

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
Кафедра оркестрових інструментів**

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

у галузі знань 02 — Культура і мистецтво

за спеціальністю 025 — Музичне мистецтво

на тему: **СТРАТЕГІЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СОНАТ
ДЛЯ КЛАВЕСИНУ Д. СКАРЛАТТІ**

Виконала:

Студентка магістратури
заочної форми навчання
спеціальності 025 — Музичне мистецтво
Купцова Катерина Юріївна

Науковий керівник: Степанова О. Ю.,
Кандидат мистецтвознавства, старший
викладач кафедри фортепіано ХДАК

Рецензент: Рум'янцева А. Ю.,
кандидат мистецтвознавства, доцент

Національна шкала _____

Кількість балів: _____ Оцінка: _____ ECTS _____

Голова комісії _____	Снедков І. І.
(підпис)	(прізвище та ініціали)
Члени комісії _____	Большакова Т. В.
(підпис)	(прізвище та ініціали)
_____	Рощенко О. Г.
(підпис)	(прізвище та ініціали)

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. СОНАТИ Д. СКАРЛАТТІ ЯК ЗРАЗОК КЛАВІРНОГО МИСТЕЦТВА XVIII СТ.....	9
1.1. Роль Д. Скарлатті в розвитку клавірного мистецтва XVIII століття....	10
1.2. Композиційні особливості сонат Д. Скарлатті.....	19
1.3. Основні надбання виконавства в сфері старовинної клавірної музики	23
Висновки до Розділу 1.....	27
РОЗДІЛ 2. ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СОНАТ ДЛЯ КЛАВЕСИНУ Д. СКАРЛАТТІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX ТА ПОЧАТОК XXI СТ	
2.1. Специфіка виконання сонат для клавесину Д. Скарлатті.....	29
2.2. Порівняльний аналіз виконавських версій Сонат d-moll К. 1, h-moll К. 27, f-moll К. 466.....	31
Висновки до Розділу 2.....	40
ВИСНОВКИ.....	41
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	45

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Сонатна творчість Доменіко Скарлатті традиційно залишається важливим об'єктом музикознавчих досліджень. У теперішній час системне вивчення творчості композитора потребує нового підходу, позначеного модальністю переосмислення або «переоцінки цінностей».

Необхідність сучасних досліджень композиторської спадщини Д. Скарлатті є очевидною й передбачає відмову від стереотипів, традиційних шаблонів та вузькоспеціальних схем. Така дослідницька настанова простежується в сучасних музикознавчих працях, зокрема, у публікаціях С. Долгачової, де послідовно критикується міф про типовість старосонатної форми у сонатах Д. Скарлатті [17]; власне соната у нього фактично не зустрічається (на відміну від ранньої сонатної форми, яка згадується нечасто). У своїй аргументації дослідниця виходить з того, що ознакою старосонатної форми вважається відтворення в репризі всього матеріалу експозиції, що можна побачити лише в нечисленних сонатах Д. Скарлатті.

Нові аспекти спадщини композитора висвітлює К. Репіна – керівник ансамблю старовинної музики «*Navis Temporis*» [43]. Виходячи з ідеї про те, що більшість *Urtext*'ів композитора являють собою «клавіри», тобто згорнуті партитури ансамблів, авторка вивчає акустичні образи оркестрових інструментів та різних їхніх поєднань у клавірних текстах Д. Скарлатті, на основі чого утворюються оркестрові версії його сонат.

Необхідність нового погляду на творчість Д. Скарлатті підкреслюється й специфікою виконавських традицій музики композитора. Так, з одного боку, сонати Д. Скарлатті в певному сенсі продовжують залишатися «*terra incognita*», а з іншого – перед піаністом відкривається широка палітра виконавських версій, орієнтованих на різний смак і позначених різним рівнем переконливості.

Перша обставина обумовлена тим, що твори Д. Скарлатті не містять

достатньої кількості авторських коментарів. Ба більше: чимало рукописів сонат композитора не знайдено взагалі.

Друга обставина пов'язана з тим, що, поряд із романтизованими фортепіанними концепціями Є. Бажанова, Е. Гілельса, М. Плетньова, представлені стримані й водночас блискучі у своїй візерунковості, дзвінкості мелізмів та тембровій насиченості інтерпретації клавесиністів – П. Антая, П.-Я. Белдера, В. Ландовської, Р. Лестера. Крім того, існують також компромісні варіанти, де піаністи, граючи на сучасному фортепіано, вдало імітують сухе графічне безпедальне звучання клавесина, що яскраво простежується у версіях Дж. Браунінга та П. Бартона.

Для недосвідченого піаніста зазначене розмаїття спричиняє труднощі у виборі базової інтерпретації, оскільки його власний смак не є достатньо підготовленим та спрямованим на виконання старовинної музики. Така ситуація зумовлена не стільки браком матеріалу для вивчення (щодо аутентичного або, за термінологією К. Хогвуда, «історично інформованого виконавства» щороку з'являється дедалі більше наукових праць), скільки браком практики: на відміну від більшості західноєвропейських та американських навчальних закладів, в Україні фактично немає можливості навчитися автентичній грі.

Музикантові потрібно детально переглянути музичний текст творів, проаналізувати їхню форму, ознайомитися з новітньою музикознавчою літературою та різноманітними виконавськими інтерпретаціями, на основі чого сформувати власне бачення трактування творів композитора.

Актуальність теми.

1. Відмінною рисою музикознавчої думки кінця ХХ – початку ХХІ століття, а також сучасного піанізму і музичної педагогіки є намагання системно переосмислити кращі досягнення композиторського та виконавського мистецтва минулого, зокрема, художній зміст та смислову організацію сонати епохи бароко.

2. З плином часу змінюються підходи до авторського тексту, традиції і

манери гри, створюються редакторські версії. Зазначені чинники, у підсумку, обумовлюють поступову втрату зв'язку автора з виконавцем і слухачем.

3. Клавесин та фортепіано висувають до виконавця низку вимог з огляду на специфічність їхньої будови та манери звуковидобування. Зіставлення клавесинної та фортепіанної версій виконання сонат Д. Скарлатті дозволить музиканту трактувати твори композитора відповідно до його первісного задуму.

Мета дослідження: визначити виконавські стратегії інтерпретацій сонат для клавесину Д. Скарлатті.

Мета реалізується через послідовне розв'язання таких завдань:

1. Узагальнити спостереження дослідників щодо ролі Д. Скарлатті в клавірному мистецтві;
2. Розглянути особливості жанру сонати у творчості Д. Скарлатті;
3. Визначити основні аспекти виконання старовинної клавірної музики;
4. Здійснити композиційний аналіз Сонат d-moll К. 1, h-moll К. 27 та f-moll К. 466 та виявити основні труднощі, які постають перед виконавцями;
5. Окреслити шляхи реалізації композиторського задуму сонат сучасних виконавських інтерпретацій на клавесині та фортепіано.

Об'єктом дослідження є виконання старовинної клавірної музики, **предметом** – виконавська специфіка сонат Д. Скарлатті.

Матеріалом дослідження стали нотні тексти Сонати d-moll К. 1, Сонати h-moll К. 27 та Сонати f-moll К. 466, а також аудіозаписи, зокрема виконавські версії П. Антая (клавесин), П. Бартона (фортепіано), П.-Я. Белдера (клавесин), Б. Блоха (фортепіано), Дж. Браунінга (фортепіано), Е. Гілельса (фортепіано), В. Ландовської (клавесин), Р. Лестера (клавесин), А. Мікеланджелі (фортепіано), М. Плетньова (фортепіано) [14 – 16].

Відповідно до поставлених завдань у роботі використовуються такі **методи дослідження:**

– історичний метод, який передбачає виявлення закономірностей розвитку сонати у творчій спадщині Д. Скарлатті;

– жанрово-стильовий метод, що сприяє розгляду вибраних для аналізу творів з позиції єдності типових та індивідуальних інтонаційно-драматургічних принципів;

– виконавський аналіз задіяний з метою виявлення виконавських стратегій та розробки їх типологізації.

Теоретичну базу роботи складають дослідження, присвячені питанням:

– виконання старовинної клавірної музики – І. Зіміної [21], Н. Калентьєвої [22], О. Каминіної [23], О. Савіної [44], Л. Ройзмана [42],

– проблеми аутентики у виконанні старовинної музики – Л. Гінзбурга [12], Н. Кузнецової [30], В. Ланге [31], В. Ландовської [32], А. Паршина [39], С. Соланського [45], Г. Тараєвої [47], В. Чінаєва [49],

– клавірного мистецтва XVII – XVIII століття – К. Ф. Н. Баха [6], Н. Калентьєвої [22], В. Радченкова [41];

– музичних стилів XVII – XVIII століття – О. Захарової [20], Л. Кіріліної [26], П. Кіріченко [27], Т. Ліванової [33], І. Маттезона [34], К. Репіної [43],

– становлення сонатної форми та старовинної сонатної форми – Н. Горюхіної [13], С. Долгачової [17], Ю. Євдокимової [19], А. Клімовицького [28], В. Холопової [48], Р. Шитікової [51 - 53];

– історії та теорії фортепіанного мистецтва – О. Алексєєва [1 – 3], А. Віцинського [11], Г. Когана [29], Г. Нейгауза [36];

– артикуляції, орнаментики в музиці – А. Бейшлага [7], І. Браудо [8 – 9], В. Брянцевої [10], Л. Ройзмана [42];

– творчості Д. Скарлатті – С. Долгачової [17], І. Зіміної [21], Р. Кіркпатріка [25], А. Клімовицького [28], Т. Меліхової [35], І. Окраїнець [37 – 38].

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що на основі проведеного дослідження *уперше* проаналізовано широку палітру виконавських версій сонат Д. Скарлатті, представлених як видатними

піаністами минулого, творчість яких привертала увагу дослідників, зокрема Е. Гілельса, В. Ландовської, А. Мікеланджелі, так і сучасними виконавцями, в тому числі П. Антая, П. Бартона, Б. Блоха, М. А. Гіль Естеа.

Виявлено основні стратегії інтерпретації сонат Д. Скарлатті сучасними музикантами.

Подальшого розвитку набуло дослідження принципів трактування клавірної музики XVII – XVIII століття з огляду на контекст «історично інформованого виконавства».

Практичне значення: матеріали дослідження можуть бути використані в подальших наукових розробках, присвячених вивченню клавірних творів Д. Скарлатті, у виконавській практиці піаністів, клавесиністів, а також у теоретичних курсах з «Історії західноєвропейської музики», «Аналізу музичних творів» для вищих спеціалізованих музичних навчальних закладів. Окремі положення роботи можуть бути застосовані як методичний матеріал у педагогічній роботі в класах спеціального фортепіано. Дослідження також може бути корисним для виконавців-солістів та піаністів, які формують свій репертуар на основі старовинної музики.

Апробація результатів дослідження. Магістерська робота обговорювалася на засіданнях кафедри теорії та історії музики та кафедри фортепіано Харківської державної академії культури. Основні положення та висновки дослідження були опубліковані на Міжнародній науковій конференції під назвою «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (Харків, ХДАК, листопад 2020).

Публікація. Кіясь К. Ю. Особливості інтерпретації фортепіанних сонат Д. Скарлатті (на прикладі Сонат d-moll К 1, h-moll К 27, f-moll К 466) // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матеріали всеукр. наук.-теорет.конф., 26 – 27 листопада 2020 // Харків. держ. акад. культури. Харків, 2020. С. 325 – 326.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел. У вступі обґрунтовується

актуальність, мета, об'єкт та предмет дослідження, окреслюються його завдання. Розділ 1 – «Сонати Д. Скарлатті як зразок клавірного мистецтва XVIII ст.» присвячено розгляду основних аспектів вивчення творчості композитора, його ролі в клавірному мистецтві (1.1.), формі та типології його сонат (1.2.), а також аспектам виконання клавірної музики на сучасному етапі (1.3.). Розділ 2 – «Виконавська інтерпретація сонат для клавесину другої половини XX та початок XXI ст. Д. Скарлатті» присвячено вивченню основних проблем та принципів виконання сонат Д. Скарлатті та підготовці виконавця (2.1.), а також аналізу Сонат d-moll К. 1, h-moll К. 27, f-moll К. 466 та порівняльній характеристиці їх інтерпретацій (2.2.). У висновках підсумовуються результати дослідження. Загальний обсяг роботи – 49 сторінок, з них основного тексту – 42. Список використаних джерел включає 53 позиції.

РОЗДІЛ 1.

СОНАТИ Д. СКАРЛАТТІ ЯК ЗРАЗОК КЛАВІРНОГО МИСТЕЦТВА XVIII СТ.

Постать Д. Скарлатті привертає увагу багатьох дослідників. Так О. Алексєєва [1 – 3] цікавить його роль в становленні клавірного і фортепіанного мистецтва, С. Долгачову [17], Т. Меліхову [35] – жанрово-стильові та формотворчі особливості його сонат, І. Зіміну – введення музики Д. Скарлатті в виконавську практику учнів музичних шкіл, О. Камініну [23], О. Савіну [44] – загальні виконавські особливості сонат композитора, К. Репіну [43] – шляхи тембрового осмислення нотних текстів сонат Д. Скарлатті.

Як бачимо, домінантою дослідницьких інтересів незмінно залишається жанр сонати, хоча у творчості композитора є зразки інших жанрів, зокрема опери – «Нарцис», «Фетіда на Скіросі», «Птолемеї та Олександр» (близько 5), короткі меси або так звані *missa brevis*, що, як правило, складаються з двох частин. Серед інших духовних жанрів творчості композитора представлені: *Te Deum*, *Salve Regina*, *Stabat Mater*, в яких композитор апелює до традиційних літургійних текстів. Серед інструментальних жанрів, окрім Симфоній (5), представлені: Концерт для гобоя з оркестром, а також ансамблеві сонати – для скрипки (або флейти чи мандоліни) і цифрованого баса (всього 6). Втім окрім клавірної спадщини, всі ці сфери діяльності композитора майже не привертають увагу, хоча було б цікаво розглянути їх з точки зору присутній традиції та підготовки класичних зразків подібних жанрів.

Розділ 1.1. Роль. Д. Скарлатті у розвитку клавірного мистецтва XVIII століття

Постать Д. Скарлатті у сфері клавірного мистецтва дійсно відіграє одну з провідних ролей. Як зазначає О. Алексєєв [1, с. 41], взагалі роль Італії у розвитку музичного мистецтва XVII-XVIII століть дуже велика. Поява під кінець епохи Відродження Пери, кристалізація в другій половині XVII століття в ансамблевій і скрипковій літературі концерту і сонати (в її «старовинному», «докласичному» вигляді), зародження в перших десятиліттях XVIII століття опери-буф – всі ці найважливіші завоювання музичного мистецтва виникли на італійському ґрунті.

Як явище нової буржуазної культури виступає і італійська клавесинна школа XVIII століття. Розвиток її пов'язаний з іменами Доменіко Скарлатті, Франческо Дуранте та інших клавесиністів. Твори цих композиторів мають родинні стильові риси, але масштаби дарування їх авторів досить різні. В історичній перспективі італійські сучасники і сподвижники Д. Скарлатті здаються не більше як «історичною оправою» його творчості. Тому затримуватися на їх характеристиці ми не будемо і прямо перейдемо до центральної фігури італійської клавесинної школи – Д. Скарлатті.

Доменіко Скарлатті (1685-1757), є сином знаменитого оперного композитора Алессандро Скарлатті, народився в Неаполі. Навчався він у батька, а також в італійських клавесиністів Бернардо Пасквіні та Франческо Гаспаріні. Вже у юності Д. Скарлатті користувався популярністю як клавесиніст. Його гра, за свідченням одного англійського органіста, справила приголомшливе враження, здавалося, ніби за інструментом сиділа «тисяча чортів» [1, с. 41]. Молодий італійський віртуоз успішно змагався з Г. Ф. Генделем; за твердженням деяких сучасників, він перевершив останнього в мистецтві гри на клавесині, хоча на органі пальма першості залишилася за «знаменитим саксонцем».

Другу половину життя Д. Скарлатті прожив поза межами Італії, працюючи придворним клавесиністом спочатку в Португалії, потім в Іспанії. У нього були талановиті учні, серед яких особливо виділився іспанський композитор Антон Солер (1729-1783), автор цікавих сонат для клавішних інструментів.

Як свідчать дослідники, найважливішу частину творчої спадщини Д. Скарлатті складають саме клавірні сонати. Він писав ці твори протягом усього життя. Перша їх збірка, опублікована в 1738 році. «Читач, йдеться в ньому, – хто б ти не був – дилетант чи професіонал, не чекай в цих композиціях глибокого задуму; це лише вигадливий музичний жарт, мета якого – виховати в тобі впевненість у грі на клавічембало. Чи не корисливі наміри і марнославство змусили мене опублікувати їх. Бути може, вони будуть тобі приємні, і тоді я охоче задовольню нові прохання і намагатимусь догодити тобі творами ще більш легкого і різноманітного стилю. Отже, підійди до цих творів як людина, а не як критик, і ти отримаєш велике задоволення. Будь щасливий!» [1, с. 42]. В такій передмові відчувається вплив так званого «галантного» стилю – зведення серйозної творчої праці до «вигадливого жарту». Твори Д. Скарлатті аж ніяк не тільки «жарти», і сам автор, зрозуміло, добре це усвідомлював. Тут проявилася швидше умовність літературного стилю, за межі якого композитору не легко було вийти – адже він мав звання придворного музиканта. А зміст і форма у творах Д. Скарлатті представляють значну новизну в порівнянні з мистецтвом рококо.

Дослідники нерідко виявляють в музиці Д. Скарлатті італійські та іспанські народні джерела. Водночас вони зазначають, що музика багатьох творів Д. Скарлатті пронизана сонцем, радісним сприйняттям життя, сповнена юнацького завзяття. У ній багато світлого гумору, позбавленого будь-якої гіркоти, іронії. При всій своїй «завзятості» вона сповнена великої душевної теплоти. Зазначені риси поєднують сонати Д. Скарлатті з такими передовими явищами італійської культури, як опера-буф і комедії Гольдоні. Подібно цим жанрам італійського мистецтва, творчість Д. Скарлатті апелює

до провідних театральних напрямів сучасності.

На твори Д. Скарлатті, насичені віртуозними елементами, великий вплив здійснили твори імпровізаційно-прелюдійного типу італійських композиторів органо-клавірної школи попереднього періоду. Їх спорідненість відображається появою в його творах поліфонічних моментів: імітацій, канонів та інших. Серед сонат Д. Скарлатті є і поліфонічні твори в повному розумінні слова, наприклад так звана «Котяча fuga». Темою її начебто послужили звуки, що виникли через те, що кішка пройшла по клавішах.

Як свідчить О. Алексєєв, віртуозні риси сонат Д. Скарлатті пов'язані з педагогічним призначенням цих творів. Сам автор об'єднав видані їм сонати назвою «Вправи» («Essercizi») і, як засвідчується у процитованій передмові, бачив в них засіб для придбання «впевненості при грі на клавичембало» [1, с.41]. Органічно поєднуючи технічні завдання з високохудожнім змістом, ці п'єси належать до найбільш ранніх зразків так званого художнього етюдю. Д. Скарлатті був не єдиний у своїх дослідях. Ними займалися в ті часи і інші італійські клавесиністи, наприклад Ф. Дуранте, який називав свої твори Studio.

Циклічність сонат у творчості Д. Скарлатті. У зрілий період творчості італійський композитор прагне до об'єднання сонат в групи по декілька творів (два, іноді три). Здебільшого, композитор не зазначає у рукописі на те, що ставив перед собою таке творче завдання. Він складав твори один за іншим, які мають риси подібності, але надавав можливість виконавцю грати їх або послідовно, або окремо.

Американський клавесиніст і музикознавець Ральф Кіркпатрік, був один із перших дослідників, хто виявив парне поєднання сонат. Він є одним з провідних знавців творчості Д. Скарлатті, автором еталонної монографії. Р. Кіркпатрік створив також повний каталог всіх його 555 клавірних сонат і опублікував їх у вигляді факсимільного видання.

Піаніст і музикознавець Ю. Петров займався досконалим вивченням проблем циклічності сонат Д. Скарлатті. Радянський дослідник виявив

багатосторонні зв'язки парних творів композитора щодо їх метроритма, темпу, тонального співвідношення, інтонаційно-тематичного змісту, структури, жанрових особливостей. Було встановлено, що композитор поєднував твори за принципом однойменних тональностей (спільності тонік, наприклад мінорну з однойменною мажорною), за контрастом в розмірі та темпі (дводольні, виконуються більш стримано, тоді як тридольні в більш жвавому темпі). Тематичний зв'язок є характерною ознакою в поєднанні парних сонат композитором. Нерідко такий зв'язок даний лише як натяк, як це можна виявити при зіставленні початкових мотивів згадуваної Сонати C-dur і попередньої їй Сонати c-moll. Подекуди тематизм другої сонати готується тематизмом попереднього їй твору абсолютно явно (наприклад, дві Сонати h-moll, K. 376 і K. 377). Встановлення різноманітних рис тематичної подібності між парними сонатами представить захоплюючу задачу для всіх виконавців, які забажають виконати сонати у вигляді пар, намічених композитором (для виявлення цих пар доцільно скористатися будь-яким виданням *Urtext*'а, де сонати розташовані саме в такій послідовності). Варто, однак, мати на увазі, що риси циклічності в сонатах Д. Скарлатті все ж виражені не настільки чітко, щоб групування їх по якомусь іншому принципу представлялось художньо невиправданим. Такі групування були вдалим в програмах клавесиністів і піаністів в минулі часи. Немає сумніву, що пошуки в цьому напрямку можуть виявитися плідними і в майбутньому.

Сонати Д. Скарлатті вирізняються граціозністю, динамічністю, гостротою мелозвучної та гармонійної мови. Нерідко дослідники виявляють прагнення до порівняння скарлаттієвських сонат. Саме ці твори насичені великою кількістю мелізматички, яка притаманна п'есам французьких клавесиністів. На відміну від Ф. Куперена, в творах якого орнаментика надає мелодії витончену примхливість, у Д. Скарлатті переважає жартівливо-граційний настій музики, підкреслюючи характерні місця в мелодії й гармонії (сильні доли, опорні точки), надає музичній лінії конструктивну ясність і завершеність. Зважаючи на це - вибір орнаментики особливий,

своєрідний. Композитор у своїх творах більш застосовує форшлаги і трелі, ніж группетто. Для виконання художнього змісту, край важливе відповідне виконання мелізмів: їх потрібно грати «пружно», енергійно, темпераментно з характерним для італійців *brio* («з вогником»).

Як зазначає О. Алексєєв, щодо розшифровки та аналізу прикрас у своїх сонатах Д. Скарлатті не залишив ніяких вказівок. «Суперечливими у нього є іноді питання про виконання трелі: чи слід її грати з верхньої допоміжної або з головної ноти? Судячи з різних джерел, в Італії у XVII столітті трель розшифровували з головної ноти, але вже в трактатах Ф. Куперена, Ж. Ф. Рамо 20-х років XVIII століття її рекомендують грати за французьким зразком – з верхньої допоміжної. Є відомості, однак, що всупереч теорії в першій половині XVIII століття в Італії грали трель з головної ноти (свідощтво Д. Тартіні)» [1, с. 44].

Отже, підсумовуючи вищевикладене, орнаментика є одним з найбільш суперечливих питань. Але, саме використання мелізмів допомагає відобразити характер музики при виконанні творів Д. Скарлатті. Виконання трелей з верхньої допоміжної ноти звучить більше типово для творів композитора, посилюючи гумор притаманний його музиці (наприклад на початку Сонати C-dur), але в багатьох випадках краще і природніше починати її з головної ноти.

У творах композитора також зустрічається акордова орнаментика, що звалася аччакатура, властива італійському клавірному стилю. Ці прикраси стали початком створення сміливих для свого часу гармоній, присутніх у творах Д. Скарлатті. Деякі з них передбачають гостродіссонуючі співзвуччя музики XX століття та навіть подібні до кластерів. Аччакатура походить від італійського «давяти, розчавлювати», виражається у непідготовленому затриманні секунди до акордового тону. Позначається у вигляді дрібної нотки або косої риски між звуками акорду. Адже, принцип часткового арпеджування акорду спрямований те, щоб більш підкреслити його. У такого роду гармонічних зворотах відчувається яскрава і колоритна мова

художника-новатора, що рішуче оновлює чинні традиції і який визнавав, «сенс музики» вищим критерієм.

Фактура сонат Д. Скарлатті викликає велику увагу. На тлі сучасних їм клавірних творів вона виділяється своєю віртуозністю і багато в чому прокладає шлях розвитку фортепіанного письма епохи класицизму кінця XVIII – початку XIX століття. Від неї простягаються нитки і до творчості композиторів наступної стильової епохи – Ф. Мендельсона, Ф. Ліста, Б. Бартока, С. Прокоф'єва. Д. Скарлатті обирає найрізноманітніші види клавірно-фортепіанного викладу – п'яти пальцеві фігури; послідування з секунд у мелодичному вигляді, терцій і інших інтервалів; гам, арпеджіо, послідовності терцій, секст, октав, репетицій. При цьому всі перераховані види фактури характерні для партій обох рук і нерідко даються в імітаційному викладі, що типово для композиторського мислення епохи бароко.

Як зауважує О. Алексєєв, особливо сильно Д. Скарлатті розвинув у своїх творах техніку стрибків, зокрема «перехресних», а також в партіях однієї руки (зокрема, в Сонат А-dur К. 113 і G-dur К. 477). Стрибки сприяють виявленню енергії, блиску, розмаху, властивих багатьом творам Д. Скарлатті, свідчать про прагнення композитора вирватися за межі «вузьких» рамок традиційного діапазону клавесинних п'єс того часу. Серед виконавців ще існує односторонній інтерес до музики Д. Скарлатті: його спадщина приваблює їх перш за все з точки зору різних віртуозних ефектів, якими вона так насичена. Іноді й педагоги звертаються до творів італійського майстра лише з метою виховання певних якостей, яких бракує учням, і, по суті, розглядають його творчість з чисто інструктивної точки зору [1, с. 44].

Таке ставлення до Д. Скарлатті глибоко помилкове, насправді він один з видатних класиків. Його твори є не тільки виключно корисною школою піанізму, але і містять в собі своєрідний, багатий світ художніх образів. З сонатами Д. Скарлатті треба ознайомитися в профільних навчальних закладах, вивчати їх систематично, знайомити учнів з різними їх типами.

Тоді молодий виконавець зможе по-справжньому оцінити всю багатогранність мистецтва великого італійського композитора: риси справжнього драматизму і героїки, барвистість народного колориту, дивну навіть для сучасного слуху, сміливість гармонійної мови, витонченість і віртуозний блиск, поетичність лірики.

Творчість Д. Скарлатті привернула до себе увагу найвидатніших піаністів минулого, Ф. Ліста, К. Таузіга, А. Рубінштейна, Г. Єсипової, Б. Бартока. Істинному відродженню концертній практиці, як і багатьох інших напівзабутих сторінок клавірної музики епохи бароко, значною мірою сприяла видатна польська клавесиністка Ванда Ландовська. Її виконавська діяльність, яка розпочалася ще на межі ХІХ-ХХ століть і яка тривала понад півстоліття, відрізнялася винятковою інтенсивністю і яскравістю художніх досягнень. Можна без перебільшення сказати, що саме В. Ландовська вперше у своїй виконавській діяльності так багатогранно продемонструвала скарлаттієвську клавірну спадщину, виявила в ній ті його межі, які перебували раніше в тіні. Великий інтерес в цьому відношенні представляє трактування клавесиністки одного з найбільш відомих творів композитора – Сонати E -dur К. 380.

Аналізуючи виконання В. Ландовської, О. Алексєєв [1, с.46], зауважує не стільки на суто фортепіанну техніку, скільки на позамузичний зміст, який втілює піаністка. Він свідчить, що, виконуючи Сонату E-dur, В. Ландовська виходить з певної програми: осяяний ранок, вдалині доноситься цокання підков, дзвін срібних вудил і шпор, чудова процесія наближається, проходить повз і віддаляється. Програма ця придумана самою клавесиністкою і не спирається на будь-які вказівки композитора. Але вона цілком допустима і допомагає, як нам здається, глибше розкрити образ п'єси.

Виконання В. Ландовської відрізняється мужністю і широтою дихання. Вже на початку клавесиністка зіставляє не двутакт, як деякі піаністи, а чотиритакти. Таке планування природніше розкриває логіку розвитку і тому видається більш виправданим, ніж відтворення ефекту відлуння.

Енергійне виконання акордів підкреслює посилення звучності при підході до другої теми. Наростання напруги безсумнівно відповідає авторському задуму, що слідує не тільки з ущільненням фактури, але і з загостренням гармонійної мови. Таким чином, В. Ландовська дуже продумано створює єдину лінію наростання до другої теми, яка звучить в її виконанні урочисто, як кульмінація експозиції. Створенню цього враження сприяють жорсткий ритм і стриманий темп (відповідно до обраної програми клавесиністка грає всю Сонату E-dur в неквапливому русі). Динамічно виконується початок другої частини – розробковий розділ. У ньому розкриваються риси справжнього драматизму. Посиленню мужнього початку сприяє потужне звучання акордів в партії лівої руки.

Велике емоційне напруження, досягнуте в розробковому розділі, знаходить розвиток у другій темі, що проходить в H-dur (початок репризи). Цим підкреслюється головна кульмінація п'єси.

Виконання В. Ландовської розкриває формування нового образу в сонатах Д. Скарлатті, ще не характерного для клавіру музики того часу, яке згодом все частіше приваблювало до себе увагу композиторів і виконавців, – образу масової ходи, в якому особлива виразна роль належить тривалим і потужним нагнітанням динаміки до кульмінації. Не випадково в другій половині XIX і в перших десятиліттях XX століття набув популярності Марш Л. Бетховена, написаний для п'єси А. Коцебу «Афінські руїни» (його грали в різних фортепіанних транскрипціях А. Рубінштейн, І. Гофман, С. Рахманінов та інші піаністи). Застосування динамічного наростання стає характерним для XX століття. Широко використовується, як засіб виразності у творах різноманітних жанрів.

Глибоке розуміння В. Ландовської новацій Д. Скарлатті в розвитку образної сфери клавірної музики, різко виділяє її розуміння Сонати E-dur серед звичайних інтерпретацій цього твору в дусі традицій мистецтва рококо. Характерним прикладом такого трактування може служити запис французького піаніста Раффі Петросяна. Він грає Сонату витончено і

невимушено, легким, дзвінким звуком. Форма її, однак, дрібніше, частими ехообразними чергуваннями *f* і *p*, ритмічними й динамічними «округленнями» фраз, згладжуванням всіх кульмінацій, в тому числі головної. Виконання Р. Петросяна не відтворює в належній мірі логіку авторської думки та насправді виявляється значно менш об'єктивним, ніж трактування польської клавесиністки, що здається надмірно суб'єктивним.

Одне з найкращих виконань сонат Д. Скарлатті на фортепіано, це інтерпретації видатного італійського піаніста нашого часу Артуро Мікеланджелі. В його виконаннях в першу чергу звертаємо увагу на чуйне розуміння музики композитора, поетичне відтворення її образів. Чарівною грацією пронизано виконання Сонати d-moll К. 9, що належить до числа найбільших досягнень піаніста. Досконало володіючи фортепіанною технікою, А. Мікеланджелі не використовує віртуозний елемент, як характерну ознаку сонат Д. Скарлатті, не захоплюється швидким темпом, а навіть більш уповільнює рух. Виконання А. Мікеланджелі набуває більш виразності завдяки володінню гнучким, «живим» ритмом та тонкому відчуттю гармонійного початку.

Трактування сонат італійського композитора, які запам'яталися, створив Еміль Гілельс. У них вражають енергія виконання, пружний захопливий слухачів ритм, різноманітний звук. Чудовим зразком мистецтва Е. Гілельса може служити виконання тієї самої Сонати C-dur. Чіткі, що спалахують немов іскорки трелі та форшлаги в темі головної партії яскраво передають блиск і гумор музики. Характерне для Е. Гілельса прагнення до широких ліній розвитку позначилося в об'єднанні всієї експозиції шляхом послідовного наростання енергії, виконання від головної партії до побічної та в межах останньої до завершальної побудови. Це знаходиться відповідно до логіки музичного розвитку, з поступовим розширенням амплітуди руху восьмих.

На відміну від багатьох піаністів, що використовують в розробці чергування *f* і *p*, Е. Гілельс грає її всю насиченим звуком. Це надає сонаті

більшу цілісність і рельєфніше відтіняє її драматичний характер.

О. Алексєєв, зазначає, що публікація повного зібрання сонат Д. Скарлатті почалася тільки в першому десятилітті ХХ століття (італійською фірмою Рікорді). Редактор – композитор і піаніст Алессандро Лонго (1864-1945) – поєднав їх в «сюїти» по кілька творів в кожній. Хронологічний принцип створення сонат при цьому витриманий не був. Текст, згідно з поширеною тоді манери редагування творів старих майстрів, який позначений численними відтінками виконання, які нині представляються надмірно рясними й «модернізують» стиль композитора. З урахуванням видання «Рікорді» і деяких інших публікацій були здійснені наступні редакції сонат Д. Скарлатті, А. Гольденвейзером, а потім А. Ніколаєвим і І. Окраїнец. Редакції ці мають інструктивний характер, але текст їх не настільки насичений динамічними позначками й іншими деталями виконання, на відміну від редакції А. Лонго, що відбиває загальну тенденцію до більшої простоти виконання класиків, яка посилювалася протягом ХХ століття [1, с.46].

За останній час до *Urtext*'них творів Д. Скарлатті збільшився інтерес у виконавській практиці. Крім згадуваної збірки Р. Кіркпатріка, ще деякі видання дають можливість ознайомитися з початковим композиторським задумом. А саме, «200 сонат» Д. Скарлатті, підготовлені до друку Г. Балла та опубліковані в Угорщині (Будапешт, 1977-1979). Відповідно до каталогу Р. Кіркпатріка, твори розміщені за хронологічним порядком і дають можливість візуально простежити принцип парного угруповання здійснений композитором.

1.2. Композиційні особливості сонат Д. Скарлатті

О. Алексєєв зазначає, що зрілі сонати Д. Скарлатті вирізняються більшою контрастністю, в них виникає кілька тем, що розрізняються за характером, фактурою і тональним співвідношенням (іноді, як і в класичній

сонаті, ці тональні зіставлення підкоряються тоніко-домінантовим відносинам).

Для того, щоб оцінити значення Д. Скарлатті в формуванні сонатного *allegro*, достатньо ознайомитися з такими зразками його сонат, як Соната С-dur. У цій Сонаті, за його думкою, є вже чітке членування на три розділи: експозицію, розробку і репризу. Експозиція містить головну і побічну партії, що контрастують в тональному відношенні (типове для класичної сонати зіставлення: в експозиції: тоніка – домінанта, в репризі: тоніка – тоніка). Розробка контрастує з крайніми частинами своїм драматичним характером. У ній використовується матеріал експозиції [1, с. 43].

Втім, на відміну від О. Алексєєва, сучасні дослідники, зокрема С. Долгачова, вказує на те, що таке чітке розчленування (дискретність форми) для Д. Скарлатті є нехарактерним, і скоріше є виняток з правила.

Звернемося до поглядів музикознавців на структуру старосонатної форми. В. Холопова розглядає старосонатну форму як таку, що характеризується «розробковістю в усіх розділах» [48, с. 318]. Вона виділяє також такі її риси як тональна транспозиція побічної партії, прийоми тематичної похідності побічної від головної [48, с. 318]. Серед предтеч класичної сонатної форми музикознавець також називає диспозицію античної ораторської мови, не в останню чергу обумовленої впливом «Ідеального капелмейстера» (1739) І. Маттезона. І, хоча з трактатом І. Маттезона Д. Скарлатті міг бути знайомий лише при написанні своїх зрілих сонат, звернемо увагу на запропоновану ораторську диспозицію:

<i>Риторична диспозиція</i>	<i>Сонатна експозиція</i>
<i>Риторична диспозиція Сонатна експозиція</i>	<i>Риторична диспозиція Сонатна експозиція</i>
<i>вступ (exordium)</i>	<i>вступ (exordium) вступ</i>
<i>розповідь (narratio)</i>	<i>(продовження вступу)</i>

<i>визначення теми (propositio)</i>	<i>головна партія</i>
<i>підрозділ (partitio)</i>	<i>сполучна партія</i>
<i>заперечення (confutatio)</i>	<i>побічна партія</i>
<i>спростування заперечення</i>	<i>перелом в ПП</i>
<i>(Confirmatio)</i>	<i>Можливий початок ЗП</i>
<i>відступ (digressio)</i>	<i>розділ в заключній партії</i>
<i>висновок</i>	<i>заклучна партія</i>
<i>(Conclusio)</i>	<i>(або її завершення)</i>

Така складна логіка не характерна для більшості сонат Д. Скарлатті, зокрема розглянутих нами, що змушує погодитись з думкою С. Долгачової [17]. Вона зазначає: «якщо основною ознакою старосонатної форми вважати відтворення в репризі всього матеріалу експозиції зі зміною тільки тонального співвідношення головної й побічної партій, то наявність старосонатної форми можна встановити тільки в небагатьох його сонатах» [17, с. 258].

Формування двох тематичних центрів в результаті тематичного згущення, характерне для музики епохи бароко, дозволяє говорити про переважання гомофонних елементів, а поява, розробки – про значний ступінь зрілості цього виду сонатної форми у порівнянні з іншими. Це ще не класична тричастинна сонатна форма, в якій за розробкою слідує повна реприза. Це швидше проміжний вид між старосонатною і класичною формами: від першої, форма Д. Скарлатті відрізняється наявністю розробки, хоча і примітивної, від другої – пропуском головної партії в репризі. Виходить така схема: головна партія в основній тональності і побічна в тональності домінанти в експозиції, і далі – розробка та побічна партія в основній тональності.

Серед ключових етапів розвитку сонатної форми у Д. Скарлатті С. Долгачова [17, с. 258] виділяє наступні:

1. переважання в експозиції і репризі принципу розгортання, реприза

схожа на експозицію, але не є її повторенням;

2. теми вже намітилися, реприза в загальному повторює зміст експозиції (старосонатна форма);

3. в репризі виникає осередок розвитку замість повторення головної партії («проміжна» форма Д. Скарлатті);

4. цей осередок розростається в самостійну частину, після якої настає повна реприза (веде до розвитку тричастинної форми класиків);

5. виникнення коди, як другий осередок розвитку (що згодом розвинеться у Л. Бетховена);

6. перероблена реприза як наслідок бажання подолати буквальну повторюваність елементів, що заважає досягти справжнього процесу вибудови сонатної форми (у західних романтиків, у П. Чайковського).

Важлива заслуга С. Долгачової полягає також в пропозиції типології сонат Д. Скарлатті в залежності від форми [17, с. 257]. Перший тип вона характеризує як жанрові п'єси: «арія», «капричіо», «гавот», 3 «пасторалі», 9 «менуєтів». Для них характерні невибагливі двочастинні форми, в яких жанрова основа виступає на передній план і підпорядковує собі весь музичний матеріал. До другого типу відносяться сонати-фуги, зокрема К. 58 c-moll, К. 161 g-moll, К. 417 d-moll. Для кожної з трьох фуг знайдено особливе композиційне рішення. Так, більш сувора fuga c-moll цікава своїми спадними хроматизмами, в цьому сенсі її тема визначає всю поліфонічну тканину і визначає скорботний характер цілого. На противагу їй, fuga g-moll, відома під назвою «Котяча fuga», незважаючи навіть на її вагому тему зі збільшеною секундою, вирішена в русі жиги. Подібно до деяких вокальних фуг у його сучасників, Д. Скарлатті будує фугу d-moll з двох розділів, причому другий з них швидко приходить до змішаного викладу: два верхніх голоси лінійні, а бас «акомпанує» їм шістнадцятими.

До третього типу відносяться сонати-сюїти: К. 78, К. 89, К. 90 та інші (всього — тринадцять). Кожна з таких сонат складається з кількох (від двох до чотирьох) розділів, відповідних окремих частин танцювальної сюїти. Так,

Соната К. 89 складається з аллеманди, невеликої (18 тактів) сарабанди та жиги.

Окрему, але нечисленну групу становлять п'єси в старосонатній формі. Таких в спадщині Д. Скарлатті більшість, і для них можна запропонувати окрему класифікацію за тонально-тематичною ознакою: сонати з тональною побічною партією, з розширенням і закріпленням сфери доміантової тональності; сонати з самостійним тематизмом побічної партії; сонати з самостійним тематизмом головної партії, що дає можливість почати репризу з головної партії. Останній варіант в жодній з обраних нами сонат не зустрічається.

1.3. Основні надбання виконавства в сфері старовинної клавірної музики

Питання виконання клавірної музики турбує багатьох дослідників, зокрема А. Алексеєва [1], С. Долгачову [17], І. Зіміну [21], Р. Кіркпатріка [25], В. Ланге [31]. Втім, однією із найфундаментальніших праць останніх років є дисертація Н. Калентьєвої (2020). Розглядаючи засади виконання клавірної музики барокової доби, Н. Калентьєва виділяє 7 основних досягнень історично інформованого виконавства, яке формулюється як «справжній спосіб клавірної гри» («die wahre Art das Clavier zu spielen») за тезою К. Ф. Е. Баха.

Першим досягненням є те, що відновлено втрачений досвід роботи з *Urtext*'ом XVII-XVIII ст.: побудова виконавського рішення на основі особливостей композиторського письма, організації музичної тканини. Дослідниця звертає увагу на те, що темп, характер руху виводяться із долі, побудови мотиву, а не точних вказівок метроному, що характерно для редакцій доби романтизму [22, с. 71]. Зазначимо, що в текстах трьох обраних сонат, які нам доступні, мова йде саме про редакції доби романтизму,

оскільки Соната h-moll К. 27 супроводжується подвійною позначкою – і темповою, і метрономічною ($\text{♩}=126$), Соната f-moll К. 466 – *Andante moderato* ($\text{♩}=96$).

Втім, орієнтація на відлікову долю теж не є «панацеєю», оскільки є ціла низка параметрів, на які треба орієнтуватися, щоб обрати адекватний темп. Так, іноді треба звертати увагу на розмір. Наприклад, «фінал, що йде на 12/8 виконується стриманіше, ніж, якби автор проставив на початку 4/4» [22, с.72]. В інших випадках характер і темп визначаються жанровими джерелами музики. Зокрема, 6/8 диктує жанрову основу сициліани, яка повинна звучати досить жваво, не перетворюючись на вальс.

Другим важливим досягненням аутентичного виконавства є освоєння на практиці виражальних прийомів гри, характерних для музикантів XVII-XVIII століття, описаних в старовинних та сучасних трактатах, щодо специфіки темпоритму, агогіки, логічного членування музичної мови, тощо. Важливою деталлю є, зокрема, агогічне подовження акценту, яке породжує внутрішньотактову нерівність (подовження сильних долей та скорочення слабких), яке водночас компенсується часовою рівністю тактів.

Третім важливим досягненням є систематизація уявлень про виконання так званих «нерівних нот» (*notes inégales*), про прийоми альтерації пунктирних фігур. Н. Калентьєва [22, с. 80] вказує на три варіанти такої гри:

- *lourer* – в парі нот продовжується перша;
- *couler* – в парі нот продовжується друга і коротшає перша;
- *piquer* або *pointer*– прийом «перетриманої крапки» або подвійного пунктиру.

До загальноживаної у Франції манери *notes inégales* приєднувалось особливе взяття басу – не одночасно з мелодією. Це надавало, за словами Н. Калентьєвої, «м'якості звучання на щипковому клавесині і розширювало простір звучання» [22, с. 81]. Така манера отримала назву *brisé* («ламана») і нагадувала характерне для лютні неоднчасне взяття тонів.

Втім, не треба забувати, що використання принципів «нерівної гри»

вимагає від виконавця певної компенсації на крупному плані композиції. Всі такти повинні бути однаковими і рівними в часі. Така манера нагадує джазові принципи – не випадково це викликає неабиякий інтерес джазових музикантів до барокової музики.

Четверте важливе досягнення аутентистів – це систематизація уявлень про аплікатуру, а саме принцип позиційної аплікатури. Як свідчить Н. Калентьєва «<...> спостереження за технікою гри на струнних інструментах дозволило клавесиністам реконструювати аплікатурний принцип, що був у вжитку у музикантів XVII-XVIII ст., який полягав у тому, що зміна позицій відбувається шляхом перенесення руки на гранях мотивів і фраз» [22, с. 82]. Принцип дуже важливий, оскільки пов'язує проблеми структури музичної мови і технології гри. У XIX ст. принцип позиційної аплікатури був втрачений, можливо, що причиною була менша структурна деталізованість фортепіанної музики XIX століття, а також використання ремплісажей – пасажів і орнаментів, що не мають відношення до деталізованої інтонаційності. Як і у відношенні «нерівностей», подібний аплікатурний принцип походить з традиції гри на щипкових інструментах.

Аплікатура визначається специфікою барокової артикуляції, яка полягала у вільності індивідуального інтонаційного рішення. Втім є певний принцип, який зберігається – перша нота під лігою, як правило, акцентована, довша, в той час, як наступні тони тихіші. Після 1800 року вона набуває іншого значення, перетворюючись на технічний прийом.

Аплікатура «підкладування» теж мала свої тонкощі та залежала від використання півтонів, а сама позиція долоні на клавіатурі визначалася тим, що всі п'ять пальців повинні були тримати на клавіатурі «рівну лінію» [22, с. 87].

П'ятим важливим досягненням прихильників аутентичного виконавства стала систематизація уявлень про клавесинне туше. Єдиним стає прийом гри без опори на клавіатуру. Як свідчить Н. Калентьєва, В. Радченко для «<...> формування безопорного туше <...> використовував метод гри на

німій клавіатурі з повністю вимкненими регістрами» [22, с. 87]. Цей спосіб не був описаний в старовинних трактатах, втім, за думкою Н. Калентьєвої [22, с. 88], виходить із самої структури інструмента, а саме:

- щипковий принцип звуковидобування, що не припускає силовий тиск від плеча.

- особливості пристрою клавесинної клавіатури: невеликий масштаб в області обсягу, ваги і ходу клавіш в порівнянні з клавіатурою фортепіано і модернізованого клавесина, що виключає силовий тиск від плеча.

Звісно, що прагнення зіграти сонати Д. Скарлатті в аутентичній манері на фортепіано не передбачає зміни тиску, оскільки сучасний інструмент буде звучати не належним чином. Втім, переосмислення туше навіть на фортепіано все ж таки вимагається.

В цілому принцип «безопорної гри» не властивий піаністам і потребує перебудови всього виконавського апарату.

Шосте важливе досягнення аутентичних виконавців полягає в опрацюванні різноманітної динаміки, яка залежить від характеру туше та зціплення плектра зі струною. Суттєвою відмінністю клавесинної динаміки, за словами Н. Калентьєвої є те, що «легкий удар виявляється легше важкого, що потребує перебудови м'язової пам'яті та психології виконавця» [22, с. 90]. На клавесині, всупереч певним стереотипам можливо виконання *crescendo* та *diminuendo*. Перше досягається внаслідок імпровізації фактурних деталей, ущільнення фактури. Друге – внаслідок зняття першої ноти одночасно із другою, в результаті чого нетривала секунда дасть саме відчуття *diminuendo* між двома тонами.

Сьоме досягнення обумовлено систематизацією уявлень про артикуляцію. Зокрема, ряд дослідників вказує на те, що в музиці бароко, зокрема і Й. С. Баха, були відсутні довгі ліги, а існували лише короткі, які пов'язували дві або кілька нот. В цілому при різноманітності артикуляції основним принципом є увага до мікроструктур, штрихова деталізація.

Восьмий важливий параметр аутентичного виконавства на сучасному

етапі пов'язаний із систематизацією уявлень про орнаментику. Тут дослідники представляють і таблиці мелізмів, і способи рекомендованого варіювання при повторах одного й того ж самого матеріалу. Особливої уваги заслуговує інформація про досвід імпровізації музикантів XVIII ст. Зокрема, йдеться про орнаментування мелодії, обігрування нот крупної тривалості пасажами та мелодичними візерунками.

І, нарешті, дев'ятим не менш важливим параметром аутентичного виконавства на сучасному етапі є тенденція, яка розповсюджується і на вивчення творчості Д. Скарлатті взагалі – це, за словами Н. Калентьєвої – «вивільнення практики історичного виконавства від оманних романтичних уявлень» [22, с. 94], а також від «міфів» щодо фортепіано як удосконаленого клавесина, некоректного втручання редакторів в текст у напрямку зближення з фортепіано, ігнорування технічних та стилістичних принципів барокової музики.

Висновки до Розділу 1.

Сонати Д. Скарлатті становлять важливу частину здобутку клавірної музики XVII – XVIII століття. Їх чисельність (понад 500) та різноманіття композиційних моделей, а також відсутність багатьох оригінальних рукописів значно ускладнюють вивчення творчої спадщини композитора. Аналіз форми сонат ілюструє те, що лише деякі з них написані у власне старосонатній формі або такій, яка є безпосередньою предтечею класичної доби. Панує так званий «проміжний варіант» докласичної сонатної форми, що характеризується відсутністю повтору головної теми в репризі, недостатньою відокремленістю побічної теми від головної.

З огляду на різноманітність композиційних та жанрових рішень в сонатах композитора досить важко встановити типологію його творів. Спробу в цьому плані здійснює С. Долгачова, розрізняючи сонати – жанрові

п'єси, сонати-фуги, сонати-сюїти та п'єси в старосонатній формі, втім всієї різноманітності типів композиції авторів охопити все ж не вдається.

Підсумовуючи загальні закономірності виконавства клавірної музики XVII – XVIII століття з огляду на контекст «історично інформованого виконавства» на сучасному, треба виділити наступні принципи:

– вибір темпу обумовлений не метрономічною вказівкою (яку додали сучасні редактори), а специфікою відлікової долі, розміру (12/8 повільніше за 4/4, *alla breve* швидше за 4/4), а інколи жанру (наприклад, сициліана не повинна звучати як вальс).

– традиція «нерівних нот» розповсюджується на фактуру – так, бас, грається окремо від решти акорду, створюючи ефект арпеджіато, що апелює до традиції лютневого виконавства (*brisé*);

– свобода аплікатури (позиційна аплікатура) дорівнює – свобода артикуляції;

– перша нота під лігою більш акцентована і довша, всі інші – тихіші;

– гра на клавесині вимагає перебудови всього виконавського апарату піаніста – так званий принцип «безопорної гри»;

– виконання орнаментики передбачає варіативність та імпровізаційність;

– фортепіано не є удосконаленим клавесином.

РОЗДІЛ 2

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СОНАТ ДЛЯ КЛАВЕСИНУ Д. СКАРЛАТТІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ТА ПОЧАТОК ХХІ СТ

2.1. Специфіка виконання сонат для клавесину Д. Скарлатті

Виконання сонат Д. Скарлатті – це складне питання, що обумовлено відсутністю деяких оригінальних текстів його сонат, а також численними «романтичними» редакторськими правками у більшості видань, на меті яких стояло наближення клавесину до фортепіано. В останні десятиліття відбувається активна протидія таким тенденціям, прагнення «зняти зайве» в редакторських текстах, щоб наблизитися до композиторського задуму. Окрему проблему також складає використання сучасного інструмента, який не зовсім відповідає аутентичному виконанню. Не меншу проблему становить і спроба піаніста виконувати музику на клавесині, оскільки, як було зазначено в попередньому розділі – це вимагає повної перебудови виконавського апарату, в тому числі повне переосмислення туше (легкий удар = гучний на клавесині), а також пристосування до принципу так званої «безопорної гри». В таких умовах невеликі за масштабами сонати композитора постають чи не каменем спотикання у виконавській майстерності.

Разом з тим О. Савіна [44] зазначає, що сонати Д. Скарлатті є чудовим дидактичним матеріалом для розвитку студентів, оскільки насичені різноманітними виконавськими труднощами. Велике значення у сонатах композитора має метроритм. Оскільки більша частина творів композитора написану у швидких темпах (*Allegro*, *Presto*), за одиницю пульсації краще брати цілий такт і не дробити його на частки. Це, за думкою О. Савіної [44, с. 156] допоможе в створенні цілісності форми. Композитор використовує у

своїх сонатах практично всі відомі нині ритмоформули, від простих (сонати № 2, 3, 10 і т. д.) до складних (Сюїта № 14 (аллеманда, сарабанда і т. д.)). Він застосовує тріолі, пунктирний ритм, різні поєднання ритмічно дрібних тривалостей.

Поряд з дрібною технікою в сонатах Д. Скарлатті у великій кількості представлена крупна техніка. Цей вид фортепіанної техніки, безсумнівно, розширить палітру технічних умінь і навичок молодих музикантів, розвине і вдосконалить їх піаністичні здібності. З елементів крупної техніки Д. Скарлатті використовує акорди (сонати № 32, 71), октави (Соната № 76); подвійні ноти (сонати № 7, 16, 82). Досить часто звертається Д. Скарлатті до прийому *martellato* (Соната № 98) та репетицій (Соната № 15), що, безсумнівно, розширить технічний потенціал піаніста в області репетиційної техніки й буде сприяти зміцненню пальців, розвитку енергійного туше молоточкового ударного характеру.

Сонати композитора дають можливість піаністові ознайомитися з різними видами орнаментики епохи бароко й особливостями їх виконання. Як і в п'єсах французьких клавесиністів, у своїх творах Д. Скарлатті використовує багато прикрас. Велика кількість прикрас у творчості французьких композиторів відбило риси галантного стилю рококо. Вживання таких їх видів, як трелі, форшлаги, морденти та особливо групетто, надавало мелодії, перш за все, вишуканості, витонченої примхливості. Але, на відміну від французьких клавесиністів, функція мелізмів у Д. Скарлатті частіше за все не орнаментальна, а синтаксична. Багато послідовностей прикрас композитора, в першу чергу, пов'язані з мелодійним ковзанням як способом руху. Найбільш часто композитор використовує такі види мелізмів, як форшлаги (перекреслений, неперекреслений) (сонати № 32, 8); трелі (сонати № 7, 8, 16), морденти (сонати № 4, 6, 15, 16).

Як уже було зазначено в Розділі 1, Д. Скарлатті не залишив ніяких вказівок виконання прикрас у своїх творах. В цьому випадку слід звернутися до таблиць розшифровки прикрас, складеними французькими

клавесиністами. Це допоможе пояснити принципи виконання орнаментики та інших національних шкіл першої половини XVIII століття, зокрема, Д. Скарлатті.

Зараз редакторські розшифровки виконання мелізмів у творах композитора спираються на рекомендації американського піаніста-клавесиніста Ральфа Кірпатріка. У своїх рекомендаціях музикант посилається на трактати І. Агріколи, П. Този, Ф. Гаспаріні, в яких зафіксована практика виконання мелізматички, історично близька практиці самого Д. Скарлатті.

2.2. Порівняльний аналіз інтерпретацій Сонат Д. Скарлатті

Виходячи з власного виконавського досвіду, для аналізу нами було обрано три сонати. Всі три зразки клавірної музики Д. Скарлатті – Соната d-moll К. 1, Соната h-moll К. 27 та Соната f-moll К. 466 належать до різних періодів творчості композитора, що зумовлює значні відмінності в їх образному строї, змісті та специфіці виконавської техніки.

Композиція та виконавська інтерпретація Сонати d-moll К. 1. Незважаючи, на те, що всі три твори мінорні, вони розрізняються за характером. Так, Соната d-moll К. 1, характеризується жвавим темпом (*Allegro*), а за жанровими ознаками дещо нагадує токату. Водночас вона позначена перевагою гомофонної фактури, в ній домінує пасажна техніка (гами, арпеджіо, ламані фігури). Взагалі вона нагадує досить віртуозний етюд.

Разом з тим в ній відсутня характерна для сонатної та старосонатної форм двотемність. Вся експозиція побудована на одній темі й охоплює 13 тактів. В їх межах здійснюється поступова модуляція в тональність домінанти. Основна тема складається з фігурацій – ступеневий рух від I до V ступеня, ламані, або низхідний гамоподібний рух, та інтонації-зітхання – це висхідна секста із повторенням та трелюванням на верхньому звуці. Секстова

інтонація разом із низхідною гамою стає матеріалом для секвенційного руху. В експозиції на ній побудовано 4 ланки секвенцій. Після експозиції цих двох мотивних елементів настає зона тональної нестійкості – гармонія коливається між субдомінантою та домінантою (тт. 8-9), потім відбувається коротке повернення до тоніки (т. 10), а власне відхилення в A-dur відбувається лише в останніх двох тактах експозиції. Таким чином, говорити про повноцінну експозицію сонатної форми ми не можемо.

Другий розділ сонати (тт. 14-31), що умовно можна визначити як розробку з репризою починається з транспозиції першого такту в тональності домінанти – тобто це начебто тема головної партії в A-dur. Після тривалого фігуративного руху (тт. 15-19), в якому відчувається рух до F-dur, починає розроблятися другий елемент теми – секстовий стрибок з гамоподібним заповненням – із відхиленнями в a-moll, F-dur, C-dur, тобто опора на тональності першого ступеня спорідненості зберігається із незначними відхиленнями. Після цього відчувається повернення в основну тональність (тт. 26-27), хоча точної тематичної повторності не відчувається – це обігрування гармонічного звороту – тоніка-субдомінанта, що змінюється таким самим коливанням між субдомінантою та домінантою (тт. 28-29). Єдине, що відрізняє ці такти (т. 28- 29) – це повторювані секстові стрибки верхнього голосу. Так циркуляція, зацикленість сприяє ефекту уповільнення руху, розвитку і свідчить про те, що в цьому фрагменті присутні не стільки риси репризи, скільки коди.

Соната К. 1 d-moll присутня в репертуарі Г. Аксельрода (фортепіано), П. Бартона (фортепіано), П. Я. Белдера (клавесин), Б. Блоха (фортепіано), М. Плетньова (фортепіано), С. Росса (клавесин), Р. Лестера (клавесин) та інших видатних музикантів. Показово, що, окрім піаністів, до інтерпретації цієї сонати часто звертаються гітаристи, зокрема відомий виконавець Лео Бауер. Знайомство з усіма виконавськими версіями здійснювалося на сайті classic-online.ru [14].

У виконанні Гліба Аксельрода (1982) приваблює пружна ритміка, з

вистроєними динамічними хвилями, поступове спадання напруги при виконанні секвенцій. Втім, очевидно, що моторність для нього основоположна в цьому творі, тому складається враження, що він менше уваги приділяє ліричним інтонаціям та виспівуванню трелей.

У виконанні Пола Бартона (2016) темп Сонати d-moll майже такий самий, як і у Г. Аксельрода, втім відчувається тяжіння туше до сухого клавесинного, використовується стримана динамічна палітра, витримана у *mf*. Разом з тим, така «емоційність» сприяє підкресленню фактурних ліній, які чудово прослуховуються, попри те, що підголосків поліфонізованого плану у цьому творі не так вже й багато.

В інтерпретації Пітер-Яна Белдера (2010), на відміну від П. Бартона та Г. Аксельрода, показовим є вибір більш повільного темпу, який наближується до *Allegro moderato*. На клавесині яскравішою є пульсація восьмих, які заповнюють всю фактуру, звучання трелей та коливання між двома гармоніями, які часто зустрічаються в нотному тексті Сонати d-moll К. 1, на клавесині сприймаються органічніше і не так статично, як на фортепіано.

Найстрімкіший темп обирає для себе Борис Блох (2009). Він сприймається не як *Allegro*, а скоріше як *Vivo*. Показовими у виконанні є своєрідні хвилеподібні динамічні «вилки» у виконанні секвенцій і прагнення пом'якшити всі трелі.

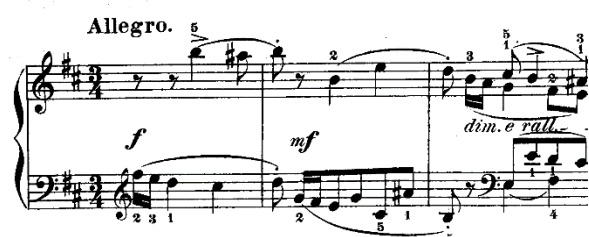
У виконанні Михайла Плетньова (1994) показові романтизовані риси – зокрема, уповільнення руху в кадансах (використовується наприкінці експозиції та другого розділу), хоча деякі дослідники вказують, що подібне уповільнення можливе, хоч і відсутнє позначення *tempo rubato*. Водночас показовим є прагнення підкреслити хід басу, розставити ритмічні акценти.

Соната h-moll К. 27, *Allegro*, що нерідко фігурує під умовною програмною назвою «сірий попіл» характеризується більш різноманітним, в порівнянні з попередньою, тематизмом. В ній намічається характерна для сонатної драматургії двотемність, наявний фактурний контраст, значно

розгорнутіша експозиція (32 такти). В розробковій частині ясно проявляються риси тонального розвитку головної теми та присутній домінантовий предикт (тт. 47-53), що розмежовує розробку і репризу, чого ми не спостерігали в Сонаті d-moll. Втім тематична реприза у Сонаті h-moll, як і в попередньому творі, скорочена, містить лише фрагмент експозиції – судячи з відсутності першого яскравого елемента, можна вважати, що це реприза виключно побічної теми.

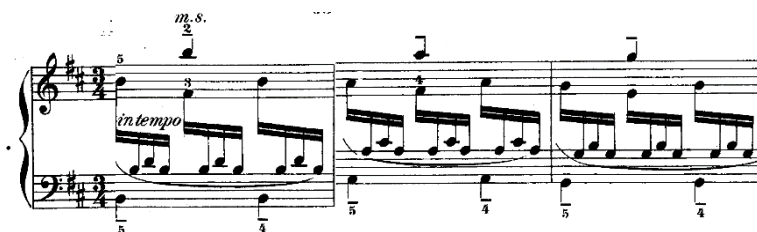
Головна тема представлена двома елементами. Перший з них викладений діалогічно, в комплементарній ритміці, позначений синкопами. Розпочинається з руху від V ступеня h-moll вниз в партії лівої руки, яке доповнюється допоміжним ходом в партії правої руки до I ступеня. Таке поліфонічно-комплементарне двоголосся продовжується протягом 3-х тактів.

Д. Скарлатті Соната h-moll К. 27, головна партія, I елемент, тт. 1-3:



Другий елемент контрастує першому за фактурою: центральний голос викладений остинатними «альбертієвими» фігураціями, в той час, як верхній, викладений чвертями в низхідному поступеновому русі:

Д. Скарлатті, Соната h-moll, К. 27, головна партія II елемент, тт. 4-6.



Як бачимо, в обох елементах головної теми представлено цікавий виконавський прийом – перехрещення рук.

Надалі йде реприза першого елемента, внаслідок чого структура головної партії наближається до тричастинної репризної. Викладений перший елемент у фактурному ущільненні (фактично 4 голоси замість двох)

та в секвентному розвитку (3 ланки секвенції), в процесі якого відбувається відхилення в субдомінантову тональність (e-moll), а потім – в паралельну (D-dur), в результаті чого, наступний витриманий органний пункт на гармонії тризвуку A-dur (тт. 11-17) сприймається як спроба закріпитися в паралельній тональності. За тематизмом та фактурою він є похідним від другого елементу головної теми. Отже, цей етап можна було б сприймати амбівалентно – і як перехід до побічної, тобто сполучну партію, і як побічну. Постійне дублювання в верхньому і нижньому голосі тону «ля» не дозволяє розцінювати цей фрагмент як новий спосіб руху, та як тематичне новоутворення.

Власне паралельна тональність встановлюється пізніше (т. 21), саме тут з'являється новий тип руху – гамоподібні пасажі правої руки з активними широкими ходами басу лівої. Саме цей фрагмент скоріше за все виконує роль побічної теми, а короткий «одноголосний» низхідний пасаж із чергуванням рук може розцінюватися, як невелика заключна партія або навіть кода.

Таким чином, в експозиції Сонати h-moll К. 27 спостерігається виразне розчленування, дискретність форми експозиції. В ній водночас зіставляється кілька самостійних тем, яким відповідають різноманітні типи рухів, що надає піаністові можливостей вияву різних образних відтінків.

В репризі повторюється побічна тема в основній тональності (від т. 57), а також тема, що була визначена нами як заключна (тт. 65-68), в той час, як матеріал головної теми присутній лише в розробці. В порівнянні з експозицією, де вже було відхилення в субдомінантову тональність, розробка не несе принципового тонально-гармонічного розвитку. За виключенням відхилень в fis-moll (тт. 36-37) з подальшим витриманим органним пунктом на гармонії подвійної доміанти Cis-dur (тт. 37-41), та відхиленням в Cis-dur через Gis-dur (т. 42), ми не знайдемо ніяких цікавих гармонічних перевтілень, в порівнянні з ранніми сонатами.

До інтерпретації Сонати h-moll зверталися Г. Аксельрод (фортепіано), П. Антай (клавесин), П. Бартон (фортепіано), А. Мікеланджелі (фортепіано),

Б. Блох (фортепіано), Е. Гілельс (фортепіано).

У виконанні Емілія Гілельса (12 грудня 1960) помітно прагнення побудувати широку динамічну хвилю в межах експозиції – так, він розпочинає з ледве чутного *piano*, уповільнюючи в кадансі (т. 3) і звучить потужним *f* в сполучній темі (т. 11). Таке ж саме наростання спостерігається в межах побічної партії до найвищої точки діапазону (т. 29), з якої починається заключна партія рухом вниз із відповідним *diminuendo*.

В пізнішій інтерпретації Е. Гілельса (25 вересня 1984) спостерігаються зовсім інші риси. Всупереч початковій ремарці *Allegro* він трактує сонату в меланхолійному настрої, уповільнюючи темп до *Allegretto*. Динамічні хвилі втрачають свою широту, динаміка стає більш стриманою, ліричні інтонації більш підкресленими, в тому числі зростає роль педалізації. Найбільш інтенсивна кульмінація припадає на предикт в розробці.

Тобто один і той же виконавець може представити досить різні версії одного музичного твору.

Дещо несподіваною здається інтерпретація Марко Алехандро Гіль Естеа (фортепіано). Потужний фортепіанний звук із насиченими басами, згущеним нижнім регістром, скоріше викликає асоціації з бетховенськими сонатами пізнього творчого періоду або сонатами романтичної доби. В його грі приваблює сміливість, активність, інтенсивність туше, втім це мало асоціюється з експресією притаманній періоду бароко.

Ванда Ландовська (клавесин), внаслідок низької якості аудіозапису інтерпретацію виконавиці важко оцінити відповідно до визначених параметрів. Але, варто зазначити, що її гра характеризується швидкістю, невимушеністю, легкістю, разом з тим, музичний твір не позбавлений темпових відхилень.

Річард Лестер (клавесин, запис 2004 р.) грає значно важче, в порівнянні із виконанням В. Ландовською, важко сказати, наскільки це аргументовано, зважаючи на вказаний темп. Внаслідок уповільнення деякі моменти із тематичними «плато» в поєднанні із динамічною незмінністю сприймаються

дещо затягнуто, стримано.

Досить цікаве трактування дає П'єр Антай (клавесин) – у його виконанні соната набуває рис романтичної сонати, яка зіграна на клавесині. Позитивним моментом інтерпретації є імпровізування прикрас, не зазначених в музичному тексті.

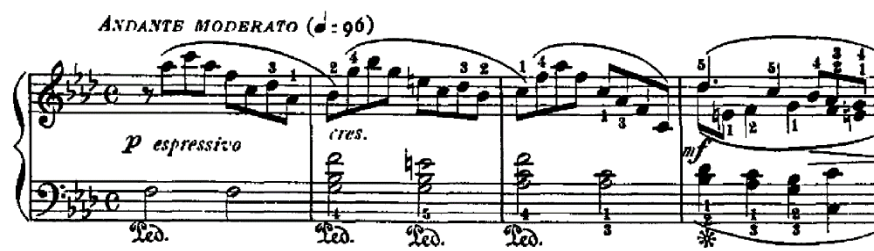
У виконанні Михайла Плетньова (запис 1994 р.) зростає роль педалізації. Взявши досить жвавий темп він водночас користується і принципом динамічних і темпових «мікрохвиль». Широко застосовується *tempo rubato*. Його тлумачення асоціюється із романтизмом. Але, на відміну від М. А. Гіль Естеа, де відчувається епічний розмах, М. Плетньов тяжіє до різноманіття і тонкої деталізації.

Найшвидший темп з усіх музикантів обирає А. Мікеланджелі (запис 1943). В його інтерпретації соната схожа на версію В. Ландовської, хоча виконується на фортепіано, а не на клавесині. Втім, в цілому вся фактура вислухана, виконавська форма ясна, і тому таке виконання постає цілком аргументованим. Дещо дивно лише виглядає тонічний тризвук, зіграний музикантом замість одного тону *h* (зазначеного в нотному тексті) наприкінці твору – неначе піаністові захотілося показати справжній розмах можливостей фортепіано.

Остання з обраних сонат – Соната *f*-moll К. 466 представляє більш зрілий зразок клавірної творчості композитора. З огляду на досить помірний темп – *Andante moderato*, її можна було б віднести до типу «меланхолійних сонат» за С. Долгачовою [17]. На відміну від попередніх сонат основою пульсації у Сонаті *f*-moll виступає вісімка, а отже *Andante* може бути виконано фактично у темпі *Allegro*. З композицією вона близька Сонаті *h*-moll, хоча тут значно рельєфніше проступає тональна опозиція всередині експозиції. Так її перша половина із рухом від *f*-moll до *C*-dur представляє зону головної партії, яка включає два елементи. Перший з них – спадний пасаж – виглядає як хвилеподібний рух ламаними арпеджіо знаходячись на гармонії тонічного тризвуку та домінанти. Відразу викладається у вигляді

неточної секвенції на фоні акордів лівої руки:

Д. Скарлатті, Соната f-moll К. 466, головна партія, I елемент, тт. 1-4:



Другий елемент можна визначити як граційно-ламентозний (обігрування тоніки із ввідним тоном і форшлагом), який викладається на фоні арпеджованих хвилеподібних пасажів лівої руки. Постійне обігрування інтонації малої секунди надає йому ліричного, сумного тону.

Д. Скарлатті, Соната f-moll К. 466, головна партія, II елемент, тт. 5-8:



На секвентному розвитку представленого другого елемента побудовано те, що можна було б умовно назвати сполучною партією (тт. 11 – 15).

Після чіткого кадансу, що призводить до відхилення в C-dur, наступає зона побічної партії (тт. 16-28). З огляду на ключову інтонацію стає зрозумілим, що побічна партія походить з другого елемента головної теми. На фоні хвилеподібних інтонацій правої руки, в лівій звучить опорний бас і висхідний гамоподібний пасаж, що ніби створює ефект зустрічного руху і надає рис поліфонізації. З коротких мотивів-зітхань невдовзі виростає досить широка мелодійна фраза майже кантиленного характеру (тт. 17-19), втім говорити про тематичну індивідуалізацію в межах побічної теми поки ще важко. Зона заключної партії (тт. 28-34) позначена розростанням ключового мотиву-зітхання, який перетікає у хвилеподібні пасажі, доповнені форшлагами та мордентами. Взагалі, в цій Сонаті, на відміну від попередніх зразків, в редакторській версії широко представлені різноманітні прикраси – трелі, морденти, форшлагги. Саме це складає основні виконавські труднощі

при виконанні твору і утримує виконавців від обрання занадто швидкого темпу.

На відміну від попередніх сонат, розробка Сонати f-moll (т. 35) розпочинається відразу із розвитку побічної теми. У межах побічної партії ключова інтонація перетворюється на низку ламентозних зітхань, вже не залишаючи сумнівів щодо образного наповнення цієї теми. В репризі (тт. 53-76) повторюються лише побічна та заключна теми в основній тональності.

Треба також зазначити, що особливої складності й водночас різноманітності музиці Сонати f-moll надають постійні чергування дуолей та тріолей, що стає найбільш очевидним в розробці й створює цікаві метроритмічні зміни.

П'єр Антай (клавесин) у виконанні Сонати f-moll обирає досить жвавий темп, майже *Allegro*, всі прикраси рельєфно чутно. Характерною ознакою виконання є використання арпеджіато замість акордів на початку в партії лівої руки, що аргументується традицією аутентичного виконавства. Всі прикраси сприймаються як частина мелодичного руху, що надає виразності лінії особливої краси, візерунковості.

З огляду на обраний Полом Бартоном (фортепіано, 2016) у Сонаті f-moll темп, варто припустити, що інтерпретатор сприймає цей твір як меланхолійний. Втім, його тяжіння до клавесинної сухості стримує емоції. Він не прагне до імітації лютневої техніки й виконує акорди без арпеджіато.

Пітер-Ян Белдер (клавесин) – на відміну від П. Антая обирає більш повільний темп (тривалість запису П. Антая 5:38, а у П. Белдера 7:32). Як і П. Антає, П.-Я. Белдер грає арпеджіато на початку. Піаніст у виконанні Сонати f-moll приділяє велику увагу в цілому всій фактурі, а також глибині звучання басу. Втім в інтерпретації П.-Я. Белдера відчувається певна важкість звучання й одноманітність. В кадансах виконавець досить часто використовує уповільнення.

Євген Божанов (фортепіано) – обирає романтичне трактування, більш меланхолійний характер та дуже повільний темп. Виконання

характеризується максимально приглушеною динамікою, м'яким, але частим використанням педалі, глибокими басами, затриманнями у форшлагах.

Виконавській інтерпретації Сонати f-moll Джона Браунінга (фортепіано) характерна підкреслена імітація сухого звучання клавесину, що нагадує інтерпретації Г. Гульдом творів Й. С. Баха. Показове обмежене використання ліг, домінування коротких (по 2 тони) лігувань, або взагалі використання *non legato*, *portamento*, підкреслена сухість басів, які виконуються майже на *staccato*.

Еміль Гілельс (фортепіано) – пом'якшує ввіднотонові форшлагги. У порівнянні двох виконавських версій Сонати f-moll ми зазначимо, що перша версія (записано 26.12.1960), більш строго-класична, звучить 3 хвилини 55 секунд, тоді як наступна (25 вересня 1984 р., Локарно), більш романтично-мрійлива 5 хвилин. Ці дві версії у виконанні Е. Гілельса значно відрізняються між собою за темпом та характером.

Висновки до Розділу 2.

Аналіз трьох Сонат Д. Скарлатті та їх виконавських інтерпретацій дає право говорити про існування різних підходів в трактуванні творів, що частково обумовлені різницею образного плану композиції та виконавських завдань в кожному з творів. Етюдна дрібна техніка Сонати d-moll змінюється частим використанням перехрещень рук в Сонаті h-moll і нарешті різноманітними форшлагами, трелями й мелізмами в Сонаті f-moll.

Суттєва різниця пролягає між виконаннями сонати на фортепіано та клавесині. Втім, і в кожній із категорії намічаються певні відмінності, зумовлені, в першу чергу, відчуттям характеру і темпу. Іноді в межах творчості одного виконавця, як, наприклад, це ілюструє Е. Гілельс, у якого відчувається суттєва різниця в тлумаченні твору в записах різних років, що можна почути на прикладі двох сонат – h-moll та f-moll.

ВИСНОВКИ

Магістерська робота була спрямована на вивчення стратегій виконавської інтерпретації сонат для клавесину Д. Скарлатті. Проведене дослідження й виконання поставлених завдань надали підстави зробити такі висновки:

1. Постать Д. Скарлатті привертає увагу багатьох дослідників. О. Алексєєва [1 – 3] цікавить його роль в становленні клавірного і фортепіанного мистецтва, С. Долгачову [17], Т. Меліхову [35] – жанрово-стильові та формотворчі особливості його сонат, І. Зіміну – введення музики Д. Скарлатті в виконавську практику учнів музичних шкіл, О. Камініну [23], О. Савіну [44] – загальні виконавські особливості сонат композитора, К. Репіну [43] – шляхи тембрового осмислення нотних текстів сонат Д. Скарлатті. Домінантою дослідницьких інтересів незмінно залишається жанр сонати, хоча у творчості композитора є зразки інших жанрів.

2. Сонати Д. Скарлатті становлять важливу частину здобутку клавірної музики XVII – XVIII століття. Їх чисельність (понад 500) та різноманіття композиційних моделей, а також відсутність багатьох оригінальних рукописів значно ускладнюють вивчення творчої спадщини композитора. Аналіз форми сонат ілюструє те, що лише деякі з них написані у власне старосонатній формі або такій, яка є безпосередньою предтечею класичної доби. Переважає так званий «проміжний варіант» докласичної сонатної форми, що характеризується відсутністю повтору головної теми в репризі, недостатньою відокремленістю побічної теми від головної.

3. Підсумовуючи загальні закономірності виконавства клавірної музики XVII – XVIII століття з огляду на контекст «історично інформованого виконавства» на сучасному, треба виділити наступні принципи:

– вибір темпу обумовлений не метрономічною вказівкою (яку додали сучасні редактори), а специфікою відлікової долі, розміру (12/8 повільніше за 4/4, *alla breve* швидше за 4/4), а інколи жанру (наприклад, сициліана не

повинна звучати як вальс).

- традиція «нерівних нот» розповсюджується на фактуру – так, бас, грається окремо від решти акорду, створюючи ефект арпеджіато, що апелює до традиції лютневого виконавства (*brisé*);

- свобода аплікатури (позиційна аплікатура) дорівнює – свобода артикуляції;

- перша нота під лігою більш акцентована і довша, всі інші – тихіші;

- гра на клавесині вимагає перебудови всього виконавського апарату піаніста – так званий принцип «безопорної гри»;

- виконання орнаментики передбачає варіативність та імпровізаційність;

- фортепіано не є удосконаленим клавесином.

4. Аналіз композиції трьох сонат – Сонати d-moll K. 1, Сонати h-moll K. 27 та Сонати f-moll K. 466, які належать до різних періодів творчості Д. Скарлатті, – дозволяє говорити про принципові відмінності у їхньому характері та специфіці виконавської техніки, якою потрібно володіти піаністові. Так у, першій з них домінує дрібна пасажна техніка, а сама соната наближається до токатних або етюдних зразків. За логікою побудови форми – це поки що однотемна соната, що висуває відповідні вимоги до піаніста.

Соната h-moll, K. 27 навпаки, позначена поєднанням поліфонічних прийомів, комплементарно-ритмічних поєднань та пасажної техніки. У музичному творі намічається опозиція двох образів, що стане характерною рисою для сонатної форми пізнього періоду. Суттєвою відмінністю з огляду на піаністичні прийоми є широке використання перехрещень лівої та правої руки, різноманітних штрихів (*legato, non legato, staccato*) та гамоподібних пасажів.

Остання з вибраних Сонат – f-moll, K. 466 – характеризується чіткою дискретністю експозиції в тональному та тематичному плані, хоча побічна партія інтонаційно походить із другого елемента головної теми. З виконавського погляду її характеризують численні мелізми – форшлагги,

морденти, трелі, а також особливої уваги вимагають метроритмічні зміни: чергування тріолей та дуолей (особливо в розробці).

5. Аналіз виконавських версій Сонати d-moll К. 1, Сонати h-moll К. 27 та Сонати f-moll К. 466 дозволив виявити три основні стратегії інтерпретації цих творів:

- Аутентична манера, як правило, властива клавесиністам (П. Антай, П.-Я. Белдер), виконанню яких притаманне деталізація прикрас, імпровізування з орнаментикою (зокрема П. Антай), швидкий темп (хоча тут є винятки – Соната h-moll виконується П. Антаєм досить романтизовано). Показове імпровізування прикрас, включення прикрас в мелодичну лінію без пом'якшень і нівелювання, а також виконання акордів на арпеджіато (початок Сонати f-moll), що продиктовано органічним зв'язком клавірного та лютневого виконавства (манера *brisé*) та традицією «нерівних нот» (*notes inegalés*).

- Компромісна або *quasi*-аутентична манера демонструє інтерпретацію сонат Д. Скарлатті на сучасному фортепіано, яке імітує сухе, безпедальне звучання клавесина притаманне виконавському спадку П. Бартона, Дж. Бернарда, А. Мікеланджелі. Утім, основним недоліком є те, що в такому трактуванні фортепіано не вистачає дзвінкості клавесина, різноманітності його звучання, різнобарвності у мелізмах.

- Романтизована манера представлена у пізніх виконавських версіях Е. Гілельса (Сонати h-moll К. 27, f-moll К. 466), позначених тонкою деталізацією у трактуваннях М. Плетньова, широких бетховенських мазках М. А. Гіль Естеа. Цих виконавців характеризує широке застосування педалізації, значна роль *crescendo* і *diminuendo* як на макро-, так і на мікрорівнях, використання *tempo rubato*, значно повільніші темпи в порівнянні з музикантами, що тяжіють до двох попередніх манер.

Основна тенденція у виконанні сонат Д. Скарлатті полягає у принциповій *мультиопціональності*, багатовибірності виконавських стратегій, що підтверджується не тільки різномаїттям наявних версій, але й

порівнянням виконавських версій різних років, які належать одному піаністу. При зіставленні записів Е. Гігельс Сонати h-moll 1960 та 1984 років, стає очевидним, що музикант відходить від стриманої класицистичності до меланхолійності. Виникає враження, що це 2 різних твори. Таке різноманіття, поліваріантність підходів до трактування клавірних сонат композитора, що часто стає предметом суперечок щодо «стильової гри» та коректності інтерпретації, водночас підтверджує незмінну актуальність його музики та глибину, яку можна розкривати різними шляхами й манерами виконання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Ч. 1 и 2. М. : Музыка, 1988. 415 с.
2. Алексеев А. Д. Клавирное искусство: очерки и материалы по истории пианизма. М. - Л.: Гос. муз. изд-во, 1952. Вып. 1. 252 с.
3. Алексеев А. Д. Методика обучения игре на фортепиано. М. : Музыка, 1978. 288 с.
4. Арнонкур Н. Мои современники Бах, Моцарт, Монтеверди. М.: Издательский дом «Классика XXI века», 2005. 280 с.
5. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
6. Бах К.Ф.Э. Опыт истинного искусства клавирной игры. Книга первая. 1753 г. [пер. и комментарии Е. Юшкевич.]. СПб.: Издательский дом Earlymusic, 2005. 168 с.
7. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. М.: Музыка, 1978. 320 с.
8. Браудо И.А. Об органной и клавирной музыке. М.: Музыка, 1976. 152 с.
9. Браудо И.А. Артикуляция: О произношении мелодии. Л., 1973. 196 с.
- 10.Брянцева В. Н. Орнаментика. Музыкальная энциклопедия: в 6 т.. М.: Советская энциклопедия, 1978. Т. 4: «О – С». С. 105–108.
- 11.Вицинский А. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением (Секреты фортепианного мастерства). М. : Классика-XXI, 2004. 98 с.
- 12.Гинзбург Л. С. Об интерпретации музыки XVIII в.. *Музыкальное исполнительство*. М., 1973. Вып. 8. С. 138–155.
13. Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы. Киев: Музична Україна, 1970. 318 с.
- 14.Доменико Скарлатти (1685 - 1757). Соната для фортепиано К 1 ре минор URL: <https://classic-online.ru/ru/production/1236> (дата звернення: 8.06.2020).
- 15.Доменико Скарлатти (1685 - 1757). Соната для фортепиано К 27 си минор («серый пепел») URL: <https://classic-online.ru/ru/production/1239> (дата звернення: 8.06.2020).

16. Доменико Скарлатти (1685 – 1757). Соната для фортепиано К 466 f-moll. URL: <https://classic-online.ru/ru/production/1946> (дата звернения: 8.06.2020).
17. Долгачева С. А. Жанровые, стилевые и формообразующие особенности сонат Доменико Скарлатти. *Манускрипт*. Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 11. С. 254-259.
18. Друскин М. С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии и Германии XVI-XVIII веков. Л., 1960. 285 с.
19. Евдокимова Ю. Становление сонатной формы в предклассическую эпоху. *Вопросы музыкальной формы*. Выпуск 2. – М., 1972.
20. Захарова О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII в.: принципы, приемы. М.: Музыка, 1983. 76 с.
21. Зими́на И. Н. Клавирные сонаты Д. Скарлатти в репертуаре ДМШ: аспекты музыкального содержания и исполнительской практики. Методическая разработка. Волгоград, 2015. 44 с.
22. Калентьева Н. В. Современное клавесинное исполнительство: инструментарий, техника игры, творческие школы, исторические ориентации: дис. канд. искусствовед. 17.00.02. – музыкальное искусство. Санкт-Петербург, 2020. 244 с.
23. Камынина Е. М. Особенности исполнения клавирных сонат Д. Скарлатти. *Культура и образование*. Апрель 2015. № 4 URL: <http://vestnik-rzi.ru/2015/04/3452> (дата звернения: 8.06.2020).
24. Какая разница: 8 исполнений сонаты Скарлатти URL: <https://arzamas.academy/mag/724-scarlatti> (дата звернения: 1.05.2020).
25. Кёркпатрик Р. Доменико Скарлатти / пер. с англ. и вступ. ст. А. Е. Майкапара. Челябинск: МРІ, 2016. 543 с.
26. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Часть III. Поэтика и стилистика. М. : Композитор, 2010. 376 с.
27. Кириченко П. В. Интонационная лексика и артикуляция пластических и риторических фигур в клавирных сочинениях барокко. – Уфа, 2002.
28. Климовицкий А. И. Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве

- Д. Скарлатти. Вопросы музыкальной формы. М.: Музыка, 1966. Вып. 1. С. 3–61.
29. Коган Г. Работа пианиста. М.: Классика-XXI, 2004. 204 с.
30. Кузнецова Н. М. Творческое взаимодействие исполнителя с музыкальным текстом (на примере инструктивных сочинений И. С. Баха для клавира): автореф дис. канд. искусствоведения. 17.00.02 – музыкальное искусство. Магнитогорск, 2005. 32 с.
31. Ланге В. К. Семантика уртекста и вопросы исполнения старинной клавирной музыки URL: http://lab-ms.narod.ru/statyi_lms/lange_v.k-semantika_urteksta_i_voprosy_ispolnenija.pdf (дата звернения: 7.05.2020).
32. Ландовская В. О музыке. М.: Радуга, 1991. 440 с.
33. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: в 2-х т. М.: Музыка, 1982. Т. 2. XVIII век. 696 с.
34. Маттезон И. Совершенный капельмейстер. *Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков*. М.: Музыка, 1971. С. 235–269.
35. Мелихова Т. В. Жанр сонаты в клавирном творчестве Доменико Скарлатти: курсовая работа /Хабаровский государственный институт культуры. Хабаровск, 2017. 32 с.
36. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. М.: Музыка, 1982. 300 с.
37. Окраинец И. А. Вступительная статья к изданию: Доменико Скарлатти. Сонаты для фортепиано. – В 2 Т.; Т.1. М.: Музыка, 1973. С.6–12.
38. Окраинец И. А. Доменико Скарлатти. Через инструментализм к стилю. М.: Музыка, 1994. 207 с.
39. Паршин А. Аутентизм : вопросы и ответы. *Музыкальное искусство барокко*: сб. тр. МГК им. П. И. Чайковского / [сост. : Т. М. Дубравская, А. М. Меркулов]. М., 2003. Вып. 37. С. 221–233.
40. Пол Бартон URL: <https://www.feurich.com/ru/пол-бартон> (дата звернения: 8.05 2020).
41. Радченков В. М. Этот многоликий клавесин. Возрождение в XX в. (из

- истории европейского клавесиностроения XVII-XVIII вв.). *Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств*. 2013. № 1(33). С. 127–129.
42. Ройзман Л. И. Об исполнении украшений (мелизмов) в произведениях старинных композиторов. *Очерки по методике обучения игре на фортепиано* / Л. И. Ройзман. – М.: Музыка, 1965. Вып. 2. С. 95–125.
43. Репина К. Н. Партитурные признаки текста клавирных сонат Д. Скарлатти. *Семантика музыкального текста*. 2010, 2 (7). С. 194–198.
44. Савина О. В., Серегина Т. Н., Слепкина Ю. В., Фатерина А. В. Освоение стилевых особенностей клавирных сонат Д. Скарлатти в контексте музыкально-исполнительской подготовки студентов в вузе. *Мир науки, культуры, образования*. № 2 (69) 2018. С. 154 – 157.
45. Соланський С. Еволюція основних принципів автентичного виконавства барокової клавірної музики. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтво*. 2013. Вип. 13. С. 57–64.
46. Сонатная форма URL: <https://www.belcanto.ru/sonatnaya.html> (дата звернення: 8.05 2020).
47. Тараева Г. Р. Старинная музыка: аутентичный стиль и интерпретация. *Старинная музыка сегодня: материалы научно-практической конференции*. Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2004. С. 8–23.
48. Холопова В. Н. *Формы музыкальных произведений*. СПб.: Изд-во «Лань», 1999. 496 с.
49. Чинаев В. П. *Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII-XX веков на примере исполнительского искусства: автореф. дисс. ... д. искусствоведения*. М., 1995. 48 с.
50. Шекалов В. А. *Ванда Ландовская – интерпретатор, педагог, исследователь: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Владимир Александрович Шекалов ; Ленинградская консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова*. Л., 1981. 21 с.
51. Шитикова Р. Г. *Контраст в музыке и его жанрообразующая функция в*

- сонате барокко. *Общество. Среда. Развитие*. 2012. № 3. С. 156–161.
52. Шитикова Р. Г. Развитие идеи контраста как жанрообразующего фактора в сонате классицизма и романтизма. *Общество. Среда. Развитие*. 2012. № 4. С. 158–162.
53. Шитикова Р. Г. Формирование семантических признаков сонаты в процессе исторической эволюции жанра: эпоха барокко. *Научное мнение. Философские и филологические науки, искусствоведение*. 2014. № 9. С. 43–52.