

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ  
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**Кафедра інтерпретології та аналізу музики  
Кафедра спеціального фортепіано**

**КЛАВІРНІ СОНАТИ Д. СКАРЛАТТІ  
В АСПЕКТІ ПОРІВНЯЛЬНОГО АНАЛІЗУ  
РЕДАКТОРСЬКИХ ТА ВИКОНАВСЬКИХ ВЕРСІЙ  
(на прикладі сонат К. 27, К. 54, К. 380, К. 544)**

**Магістерська робота  
АБЕБЕ ОЛЬГИ МИКОЛАЇВНИ  
Науковий керівник –  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри теорії музики  
БЕЛІЧЕНКО Н. М**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання

на відповідне джерело



*Абебе Ольга Миколаївна*

Харків – 2020

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. СОНАТНА ТВОРЧІСТЬ Д. СКАРЛАТТІ У ДОСЛІДНИЦЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ, КОМПОЗИЦІЙНИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ</b> .....	6
1.1. Місце жанру клавірної сонати у творчості композитора.....	6
1.2. Старосонатна форма та її особливості у клавірних сонатах Д. Скарлатті.....	20
1.3. Проблема інструмента та виконавської специфіки: клавесин – фортепіано.....	33
<b>Висновки до Розділу 1</b> .....	40
<b>РОЗДІЛ 2. РЕДАКТОРСЬКІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ВЕРСІЇ КЛАВІРНИХ СОНАТ Д. СКАРЛАТТІ К. 27, К. 544, К. 380</b> .....	43
2.1. Порівняльний аналіз різних редакторських версій сонат К. 27 і К. 544: традиційний та автентичний підходи.....	43
2.1.1. Соната К. 27.....	47
2.1.2. Соната К. 544.....	49
2.2. Сонати Д. Скарлатті К. 27, К. 380, К. 54 в інтерпретаційно-виконавському аспекті.....	51
2.2.1. Соната К. 27 в інтерпретаціях видатних піаністів ХХ-ХХІ століть.....	51
2.2.2. Соната К. 380 у виконавських версіях сучасних клавесиністів...55	
2.2.3. Соната К. 54: порівняльний аналіз інтерпретацій В. Горовиця та Р. Кіркпатріка.....	58
<b>Висновки до Розділу 2</b> .....	61
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	64
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	67

## ВСТУП

**Актуальність теми.** Доменіко Скарлатті, видатний італійський композитор першої половини XVIII століття, досі залишатися у тіні не лише дослідницьких інтересів вітчизняних вчених, але також і виконавської концертної практики, міцно укорінившись головним чином у педагогічному репертуарі середніх та вищих мистецьких навчальних закладів. Даною обставиною обумовлюється підвищена актуальність теми дослідження, оскільки виконавська школа Д. Скарлатті є загально визнаним незамінним джерелом художньої роботи музиканта будь-якого рівня.

Подібно до творчості Й. С. Баха, його видатного сучасника, музика Д. Скарлатті по праву може бути названа своєрідною музичною енциклопедією щодо закладеної у ній багатой семантичної виразності, що охоплює весь діапазон настроїв артистичної особистості і уявляє собою досконалу школу віртуозної майстерності.

**Об'єктом дослідження** виступає клавірна сонатна творчість Д. Скарлатті.

**Предмет дослідження** – редакторські та виконавські версії обраних сонат Д. Скарлатті, які належать до традиційного та автентичного підходів.

**Мета роботи** – за допомогою порівняльної характеристики різних редакторських та виконавських версій низки сонат Д. Скарлатті виявити змістовно-смысловий та виконавський потенціал досліджуваних творів.

Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити ряд наступних **завдань**:

– розглянути наявну дослідницьку літературу, присвячену особистості композитора та його сонатам, визначити місце клавірного сонатного жанру у творчості Д. Скарлатті;

– простежити та виявити особливості старосонатної форми, спираючись на різні навчальні посібники та наукові статті, що торкаються даної проблематики;

- здійснити композиційний аналіз обраних сонат Д. Скарлатті;
- охарактеризувати найбільш відомі редакції клавірних сонат композитора;
- здійснити порівняльний аналіз різних редакторських і виконавських версій обраних творів.

**Матеріал дослідження** – клавірні сонати Д. Скарлатті К. 27, К. 54, К. 380, К. 544 у зарубіжних (Verlag, Kirkpatrick, Keller, Fadini, Ball) та вітчизняній (О. Б. Гольденвейзер) редакціях, нотні тексти, аудіо- та відеозаписи, а також доступний у інтернеті нотний текст оригіналу – Пармського рукопису.

**Методи дослідження** базуються на сукупності загальнонаукових та спеціальних музикознавчих підходів, необхідних для розкриття заявленої теми. Серед них:

- *історичний* метод, що допомагає виявити місце та значення сонатного жанру у різні періоди життя і творчості композитора;
- *функціональний* метод, що дозволяє розглянути жанр передкласичної клавірної сонати в аспекті історичного генезису загальних закономірностей сонатного жанру;
- *компаративний* метод, необхідний у процесі порівняння різних редакторських та виконавських версій тієї чи іншої сонати;
- метод *жанрово-стильового аналізу*, застосовуваний для вивчення композиційно-драматургічних особливостей розглядуваних сонат.

**Теоретичною базою** дослідження є роботи у галузях: *теорії музичного стилю і жанру* (Б. Асаф'єв [], Т. Кюрегян [], Л. Мазель, Є. Назайкинський [], І. Способін [], В. Холопова []); *музичної форми та жанру старовинної клавірної сонати, в тому числі в творчості Д. Скарлатті* (В. Бобровський [], С. Богатирьов [], Н. Горюхіна [], Ю. Євдокимова [], А. Клімовицький [], К. Кузнецов [], Ю. Петров [], Р. Ширинян []); *теорії та історії фортепіанного мистецтва* (О. Алексєєв [], Т. Веркіна [], О. Гольденвейзер [], К. Мартінсен [], Г. Нейгауз [], С. Фейнберг

[], В. Шукайло []). Предметом особливого інтересу є також фундаментальні монографічні дослідження Р. Кіркпатріка [] та І. Окраїнець [], присвячені творчості композитора.

**Наукова новизна роботи** полягає в тому, що вперше пропонується комплексна порівняльна характеристика різних редакторських та виконавських версій низки клавірних сонат Д. Скарлатті.

**Апробація роботи.** Матеріал даної роботи висвітлено на виступі на ХІХ Всеукраїнській молодіжній науково-творчій конференції «Дні науки» (ОНМА імені А. В. Нежданової, квітень 2019 року), а також у двох статтях: «Традиція клавесинного виконання сонат Д. Скарлатті в сучасну епоху» (2019 рік) [2]; «Клавірні сонати Д. Скарлатті в аспекті автентичних редакторських підходів» [1].

**Практичне значення.** Результати даної роботи можуть бути використані як у початковій педагогічній практиці, так і у вищій школі, а також у курсах історії фортепіанного мистецтва, методики виконавства, історії музики, старовинної музики тощо. Матеріали дослідження можуть бути допоміжними при викладанні навчальних курсів «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація» для бакалаврів та магістрів вищих музичних навчальних закладів.

**Структура роботи.** Дослідження складається зі Вступу, двох Розділів, Висновків та Списку використаних джерел. Загальний об'єм роботи 72 сторінки, з них 66 сторінок основного тексту. Список використаних джерел містить 71 позицію.

## РОЗДІЛ 1

# СОНАТНА ТВОРЧІСТЬ Д. СКАРЛАТТІ У ДОСЛІДНИЦЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ, КОМПОЗИЦІЙНИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ

### 1.1. Місце жанру клавірної сонати у творчості композитора

Доменіко Скарлатті (1685–1757) є автором понад п'ятисот сонат, які вплинули на формування жанру класичної сонати. Його величезна творча спадщина була пов'язана із традиціями італійського клавіризму. Першим композитором, що писав сонати для клавіру, був Б. Пасквіні. Д. Скарлатті продовжив напрямок, обраний Б. Пасквіні, але йому вдалося створити свій неповторний стиль. Динамічний натиск і чуттєвість є найсильнішими факторами творчості Д. Скарлатті, що внесли до його музики нові стильові риси. У інструментальній техніці композитора також стався переворот, оскільки виникла потреба у оркестровому звучанні клавіру: Д. Скарлатті ставив перед собою завдання розширити виразні та звукові можливості сольного інструменту. Відтворення на клавірі оркестрових ефектів було вражаючим: це імітація концертно двох скрипок, сигнали мисливських рогів, звучання валторн та струн гітари, сила оркестрового *tutti* тощо.

Д. Скарлатті писав клавірні сонати протягом усього життя. У них знайшов яскравий прояв так званий «галантний» стиль, та перш за все – умовність літературного стилю, за межі якого композитору нелегко було вийти, адже він носив звання придворного музиканта. Але зміст та форма у творах Д. Скарлатті позначені значною новизною порівняно з мистецтвом рококо [3, с. 42].

Музика композитора є світлою, життєрадісною, завзятою, але часом серед них з'являються трагічні, ностальгічно-задушевні мелодії. У музиці багато душевного тепла та ліричності, а також гумору. Усі риси сонат споріднюють їх із жанром опери-буф та комедіями К. Гольдоні. Подібно до

даних жанрів італійського мистецтва, творчість Д. Скарлатті слугувала відображенням у специфічній формі демократичної ідеології, що зазнала розвитку у суспільному житті Італії XVIII століття у зв'язку зі зростанням впливу буржуазії [3, с. 42].

Ровесник Й. С. Баха, Д. Скарлатті окремими рисами свого творчого образу схожий на композиторів – попередників Й. С. Баха. Подібно до А. Кореллі, що розробляв сонатний цикл, Ф. Куперена, «автора» сюїтного циклу та форми рондо, Д. Букстехуде, який знайшов глибинний взаємозв'язок між імпровізаційною свободою та суворістю музичної логіки, Д. Скарлатті увійшов до історії музики як автор творів, що знаменували собою цілком конкретний тип інструментального мислення [56, с. 166].

Твори Д. Скарлатті були визначені творами імпровізаційно-прелюдійного типу композиторів італійської органно-клавірної школи попереднього періоду. Про це свідчить наявність у творах поліфонічних способів викладення тематичного матеріалу (імітація, канони тощо). Д. Скарлатті також є автором справжнього поліфонічного твору – «Котячої фуґи» («*Fuga del gatto*»). Віртуозність ранніх сонат свідчить про їх педагогічне призначення: вони отримали назву «Вправи» та були засобом для надбання навичок гри на клавичембало (клавесині). У «Вправах» Д. Скарлатті, що належать до раннього періоду творчості композитора, технічні завдання поєднуються із художніми, тому дані сонати можна визначити як «художні етюди». Зрілі сонати Д. Скарлатті є глибшими за змістом п'єсами, більш розвинутими як за характером та фактурою, так і за тональним планом. У даних творах з'являється декілька тем. Фактура сонат Д. Скарлатті вирізняється віртуозністю та прокладає шлях до розвитку фортепіанного письма епохи класицизму кінця XVIII – початку XIX століття.

Музичний стиль Д. Скарлатті багато у чому склався під впливом його посади придворного клавесиніста. Витонченість, «приємність тону», елегантність «музичної розмови», небагатослівність, постійність у формі висловлювання – дані особливості творчості можна уявити як «обмеження

етикетом». Втім, безліч почуттів та відтінків емоцій, жвавість характерів та образів, серед яких особливе місце займають жанрові прообрази (сигнали рогу, пасторальні наспіви, звуки сільських волинок, галантні танці, урочисті ритми маніфестацій, відкриті, чуттєво-яскраві романсові інтонації, гітарні наспіви) позначають те коло вражень, які фіксує слух художника [56, с. 168].

Образи, які створює Д. Скарлатті, є лаконічними, активними, яскравими та романтичними. Композитор моделює своєрідну образну двоплановість: з одного боку – світ, який бачить композитор, з іншого – лише дотичний до нього світ почуттів, глибокий, тонкий та мінливий. Виникає ця постійна двоплановість у поєднанні із галантністю образів [56, с. 168].

Музика композитора утворилася із танцю; вплив Іспанії та Італії надзвичайно позначився на виникненні жанру сонати у творчості Д. Скарлатті. Жанровий діапазон музики композитора дуже широкий. Різноманітність ритмічної поліфонії знайшла прояв у багатстві образів живого, сучасного танцю, до якого звертався композитор. Іспанія стала для Д. Скарлатті другою батьківщиною, а його чутливість до народної музики стала вирішальним фактором для формування відповідних музичних образів. Іспанія з її демократичними тенденціями у мистецтві була країною, у якій замки герцогів у музичному плані не були надто віддалені від селянських поселень. Такі танці, як *сегідилья*, *фанданго* та *хота*, були надзвичайно популярними у Іспанії. Ця група тридольних танців значно вплинули на музичні образи сонат Д. Скарлатті. Хота була поширена у більшості районів Іспанії, особливо у області Арагон. Д. Скарлатті передає ритмічний характер та емоційну атмосферу арагонської хоти з надзвичайною силою. «Сонати-хоти» зазвичай починаються із сигналів-«сурм», викладених восьмими тривалостями, що ніби запрошують до танцю. Потім зазвичай вступають шістнадцяті, що групуються у різні фігури.

Фанданго являв собою не менш популярний тридольний танець, яким захоплювалися і у народі, і у світських салонах. За характером фанданго може бути як повільним, так і швидким, утім, у XVIII столітті це був

завичай жвавий танець. У музиці даний характер підкреслено пристрасним брязкотом гітар, енергійною акцентуацією першої та четвертої долі у розмірі  $\frac{6}{8}$ , збудженим ритмом і притоптуванням підборами. «Сонати-фанданго» близькі до хот за своїми стилістичними ознаками, хоча хота завжди є мажорним танцем, у той час як фанданго може бути і мінорним. Фанданго – це танець для двох, у якому відбивається пристрасність почуттів.

Найяскравіший іспанський танець в розмірі  $\frac{3}{4}$  – це сегідилья, рухливий танець, ритми якого можна часто спостерігати у сонатах Д. Скарлатті.

*Малагенья* – це різновид фанданго, для якого характерно чергування співу із інструментальними епізодами. *Сарабанда* у музиці Д. Скарлатті не зустрічається, хоча, на думку німецьких редакторів Г. Келлера та В. Вайсмана Соната К. 544 може бути охарактеризована як сарабанда.

Сонатам Д. Скарлатті не завжди властива танцювальність, іноді на перший план виходить жанровий прототип пісні або романсу. У композитора є багато менуетів, дуже різноманітних за стилем. Можна помітити, що менует іноді взаємодіє з іншими танцями у рамках жанрового синтезу. Улюбленими танцями Д. Скарлатті були *сициліана* та *тарантела*. Композитор створив досконалі зразки сициліан, проте сонат, витриманих цілком у даному танцювальному жанрі, існує невелика кількість. До тарантели Д. Скарлатті звертався частіше (поряд із каталонською *сарданою* та андалузьким *сапатеадо*). Сардана – це хороводний танець, може бути як рухливим, так і помірним. Сапатеадо є рухливим танцем, за основу якого взято притоптування підборами. Характерною рисою іспанських танців є перемінність розмірів  $\frac{3}{4}$  та  $\frac{6}{8}$ , яку можна часто зустріти у музиці Д. Скарлатті.

Деякі п'єси Д. Скарлатті мають назви (Фуга, Пастораль, Капричіо, Менует, Гавот, Жига). На думку О. Ніколаєва та І. Окраїнець, деякі із сонат пов'язані із лютневою музикою. Чимало п'єс тяжіють до поліфонії та близькі за жанром до бахівських інвенцій або прелюдій з «Добре темперованого клавіру». Серед «сонат» – п'ять фуг та варіації, пов'язані із традиціями

цифрованого басу (*basso continuo*). Є п'єси із вокальною природою, що походять від арії. Багато жиг, сициліан, гавотів, часто можна впізнати алеманду або сарабанду. Усю музику Д. Скарлатті пронизує танцювальна стихія, під впливом якої композитор сформував свій інструментальний стиль. У сонатах відбилосся багатство фольклорних та традиційно-професійних зразків танцю. Арагонська хота – ще один танець, прихований у численних сонатах під темповими позначками *Allegro*. У більш пізніх публікаціях сонати, на жаль, втратили свою жанрову сутність через різні інтерпретації. У дводольній сфері заслуговують уваги два жанри – *павана* та *буре*. Іноді танцювальність поступається місцем пісні та романсу [38, с. 201].

Театральність стилю Д. Скарлатті є важливою особливістю характеру сонат композитора, що, на думку Р. Ширинян, знаходить прояв у різноманітності та конкретності образів, у пластичності, лаконізмі та стрімкості «гри», та найбільше – у образній мінливості та емоційній рухливості, що втілюють життєвість образів.

Однією з найпоширеніших жанрових опор сонат Д. Скарлатті є марш або хода, що відображає картини святковості. Свобода гармонійного мислення Д. Скарлатті також вражає. Як зазначає Р. Кіркпатрік, навряд чи у сучасників Д. Скарлатті можна зустріти настільки раптову стрімкість гармонійного розвитку, на якій побудована інтенсивність емоційної волі, та таку приголомшливу барвистість звукових плям, яку можна порівняти лише з інтенсивністю кольорової палітри на художніх полотнах. Обґрунтовуючи природу гармонії Д. Скарлатті, Р. Кіркпатрік відзначає свободу, з якою народжуються найскладніші гармонії, та глибоку естетичну закономірність цієї свободи.

Як вказує Р. Кіркпатрік, у період 1752–1757 років спеціально для королеви Іспанії Марії Барбари були ретельно переписані тринадцять томів великого формату, схожого на видання «Екзерсисів»; сонати у них вільно розташовані та прикрашені заголовками, виконаними кольоровими чорнилами. До цієї серії можна додати два початкових томи, які були

скопійовані у 1742 та 1749 та також прикрашені різнокольоровими чорнилами. Том, виготовлений у 1749 році, ще багатше прикрашений золотими літерами, якими виконані заголовки, темпові ремарки та вказівки щодо розподілу рук. Усі п'ятнадцять томів переплетені червоним сап'яном із зображенням поєднаних разом гербів Іспанії та Португалії, викарбуваних золотом на палітурці. Королівський екземпляр «Екзерсисів» був переплетений подібним чином. Усе вищеназвані екземпляри разом з іншими нотами Марії Барбари були заповідані нею знаменитому співаку-кастрату Фарінееллі, який привіз їх із собою, коли повернувся до Болоньї. Через деякий час після смерті Фарінееллі, всупереч волі співака, зафіксованої у заповіті, колекція його нот та музичних інструментів була розсіяна світом, у результаті чого у 1835 році королівське зібрання сонат Д. Скарлатті опинилося у Бібліотеці Марчіана (*Biblioteca Nazionale Marciana*) у Венеції. П'ятнадцять рукописних томів, на які Р. Кіркпатрік посилається як на венеціанські рукописи, містять чотириста дев'яносто шість сонат. Тома, які згодом були пронумеровані як XIV та XV, насправді є найбільш ранніми та датуються, відповідно, 1742 та 1749 роками; таким чином, вони передують іншим томам даної серії.

Другий комплект з п'ятнадцяти томів, що у значній мірі дублює королівську серію, був переписаний у період 1752–1757 років, принаймні частково, тим самим переписувачем. У даному комплекті відсутнє барвисте оздоблення, притаманне королівській серії; томи переплетені звичайною шкірою. На даний час вони є власністю Музичного відділу Палатинської бібліотеки (*Bibliotheca Palatina*), який розташований у консерваторії імені Арріго Бойто в Пармі (Р. Кіркпатрік називає даний комплект пармськими манускриптами). Дані томи, за припущенням дослідника, могли потрапити до Парми за заповітом Фарінееллі або, можливо, через інфанта дона Філіпа, герцога Парми, якому Фарінееллі подарував клавесин. Вищеназване зібрання рукописів містить чотириста шістьдесят три сонати. У кількох випадках сонати датовані тут більш раннім періодом, ніж у паралельних венеціанських

рукописах. Серед даних п'єс є декілька таких, що відсутні у венеціанському манускрипті; найбільш помітними є дванадцять сонат, що, напевно, є останніми творами Д. Скарлатті.

Хоча венеціанські та пармські рукописи мають приблизно однакове історичне значення та переписувалися переважно з одних і тих самих джерел, у якості основи для посилань нами було обрано венеціанські рукописи, оскільки вони являють собою остаточні варіанти, підготовлені для королеви Іспанії, а також з огляду на те, що вони готувалися, імовірно, з відома та за згодою самого Д. Скарлатті.

Разом із «Екзерсисами» два дані зібрання рукописів, виконані королівським копійстом, складають основні першоджерела для всіх (окрім декількох) п'ятисот п'ятдесяти п'яти номерів, зафіксованих у доданому нами каталозі творів Д. Скарлатті.

Допоміжне значення мають дві рукописні збірки сонат Д. Скарлатті, що раніше перебували у володінні збирача музики XVIII століття абата Ф. Сантіні (Fortunato Santini). Перша збірка, що містить триста сорок дев'ять сонат, датується п'ятдесятима роками XVIII століття та у даний час знаходиться у єпископській бібліотеці Ф. Сантіні у Мюнстері. Мюнстерські рукописи трьох сонат є джерелом першорядного значення; два з них не містяться у жодному іншому рукописі.

Інше зібрання Ф. Сантіні, переписане переважно самим абатом, з часом перейшло у володіння Й. Брамса і наразі є власністю Товариства друзів музики у Відні. Дана серія містить триста вісім сонат, усі вони відомі за більш ранніми та більш значущими джерелам.

Унікальні рукописи трьох сонат містяться у манускрипті Уергана у Британському музеї, ще два джерела зберігаються в Музеї Фіцвільяма у Кембриджі; декілька джерел першорядного значення також можна виявити у виданнях XVIII століття Т. Розенгрейва та Б. Бувена. У різних європейських бібліотеках можна відшукати інші рукописні зібрання сонат Д. Скарлатті, які дублюють ті твори, що вже включені до основних джерел. Деякі з даних

колекцій каталогізовані досить недбало, і навіть у наш час не слід виключати можливість, що у тому чи іншому архіві може бути виявлена певна кількість сонат Д. Скарлатті, які досі не відомі. Втім, малоімовірно, що до основного корпусу пізніх творів Д. Скарлатті можна буде зробити будь-які істотні додавання. Таким чином, за допомогою наявних на даний час джерел можна скласти досить повноцінне враження щодо сонатної творчості Д. Скарлатті.

Визначення «соната» було, вочевидь, тим терміном, який Д. Скарлатті вважав найбільш прийнятними для своїх п'єс, написаних у двочастинній формі. Термін «соната» застосовувався до окремих п'єс «Екзерсисів», а також використовувався у більшості рукописів. Втім, у першому томі пармського зібрання у якості синоніму до сонати використовується термін «токата». Єдиною п'єсою Д. Скарлатті, у якій термін «токата» означає форму, відмінну від сонати, є його рання «*Toccata*» з коїмбрського рукопису. Дана багаточастинна п'єса складається із двох недвочастинних розділів *Allegro*, кожен з яких пізніше, у чотирнадцятому томі венеціанського рукопису, був названий сонатою, а другий потім отримав назву *Фуга*. Інші частини даної п'єси – Жига та Менует, що раніше не був опублікований. Серед інших визначення Д. Скарлатті згадаємо наступні: *Фуга*, *Пастораль*, *Арія*, *Капричіо*, *Менует*, *Гавот* та *Жига*.

Вражаючим є той факт, що повторення самого себе зустрічаються у Д. Скарлатті доволі нечасто, незважаючи на велику кількість його сонат. Втім, періодично одна й та сама тематична формула у яскраво вираженій формі з'являється у двох різних сонатах.

Більшість сонат в томах, що слідує за чотирнадцятим томом венеціанського зібрання (як у венеціанських, так і у пармських манускриптах), записані парами. У деяких випадках розташування сонат було, скоріше за все, випадковим, але принаймні для трьохсот вісімдесяти восьми сонат венеціанських, пармських та мюнстерських рукописів парне угруповання є настільки послідовним, що здається заздалегідь продуманим та навмисним. Слід нагадати, що поєднання двох частин було традицією у

клавірних сонатах італійських сучасників Д. Скарлатті – наприклад, Д. Альберті, Ф. Дуранте та М. Т. фон Парадіз. Немає підстав припускати, що окремі частини не могли виконуватися самостійно, як це було із окремими прелюдіями або фугами Й. С. Баха або окремими частинами сонат Л. ван Бетховена та В. А. Моцарта, проте більшість сонат Д. Скарлатті видаються найбільш переконливими саме у парах. Одна п'єса може бути у мінорі, інша – у мажорі, але обидва члени пари завжди мають єдину тоніку.

На думку Р. Кіркпатріка, майже ніхто із сучасних редакторів не звертав уваги на парне угруповання сонат Д. Скарлатті. Лише у рідкісних випадках два члени однієї пари не були ними розділені. Дана обставина, а також повне руйнування у сучасних виданнях будь-якого хронологічного порядку, а, отже, і стилістичного зв'язку, створили суттєві перешкоди для розуміння творів Д. Скарлатті. Розташовуючи сонати за сюїтним принципом, А. Лонго відчував необхідність у більшій тональній організованості, що виходить за межі окремої сонати, але йому, непевно, не спадало на думку, що подібна організація вже була передбачена самим Д. Скарлатті, що поєднав сонати у пари. Істинне значення багатьох сонат Д. Скарлатті стає набагато яснішим за умови їх об'єднання зі своїми парами.

Як зазначає Р. Кіркпатрік, різноманітною є спорідненість сонат, що складають пари; здебільшого це зв'язок або за принципом контрасту, або за принципом доповнення. Сонати, які мають ознаки доповнення одна одної, можуть мати певну єдність стилю, спільний інструментальний характер або ж можуть бути скомпоновані на основі однієї і тієї самої гармонічної фарби. У контрастних парах за повільною частиною може слідувати швидка; проста п'єса, зазвичай повільна, може служити вступом до більш детально розробленої; або ж навпаки, за складною сонатою може слідувати більш проста та легка п'єса, наприклад, Менует, або своєрідний *Nach Tanz*.

На думку Р. Кіркпатріка, є підстави вважати, що деякі сонати могли бути розташовані попарно або перегруповані через деякий час після того, як вони були складені, але, загалом, парне угруповання переважає та має бути

прийняте як невід'ємне для адекватного розуміння композиційної специфіки сонат Д. Скарлатті.

Датування виготовлення рукописів королівським переписувачем, напевно, відповідає, хоча б приблизно, тій послідовності, у якій сонати створювалися. Більш того, даний порядок не лише узгоджується з певними стилістичними змінами, але також зі змінами у діапазоні інструменту. Систематичне переписування клавесинних творів почалося у 1752 році і тривало до самої смерті композитора. На даний час немає можливості з'ясувати, наскільки це був процес збирання раніше переписаних творів, або ж Д. Скарлатті з певних, досі невідомих причин був залучений до систематичного створення все нових та нових сонат. У порівнянні з багатством та очевидною складністю серій сонат, зібраних королівським переписувачем після 1752 року, кількість збережених ранніх творів Д. Скарлатті дуже малочисельна. Більшість існуючих сонат, які передують «Екзерсисам», знайдені серед розрізнених п'єс тому, що був переписаний для королеви у 1742 році (чотирнадцятий том венеціанського зібрання). Фон, на якому розвивалася рання клавірна музика Д. Скарлатті – це сама Італія та її музична культура. У пізні роки головний вплив на творчість Д. Скарлатті здійснили поза-клавірні джерела, зокрема, португальська та іспанська народна музика, а також певною мірою інтернаціональний, хоча і натхненний Італією стиль, що переважав у мадридської опері. Дані фактори сформували зрілий стиль Д. Скарлатті.

Найвеличнійшою постаттю у клавірній музиці XVII століття був Дж. Фрескобальді (Girolamo Frescobaldi), попередник Д. Скарлатті на посаді органіста собору святого Петра. Дж. Фрескобальді та Д. Скарлатті поєднував ґрунтовний вишкіл у поліфонічному стилі Палестрини, енергійний темперамент та жага до експериментаторства. Досліди Дж. Фрескобальді у сфері хроматики та його сміливі гармонії були засновані на церковних ладах. Такий самий дух, заповзятливий та допитливий, спраглий до розширення тональної мови, був характерним для Д. Скарлатті. Усі п'єси раннього

періоду творчості Д. Скарлатті є досить скромними з точки зору клавірних фігурацій, вони також позбавлені індивідуальної експресії або характерності, якщо не брати до уваги їх високий професійний рівень, як і рівень більшості вокальних творів, написаних Д. Скарлатті за життя його батька. Більшість ранніх двочастинних творів, які можуть вважатися справжніми сонатами, а не просто танцювальними п'єсами, безумовно, досить близькі до стилю «Екзерсисів». Вони видаються досить зрілими, але статичними та жорсткими. Такою п'єсою є Соната К. 31. Р. Кіркпатрік зазначає, що у ній можна побачити наступні особливості «Екзерсисів»: повторювані фрази, контрастні фігурації, широкі арпеджіо, інтервали, що розширюються та звужуються, а також октавні подвоєння. Втім, діапазон їх є надзвичайно вузьким. Мало які із сонат Д. Скарлатті демонструють своє походження настільки ясно, як вищеназвана соната. У масивних акордах знаходять прояв риси стилю *continuo* з його повнотою гармонії. У більш пізніх сонатах даний принцип зовсім зникає, і акорди використовуються лише для колористичних ефектів. У деяких фігураціях даної сонати можна виявити риси клавірних стилів Б. Пасквіні та А. Скарлатті. Інша соната того ж періоду – Соната К. 39. Вона є прототипом Сонати № 24 із «Екзерсисів» (К. 24). Ще декілька сонат передують «Екзерсисам» та репрезентують ранній стиль Д. Скарлатті.

У тридцяти сонатах «Екзерсисів для клавесину» (1738) усі елементи стилю Д. Скарлатті поєднані у єдину музичну мову. Тут втілене гостре відчуття простору, яке є однією з найбільш характерних рис Д. Скарлатті. Вузькі інтервали чергуються із широкими, а гамоподібний рух – зі стрибками; ноти, що залишаються статичними (повторювані звуки або органний пункт) відтіняють мелодичний рух інших партій. Несподівані стрибки та перестановки регістрів розширюють інтервал виразності за межі діапазону голосу та викликають асоціації із танцем. У «Екзерсисах» композитор досягає не лише надзвичайної гнучкості клавесинного звучання, але й різноманітності зазвичай статичної двочастинної форми. Якщо порівняти їх із наступними сонатами, то стане очевидним, що використання

можливостей клавесинного звучання тут є далеко не повним, а сама двочастинна форма є досить простою. Клавірна музика початку XVIII століття навряд чи виражала щось більше, аніж лише один характер або один настрій у межах однієї частини, особливо у рамках танцювальних п'єс або таких творів, що походили від двочастинних танців.

Іспанські та італійські елементи у «Екзерсисів», напевно, майже повністю врівноважені. Деякі п'єси видаються доволі «сухими», вони нагадують вигорілий на сонці середземноморський ландшафт. У інших ліричні відгомони італійської опери та удавані сльози у низхідних хроматизмах чергуються зі скерційними стрибками та арпеджіо. У деяких сонатах напруга та п'янкi ритми іспанського танцю посилені стогонами хриплого гортанного співу у стилі фламенко під акомпанемент гітар та кастаньєт, що перемежаються вигуками «Оле!» та синкопованим ритмом, який відбивають підбори. Соната № 20 із «Екзерсисів» нагадує оркестри маленьких іспанських містечок з їх пронизливими інструментами: флейтами з їх томливими придиhamи, голосними провінційними гобоя, гучними контрабасами, звуки яких нагадують удари литавр або навіть гарматні залпи. У інших п'єсах звучання тамбурина час від часу переривається глухим відлунням гітари.

Соната № 24 із «Екзерсисів» являє собою справжню феєрію яскравих звучань. Дана соната є одна з найбільш нестримних та зухвалих. Вона, безумовно, є досконалою, незважаючи на свій юнацький характер, що стає очевидним при порівнянні її з більш пізніми, стабільними та експресивними сонатами. На тлі клавесинної музики, створеної до 1738 року, дана соната являє собою феномен, який не має аналогії. Клавесин, не втрачаючи самоцінності, перетворюється у даному випадку на інструмент, що імітує оркестр іспанського народного святкування. Він перестає бути лише сольним інструментом; а уособлює собою усю інструментальну багатоманітність епохи.

Різноманітність звучань клавесину Д. Скарлатті безмежна. Багато з них виходять далеко за межі імітації музичних інструментів та є імпресіоністичним переосмисленням звучань повсякденного життя: криків, що лунають з вулиці, церковних дзвонів, тупоту танцюючих ніг, феєрверків, артилерійських залпів. Все це подано у настільки різноманітній формі, що будь-яка спроба точно описати дані звучання за допомогою вербальних засобів призводить до квітчастого та неприйняттого у даному випадку марнослів'я. Майже вся музика Д. Скарлатті базується на досвіді та враженнях, отриманих у реальному житті, або на фантазіях зі світу мрій, що можуть бути виражені лише у музиці. Образи та дивні на перший погляд сценарії так само співвідносяться із їх реалізацією, як реальне життя стимулює композиторський геній Д. Скарлатті. Попри їх важливу роль у створенні сонати, дані образи мають бути забуті заради справжньої музики. Зафіксовані письмово, вони перетворюються на сумні карикатури, що дезорієнтують фантазію виконавця.

Сонати Д. Скарлатті не розповідають жодних історій, принаймні у оповідному сенсі; якби це було так, вони мали б розповісти історію двічі, по разі у кожній половині. Образи сонат не мають точних візуальних або вербальних еквівалентів, але вони являють собою нескінченно різноманітну фіксацію досвіду за допомогою мінливого жесту, танцю, декламації та натяків на майже забуті звучання. Будь-які спроби перевести їх у слова будуть безуспішними, але при цьому природа сонат не дозволяє приймати їх за абстракції.

Серед розрізнених п'єс, які у 1742 році були переписані до королівського манускрипту (чотирнадцятий том венеціанського зібрання), є велика кількість сонат, що ймовірно з'явилися одночасно із п'єсами, що увійшли до «Екзерсисів».

Серед творів, що з'явилися після «Екзерсисів», були переважно віртуозні п'єси, у яких знайшли прояв багатство та блиск звучання, а також найбільш екстравагантні перехрещування рук з усього доробку композитора.

У цих творах клавiрна технiка Д. Скарлаттi досягає свого повного розквiту. На думку Р. Кiркпатрiка, це перiод «полум'яних» сонат. Такою є Соната К. 120, у якiй використовуються найширшi перехрещення рук з усiх, що зустрічаються у сонатах Д. Скарлаттi. У даний перiод разом із розкриттям усiх ресурсiв клавiрної технiки Д. Скарлаттi змiцнює основи того надзвичайно своєрiдного та послiдовно витриманого гармонiйного стилю, якi він розробив у «Екзерсисах», а також декларує досi невідомi принципи формотворення. Також Д. Скарлаттi працював у напрямку, протилежному до своїх «полум'яних» сонат, та створював бiльш простi композицiї, якi Р. Кiркпатрiк характеризує як «простi» сонати.

У «Екзерсисах» з їх рiзноманiтним трактуванням порiвняно простих форм, у «полум'яних» сонатах з їх вiртуознiстю та свободою формиотворення i, нарештi, у вищеназваних простих сонатах склалися тi основнi напрямки, якi зберiгалися у всiх iнших клавесинних композицiях Д. Скарлаттi. Репутацiя композитора протягом XVIII та значної частини XIX столiть заснована саме на цих «простих» п'єсах та «Екзерсисах». Музика їх доволi ефектна, але у нiй немає внутрiшнього багатства пiзнiх сонат.

Сонати 1752–1753 рокiв знаменують собою повну зрiлiсть композитора. Серед них бiльше повiльних п'єс, особливо таких, що служать у якостi вступу у парних сонатах. Музика тут зосереджена на внутрiшнiх переживаннях. Володiння клавесинним звучанням стає бiльш зрiлим та витонченим. У сонатах даного перiоду Д. Скарлаттi досягає всiєї повноти своєї системи модуляцiї та удосконалює володiння тональнiстю. Сонатам 1752–1753 притаманна теплота та невимушенiсть, вони безпосередньо передають людськi переживання. Прикладом можуть служити сонати К. 259, К. 260, К. 261, К. 262, К. 263, К. 264, у яких з'являються лiрична м'якiсть, на яку бiльш раннi сонати лише натякають, а також поетичнiсть та захопливi образи. У сонатах даного перiоду відчувається новий ступiнь витонченостi; композитор все відчутнiше звiльняється від власне звукових ефектiв, якi він настiльки майстерно культивував у попереднiх творах.

Пізні сонати, що припадають на 1754 рік, відкривають собою останній період творчості Д. Скарлатті. Прийоми клавірної віртуозності у них підпорядковані музичним цілям, а не зовнішнім ефектам. З усією ясністю можна відчувти незалежність Д. Скарлатті від інструменту, над яким він відчув повну владу. Сонати складені із чудовим знанням усіх можливих звукових ефектів. Прийом перехрещення рук, що використовувався у найбільш ранніх сонатах та зустрічався все рідше у перших томах королівського зібрання, у пізніх сонатах зникає зовсім. Пізні сонати демонструють більш розвинене мелодичне відчуття фігурацій. Нових музичних прийомів у останніх томах сонат використовується небагато. Д. Скарлатті звертається до найпростіших закритих форм ранніх сонат, а також вільні та поетично розширені відкриті форми середнього періоду. Сонати пізнього періоду – це твори надзвичайно високої якості та величезної різноманітності. Серед більш ніж чотирьохсот сонат особливої уваги заслуговують Сонати К. 422, К. 423, К. 428, К. 429, К. 443, К. 444, К. 478, К. 479, К. 524 та К. 525.

## **1.2. Старосонатна форма та її особливості**

Як відомо, протягом XVII століття та перших двох третин XVIII століття відбувалася поступова кристалізація сонатної форми. Її композиційні принципи були підготовлені у фузі та старовинній двочастинній формі. Від фуги ведуть своє походження такі риси сонатної форми, як перехід до тональності домінанти у початковому розділі, поява інших тональностей у середньому та повернення головної тональності у заключних розділах форми. Розробковий характер інтермедій фуги підготував розробку сонатної форми.

Як зазначає дослідник В. Бобровський, від старовинної двочастинної форми старовинна сонатна форма успадкувала її композиційну

двочастинність із тональним планом T–D, D–T, а також безперервний розвиток, що виходить із початкового імпульсу, тобто тематичного ядра. Характерні для старовинної двочастинної форми каденції на домінантовій гармонії (у мінорі – на домінанті паралельного мажору) наприкінці першої частини та на тонічній наприкінці другої стали композиційною основою старовинної сонатної форми. Однак вирішальною відмінністю старовинної сонатної форми від старовинної двочастинної форми стало те, що при затвердженні тональності домінанти у першій частині сонатної форми з’являвся новий тематичний матеріал замість загальних форм руху (різних пасажних зворотів); як за умови кристалізації теми, так і за її відсутності перша частина складалася як чергування двох розділів. Перший з них являв собою головну партію, у межах якої викладався початковий тематичний матеріал у основній тональності; другий включав до себе побічну та заключну партії, у яких викладався новий тематичний матеріал у домінантовій або (у мінорних творах) паралельній тональності. Друга частина старовинної сонатної форми створювалася у двох варіантах: 1) весь тематичний матеріал експозиції повторювався, але зі зворотнім тональним співвідношенням (головна партія викладалася в домінантовій, а побічна та заключна – у основній тональності; 2) на початку другого розділу виникала розробка, у якій використовувався тематичний матеріал експозиції і яка переходила до репризи, що розпочиналася безпосередньо із побічної партії, викладеної у основній тональності [9].

Старовинна сонатна форма зустрічається у багатьох творах Й. С. Баха та інших композиторів його епохи. Широко та різнобічно вона використана у сонатах для клавіру Д. Скарлатті. У найбільш розвинених сонатах Д. Скарлатті теми головної, побічної та заключної партій виростають одна з іншої, а розділи всередині експозиції є чітко розмежованими. Деякі з сонат Д. Скарлатті знаходяться біля тієї уявної межі, що відокремлює старовинні зразки сонат від творів, написаних композиторами віденської класичної школи. Основна відмінність останніх від старовинної сонатної форми

полягає у кристалізації чітко оформлених та індивідуалізованих тем. Значний вплив на формування класичного тематизму здійснили оперна арія з її типовими різновидами.

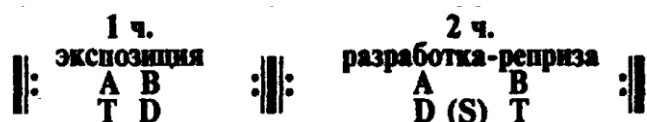
На думку Л. Мазеля, старовинна двочастинна форма була розповсюдженою формою танців, які входили до складу старовинної сюїти, а також багатьох прелюдій та інших п'єс. Перша частина старовинної двочастинної форми у деяких випадках являла собою звичайний період, типовий і для танцювальних жанрів більш пізнього періоду, іноді повторної структури, а іноді й неповторної (як, наприклад, у сарабанді). Перша частина отримала назву *період типу розгортання*; за порівняно коротким початковим ядром слідує більш тривалий секвенційно-модулюючий розвиток (розгортання), що відрізняється поступовістю та безперервністю та приводить до повної каденції у побічній тональності (домінанта або паралельний мажор). У старовинній двочастинній формі початковий період типу розгортання відіграє ту саму роль, що і період нормативної структури. У процесі подальшого історичного розвитку музичних форм період типу розгортання перетворюється на експозицію старовинної сонатної форми [30, с. 428–429].

На думку Н. А. Горюхіної, передісторія сонатної форми розпочинається у надрах поліфонічної музики та у її жанрових різновидах: увертюрах, прелюдях, фугах, алемандах, курантах, жигах, концертах та, нарешті, сонатах. Витоки класичної сонатної форми беруть початок у різних формах поліфонічної музики, у безперервному розгортанні одночастинних форм, у логіці руху, зіставленні тональностей та матеріалі старовинних двочастинних форм, у тематизмі та раціональній композиції фуги, а також у старовинній сонатній формі Д. Скарлатті, який у численних п'єсах відпрацював новий тематизм, нові структури та нову, власне сонатну форму [15, с. 7].

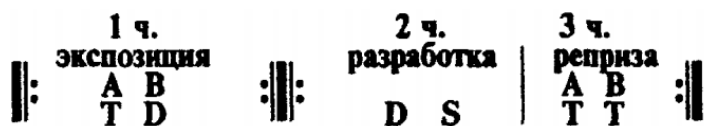
Як зазначає В. Н. Холопова, сонатна форма епохи Бароко наділена специфічними стійкими ознаками. Серед її численних визначень виділимо

наступне: репризна форма, заснована на тональному співставленні головної партії та побічно-заключної групи партій у експозиції (побічна та заключна партії – у тональності домінанти) та транспозиції побічно-заключної групи до основної тональності у репризі, якій притаманна мотивна розробка у кожному з розділів та похідний характер тематичного розвитку. Основна відмінність сонатної форми епохи Бароко від класичної полягає у відсутності драматургічного контрасту між головною та побічною партіями. Область застосування барокової сонатної форми надзвичайно широка та не обмежується лише жанром сонати. В сонаті *da chiesa* у даній формі пишуться швидкі частини, сонатна форма присутня також у прелюдіях, фугах, танцях із сюїт, аріях та хорах із кантат та мес. Основні структурні різновиди сонатної форми – двочастинна та тричастинна, однотемна та багатотемна [51, с.246].

Двухчастная сонатная форма особливо характерна для досліджуваного історичного періоду, оскільки сонатна форма історично склалася у рамках барокової двочастинної форми, найбільш стабільної серед малих форм даної епохи. В. Холопова наводить наступну схему двочастинної сонатної форми:



Тричастинна сонатная форма бароко за архітектонікою аналогічна класичній:



Повторення експозиції та розробки разом із репризою властиве обома видам даної форми. У бароковій сонатній формі відсутні вступ та спеціальні коди. Двочастинний різновид форми притаманний більшості сонат Д. Скарлатті, хоча його авторству належить і група сонат з тричастинною структурою. У Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя значна кількість сонатних форм є

двочастинними, але у творчості даних композиторів не менш яскраво проявляється і тенденція до використання тричастинної сонатної структури.

Експозиція сонатної форми однакова за будовою як у двочастинній, так і у тричастинній сонатній формі. Загалом вона містить чотири партії: головну (ГП), сполучну (СП), побічну (ПП) та заключну (ЗП). Втім, характерним є об'єднання побічної та заключної партії у один розділ (без каденції між ними), завдяки чому застосовується назва «побічно-заключна партія», або «побічно-заключна група». Як і уся сонатна форма в цілому, експозиція може бути однотемна або багатотемна [51, с. 205].

Варто розглянути визначення сонатної форми, наведене Т. С. Кюрегян. Дослідниця визначає дану форму як форму зі сталим сонатним тональним планом (побудовану за принципом «*тоніка – не тоніка*» у експозиційній частині та «*не тоніка – тоніка*» у розвиваюче-завершальній частині), але з різним, у тому числі незначним ступенем тематичної рельєфності та структурної розробленості партій, а також не дуже інтенсивним розвитком. Типи старовинної сонатної форми класифікуються за трьома основними аспектами. Перш за все, виділяють наступні різновиди:

- 1) старовинна сонатна форма поліфонічного складу, що знаходить прояв у домінуванні методу тематичного розгортання;
- 2) старовинна сонатна форма гомофонно-гармонічного складу (що визначає тип метричної організації, характер тематизму та функціональне співвідношення розділів).

Відповідно, перший вид, що має поліфонічну генезу, буде називатися «*бароковою сонатною формою* (типу розгортання)», а другий, що має гомофонно-гармонічну генезу, отримає назву «*передкласичної сонатної форми*».

За кількістю тем старовинна сонатна форма поділяється на:

- 1) *однотемну*,
- 2) *різнотемну*.

За кількістю частин старовинна сонатна форма поділяється на:

1) *двочастинну* – якщо розвиваючий та завершальний розділи через невелику самостійність об'єднані у один великий розділ;

2) *тричастинну* – якщо розвиваючий та завершальний розділи автономні.

Загальний тип форми визначається з урахуванням вищеназваних трьох аспектів, наприклад, передкласична сонатна тричастинна різномірна форма, барочна сонатна двочастинна одномірна форма тощо [25, с. 172].

Перейдемо до розгляду становлення сонатної форми у італійській клавірній музиці у зв'язку із сонатною творчістю Д. Скарлатті.

На думку Ю. Євдокімової, кінець XVIII – перша половина XIX століття є часом розквіту інструменталізму; відповідно, у зазначений період відбувається розширення засобів виразності, оновлення стилістики, формування нових жанрів та принципів композиції. Майже півтора століття у професійній музиці відбувалося осмислення гомофонного складу: відпрацьовувався тематизм, способи викладу матеріалу та основи формоутворення. Найскладнішим та найдовшим виявився шлях становлення форми – такої, що повною мірою узагальнила би завоювання гомофонного стилю. Перш за все, це має відношення до сонатної форми. Кристалізація власне сонатної форми відбувається лише у 30-х роках XVIII століття. У період приблизно з цього часу до 60–70-х років XVIII століття остаточно закріплюються її норми [17, с. 1].

Як зазначає дослідниця, у творчості провідних італійських композиторів того часу були представлені три найважливіші стилістичні напрямки, що є найбільш показовими. Безперечно, одним із таких напрямків є поліфонічний. У той же час велика кількість творів, що спираються на поліфонічні норми організації, розгортається у цілому вже не за законами чисто поліфонічної форми. Поліфонічний виклад гомофонізується: бас відшаровується від верхнього регістру та відіграє роль гармонічного фундаменту. Поліфонічне викладення початкової теми змінюється «інтермедією», побудованою на розкладеній гармонійно-фігуративній

фактурі, потім знову з'являється поліфонічна тканина, що відступає перед вільною мелодією із супроводом тощо.

Твори Д. Скарлатті виділяються певною спрямованістю процесу переходу від матеріалу поліфонічного до гомофонного типу протягом однієї музичної форми. Значна частина головних тем сонат Д. Скарлатті відкривається за допомогою імітаційного викладення тематизму: у цьому позначається типова для XVIII століття традиція «зачину» музичного твору. Зазвичай поліфонічність зменшується або зовсім зникає до моменту введення побічної тональності та побічної теми, тобто до моменту найбільш яскравого повороту інструментальної форми до нових сонатних відношень. Саме такий шлях розвитку проходить соната № 6 *c-moll*. Увесь її рух побудовано на переході від поліфонії до гомофонії [17, с. 144].

Два інші стилістичні напрямки, на думку Ю. Євдокимової, є за своєю суттю різними аспектами осмислення гомофонії: один – через гармонію, а інший – через мелодію. Перший найяскравіше представлений у творчості Д. Скарлатті, а саме у тих його сонатах, які побудовані на простоті та силі гармонічної дії основної тональності. Не лише у Д. Скарлатті, але і у сонатах інших авторів початку XVIII століття відчувається подібний особливий гармонічний тонус, перш за все – у сфері головних тем. У дану епоху великого значення набуває подібне гармонічне спрямування музичної мови та розвиток форми. Інший стилістичний напрямок, що є яскравою характеристикою саме італійського клавірного мистецтва XVIII століття, пов'язаний з іменами композиторів-венеціанців, а саме відомих у Італії виконавців на чембало – Д. Альберті, Дж. Пешетті, Дж. Платті, Б. Галуппі, Дж. Паганеллі, Дж. Де Россі та інших. Вищеназвані стилістичні напрямки у творчості деяких композиторів взаємодіють та переплітаються, що особливо характерно для Д. Скарлатті – універсального за стилістикою композитора, що відображає у своїх сонатах все багатство досягнень італійської музичної культури першої половини XVIII століття. Саме двочастинна форма виділяється дослідниками як джерело історичного генезису сонати. Та

двочастинна форма, яка склалася у першій половині XVII століття у творах інструментально-танцювальних жанрів, являла собою своєрідну типову схему. Дану форму приблизно однаково використовували композитори Італії, Франції та Німеччини; вона мало була схильна до переростання у іншу, більш складно організовану форму. Тому на шляху до сонатної форми у першій половині XVIII століття такою значною була роль нестабілізованих музичних композицій – перехідних поліфонічних та двочастинних із множинними відхиленнями від традиційного типу [17, с. 150].

За І. В. Способіним, схему двочастинної старосонатної форми можна уявити наступним чином. Перша частина рухається від тоніки до нестійкої тональної сфери, а друга – навпаки, від нестійкості до тоніки, завдяки чому вибудовується загальна симетрична структура «питання – відповідь» із окремим повторенням кожної частини (див. Схеми 1–2).

**Схема 1.** Загальне тональне співвідношення у старосонатній формі (за І. Способіним):

I частина	II частина
T – D	D – T

**Схема 2.** Загальна схема форми сонат Д. Скарлатті (за І. Способіним):

Г.П.	С.П.	П.П.	З.П.	Г.П.	(С.П.)	П.П.	З.П.
a	b	a	b <sup>1</sup>	Підпор.	Підхід до голов.	Голов.	Додат.
Голов. тон.	Мод. тон.	Підпор. тон.	Додат. до неї	тон.	до голов. тон.	тон.	Додат. до неї

Питання щодо переважання впливу старовинної двочастинної або сонатної форми у конкретному творі вирішується перш за все з урахуванням

значущості матеріалу наприкінці частин, а також за кількісною стороною. Якщо повторюється лише транспонований кінець періоду або невелике доповнення, можна говорити про двочастинну форму із деякими ознаками сонатності. Якщо ж повторюється більший розділ, що не менший за період та чітко відмежований від попереднього, таку форму можна визначити як старосонатну. У даному випадку тематичний контраст не є обов'язковим [48, с. 235–236].

Переходимо безпосередньо до розгляду сонатної форми у творчості Д. Скарлатті. Як відомо, ім'я Д. Скарлатті пов'язане з історичним процесом становлення сонатної форми. Втім, про сонатну форму можна говорити лише у зв'язку з тими п'єсами, які, як мінімум, відрізняються тоніко-домінантовою побудовою у першій частині та протилежною – у другій. Однак, у Д. Скарлатті навіть за подібних тональних співвідношень часто немає цілком оформленого контрасту партій. Його п'єси досить тісно пов'язані із однотемними формами. Іноді навіть кількість тем важко встановити з повною ясністю. У найбільш поширеному для творчості Д. Скарлатті типі сонат, де сфери основних партій можна розмежувати, у головній партії особливо ясно відчувається зв'язок тематизму із поліфонією. Відбувається імітація теми у якості початкового імпульсу, за якою слідує її вільне розгортання. Сфера побічної партії є найбільш нестійкою. Стійкість і порівняно чітке структурне розмежування виникають у заключній партії. Розробка є компактною та часто побудована на матеріалі головної партії з характерним секвенційним розвитком, швидкими і сміливими модуляціями (Д. Скарлатті першим у Італії вжив в своїй творчості двадцять одну тональність із двадцяти чотирьох можливих). Реприза повторює побічну і заключну партії, об'єднуючи їх із головною у тональному плані. Така модель є найбільш поширеною серед форм Д. Скарлатті, але звести їх до єдиної схеми неможливо: у творчості композитора зустрічаються симетричні форми без розробки та з елементами розробки, у пізніх та зрілих сонатах – навіть епізоди всередині розробки (надбання майбутнього сонатного *allegro*) та повні репризи, що

розпочинаються не з побічної, а з головної партії. Для сонат Д. Скарлатті характерними є пропуски теми та подекуди важкозрозумілі перестановки. Дані особливості ілюструють собою історичний момент переходу від поліфонії до «сонатно-гармонічного мислення».

У якості прикладу наведемо композиційну схему сонати Д. Скарлатті К. 27, що аналізується нами у наступних розділах даного дослідження.

*Схема 3. Композиційна структура сонати Д. Скарлатті К. 27:*

:  :	Експозиція				:  :	Разроботка			:  :
Г.П.	С.П.	П.П.	З.П.		Г.П. = (С.П.)	→ П.П. (разв)	П.П.	З.П.	
а		b							
6 т	4 тт	2 тт	10 тт		5 тт	10 тт	12тт	10тт	
h	→ D	→ D	D		→ fis	→ h	(h)	h	

Якщо необхідно доводити життєвість сонат Д. Скарлатті, то, як стверджує Р. Кіркпатрік, ніщо не може підтвердити це краще, аніж їх опір будь-якому систематичному аналізу або класифікації [18, с. 278]. Зважаючи на непередбачуваність поведінки вступних розділів сонат Д. Скарлатті, до них неможливо застосувати метод формального аналізу, який більш чи менш переконливо застосовується до класичної сонати. Наведемо схему із книги Р. Кіркпатріка, у якій пояснюється контраст між двома типами сонат:

КЛАССИЧЕСКАЯ СОНАТА		СКАРЛАТТИЕВСКАЯ СОНАТА	
<i>Экспозиция</i>		<i>Первая половина</i>	
Первая тема, дополнительный материал, расширения и переходы	ОСНОВНАЯ ТОНИКА	Вступление, центральный раздел (продолжение, переход, пред-крест)  (Крест)	
Вторая тема, дополнительный материал, расширения, заключительная тема или темы	ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНАЯ ТОНИКА	Тонический раздел (пост-крест, каданс, дополнительное заключение, финальная каденция)	
<i>Разработка</i>		<i>Вторая половина</i>	
	МОДУЛЯЦИЯ	Вступление (необязательно) Отступление («экскурс»)	
<i>Реприза</i>		Необязательное повторное проведение пред-креста или также предшествующего материала  (Крест)	
Первая тема, дополнительный материал, расширения			
Вторая тема, дополнительный материал, заключительная тема или темы	ОСНОВНАЯ ТОНИКА	Повторное проведение материала тонического раздела (пост-крест, каданс, дополнительное заключение, финальная каденция)	

Соната Д. Скарлатті починає слідувати правилам класичної сонати лише з другої теми та заключних тем, коли встановлюється заключна тональність. У центральному розділі першої половини вперше починає відбуватися активний розвиток, у відповідному йому розділі – вдруге. Дані кульмінаційні вершини в кожній половині прямо або побічно припадають на домінанту, яка приводить до заключної для кожної половини тональності. Точку з'єднання тематичного матеріалу у обох частинах сонати, викладеного аналогічно у кінці кожної половини зі встановленням заключної тональності, Р. Кіркпатрік називає *хрестом* («cross»). Використовуючи ідею хреста у якості відправної точки, можна теоретично ідентифікувати різні функціональні розділи в сонатах Д. Скарлатті [18, с. 283]. Матеріал, що слідує за хрестом, є тонічним розділом, тобто таким, що тонально стверджує тоніку. У класичній сонаті це відбувається у тому випадку, коли вступає друга тема та продовжується до завершення експозиції. *Пост-хрест* – це розділ, що слідує після хреста; одразу за *пост-хрестом* слідує *каданс* та *заклучна каденція*.

Розглянемо структуру Сонати К. 544, використовуючи маловідомий у вітчизняному музикознавстві аналітичний метод Р. Кіркпатріка, з його оригінальною авторською термінологією. Даний підхід заснований на автономному по відношенню до класичної сонати визначенні елементів форми, на відміну від загальноприйнятого у вітчизняному музикознавстві поняття *старосонатної форми*, що відштовхується від історично набагато більш пізнього явища.

Обрана Соната К. 544 відноситься до пізнього періоду творчості Д. Скарлатті та входить до числа дванадцяти додаткових сонат XV тому Пармського рукопису (1757), що написані у характерній для зрілого стилю композитора манері. Як зазначає Р. Кіркпатрік, у даних сонатах відчувається впевненість та стриманість; надзвичайно виразними є повільні зразки даного жанру, у яких все частіше з'являються мелодії надзвичайно широкого дихання [18, с. 192].

На думку дослідника, по відношенню до сонат Д. Скарлатті абсолютно неприйнятним є традиційний метод аналізу класичної сонати, оскільки, на відміну від останньої, у формі сонат композитора матеріал експозиційного (за Р. Кіркпатріком – вступного) розділу зазвичай не повторюється у основній тональності, та й подальша тематична структура також не обов'язково залежить від матеріалу даного розділу [18, с. 281]. Таким чином, з точки зору дослідника, однозначно говорити про першу та другу теми, а тим більше про головну та побічну партії у сонатах Д. Скарлатті є помилкою (деякі найбільш вражаючі побудови проводяться тут, як правило, лише один раз).

У пізніх сонатах Д. Скарлатті тематичний матеріал стає ще більш гнучким та допускає зростання як результат взаємодії окремих епізодів та загального тематичного розвитку. Моменти подібності між розділами не є зовнішніми аналогіями, що досягаються за допомогою статичного мотивного повторення або буквального запозичення. На думку Р. Кіркпатріка, у цьому

знаходить прояв загальна еволюція клавірному стилю композитора «від єдності та різноманітності до єдності у різноманітності» [18, с. 307].

Соната К. 544, як і більшість сонат Д. Скарлатті, написана у двочастинній формі із подвійний тактовою рисою, що розділяє п'єсу на дві половини. У першій частині п'єси після встановлення основної тональності за допомогою ряду виразних каденцій затверджується заключна тональність останнього такту, а друга частина, що розпочинається з нової тоніки, у кінцевому підсумку, шляхом настільки ж визначених каденцій відновлює основну тональність твору, використовуючи для цього той самий тематичний матеріал, який був обраний для затвердження заключній тональності першої частини [3, с. 280]. Особливістю сонати К. 544 є наявність у ній мінімуму тематичних елементів (у порівнянні з іншими п'єсами).

Зупинимося детальніше на основних положеннях аналітичного підходу Р. Кіркпатріка. Як вказує дослідник, перша частина сонати не може іменуватися експозицією, оскільки матеріал, викладений в основній тональності на її початку, далеко не завжди повторюється у подальшому. Також центральний розділ другої половини сонат Д. Скарлатті порівняно нечасто розширюється у порівнянні із відповідним епізодом із першої частини настільки, щоб його можна було вважати розроблюваним матеріалом. Однак у обох частинах усіх сонат завжди присутній так званий *хрест* – точка поєднання тематичного матеріалу як ключовий момент композиції, про який вже йшлося раніше. Хрест, як зазначає дослідник, є «анатомічною» категорією, що дозволяє точніше ідентифікувати ті характерні риси, які є майже у всіх сонатах Д. Скарлатті: у кожній з двох частин форми зона хреста припадає на момент, коли затверджується заключна тональність. У цілому, положення точки *хреста* залежить, за Р. Кіркпатріком, від двох наступних факторів: встановлення заключної тональності та тематичної подібності обох частин [18, с. 283].

Матеріал, що слідує за *хрестом*, приблизно відповідає тому розділу класичної сонати, що починається із появи побічної партії та поширюється до

кінця експозиції. Це тонально визначений розділ, хоча кількість композиційних елементів у ньому може варіюватися. Завжди є *пост-хрест*, каденція, заключна каденція, але іноді зустрічається також і додаткове завершення.

Отже, перша частина сонати Д. Скарлатті розташовується між *вступом* (у специфічному розумінні Р. Кіркпатріка, як зазначалося вище) та *хрестом*. Даний розділ є центральним; його самостійною композиційною ланкою є зона *перед-хреста*, тобто епізод, що безпосередньо передує хресту. Якщо *перед-хресту* передує розділ, що відрізняється від вступу, Р. Кіркпатрік називає його *переходом* [18, с. 284].

Друга частина сонати Д. Скарлатті зовсім не обов'язково розвивається паралельно першій. Лише елементи тонально визначеного розділу майже завжди аналогічні у обох половинах, отже, *пост-хрест*, каданс, додаткове завершення та фінальна каденція першої половини з'являються у другій половині у тому самому тематичному вигляді, проте транспоновані до заключної тональності [18, с. 285].

Відповідно до викладених вище аналітичних принципів Р. Кіркпатріка структура обраної Сонати К. 544 може бути представлена у вигляді наступної схеми:

Перша половина			Друга половина		
Такти	Композиційний елемент	Тональний план	Такти	Композиційний елемент	Тональний План
1-6	<i>Вступе</i>	B	23-32	матеріал <i>пост-хреста</i>	F в d, c, f, B
7-13	<i>Перед-хрест</i>	f – F	33-38	<i>Пост-хрест</i>	B
14-22	<i>Пост-хрест</i>	F	40-41	Заключна каденція	B

За визначенням Ю. Петрова, у творчості Д. Скарлатті знайшли прояв тенденції, характерні для розвитку циклічної сонати XVIII століття [41,

с. 86]. Про це свідчить парність сонат Д. Скарлатті. На думку Ю. Петрова, Д. Скарлатті уявляє свої композиції не у якості двочастинних сонат, а у вигляді пари з двох сонат. Даний принцип композиційної побудови слід вважати іспанської традицією [41, с. 90]. Дослідник у своїй монографії посилається на історію виникнення двочастинної сонати, яка виникла в Італії і тому може бути названа «італійським типом сонати». Двочастинний тип сонати посідав значне місце у музичній культурі не лише Італії, але й Англії, Австрії, Німеччини та Чехії.

### **1.3. Проблема інструмента та виконавської специфіки: клавесин - фортепіано**

Звертаючись до клавірної музики епохи Бароко, сучасні виконавці та слухачі, на жаль, нечасто всерйоз замислюються про те, що майже уся вона створювалася для клавесина – інструменту воістину магічного, владного та могутнього. Час побутування, розквіту та панування клавесину був не менш значущим, аніж, у подальшому, час розквіту фортепіано, а життєві шляхи обох інструментів, як відомо, неодноразово перетиналися та певний час розвивалися паралельно.

Виконавська інтерпретація клавірної барокової музики, що невід’ємно пов’язана з клавесином, вимагає глибокого художнього та практичного осмислення даного факту на сучасному етапі за допомогою вивчення відповідних джерел. Оскільки сонатна творчість Д. Скарлатті безпосередньо пов’язана із мистецтвом гри на клавесині, необхідною умовою для розуміння унікальної звукової образності його творів є попереднє ознайомлення виконавця зі специфікою клавесина.

Коротко розглянемо особливості звуковидобування клавесина та його багаті темброві можливості, аби краще уявити, як народжувалися характерні музичні образи епохи Бароко.

Звук клавесина – блискучий, але не співучий, та не піддається значним динамічним змінам; при грі на даному інструменті, як відомо, характер дотику до клавіш та ступінь тиску на них мало відбиваються на якості звучання. Майстри XVII–XVIII століть будували інструменти з двома контрастними за динамікою клавіатурами (*forte* та *piano*), розташованими одна над іншою за принципом тераси. Через це основним динамічним прийомом при грі на клавесині було регулярне чергування *forte* та *piano*. Значного посилення та ослаблення сили звуку досягти при цьому було неможливо. На вдосконалених клавесинах XVIII століття, як і на органі, були спеціальні реєстри («лютневий», «фаготовий» та інші), що додавали звуку різного забарвлення. Для більшої тембрової різноманітності на деяких клавесинах встановлювалася додаткова, третя, клавіатура з будь-яким характерним тембровим забарвленням, що найчастіше нагадувало звучання лютні. Як зазначає О. Алексеев, при продуманому використанні різних реєстрів на клавесині можна було ефектно «інструментувати» виконувані твори і надавати їх звучанню своєрідного колориту, що нагадує милозвучність незвичайного, вишуканого мініатюрного оркестру [3, с. 9].

Незважаючи на те, що наприкінці XVIII століття клавесин був надовго витіснений фортепіано, на даний час можна спостерігати відродження інтересу до клавесину, оскільки все більше музикантів прагнуть відтворити старовинну музику у її справжньому звучанні. Потреба в даних інструментах призводить до того, що їх стали виготовляти спеціально, орієнтуючись на старі моделі або навіть іноді реконструюючи їх. Відродження старовинних інструментів та їх використання у сучасній концертній практиці особливо поширене за кордоном, де клавесини доступніші. Виконання творів композиторів епохи Бароко на клавесині збагачує наше уявлення про музику тієї епохи і допомагає глибше виявити справжні витoki нев'янучої краси барокової музики.

На фортепіано практично недосяжними є ті яскраві темброві контрасти оркестрового характеру, які можуть бути відтворені на клавесині, тому

найбільш плідний шлях для освоєння багатств клавірної музики у сучасних умовах – це виконання її і на старовинних інструментах, і на фортепіано. У XVIII столітті клавесин був основою оркестру. Його роль була потрібною: він акомпанував, підтримував весь ансамбль та керував ним; при цьому яскраве звучання клавесину було свого роду серцевиною оркестрової тембрової палітри. Це було можливим завдяки тому, що у старовинному оркестрі клавесин ідеально вписувався до загального оркестрового колориту, оскільки його струнно-щипкове звучання чудово зливалося з іншими інструментами у тембральному відношенні, створюючи гармонійний фундамент, необхідний для поєднання розосереджених голосів та заповнення каденційних пустот. Його щебетливе звучання надавало інструментуванню дещо таємничого колориту. Навіть якщо клавесин недостатньо чітко помітний у великому оркестрі або на відкритому повітрі, публіка почує його, якщо розташується досить високо. На думку В. Ландовської, варто лише прибрати клавесин, і відсутність його негайно дасть про себе знати – враження буде, ніби несподівано згасло світло [66, с. 12].

Відома польська клавесиністка аргументує свою позицію щодо особливої ролі клавесина при виконанні барокової музики наступним чином: «Сьогодні при виконанні старовинної музики клавесин часто замінюють фортепіано. Будучи піаністкою, я не маю ні найменшого упередження проти фортепіано, але його красивий звук має якусь маслянистість, яка не дозволяє йому злитися з іншими звучностями, він весь час пливе над оркестром». А. Швейцер також констатував даний факт у своїй книзі про Й. С. Баха: «У ансамблевих творах чітко помічаєш, наскільки різними є звучності фортепіано та клавесина. Коли Бах писав свої сонати для клавесина та скрипки, звучання обох інструментів було абсолютно однорідним. Сьогодні, із заміною клавесина на фортепіано, вони стали абсолютно різнорідними, і, хоча їх і з'єднують, вони не зливаються. Слухач, який має гострий розум та здатний уявити внутрішнім слухом чудову однорідну милозвучність, не може не страждати від протиборства цих двох звучань». Ось його ж вислови про

появу фортепіано: «Чим голосніше ставав звук, тим бідніше робилася його забарвлення. Звук втратив ясність та прозорість. Чим більш глухим є звук інструменту, тим менш придатний він для поліфонічної гри, де кожен голос повинен чітко вимальовуватися, щоб слухач без особливого зусилля ясно сприймав його у загальному русі всіх голосів. Наскільки мало придатний наш рояль для виконання багатоголосних п'єс» [55, с. 259].

У літературі часто можна зустріти висловлювання про те, що клавесин позбавлений виразності. Однак К. Ф. Е. Бах, відповідаючи на закиди щодо сухості та нестачі виразності клавесинного звучання, говорив, що це може бути лише наслідком недолугої гри. Сьогодні головний аргумент проти клавесина – його нібито короткий, не протяжний звук, проте, на думку В. Ландовської, таке уявлення є помилковим, оскільки коливання клавесинної струни тривають довше, ніж фортепіанної. До того ж, якщо врахувати, що туше на клавесині не лише абсолютно відрізняється від фортепіанного, а навіть у дечому є протилежним, то з цього стає очевидним, що ті, хто з клавесином незнайомі, зможуть видобути лише певну частину його звучності. Дійсно, змусити клавесин співати та видавати м'які звучання не просто, і це завжди вважалося найбільшим мистецтвом.

Власні погляди на природу клавесина із достатньою повнотою виклав у своєму трактаті Ф. Куперен. Він чітко охарактеризував специфічні особливості клавесина, його переваги та недоліки. До перших він відніс «точність, чіткість, блиск, діапазон», до других – неможливість посилити (або послабити) звуки, які на клавесині ніби «подані кожен окремо» і не мають великої тривалості, а також труднощі повторення одного і того ж звуку. Недоліки клавесина повинні долатися спеціальними прийомами – майстерними «зупинками», «відтягуваннями», «придихами». Ф. Куперен додає, що «буде вдячний тим, хто завдяки своєму нескінченно досконалому мистецтву та смаку зуміє зробити клавесин виразним» [24, с. 15].

Знання будови старовинних клавішних інструментів, способів звуковидобування на них, діапазону, характеру звучання, а також

відмінностей між ними допоможе краще уявити конкретні умови, у яких виконувалася старовинна музика, та полегшити пошуки на сучасному фортепіано таких виконавських прийомів, які у певній мірі відповідали б цим умовам або хоча б не вступали у суперечність із початковим задумом твору та не спотворювали його. Так, П. Бадура-Скода стверджує, що музика, що виконується «коректно» у тій манері, яка відповідає історичному звучанню, зазвичай звучить краще та зрозуміліше. З цієї точки зору історичні інструменти мають беззаперечну перевагу перед своїми пізніми родичами, звісно, якщо вони якісні та у гарному стані.

Найдавнішим клавійно-струнним інструментом є клавікорд, звучанню якого були притаманні теплота та задушевність. На клавікорді були можливими наростання та загасання звучності, ефекти сфорцандо, можна було виділяти окремі звуки у акорді, здійснювати індивідуальну динаміку кожної лінії при виконанні поліфонії тощо. Тому, на думку М. Копчевського, саме клавікорд був тим інструментом, на якому клавіристи-початківці навчалися виразної гри [22, с. 7–9].

Група старовинних струнних інструментів, забезпечених клавійним механізмом, серед яких у першу чергу слід назвати клавесин та клавікорд, має власні звукові принципи виконання. Через це до даних інструментів не можна ставитися лише як до історичних попередників фортепіано, а сучасний рояль розглядати як інструмент, що удосконалив та виправив їх недоліки. Звичайно, певною мірою усі вищеназвані інструменти пов'язані один з одним, однак саме клавесин та клавікорд у період свого розквіту на початку XVIII століття реалізують певний мистецький задум. Як зазначає М. Друскін, фортепіано витісняє клавікорд та клавесин не тому, що вони вимагали корекції, а тому що нова виконавська та творча практика висувала нові вимоги до інструменту [16, с. 67].

Повернемося тепер до особливостей гри на клавесині, яким присвячені безліч старовинних трактатів, у тому числі – праці Й. С. Баха та Ф. Куперена. Як відомо, відправною точкою і одночасно каменем спотикання будь-якого

виконання є туше, тобто спосіб дотику до інструменту. Ідеальне туше на клавесині виробляється, коли виконавець навчається відчувати пальцем момент торкання струни п'р'їнкою, тому гарне туше відрізняється своєрідною котячою м'якістю, що забезпечує наповненість звучання. На противагу цьому, якщо кидати руки на клавіші, результатом буде важкий, металевий і брязкітливий звук, як зазначає Ф. Куперен. [24, с. 16]. У той же час, хоча дотик має бути м'яким, саме вплив на клавішу повинен бути достатньо сильним для створення відчуття м'якості та дуже сильним для досягнення ефекту яскравості. Не менш важливим, ніж момент торкання клавіші, є момент зняття з неї пальця. Воно повинно бути акуратним та поступовим, щоб звести до мінімуму можливий шум, що утворюється при поверненні товчачика до початкової позиції. Відповідальним етапом доброго виконання на клавесині є реєстрування. Помірне та стримане реєстрування мало у клавесинній музиці набагато більше поширення, ніж безперервний «танець на педалях» [4, с. 122].

Перейдемо безпосередньо до клавірного виконавства у Італії, яке у період свого розквіту, що почався наприкінці XVII століття, характеризувалося надзвичайною широтою охоплення різних стилів та жанрів. Однак на межі XVII–XVIII століть визначилися три основні сфери італійської клавірної музики. Перша була пов'язана з минаючою традицією органного мистецтва (мова йде про жанр токати), друга – із жанром танцювальної сюїти, третя – із п'єсами віртуозно-етюдного складу, у яких вже вгадуються можливості молоточкового фортепіано.

Д. Скарлатті, неаполітанський композитор, зробив вирішальний вплив на подальший розвиток клавірної літератури. Інструменти, якими користувався Д. Скарлатті, не були фламандськими, французькими, німецькими та англійськими клавесинами, копії яких створюються у наш час. Доказом цього є численні характерні пасажі у його музиці. Хоча це зовсім не означає, що на клавесинах іншого виду неможливо було отримати адекватне звучання, все ж цікаво було б знати специфіку оригінальних інструментів.

Р. Кіркпатрік стверджує, що сонати Д. Скарлатті не вимагають використання клавесину з великою різноманітністю регістрів, так як його музична мова сама по собі досить барвиста. Для них необхідний порівняно простий інструмент, але такий, який створює враження великої різноманітності звучання. «Для сонат Скарлатті необхідний клавесин, що володіє повним та сильним дискантом та звучними басами, але здатний при цьому на велику вишуканість звучання», – розмірковує Р. Кіркпатрік. На сучасному клавесині важко надати окремим регістрів замість монотонності багату простоту втраченого звучання старих інструментів. Деякі старі італійські клавесини наближаються до вищеназваних характеристик, хоча дійсно гарні зразки є рідкістю [18, с. 196]. Очевидно, Д. Скарлатті складав сонати, особливо пізнього періоду творчості, для іспанського клавесина, який мав два сольні регістри, а третя фарба додавалася при відтворенні «*tutti*», тобто поєднання цих регістрів.

Виконавці на клавесині, які звернулися до цього інструменту після того, як його витіснило фортепіано, особливо на межі ХІХ–ХХ століть, займають належне місце у історії музичної творчості як виконавці-автентисти. Ініціатором відродження інструменту став А. Долмеч. Свій перший клавесин він побудував в 1896 році в Лондоні, а згодом відкрив майстерні у Бостоні, Парижі та Хейслміре. За ініціативою В. Ландовської фабрика «Плейель» з 1912 року почала виробляти модель великого клавесина з потужною металевою рамою, що має товсті, туго натягнуті струни. Інструмент був оснащений рояльною клавіатурою та рояльними педалями. У другій половині ХХ століття мода на «рояльні» клавесини відійшла, і бостонські майстри першими почали виготовляти копії старих клавесинів.

На завершення підрозділу наведемо висловлювання Р. Кіркпатріка щодо нездатності сучасного фортепіано до адекватної передачі всієї палітри клавесинного звучання сонат Д. Скарлатті: «Не дивлячись на те, що сучасне фортепіано здатне передати найтонше нюансування і у нього широкий динамічний діапазон, воно часто скоріше зменшує, аніж посилює барвисті

контрасти. Найбільш задовільно фортепіано передає те, що за своєю природою є співучим та містить виразну вокальну декламацію, але фортепіано має тенденцію зводити до загальної однорідної звучності багато найдивовижніших ефектів оркестрового *tutti*, чергування високого та низького регістрів, протиставлення акордових епізодів та таких, у яких переважає двоголосне викладення» [18, с. 201].

## **Висновки до Розділу 1**

Сонатна форма у творчості композиторів першої половини XVIII століття відрізняється дивовижною нестабільністю композиційних ознак. Навіть у одного автора зустрічаються сонати із яскравим тематичним контрастом у експозиції і такі, що виростають із одного початкового мотиву та розвиваються за поліфонічними законами; сонати, у яких переважає гомофонно-гармонічний тематизм та, відповідно, нові закони управління ним, і композиції перехідного типу зі поєднанням різних стилістичних та формотворчих прийомів. Тематично насичена експозиція (майже класичного зразка) часом поєднується із розвиваючим розділом старовинного типу та неповної репризою. І навпаки, однотемній експозиції із майже недиференційованою зоною побічної тональності відповідає повна сонатна реприза. Сонати, які спираються на двочастинну композиційну основу, виявляються часом ближчими до сонатних процесів розвитку та сонатної драматургії, аніж тричастинні композиції.

У першій половині XVIII століття вже зустрічаються сонати, близькі за формою до класичних зразків (наприклад, з повною репризою та двома темами у експозиції). У таких сонатах весь матеріал експозиції не лише використовується у репризі, а й зазнає там певних змін (перш за все, головні теми), що призводять до динамізації сонатної репризи, а також єдності та драматургічної рельєфності всієї композиції. Втім, навіть дані сонати, що виділяються своєю «зрілістю», складаються у цілому з напрочуд

нерівномірно розвинених частин, одні з яких наповнені майже класичною сонатною інтенсивністю, а інші ще дуже далекі від сонатності взагалі.

Переворот в музичному мисленні отримав в сонатах Д. Скарлатті неповторно-індивідуальне вираження, що пов'язано також з його унікальним підходом до інструменту. Композитор застосував справжню піаністичну техніку, хоча його інструментами були клавічембало та клавикорд. Із перехідним характером даної музики, з особливостями її тематизму та структури нерозривно пов'язані її чарівність, примхливість, імпровізаційна жвавість та динамізм. Д. Скарлатті належить новий стиль, який відкриває дорогу до вершин фортепіанного мистецтва.

З урахуванням традицій автентичного виконавства, що завоювало міцні позиції в музичному мистецтві ХХ століття, у якості основного дослідницького підходу у даній роботі було обрано порівняльний аналіз ряду зарубіжних редакцій сонат Д. Скарлатті на прикладі сонати К. 544, що належить до пізнього періоду творчості композитора. Вибрані редакторські версії є уртекстами на основі оригінального манускрипту – так званого Пармського рукопису. У результаті порівняння стало зрозуміло, що редакторські доповнення оригіналу, за винятком видання Г. Келлера та В. Вайсмана, зведені до мінімуму з метою збереження історичної достовірності першоджерела. Крім того, у процесі роботи з нотним текстом був задіяний оригінальний аналітичний метод Р. Кіркпатріка, заснований на незалежному по відношенню до класичної сонати трактуванні функцій композиційних елементів. Дослідження є корисним матеріалом для подальшого, більш глибокого вивчення сонат Д. Скарлатті сучасними вітчизняними виконавцями у зв'язку із назрілою необхідністю перегляду сформованих виконавських стереотипів на базі сучасних автентичних зарубіжних редакторських підходів.

## РОЗДІЛ 2

### РЕДАКТОРСЬКІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ВЕРСІЇ

#### КЛАВІРНИХ СОНАТ Д. СКАРЛАТТІ К. 27, К. 54, К. 544, К. 380

##### **2.1. Порівняльний аналіз різних редакторських версій сонат К. 27 та К. 544: традиційний та автентичний підходи**

Звертаючись до творів, заснованих на клавесинній техніці гри, для музиканта надзвичайно важливим є вивчення оригінального тексту сонат Д. Скарлатті (уртексту), який є ключем до формування індивідуального, а не нав'язаного певною загальноприйнятою редакцією сприйняття музичного змісту.

Усі п'ятсот п'ятдесят п'ять сонат Д. Скарлатті дійшли до нас у вигляді копій, зроблених переписувачами для іспанського королівського двору. Таких копій існує дві, і кожна з них складається з п'ятнадцяти томів, приблизно по тридцять сонат у кожному. Деякі сонати не збігаються. Перший примірник, що містив чотириста дев'яносто шість сонат та належав королеві Марії-Барбарі, зараз зберігається у Венеціанській бібліотеці (так звані «Королівські сонати»). Паралельний, менш пишно оформлений екземпляр знаходиться у Пармській бібліотеці. Венеціанські рукописи прийнято вважати уртекстом, оскільки дані копії є прижиттєвими, і сам Д. Скарлатті стежив за роботою, що призначалася королеві. Де зараз знаходяться авторські манускрипти – невідомо; ймовірно, вони були загублені або знищені.

Т. Розенгрейв, ірландський органіст та головний пропагандист творчості Д. Скарлатті у Англії у середині та наприкінці XVIII століття, сприяв публікації дванадцяти сонат (К. 31–42), а також став автором власної редакції. Надалі сонати Д. Скарлатті на довгий час були забуті, лише у 1839 році К. Черні здійснив редакцію сонат у двох томах. Перше повне видання сонат була здійснено італійським музикантом А. Лонго у 1909 році, проте жодна з редакцій не може бути визнана задовільною, оскільки всі вони

позначені відбитком часу та у значній мірі спотворюють справжній зміст музики Д. Скарлатті, що частково пояснюється також і «найнижчим рівнем оцінки спадщини композитора за двісті років, що минули після його смерті» [18, с. 456].

У 1948 році у Німеччині було організовано музичне видавництво «G. Henle Verlag», що спеціалізується на випуску уртекстів, починаючи із барокового періоду. Це було реакцією на різке зростання у середині ХХ століття потреби виконавців у повністю очищених від редакторського свавілля автентичних музичних текстах зарубіжних композиторів. Американський клавесиніст та музикознавець Р. Кіркпатрік склав у 1953 році повний каталог творів композитора, а також здійснив власну редакцію шістдесяти сонат Д. Скарлатті зі вступними коментарями, де пропонуються відповіді на численні запитання, пов'язані із виконавською стороною даних творів. Своїм завданням Р. Кіркпатрік ставив максимальне наближення редагованого тексту до оригінальних манускриптів Д. Скарлатті.

У 1956 році у Лейпцигу, у видавництві «Peters», з'явилася публікація сонат під редакцією Г. Келлера та В. Вайсмана у трьох томах, по п'ятдесят сонат у кожному. За своїм характером це видання значною мірою наближається до уртексту, надаючи можливість виконавцям вивчити вагому частину сонатної спадщини Д. Скарлатті. У 1978 році у Будапешті були видані чотири томи (по п'ятдесят сонат) під редакцією Г. Балла (також уртекст), забезпечені редакторськими аплікатурними позначеннями. Нарешті, у 1987 році відома італійська клавесиністка Емілія Фадіні опублікувала у видавництві «Ricordi» уртекст чотирьохсот п'ятдесяти семи сонат Д. Скарлатті у дев'яти томах, які супроводила детальними коментарями.

У практичному ужитку найбільш поширеними є нумерації сонат Д. Скарлатті під редакцією А. Лонго та Р. Кіркпатріка. Італійський редактор А. Лонго об'єднав сонати у сюїти за тональним і темпоритмічними ознаками, а хронологію сонат не брав до уваги.

Зупинимося на хронології сонат, яку запропонував американський дослідник Р. Кіркпатрік, автор фундаментальної монографії про життя та творчість композитора. Р. Кіркпатрік першим із редакторів вказав на циклічність сонат та відповідно розташував їх за принципом тонічного центру, посилаючись на розташування сонат у старовинних манускриптах, у яких більшість п'єс переписані групами по дві або три. Р. Кіркпатрік починає нумерацію із тридцяти сонат збірки «*Essercizi*» (1738). Головним джерелом Р. Кіркпатрика є п'ятнадцять зошитів венеціанських манускриптів.



Ил. 33. Виньетка с титульного листа «Экзерсисов» Скарлатти.  
Вашингтон. Библиотека Конгресса



Ил. 34. Страница из «Экзерсисов» Скарлатти.  
Венеция. Библиотека Марциана

Цей та інші збірники рукописів отримали назви за місцем, де вони тепер зберігаються. Тринадцять з них виходили протягом шести років (1752–1757) та нумеруються з I по XIII. Ще двом зошитів привласнені номери XIV та XV, але вони датовані раніше за інші (відповідно 1742 та 1749). З п'ятнадцяти томів Пармських рукописів Р. Кіркпатрік запозичив вісімнадцять сонат, що не увійшли до венеціанського манускрипту. Серед інших джерел слід назвати мюнстерські рукописи, що додають три сонати, рукописи університетської бібліотеки португальського міста Коїмбра (одна соната), лондонського Британського музею (шість сонат) та кембриджського музею Фіцвільяма (дві сонати).

Першими виданнями сонат Д. Скарлатті є лондонське видання ірландського органіста Т. Розенгрейва (1739) та клавесинні зошити французької видавця Бувен (не пізніше 1746).

Карл Черні першим впровадив редагування творів Д. Скарлатті. Ним вперше була здійснена редакція сонат композитора. У наведеній нижче таблиці перерахуємо інші редакції клавірних сонат Д. Скарлатті.

**Таблиця 1. Різні редакції клавірних сонат Д. Скарлатті:**

Редакція Г. Келлера та В. Вайсмана, 150 сонат у трьох томах.
Редакція О. Гольденвейзера, 90 сонат у трьох томах з наскрізною нумерацією.
Редакція О. Миколаєва та І. Окраїнець, 100 сонат у двох томах з наскрізною нумерацією.
Редакція Дж. Балла, 200 сонат у чотирьох томах з наскрізною нумерацією.
Редакція І. Окраїнець, 16 п'єс.
Редакція К. Сорокіна, 5 п'єс.
Редакція П. Солімоша, 13 сонат.
Редакція В. Вайсмана, 14 п'єс.
Редакція Б. Бартока, 10 сонат.
Редакція З. Дрзевіцького, 26 сонат.
Видання Б. Брейткопфа, 20 сонат.
Редакція Р. Кірпатрика, 60 сонат.
Редакція Е. Фадінін, 150 сонат.

### **2.1.1. Соната К. 27**

Зупинимося докладніше на порівняльному аналізі двох редакцій Сонати К. 27. За основу візьмемо дві редакції – О. Гольденвейзера та Дж. Балла.

Досліджуючи тексти двох різних редакцій, можна відзначити, що темп, зазначений у тексті (*allegro*), належить самому Д. Скарлатті та взятий з каталогу його сонат, складеного за рукописами Р. Кірпатріком. Позначення метроному у обох редакціях відсутнє; отже, виконавцю має можливість самостійно знаходити потрібну йому міру швидкості у рамках досить ємного у XVIII столітті позначення *allegro*.

Порівнюючи артикуляцію та фразування, перш за все необхідно відзначити, що у редакції О. Гольденвейзера усі штрихи та фразувальні ліги були проставлені редактором. Довгі ліги, які об'єднують пасажі шістнадцятих нот, вказують не міру зв'язності звучання, а лише тривалість фрази, тобто є фразувальними. У редакції Дж. Балла, що спирається на уртекст, ніяких фразувальних позначень ми не знаходимо.

Розглядаючи динаміку, можна виявити, що усі позначення належать редакторам. Зокрема, О. Гольденвейзер надзвичайно деталізує динамічні

відтінки. Редактор цікаво трактує тональний план та вирішальні моменти у модуляціях, маркуючи їх за допомогою динамічних відтінків.

Цікаво зауважити явну неузгодженість двох редакцій щодо розподілу партій лівої та правої руки. Помічаємо, що Дж. Балла розподіляє перші два такти між правою та лівою рукою, у той час як О. Гольденвейзер чітко розмежовує мотиви у перших двох тактах (пор. Нотні приклади 1 та 2).

*Нотний приклад 1. Д. Скарлатті. Клавірна соната К. 27 (ред. Дж. Балла):*



*Нотний приклад 2. Д. Скарлатті. Клавірна соната К. 27 (ред. О. Гольденвейзера):*



Як відомо, Д. Скарлатті випишував розшифрування прикрас, тому у редакції Дж. Балла вони відсутні. Складної та розгалуженої системи мелізмів та таблиць їх розшифрування, які можна знайти у німецьких та французьких клавесиністів XVIII століття, у Д. Скарлатті немає.

В редакції Дж. Балла повністю відсутні вказівки щодо фразування, агогіки та динаміки, а також виконавські рекомендації, оскільки редактор

хотів наблизити виконавця до розуміння стилю композитора, керуючись власним смаком та натхненням.

Редакція О. Гольденвейзера насичена педалізацією у порівнянні із редакцією Дж. Балла, де педаль повністю відсутня. Тут виконавець повинен керуватися та покладатися на палітру звукових ефектів.

Наведемо думку Е. Фадіні, редакторки клавірних сонат Д. Скарлатті, з приводу виконавських особливостей його музики: «Важливо пам'ятати, що музична традиція бароко надає виконавцю велику свободу інтерпретації. Музикант, покладаючись на власний смак, може додавати при виконанні форшлаги та трелі, групето, морденти, пропущені ноти. Дозволяється також арпеджоване виконання акордів».

Творчість Д. Скарлатті є різноманітною та незвичною, вона сповнена фантазії та натхнення. Тому виконавець далеко не завжди повинен обмежувати себе суворим метрономічним дотриманням темпу. Сам твір підказує музикантові зміну темпу, навіть при відсутності особливих вказівок. Легко вгадуються, наприклад, прелюдійні розділи токатного характеру, як і зв'язуючі моменти, де жвава музична мова немов би поступається місцем поглибленому пошуку та роздумам. У інших епізодах, де народно-пісенні теми чергуються із танцювальними мотивами, фразування має бути доволі гнучким щодо динаміки і агогіки – відповідно до принципів риторики, які у епоху бароко застосовувалися і до мови музики.

### **2.1.2. Соната К. 544**

Перейдемо до порівняння особливостей різних сучасних зарубіжних автентичних редакцій сонати К. 544. Пармський манускрипт (том XV), у якому вона міститься, являє собою нотний текст, у якому відсутні вказівки щодо фразування, артикуляції, агогіки, динаміки, аплікатурні позначення, ліги, штрихи тощо. Єдина наявна у тексті ремарка *Arbitri* вказує на свободу виконавця наприкінці перед-хреста (т. 12 і т. 31). Розташування нотного матеріалу викладено таким чином, що нижній нотний стан іноді залишається

порожнім, а на верхньому стані зосереджені партії обох рук. Вказівки темпу наводяться в скороченій формі, (наприклад, «*cantab.*»). Прикраси (аподжіатура та трель) награвіровані дрібно. Проставлені фермати, у тому числі і над подвійний рисою.

**Динаміка** не була визначена самим автором у пізніх сонатах, тому усі розглянуті уртекстові видання не вносять на цей рахунок ніяких вказівок, за винятком редакції Г. Келлера і В. Вайсмана.

**Темп та ритм** присутні у всіх виданнях, оскільки автор сам проставив ті нечисленні та прості вказівки, які можна спостерігати у наявних манускриптах. Видання Г. Келлера вносить також свої темпові уточнення (наприклад, чверть = 69). Вказівки темпу мають мало відношення до реальної швидкості, оскільки у бароковій музики вони в основному служили задля маркування характеру загальної ритмічної пульсації. Слід зазначити, що обрана соната має врівноважений ритмічний характер, інтенсивності якому надає широке дихання. Як зазначає Р. Кіркпатрік, тут присутній контрапункт, «за яким вгадується рух процесії, що повільно, але неухильно рухається у заданому напрямку» [3, с. 324]. Типовим для Д. Скарлатті є проставлена над порожнім тактом фермата, що є у всіх виданнях, окрім видань Г. Келлера (відсутня у т. 13 і т. 31) та Е. Фадіні (пропущена наприкінці). Даний вражаючий прийом, який регулярно застосовується композитором, створює ефект несподіваної паузи: порожній такт, подовжений за рахунок фермати на невизначений час. Дуже часто ця тиша вимагає ясною окреслених епізодами, що її оточують та завжди суворо підлягають основному пульсу [18, с. 329].

**Фразування та артикуляція** відносно нечасто позначаються самим автором, проте у виданні Г. Келлера можна знайти проставлені редактором ліги (тт. 3, 7, 25, 26). **Аплікатуру**, відповідно до оригіналу, у більшості випадків редактори не проставляють, за винятком німецьких видань (Г. Келлера–В. Вайсмана та G. Henle Verlag). **Мелізми** у редакції Р. Кіркпатрика подані в подвійних дужках, у редакціях G. Henle Verlag та Г. Келлера–В. Вайсмана є пояснення аплікатури до прикрас.

Розташування матеріалу, відповідно до характерних рис клавірних записів XVII–XVIII століть, в редакціях Р. Кіркпатрика та Г. Келлера–В. Вайсмана збережено на двох нотних станах. У редакції Е. Фадіні можна спостерігати розташування, що підкреслює мелодійну самостійність кожного з голосів та допомагає поліфонічному сприйняттю фактури, хоча запис все ж був спрощеним у порівнянні з оригіналом. Одним з яскравих прикладів є такт 23, частина 2.

Стисло узагальнимо вищевикладені спостереження у вигляді наступної таблиці:

Редакції	Темп, ритм	Динаміка	Фразування	Аплікатура	Прикраси
Парма	+	-	-	-	+
G. Verlag	+	-	-	+	+
R. Kirkpatrik	+	-	-	-	+
Keller	+	+	-	+	+
E.Fadini	+	-	-	-	+

:

Порівнюючи обрані нами наближені до автентичного тексту зарубіжні редакції сонат Д. Скарлатті, можна зробити висновок щодо присутності у них мінімальної кількості строго обґрунтованих доповнень. Разом з тим необхідно відзначити, що редакція Г. Келлера та В. Вайсмана, у порівнянні з іншими виданнями, відрізняється найбільш вільним характером редакторських вказівок, у першу чергу, щодо деталізації динаміки, артикуляції та аплікатури.

## **2.2. Сонати Д. Скарлатті К. 27, К. 380, К. 54 у інтерпретаційно-виконавському аспекті**

### **2.2.1. Соната К.27 в інтерпретаціях видатних піаністів XX-XXI ст.**

Звернувшись у підрозділі 1.2 до Сонати К. 27 та визначивши її композиційну форму, у даному підрозділі на прикладі даної сонати можна детально розглянути проблеми виконавського мистецтва. Соната К. 27 є одним із найпопулярніших творів, виконуваних піаністами у нинішній час та у минулому столітті. Цікаво простежити позицію сучасних виконавців щодо авторського тексту сонат Д. Скарлатті та щодо музики бароко у цілому, а також специфіку відтворення старовинної музики на фортепіано.

Розглянемо виконавські версії двох видатних піаністів ХХ століття, що жили у один і той самий час, але є представниками двох різних підходів до виконання сонати. Очевидно, що серед факторів, які вплинули на інтерпретацію сонати Д. Скарлатті, в першу чергу слід назвати відмінність художніх традицій національних фортепіанних шкіл, вихованцями яких були нижченазвані піаністи.

Чудовим виконавцем серії сонат Д. Скарлатті став його співвітчизник *Артуро Бенедетті Мікеланджелі*, італійський піаніст, легенда класичного піанізму. Із досконалістю його виконання не може конкурувати жоден піаніст ХХ століття. Соната К. 27 є чудовим прикладом блискучого виконання форми, принаймні, технічного. Аналізуючи уртекст твору, можна помітити, наскільки детально виконавець працює з текстом та одночасно дає свободу для інтерпретації. Відповідно до запропонованої Є. Ліbermanом «моделі виконаного музичного твору», індивідуальна концепція виконавської інтерпретації може бути представлена у вигляді системи, кожний з основних елементів якої має свої певні межі [28, с. 212]:

1. Емоційна зона інтерпретації (виконавський рівень тексту): звук, педалізація, агогіка, мелізми, динаміка та ритмічне нюансування.

2. Змішана емоційно-інтелектуальна зона інтерпретації (неточно визначені у нотному тексті координати): фактура, темп, словесні позначення.

3. Інтелектуальна зона інтерпретації (композиторський рівень тексту): артикуляція, акцентування, штрихи, формотворча динаміка, звуковисотність.

Розглянемо деякі особливості емоційної зони інтерпретації Сонати К. 27, представленої А. Б. Мікеланджелі.

Звук виконавця максимально наближений до клавесинного, увага зосереджена на короткому, блискучому звучанні, що породжує доволі стрімкий темп. Піаніст досить активно користується педалізацією; прикраси чітко витримані відповідно до уртексту, агогіка відсутня. Динаміка та ритмічне нюансування слідує авторського тексту.

Інтелектуальна зона інтерпретації представлена ясною, чіткою та виразною артикуляцією. Акцентування та штрихи чітко відповідають авторським позначенням. Формотворча динаміка відрізняється довгим диханням.

Виконання сонати радянським піаністом *Емілем Григоровичем Гігельсом* заслуговує на особливу увагу. Як представник російської класичної фортепіанної школи, він завжди приділяв особливу увагу виконанню музики бароко. Тонке відчуття стилю та глибина виразності завжди відрізняли виконавський стиль даного музиканта. Порівнюючи гру Е. Гігельса із трактуванням А. Б. Мікеланджелі, можна виявити специфіку його виконання, що полягає у ліричності та делікатності інтерпретації.

Спокійний невимушений вступ сонати одразу знайомить слухача із неповторною виконавською манерою Е. Гігельса. Його характерний надзвичайно співучий звук можна почути протягом усієї сонати. Неспішні фрази ніби переливаються одна у одну. Педаль присутня, але не заповнює собою весь простір. Є невеликі відхилення від темпу, що обумовлюють виразність музичного виконання. Широта дихання та динамічні відтінки присутні протягом всієї сонати. Темп спокійний, у якості основи артикуляції обрано штрих *legato*, поліфонія виразно прозвучена.

Показово, що з часом ставлення Е. Гігельса до проблем інтерпретації, у тому числі і у сфері барокового репертуару, зазнало істотної трансформації. Гра піаніста все менш підпорядковувалася імпульсу самоствердження та робилася більш урівноваженою, навіть у певному сенсі відчуженою. На зміну

вольовому, переможному началу прийшли спокій та споглядальність [37, с. 204].

Розглянемо виконання даної сонати представниками сучасності. Виконання сонати К. 27, яке представив *Мюррей Перайя*, американський піаніст, майстерність якого тричі було відзначено премією «Греммі», можна з упевненістю поставити у центрі між двома аналізованими вище виконавськими версіями. У інтерпретації М. Перайя можна чітко вловити класичне за духом виконання сонати, близьке за стилем до композиторів віденської школи.

Рух чіткий, без зайвих темпових відхилень. Педалізація є мінімальною, агогіка присутня, але витримана у класичному стилі. Зазначимо, що, слухаючи виконання даного піаніста, у його інтерпретації не можна знайти нічого зайвого, завдяки чому створюється відчуття світлої, прозорої форми та легкого музичного руху.

Радянський та російський піаніст *Михайло Васильович Плетньов* є автором досить своєрідних інтерпретацій. Справжній митець свого часу, він часто демонструє себе як неординарний виконавець. М. Плетньов ніби досліджує звукову тканину, бездоганно висвітлюючи все до найдрібніших деталей. У слухацькій свідомості поступово вимальовується логіка штрихових, динамічних та композиційних пропорцій, нюанси фактурних сплетень. Перед слухачами виникає захоплююча гра аналітичного розуму, впевненого та безпомилкового [53, с. 56].

Соната розпочинається стверджувально, звук є блискучим та уривчастим, педалізація повна; присутні численні темпові відхилення, іноді – контрастне динамічне ритмічне нюансування.

Фактура у цілому прозора, артикуляція багата на штрихи та акценти. Наприкінці сонати додано фінальний імпровізаційний акорд. Підводячи підсумок, можна зазначити, що відповідно до описаної Є. Ліbermanом трирівневої індивідуальної виконавської концепції, інтерпретація М.Плетньова є найбільш ущільненою з усіх чотирьох аналізованих.

### 2.2.2. Соната К. 380 у виконавських версіях сучасних клавесиністів

На прикладі однієї із сонат Д. Скарлатті спробуємо виявити можливості різноманітності їх виконавських інтерпретацій на улюбленому інструменті композитора – клавесині. У якості прикладу розглянемо виконання Сонати К. 380 *E-dur* представниками різних сучасних клавесинних шкіл.

*Ванда Ландовська* – польська клавесиністка та ключова фігура у відродженні клавесина у першій половині ХХ століття. Навчалася у Варшавській консерваторії у Я. Клечинського та О. Михайлівського. У 1912 році відкрила перший у новітній музичній історії спеціальний клас клавесину у Берлінській вищій школі музики.

В. Ландовська визначає програму Сонати К. 380 наступним чином: «Сяючий ранок, здалеку лунає цокання підков, дзвін срібних вудил та шпор, пишна процесія наближається, проходить повз та віддаляється» [66, с. 249]. Виконання В. Ландовської відрізняється широтою дихання, мужністю та повнотою звуковидобування. Тема звучить досить велично. Агогічних відхилень немає, динамічне та ритмічне нюансування чітко виявлено, фактура підкреслено багатоголосна. Відтворення «ефекту відлуння» відсутнє, оскільки виконавиця навмисно уникає зіставлення по двотактам, як це робить більшість піаністів. В. Ландовська чітко грає чотиритактами, при цьому логіка твору виправдовується якнайкраще.

Підхід до другої теми звучить напружено та більш наповнено за рахунок енергійних акордів. Виконавиця створює єдину лінію наростання до другої теми. Ритм протягом усієї сонати є надзвичайно чітким, темп стриманий.

Початок другої частини та розробковий розділ трактуються драматично, акорди у партії лівої руки звучать потужно. Головною

кульмінацією п'єси є вихід до другої темі. Таким чином, музичним досягненням польської клавесиністки є потужне динамічне наростання, що відповідає образній основі сонати.

*Ральф Леонард Кіркпатрік* – американський клавесиніст та музикознавець. Навчався у Гарвардському університеті, а також у Н. Буланже, В. Ландовської та А. Дольмеча. У 1940–1976 роках – викладач гри на клавесині у Єльському університеті, згодом – професор даного університету. Провідний дослідник творчості Д. Скарлатті. Автор каталогу його творів та монографії, присвяченої творчості композитора. Також є автором редакції ста сонат Д. Скарлатті, виданих у двох томах.

Виконання Сонати К. 380 Р. Кіркпатріком є ніби викарбуваним, статичним та добре продуманим з точки зору часу свого створення. Звук залишається наповненим протягом усієї сонати. Тема звучить умиростворено, без відособленості, вона ніби є частиною всієї інтродукції. «Ефект відлуння» відсутній, але є зіставлення за двотактами.

Дві частини сонати витримані Р. Кіркпатріком у єдиному темпі та єдиному характері; на відміну від виконання В. Ландовської, широти дихання відсутня та складно визначити кульмінацію через звукову палітру. Усі фермати є більш витриманими. Акорди у лівій руці більш наполегливі та підкреслюють гармонію.

*Емілія Фадіні* – відома італійська клавесиністка. Навчалася у Міланській консерваторії у класі фортепіано та клавесина у італійських клавесиніст О. Дантоне, А. Коена та Е. Баяно. Опублікувала сто п'ятдесят сонат Д. Скарлатті під своєю редакцією. Також у передмові до видання своєї редакції сонат вказала на редакторські та виконавські принципи сонат композитора. Наведемо приклад специфічних риси видання сонат Д. Скарлатті:

– оригінальне розташування матеріалу на двох нотних станах та розподіл його між обома руками;

– характерною рисою клавірного запису XVII–XVIII століть було прагнення підкреслити самотійність кожного з голосів, навіть при їх гармонічному злитті.

Гра Е. Фадії відрізняється романтичним характером; відчувається, що звук її клавесину ніби схожий з фортепіанним. Можливо, особливість її інструменту, а саме його м'якість, динамічно наближає інтерпретацію клавесиністки до інтерпретацій сучасних виконавців-романтиків.

Темп рухливий, фразування по чотири такти, «ефект відлуння» відсутній, динаміка яскрава, багато фарб, характерні легкість звучання та чуттєвість.

*Скотт Росс* – сучасний американський клавесиніст. Його записи включають першу повну запис п'ятисот п'ятдесяти п'яти сонат Д. Скарлатті. Навчався у Франції у К. Гілберта.

Виконання С. Росса мужнє, віртуозне та вольове. Темп рухливий, відчувається невинний рух вперед. Гра є наближеною до справжнього клавесинного виконання.

Отже, розглянувши різні виконавські версії сонати К. 380 Д. Скарлатті, у якості незмінних характеристик нами було виявлено специфічні виконавські засоби, що відрізняються від фортепіанного виконання, у першу чергу, динаміку та ритм (у тому числі орнаментику).

Відмінності у інтерпретаціях, як ми бачимо, стосуються перш за все фразування початкової восьмитактової побудови, що відкриває сонату. Більшість виконавців (В. Ландовська тощо) мислять чотиритактами, у той деякі виконавці, зокрема Р. Кіркпатрік, пропонують двотактове фразування. Показово, що широко поширені редакції, що вважаються уртекстами (зокрема, редакції Г. Келлера–В. Вайсмана, а також Дж. Балла) та розраховані на виконавця-піаніста, додають динамічне нюансування, відсутнє у оригіналі (так званому венеціанському рукописі), завдяки чому



неминуче виникає «ефект відлуння» , який за авторським задумом, можливо, був відсутній:

У результаті широке коло сучасних виконавців-піаністів сприймають дані динамічні вказівки як певну догму, що фактично призводить до несумісності з тим ефектом, за рахунок якого вирішується дана проблема на клавесині (темброво-гармонічний аспект виконання). Повторювані фрази звучать переконливіше, коли виконуються у одній й тій самій тембровій фарбі та розрізняються за допомогою фразування та туше, аніж за допомогою «ефекту відлуння». Іноді динамічні відтінки «відлуння» можуть додати глибини перспективі п'єси, але у інших випадках вони лише руйнують безперервність та напруженість цілого [18, с. 314].

### **2.2.3. Соната К. 54: порівняльний аналіз інтерпретацій В. Горовиця та Р. Кіркпатріка**

У якості наступного прикладу розглянемо Сонату К. 54, зокрема її видатне виконання легендарним російським та американським піаністом *Володимиром Горовицем*, одним з найвидатніших піаністів у історії музики, який емігрував до США із Радянського Союзу. Як зазначає М. Смірнова, звернення В. Горовиця, романтика за своєю музичною суттю, до музики бароко давало йому можливість відходу від насиченості та емоційної ускладненості романтизму до ясності, прозорості та афористичності [М. В. Смірнова, с. 196]. У інтерпретаціях сонат Д. Скарлатті В. Горовиць вдається до відображення примхливості, ефемерності та строкатості світу людських почуттів [там же]. Можна з упевненістю сказати, що фортепіанне виконання В. Горовицем сонат Д. Скарлатті займає найзначніше місце у історії виконання музики бароко на фортепіано.

Як зазначає М. Смірнова, трактування сонат Д. Скарлатті, представлене піаністом, є ексцентричним, азартним та чарівним. В. Горовиця споріднює із Д. Скарлатті зухвалість стилю, дотепний дар комбінування, вихід за межі

серйозного та належного. Піаніст відкриває сонати композитора, ніби скриньки із сюрпризами, підносить їх як каламбури, вирішує, ніби шахові головоломки, вражаючи непередбачуваністю ходів [М. Б. Смірнова, с. 198].

Звернемося до порівняння інтерпретацій сонати Сонату К. 54 у виконанні радянсько-американського піаніста В. Горовиця та американського клавесиніста Р. Кіркпатріка з метою виявлення впливів двох різних виконавських шкіл. Соната К. 54 була обрана для порівняльної характеристики двох різних виконавців та двох різних клавірних інструментів не дарма. Дану сонату, що увібрала до себе риси танцювального жанру, краси співучих гітар, що ніби акомпанують мелодії, та іспанської фієсти, можна впевнено віднести до класичного типу сонат Д. Скарлатті.

Соната К. 54 *a-moll* належить до досить раннього періоду творчості Д. Скарлатті (написана у 1742 році). З перших тактів відчувається, що композитор передбачає романтичний стиль, який з'явиться в подальшому у творчості К. М. Вебера та Ф. Шопена. Соната створена у період творчості композитора, який Р. Кіркпатрік назвав періодом «полум'яних» сонат, тобто переважно віртуозних п'єс, у яких багатство та блиск звучання виступають на перший план. У даних сонатах можна зустріти найбільш екстравагантні перехрещення рук, які тільки є у всьому доробку композитора. У даних творах клавірна техніка Д. Скарлатті досягає свого повного розквіту [18, с. 179].

До цього періоду також відноситься розквіт «відкритої форми», у якій відсутня вступ та обидві частини є асиметричними, а до другої половини вводиться так званий «екскурс», що розвиває викладені раніше теми або вводить новий матеріал [18, с. 180].

Обрані нами виконавці – Р. Кіркпатрік та В. Горовиць – жили в одну епоху та займалися творчістю одночасно, хоча й присвятили себе грі на різних інструментах. Увага даного дослідження була звернена на виявленні зв'язку між інтерпретаціями двох митців. Навіть з точки зору хронометражу виконання відрізняються одне від одного лише двома секундами.

В. Горовиць, виконуючи сонати Д. Скарлатті, неодноразово звертався до вчення Р. Кіркпатрика щодо творчості композитора та, ймовірно, до його клавесинних виконавських трактувань. Незважаючи на специфіку видобування звуку на клавесині, слухаючи гру двох вищеназваних виконавців, вдається забути про різницю звучання кардинально не схожих один на одного інструментів та дивуватися єдності духу двох різних інтерпретацій.

Звернувшись до уртексту Сонати К. 54, у даному випадку – до редакції Р. Кіркпатрика, можна побачити, що емоційна та інтелектуальна зони інтерпретації двох виконавців, за своєю суттю, є єдиними та вельми у чому схожими. Перш за все, вражає ідентичне фразування з частим диханням. Початок сонати є трохи меланхолійним, обидва виконавці утримуються від повного звуку, ніби напередодні чогось особливого. Динаміка нейтральна, немає непотрібних доповнень, агогіка відповідає лише інтуїтивним музичним образам.

Фактура легка, лише особливості двох інструментів дають можливість власним фарбам доповнювати один одного. Темп рухливий, танцювальність та енергія музичної інтонації у інтерпретації обох виконавців збігаються мало не буквально. Артикуляція є ідентичною, в основу її покладено штрих *legato*, хоча авторський текст, викладений у розмірі  $12/8$  тріолями, можливо, вимагає використання *non legato*. Цікавим є той факт, що у даній сонаті виконання Р. Кіркпатрика є споглядально-романтичним, відповідно до можливостей клавесина, та, за своєю суттю, його інтерпретація є відправною точкою фортепіанної виконавської моделі. Р. Кіркпатрик робить невеликий акцент на першому звуці кожної другої тріолі, ніби трохи відтягуючи рух назад, що робить неможливим подальше *non legato*. Акцент на басах є ідентичним у обох виконавців. Каденція наприкінці виконана з однаковою інтонацією.

Можна з упевненістю сказати, що два настільки різні інструменти, як клавесин та фортепіано, кожен по-своєму глибоко та яскраво передають

музику Д. Скарлатті, і також абсолютно індивідуально, але у той же час й ідентично, здатні передавати музичне слово.

## **Висновки до Розділу 2**

У даному розділі нами було розглянуто доступні нам зарубіжні та вітчизняні редакції сонат Д. Скарлатті та використано порівняльний підхід до автентичного та традиційного аналізу тексту. Також було розглянуто виконавські версії представників різних клавесинних та фортепіанних шкіл у порівняльному аспекті, як у плані виявлення певних тенденцій всередині тієї чи іншої школи, так і по відношенню до взаємодії клавесинного і фортепіанного виконання.

На прикладі сонат К. 27 та К. 544 у даному дослідженні був проведений аналіз зарубіжних (Verlag, Kirkpatrick, Keller, Fadini, Ball) та вітчизняної (О. Б. Гольденвейзер) редакторських версій даних сонат. Усі обрані зарубіжні редакторські версії є уртекстами на основі оригінальних копій авторських манускриптів. Також були розглянуті дві найбільш давні та авторитетні копії оригіналу: Венеціанський та Пармський рукописи. З урахуванням міцних позицій, які у музичному мистецтві ХХ століття завоював рух автентичного виконавства, у якості основного дослідницького підходу у роботі було обрано порівняльний аналіз ряду зарубіжних редакцій сонат Д. Скарлатті на прикладі Сонати К. 544, що належить до пізнього періоду творчості композитора. У процесі роботи з нотним текстом був задіяний оригінальний аналітичний метод Р. Кіркпатріка, заснований на незалежному по відношенню до класичної сонаті трактуванні функцій композиційних елементів. Як стало зрозуміло у результаті порівняння, редакторські доповнення до оригіналу, за винятком видання Г. Келлера та В. Вайсмана, зведені до мінімуму з метою збереження історичної достовірності першоджерела. Вітчизняна редакторська традиція була представлена редакцією О. Гольденвейзера; було проведено порівняльний

аналіз даної редакції та близької до уртексту редакції Дж. Балла. Метод порівняльної характеристики різних редакторських підходів дозволяє значно розширити коло творчих уявлень та можливостей музиканта-виконавця під час роботи над музичним текстом сонат Д. Скарлатті з метою глибшого їх розуміння.

Друга частина розділу присвячена виконанню сонат Д. Скарлатті сучасними клавесиністами і піаністами. У рамках дослідження здійснено порівняльну характеристику як виконавських версій всередині різних фортепіанних і клавесиних шкіл, так і порівняння «змішаних» інтерпретацій, що належать виконавцям, які представляють відмінне один від одного звучання клавесина та фортепіано. Для виконавської аналізу було обрано наступні сонати: К. 27, К. 380, К. 54. Сонату К. 380 було досліджено на матеріалі аудіо- і відеозаписів різних варіантів її виконання, представлених такими клавесиністами, як: В. Ландовска з її потужною динамічною інтерпретацією, Р. Кіркпатрік з його більш усталеним, «класичним» підходом, Е. Фадіні з певним романтичним ухилом та С. Росс його неперевершеною віртуозною технікою.

На основі запропонованої Е. Ліbermanом моделі індивідуальної концепції виконавської інтерпретації нами було представлено порівняльну характеристику виконавської інтерпретації Сонати К. 27 Д. Скарлатті двома видатними піаністами ХХ століття – А. Б. Мікеланджелі та Е. Гілельсом. У результаті дані трактування виявилися двома своєрідними виконавськими полюсами: інтерпретація А. Б. Мікеланджелі відрізняється віртуозним характером, а прочитання цієї сонати Е. Гілельсом підкорює своєю романтичністю. Сучасні трактування, що продовжують кращі традиції майстрів попереднього покоління, були висунуті на перший план піаністами ХХІ століття, зокрема, М. Перайя, що тяжіє до класично вивіреного модусу звучання, та М. Плетньовим, який вирізняється неординарним, глибоко інтелектуальним художнім методом. Сонату К. 27 у даній роботі було проаналізовано з точки зору її інтерпретаційного прочитання двома

найвидатнішими виконавцями ХХ століття – піаністом В. Горовицем та клавесиністом Р. Кіркпатріком. В. Горовиць є центральним виконавцем сонат Д. Скарлатті у вітчизняній виконавській традиції, а, отже, його інтерпретація служить художньому ідеалом фортепіанного виконавства, так само як і інтерпретація американського клавесиніста Р. Кіркпатріка є відображенням глибокого розуміння сутності мистецтва гри на клавесині і клавесинної музики в цілому. У результаті проведеного в даній роботі порівняння було виявлено, що емоційна та інтелектуальна зони інтерпретацій цих двох виконавців парадоксальним чином, за своєю суттю, багато у чому збігаються.

## ВИСНОВКИ

Величезне значення для музиканта-виконавця має вивчення музики барокового періоду з метою розуміння витоків зародження даного етапу в музиці. Творчість Доменіко Скарлатті завжди залишалася недооціненою у музично-художньому плані. Увага до великого майстра іспанської музики була мінімальною, його музика вважалася неглибокою та легковажною, з ефектами виключно віртуозного характеру.

З урахуванням цього народилася ідея вивчення творчості та виконавських інтерпретацій сонат геніального італійського майстра Д. Скарлатті. За словами В. Ландовської, «якщо часом ми втомлюємося від грандіозності та нам бракує повітря в густий і насиченій атмосфері перебільшеного романтизму, нам потрібно лише ширше відкрити вікно у чудове минуле – це освіжить нам душу... Ми залишаємося глухими до одкровень наших старих майстрів, дивним чином віддалених від нас, проте вони повинні піднести душу своїм мелодійним відгомонам та від століття до століття пов'язувати божественними узами співзвучні їм серця» [66, с. 115]. Незнання нашого минулого та помилки у інтерпретації творів великих майстрів вражають.

Музика сонат Д. Скарлатті є настільки мінливою, багатогранною та різноманітною, що часто говорити про ті чи інші суворо визначені жанрові ознаки буває непросто. Соната у творчості Д. Скарлатті є перш за все способом композиторського мислення, один із засобів безпосереднього висловлювання, нерідко імпровізаційного характеру, на зразок фантазії або прелюдії. Багатогранність почуттів, властива музиці Д. Скарлатті, є причиною використання великої різноманітності стилістичних прийомів всередині одного твору; саме тому жанрова основа сонат Д. Скарлатті є настільки різноманітною. Циклічність сонат композитора, на яку вказує багато дослідників, та поєднання у парах різнохарактерних п'єс, є одними з доказів даного твердження. Крім того, уся музика Д. Скарлатті пронизана

танцювальністю найрізноманітніших жанрів, причому композитор звертався переважно до сучасного йому іспанського народного танцю. Свідок кульмінації мистецтва епохи Бароко, Д. Скарлатті далеко відходить від нього і у стилістичному, і у жанровому відношенні.

Необхідність пильної уваги до композиційного аналізу сонат Д. Скарлатті послугувала стимулом до виявлення ознак старосонатної форми. У роботі були визначені особливості ранньої двочастинної сонатної форми, її трактування авторами різних навчальних посібників та наукових праць, а також значимість даної форми для еволюції сонатної форми у цілому. У роботі було здійснено композиційний аналіз форми обраних сонат Д. Скарлатті, у результаті якого можна було переконатися у тому, що форма сонат Д. Скарлатті є достатньо простою, але далеко не завжди однозначно підлягає трактуванню та відштовхується від форми класичної сонати. Цей факт підтверджується дослідженням американського автора фундаментальної монографії Р. Кіркпатріка, присвяченої творчості Д. Скарлатті. З метою апробації даного методу у роботі було проведено аналіз Сонати К. 544 з точки зору оригінального трактування Р. Кіркпатріком сонатної структури творів Д. Скарлатті.

Значну увагу було приділено принципам виконання сонат Д. Скарлатті на клавесині, досліджено питання про призначення музики композитора для особливого інструменту (клавесина, а не клавікорда) та розкриті особливості відмінних від фортепіанних звукових ефектів, що виникають при виконанні на старовинних інструментах.

Було проведено роботу по виявленню наявних на даний час редакцій сонат Д. Скарлатті та виявлені недоліки багатьох традиційних редакцій, що спираються на часто історично необґрунтовані, довільні редакторські видозміни та нововведення. На прикладі сонат К. 27 та К. 544 у роботі було проведено аналіз зарубіжних (Verlag, Kirkpatrick, Keller, Fadini, Ball) та вітчизняної (О. Б. Гольденвейзер) редакторських версій даних сонат. Специфіку автентичних редакцій було розкрито на матеріалі аналізу Сонати

К. 544. На матеріалі Сонати К. 27 були зіставлені автентичний і традиційний підходи до оригінального музичного тексту.

Також було простежено тенденції виконання сонат Д. Скарлатті на клавесині та фортепіано та проведено порівняльний аналіз, у результаті якого було виявлено зв'язок між інтерпретаціями видатних представників різних виконавських шкіл ХХ–ХХІ століть. Виконавську специфіку клавесинної інтерпретації сонат Д. Скарлатті було досліджено на матеріалі трактування сонат К. 544 та К. 380 видатними клавесиністами ХХ століття, такими як В. Ландовська, Е. Фадіні, Р. Кіркпатрік та С. Росс.

Фортепіанне виконання Сонати К. 27 було досліджено на прикладі її інтерпретації великими піаністами ХХ і ХХІ століття. Такі видатні майстри, як В. Горовиць, Е. Гілельс та М. Плетньов, по праву вважаються одними з найбільш яскравих виконавців музики Д. Скарлатті. Несхожі щодо інтерпретації музики великого композитора, усі вони у той самий час відрізняються глибоким розумінням клавесинної музики Д. Скарлатті. Великі зарубіжні виконавці А. Б. Мікеланджелі та М. Перайя вносять свій цінний внесок до загальної палітри блискучих інтерпретацій. Сонату К-54 було проаналізовано з точки зору її «прочитання» двома найбільшими виконавцями ХХ століття на різних інструментах – піаністом В. Горовицем і клавесиністом Р. Кіркпатріком, при цьому було виявлено парадоксальний взаємозв'язок між двома даними інтерпретаціями.

Музика Д. Скарлатті, наразі вивчена недостатньо, наполегливо вимагає поглибленого аналізу, який може стати джерелом невичерпного натхнення в художній інтерпретації як для сучасних виконавців, так і для музикантів майбутніх поколінь.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абебе О. Н. Клавирные сонаты Д. Скарлатти в аспекте аутентичных редакторских подходов // Молодой ученый. 2019. № 10. С. 45–49.
2. Абебе О. Традиция клавесинного исполнения сонат Д. Скарлатти в современную эпоху // Одесская национальная музыкальная академия имени А. В. Неждановой. URL: [http://onmavisnyk.com.ua/uploads/editor/stud\\_issue/stid\\_8/65c76c5a4e61575fbf3a5fe1b4ebc1f3.pdf](http://onmavisnyk.com.ua/uploads/editor/stud_issue/stid_8/65c76c5a4e61575fbf3a5fe1b4ebc1f3.pdf) (дата звернення: 20.04.2020).
3. Алексеев А. История фортепианного искусства : учебник. В 3-х частях. Ч. 1 и 2. Москва : Музыка, 1988. 415 с.
4. Алексеев А. История фортепианного искусства. Ч. 1 и 2. Москва : Музыка, 1988. 415 с.
5. Асафьев . Музыкальная форма как процесс. Москва, 1963. 255 с.
6. Бах К. Ф. Э. Опыт истинного искусства клавирной игры. Санкт-Петербург : Earlymusic, 2005. 169 с.
7. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. Москва : Музыка, 1978. 311 с.
8. Беліченко Н. Архітектонічна цілісність поліфонічного твору в аспекті дискурс-аналізу // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 2018. Вип. 123. С. 30–38.
9. Бобровский В. П. Сонатная форма // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. Т. 5. Москва : Сов. энциклопедия, 1981. С. 200–201.
10. Богатырев С. Сонатная форма у Д. Скарлатти // Исследования, статьи, воспоминания. Москва, 1972. 95 с.
11. Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха. Москва: Музыка, 1989. 388 с.
12. Браудо И. Об органной и клавирной музыке. Ленинград : Музыка, 1976. 149 с.

- 13.Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. .. канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ : Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2008. 20 с.
- 14.Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Київ : Муз. Украина, 1985. 112 с.
- 15.Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы. Київ : Музична Україна, 1973. 311 с.
- 16.Друскин М. С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии 16–18 веков : Собрание сочинений в 7 т. Т. 1. Санкт-Петербург : Композитор, 2007. 752 с.
- 17.Евдокимова Ю. Становление сонатной формы в предклассическую эпоху // Вопросы музыкальной формы. Вып. 2. Москва, 1972. С. 98–138.
- 18.Киркпатрик Р. Доменико Скарлатти. Челябинск : МРІ, 2016 – XXXII. 543 с.
- 19.Киркпатрик Р. Доменико Скарлатти. Челябинск: МРІ, 2016 –XXXII. 543 с.
- 20.Киркпатрик Р. Доменико Скарлатти. Челябинск; МРІ, 2016. – XXXII, 543 с.
- 21.Климовицкий А. Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Д.Скарлатти // Вопросы музыкальной формы. Вып. 1. Москва, 1967. С. 3–61.
- 22.Копчевский Н. Клавирная музыка (Библиотека музыканта – педагога). Вопросы исполнения. Москва : Музыка, 2011. 96 с.
- 23.Кузнецов К. Эскизы о Д. Скарлатти // Советская музыка. 1935. № 10.
- 24.Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. Москва : Музыка, 1973. 152 с.
- 25.Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII – XX веков. Москва : ТЦ «Сфера», 1998. 344 с.

- 26.Ланге В. К. Семантика уртекста и вопросы исполнения старинной клавирной музыки // Лаборатория музыкальной семантики. 1994. С. 3–16.
- 27.Лейе Т. Е. О музыкальном жанре и различных видах «обобщения через жанр» // Вопросы музыковедения. Москва : ГМПИ им. Гнесиных, 1972. Вып. 1. С. 5–27.
- 28.Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом. Москва : Музыка, 1988. 236 с.
- 29.Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр : история и современность. Москва : Сов. композитор, 1990. 312 с.
- 30.Мазель Л. Строение музыкальных произведений : учеб. пособие. Москва : Музыка, 1979. 536 с.
- 31.Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений : учебное пособие. Москва : Музыка, 1967. 752 с.
- 32.Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника. Москва : Музыка, 1966. 220 с.
- 33.Михайлов М. Стиль в музыке : исследование. Ленинград :Музыка, 1981. 264 с.
- 34.Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учебное пособие. Москва : Гуманит. изд. Центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.
- 35.Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Москва : Музыка, 1961. 273 с.
- 36.Окраинец И. А. Доменико Скарлатти : через инструментализм к стилю. Москва : Музыка, 1994. 208 с.
- 37.«От барокко к романтизму». Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация // отв. ред. С. В. Грохотов. Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2010. 288 с.
- 38.Петров Ю. Испанские жанры у Доменико Скарлатти // Из истории зарубежной музыки. Вып. 4. Москва, 1980. С. 192–208.

- 39.Петров Ю. Особенности динамики в сонатах Скарлатти // Фортепианная педагогика и исполнительство. Труды ГМПИ. Вып. 33. Москва, 1978. С. 51–73.
- 40.Петров Ю. П. О циклическом принципе исполнения сонат Д. Скарлатти // Современные вопросы музыкального исполнительства и педагогики. Вып. 27. Москва, 1976.
- 41.Петров Ю. П. Тайнопись музыки барокко : сборник научных трудов и воспоминаний об авторе. Москва : Музыка. 440 с.
- 42.Репина К. Н. Партитурные признаки текста клавирных сонат Д. Скарлатти // Лаборатория музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова. Вып. 2 (7). 2010. С. 194–198.
- 43.Сикорская Н. Об особом типе редакций клавирной музыки Барокко во второй половине 19 – начале 20 века // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського : Старовинна музика – сучасний погляд. Кн. 5. Вип. 102. Київ, 2011.
44. Скарлатти Д. Избранные произведения // составление, редакция и вступительная статья И. Окраинец. Москва : Музыка, 1965.
45. Скарлатти Д. Сонаты для фортепиано // под редакцией А. Б. Гольденвейзера и А. В. Шацкеса. Т. I–III. Москва : Музыка, 1959–1961.
- 46.Скарлатти Д. Шестьдесят сонат для фортепиано // под ред. Гольденвейзера. Москва : Музыка, 1934–1935.
- 47.Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва : Музыка, 1968. 103 с.
- 48.Способин И. В. Музыкальная форма : учебник. Москва : Музыка, 1984. 400 с.
- 49.Фадини Э. Вступительная статья // Доменико Скарлатти. Сонаты для клавира в трех выпусках. Вып. 1. Москва : Музыка, 1985. С. 5–7.
- 50.Фейнберг С. Пианизм как искусство. Москва : Музыка, 1965. 516 с.

51. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учебное пособие. Санкт-Петербург : Издательство «Лань», 2001. 496 с.
52. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 158 с.
53. Чинаев В. Спокойствие ясности // Советская Музыка. 1985. № 11. С. 56–60.
54. Шабалтина С. М. Клавесин сквозь века. Заметки исполнителя. Киев : Украинский приоритет, 2013. 160 с.
55. Шекалов В. А. Возрождение клавесина (Европа и Америка). Монография. Санкт-Петербург : Наука, САГА, 2008. 256 с.
56. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. Москва : Музыка, 1965. 728 с.
57. Ширинян Р. О стиле сонат Доменико Скарлатти // Из истории зарубежной музыки. Вып. 4. Москва, 1980. С. 166–191.
58. Шукайло В. Ф. Педализация в процессе воспитания и обучения учащихся-пианистов : методич. рекомендации по курсу методики обучения игре на фортепиано. Харьков, 1982. 60 с.
59. Шукайло В. Ф. Шлях до майстерності піаніста; навчально-методичний посібник. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2017. 206 с.
60. Domenico Scarlatti. Ausgewahlte Klaviersonaten. Band 2 // Edited by Bengt Johnsson. Urtext G. Henle Verlag.
61. Dolmetsch A. The interpretation of the music of the XVII and XVIII centuries revealed by contemporary evidence London : Novello and Company, Limited. New York : The H. W. Gray Co., Sole Agents for the U.S.A.
62. Domenico Scarlatti. Sixty Sonatas // Edited by Ralph Kirkpatrick. New York : G. Schirmer, Inc. (ASCAP), 2007.
63. Domenico Scarlatti. Sixty sonatas for keyboard from Critical Edition Edited by Emilia Fadini. Milano – Italy : Casa Ricordi via B. Crespi, 2016.

64. Domenico Scarlatti. Sonaten. Vol 1 / Edited by Hermann Keller and Wilhelm Weismann.
65. Keller H. Domenico Scarlatti. Ein Meister des Klaviers. Leipzig, 1957.
66. Kirkpatrick R. Domenico Scarlatti. Princeton Univ. Press., 1953; 2 ed. N. Y., 1968.
67. Landovska V. On music. New York : Stain and Day, 1969. 438 c.
68. Landovska V. On music. Stain and Day // Publishers. New York, 1969, 438 c.
69. Newman W. The Sonata in the Baroque era. V. 1 of A History of the Sonata idea. The Univ. of North Carolina, 1959. P. 67–91.
70. Valabrega C. 11 clavicembalista D. Scarlatti, 2 ed. Parma, 1955.
71. W. Dean Sutcliffe. The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and eighteen century Musical Style.