	I 40	C 35	
504	29	B; $\frac{3}{8}$; Allegro	21	XIV 21	I 41	C 36	
505	326	F; alla breve; Allegro non presto	22	XIV 22	I 42	C 37	
506	70	F; $\frac{3}{8}$; Allegro	23	XIV 23	I 43	C 38	
507	113	Es; $\frac{2}{4}$; Andantino cantabile	24	XIV 24	I 44	C 39	
508	19	Es; $\frac{3}{4}$; Allegro	25	XIV 25	I 45	C 40	
509	311	D; alla breve; Allegro	26	XIV 26	I 32	C 27	
510	277	d; $\frac{3}{4}$; Allegro	27	XIV 27	I 33	C 28	
511	314	D; alla breve; Allegro	28	XIV 28	I 46	C 41	
512	339	D; $\frac{3}{4}$; Allegro	29	XIV 29	I 47	C 42	
513	S. 3	C; $\frac{12}{8}$, $\frac{3}{8}$; Pastorale; Moderato — Molto allegro — Presto	30	XIV 30	I 50	C 45	
			1757 Венеция XIII				
514	1	C; alla breve; Allegro	1	XV 1	I 57	D 7	
515	255	C; $\frac{3}{4}$; Allegro	2	XV 2	I 58	D 8	
516	S. 12	d; $\frac{3}{8}$; Allegretto	3	XV 4	I 59	D 9	
517	266	d; alla breve; Prestissimo	4	XV 3	I 60	D 10	
518	116	F; alla breve; Allegro	5	XV 5	I 61	D 11	
519	475	f; $\frac{3}{8}$; Allegro assai	6	XV 6	I 62	D 12	
520	86	G; alla breve; Allegretto	7	XV 7	I 48	C 43	
521	408	G; $\frac{3}{8}$; Allegro	8	XV 8	I 49	C 44	
522	S. 25	G; alla breve; Allegro	9	XV 9	I 51	D 1	
523	490	G; $\frac{3}{8}$; Allegro	10	XV 10	I 52	D 2	
524	283	F; $\frac{3}{4}$; Allegro	11	XV 11	I 55	D 5	
525	188	F; $\frac{6}{8}$; Allegro	12	XV 12	I 56	D 6	
526	456	c; alla breve; Allegro comodo	13	XV 13	I 53	D 3	
527	458	C; $\frac{3}{4}$; Allegro assai	14	XV 14	I 54	D 4	

КАТАЛОГ СОНАТ СКАРЛАТТИ

КЕРК-ПАТ-РИК	Лонго	ТОНАЛЬНОСТЬ; РАЗМЕР; ТЕМП	ПЕРВО-ИСТОЧНИКИ	ПАРМА	МЮН-СТЕР	ВЕНА	ПРИМЕЧАНИЯ
528	200	B; alla breve; Allegro	15	XV 15	I 63	D 13	
529	327	B; $\frac{3}{8}$; Allegro	16	XV 16	I 64	D 14	
530	44	E; $\frac{3}{4}$; Allegro	17	XV 17	I 65	D 15	
531	430	E; $\frac{6}{8}$; Allegro	18	XV 18	I 66	D 16	
532	223	a; $\frac{3}{8}$; Allegro	19	XV 19	I 67	D 17	
533	395	A; alla breve; Allegro assai	20	XV 20	I 68	D 18	
534	11	D; alla breve; Cantabile	21	XV 21	I 69	D 19	
535	262	D; $\frac{3}{4}$; Allegro	22	XV 22	I 70	D 20	
536	236	A; alla breve; Cantabile	23	XV 23	I 71	D 21	
537	293	A; $\frac{3}{4}$; Prestissimo	24	XV 24	I 72	D 22	
538	254	G; $\frac{3}{8}$; Allegretto	25	XV 25	I 73	D 23	
539	121	G; alla breve; Allegro	26	XV 26	I 74	D 24	
540	S. 17	F; alla breve; Allegretto	27	XV 27	I 75	D 25	
541	120	F; $\frac{6}{8}$; Allegretto	28	XV 28	I 76	D 26	
542	167	F; $\frac{3}{4}$; Allegretto	29	XV 29	I 77	D 27	
543	227	F; $\frac{6}{8}$; Allegro	30	XV 30	I 78	D 28	
			1757 Парма XV				
544	497	B; $\frac{3}{4}$; Cantabile	31	XV 31	I 79	D 29	Источник Лонго: Вена D 29
545	500	B; alla breve; Prestissimo	32	XV 32	I 80	D 30	Источник Лонго: Вена D30
546	312	g; $\frac{3}{8}$; Cantabile	33	XV 33	I 81	D 31	Источник Лонго: Вена D 31
547	S. 28	G; alla breve; Allegro	34	XV 34	I 82	D 32	Источник Лонго: Вена D 32
548	404	C; $\frac{3}{8}$; Allegretto	35	XV 35	I 83	D 33	Источник Лонго: Вена D 33
549	S. 1	C; alla breve; Allegro	36	XV 36	I 84	D 34	Источник Лонго: Вена D 34
550	S. 42	B; alla breve; Allegretto	37	XV 37	I 85	D 35	Источник Лонго: Вена D 35
551	396	B; $\frac{3}{4}$; Allegro	38	XV 38	I 86	D 36	Источник Лонго: Вена D 36
552	421	d; alla breve; Allegretto	39	XV 39	I 87	D 37	Источник Лонго: Вена D 37
553	425	d; $\frac{3}{8}$; Allegro	40	XV 40	I 88	D 38	Источник Лонго: Вена D 38
554	S. 21	F; alla breve; Allegretto	41	XV 41	I 89	D 39	Источник Лонго: Вена D 39
555	477	f; $\frac{6}{8}$; Allegro	42	XV 42	I 90	D 40	Источник Лонго: Вена D 40

Таблица сонат Скарлатти в последовательности издания Лонго

Том 1		Том 2		Том 3		Том 4	
Лонго	КЁРК-ПАТРИК	Лонго	КЁРК-ПАТРИК	Лонго	КЁРК-ПАТРИК	Лонго	КЁРК-ПАТРИК
1	514	51	166	101	156	151	464
2	384	52	165	102	423	152	327
3	502	53	75	103	259	153	485
4	158	54	200	104	159	154	235
5	406	55	330	105	340	155	271
6	139	56	281	106	90	156	362
7	302	57	288	107	140	157	48
8	461	58	64	108	213	158	58
9	303	59	164	109	436	159	252
10	84	60	346	110	396	160	363
11	534	61	291	111	123	161	236
12	478	62	232	112	226	162	178
13	60	63	163	113	507	163	176
14	492	64	148	114	68	164	491
15	160	65	395	115	307	165	214
16	306	66	317	116	518	166	85
17	371	67	294	117	150	167	542
18	331	68	354	118	466	168	77
19	508	69	411	119	366	169	257
20	51	70	506	120	541	170	349
21	162	71	59	121	539	171	386
22	198	72	186	122	118	172	367
23	380	73	379	123	210	173	185
24	292	74	393	124	260	174	250
25	46	75	78	125	413	175	387
26	418	76	374	126	347	176	91
27	238	77	171	127	348	177	179
28	194	78	289	128	426	178	258
29	504	79	391	129	201	179	152
30	82	80	79	130	111	180	241
31	318	81	71	131	428	181	121
32	67	82	471	132	429	182	412
33	87	83	431	133	211	183	277
34	376	84	63	134	383	184	454
35	319	85	290	135	212	185	76
36	88	86	520	136	61	186	127
37	325	87	338	137	501	187	481
38	196	88	304	138	109	188	525
39	249	89	102	139	182	189	184
40	43	90	284	140	341	190	130
41	268	91	285	141	332	191	342
42	217	92	300	142	193	192	313
43	405	93	149	143	189	193	499
44	530	94	74	144	311	194	181
45	62	95	323	145	272	195	65
46	47	96	154	146	497	196	503
47	439	97	440	147	197	197	155
48	266	98	373	148	261	198	296
49	234	99	472	149	416	199	229
50	70	100	334	150	409	200	528

ТАБЛИЦА СОНАТ СКАРЛАТТИ

Том 5		Том 6		Том 7		Том 8	
Лонго	КЁРК-ПАТРИК	Лонго	КЁРК-ПАТРИК	Лонго	КЁРК-ПАТРИК	Лонго	КЁРК-ПАТРИК
201	326	251	339	301	49	351	225
202	242	252	421	302	372	352	11
203	474	253	199	303	170	353	243
204	105	254	538	304	470	354	230
205	487	255	515	305	251	355	100
206	490	256	247	306	345	356	56
207	191	257	206	307	269	357	40
208	397	258	321	308	237	358	95
209	455	259	221	309	222	359	308
210	299	260	246	310	414	360	22
211	89	261	53	311	509	361	435
212	458	262	535	312	546	362	92
213	400	263	377	313	353	363	21
214	223	264	312	314	511	364	177
215	120	265	45	315	137	365	401
216	192	266	517	316	370	366	1
217	73	267	52	317	99	367	5
218	398	268	224	318	283	368	26
219	254	269	333	319	442	369	145
220	475	270	295	320	253	370	10
221	134	271	81	321	263	371	207
222	404	272	180	322	305	372	496
223	532	273	216	323	215	373	28
224	135	274	399	324	460	374	15
225	381	275	394	325	98	375	20
226	468	276	378	326	505	376	147
227	543	277	510	327	529	377	136
228	256	278	437	328	275	378	3
229	473	279	419	329	167	379	7
230	350	280	168	330	151	380	203
231	31	281	239	331	169	381	438
232	124	282	133	332	324	382	69
233	103	283	524	333	425	383	19
234	390	284	385	334	122	384	17
235	315	285	187	335	55	385	445
236	536	286	427	336	93	386	35
237	280	287	494	337	336	387	14
238	208	288	432	338	450	388	2
239	188	289	424	339	512	389	375
240	369	290	477	340	476	390	4
241	54	291	343	341	320	391	39
242	465	292	457	342	220	392	218
243	451	293	537	343	434	393	219
244	117	294	447	344	114	394	286
245	36	295	344	345	113	395	533
246	392	296	128	346	408	396	551
247	361	297	274	347	227	397	16
248	310	298	112	348	244	398	273
249	108	299	316	349	146	399	228
250	190	300	131	350	498	400	360

ТАБЛИЦА СОНАТ СКАРЛАТТИ

Том 9		Том 10		Дополнение	
Лонго	Кёрк-патрик	Лонго	Кёрк-патрик	Лонго	Кёрк-патрик
401	72	451	422	S. 1	549
402	126	452	116	S. 2	420
403	86	453	433	S. 3	513
404	548	454	309	S. 4	407
405	157	455	486	S. 5	329
406	37	456	526	S. 6	298
407	115	457	132	S. 7	34
408	521	458	527	S. 8	480
409	231	459	270	S. 9	287
410	174	460	129	S. 10	335
411	23	461	29	S. 11	415
412	358	462	417	S. 12	516
413	9	463	430	S. 13	352
414	388	464	138	S. 14	459
415	119	465	96	S. 15	278
416	18	466	264	S. 16	479
417	161	467	233	S. 17	540
418	443	468	279	S. 18	195
419	484	469	110	S. 19	297
420	444	470	403	S. 20	276
421	552	471	463	S. 21	554
422	141	472	483	S. 22	355
423	32	473	183	S. 23	205
424	33	474	107	S. 24	493
425	553	475	519	S. 25	522
426	495	476	467	S. 26	337
427	402	477	555	S. 27	328
428	209	478	38	S. 28	547
429	175	479	6	S. 29	240
430	531	480	365	S. 30	368
431	469	481	25	S. 31	83
432	44	482	389	S. 32	265
433	446	483	322	S. 33	382
434	267	484	282	S. 34	351
435	482	485	448	S. 35	248
436	364	486	13	S. 36	42
437	106	487	125	S. 37	488
438	462	488	8	S. 38	57
439	255	489	12	S. 39	441
440	50	490	523	S. 40	172
441	314	491	456	S. 41	489
442	104	492	500	S. 42	550
443	356	493	301	S. 43	410
444	449	494	101	S. 44	293
445	153	495	24	S. 45	357
446	262	496	66		
447	173	497	544		
448	359	498	202		
449	27	499	30		
450	245	500	545		

ГЕНЕАЛОГИЧЕСКОЕ ДРЕВО СЕМЬИ СКАРЛАТТИ

1. ПЬЕТРО СКАРЛАТА (? — к 1678¹⁾).

Женился (5 V 1658) на Элеоноре Д'Амато.

Дети: Анна Мария Антония Диана (8 II 1659 — 28 X 1659), Пьетро АЛЕССАНДРО Гаспаре (2 V 1660 — 24 X 1725), Анна Мария (8 XII 1661² — 14 XII 1703), Мельхиорра Бригида (5 X 1663 — 2 XII 1736), Винченцо Пласидо (10 X 1665⁴ — ?), Франческо Антонио Никола (5 XII 1666 — ?), Антонио Джузеппе (15 I 1669 — ?), Томмазо (между 1669 и 1672¹⁸ — 1 VIII 1760).

2. АЛЕССАНДРО СКАРЛАТТИ (2 V 1660 — 24 X 1725).

Женился (12 IV 1678) на Антонии Анзалоне.

Дети: Пьетро Филиппо (5 I 1679 — 22 II 1750), Бенедетто Бартоломео (24 VIII 1680 — 21 VIII 1684), Алессандро Раймондо (23 XII 1681⁶ — 1717 или позже⁷), Фламиния Анна Катерина (10 IV 1683 — ок. 1724 или 1725⁸), Кристина Леонора Магдалена (6 IV 1684 — 1714 или позже⁹), Джузеппе Доменико (26 X 1685 — 23 VII 1757), Джузеппе Никола Роберто Доменико Антонио (17 II 1689¹⁰ — ?), Катерина Элеонора Эмилия Маргерита (15 XI 1690 — ?), Карло Франческо Джакомо (5 V 1692 — ?), Джованни Франческо Диодато (7 V 1695 — ?).

АННА МАРИЯ СКАРЛАТТИ (8 XII 1661² — 14 XII 1703).

Вышла замуж (1685?) за Паоло Массонио Астролуско¹⁷ (? — 1696).

Вышла замуж (9 II 1699) за Никола Барбапиккола.

Дети: Карло Джузеппе Никола¹¹ (7 XI 1701 — ?).

МЕЛЬХИОРРА БРИГИДА СКАРЛАТТИ (5 X 1663 — 2 XII 1736).

Вышла замуж (5 V 1688) за Никола Пагано (29 IX 1659 — X 1722³).

Дети: Микеле¹², [другие дети]¹².

ФРАНЧЕСКО СКАРЛАТТИ (5 XII 1666 — ?).

Женился (1690) на Розолине Альбано (1673 — 29 VI 1706).

Дети: Маттео (23 XII 1690 — ?), Антонио, Элеонора, Джованни, Доротея Анджела (11 XI 1701 — ?).

ТОММАЗО СКАРЛАТТИ (между 1669 и 1772¹⁸ — 1 VIII 1760).

Женился (30 V 1701) на Антонии Карбоне (1682?⁵ — ?).

Дети: Николетта (1702 — ?), Гаспаре (1703 — ?), Тереза (1705 — ?), Франческо¹⁸ (1707 — ?), Анджела (1709 — ?), Элеонора Тереза¹⁴ (31 V 1711 — ?), Изидоро Франческо (1713 — ?), Роза (1716 — ?), Агата (1718 — ?), Виоланта (1721 — ?), Джузеппе (18 VI 1723 — ?).

3. ПЬЕТРО ФИЛИППО СКАРЛАТТИ (5 I 1679 — 22 II 1750).

Женился на Виттории Льери.

Дети: Доменико (? — 1750 или после),¹⁵ Алессандро (? — 1750 или после),¹⁶ Анна Фламиния Джованна (2 XI 1711 — 7 II 1779), Тереза Элеонора Саверия Анна (18 X 1714 — ?).

ДОМЕНИКО СКАРЛАТТИ (26 X 1685 — 23 VII 1757).

Женился (15 V 1728) на Каталине Джентили (13 XI 1712 — 6 V 1739).

Дети: Жуан Антонио (ок. 1729 — между 31 XII 1749 и III 1752), Фернандо (9 III 1731 — 20 IX 1794), Мариана (между 1732 и 1735 — между 1749 и 1757), Александро (1736 или 1737 — между 1749 и 1757), Мария (9 XI 1738 — между 30 X 1757 и 10 VI 1760).

Женился (между 1740 и 1742) на Анастасии Максартти Ксименес (? — между 1766 и 1799).

Дети: Барбара (12 I 1743 — после 1762), Роза (29 III 1745 — после 1757), Доминго (11 VII 1747 — после 1815), Антонио (8 V 1749 — после 1799).

4. ФЕРНАНДО СКАРЛАТТИ (9 III 1731 — 20 IX 1794).

Женился (21 I 1760) на Марии Лорене де Роблес (9 VIII 1729 — 15 II 1782).

Дети: Франсиско (24 VII 1769 — 1852), Антония (? — после 1794).

АЛЕКСАНДРО СКАРЛАТТИ (1736 или 1737 — между 1749 и 1757).

Женился на Марии Перез (? — после 3 VIII 1802).

Дети: Александро (между 1751 и 1757 — между 12 IV 1783 и 1800).

БАРБАРА СКАРЛАТТИ (12 I 1743 — после 1762).

Вышла замуж (между IX 1757 и 15 VII 1762) за Евгения Какурро.

ДОМИНГО СКАРЛАТТИ (11 VII 1747 — после 1815).

Женился на Марии Севера де Альверди (? — 1801).

5. ФРАНСИСКО СКАРЛАТТИ (24 VII 1769 — 1852).

Женился на Изабелле де Альдама (? — 4 I 1849).

Дети: Эстебан, Франсиско, Дионисио (8 X 1812 — 10 VIII 1880), Мария, Мануэль (? — 2 II 1890).

6. ДИОНИСИО СКАРЛАТТИ И АЛЬДАМА (8 X 1812 — 10 VIII 1880).

Женился (1831 или 1832?) на Рамоне Новелла (5 IV 1812 — I IV 1875).

Дети: Жоакин (1836–1855), Карлуш (4 XI 1838 — 12 II 1914), Кармен (монахиня; 15 XI 1840 — 3 VI 1885), Изабель (умерла в младенчестве), Мария (умерла в младенчестве), Жозефа (1847 — 2 I 1896).

МАНУЭЛЬ СКАРЛАТТИ (? — 2 II 1890).

Женился на Анджеле Себастьян-и-Джилъ (? — 30 VI 1885).

Дети: Кармен, Анджел (? — 1 XI 1872).

7. КАРЛУШ СКАРЛАТТИ (4 XI 1838 — 12 II 1914).

Женился (4 X 1857) на Марии де лос Сантос Буиссант (1 XI 1835 — 18 III 1900).

Дети: [—], Жозефа (11 XII 1858 — 22 VIII 1876), Рикардо (28 VIII 1861 — 9 VI 1910), Асунцион (15 VIII 1864 — 4 IV 1917), Оренцио (4 II 1867 — 6 V 1937), Энкарнацион (16 VIII 1872 — ?).

Женился (5 VII 1902) на Франсиске Маурело (1842? — 3 VI 1909).

ЖОЗЕФА СКАРЛАТТИ (1847 — 2 I 1896).

Вышла замуж за Хозе Мартинез-и-Лопез.

8. АСУНЦИОН СКАРЛАТТИ (15 VIII 1864 — 4 IV 1917).

Вышла замуж (10 VIII 1895) за Лоренцо Камареро (1867 — 17 IV 1931).

Дети: Мария Асунцион Роза (23 V 1896 — ?), Энкарнацион (3 XI 1897 — ?), Кармен (13 VII 1899 — [в младенчестве]), Рикардо (28 III 1901 — ?), Карлуш (18 X 1902 — 26 III 1907).

ОРЕНЦИО СКАРЛАТТИ (4 II 1867 — 6 V 1937).

Женился (29 VI 1887) на Луизе Гийен (2 XII 1869 — 23 V 1940).

Дети: Энкарнацион (29 VI 1888 — 25 XVIII 1890), Карлуш (25 X 1890 — 21 II 1892), Луиза (30 IV 1892 — ?), Анджел (16 IV 1895 — 10 VII 1896), Глория (30 III 1897 — 23 VIII 1898), Карлуш (3 VII 1899 — 25 XI 1900), Жулио (21 VI 1901 — ?), Мануэла (3 I 1904 — 30 III 1908), Лючия (6 I 1906 — ?), Кармело (31 III 1909 — ?).

ЭНКАРНАЦИОН СКАРЛАТТИ (16 VIII 1872 — ?).

Вышла замуж (12 IX 1919) за Лоренцо Камареро (1867 — 17 IV 1931).

9. РОЗА КАМАРЕРО (23 V 1896 — ?).

Вышла замуж (20 II 1919) за Луиса Ралло (3 VII 1885 — ?).

Дети: Луис (30 IV 1920 — ?), Лоренцо (6 XI 1921 — ?), Мария Асунцион (8 III 1925 — ?), Кармело (6 VI 1933 — ?).

ЭНКАРНАЦИОН КАМАРЕРО (3 XI 1897 — 13 XII 1955).

Вышла замуж (16 V 1919) за Энрике Ромеро.

РИКАРДО КАМАРЕРО (28 III 1901 — ?).

Женился (6 V 1925) на Изабель Эскрибано (была жива в 1948).

ДЖУЛИО СКАРЛАТТИ (21 VI 1901 — ?).

Женился (21 VI 1941) на Сире Понсе де Леон (была жива в 1948).

Дети: Сира (28 II 1943 — ?), Джулио (8 VIII 1944 — ?).

ЛЮЧИЯ СКАРЛАТТИ (6 I 1906 — ?).

Вышла замуж (10 IV 1940) за Германа Сфаниса (был жив в 1948).

Дети: Фернандо (6 V 1942 — ?), Мария Луиза (13 VIII 1944 — ?).

КАРМЕЛО СКАРЛАТТИ (31 III 1909 — ?).

Женился (19 XII 1934) на Эмилиане Сантос (была жива в 1948).

Дети: Кармело (19 II 1937 — ?), Пилар (22 II 1940 — ?).

10. ЛОРЕНЦО КАМАРЕРО (6 XI 1921).

Женился (11 XI 1943) на Анне Терезе Грусс (была жива в 1948).

¹ Fienga (*Revue Musicale*, X. P. 229).

² Согласно уточненным сведениям: Tiby. P. 282

³ Prota-Giurleo. P. 19.

⁴ Tiby (p. 282) указывает 15 октября, которое, вероятно, является датой крещения. 10 октября, вероятно, правильная дата рождения.

⁵ Prota-Giurleo. P. 23.

⁶ Walker. P. 192.

⁷ Prota-Giurleo. P. 34–36.

⁸ Walker. P. 201.

⁹ Prota-Giurleo. P. 27.

¹⁰ Fienga (*Revue Musicale*, X. P. 232). Тайби ошибочно указывает 23 февраля, дату крещения. Fienga (*Revue Musicale*, XIII. P. [119]) дает *Ruperto*.

ГЕНЕАЛОГИЧЕСКОЕ ДРЕВО СЕМЬИ СКАРЛАТТИ

¹¹ Prota-Giurleo. P. 17.

¹² Ibid. P. 19–20.

¹³ Ibid. (p. 22) дает имя как Франческа.

¹⁴ Fienga (*Revue Musicale*, XIII. P. 114), не Prota-Giurleo, как источник, указанный Тайби.

¹⁵ Prota-Giurleo. P. 28.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Prota-Giurleo (p. 9) дает *Astrolusco*.

¹⁸ Walker (p. 187–188) обоснованно предполагает: ок. 1677.

Ральф Кёркпатрик
ДОМЕНИКО СКАРЛАТТИ

Редактор *С. М. Анашкин*
Верстка *А. В. Басанов*
Технический редактор, корректор *А. М. Бытов*

Подписано в печать 2.11.2016.
Формат 60×90 ¹/₁₆. Бумага офсетная 80 г/м². Гарнитура “Adobe Text Pro”.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 34,00. Тираж 600 экз. Заказ № 2157.

ООО «Издательство МРІ»
454091, г. Челябинск, ул. Постышева, 2

Отпечатано в ЗАО «Типография Автограф»
454091, г. Челябинск, ул. Постышева, 2



Ральф Кёркпатрик

выдающийся американский клавесинист и музыковед, прославился как исследователь творчества Д. Скарлатти. Его фундаментальный труд «Доменико Скарлатти» включает в себя каталог всех сочинений Скарлатти (нумерация сонат по этому каталогу стала общепринятой).



Александр Майкапар

известный российский клавесинист, органист и пианист, заслуженный артист России, автор ряда трудов по музыковедению. Наряду с подготовкой к изданию перевода книги Р. Кёркпатрика исполнил в концертах антологию клавесинных сонат Скарлатти, включившую в себе 200 из 555 его сонат.

