

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.11.47>

Долгачева Светлана Александровна, Кузнецова Алина Владимировна,  
Сбитнева Людмила Васильевна

**ЖАНРОВЫЕ, СТИЛЕВЫЕ И ФОРМООБРАЗУЮЩИЕ ОСОБЕННОСТИ СОНАТ ДОМЕНИКО  
СКАРЛАТТИ**

Статья раскрывает некоторые черты композиторского почерка Д. Скарлатти, а также жанровые, стилевые и формообразующие особенности его сонат. В поле зрения авторов пересекаются и анализ клавесинной техники, и выявление жанровой основы сонат, и осмысление сонатной формы. Сонаты Скарлатти являются источником развития различных видов техники фортепианной игры. Творчество Д. Скарлатти недостаточно изучено в современном музыковедении с точки зрения выявления обобщенного знания, призванного сформировать целостную картину у музыканта - исполнителя его произведений.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/9/2019/11/47.html](http://www.gramota.net/materials/9/2019/11/47.html)

Источник

**Манускрипт**

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 11. С. 254-259. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/9.html](http://www.gramota.net/editions/9.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/9/2019/11/](http://www.gramota.net/materials/9/2019/11/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

УДК 781.5

Дата поступления рукописи: 20.08.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.11.47>

*Статья раскрывает некоторые черты композиторского почерка Д. Скарлатти, а также жанровые, стилевые и формообразующие особенности его сонат. В поле зрения авторов пересекаются и анализ клавишной техники, и выявление жанровой основы сонат, и осмысление сонатной формы. Сонаты Скарлатти являются источником развития различных видов техники фортепианной игры. Творчество Д. Скарлатти недостаточно изучено в современном музыковедении с точки зрения выявления обобщенного знания, призванного сформировать целостную картину у музыканта – исполнителя его произведений.*

*Ключевые слова и фразы:* двухголосие; жанровое разнообразие; контрастные перемены; гармонический язык; классификация; старосонатная форма.

**Долгачева Светлана Александровна**

**Кузнецова Алина Владимировна**, к. филос. н., доцент

**Сбитнева Людмила Васильевна**

*Белгородский государственный институт искусств и культуры*

*svetlandolgachev@yandex.ru; ludvig\_14@mail.ru; visota\_55@mail.ru*

### **ЖАНРОВЫЕ, СТИЛЕВЫЕ И ФОРМООБРАЗУЮЩИЕ ОСОБЕННОСТИ СОНАТ ДОМЕНИКО СКАРЛАТТИ**

Сольная клавирная соната до сих пор вызывает устойчивый интерес у музыковедов и музыкантов-исполнителей. **Актуальность** обусловлена как развитием научного знания о музыкально-жанровой панораме эпохи барокко и классической эпохи, так и широким семантическим спектром, выражаемым в отношениях форм и стилей сонат. Интерес к творчеству Скарлатти обусловлен и тем, что его композиторский стиль оказал существенное влияние на музыку классицизма, хотя жил он в эпоху барокко. Современное музыковедение довольно подробно изучает наследие Доменико Скарлатти, многое из которого было заново открыто и опубликовано для широкой публики: А. Д. Алексеев, В. Герстенберг, Р. Кёркпатрик, И. А. Крайнец, К. Н. Репина, С. С. Богатырев и др. авторы оставили значительные аналитические труды по изучению творчества Д. Скарлатти. Необходимо отметить, что наряду с этим творчеством композиторов посвящены не только научные монографии, но и методические работы, в которых обнаруживается стремление авторов отразить в историческом процессе прогрессивные традиции в музыкальном искусстве (см.: [1]). Изучение этих материалов позволяет глубже эксплицировать творчество Д. Скарлатти. С позиции **научной новизны** нас интересуют, прежде всего, причинно-следственные связи между основными направлениями эволюции сольной клавирной сонаты и динамикой соответствующих жанрово-стилевых и формообразующих особенностей. Необходимо отметить, что сонаты итальянского гения не так часто используются в музыкально-педагогическом репертуаре. Причина и одновременно проблема, на наш взгляд, кроется в том, что не всегда даже студентам музыкальных профессиональных заведений среднего, да и высшего звена понятны черты стиля композитора, строение формы сонат, ясна жанровая основа, расшифровка украшений в соответствии с основными принципами фортепианного искусства: «...когда углубляешься в свое ощущение прекрасного и пытаешься понять, откуда оно возникло, что было объективной его причиной, тогда только постигаешь бесконечные закономерности искусства и испытываешь новую радость от того, что разум по-своему освещает то, что непосредственно переживаешь в чувстве» [6, с. 151].

На основе существующих методических и музыковедческих работ, затрагивающих творчество композитора, авторы предприняли попытку решить некоторые **задачи**: проанализировать основные черты стиля, жанровую основу сонат, разобраться в форме и наметить возможные пути работы над его музыкой для исполнителей всех уровней.

Сонаты Скарлатти являются исключительным источником развития абсолютно всех видов техники, доступных для исполнения на современном фортепиано. «Музыка великого композитора, – пишет И. Крайнец, – не часть целого по отношению ко всей эпохе, а все целое, каждый раз неповторимо сфокусированное» [7, с. 3]. Эта мысль, проведенная сквозь множество конкретных наблюдений, позволяет понять, каким образом искусство Скарлатти, единственное в своем роде, не выпадает из своего времени, но, напротив, его творчество является одним из тех индивидуальных миров, из которых и складывается сама культурная эпоха.

Из всей династии Скарлатти – одной из самых выдающихся в музыкальной истории – наибольшую славу снискал Джузеппе Доменико, сын Алессандро Скарлатти, ровесник И. С. Баха и Г. Ф. Генделя. В летопись музыкальной культуры Д. Скарлатти вошел, прежде всего, как один из основоположников фортепианной музыки, создатель виртуозного клавишного стиля. Клавирные сонаты Доменико Скарлатти [8] занимают особое место в фортепианной литературе. Задуманные и написанные как упражнения, разнообразные по жанру, складу, фактуре, специфическим техническим приемам, они представляют собой несомненный методический интерес. Однако ошибкой было бы относиться к ним только как к инструктивным пьесам, служащим воспитанию отдельных качеств, недостающих ученикам. В действительности Скарлатти – один из выдающихся классиков, сочинения которого являются не только исключительно полезной школой пианизма, но и заключают в себе самобытный, богатый мир художественных образов. Именно поэтому

та скромная роль, которая зачастую отводится сегодня музыке Скарлатти как в учебном процессе, так и (в меньшей степени) в мировой и отечественной концертной практике, кажется нам не соответствующей гению автора этой музыки и огромному объему дошедшего до нас наследия.

Рассматривая особенности композиторского письма Д. Скарлатти, необходимо, в первую очередь, сказать об одной из характернейших черт стиля Скарлатти, которая неизменно обнаруживает себя во всех его произведениях – экономии средств выражения. Легкость, прозрачность фактуры, здоровая жизнерадостность, воля к движению, живой темперамент постоянно ощущаются, хотя, как сказано уже, композитор проявляет большую умеренность, подчас даже скупость в выборе необходимых художественных ресурсов. Скарлатти лаконичен в изложении, и потому пьесы всегда закапчиваются раньше, чем слушатель успеет подумать о конце. Композитор соблюдает умеренность в динамическом отношении и не склонен давать волю своим чувствам, владея ими. Для достижения художественных задач автору не нужны громоздкие конструкции, и потому любимая форма изложения – двухголосие. Ясность мысли, четкость рисунка позволяют достигать большой выразительности простыми гармоническими средствами, хотя Скарлатти не может пожаловаться на недостаток изобретательности и в этом отношении. И только виртуозный блеск сонат, быть может, даже превосходящий технические нормы того времени, находится в некоторой диспропорции с остальными элементами музыки Скарлатти и говорит о бьющей через край, неукротенной воле к движению.

Композитор пришел к скромному двухголосию после того, как техника освоения многоголосия достигла столь высокого уровня. Сложность изложения привела к созданию произведений выдающегося художественного значения, и это могло показаться слишком примитивным, бедноватым по своим возможностям. Однако мы и теперь не воспринимаем прозрачную фактуру сонат Скарлатти как минус. Наоборот, она нам кажется достаточно полнозвучной. Причина – в самом характере его двухголосия. Это не мелодия с сопровождением второго голоса, а два почти самостоятельных по содержанию голоса, находящихся в постоянном взаимодействии и образующих диалогическое единство. Редко нижний голос ступеньвается и нисходит до положения аккомпанирующего, роль которого заключается только в образовании гармонической основы. Самостоятельность голосов сказывается на интонационном содержании каждого голоса, на ясности ладово-функционального развития и на той большой роли, какую играет метро-ритмический элемент в музыке Скарлатти. Одним двухголосием, конечно, он не ограничивается, но при большем количестве голосов бас обычно сохраняет свою подвижность, содержательность, конкурируя с верхним голосом, и отнюдь не превращается только в опору гармонии.

Что же касается гармонического развития в более узком смысле, то есть использования гармонических ресурсов лада, то оно, как известно, не отличается у Скарлатти большим разнообразием и полнотой. Побочные гармонии как норма почти не участвуют в изложении, аккордам главных ступеней действительно принадлежит ведущая роль при явном перевесе тонико-доминантных отношений. Скарлатти в этом отношении – менее всего новатор. И вот естественно возникает вопрос: гармония – примитивна, изложение – скупое, преимущественно двухголосное, – чем же объясняется та яркость впечатления, которую приходится констатировать при слушании музыки Скарлатти? Почему его музыка до сих пор кажется свежей, отнюдь не увядшей? Причина лежит, очевидно, в насыщенности линии каждого голоса стихией движения, в том, что линия эта не вялая, как бы застывшая, а упругая, нередко интонационно довольно замысловатая, ритмически чеканная, волевая, благодаря быстрому темпу крепко спаянная, с цепью скачков, зигзагов и т.д.

Клавирный *стиль* Доменико Скарлатти – многогранный, изменчивый, чрезвычайно прихотливый во всем, начиная от формы каждой пьесы и заканчивая техническими решениями отдельных эпизодов, – плохо поддается строгому анализу. Кажется, что композитор сумел сочетать в своих миниатюрах на первый взгляд противоположные начала: графически четкий рисунок и пламенную яркость колорита, безудержный темперамент и тонкую элегантность фактуры, концертный блеск и камерность жанра.

Скарлатти непрестанно стремился в своей клавирной музыке индивидуализировать каждое из многочисленных произведений, найти для любой пьесы особого рода примету, своеобразную художественно-техническую задачу, в которой и заключался главный интерес данного произведения. Изобретательность его в этом отношении не имеет себе равных: сосредоточив все внимание на создании клавирных пьес небольшого объема вне какой-либо программности, он никогда не повторялся в сотнях своих произведений, не вырабатывал схем или типов, а в поисках новой образности решал новые частные индивидуально-творческие задачи. Эта изменчивость позволила, например, отечественному музыковеду И. А. Крайнец говорить о «капризах» и «случайности» как об основе стилистической системы композитора [7, с. 35].

Совмещение композитором различных принципов построения формы, быстрота контрастных перемен внутри отдельной пьесы приводят музыковедов к понятию «маски». Вот как пишет об этом Б. В. Асафьев: «Мост же от инструментальной полифонии к сонатно-гармоническому мышлению образует блестящая, остроумнейшая, насыщенная жизнерадостностью и осязательной людской мимикой и характерными повадками (словно игра масок, *commedia dell'arte*) камерная музыка Доменико Скарлатти, т.е. его клавирные композиции. Это “игровое раздолье” наблюдательнейшего ума и чуткого слуха: каждая мысль – игра, каждое высказывание – четкий образ. Всюду движение, жест, бодрость. Никакой нагроможденности. И почти всегда диалогизирующие голоса, а не гомофонное соподчинение! Здесь, на грани господства сонатности, мы слышим, осязаем перерождение полифонической ткани, ее прояснение, – и все это в стиле жизнерадостной игры» [3, с. 255].

Не менее ярко характеризует сочинения композитора А. Д. Алексеев: «Музыка Скарлатти пронизана солнцем, радостным восприятием жизни, полна юношеского задора. В ней много светлого юмора, лишнего какой-либо горечи, иронии. При всей своей “задористости” она полна большой душевной теплоты» [2, с. 42].

Отдельно стоит сказать о необычном, смелом, часто новаторском гармоническом языке Скарлатти. Язык этот рождается на стыке полифонического и гармонического начал. Полифоническое понимание мелодических

линий и их интервального соотношения позволяют автору создавать причудливые вертикальные созвучия, состоящие из секунд, кварт, септим, возникших от задержания одних голосов на фоне движения других. С другой стороны, гомофонно-гармоническое мышление в сочетании с активным ритмическим началом «вырывают» эти необыкновенные вертикали из общего течения музыки, акцентируют внимание слушателя на них. Некоторые из этих остродиссонантных созвучий как будто предвосхищают гармонические поиски композиторов XX века и порой даже близки к кластерам.

Таким образом, можно говорить о театральности, диалогичности, непринужденной игре «масок», сочетании полифонии и гомофонно-гармонического склада как об основополагающих принципах творчества композитора.

Говоря о сонатах Скарлатти, невозможно не коснуться темы *жанрового своеобразия* его сонат. Произведения Скарлатти, как правило, несут в себе характерные черты отдельных (чаще танцевальных, реже вокальных) жанров. Иногда целая пьеса композитора подчинена какому-либо жанровому началу (менуэт, гавот, ария), однако в подавляющем большинстве случаев жанровые элементы проявляются только в отдельных разделах – «масках», служат для создания ярко характерных образов. Чаще всего жанровое начало передается через специфический характер движения, ритм и воспринимается как элемент второстепенный, подчиненный общему художественному замыслу.

Самый, пожалуй, многочисленный пласт жанровых заимствований в творчестве Скарлатти представляют собой обращения к испанским народным танцам и песням. Так, нередко Скарлатти использует ритмы хоты (в сонатах К 15, К 21, К 26, К 96 и др.). Хота – испанский оживлённый, подвижный, энергичный парный танец в трёхдольном метре.

При этом в данных сонатах обращение автора к жанру хоты не накладывает отпечаток однообразия в вопросах формы, использования выразительных средств, технических приемов. В сонате К 15 главная тема определяет характер всего сочинения. Построение второй темы (в параллельном мажоре) на подобных ходах подчеркивает характер первой. В сонате К 21 теме хоты противопоставлены контрастные темы: выразительная вторая (в тональности минорной доминанты) и технически эффектная заключительная с переключениями рук. В сонате К 26 нет выраженного контраста, здесь можно говорить о развитии одного тематического материала. В сонате К 96 первая тема сопоставляется с яркими и интересными новыми темами – эта соната имеет богатую тематизмом, развернутую экспозицию. Таким образом, мы видим, что форма сонат везде разная, несмотря на одно жанровое заимствование.

Подобные же варианты можно встретить у Скарлатти при обращении к другим испанским жанрам, например, к фанданго (испанский народный танец в размере 3/4 или 6/8; фанданго танцевала пара в сопровождении пения, гитары и кастаньет) в сонатах К 400 и К 442. Во втором случае очень интересны приемы, придающие несколько экзотический колорит фанданго всей сонате: обыгрывание увеличенной секунды и подчеркнутые синкопы в верхнем голосе. Неоднократно обращается Скарлатти к испанскому жанру сарданы – испанского площадного хороводного танца в размере 6/8 – сонаты К 9, К 159, К 174, К 218, К 506, к тематике и ритмам сегидильи – трёхдольного испанского народного танца, живого и подвижного по характеру, сопровождаемого игрой на гитаре, пением – сонаты К 225, К 468.

Скарлатти обращается и к традиционным в западноевропейской музыке танцам. Встречаются среди его пьес аллеманда (К 4), сарабанда (К 8), немало жиг (К 252, К 372, К 375), гавот – французский танец в умеренном темпе, в размере 4/4 или 2/2 (К 289), бурре (К 377) – старинный французский народный танец. В различных регионах Франции можно было обнаружить двудольный или трёхдольный варианты этого танца. Для бурре характерны синкопированный ритм и тяжеловесные прыжковые движения.

Есть у него пасторали в движении сицилианы (К 446 и др.) – старинного итальянского танца пасторального характера. Для сицилианы характерны размер 6/8 и особый ритмический рисунок (восьмая с точкой – шестнадцатая – восьмая).

Встречаются и подражания концертному жанру с попеременными вступлениями групп (К 113) или фанфарами (К 477). Несмотря на то, что в большинстве сонат изложение по характеру своему инструментально, иногда мы отмечаем вокальный тип изложения с лирическими выразительными темами, преисполненными чувственной патетики. Некоторые из них ариозны, как, например, соната К 544.

Другие особо выделяются своим испанским колоритом и связаны, очевидно, с народной манерой пения. В сонатах К 6, К 17, К 24, К 29, К 458 мы слышим характерные опевания, синкопы, подражание гитарному аккомпанементу.

Все же сонаты Скарлатти в целом можно разделить, впрочем, довольно условно, на два пласта. Один из них – пласт пьес “*con fuoco*” – характеризуется обилием виртуозной фактуры, напором, блеском. Сонаты другого пласта можно назвать «меланхолическими». В них нашла свое выражение поэтическая, утонченно-лирическая сторона творческой натуры композитора. Таким образом, в творчестве Скарлатти причудливым образом сплелись своеобразные музыкальные «свет» и «тень». Уместным будет вспомнить тут о художественном наследии другого известного итальянца, современника Скарлатти – Каналетто, полотна которого (в особенности это относится к знаменитым видам Венеции) также пронизаны удивительной игрой света и тени.

Можно утверждать, что строение формы в сонатах Скарлатти находится где-то между простой двухчастной, присущей танцам в сюитах, и старосонатной. В современном музыкознании преобладает мнение, что в отношении формы, структуры клавирные сонаты Скарлатти процессуальны, стоят «на пути», но еще не пришли к кристаллизации устойчивого типа сонаты. Гомофонное изложение в них преобладает, но нередко встречаются и полифонические приемы, такие как имитации, каноническое изложение, сложный

контрапункт, прелюдийный, а также импровизационный типы музыкального развития. Преобладают при этом промежуточные решения с множеством разных вариантов. Темы сонаты могут быть однородны по движению, быть идентичными или могут быть контрастными, но не подвергаться разработке или развиваться в небольших разработочных разделах. Самых тем может быть разное количество: две, три, четыре. Введение нового тематического материала может не совпадать с гранями формы.

Можно предложить следующую классификацию клавирных пьес композитора по форме.

1. Жанровые пьесы: «ария», «каприччио», «гавот», 3 «пасторали», 9 «менуэтов». Это непритязательные пьесы в двухчастной форме, в которых жанровая основа выступает на передний план и подчиняет себе весь музыкальный материал.

2. Сонаты-фуги: К 58 c-moll, К 161 g-moll, К 417 d-moll. Для каждой из трех фуг найдено особое композиционное решение. Так, более строгая fuga c-moll интересна своими нисходящими хроматизмами, в этом смысле ее тема определяет всю полифоническую ткань (появляясь в коде в уменьшении) и определяет скорбный характер целого. В противоположность ей fuga g-moll, известная под названием «Кошачья fuga», невзирая даже на ее весомую тему с увеличенной секундой, решена в движении жиги. Подобно некоторым вокальным фугам у его современников, Скарлатти строит фугу d-moll из двух разделов, причем второй из них быстро приходит к смешанному изложению: два верхних голоса линейны, а бас «аккомпанирует» им шестнадцатыми.

3. Сонаты-сюиты: К 78, К 89, К 90 и другие (всего – тринадцать). Каждая из таких сонат состоит из нескольких (от двух до четырех) разделов, соответствующих отдельным частям танцевальной сюиты. Так, соната К 89 состоит из аллеманды, небольшой (18 тактов) сарабанды и жиги.

4. Пьесы в старосонатной форме. Таковых в наследии Скарлатти большинство, и для них можно предложить отдельную классификацию по тонально-тематическому признаку:

- сонаты с тональной побочной партией, с расширением и закреплением сферы доминантовой тональности;
- сонаты с самостоятельным тематизмом побочной партии;
- сонаты с самостоятельным тематизмом главной партии, дающим возможность начать репризу с главной партии.

Для того чтобы оценить значение Скарлатти в формировании сонатного *allegro*, необходимо познакомиться с таким образцом его сонат, как C-dur'ная (К 159). В этой сонате присутствует отчетливое разделение на экспозицию, разработку и репризу. Экспозиция содержит главную и побочную партии, контрастные в тональном отношении (в экспозиции – тоника – доминанта, в репризе – тоника – тоника). В разработке используется материал экспозиции, но, как и бывает в классической форме, он окрашен в более драматические тона. А также Т. Н. Ливанова отмечает эту же сонату как «полную» сонатную форму с ясно выраженными темами, разработкой и репризой в скромных общих рамках [5, с. 175]. Получается, что композитор уже владел этой формой, но обращался к ней нечасто, по-видимому, воспринимая ее лишь как один из возможных вариантов и используя только тогда, когда художественный замысел требовал именно такой формы.

Обычно о Д. Скарлатти упоминают только в связи с так называемой старосонатной формой. Между тем эта старосонатная форма в чистом виде не так часто встречается у Скарлатти и уступает место другой разновидности ранней сонатной формы, о которой редко упоминают. Попробуем проанализировать сведения о схеме сонат в целом, о структуре их составных частей и тем, о приемах тематического развития, о мелодико-гармонической стороне и т.п. Выводы эти, конечно, будут неполными, так как они являются результатом анализа только нескольких его сонат.

Двухчастность – наиболее распространенная структурная особенность произведений первой половины XVIII столетия. Двухчастны по структуре танцы, входящие в состав сюит, отдельные части сонат, мелкие инструментальные произведения, например, прелюдии и проч. То обстоятельство, что во многих произведениях благодаря цезуре легко различимы две, чаще всего неравные, части, еще не значит, однако, что они имеют одинаковую форму и сходны по характеру изложения, по структуре и количеству тем, а также по приемам тематической работы. Двухчастность – скорее внешний признак и может быть использован различно. У Баха, например, обе части только сходны между собой по материалу, буквального повторения музыки первой части или отдельных ее эпизодов во второй части, как правило, не бывает. Тема не имеет замкнутого характера, более яркое, выразительное начальное построение незаметно переходит в так называемое развертывание, в котором участвуют интонации, кажущиеся на первый взгляд новыми и только при анализе обнаруживающие свое родство, хотя и отдаленное, с началом. Преобладает безостановочное движение, которое замыкается кадансом только в конце первой части. Сопоставления контрастных тематических образов нет, изложение имеет преимущественно монотематический характер.

Несколько иначе используется двухчастность в так называемой старосонатной форме. Здесь обе части одинаковы по содержанию и отличаются друг от друга только в тональном отношении: если в первой части изложение начинается в главном строе и заканчивается в строе доминанты (Т–D), то во второй имеет место обратная тональная перестановка (D–Т). При этом степень тематической кристаллизации может быть различной: от монотематизма, который приближает изложение к типу развертывания, до более или менее контрастного сопоставления двух различных тем. В небольших по величине частях сюит встречается еще одна разновидность двухчастности, более простая, чем только что описанные: произведение состоит из двух одинаковых по величине, но различных по содержанию периодов.

Это различие изложения в двухчастных произведениях в конце концов может быть сведено к различному соотношению в них элементов гомофонно-гармонического и полифонического стилей.

Однако для всех категорий двухчастных произведений того времени характерна одна общая черта, следы влияния которой мы встречаем и позже, в эпоху классицизма. Это – отсутствие объединяющих образований в конце произведений, которые выполняют функцию своего рода резюме, вывода из предыдущего изложения. В лучшем случае мы видим тематическую репризу, что имеет место, например, в старосонатной форме, чаще же окончание произведения отмечается только возвратом главной тональности, в которой дается новый или относительно новый материал. Изложение не имеет подчеркнуто-замкнутого характера и напоминает движение по прямой.

Огромное клавирное наследие Д. Скарлатти состоит преимущественно из одностанных сонат (сонаты из нескольких частей типа сюиты встречаются как редкое исключение и их единицы). Сонаты Скарлатти – небольшие пьесы, распадающиеся на два раздела, каждый из которых повторяется. Таким образом, и у него двухчастность является ведущим, исключаящим другие формы членения признаком. Возникает вопрос, как трактует двухчастность Скарлатти в своих сонатах? Встречаются ли у него те типы двухчастности, о которых уже шла речь?

Как крупное явление переходного периода, творчество Д. Скарлатти дает картину большого разнообразия приёмов изложения музыкального материала. В нём еще сильны традиции предшествующей полифонической эпохи и в то же время уже ясно проглядывают особенности, которые станут позже характерными для венских классиков. Это скрещивание различных стилистических черт можно проследить на протяжении всего творчества Д. Скарлатти, причем оно сказывается и на архитектонике его произведений в целом, и на структуре отдельных входящих в состав целого элементов. Неудивительно поэтому, что в сонатах Скарлатти мы находим уже знакомые нам разновидности двухчастной формы, не исключая той, которая встречалась только в мелких произведениях и по своим масштабам, казалось бы, для сонаты мало подходит. У него можно найти образцы и старосонатной формы, и формы, которая по своему изложению приближается к баховской. Однако надо иметь в виду, что, во-первых, таких сонат у него не так уже много и что, во-вторых, в трактовку упомянутых двух разновидностей сонатной формы Скарлатти вносит много своих индивидуальных черт.

Например, если основным признаком старосонатной формы считать воспроизведение в репризе всего материала экспозиции с изменением только тонального соотношения главной и побочной партий, то наличие старосонатной формы можно установить только в немногих его сонатах.

Образование двух тематических центров в результате сгущения тематической туманности, характерное для музыки эпохи барокко, позволяет говорить о преобладании гомофонных элементов, а появление, хотя и в зародыше, разработки – о значительной степени зрелости этого вида сонатной формы сравнительно с другими. Это еще не классическая трехчастная сонатная форма, в которой за разработкой следует полная реприза. Это скорее промежуточный вид между старосонатной и классической формами: от первой форма Скарлатти отличается наличием разработки, хотя и примитивной, от второй – пропуском главной партии в репризе. Получается такая схема: главная партия в основной тональности и побочная в тональности доминанты в экспозиции, и далее – разработка и побочная партия в основной тональности.

Хотя в ней двухчастность ясно бросается в глаза, но уже налицо предпосылки для возникновения трехчастности. Достаточно расширить разработку, и получится полное сходство (внешне, конечно) с хорошо известной схемой сонатной формы классического периода, в которой опущена в репризе главная партия. Мы видим, что уже на заре классицизма делаются попытки преодолеть статичность, связанную с повторяемостью элементов. Кода в сонатах Скарлатти, как правило, отсутствует, точно так же, как нет ее и во многих произведениях Гайдна и Моцарта. Это – черта, характерная для раннего классицизма, с его склонностью к несколько схематическому планированию и периодичности изложения. В сонатах Скарлатти кульминацией является, несомненно, начало второй части – разработка и переход к побочной теме. По мере изложения последней выясняется, что нового ничего не сказано, и интерес несколько снижается. Нет выводов, которые Скарлатти, склонный вообще к лаконичному изложению своих мыслей, предоставляет сделать самому слушателю.

Можно наметить такие этапы развития сонатной формы у Скарлатти:

- 1) преобладание в экспозиции и репризе принципа развертывания, реприза похожа на экспозицию, но не является ее повторением;
- 2) темы уже наметились, реприза в общем повторяет содержание экспозиции (старосонатная форма);
- 3) в репризе возникает ячейка развития вместо повторения главной партии («промежуточная» форма Скарлатти);
- 4) эта ячейка разрастается в самостоятельную часть, после которой наступает полная реприза (ведет к развитию трехчастной формы классиков);
- 5) возникновение коды как второй ячейки развития (разовьется у Бетховена);
- 6) переработанная реприза как следствие желания преодолеть буквальную повторяемость элементов, мешающую достигнуть подлинного процесса построения сонатной формы (у западных романтиков, у Чайковского).

Не следует, конечно, переоценивать значение промежуточной формы Скарлатти в общем процессе развития сонатной формы. Но неправильно также и совершенно его игнорировать.

Таким образом, довольно значительная часть сонат Скарлатти не имеет в репризе главной партии, вместо которой дается разработка. В тех случаях, когда в разработке материал главной партии не принимает участия, побочная партия оказывается в положении ведущего элемента музыкальной формы, подчиняющего себе

другие. Если же разработка строится по типу модифицированной экспозиции с участием главной партии, между партиями устанавливается взаимодействие как результат известного их равноправия, и это дает уже иную концепцию формы в целом.

Два слова о кадансах. Они еще полностью во власти старых традиций: они сжаты, так как не терпят повторения составных элементов, в басу – характерные октавные скачки к доминантовой гармонии, а в мелодии стандартный подход к тонике от соседней ступени, часто с трелью.

Так элементы старого и нового переплетаются в творчестве Скарлатти и обуславливают своеобразие его стиля, переходного по своей природе. «Скарлатти непрестанно стремился в своей клавирной музыке индивидуализировать каждое из многочисленных произведений», – отмечает Ливанова [Там же, с. 288].

При исполнении сонаты Скарлатти принято соединять попарно, что установилось еще при жизни композитора. В этом выражается, как пишет Чинаев, «внутренний исполнительский “синтаксис”, чье своеобразие обусловлено действием одной из центральных эстетических категорий барокко и классицизма – художественной нормативностью и условностью аффекта» [9, с. 10]. У Ральфа Кёркпатрика такое сопоставление одноименных мажорных и минорных тональностей названо «парной группировкой» [4, с. 156].

На наш взгляд, справедливым будет утверждение, что творчество Д. Скарлатти может иллюстрировать историю развития сонатной формы, начиная с наиболее примитивных образцов, принадлежащих еще всецело «старому» искусству, и заканчивая такими, в которых уже предвосхищены в основном черты классического стиля. Что касается наиболее зрелого этапа, к которому относятся сонаты, названные нами условно сонатами промежуточного типа, то здесь нужно отметить, что этому типу сонат Скарлатти в учебных пособиях вовсе не уделяется внимания, равно как, правда, и анализу его музыкального языка вообще. А между тем удельный вес данных сонат в музыкальном наследии Скарлатти настолько значителен, что, не учитывая этого, нельзя составить вполне правильное представление о творческом образе композитора и его роли в музыкально-историческом процессе. Более внимательное ознакомление с особенностями музыкального языка показывает, что безоговорочно относить Скарлатти к числу художников галантного стиля нельзя, и что в рамках старой сонаты, с которой преимущественно было связано творчество Скарлатти, автор не чувствовал себя так уж свободно: об этом говорят те коррективы, какие композитор вносил в обычную трактовку сонатной формы того времени. Очевидно, Скарлатти уже несколько вырос из старосонатной формы и нуждался в обновлении средств для выражения волновавших его мыслей и чувств. В конце концов, Скарлатти не так легкомыслен, как это принято считать. Цитируют обычно авторское предисловие к «Упражнениям для клавирина», где Скарлатти просит относиться к его музыке как к забаве. Написать сотни произведений, посвятить музыке всю жизнь и считать занятия композицией забавой – кто этому поверит. Известно, что авторские признания не всегда отличаются полной достоверностью, и что витиеватые, многословные и напыщенные посвящения и предисловия были в моде в то время. Поэтому лучше на них не опираться в первую очередь, а доверять больше самой музыке и внимательно ее изучать. И тогда станет ясно, что перед нами содержательное, полное, связанное с самой жизнью творчество, во многом сохранившее свое обаяние до наших дней.

#### Список источников

1. Алексеев А. Д. Клавирное искусство: очерки и материалы по истории пианизма. М. – Л.: Гос. муз. изд-во, 1952. Вып. 1. 252 с.
2. Алексеев А. Д. Творчество музыканта-исполнителя. М.: Музыка, 1991. 102 с.
3. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
4. Кёркпатрик Р. Доменико Скарлатти / пер. с англ. и вступ. ст. А. Е. Майкапара. Челябинск: МПИ, 2016. 543 с.
5. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: в 2-х т. М.: Музыка, 1982. Т. 2. XVIII век. 696 с.
6. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. М.: Музыка, 1982. 300 с.
7. Окраинец И. А. Доменико Скарлатти. Через инструментализм к стилю. М.: Музыка, 1994. 207 с.
8. Скарлатти Д. Сонаты для фортепиано [Электронный ресурс] / под ред. А. Лонго. URL: <http://www.piano.ru/scarlatti.html> (дата обращения: 30.09.2019).
9. Чинаев В. П. Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII-XX веков на примере исполнительского искусства: автореф. дисс. ... д. искусствоведения. М., 1995. 48 с.

#### GENRE, STYLE AND FORM-GENERATIVE PECULIARITIES OF D. SCARLATTI'S SONATAS

**Dolgacheva Svetlana Aleksandrovna**  
**Kuznetsova Alina Vladimirovna**, Ph. D. in Philosophy, Associate Professor  
**Sbitneva Lyudmila Vasil'evna**  
*Belgorod State Institute of Arts and Culture*  
*svetlandolgachev@yandex.ru; ludvig\_14@mail.ru; visota\_55@mail.ru*

The article examines certain features of D. Scarlatti's composer style, reveals the genre, style and form-generative peculiarities of his sonatas. The researchers' attention is focused on such issues as the analysis of the harpsichord technique, revealing the basis of the sonata genre, interpretation of the sonata form. Scarlatti's sonatas inspired the development of piano techniques. D. Scarlatti's creative work is insufficiently investigated in modern musicology from the viewpoint of identifying the summarized knowledge, which can help a performer to develop a comprehensive conception of the composer's style.

*Key words and phrases:* two-voice texture; genre diversity; contrastive variations; harmonic language; classification; old sonata form.