

Міністерство культури та інформаційної політики України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Оркестровий факультет
Кафедра народних інструментів

Бігун Вікторія Василівна

Дипломна робота для здобуття освітнього рівня “Бакалавр”

зі спеціальності 025 Музичне мистецтво

СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ СОНАТ ДОМЕНІКО
СКАРЛАТТИ НА БАЯНІ ТА АКОРДЕОНІ

Керівник: ст.викладач кафедри
народних інструментів

_____ **Олексів Г. В.**

Рецензент: кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри народних інструментів

_____ **Карась С. О.**

Львів – 2021

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИКОНАННЯ СОНАТ ДОМЕНІКО СКАРЛАТТІ.	
1.1. Джерельна база дослідження.....	6
1.2. Загальні особливості вивчення та виконання музики доби Бароко....	9
1.3. “Сонатна” творчість Доменіко Скарлатті як віддзеркалення стилю доби Бароко.....	14
РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СОНАТ ДОМЕНІКО СКАРЛАТТІ НА БАЯНІ / АКОРДЕОНІ.	
2.1. Специфіка адаптації барокової клавірної музики для баяна та акордеона.....	18
2.2. Основні параметри відтворення стильових особливостей сонат Доменіко Скарлатті при виконанні на баяні /акордеоні.....	22
ВИСНОВКИ.....	29
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	31

Вступ

Актуальність теми. В кінці ХХ на початку ХХІ століття спостерігаємо зростання звернення композиторів до баянного/акордеонного мистецтва. Зокрема, з'являється велика кількість сучасних творів різних за стилями та напрямками. Це сприяло значному збагаченню баянного репертуару різножанровою та різнохарактерною музикою. Однак, зацікавленість музикою епохи бароко не залишає сталі позиції.

Формування професійного виконавця неможливо уявити без систематичного вивчення класичної спадщини. Сьогодні в програмах конкурсів і баянних фестивалів різного рівня зустрічаються клавірні твори епохи бароко, більшість яких стають обов'язковими для виконання, як показник рівня виконавської майстерності конкурсантів. Наприклад, твори Й.С. Баха, Д. Скарлатті, А. Вівальді стають невід'ємною частиною репертуарних вимог до таких престижних конкурсів, як «Coupe Mondiale», «Trophee Mondial», «Perpetuum Mobile» та багатьох інших. Музика доби бароко стала широко популярною серед публіки, і релевантною для фахівців.

Під час виконання старовинної музики найбільш яскраво проявляється виконавська культура самого музиканта. «Відточений стиль» вимагає такого ж витонченого виконання, тому барокова музика є зразком і мірою виконавської майстерності баяніста/акордеоніста. Основними факторами професійної інтерпретації барокової музики є вдала адаптація фактури, технічність апарату, віртуозність, динамічні градації, культура міховедення, багатство артикуляційності та насиченість штрихової палітри, агогічні тенденції. Отже, усі вище згадані чинники найбільш повно передають стиль та атмосферу епохи.

Важливо згадати про педагогічну необхідність прививати учням любов і вміння виконувати старовинну клавірну музику, яскравим прикладом якої є

сонати Д. Скарлатті. Адже саме в клавірних мініатюрах яскраво проявляються риси світовідчуття і композиторських прийомів барокової музики. Включення в навчальний процес клавірної музики на всіх щаблях музичної освіти безсумнівно допомагає зрозуміти та освоїти дуже важливий пласт музичної культури. Це зумовлює **актуальність** теми дослідження.

Мета роботи: визначити стильові особливості виконання сонат Д. Скарлатті на баяні та акордеоні.

Завдання дослідження:

- проаналізувати наукову базу, дотичну до теми роботи;
- охарактеризувати загальні закономірності виконання клавірної музики епохи Бароко;
- охарактеризувати сонатну творчість Д. Скарлатті як відображення стилю доби бароко;
- вивчити специфіку адаптації клавірної музики для баяна та акордеона;
- розглянути особливості перекладення сонат Д. Скарлатті для баяна/акордеона.

Об'єкт дослідження: сонати Доменіко Скарлатті.

Предмет дослідження: стильові особливості виконання сонат Доменіко Скарлатті на баяні/акордеоні.

Методи дослідження:

- історичний;
- аналітичний;
- дедуктивний;
- компаративний;
- стильовий;
- типологічний;
- синтезуючий.

Наукова новизна полягає у тому, що:

Вперше комплексно виявлено стилістичні особливості та подальші тенденції виконавського осягнення сонат Д. Скарлатті на баяні/акордеоні.

Уточнено основні теоретико-виконавські засади адаптації та виконання барокової музики на баяні/акордеоні на прикладі клавірних сонат Д. Скарлатті.

Доповнено дослідження технічних аспектів виконання баяністом/акордеоністом музики доби бароко.

Практичне значення полягає в тому, що матеріали дипломної роботи стають підґрунтям для подальшого вивчення теорії та практики виконання сонат Д. Скарлатті на баяні/акордеоні. Основні положення та результати можуть бути використані в навчально-педагогічному процесі та стати поштовхом для подальших наукових розробок.

Інформаційну базу дослідження складають наукові праці фахівців у напрямі баянно-акордеонного мистецтва – М. Давидова, С. Карася, Ф. Ліпса, М. Імханицького та ін., вчених-музикознавців – І. Окраїнець, І. Браудо, Р. Керпатріка та ін., які досліджували музичне мистецтво доби Бароко і Д. Скарлатті, зокрема.

Структура роботи: Складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаної літератури (містить 35 джерел). Загальний обсяг роботи становить 33 сторінки, із них основний текст складає 30 сторінок.

РОЗДІЛ 1.

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИКОНАННЯ СОНАТ ДОМЕНІКО СКАРЛАТТІ

1.1. Джерельна база дослідження

Сьогодні старовинна музика, перш за все музика бароко, становить невід'ємну частину репертуару баяністів та акордеоністів з усього світу, без неї неможливо уявити отримання професійної освіти. У процесі її розвитку спостерігається еволюція, зумовлена тим, що сам баян протягом декількох десятиліть зробив потужний ривок у своєму розвитку.

Методологічну та концептуальну основу нашого дослідження складають наукові праці українських і зарубіжних вчених-мистецтвознавців, предметом вивчення яких були різні напрямки розвитку народно-інструментального, зокрема баянно-акордеонного мистецтва, а саме:

- «Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста)» (М. Давидов) [11];
- «Методика перекладення інструментальних творів для баяна» (М. Давидов) [12];

Наукова думка в галузі музичного мистецтва, представлена в ґрунтовних працях Б. Асаф'єва [6], І. Браудо [8], Ф. Ліпса [20], дозволила побачити музику доби бароко в широкому контексті баянно-акордеонного виконавства.

Д. Шрейбер в своїй статті про роль барокової музики в сучасній баянній педагогіці звернув увагу, що «спочатку перед виконавцями та викладачами постало питання про виправданість і доцільність баянного прочитання старовинної музики. Чи можливо виконувати на баяні музику, написану для клавесина, клавікорда, органу, скрипки? Чи є правомірним вносити її в навчальні та концертні програми баяністів або допустимо лише

слухати, осягаючи красу і глибину цих шедеврів? Якими критеріями слід керуватися? Сам час відповів на це питання» [35, с. 25]. І, дійсно, сьогодні не виникає питань щодо доцільності виконання баяністами та акордеоністами музики доби бароко.

Також Д. Шрейбер стверджує: «Якщо проаналізувати специфіку звукоутворення на баяні, то виявиться, що з усіх параметрів, що були в барокових інструментах, тут відсутня тільки можливість виділення окремого звука із загальної фактури, притаманна клавикорду (а також фортепіано). Проте багатотембровість, діапазон динаміки і квазіорганність звучання дають можливість виконавцю достовірно і переконливо інтерпретувати старовинну музику на баяні» [35, с. 27-28].

Крім названих праць виникла необхідність звернутися до монографічних досліджень, книг і збірників статей вітчизняних і зарубіжних вчених: М. Друскіна [13], С. Карася [18] та ін., в яких розглядаються історико-теоретичні аспекти загального розвитку барокової музики, формування основ її виконавської інтерпретації, еволюції стильових зразків тощо.

Зокрема, С. Карась у своїй праці «Інтерпретація музики бароко на баяні (теоретико-виконавський аспект)» вивчив не лише стан музикознавчої думки сучасності щодо музичної інтерпретації барокових творів на баяні, а й проаналізував жанрово-стильові особливості їх виконання та обґрунтував основні теоретико-виконавські засади інтерпретації на баяні/акордеоні барокової музики різних жанрів.

Для цілісного розуміння та інструментального втілення стилістичних особливостей музичної культури епохи Бароко необхідним є розширення репертуарних кордонів. Однією з найцікавіших і своєрідних сторінок мистецтва першої половини XVIII століття є творчість Доменіко Скарлатті, основну мистецьку спадщину якого склали клавірні сонати.

«Багатогранність художнього світу сонат композитора приваблює дедалі більшу кількість виконавців різних стильових напрямів та

національних шкіл, виявляючи нові сторони творчості композитора. В опусах Д. Скарлатті відображаються стильові особливості епохи Бароко, оскільки саме через музичний стиль розкриваються зміст та смислові нюанси музичних творів» [16, с. 54] – пише Н. Зимогляд у своїй статті «Соната В-dur (К 266) Доменіко Скарлатті: особливості виконавських інтерпретацій».

На сучасному етапі сонати Д. Скарлатті є важливим і затребуваним художнім матеріалом для навчання у вітчизняних музичних навчальних закладах усіх рівнів, а також неперевершеним концертним репертуаром для виконавців-баяністів.

Науковий інтерес до творчості видатного італійського маестро, незважаючи на нечисленну кількість досліджень, також посилюється. Так, книга американського музикознавця Р. Керкпатріка «Доменіко Скарлатті», є найповнішим, ґрунтовним і вичерпним дослідженням життя та творчої спадщини італійського композитора [3]. Також він створив хронологічний каталог сонат Д. Скарлатті (з позначкою К №) та опублікував повне видання всіх 555 сонат (1972 р.) [16].

Вивченню стилістики Д. Скарлатті через призму інструменталізму присвячена праця І. Окраїнець, яка на основі детального музикознавчого аналізу успішно об'єднала історичний, теоретичний, інструментально-виконавський і культурологічний підходи [25].

Проблеми виконавства музики епохи Бароко розглядала Н. Кашкадамова в праці «Мистецтво виконання музики на клавірно-струнних інструментах» [19], питання західноєвропейської барокової естетики досліджувала М. Лобанова [21, 22].

Проте питання відтворення стильових особливостей сонат Д. Скарлатті на баяні/акордеоні у науково-дослідницькому контексті на цей час потребують поглиблених досліджень.

1.2. Загальні особливості вивчення та виконання музики доби Бароко

Оскільки творчість Д. Скарлатті є відображенням доби Бароко, а точніше яскравим прикладом її клавірної музики, їх варто детально розглянути, особливу увагу приділивши саме стилістиці оригінальної клавірної музики.

Вивчивши цілий пласт «барокової» літератури Н. Городініна пропонує такі тези: «В цю епоху тембр інструменту не мав вирішального значення. Композитор в нотах фіксував якийсь абстрактний звуковий образ твору, «музику взагалі». Справа навіть не в тому, що виконавці вільно заміняли інструменти, а в тому, що композитори не бачили принципової різниці, на яких інструментах буде виконуватися той чи інший твір» [10, с. 3].

Проте, клавір, в решті решт, знаходить і власну школу, і власний стиль, і власну літературу. У сучасному її розумінні, клавірна література з'являється в середині XIV століття, розквіт же її відноситься до XVI століття. Протягом XVI-XVIII століть клавірна музика розвивається і поступово вичерпує себе як певне ідейно-стильове явище [13].

Назва «клавір» в старовинній музиці відносилась до інструментів різного типу, (на чолі з клавесином і клавикордом), забезпечених клавірним механізмом, що володіють певними звуковими особливостями і специфічними принципами виконання [10].

«Клавикорд – це «базовий» інструмент. Видобування звуку на клавикорді відрізняється тим, що найменша зміна сили натискання супроводжується зміною відтінку і сили звуку. Клавикорд, в порівнянні з клавесином, більш глухий і тихий інструмент, він позбавлений яскравості, барвистості, але необхідний для створення співучого, плавного звуку. Його звучанню була властива теплота і задушевність» [10, с. 3] – таке визначення на основі вивчених праць виводить Н. Городініна.

Іншим клавійно-струнним інструментом, який досяг набагато більших висот, ніж клавикорд, який викликав появу цілого пласта літератури, був *клавесин*. Він має «металеву гостроту» звучання, його тембр «різко окреслений», граючи на ньому не можна впливати на силу і відтінок звуку. У порівнянні зі звуком клавикорда, звук клавесина більш «суворий» і чіткий [10, с. 4].

Клавір – це інструмент, який уособлює цілу епоху, що відзначена особливою атмосферою. Виконуючи клавірні твори, потрібно перш за все пам'ятати, що це «домашнє» мистецтво, на відміну, скажімо, від сценічного – опери, симфонії або кантати, ораторії. Проте, вона є складною і різноплановою, а також володіє певним набором засобів вираження, властивим саме клавіру – фактура, техніка і т.д. Клавірна література, особливо у Франції, Німеччині та Італії, відзначена високохудожнім вдосконаленням. Вершини вона досягає в першій половині XVIII століття [19]. Потім клавір починає поступово «відсуватися» на другий план, поступаючись місцем фортепіано. Новий інструмент, що втілює в собі інші виконавські та творчі завдання, до початку XIX століття повністю витісняє його [19]. Але не можна розглядати клавір тільки у якості попередника фортепіано, це виразник іншого, абсолютно індивідуального художнього стилю.

Епоха, про яку йде мова, характеризується, за влучним висловом Б. Асаф'єва, «пошуком в інструментах виразності й емоційного тепла, властивих людському голосу» [6, с. 321], також він стверджує, що клавірна музика розвивається на основі двох взаємопов'язаних тенденцій – варіантності й імпровізації. Суть варіантності – в розкритті загальнозначущого музичного образу в конкретному творі. Імпровізаційність, як похідна якість варіантності, – це «зведення несподіваного в принцип формування, як подолання схеми винаходом» [6, ст. 127]. Музична культура Європи XVI-XVIII століть набула величезного творчого імпульсу в мистецтві

імпровізації. Імпровізаційність утвердилася як принцип у виконавській практиці того часу [16].

Клавірні твори різних національних шкіл мають ряд характерних особливостей. Розглянемо особливості виконання трьох найбільших з них: італійської, французької та німецької. При виконанні **італійської клавірної музики** необхідно враховувати наступні моменти. Італійській школі властива «оркестрова» фактура, завдяки впливу вокальної та інструментальної (особливо скрипкової) музики. Отже, це дає великий простір для використання регістрів. Крім того, ми можемо прямо наслідувати певним групам оркестру, тембрів і виконавською прийомам гри на різних інструментах, використовувати поєднання tutti і solo. Наприклад, в Сонатах Д. Чимароза, концертах А. Марчелло і А. Вівальді. В італійській школі особливо була розвинена практика зіставлень («ефект відлуння»), яка є характерною для всієї клавірної музики [10].

Для італійської школи є характерним захоплення контрастністю, строкатою зміною епізодів, зіставлення мотивів, фраз, пропозицій [13]. Таким чином, нам треба бути постійно психологічно готовими до нової музичної думки і ми можемо досить вільно імпровізувати в цьому ключі.

Найбільше італійській школі властивий штрих non legato, хоча елементи зв'язної гри теж присутні. Це технічно рухлива, «молоточкова», моторна музика, без темпових вишукувань, з м'яким ritenuto в кінці частин, що привчає нас до певної рівності в штрихах і темпі [10].

Італійська школа пов'язана, перш за все, з мелодійною орнаментикою. Це, як правило, кантилена, що широко простирається, часто «неквадратні» будови, які походять від вокальної музики. Тому так важливо знайти опорні точки в мелодії, широкому фразуванні, «не зациклюючись» на мелізмах. Але основне, про що необхідно пам'ятати, виконуючи італійську клавірну музику, – це парадоксальний динамічний натиск, невпинна енергія, сміливий порив, радість життя і творчості. Це відкрита емоційність, небувала гострота відчуттів, часті звернення до дисонансів для загострення виразності [13].

Більш детально ми звернемося до італійської школи старовинної музики в інших частинах дослідження, аналізуючи сонати Д. Скарлатті, які є яскравим прикладом її стилістики.

Французька клавірна школа багато в чому прямо протилежна італійській. Це специфічно галантне, багато в чому розважальне, салонне мистецтво. Його головне правило: «нічого довгого, стомлюючого, занадто серйозного». Переважна кількість п'єс має мальовничі підзаголовки. Французькі клавесиністи обмежили свою творчість майже виключно сюїтами з танцювальних та програмних мініатюр, рідко звертаючись до великих форм. Їх цікавила сфера витонченого виразу емоцій, передача душевних станів і портретних характеристик. Прагнення до втілення «відомих ідей» або типових почуттів («характерів»). Однак не можна розуміти сюжет і назву занадто буквально, це прагнення зобразити щось типове, характерне, а не гостро індивідуальне [13]. При виконанні це обов'язково треба враховувати. Сучасники характеризують французький стиль як «м'яку манеру», якій властиві витонченість і різноманітність відтінків. Тому виконуючи музику французьких композиторів доби бароко, слід уникати настирливості і галасливості. Повинно бути присутнім почуття міри, послідовне проведення єдиної ідеї, єдиної музичної думки. Французька клавірна музика прагне до замкнутості, цілісності, нерідко породжує одноманітність послідовного витриманого руху [19].

Французи спираються на ритмічну орнаментацию. Їх музика – свого роду культ ритмічної гострої і пікантної гри, безперервність ритмічно неспокійного руху. Французька клавірна музика – це великий простір ритмічної імпровізації, що включає і «нерівне» виконання тривалостей, і використання передчасних знятть і запізньень, і найчастіше звернення до *tempo rubato*. Її не можна грати абсолютно рівно, це «ігрова замальовка» [10].

Виконуючи французьку старовинну клавірну музику, ми можемо дозволити собі більшу різноманітність у виборі штрихів, ніж в творах інших національних шкіл, велику імпровізацію в їх виконанні.

Особливе значення у французькій музиці надається розробці невеликих мелізмів. На них (на відміну від італійців) слід загострювати свою увагу. Дуже часто саме вони несуть смислове навантаження [13].

Німецька клавірна школа, перш за все, відзначена підвищеною увагою до клавикорду, а не до клавесину. Відомо, що І. С. Бах сам вважав клавикорд кращим за клавесин. Останній йому здавався «занадто бездушним», хоча поліфонічна гра здавна була більше пов'язана з клавесином, ніж з клавикордом, однак сам композитор досконало володів двома інструментами. Все це диктує нам складне завдання поєднати в грі і найтоншу динаміку клавикорда, яку не записували, і рівність, блиск, ясність штриха клавесина [13].

У клавірній музиці Німеччини приділялася увага не мелодійній, не ритмічній, а фактурній, гармонійній основі, тобто поєднанню голосів, ущільненню або розрідженню тканини [10]. Отже, лінія такого розвитку відрізняється і від віртуозності італійців, і від пікантності французів. У Баха додається лише тяга до поліфонії, до симетричності побудови, до складної багатопланової архітектоніки, до чітких ритмічних і динамічних контрастів. Тому особливу увагу необхідно приділяти не окремим ритмічним формулам, не орнаментиці, а формі і музичному образу твору в цілому, в рамки якого органічно «вкладається» все інше.

Ще одна відмінна риса бахівського виконавства – чітко артикульована гра. Він ретельно стежив за правильними штрихами, за прийомами «проголошення» мотиву, про що докладно писав І. Браудо: «Головна відмінність манери гри Баха на клавірі ... полягала в надзвичайній виразності удару». Відносно штриха сам Бах писав: «Звуки не відриваються один від одного і не зливаються». Все це диктує нам абсолютно конкретний штрих, близький до *non legato*, віртуозну пальцеву рівність, чітку і ясну артикуляцію [13].

1.3. Сонатна творчість Доменіко Скарлатті як віддзеркалення стилю доби Бароко

Музикант, що «оживляє» музичний твір, повинен знати, якими категоріями мислив композитор, на що спирався у своїй творчості. Асоціативні образи, закладені в символіці, спрямовують роботу баяніста в потрібне русло, що є дуже важливим, оскільки в тісному зв'язку з цим вирішується безліч завдань від визначення темпу до зміни міху. Тому буде доцільним зробити загальний опис сонат Д. Скарлатті. Клавірні сонати складають найважливішу частину творчої спадщини Д. Скарлатті. Він писав їх протягом усього життя. Лише деякі з них були видані за життя композитора [25].

О. Абебе у своєму дослідженні «Клавірні сонати Доменіко Скарлатті в аспекті автентичних редакторських підходів» намагається виявити стилістичні коріння музичної мови композитора завдяки ретельному аналізу матеріалу, що міститься в найстаріших рукописах. Це – два рукописи з Венеціанської національної бібліотеки, що відносяться відповідно до 1742 і до 1749 років. Їх цінність полягає в тому, що ранні сонати, італійського періоду, поєднуються тут з більш пізніми, написаними в іспанський період [5].

«Італійські» сонати відображають різноманітний стилістичний досвід, накопичений молодим Д. Скарлатті. Це вплив творів композиторів італійської органно-клавірної школи на формування навичок контрапункту (наявність в сонатах канонів, імітацій) [25]. Серед сонат Д. Скарлатті є і поліфонічні твори: так звана «Котяча фуга». Помітним також є вплив опери-серії, опери-буффи, італійського інтермецо, клавірної токати, сонати для скрипки і баса [25].

Також у сонатах композитора яскраво простежується вплив іспанської народної музики. Д. Скарлатті звертався до тембрових ефектів і ритмів жанрів іспанської музики, а саме: хоти, фанданго, сегедильї, павани.

Саме іспанський фольклор став поштовхом до новаторських пошуків композитора в області техніки гри на клавесині [25]. Загалом стиль композитора гармонічно вписується в тенденції загальноєвропейської музичної культури «барокової» епохи. У його сонатах простежуються риси європейської музичної моди початку XVIII століття – так званого «галантного» стилю, а також німецької «чутливості», прямо йому протилежної [1].

Завданням «галантного стилю» є передача безпосередності, простоти, радості, і часто – смутку. Крім цього, музичний твір має бути доступним і приємним, не тільки професійному музикантові – і не стільки йому, – скільки просто шанувальнику музичного мистецтва. Співучість італійської опери визначає всі ті риси інструментального «галантного» письма, які відрізняють сонати Д. Скарлатті: чіткий поділ мелодії і акомпанементу, двох-, щонайбільше, трьохголосний склад, короткі, співучі, легкодоступні теми, часті каденції, явне тяжіння до секвенцій і танцювальний виклад. У сонатах Д. Скарлатті відбувається відхилення від строгого багатоголосся і поступовий перехід до більш вільного акордово-одноголосного, витриманого «галантного» і гомофонного стилю [3].

Повну протилежність «галантному стилю» становив розвинений у Німеччині стиль, що називався «чутливий», або сентиментальний. Тут на перше місце ставилося вираження почуттів. Цей стиль давав виконавцеві можливість максимального самовираження. У музиці основними його рисами стали відродження контрапунктичного письма, наявність складних модуляцій, побудова мелодійних фраз широкого дихання, внутрішні мотиви яких не відділялися, а були нерозривно пов'язані між собою. Стиль більш пізніх сонат – результат творчого синтезу всіх цих напрямків [3].

Сонати Д. Скарлатті виділяються свіжістю, часто гостротою мелодичної і гармонічної мови. У них використовуються прикраси, які, як правило, підсилюють жартівливо-завзятий тон музики, підкреслюють характерні місця в гармонії і мелодії (сильні доли, опорні точки), надають

музичній лінії конструктивну ясність. Гармонійні дисонанси у Д. Скарлатті створюються зазвичай завдяки одночасному звучанню форшлага і акорда або впровадження тонічного звуку в домінантові акорди [1]. Деякі з сонат можна порівняти з етюдами, п'єсами, поліфонічними творами. І хоча сама назва «соната» вказує на велику форму, тут це не відповідає дійсності, адже сонати саме цього автора є зразком одного з ранніх етапів розвитку старовинної сонати і лише фундаментом сонатної форми зрілого класицизму [16].

Д. Скарлатті використовує різні види прикрас: форшлагги, трелі, морденти. Форшлагги можуть бути записані тридцять другими, шістнадцятими і восьмими нотами. Проте тривалість форшлаггу залежить, перш за все, від тривалості ноти, до якої він належить, від її ролі в контексті фрази. Знак трелі передає всі можливі комбінації, тобто: початок трелі з основного звуку (поширений варіант), з верхньої більш-менш протяжної ноти або з нижньої ноти. Перед треллю може бути групетто; можлива трель з дозволом або без нього.

Музична традиція бароко надає виконавцю, покладаючись на власний смак, відносну свободу інтерпретації: додавати при виконанні не тільки форшлагги і трелі, але й групетто та морденти. Дозволяється також арпеджійоване виконання акордів. При виконанні прикрас в сонатах Д. Скарлатті слід завжди виходити з характеру музики [34].

Зовсім новою була специфічна клавірна віртуозність. Д. Скарлатті звертався до найрізноманітніших видів клавірно-фортепіанного викладу – перехрещення рук, гра з регістрами, пасажі терціями, секстами, октавами, ламані акорди, репетиційні повторення акордів, трелі всередині найскладніших пасажів і акордів. Особливо розвинув композитор у своїх сонатах техніку стрибків – «перехресних», також в партіях однієї руки. Всі перераховані види фактури характерні для партій обох рук і нерідко даються в імітаційному викладі [2, 28–31].

Досягнення Д. Скарлатті в області техніки виконання на клавесині стали для найбільших піаністів початку ХІХ століття точкою відліку, від якої

бере початок вражаючий розвиток фортепіанної техніки, зміна і вдосконалення фортепіано. Весь цей комплекс технічних прийомів є в значній мірі результатом введення в клавесинну музику ритмів, мелодій, колористичних ефектів різного типу – від ударності до терпких дисонансів, - властивих як неаполітанській, так і іспанській народній пісні і танцю.

РОЗДІЛ 2.

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СОНАТ ДОМЕНІКО СКАРЛАТТІ НА БАЯНІ/ АКОРДЕОНІ

2.1. Специфіка адаптації барокової клавірної музики для баяна та акордеона

Виходячи зі своєї актуальності, питання виконання старовинної клавірної музики на баяні/акордеоні, розглядалося неодноразово.

Оскільки композитори епохи Бароко не писали твори для баяна та акордеона, через те, що ці інструменти не існували в сучасному вигляді, доцільним є спершу звернутися до питання її перекладення для вищезазначених інструментів. М. Давидов у своїй фундаментальній праці: «Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна» спирається на загальні закономірності музичного мистецтва. Він стверджує, що «у кожному музичному творі є такі компоненти, які не можуть змінюватися під час перекладення. Це мелодія у її інтонаційно-ладовій єдності, гармонія і структура твору» [12, с. 7]. Проте автор звертає увагу на ті елементи, які трансформуються, а саме: фактура, тембр, артикуляція, динаміка [12].

Зокрема, Карась С.О., спираючись на теорію інтонації Б. Асаф'єва та вчення Е. Курта про поліфонічну мелодіку, у своєму дослідженні заклав підґрунтя для творчого осмислення барокових творів виконавцями на баяні та акордеоні [18] а також детально виклав методи розгортання музичного матеріалу у барокових творах. З них відзначимо:

- варіювання, що С. Карась називає «основоположним «технічним» засобом при розгортанні музично-барокових ідей» [18, с. 7];
- редукція голосів теми, під якою ми розуміємо її трансформацію у плані метроритму та виокремлення або, навпаки, розчинення теми у музичному матеріалі;
- секвенціювання як «спосіб тривалого збереження єдиного настрою» [18, с. 7];

- рондоподібність та варіаційність, які відіграють важливу роль у побудові та організації форми барокового твору [18] та ін.

Перш за все при власне перекладанні музики, спочатку написаної для будь-якого інструменту, треба розібратися в будові, функціях, звучанні, способах звуковидобування, динамічних можливостях інструменту, на якому ця музика виконувалася. Якщо говорити про клавірну музику, то в першій частині ми розібралися в тому, що представляв собою клавір і які його різновиди були поширені.

Сьогодні ми, виконуючи клавірні твори на баяні (акордеоні), повинні правильно розуміти і вміти грамотно поєднувати різні манери гри і видобування звуку. Так, клавесин привчає до виразної гри, розвиває пальцеву техніку, а виконуючи кантилену, ми зобов'язані пам'ятати про виразність, співучість і мікродинаміку клавикорда [12].

Переходячи до перекладення, потрібно вміти почути твір у новому інструментальному середовищі, продумати всі деталі. Досвід показує, що недостатньо пропрацьовані перекладення, зроблені без урахування специфіки інструменту, нерідко порушують стилістику твору, збіднюють зміст і сутність самого твору. Формально точне перенесення нотного тексту оригіналу при перекладі навіть нескладних творів не завжди забезпечує повноцінне і виразне звучання на баяні/акордеоні. Навпаки, часто при такому «перекладенні» деякі твори втрачають свою якість звучання в порівнянні з оригіналом і мають до того ж невиправдані технічні труднощі [10]. Все це свідчить про те, що обов'язковою умовою, без якого важко домогтися повноцінного перекладу, є глибоке і всебічне знання всіх музично-технічних можливостей баяна або акордеона, а також того інструменту, для якого було написано твір.

Адаптація або перекладення музичних творів є творчим процесом. У його основі – збереження ідейно-художнього змісту твору, з урахуванням його нових інструментальних умов [12]. Основні принципи перекладання та виконання були визначені М. А. Давидовим у праці «Теоретичні основи

перекладення інструментальних творів для баяна» [12]. На основі їх вивчення можемо сформулювати такі тези:

1. Важливим є «збереження стильових та жанрових рис творів» [12, с. 15], що адаптують, в нових тембрових умовах, «при неминучій модифікації фактури, реєстрових співвідношень і штрихів» [12, с. 15].

2. Для збереження смислової і тембрової єдності тематичного матеріалу слід дотримуватися принципу його повного проведення на одній з клавіатур. В окремих випадках при передачі теми з однієї партії в іншу слід використовувати прийом «зчеплення» унісонових звуків на різних клавіатурах.

3. Варто дотримуватися «максимального наближення фонічного ефекту перекладення до звучання оригіналу» [12, с. 15] при новій якості як тембру, так і техніки виконання.

4. «Відповідність викладеного специфіці баяна» або акордеона.

До технічних прийомів, спрямованих на виконання цього принципу, М. Давидов відносить: досягнення потрібних динамічних ефектів шляхом ущільнення або розрідження тканини, переосмислення штрихових позначень оригіналу, перетворення елементів фактури [12] та ін.

5. «Зручність виконання» [12, с. 15].

Зручним М. Давидов вважає виклад, який відповідає конструктивним особливостям інструменту, природі руху рук, а також сучасному рівню техніки і культури виконавства. Зрештою, важке у виконанні, але художньо цінне для всіх виконавців – завжди зручне.

Дуже серйозним моментом при перекладенні старовинної клавірної музики є те, що у старовинних авторів практично відсутні виконавські вказівки. Все, з чим ми стикаємося, вже є редакцією, яка не є непорушною. Як будь-який нотний текст є «недосконалим», так і музика XVI-XVIII століть записана дуже відносно, що дає нам, виконавцям, великий простір для роздумів і вирішення виконавських завдань, на чолі яких, звичайно ж має залишатися дуже точне стильове ставлення до виконуваної музики. Тому при

перекладенні ми повинні відштовхуватися від авторського тексту і власних відчуттів, слухового досвіду, підкріпленого знаннями. Часом один і той самий твір трактується прямо протилежно. При перекладенні виконавець повинен спиратися, в основному, на своє особисте розуміння і сприйняття при визначенні аплікатури, темпу, динаміки і т.д. Необхідно лише зберегти фактуру і образ твору [10].

При виконанні дуже важливо, щоб мелодійні лінії (особливо тема фуги) були в одній руці, що пов'язано зі звуковими особливостями нашого інструменту. Не варто боятися басового ряду – це вигідно відтіняє мелодичну лінію, тісно пов'язану з ефектом басів на клавесині, дає можливість варіювати звучання акомпанементу. Також використання басового ряду дозволяє полегшити виконання або аплікатуру [12].

При перекладенні необхідно вказувати темп по метроному, оскільки найменування темпів італійськими термінами є чужими для клавірної музики, а «описові» фрази характерні лише для французької школи. Природно, що вказівки метронома – це не єдина вірна швидкість, а, скоріше, область правдивого темпу. Н. Городініна привертає особливу увагу до питання про визначення реєстрів. Вона зазначає, що аж до середини XVII століття реєстри в нотах взагалі не виставлялися. У клавірній літературі вони з'явилися лише на межі XVII-XVIII століть. Це надає певну свободу у використанні реєстрів баяна. Проте тут особливо важливим є слуховий контроль і досвід виконавця, в будь-якому випадку реєстри повинні проставлятися після того, як твір добре пропрацьований [10].

Насамкінець, важливо пам'ятати: реєстри в клавірній музиці повинні прикрашати музичну тканину, служити опорою тектоніці форми, змінюючись на стиках розділів. Зміна реєстрів може підкреслювати динамічний план твору, коли більш «густі» реєстри протистоять одноголосним і підсилюють зміну динаміки [12]. Реєстри також дозволяють розширити діапазон нашого інструмента, а часом і полегшити техніку стрибків і перенесення рук, якими так насичена клавірна музика.

Ф. Ліпс у своїй праці «Про мистецтво баянної транскрипції. Теорія і практика» виводить головний принцип перекладення – *збереження художнього образу твору* [20]. У наступній частині ми детальніше познайомимося з його науковою думкою. Автор приділяє велику увагу вивченню, перекладенню та виконанню сонат Д. Скарлатті.

2.2. Основні параметри відтворення стильових особливостей сонат Доменіко Скарлатті при виконанні на баяні /акордеоні

Перелічуючи основні параметри відтворення стилю сонат Д. Скарлатті варто уточнити, що їх основним призначенням було отримання та удосконалення навичок гри на клавесині.

Кожна соната містить певне технічне завдання (часто не одне), втілене у музику за допомогою різноманітних віртуозних ефектів, саме їх своєрідність визначає самобутність композиторського клавірного стилю. Підсумуємо спостереження, які фігурують у дослідженні Н. Кашкадамової. Вона називає характерні риси клавірного письма Д. Скарлатті: моторність, біглисть, тобто переважання швидких пасажів, що – базуються на манері клавесинної гри. «Швидке «переливання» клавіш відповідало істинній природі клавесина з його ударністю та кратністю звука та тембра. Щодо цього музика Скарлатті втілює прикмети минаючої доби клавіризму, – відзначає Н. Кашкадамова, – але на такому високому рівні віртуозності, який досі ще ніким не був досягнутий» [19, с. 125]; різнобарвність фактури, яка тяжіє до «оркестровості» звучання: «в пошуках нових звукових барв Скарлатті широко використовує весь доступний йому обсяг звучання чембало: вводить довгі пасажі на чотири октави, розмашисті скоки з басового регістру в сопрановий, – словом, якнайбільше розширює звуковий простір клавесина» [19, с. 125].

Одна з важливих деталей, яку необхідно враховувати при інтерпретації музики Скарлатті, – це художньо-образні можливості клавесина. Потрібно уявляти, що композитор у своїх сонатах, долаючи недосконалість

інструменту, його обмежені барвисті ресурси, заклав набагато більше виразних засобів, ніж це дозволяв клавесин. Однак, як зазначає В. Ушенін, багато виконавців, наслідуючи однотембровому звучанню клавесина, нівелюють закладені композитором звукові різноманітності, тим самим збіднюючи яскраві за своєю природою музичні образи [18].

Виходячи з робіт Р. Кіркпатріка, сонати, написані після 1754 року розраховані на п'ятиоктавний діапазон [3]; «звуконаслідування різноманітним оркестровим інструментам (волторнові ходи, скрипкові фігурації, гітарні перебори, показ звукового контрасту оркестрового тутті з сольним інструментом, насиченість і розрідження звучання) [3]; синтетичний тип фактури; яка об'єднує принципи поліфонічного і – гомофонно-гармонічного розвитку з переважанням останнього» [3, с. 87].

«Коло образів музики Скарлатті досить широке, різноманітними також є її жанрово-образні витоки. Вони кореняться не тільки в італійській комічній опері і комедії, у неаполітанських, венеціанських і сицилійських мелодіях, а й у музичній культурі Іспанії з її блискучими співаками і танцюристами, з її феєричними святами, театральними виставами, вуличною штовханиною міст, давніми андалуськими мотивами, циганськими ансамблями, мандолінами, гітарами, кастаньєтами, військовими ріжками, провінційними духовими оркестрами» [26, с. 48].

Тому для передачі на баяні та акордеоні барокової стилістики стає особливо важливим вибір відповідної штрихової палітри. Вибирати і використовувати штрихи необхідно з урахуванням композиційних особливостей побудов, найчастіше це замальовки контрастного характеру, що змінюють одне одного. Таке враження, що композитор весь час переміщує нас у просторі, веде нас від однієї театралізованої сценки до іншої, по черзі направляючи нашу увагу на епізоди подій. У той самий час кожен епізод має своє продовження, розвиток немов у новому ракурсі, що вимагає і відповідних штрихових змін [34].

Крім цього, для визначення штрихової палітри в передачі музичного матеріалу необхідно враховувати використання композитором наслідувальних елементів, так званих комплексів інтонаційних кліше, що імітують звучання різних музичних інструментів: кварто-квінтовий хід валторн, терцово-інтервальні побудови флейт, характерні оспівування коротких інтонаційних наспівів струнних інструментів, прийоми гри щипкових інструментів: лютні, мандоліни, іспанської гітари [25].

Так, в передачі звучання мідних духових інструментів, наприклад, валторн, на баяні/акордеоні рекомендується використовувати близький по звуковидобуванню духовим інструментам штрих м'яке *portato* (витриманий по тривалості звук з невеликим підкресленням міху) [32], для наслідування звучанню скрипок штрих *legato*, а в деяких випадках і з використанням зміни міху, наслідуючи делікатному скрипковому прийому гри *detache*. Звучанню флейт буде відповідати штрих м'яке *non legato*. Також потрібно враховувати, що зайве наслідування «сухості» клавесинного туше на баяні руйнує інтонаційно-виразний задум музики. *Staccato-leggiero*, як основний штрих більшості епізодів танцювального характеру, повинен бути звучним, з відчуттям слухової фіксації тону і з виразною інтонаційною передачею його в інший тон [34].

Поряд зі штрихами значну роль в передачі закладених композитором фарб і музичних образів грає вибір регістрів. Можна тільки припускати можливе використання композитором всього спектра регістрів в більш досконалії конструкції інструменту. В. Ушенін підкреслює, що можливість застосування палітри використовуваних регістрів сучасних баянів та акордеонів досить широка. Не можна обмежуватися тільки регістрами: баян, баян з пікколо і концертно. Кожна соната, виходячи із закладених в творах елементів музично-образної тканини, вимагає індивідуального підходу у використанні темброво-регістрового розфарбовування [34].

Ф. Ліпс звертає увагу, що використання того чи іншого регістру виявляє розуміння стилю та художній смак інтерпретатора твору [20].

Найкраще до клавесинного звучання наближені «світлі» регістри: «баян з пікколо», «челеста», «гобой».

Крім того, Ф. Ліпс вважає слушним використовувати «орган», адже саме він дозволяє відтворити «той самий скляний звук», що притаманний клавесину (рис. 2.2) [20] :

Д. Скарлатті. Соната до мажор

Рис. 2.1 [20]:

Важливу роль для виявлення характеру сонат грає визначення темпу виконання. Переглядаючи редакції одних і тих самих сонат, дослідники переконуються, що велика кількість вказувань темпів часто пов'язана з індивідуальними відчуттями музикантів. Іноді розкид темпів досить значний: від спокійних до гротескно рухливих [5]. Таке ставлення до вибору темпів ще раз підтверджує різноманітність художніх можливостей, закладених в творах Д. Скарлатті.

Виконавці по-різному ставляться і до динамічних градацій виконання сонат, додаючи до інтонаційно-сміслового розвитку різні нюанси: *crescendo*, *diminuendo*, контрастні ефекти «відлуння». Це природно збагачує палітру художньої передачі, але при цьому необхідно дотримуватися почуття міри. Контрасти не повинні руйнувати стилістику і витонченість, властиву бароковій епосі, а демонстрація зміни настроїв не повинна виходити за рамки охоплення цілого [34] .

Для більш повного наближення до стилістики виконання сонат Скарлатті особливу увагу варто приділити орнаментиці. У першій частині ми звертали увагу на форшлаги та трелі, які їй притаманні. Р. Керпатрік пише: «Всі форшлаги відносяться за часом до головної ноти, якій вони передують, і відповідають їх виписаній тривалості, внаслідок чого збігаються з басом і з іншими голосами, що складають акомпанемент цій ноті. Відповідно, всі вони по часу належать наступній, а не попередній ноті, і ця нота втрачає в своїй тривалості те, що віддається Форшлагоу...» [3, с. 409]. Скарлатті, мабуть, послідовно дотримувався цієї практики.

Виконання трелей сонат Скарлатті до теперішнього часу викликають дискусії: як їх грати – від основної ноти або від допоміжної? Композитор не залишив розшифровок своїх мелізмів. Дослідники і редактори сонат, спираючись на трактати тих часів про мистецтво орнаментики, припускають існування двох шкіл, які по-різному трактують виконання трелей. В італійській школі – розспів основного тону, в рекомендаціях французької – початок мелізма завжди з допоміжної ноти. В інтерпретації музики Скарлатті визнані авторитетні музиканти зі світовими іменами у своїй виконавській практиці використовують обидва варіанти. Залежно від характеру музичного матеріалу, коли основний тон на довгих нотах не встигає озвучуватися (втрачається в швидко повторюваних звуках), починають грати прикрасу з основного тону, а якщо після прикраси в звучанні і передачі інтонації залишається на слуху мелодійний тон – з допоміжної. Р. Кірпатрік щодо цього пише: «... Для нього, як і для інших композиторів XVIII століття, трель міцно асоціювалася з підготовленою і непідготовленою затримкою ...» [3, с. 422].

Значну складність при перекладенні сонат Скарлатті для баяна та акордеона становить специфічний прийом гри – перехрещення рук (стрибки-переноси однієї руки через іншу), що часто використовуються композитором. Подібні складнощі мають кілька варіантів перекладу. У деяких сонатах цей прийом виконується подібно до оригіналу: стрибки грають однією правою

рукою. При цьому зберігається характер і візуальний ефект стрибка, що сильно наближає виконання до авторського задуму. Важливим моментом при переході буде підхоплення мелодійної лінії після стрибків у правій руці і продовження басової лінії в лівій. При перекладенні також можливе додавання звуку стрибка в праву руку (якщо вистачає розтяжки) і взяття його більш активним штрихом [20].

Прийомам, який часто використовується при перекладенні є захоплення звуку, що передує стрибку в лівій руці на виборній клавіатурі з одночасним виконанням басового голосу. Окрім продуманості аплікатури важливою особливістю в даному випадку буде кінцевий звуковий результат. Найчастіше задуманий композитором художній ефект окрім візуальної зміни програє в звуковому втіленні через недостатнє виділення на виборній клавіатурі. У цьому випадку рекомендується «поекспериментувати», пошукати додаткові засоби у вигляді застосування більш м'якого регістра, з яким права рука не буде заглушати ліву, використовувати різні штрихові поєднання, зміни динамічного балансу між голосами [34].

Ф. Ліпс пропонує варіант виконання, де поєднується гра на виборній клавіатурі зі грою на основному та допоміжних басових рядах (мал. 2.1) [14]:

Д. Скарлатті. Соната ля мажор

Allegro vivo

42a

Переложение Ф. Липса

Allegro vivo

426

Рис. 2.2 [20]

Підсумовуючи вищесказане, робимо висновок, що робота над перекладанням, розподілом голосів між партіями правої і лівої рук, визначенням аплікатури, артикуляції, темпу, динаміки, штрихів, тембрових реєстрів – це засоби, які допоможуть найбільш точно, адекватно і художньо повноцінно передати композиторський задум і доречно відтворити стиль Д. Скарлатті.

ВИСНОВКИ

За результатами проведених досліджень можна зробити наступні висновки.

1. Проаналізовано наукову базу дослідження та визначено його методологічну і концептуальну основу. Праці відомих вчених музикознавців становлять підґрунтя та розкривають нам актуальні підходи до вивчення та виконання сонат Д. Скарлатті.
2. Проведено загальний огляд клавірної музики доби бароко, визначено поняття «клавір», «клавесин» та «клавікорд». На основі літературних джерел визначено різницю між цими дефініціями.
3. Визначено характерні особливості клавірних творів різних національних шкіл, а саме: італійської, французької та німецької. Визначено різницю у підходах до виконання музичного матеріалу.
4. Охарактеризовано сонатну творчість Д. Скарлатті у контексті стилю доби бароко два основних періоди у творчості композитора – італійський (стилістичний досвід, накопичений молодим Д. Скарлатті під впливом творів композиторів італійської органно-клавірної школи) та іспанський (переважає вплив іспанської народної музики)
5. Виявлено, що стиль композитора цілком вписується в русло загальноєвропейської музичної початку XVIII століття – так званого «галантного» стилю, а також німецької «чутливості», прямо йому протилежної. Отже, його творчість є невід’ємною частиною барокової епохи і підпорядковується її стильовим тенденціям.
6. Підкреслено важливість адаптації клавірної музики доби Бароко для баяна та акордеона.
7. Описано основні принципи її перекладення та виконання на цих інструментах, серед яких: збереження стильових та жанрових рис творів, способи збереження смислової і тембрової єдності тематичного матеріалу, максимальне наближення фонічного ефекту перекладення до звучання

оригіналу при новій якості як тембру, так і техніки виконання, відповідність викладеного специфіці баяна/акордеона, зручність виконання (за М. Давидовим). Підкреслено важливість збереження художнього образу твору при перекладенні.

8. На основі вивченого матеріалу виведено та перелічено основні параметри відтворення стилю сонат Д. Скарлатті на баяні/акордеоні. Уточнено, що їх основним призначенням було отримання та удосконалення навичок гри на клавесині.

9. Для дотримання вимог щодо відтворення стилю Д. Скарлатті потрібно:

- враховувати художньо-образні можливості клавесина;
- якісно підходити до вибору відповідної штрихової палітри;
- доречно підбирати реєстри;
- усвідомлено підбирати темп виконання;
- особливу увагу приділити орнаментиці.

Ці засоби допоможуть художньо точно та адекватно відтворити композиторський стиль Д. Скарлатті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Baiano E., Moiraghi M. Le sonate di Domenico Scarlatti: Contesto, testo, interpretazione. *Liberia Musicale Italiana*, 2014. p. 307
2. Domenico Scarlatti: mandolin sonatas. URL : <https://www.ulule.com/sonatesdomenico-scarlatti/> (дата звернення:03.03.2021)
3. Kirkpatrick R. Domenico Scarlatti. Princeton: Princeton University Press, 1954. 538 p.
4. Todd Decker. «Scarlattino, the miracle of his time: Domenico Scarlatti's absence Eighteenth century England. Cambridge University Press, 2005. p. 273-298
5. Абебе О. Н. Клавирные сонаты Д. Скарлатти в аспекте аутентичных редакторских подходов. *Молодий вчений*. Мистецтвознавство. 2019. №10. С. 45-49
6. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 375 с.
7. Бажилин Р.Н. Школа игры на аккордеоне: учебно-методическое пособие. – М.: Издатель В. Катанский, 2011. 208 с.
8. Браудо И. А. Об органной и клавирной музыке. общ. ред. М.С. Друскин. Л.: Музыка, 1976. 152 с.
9. Власов О. Агогика в исполнении музыки барокко, классицизма и романтизма на баяне. *Успехи современной науки и образования*. 2016. №6. С. 72 – 78
10. Городинина Н.И. Особенности исполнения клавирных произведений 16-18 веков на аккордеоне. Воркута, 2012.
11. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста). К.: Музична Україна, 2004. 240 с.
12. Давыдов Н.А. Методика переложений инструментальных произведений для баяна. М.: Музыка, 1982. 173 с.
13. Друскин М. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии и Германии XVI-XVIII веков. Л., 1960. 285 с.

14. Душний А., Пиц Б. Педагогічний репертуар баяніста-акордеоніста. Дрогобич : Посвіт, 2013. 76 с.
15. Encabo Agueda Pedrero. Una nuova fonte degli «Essercizi» di Domenico Scarlatti: il manoscritto Orfeo Catalá. pg. 151-173.
16. Зимогляд Н. Ю. Соната В-Dur (К 266) Доменіко Скарлатті: особливості виконавських інтерпретацій. *Культура України. Мистецтвознавство*. 2019. №63. С. 53-64. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kum_2019_63_7 (дата звернення 26.02.2021)
17. Имханицкий М.И. Новое об артикуляции и штрихах в музыкальном интонировании. М.: РАМ им. Гнесиных, 2014. 232 с.
18. Карась С. О. Інтерпретація музики бароко на баяні (теоретико-виконавський аспект) : автореф. дис ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів : 2006. 19 с.
19. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано) XIV – XVIII ст.: навч. посібник. Тернопіль: СМТ Астон, 1998. 300 с.
20. Липс Ф.Р. Об искусстве баянной транскрипции. Москва-Курган: Мир нот, 1999. 96 с.
21. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М. : Музыка, 1994. 320 с.
22. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М. : Музыка, 1994. 320 с.
23. Москаленко В. Г. Про специфіку музичної інтерпретації. Київське музикознавство. Вип. 2. Київ, 1999. С. 4-15
24. Музыкальный энциклопедический словарь / ред. Г.Келдыша. М.: Советская энциклопедия, 1990. 672 с.
25. Окраинец И. А. Доменико Скарлатти: Через инструментализм к стилю. М. : Музыка, 1994. 208 с.
26. Петров Ю. Испанские жанры у Доменико Скарлатти. Из истории зарубежной музыки. Вып. 4. М., 1980. С.192-208

27. Семешко А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ-ХХІ століть довідник. Тернопіль : Богдан, 2009. 244 с.
28. Скарлатти Д. Соната для фортепиано, К 146. Ноты. Уртекст. URL : <https://classic-online.ru/ru/production/1905> (дата звернення: 17.02.2021)
29. Скарлатти Д. Соната для фортепиано, К 491. Ноты. Уртекст. URL : <https://classic-online.ru/ru/production/1986> (дата звернення: 5.02.2021)
30. Скарлатти Д. Соната для фортепиано, К 6. Ноты. Уртекст. URL : <https://classiconline.ru/ru/production/6231> (дата звернення: 24.01.2021)
31. Скарлатти Д. Соната для фортепиано, К 61. Ноты. Уртекст. URL : <https://classic-online.ru/ru/production/6273> (дата звернення: 11.02.2021)
32. Словник-довідник музичних термінів за книгами Юрцевича Ю. Є. URL: <http://term.in.ua/> (дата звернення: 16.03.2021)
33. Сташевський А. Художньо-виражальні можливості концертного баяна на тлі музичного інструментарію. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. 2011. № 1. С. 85 – 90
34. Ушенин В.В. Исполнительское мастерство современного баяниста (аккордеониста): очерки методики профессионального обучения. – Ростов-на-Дону: Печатный квартал, 2018. 92 с.
35. Шрейбер Д. Н. Роль музыки барокко в современной баянной педагогике. Музыкально-исполнительская культура в теоретическом и прикладном измерениях: сборник статей Второй межрегиональной научно-практической конференции (г. Кемерово, 9 февраля 2008 года). Кемерово: КемГУКИ, 2008. С. 25-38. URL: <https://ebooks.kemgik.ru/public/%D0%9D%D0%B0%D1%83%D1%87%D0%BD%D0%BE-%D0%BF%D1%80%D0%B0%D0%BA%D1%82.%D1%81%D0%B1%D0%BE%D1%80%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B8/2008/MIZKEVICH.pdf#page=25> (дата звернення: 07.03.2021)