

Міністерство культури України

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

Факультет оркестрових інструментів

Кафедра народних інструментів

Пунейко Роман Романович

Профілізація баян

**ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ СОНАТ
ДОМЕНІКО СКАРЛАТТІ НА БАЯНІ-АКОРДЕОНІ**

Дипломна робота для здобуття освітнього ступеня «Бакалавр»

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво

Науковий керівник –

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри народних інструментів

Олексів Я.В.

Рецензент –

ст.викладач кафедри народних інструментів

Олексів Г.В.

Львів 2021

ЗМІСТ

Вступ.....	3
Розділ I. Музика епохи бароко в контексті сучасного виконавства.....	5
Підрозділ 1.1. Теоретична база дослідницької роботи.....	5
Підрозділ 1.2. Технічно-стильові особливості інтерпретації барокової музики, зокрема Сонат Д. Скарлатті на баяні-акордеоні.....	7
Розділ II. Теоретико-виконавський аналіз Сонати h-moll, K 227 Д. Скарлатті...13	
Висновки.....	23
Список використаної літератури.....	25

ВСТУП

Актуальність дослідження. На сьогоднішній день музика епохи бароко посідає особливе місце в контексті сучасних музичних тенденцій. Навіть через майже три століття твори видатних композиторів тої доби не втрачають свою популярність – видатні шедеври епохи виконуються провідними музикантами сьогодення на різних інструментах та є відомими навіть серед людей, які не мають відношення до музики – наприклад, «Грозу» з «Пір року» А. Вівальді, чи

«Токату і Фугу Ре Мінор» Й.С. Баха може впізнати будь-який пересічний громадянин.

Твори італійського композитора епохи бароко Доменіко Скарлатті хоч і не настільки широко відомі, як вище згадані твори, але тим не менш, вони відіграють велику роль в музичному мистецтві загалом. Свої сонати композитор писав на протязі цілого життя. «Дивовижні за своїм образним та змістовним наповненням, деякі з них стали дуже знайомими, впізнавані вже з перших інтонацій, які звучать. Інші знаходяться ще в процесі відкриття і осмислення художніх граней виконавського трактування. Заворожуюче звучить музика, яка переносить нас в далеку епоху, в інший для нас світ, приближаючи, роблячи його більш зрозумілим і близьким»[14, С – 3] - пише В. Ушенін

Велику роль відіграє також творчість композитора в баянно-акордеонному мистецтві та з кожним днем все більше і більше привертає до себе увагу молодих баяністів-акордеоністів, а також дослідників та науковців.

Наукова новизна роботи полягає у дослідженні стилістики виконання сонат Д. Скарлатті на баяні-акордеоні, а також в теоретико-виконавському аналізі Сонати *h-moll* К 227.

Мета роботи – розкриття основних стильових особливостей інтерпретації творів бароко та сонат Д. Скарлатті в загальному та конкретно на баяніакордеоні.

Завдання роботи:

- 1) Ознайомлення з літературою, яка освітлює стилістику інтерпретації музики епохи, творів Д. Скарлатті на клавесині та на баяні-акордеоні;
- 2) Опис ролі музики бароко та творчості Д. Скарлатті в музичному соціумі та в баянно-акордеонному мистецтві;
- 3) Теоретико-виконавський аналіз твору композитора для демонстрації особливостей виконання на баяні-акордеоні на конкретному прикладі.

Об'єкт дослідження – Соната *h-moll* К 227 Доменіко Скарлатті

Предмет дослідження – основні особливості виконання сонат Д. Скарлатті на баяні-акордеоні.

Матеріал дослідження – вивчення та виконання Сонати *h-moll* К 227 на он-лайн конкурсі баяністів-акордеоністів «Vilnius 2021»

Методи дослідження:

- аналітичний – дослідження наукової літератури, яка освітлює питання теми роботи;
- компаративний – порівняння особливостей виконання на клавесині та на баяні-акордеоні;
- практичний – вивчення Сонати *h-moll* К 227 Д. Скарлатті для окреслення основних стильових нюансів у інтерпретації твору та розгляду основних принципів виконання;
- історико-типологічний – визначення набору ознак стилю епохи бароко;
- стильовий – ідентифікація домінантних характерних рис в творчості Д. Скарлатті.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаної літератури.

Розділ 1. Музика епохи бароко в контексті сучасного виконавства.

1.1. Теоретична база дослідницької роботи

З кожним роком баянно-акордеонне мистецтво набуває все більшої популярності в Україні та за кордоном. Почесне місце в навчальноконцертному репертуарі баяністів-акордеоністів займає музика бароко, зокрема творчість італійського композитора Доменіко Скарлатті. Сонати Скарлатті виконуються учнями музичних шкіл, студентами музичних коледжів та академій та приймають важливу участь у всебічному розвитку їхніх інтерпретаторських якостей. Музика композитора часто звучить на концертах відомих баяністів-акордеоністів, а також жодний конкурс не проводиться без обов'язкової вимоги наявності в програмі Сонати Доменіко Скарлатті. Творчість композитора відіграє велику роль в популяризації баянноакордеонного мистецтва а також широко привертає до себе увагу дослідників.

Матеріал, висвітлений у роботі, буде опиратись на дослідження науковців, які можна умовно розділити на декілька блоків: праці, які окреслюють принципи виконання творів епохи бароко, зокрема Сонат Доменіко Скарлатті на клавесині та фортепіано: Бах К. Ф. Е. «Досвід правильного способу гри на клавирі» [3], Алексеєв А. «З історії фортепіанної педагогіки. Посібник з гри на клавирно-струнних інструментах (від епохи Відродження до середини XIX століття)» [2], Друскін М. «Клавирна музика Іспанії, Англії, Нідерландів, Франції, Італії, Німеччини XVI-XVIII століть» [5], Соланський С. «Виконавський дискурс барокової клавирної музики (на прикладі інтерпретації творів Й. С. Баха)» [12], «Еволюція основних принципів автентичного виконавства барокової клавирної музики» [13], Зимогляд Н. «Соната *B-Dur* (К 266) Доменіко Скарлатті: особливості виконавських інтерпретацій» [6], Абебе О. «Клавирні сонати Д. Скарлатті в аспекті аутентичних редакторських підходів» [1], Савіна О. «Освоєння стильових особливостей клавирних сонат Д. Скарлатті в контексті музично-виконавської підготовки студентів у ВНЗ» [11], Окраїнець І. «Доменіко Скарлатті: через інструменталізм до стилю» [9], та на баяні-акордеоні: Карась С.

«Інтерпретація музики бароко на баяні (теоретиковиконавський аспект)» [7], «Ладогармонічні ідеї у творчості Доменіко Скарлатті» [8], Охманюк В. «Особливості інтерпретації барокової музики у баянному виконавстві» [10], Дорохін В. «Добиваючись інтонаційної цілісності. (Деякі особливості артикулювання на баяні на прикладі виконавського аналізу Сонати №9 «Пастораль» Д. Скарлатті)» [4], Ушенін В. Вступна стаття про Доменіко Скарлатті зі збірника «Доменіко Скарлатті. Вибрані сонати в перекладі для баяна (акордеона)» [14].

Особливе місце займають роботи, які висвітлюють основні принципи стилю у виконанні барокових творів загалом на клавішно-струнних інструментах: «Досвід правильного способу гри на клавирі» [3] Карла Філіпа Емануїла Баха, «З історії фортепіанної педагогіки. Посібник з гри на клавішнострунних інструментах (від епохи Відродження до середини ХІХ століття)» [3] А. Алексеєва, «Клавирна музика Іспанії, Англії, Нідерландів, Франції, Італії, Німеччини ХVІ-ХVІІІ століть» [5] М. Друскіна та «Виконавський дискурс барокової клавирної музики (на прикладі інтерпретації творів Й. С. Баха) [12] і «Еволюція основних принципів автентичного виконавства барокової клавирної музики» [13] С. Соланського.

Конкретно про особливості інтерпретації Сонат Д. Скарлатті описано в працях Н. Зимогляд «Соната *B-Dur* (К 266) Доменіко Скарлатті: особливості виконавських інтерпретацій» [6], О. Абебе «Клавирні сонати Д. Скарлатті в аспекті аутентичних редакторських підходів» [1], О. Савіної «Освоєння стильових особливостей клавирних сонат Д. Скарлатті в контексті музичновиконавської підготовки студентів у ВНЗ» [11], Карася С. «Ладогармонічні ідеї у творчості Доменіко Скарлатті» [8], Окраїнець І. «Доменіко Скарлатті: через інструменталізм до стилю» [9] та у вступній статті зі збірника «Доменіко Скарлатті. Вибрані сонати в перекладі для баяна (акордеона)» Ушеніна В. [14].

В баянно-акордеонному мистецтві важливо виділити праці, які демонструють основні стильові особливості виконання музики бароко, такі, як «Інтерпретація музики бароко на баяні (теоретико-виконавський аспект)» [7] С. Карася, «Добиваючись інтонаційної цілісності. (Деякі особливості артикулювання на баяні на прикладі виконавського аналізу Сонати №9 «Пастораль» Д. Скарлатті)» [4] В. Дорохіна та «Особливості інтерпретації барокової музики у баянному виконавстві» [10] В. Охманюка.

Для дослідження є також актуальними праці баяністів-музикознавців таких, як М. Давидов, Д. Кужелев, М. Імханицький, А. Семешко, А. Сташевський, Я. Олексів, А. Душний, Б. Пиц, А. Черноіваненко, І. Єргієв, А. Іванов, С. Платонова.

Важливими для дослідження є роботи з питань проблематики музичного жанру, форми, стилю, гармонії, музичної мови, тембру В. Цукермана, В. Задерацького, М. Михайлова, Л. Мазеля, А. Сохора, О. Соколова, В. Максименка, М. Лобанової, Т. Зелінського, М. Арановського, Я. Якуб'яка, Г. Григор'євої, М. Калашник, а також історії музичного мистецтва Л. Гаккеля, М. Друскіна, Л. Кияновської, М. Тараканова.

1.2. Технічно-стильові особливості інтерпретації барокової музики, зокрема Сонат Д. Скарлатті на баяні-акордеоні.

Музична фактура Сонат Д. Скарлатті вимагає для виконання неабиякої майстерності володіння технічними та виконавськими навичками інтерпретатора та особливого підходу до її опрацювання. Але також великий вплив має обізнаність виконавця в області стилістики інтерпретації музики епохи на відповідному їй інструменті. Про це детально описує в своїй праці «Досвід правильного способу гри на клавирі» [3] К. Ф. Е. Бах. Він зазначає, що «істинне мистецтво клавирної гри базується на трьох речах, настільки тісно пов'язаних між собою, що ні одна з них не може існувати без другої: це аплікатура, правильні

прикраси та хороше виконання» [3, С – 20]. В цьому можна з ним абсолютно погодитись, оскільки правильно розставлена аплікатура в кінцевому результаті вплине на технічну сторону твору, яка в свою чергу не може не справити враження слухача на твір в загальному. Використання прикрас також впливає на звучання твору, і звичайно, прикраси апріорі не можуть бути виконані чітко без вдало підібраної аплікатури. І, найголовніший момент, хороше виконання – те, як інтерпретатор розуміє музику, як він «передає» її слухачеві. Навіть маючи в своєму арсеналі найдосконалішу техніку, без взаємодії виконавця з глядачем, без передання змісту, атмосфери твору всі інші важливі пункти не несуть ніякого значення. В цьому і полягає важливість комплексного поєднання всіх трьох чинників.

А. Алексєєв, який зібрав поради багатьох відомих науковців того часу в хрестоматії «З історії фортепіанної педагогіки» [2] стверджує, що «зросло значення дрібної пальцевої техніки, яка пов'язана з необхідністю ювелірно відточеного виконання всеможливих мелізмів та орнаментальних фігурацій, які складають головну віртуозну складність багатьох клавірних п'єс»[2, С – 9]. Оскільки клавесин – це інструмент для виконання легкої в плані характеру та наповненню музики, то їй природно вимагати від виконавця добре розвиненої такої техніки, чого не можна сказати про органні твори, яким характерна велич та насичена, широка фактура.

М. Друскін пише про дві основні клавірні школи: *legato ma non legato*. Він підкріплює це твердженнями Ф. Куперена та Д. Дірути, де «Куперен настійливо рекомендує тримати пальці наскільки можливо ближче до клавіатури, а Дірута, на відміну від органної зв'язної манери гри, рекомендує грати на клавірі, ударяючи по клавішах» [5, С – 58]. Перечисляючи країни, де була більш популярна та чи інша техніка гри, Друскін зауважує: «В XVIII столітті принципи зв'язної гри торжествують і в інших країнах, можливо тільки за винятком Італії: в підтвердження сказаному згадаємо характер сонат Д. Скарлатті» [5, С – 59]. Виходячи з цієї аргументації, можемо для себе визначити, який штрих буде

коректніше використовувати в музиці композитора. Але «не слід забувати, що музика Скарлатті потребує і зв'язної гри» [5, С – 198] – говорить науковець. У композитора є багато мелодійних, наспівних по своєму звучанню сонат, тому тут потрібно застосувати дещо м'якший штрих.

Творчість Д. Скарлатті Друскін позиціонує, як «недосяжна вершина, яка підноситься серед сучасників» [5, С – 192], та красномовно описує характерні особливості музичної мови композитора: «два моменти вражають насамперед при знайомстві з музикою Скарлатті: по-перше, її динамічний напор, який ламає перепони схоластичних умовностей, і, по-друге, небувала гострота чуттєвих відчуттів, образна конкретність» [5, С – 193], «пошуки нової динаміки та колориту зумовили віртуозні прийоми Скарлатті. Акородові пасажі, охоплюючі весь діапазон клавiру, ніби рвуться на простір із тісних звукових меж клавесину. Так само улюблені прийоми перехресування рук, скачків» [5, С – 197], «навіть чи в досліджуваній період можна назвати другого композитора, у якого повнокровне сприйняття життя поєднувалось б з настільки інтенсивною тягою до формального винахідництва» [5, С – 199].

У своїй статті «Соната *B-Dur* (К 266) Доменіко Скарлатті: особливості виконавських інтерпретацій» [6] Н. Зимогляд порівнює автентичне виконання С. Росса з фортепіанним К. Гранте і зазначає, що «С. Росс особливу увагу приділяє мелізматичі, що вирівнює переходи гармоній. Клавесиніст розшифровує трелі за французьким зразком – з верхньої допоміжної ноти» [6, С – 60]. Цей факт підтверджує слова К. Ф. Е. Баха про важливу роль мелізматички в музиці Бароко. Доторкаючись до питання автентичності виконання музики епохи, важливо згадати статтю С. Соланського «Еволюція основних принципів автентичного виконання барокової клавiрної музики» [13]. Автор зазначає, що «для багатьох музикантів єдиним авторитетом став *Urtext*» [13, С – 59]. Також про це зазначає О. Абебе в статті «Клавiрні сонати Скарлатті в аспекті автентичних редакторських підходів»: «Оскільки творчість Д. Скарлатті нерозривно пов'язана з мистецтвом гри на клавесині, необхідною умовою для розуміння унікальної

звукової образності його творів являється попереднє ознайомлення виконавця зі специфікою клавесину. Однак при зверненні до творів, які базуються на клавесинній техніці гри, не менш важливим являється також і вивчення оригінального тексту сонат Д. Скарлатті (уртекста), який може стати ключем для формування індивідуального сприйняття музичного змісту творів композитора» [1, С – 46].

Декілька хороших настанов почерпнути для себе можуть студенти виконавці з статті О. Савіної «Освоєння стильових особливостей клавірних сонат Д. Скарлатті в контексті музично виконавської підготовки студентів у ВНЗ». «Велике значення в сонатах Д. Скарлатті має метроритм. Оскільки велика частина творів композитора написана в швидких темпах, за одиницю пульсації краще брати цілий такт і не дробити його на долі. Це допоможе в утворенні цілісності форми» [11, С – 156] – пише науковець. Без грамотного «ведення фрази» музична структура буде ніби «розвалюватись». Фразова єдність – це головний аспект, до якого необхідно прагнути виконавцю. «Художні задачі виконання мелізмів в творах композитора потребують від студентів такої якості їх виконання, як «пружність» та темпераментність. Потрібно враховувати, що мелізматика італійського майстра додає музичній лінії конструктивну ясність, підкреслює характерні місця в мелодії та гармонії» [11, С – 156]. І знову підтверджується важливість функції прикрас в музиці Д. Скарлатті.

Щодо динаміки, то О. Савіна радить використовувати контрасні *forte* та *piano*, оскільки «для цього періоду часу були зовсім не властиві терміни «*rosso a poco*», «*crescendo*», або «*diminuendo*» так, як це суперечило динаміці клавесину» [11, С – 156]. Також велику роль автор відводить вмінню правильно артикулювати: «Сонати Д. Скарлатті допомагають виробленню різноманітних штрихів. Наприклад, штрих *legato* не властивий механіці клавесину. *Legato* на клавесинах, порівняно з сучасними інструментами, було не таким глибоким та зв'язним. Тому колосальну роль грало мистецтво артикуляції – різні степені

зв'язування та розчленування» [11, С – 156]. Само собою, О. Савіна говорить про тісний зв'язок артикуляції з аплікатурою і про важливість вміло правильно її підібрати.

Баянно-акордеонній інтерпретації музики бароко присвятив свою статтю В. Охманюк. Тут він піднімає питання використання правильної динаміки: «Панівні інструменти епохи бароко – клавесин та орган найкраще втілювали думку терасоподібної музичної фактури. Ці інструменти мали динамічну рівність звучання. Для них неприйнятними були *crescendo* та *diminuendo*. Чи означає те, що ми мусимо уникати динаміки, що різко змінюється? Зовсім ні, адже можливості баяна дають можливість чітко інтонувати мелодію, надавати рельєфності фразуванню, акцентувати помірно накопичення чи послаблення емоційної напруги при допомозі *crescendo* чи *diminuendo*. Баяністам під час виконання творів бароко потрібно запозичувати звукову специфіку інструмента-оригіналу тільки тоді, коли вона не суперечить характеру твору» [10, С - 211]. Доволі логічним видається користатись всіма можливостями нашого сучасного інструмента, а не обмежуватись тим, на чому зупинився композитор, не маючи достатнього «простору» для втілення ідеї твору повністю.

Про співставлення можливостей давніх інструментів та баяна-акордеона також пише В. Ушенін: «Для створення повноцінно звучного перекладу необхідний не тільки якісний переклад тексту, але і творче охоплення всіх сторін музично-виконавського процесу. Знаходити варіанти, які пов'язують в собі як і оригінальне звучання клавесину, так і можливості виразових засобів нового для втілення інструмента. Створити таке перекладення, яке звучало б не гірше, а навіть в деяких випадках цікавіше оригіналу, а по відчуттях стилістично наближувало б сучасного слухача до епохи бароко. Потрібно тільки враховувати, що образні характеристики і засоби втілення не повинні виходити з відчуття свободи, невимушеності, вишуканості стиля тої епохи» [14]. Простими словами, виконавцю не слід зловживати можливостями нашого сучасного інструменту і не

перестаратись у намаганні зробити звучання твору кращим, ніж його задумав автор.

В баянно-акордеонній музиці роль творчості Д. Скарлатті і музики бароко загалом неможливо переоцінити, тому, що барокова музика у значній мірі заповнює репертуарний «пробіл» і компенсує цим недостаток оригінальних творів. Про це пише в своїй дисертації С. Карась: «Порівняно недавнє впровадження баяна, як концертного інструмента у практику сучасного виконавства загострює репертуарну проблему, оскільки цей відносно «молодий» інструмент об'єктивно не має, подібно до інших академічних інструментів, нагромадженого століттями достатнього обсягу оригінальної літератури. З цим пов'язана необхідність створення перекладень і транскрипцій барокової музики, в яких у новому звуковиразовому середовищі інструмента відтворюється художньо-концепційна суть кожного окремо взятого твору» [7]. Не менш важлива роль музиці цієї давньої епохи відводиться на відомих конкурсах баяністів-акордеоністів, де по навичках інтерпретації творів бароко та Д. Скарлатті визначається рівень виконавця. «Значне місце творчість Д. Скарлатті займає і в репертуарі баяністів-акордеоністів. Виконання його сонат в якості зразка стилістики клавірної музики епохи бароко стало обов'язковим в навчальних програмах коледжів та вищих навчальних закладів, а на багатьох конкурсах – своєрідним тестом, визначаючим рівень музичної культури баяністів та акордеоністів, показником їхнього художнього мислення та володіння засобами передачі музичних образів на інструменті» [14] – пише В. Ушенін. Серед найвідоміших таких конкурсів є: «Der Internationale Akkordeonwettbewerb Klingenthal» (м. Клінгенталь, Німеччина), «Trophee Mondial De L'accordeon», «Coupe Mondiale», «PIF Castelfidardo» (м. Кастельфідардо, Італія), «International Accordion Competition in Vilnius» (Вільнюс, Литва), «Arrasate Accordion Competition» (Аррасате, Іспанія), «International Accordion Music Festival in Przemysl» (Перемишль, Польща) та інші.

Розділ II. Теоретико-виконавський аналіз Сонати *h-moll*, К 227 Д. Скарлатті

В творчому доробку Д. Скарлатті налічується понад п'ятсот сонат. Кожна соната за своєю стилістикою та наповненням є неповторна та індивідуальна, а також розвиває різні якості інтерпретатора – правильну артикуляцію, дрібну техніку, культуру гри, вміння вести фразу. Повільні, наспівні сонати, яких є порівняно небагато, розвивають ліричну сторону виконавця. Для глибшого занурення в розмаїття музики композитора пропоную детально розглянути всі тонкощі стилістики виконання на прикладі аналізу Сонати *h-moll*, К 227.

Соната написана в простій двочастинній формі, що характерно для творів композитора, контрасна, безрепризна. Те, що друга частина не є тематично споріднена з першою, вирізняє її серед інших сонат. Обидві частини, хоч і виконуються в швидкому темпі, є зовсім різні по характеру і дають можливість в повній мірі продемонструвати всі виконавські навички інтерпретатора.

Перша частина написана в розмірі $2/4$ та виконується в темпі *Allegro* (рекомендую виконувати приблизно в темпі «четвертна = 90-100 ударів на хвилину»). За будовою вона нагадує експозицією сонатної форми, тут можемо виділити головну (з 1 по 12 такт), сполучну (з затакту до 13 такту по 23 такт), побічну (з 24 такту по 57 такт) та заключну партії (з 58 такту по 70 такт).

Головна партія починається в тональності *h-moll* та закінчується домінантовому акорді (*Fis-dur*). В головній партії спостерігаємо канонічну імітацію головної теми – вона точно повторюється нижнім голосом. Це є риси поліфонії – що також відрізняє сонату від інших, більшість яких має гомофонний склад. Щодо характеру виконання, інтерпретатору слід перші вісімки заграти коротко, ні в якому разі не лігуючи, і не перебільшувати зі *staccato*, в танцювальному характері, з опорою на сильні долі. Трактуючи «потанцювальному» музику першої частини, можна добитись легкості та фразової рухливості, тим самим «не зтягуючи». На майстер-класі в рамках конкурсу баяністів-акордеоністів *Perpetuum Mobile 2021*, що відбувся цього року он-лайн, професор Фредерік Дешампс радить опиратись на сильні долі, подібно тому, як показує диригент: від сильної долі диригент завжди відштовхується знизу, подібно старовинним танцям, де танцюристи опираються та відстрибують від підлоги. В другому такті мордент граємо зверху, згідно французького зразку, трішки ніби «опираючись» на першу верхню ноту, тим самим добиваючись легкості виконання прикраси. Виконавцю потрібно пам'ятати про роль орнаментики в цій музиці. В третьому такті у верхньому голосі необхідно залігувати ля# з сі, тим самим імітуючи механіку затихання звуку на клавесині. Ля# потрібно злегка атакувати, а сі взяти дещо м'якше і акуратно зняти, адже «від зняття більше залежить звучання ноти, ніж від її взяття» – говорить Фредерік Дешампс.

Allegro

В нижньому голосі з точністю потрібно повторити тему. Тут вже можуть виникнути труднощі із зігранням морденту в нижньому голосі, адже механіка лівої руки дещо поступається правій в зручності виконання швидких нот, чого не можна сказати про механіку старовинних клавіроподібних інструментів. В п'ятому та шостому тактах виписаний форшлаг потрібно зіграти рівно, в долию і як шістнадцяту ноту. Ці чотири нотки повинні прозвучати, як чотири рівні шістнадцятки. Рівномірні вісімки, які йдуть далі, граємо однаково впродовж цілого твору – коротко, як на початку, з опорою на сильну долию, роблячи перші ноти трішки довшими. Обов'язково виконавцю потрібно звертати увагу на акуратність взяття та зняття цих вісімок – адже культура гри в музиці

Д. Скарлатті – один з основних критеріїв, по яких можна визначити рівень гри музиканта. Паралельно в нижньому голосі є низка шістнадцятих нот – їх ми також граємо однаково – не *legato*, не *staccato*, а окремо, *quasi tenuto*, знову наслідуючи виконання швидких нот на клавесині. У восьмому такті структура міняється – шістнадцятки вже граємо в правій руці, а в лівій граємо рівномірні четвертні, в стилі органного пункту – їх ми граємо м'яко та акуратно, дещо довше, ніж вісімки, але також окремо. Міх ведемо рівно, забезпечуючи фразування аж до останнього домінантового акорду в дванадцятому такті – не «рубасмо» фразу.

В дванадцятому такті починається сполучна партія. Її функція – підготовка побічної партії відхиленням в паралельну тональність.

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 10-13) features a vocal line starting with a D chord and a piano accompaniment starting with a G chord. The second system (measures 14-17) continues the vocal line and piano accompaniment. The third system (measures 18-21) shows the vocal line ending and the piano accompaniment continuing. The key signature is D major, and the time signature is 4/4.

Тут також присутня імітація, а також секвенційний розвиток та тональна нестійкість. Новий тематичний матеріал подається у верхньому голосі, а в нижньому голосі звучить фрагмент основної теми в домінантовій тональності *Fis-dur*.

Тут є важлива тонкість: перед вступом цієї теми в правій руці у нас звучить домінантовий акорд, який завершує головну партію. Його потрібно заграти коротше, ніж інші четвертні, але щоб виділити вступ теми, необхідно злегка акцентувати ноту до#. В протилежному випадку ми просто не почуємо вступ теми, оскільки попередній акорд треба зфілірувати міхом, щоб акуратно завершити його звучання. В такті 14 та 16 четвертні граємо на затихання: перша трішки голосніша, друга відповідно дещо тихіше. Тут ми користуємось перевагами нашого інструменту – застосовуємо варіативну динаміку, яка в деякій мірі робить звучання цікавішим, чого не можна сказати про рівний звук автентичного інструменту. Сполучну партію можна умовно поділити на дві фрази: 4+4+2 доповнюючі такти. Кульмінацією частинки є 21-й такт, який пізніше переходить у побічну партію.

Побічна партія складається з чотирьох періодів: 8+8+7+11:

Перший та другий періоди поділені на два речення та звучать в тональності *D-dur*. Секвенції та переключки між голосами – основний матеріал. Тут потрібно звернути увагу на акуратну гру лівої руки: треба зробити легкий замах, але без удару, що забезпечить м'яке звучання вісімок та четвертих. Аналогічно граємо в правій руці в другому реченні. Тут виникає технічна складність – шістнадцяті тріолі в лівій руці буде важче заграти. Досягнення однакового штрихового звучання правої та лівої руки вимагає до себе ретельного підходу та скурупульозного вправління.

Другий період є повторної будови. Він складається з двох речень, друге з яких точно повторює перше. Для різноманітності рекомендується в першому реченні зробити *crescendo*, в кадансі на третю долю 35-го такту зробити кульмінацію і на початку другого речення зробити *subito piano*. Не забуваємо за фразування та акуратну гру вісімок в лівій руці.

Третій та четвертий період побудовані на матеріалі другого, але за звучанням мають риси розробковості. В 42-му такті відбувається зміна гармонії – відбувається модуляція в тональність мінорної домінанти. Цю зміну треба показати за допомогою *subito piano*. Для цього в попередніх двох тактах потрібно зробити *crescendo*, а також зробити невеличку люфт-паузу між 41-м та 42-м тактами. Під час гри в повільному темпі такі паузи рекомендується грати дещо

перебільшено для забезпечення в готовому вигляді твору чіткого структурування. Також необхідно трішки призаповільнити в кінці 42-го такту, ніби «зависнути» останній долі, тим самим акцентуючи увагу на зміні гармонії. Але далі коректним буде трішки прискорити з 43-го по 45-й такт, ніби «наздоганяючи» фразування і «сісти» на першу долю 46-го такту, показуючи закінчення музичної думки. Форшлаг розв'язуємо, як дві вісімки.

Четвертий період, як і третій ділиться на два речення, які абсолютно однакові. Тональність – *fis-moll*. Тут є важливий момент: добавляється нижній голос в правій руці. Виконавцю слід заграти його, як на початку: залігувати першу четвертну з другою, а другу взяти коротше. Щодо динаміки, то перше речення граємо на *crescendo*, а в другому знову робимо *subito piano* і люфтпаузу, розділяючи їх.

Заклучна партія складається з трьох речень та доповнення:

The image displays three systems of musical notation for piano accompaniment. The first system shows a short melodic phrase in the right hand and a bass line in the left hand. The second system starts at measure 59 and features a more complex melodic line in the right hand with a steady bass line. The third system starts at measure 67 and concludes with a final cadence in the right hand and a sustained bass line in the left hand.

Перше речення – це секвенція, їй характерна тональна нестійкість, але в другому реченні та доповненні закріплюється тональність *fis-moll* – тональність доміанти, в якій, за всіма правилами старо-сонатної форми і має закінчуватись перша частина. Перше речення написано на матеріалі першого періоду побічної партії. Граємо аналогічно, тільки можемо дещо сильніше «відштовхнутись» від

першої долі, трішки коротше граємо першу долю в лівій руці, адже тут вже написана восьма нота, а не четвертна. Виходячи з цього, зміниться також характер звучання: тоді, як в побічній партії мотив звучить м'яко, то тут він більш гострий та скерцозний. В другому реченні в правій руці написаний ряд шістнадцятих тріолей, які потім граються в лівій руці в третьому реченні. Основна складність тут і є однакове звучання шістнадцяток і в правій, і в лівій руці. В кінці робимо *ritenuto*, але тільки на двох останніх вісімках 69-го такту і м'яко «сідаємо» на четвертну. Як прийнято в сонатах Д. Скарлатті, першу частину обов'язково повторюємо.

Перша частина вражає своєю різноманітністю викладу музичного матеріалу. Вона набагато різноплановіша, ніж друга частина і вимагає від інтерпретатора широкого арсеналу штрихів. Проте друга частина технічно набагато складніша – вона звучить в швидкому темпі і їй характерний стабільний рух шістнадцятими нотами. Розмір тут 3/8, а рекомендований темп – четвертна з крапкою = 75-80 ударів на хвилину. Важливо тримати рівність темпу і завжди ніби «рухатись вперед», частинка повинна звучати ніби на «одному диханні». Тут є постійні секвенційні ходи, що зумовлює тональну нестійкість, та повторення матеріалу. Основна тональність закріплюється аж в коді – повернення в *h-moll*. Тут також присутня імітація – нижній голос повторює низку шістнадцятих у верхньому голосі. По формі другу частину важко поділити на фрази, але все ж тут можна виділити декілька змінних мотивів.

Перший мотив: 77-й – 82-й такт. Показ теми, потім низхідна секвенція по тональностях *b-A-G*. Щодо виконавських тонкостей виконання, тут потрібно звертати увагу на ліву руку: акуратне філірування звуку міхом для забезпечення затихання четвертних нот, а також опора на сильні долі.

По динаміці граємо спочатку впевнено на *forte*, під час секвенції робимо *diminuendo*, і переходимо до другого мотиву.

За будовою можемо його поділити так: 1+12+10+6, де перший такт є предиктом, другі 12 тактів – висхідна секвенція з двох ланок (*D-A-D-A-D7-B* та *e-B-e-B-e7-C#*, де 88-й, 89-й та 94-й, 95-й такти відіграють роль зв'язки між ланками), а наступні 10 – продовження тієї самої секвенції, але вона скорочена (*f#-C#-f#-C#-F#* та *b-F#-b-F#-b*, тут зв'язуючими є 100-й та 105-й такти, які по звучанню є, як 83-й такт):

Останні шість тактів – також дві секвенції: перші три такти мають три ланки, наступні три повторюють цю секвенцію в ракохідній інверсії. Тональність тут міняється в двічі кожному такті: *e-A, D-G, c#-F#, b-e, A-D, G-c#*.

Тут вже слід звернути увагу на звучання правої руки: ми бачимо, що в секвенціях остання вісімка такту залігована з першою, що не дає можливості акцентувати першу долю. Ліва рука повинна звучати фоново та легко, не в'язно, а окремо. Для цього потрібно багато практикуватись в повільних темпах і не зловживати переграваннями в швидких. Динамічною кульмінацією мотиву є рубіж 105-го та 106-го тактів.

Третій мотив є підготовкою коди. Будова тут така: 6+1+6. Дванадцять однакових тактів та один зв'язуючий між ними. Характерні повторення матеріалу в стилі органного пункту. Тональність тут постійно змінюється від $F\#$ до b і підготовлює закріплення основної тональності Сонати в коді. В 117-му та 123-му тактах потрібно дати замах на першу долю, щоб шістнадцяті тріолі прозвучали конкретно і не «вибивали» слухача з контексту.

The image shows a musical score for piano. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 113 and ends at measure 118. The second system starts at measure 119 and ends at measure 124. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The right hand plays a melodic line with some syncopation. Measures 117 and 123 feature sixteenth-note triplets.

З 125-го такту і до кінця – кода. Будова: період повторної будови, 12 тактів та два доповнення – 4+3 такти:

Повернення в основну тональність *h-moll*. Тут особливу увагу треба приділити правильному використанню штрихів. Постійні синкопи також повинні органічно вписуватись в загальний метроритм. Можемо зауважити, що у верхньому голосі лівої руки майже постійно тягнеться нота сі. Рекомендується її грати коротко, як четвертну і знімати разом з четвертними у нижньому голосі. Синкоповані другі долі потрібно злегка атакувати, і зфілірувати міхом звук вже по звичному нам принципу. Форшлагі для різноманітності граємо в першому реченні, як написано, а в другому розв'язуємо – робимо дві шістнадцяті. В кінці робимо невеличке *ritenuto* і повторяємо частинку ще раз.

За другим програванням стараємось виконати частинку не однаково – добавляємо різноманітні морденти, трелі і тд. Елемент імпровізації був дуже важливий в епоху бароко і інтерпретатори того часу дуже добре володіли цим навиком. В. Охманюк писав: «Виконавець у процесі виконання мав можливість не лише по-різному інтерпретувати твір, але і міг варіювати його обрис, змінюючи фундаментальні основи музичної мови, поки не знаходив один з найкращих варіантів»[10, С - 210]. Тому композитори рідко вказували в тексті позначки прикрас, залишаючи цю роботу виконавцям.

Щодо вибору регістрів, настійливо рекомендується використовувати простий «баянний» регістр – «кларнет» з «концертіно». Помилковим є

використання в клавірних творах епохи бароко реєстрів, які включають в собі «фагот»: «орган», «тутті», тощо. Професор Фредерік Дешампс зазначає, що «клавесин є легким, прозорим за своїм звучанням інструментом, і використання «фаготових» реєстрів в клавірній музиці є неможливим. Ми можемо використовувати такі реєстри в органних творах, наприклад, але аж ніяк не в клавірних». В рідкісних випадках дозволяється використання реєстру «баян з пікколо» для добавлення яскравості, дзвінкості звучання правої руки в тому випадку, коли ліва рука звучить надто голосно і «перекрикує» праву.

Сучасному баянно-акордеонному виконавцю слід багато слухати музику бароко, тим самим формуючи власний, неповторний стиль виконання творів епохи. «Пізнавально-накопичуваний фактор інспірує нову якість, що забезпечує активність самого процесу виконання, розвиненість аналітико-синтезуючої здатності мислення. Це є прямим шляхом до виявлення конкретних закономірностей барокового стилю та ідентифікації його ознак» [7]– писав у своїй дисертації «Інтерпретація музики бароко на баяні» С. Карась, підкреслюючи важливість прослуховування та аналізу інтерпретацій різних виконавців на баяні-акордеоні а також на інструментах, для якого був написаний твір. Серед виконань Сонати *h-moll* К 227 Д. Скарлатті рекомендую для прослуховування клавесинне виконання С. Росса.

ВИСНОВКИ

Творчість композиторів епохи бароко – справжня перлина в музичному мистецтві всіх часів. Елегантність, вишуканість, монументальність – все це характерно музиці цього часу, яка аж до сьогодні користується популярністю. Епоха бароко подарувала нам таких видатних композиторів, як Й. С. Бах, Г. Ф. Гендель, Д. Букстехуде, Й. Пахельбель, Ж-Ф. Рамо, Ф. Куперен, К. Ф. Е. Бах, А. Вівальді, А. Кореллі, Т. Альбіноні, а також Д. Скарлатті та інші. Тема музики бароко є широкодосліджувана – багато музикознавців, науковців, теоретиків присвятили немало кількість часу для написання своїх робіт про музику епохи.

Одним із популярних композиторів, музика якого виконується в наш час, є італієць Доменіко Скарлатті, «візитною карточкою» якого є його 555 Сонат, або як їх називав сам композитор, «Esercizi». Сонати Скарлатті виконуються всіма музикантами, від малого до великого. Вони є різнобічні, їх складність варіюється від простих, які підійдуть для розвитку учнів музичних шкіл до складних, які будуть серйозним випробовуванням і для досвідчених, відомих концертних виконавців. Немає межі у рівні майстерності виконання Сонат: завжди можна почерпнути для себе щось нове. Музика композитора виконується на різних інструментах: починаючи від автентичного клавесину, закінчуючи гітарою.

Творчість Д. Скарлатті також знайшла своє відображення в баянноакордеонному мистецтві: сонати виконуються на всіх престижних конкурсах, де одним з критеріїв є вміння інтерпретувати барокову музику, за яким визначають рівень розвитку музикантів, а також на концертах в рамках конкурсів та фестивалів. Продемонструвати цю легкість, прозору фактуру Сонат є інколи навіть важче, ніж виконати широко фактурні та масштабні полотна сучасних баянних композиторів.

В дослідницькій роботі був проведений теоретико-виконавський аналіз

Сонати *h-moll* К 227 і продемонстровані різні особливості її виконання на баяніакордеоні. Дана соната характерна своєю несхожістю з іншими сонатами, а також наявністю різних технічних прийомів, які є нелегкі для виконання і вимагають ретельного вправлення. Тут присутні і ліричні інтонації, і напористий характер. Соната рекомендується для виконання студентам музичних академій на конкурсах та концертах.

Підсумувавши вище сказане, можемо сказати, що роль музики бароко та творчості Д. Скарлатті неможливо переоцінити. Вона напряму впливає на розвиток професійного музиканта, зокрема баяніста-акордеоніста, а також сприяє популяризації баянно-акордеонного мистецтва на просторах сучасного музичного життя.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ

1. Абебе О. Клавирные сонаты Д. Скарлатти в аспекте аутентичних редакторських підходів. «Молодий вчений», 2019. - №10 (74), С. 45-49.
2. Алексеев А. Из истории фортепианной педагогики. Руководства по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождение до середины XIX века). Хрестоматия. «Музична Україна», Киев – 1974.
3. Бах. К. Ф. Е. Опыт истинного искусства клавирной игры. Книга первая. 1753 г. Издательский дом «EARLYMUSIC», - 2005.
4. Дорохін В. Добиваючись інтонаційної цілісності. (Деякі особливості артикулювання на баяні на прикладі виконавського аналізу Сонати №9 «Пастораль» Д. Скарлатті). Сучасні проблеми музичної педагогіки та виконавства. Ялта, 2006. – Вип. 1. – С. 36-43.
5. Друскин М. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI – XVIII веков. Государственное музыкальное издательство, Ленинград, 1960.
6. Зимогляд Н. Соната *B-Dur* (К 266) Доменіко Скарлатті: особливості виконавських інтерпретацій. Культура України, 2019. – Вип. 63. – С. 53-64.
7. Карась С. Інтерпретація музики бароко на баяні (теоретико-виконавський аспект). Львів, 2006.
8. Карась С. Ладогармонічні ідеї у творчості Доменіко Скарлатті (аналітичний аспект виконавства). Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К.: НМАУ, 2003. – Вип. 26. – Кн. 9. – С. 242-255.
9. Окраинец И. Доменико Скарлатти: через інструменталізм к стилю. Москва, «Музыка», 1994.

10. Охманюк В. Особливості інтерпретації барокової музики у баянному виконавстві. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. 2020. - №3. – С, 208-213.
11. Савина О. Освоение стилевых особенностей клавирных сонат Д. Скарлатти в контексте музыкально-исполнительской подготовки студентов в вузе. Мир науки, культуры, образование, 2018 - №2 (69), С. 154-157.
12. Соланський С. Виконавський дискурс барокової клавірної музики (на прикладі інтерпретації творів Й. С. Баха). Львів, 2011.
13. Соланський С. Еволюція основних принципів автентичного виконавства барокової клавірної музики. Вісник Львівського університету. Серія мистецтво. 2013. – Вип. 13. – С. 57-64.
14. Ушенин В. Доменико Скарлатти. Избранные сонаты в переложении для баяна (аккордеона). Вступительная статья о Доменико Скарлатти. Ростовна-Дону: Печатный квартал, 2019.

Посилання на виконання Сонати *h-moll* К227 Доменіко Скарлатті:

<https://www.youtube.com/watch?v=i9JHhizf4CM&t=235s> 0:25 – 5:19