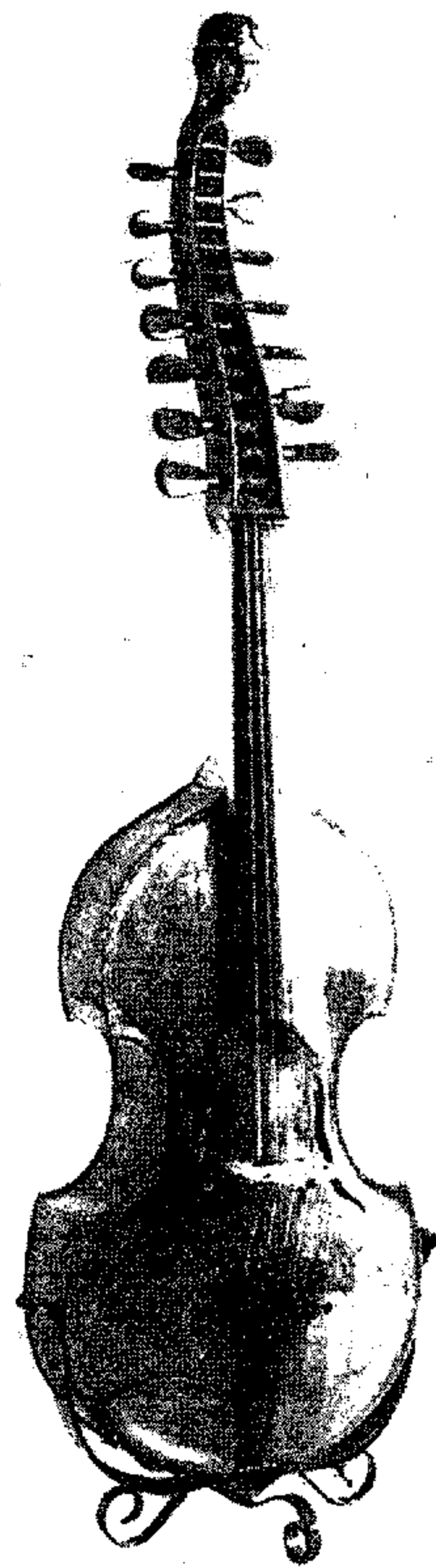


*Ніколаус
Харнонкурт*



**Музика
ЯК МОВА ЗВУКІВ**

ББК – 85.31 (4Ук-4Сум)

X-20

Перекладено за оригіналом:

Nikolaus Harnoncourt, «Musik als Klangrede.

Wege zu einem neuen Musikverständnis».

Перекладач Георгій Курков.

Видання здійснено за підтримки:



Харнокурт Ніколаус

X-20 Музика як мова звуків. Науково-популярне видання.

- Суми: Собор, 2002. - 184 с.

ISBN 966-7164-73-8

Праця Н.Харнокурта, в якій розглядаються складні проблеми виконавської «реконструкції» європейської музики XVII-XVIII ст. видається винятково актуальною для сучасників. Адже музична спадщина цих віддалених сторіч переживає в наші часи справжнє відродження, повсякчасно звучить, широко досліджується музикознавцями, залобки виконується багатьма музикантами, при цьому кожен прочитує й трактує її по-своєму. У результаті – створюється дивовижний інтерпретаторський «різноміж» та «різноголосся» цього справді досконало-самобутнього пласта музичної спадщини.

Мета цього дослідження — допомогти музикантам в усвідомленні й відтворенні цієї музики. Розглядаючи проблему різносторонньо, комплексно (інструментарій, інтонування, стрій, звуковидобування і т.п., навіть специфіка акустики приміщень). Автор прагне відповісти на безліч складних питань. Якщо не на всі йому вдається відповісти однаково переконливо, то він загострює, нуртує думку, закликаючи до пошуку. Саме в цьому цінність праці Н.Харнокурта.

*Тамара Гнатів,
музикознавець,*

професор Національної музичної академії України.

X 4905000000-04 - без оголош.ББК - 85.31 (4Ук-4Сум)

02

© Residenz Verlag GmbH, Salzburg and Vienna 1982

© «Собор», 2002

ISBN 966-7164-73-8



**ОСНОВНІ ЗАСАДИ МУЗИКИ
ТА ВИКОНАВСТВА**

Музика в нашому житті

Від середньовіччя до Французької революції музика була однією із найважливіших основ нашої культури та нашого життя. Її **знання** вважалося обов'язковою частиною загальної освіти. Тепер же музика є хіба що прикрасою, яка дозволяє заповнити пусті вечори відвідинами опери чи філармонії, прикрасити офіційні урочистості чи, ввімкнувши радіо, відігнати або оживити тишу домашньої самотності. Звідси той парадокс, що довкола звучить набагато більше музики, ніж будь-коли (оточує нас, далебі, без перерви), але тепер уже не має вона для нас колишнього значення, лишаячись хіба що "милою оздобинкою".

Зараз переважають абсолютно інші цінності, ніж ті, що визнавалися людьми минулих століть. Скільки сили, терпіння та любові коштувало нашим попередникам будівництво святинь та соборів! – і як небагато уваги вони приділяли речам, що мали б служити зручнішому існуванню. Сучасна ж людина, як правило, з більшою увагою ставиться до авто чи літака, ніж до якихось там скрипок, вона більшого значення надає схемі електронного пристрою, аніж симфонії. Проте ціна, яку ми сплачуємо за теперішні зручності, зависока: нерозважливо позбавляємо життя інтенсивності задля принад комфорту, забуваючи про існування цінностей, втрата яких є незворотною. Докорінна зміна ролі музики тривала з постійно зростаючою швидкістю протягом двох останніх століть. Вона поєднувалася зі зміною ставлення до сучасної музики, та й до мистецтва взагалі: доки музика була істотною складовою життя, доти могла походити тільки з сучасності, бо, власне, була мовою, якою розповідалося те, що не вимовлялося словами, і зрозуміти її могли тільки сучасники. Вона змінювала людей – як слухачів, так і музикантів, створювалася щоразу наново – відповідно до існуючого способу життя і нових духовних потреб. (Чи не з тих же міркувань люди постійно зводять собі нові будинки та шийють новий одяг?). Давня ж музика, тобто попередніх поколінь, потім не могла бути і не була ні зрозумілою, ні вживаною. Лише інколи, за виняткових okazій, викликала подив своєю майстерністю.

Коли музика вийшла з центру нашого життя, все змінилося: як прикраса вона має бути пасамперед гарною. І в жодному випадку не повинна непокоїти або жахати. Сучасна музика не відповідає цим вимогам, бо – як і всі інші види мистецтва – є відображенням духовного стану, отже – сучасності. Якби ми прагнули чесно і без поблажливості проаналізувати наш духовний стан, то висновки спонукали б змінити наше життя, а відтак – були б невідгидними. Доходить вже до парадокса: ми відвернулися від сучасного мистецтва, бо воно нас непокоїть, але ж воно й повинно хвилювати і непокоїти. Тим часом ми не хочемо думати, а тільки прагнемо прекрасного, щоб одірватися від сірої повсякден-

ності. Таким чином, мистецтво – а особливо музику – ми спростили до ролі пересічної прикраси. Тепер повертаємося до минувшини, до старовинної музики, бо знаходимо у ній таке бажане прекрасне й гармонійне.

На наш погляд, це повернення до Давньої музики (тобто до всього, що створене до теперішніх поколінь) могло статися тільки в результаті низки непорозумінь. Тепер ми потребуємо «прекрасної» музики чи такої, яку сучасність нам зовсім не може запропонувати. Але така виключно «прекрасна» музика теж окремо ніколи не існувала. Категорія «прекрасного» є складовою всієї музики, та щоб зробити її єдиним критерієм, мусимо відкинути або зігнорувати всі інші складові. Це свого роду півелювання, зведення музики до лише «прекрасного» стало можливим лише звідтоді, коли її не змогли або не захотіли зрозуміти як цілісність. І тільки-но давню музику (яку називаємо справжньою) ми стали трактувати лише як милу прикрасу повсякденності – зразу ж перестали її зрозуміти як єдине ціле, інакше б не змогли спростити й звести до ряду явищ виключно естетичного значення.

Отже, нині ми знаходимося у практично безвихідній ситуації: усе ще віримо в силу й владу музики, але водночас мусимо визнати, що вона виявилася витісненою на периферію – раніше хвилювала, зараз тільки подобається. Але ми не можемо з цим примиритися; скажу прямо: аби я вважав цю ситуацію безповоротною, то перестав би займатися музикою взагалі.

Переконаний – незабаром усі зрозуміють абсурдність відмови від музики (а те абсурдне спрощення, про яке йдеться, і є відмовою), і ми зможемо довіритися силі музики Монтеверді, Баха та Моцарта і тому, про що ця музика говорить. Чим більше ми будемо намагатися зрозуміти й опанувати її мову, тим виразніше побачимо, наскільки вона виходить за межі лише «прекрасного», наскільки хвилює та захоплює багатством своєї мови. В результаті – якщо ми хоч трішки зрозуміємо музику Монтеверді, Баха та Моцарта – повернемося і до сучасної музики, яка промовляє нашою мовою, належить до нашої культури і є її продовженням. Чи не тому, що наша епоха така жахлива й сповнена протиріч нам і не хочеться, щоб мистецтво, яке її відображає, впливало на підгрунтя життя? Чи ж ми, безсоромно позбавлені уяви, не вилучили з нашої мови те, що є «невимовним».

Чи зробив би свої відкриття Ейнштейн, якби не грав на скрипці? Хіба зухвалі та новаторські гіпотези, перш ніж піддатися логічному осмисленню, не були тільки плодом уяви?

Невипадково спрощення музики до суто «прекрасного», а потім до загально зрозумілого сталося саме за часів Великої Французької революції. В історичному процесі повторювалися періоди, коли намагалися спростити емоційний зміст музики настільки, щоб став зрозумілим для кожного. Усі ті зусилля звелися на ніщо, призводячи до появи нових складних і різномірних явищ. Музика може бути доступною кож-

ному тільки тоді, коли її звести до рівня примітиву. Або коли кожен навчиться її мови.

Спроби спрощення музики і створення її узагальненого розуміння, зроблені в результаті Французької революції, породили найбільше наслідків. Тоді вперше у масштабі великої держави спробували підпорядкувати музику новим політичним ідеям; тоді ж опрацювали для Консерваторії навчальну програму, що була вперше в історії музики гранично уніфікованою. Ще й тепер люди, які займаються європейською музикою, навчаються в усьому світі за цією програмою, а слухачам – згідно з цим – розтлумачується, ніби для того, аби розуміти музику в цілому, немає потреби її вивчати, а досить відчуття «прекрасного». Таким чином, кожен відчуває себе уповноваженим і здатним до виголошення вироку про цінність музики та про якість її виконання – така переконаність може бути слушною щодо творів, написаних після революції, але ні в якому разі щодо музики попередніх епох.

Я глибоко переконаний – для збереження європейського духовного життя вирішальне значення буде мати те, чи навчимося ми *жити* в злагоді з нашою культурою. У сфері музики це вимагає двох напрямів діяльності.

По-перше, музиканти повинні навчатися за новими методами, тобто за тими, що були обов'язковими за два століття до нас. У музичних школах же навчають музики не як мови, а як техніки виконавства – технократичного скелету без життя.

По-друге, загальне музичне виховання мусить бути переосмислене і має віднайти в нашому житті належне собі місце. Завдяки цьому великі твори минулого постануть перед нами у новому світлі, ми помітимо їхню різноманітність, яка нас зворушує та змінює. Лише тоді знову зможемо сприймати нове. Ми всі потребуємо музики: без неї немає життя.

Про інтерпретацію музики минулого

Оскільки музика минулого домінує в сучасному музичному житті, варто докладніше зупинитися на пов'язаних із цим проблемах. Існують два цілком відмінні підходи до музики минулого, яким відповідають два не менш різні способи її відтворення: один – переносить її в сучасність, другий – пробує показати її через примат епохи, в яку вона виникла.

Перший спосіб розповсюдженіший і природніший у всіх епохах, які мають справжню живу сучасну їм музику. Він також є – і був – єдиним можливим упродовж усієї історії західної музики від початку поліфонії і до другої половини ХІХ століття, та ще й нині багато видатних

музикантів є його прибічниками. Подібна орієнтація спричинена тим, що мова музики завжди тісно пов'язана з сучасністю. Так, наприклад, у середині ХVІІІ століття вважали, що твори, написані на його початку, безнадійно застаріли, навіть якщо ті були оцінені як справжні витвори мистецтва. Нас постійно дивує ентузіазм, із яким раніше сучасні композиції визнавалися незвичайним досягненням. Давня ж музика вважалася лише підготовчим етапом, у кращому разі ставала предметом вивчення або – інколи – опрацьовувалася з метою якогось спеціального виконання. За умов нечастого її виконання – у тому ж таки ХVІІІ столітті – певна модернізація вважалася абсолютно необхідною. Але композитори наших часів, які опрацьовують твори минулого, достеменно знають, що публіка добре сприйняла б їх і без опрацювання, яке нині диктується вже не абсолютною необхідністю, як у попередніх століттях (якщо вже грали музику з минулого, то тільки осучасненою), а особистими уподобаннями аранжувальника. Диригенти на зразок Фуртвенглера чи Стоковського, яким притаманний постромантичний ідеал, виконували в такому дусі всю старовинну музику. Тож органні твори Баха були інструментовані на вагнерівський оркестр, а Пасіони виконувалися в гіперромантичному стилі з використанням величезного виконавського апарату.

Другий спосіб, який претендує на вірність творові, є значно молодшим, ніж попередній, бо виник на початку ХХ століття. Відтоді все частіше почали вимагати, аби музику минулого відтворювати «автентичним» способом, і видатні виконавці сприйняли це за свій ідеал. Вони прагнули трактувати давню музику як таку і виконувати її згідно з духом епохи, у яку вона створювалася. Таке ставлення до давньої музики – не перенесення її до сучасності, а навпаки, переміщення самого виконавця в минуле, – це симптом нестачі справжньої живої сучасної музики. Нинішня музика не задовольняє ані музикантів, ані публіку, більша частина якої відверто ухиляється від неї. Щоб заповнити прогалини, і повертаються до музики минулого. Останнім часом ми непомітно при звичайлися вже до того, що під словом «музика» розуміємо насамперед давню, сучасної ж музики це стосується лише деякою мірою. Це абсолютно нова ситуація в історії. Проілюструємо її невеликим прикладом: якщо вилучити з концертних залів музику минулого й виконувати лише сучасні твори, ці зали незабаром зялять б пустою – точнісінько так сталося б за часів Моцарта, якби публіку позбавили сучасної музики, замінивши її давньою, наприклад, бароковою.

Безперечно, нині музичне життя спирається на музику минулого, особливо на музику ХІХ століття. Таке ніколи ще не спостерігалось від народження поліфонії. Причому раніше при виконанні музики минулих епох узагалі не відчувалося потреби автентичності, яка вимагається зараз: для епохи, яка має власну живу культуру, історичний підхід є, по суті, абсолютно зайвим. Це ж бачимо і в інших мистецтвах: наприклад, раніше до готичного собору без вагань добудовували барокову

хрещально, викидали найпишніші готичні вівтарі та замінювали їх бароковими, а зараз усе це прискіпшию відновлюється й зберігається. Втім, історичні орієнтири теж мають свої плюси: уперше в історії західного християнського мистецтва ми можемо вибрати будь-яку точку зору й охопити поглядом усе надбання минулого. Це також пояснює все більше поширення старовинної музики в концертних програмах.

Останньою живою епохою в музичній творчості вважається романтизм. Музика Брукнера, Брамса, Чайковського, Ріхарда Штрауса та інших була ще вираженням своєї епохи, проте на ній ніби зупинилося все музичне життя: і зараз, власне, цю музику слухають частіше та охочіше, а навчання музикантів у консерваторіях ведеться на тодішніх засадах. А з того часу, як би не хотілося цього усвідомлювати, минуло вже багато десятиліть.

Якщо ми зараз будемо займатися музикою минулого, то все одно не зможемо чинити так, як наші попередники з великих епох. Ми втратили безпосередність, яка б нам дозволяла все пристосовувати до сучасності, для нас найвищим авторитетом є воля композитора. Старовинну музику трактуємо як таку, що походить із віддаленого минулого, бачимо її на тлі епохи і мусимо докладати зусиль для правильного відтворення, принаймні не на догоду історизму, а тому, що нині, власне, це видається єдиним способом, завдяки якому можна зробити її мистецтвом живим і гідним поваги. Однак про достовірність можемо вести мову лише тоді, коли виконання буде наближене до того звукового образу, який мав на увазі композитор під час процесу творення. Врешті-решт це можливо тільки до певної міри: первинна ідея лишається у сфері домисловання, особливо, коли йдеться про музику віддалених епох. Інформацією, яка виявляє наміри композитора, є виконавські вказівки, інструментовка і численні, безліч разів змінювані манери виконавської практики, обізнаності з якими композитори природно очікували від своїх сучасників. Це відкриває нам широке поле для досліджень, але й несе з собою імовірність грубої помилки: наприклад, виконання давньої музики тільки згідно з набутими знаннями. Існують «музикознавчі» виконання, які абсолютно бездоганні з історичного боку, але їм бракує життєвості. З двох лих меншим буде все ж виконання історично фальшиве, але музично живе. Музикологічні знання не можуть бути самоціллю, вони повинні лише дати нам засоби для покращення виконання, бо дійсно автентичним, вірним творові (*werkgetreu* – нім.) воно буде тільки тоді, коли твір досягне свого найбільш ясного й гарного виразу. А це станеться – знову ж таки – якщо знання й почуття відповідальності поєднуються з глибокою музичною увагою.

Досі мало уваги приділялося постійним змінам музичної практики; їх вважали навіть несуттєвими. Побутувала думка, що «розвиток» іде від примітивних первинних форм через більш чи менш уловиму перехідну стадію до остаточного, «ідеального» вигляду, який у всіх відношеннях є досконалішим, ніж «підготовчі стадії». Це переконання як

пережиток часів живого мистецтва дуже поширене й нині. Люди того часу вважали, що музика, техніка гри та інструменти «прогресували», досягаючи піку власне в їхню епоху. Однак ретроспективний погляд на всю історію музики свідчить про хибність подібного переконання: ми вже не можемо вести мову про різну вартісність музики Брамса, Моцарта, Баха, Жоскена чи Дюфаї – теорія «прогресу» тут недоречна. Тепер йдеться про понадчасовість усіх великих витворів мистецтва, але ця точка зору – у своїй поширеній формі – є такою ж помилковою, як і та, що відстоює існування прогресу. Музика, як і всі види мистецтва, тісно пов'язана зі своїм часом; вона є живим виразником виключно своєї епохи і до кінця зрозуміла тільки своїм сучасникам. Наше ж «розуміння» давньої музики дозволяє нам лише вгадувати той дух, із якого вона виникла. Бо музика завжди відповідає духовній ситуації свого часу. Її зміст ніколи не може перевищувати людську здатність до розуміння, а кожний здобуток з одного боку мусить компенсуватися втраченою з іншого.

Загалом, уявлення про природу та діапазон змін, яким підлягала музична практика на численних етапах свого розвитку, не досить виразне. Отже, не буде зайвим, якщо на цьому постійно затримаємося. Наприклад, нотація до XVII століття включно досі не змінювалась, а певні означення, що відтоді вже вважалися «однозначними», аж до кінця XVIII століття все ще трактувалися по-різному. Теперішній музикант докладно грає записане в нотах, не відаючи, що математично детальна нотація набула поширення лише в XIX столітті.

Наступним певичерпним джерелом проблем є величезне питання імпровізації, яка до кінця XVIII ст. була нерозривно пов'язана з усією музичною практикою. Здатність розрізняти окремі фази розвитку, що належать до відповідних історичних періодів, вимагає ґрунтовних спеціальних знань, практичне застосування яких позначиться на формі та змістові виконання. Але найбільш безпосередньо відчутну відмінність дає звуковий образ (це, м. ін., означає тембр, характер і силу звучання інструментів). Так само, як, згідно з духом часу, нескінченним змінам підлягали прочитання музичної нотації та практика імпровізації, змінювалися і звукові уявлення та звуковий ідеал, а разом із ними й інструменти як такі, спосіб гри на них і навіть техніка співу.

Зокрема, не можна говорити про «поступ» щодо змін у способі гри, тобто у техніці, бо техніка, подібно до інструментів, завжди повністю пристосовувалася до вимог свого часу. Тут можна було б заперечити: мовляв, вимоги щодо техніки гри невинно підвищуються; це правда, але тільки стосовно певних видів техніки, бо в інших її вимірах ці вимоги зменшилися. Дійсно, жоден скрипаль XVII століття не зіграв би концерту Брамса, але також жоден скрипаль, який грає Брамса, не може бездоганно виконати складні твори скрипкової літератури XVII століття. Кожен із цих двох видів музики сам по собі є однаково складним, проте вони абсолютно відмінні і потребують абсолютно іншої техніки.

Подібні зміни можна помітити в інструментовці та інструментах. У кожній епосі використовувався такий інструментарій, який найбільше відповідав її музиці. В уяві композиторів звучали сучасні їм інструменти, часто вони komponували свої твори на замовлення конкретних інструменталістів. До того ж завжди вимагалася музика, зручна для гри на конкретних інструментах: «невикональними» були лише твори, написані погано, тож їхній автор сам себе виставляв на сміх. Те, що зараз багато творів старих майстрів вважаються майже недоступними для виконання (наприклад, **голоси мідних духових інструментів у бароковій музиці**), пояснюється тим, що музиканти беруться за них, маючи в розпорядженні сучасні інструменти і сучасну техніку гри. Вимога, аби сучасний музикант міг грати на давніх інструментах із використанням давньої техніки, є, на жаль, практично нездійсненною. Ми не повинні через це закидати давнім композиторам, що в їхніх творах є ускладнення, які неможливо виконати, або, що часто буває, трактувати музичну практику минулих епох як технічно недосконалу. У кожну епоху найкращі музиканти могли виконувати найскладніші твори своїх сучасників.

Усе це дозволяє уявити, з якими величезними труднощами матиме справу музикант, який дбас про автентичність*. Компромісів не уникнути: виникає безліч нез'ясованих питань, дуже багато інструментів уже не існує або ж немає виконавців, які могли б на них грати. Проте там, де можна досягти високого рівня автентичності, ми отримуємо натомість несподіване багатство. Твори з'являються нам в абсолютній новому світлі, яке сяє з давніх-давен, а більшість проблем розв'язуються самі по собі. Відтворені таким чином, вони не тільки звучать правдивіше з історичного погляду, а й отримують нове життя, бо виконуються з використанням властивих саме їм засобів виразності, тож дають нам чітке уявлення про силу духу, завдяки якій минувшина була такою плідною. Таким чином, заняття давньою музикою, крім чисто естетичної приємності, набуває для нас глибокого сенсу.

Розуміння музики та музична освіта

Багато ознак указує на те, що людство рухається в напрямі загального культурного занепаду, який мусив би спричинити також і занепад музики, бо вона складає частину нашого духовного життя і як така може виражати тільки те, що є його змістом. Якщо ситуація справді вельми серйозна (для мене це очевидно), то що – лишатися нам сторонніми спостерігачами, чекаючи поки вже буде пізно щось змінити?

* Н.Хармонкорт не вживає слова «автентичність», а каже «Werktreuer» – «вірне творів виконання!» (Прим. ред.).

Велику роль тут відіграє музична освіта, причому словом «музикант» хотілося б поіменувати кожного, хто професійно бере участь у музичному житті, професійних слухачів, навіть публіку. Придивімося під цим кутом зору до місця музики в історії. Варто зауважити, що у багатьох мовах «поезія» і «спів» називаються одним і тим же словом. Інакше кажучи, від моменту, коли мова починає виходити поза просту констатацію фактів, вона поєднується зі співом, бо спів уже значно змістовніше може передати те, що є більшим, аніж проста інформація. Нам важко це зрозуміти, бо ідея вже відсутня в нашій концепції музики. Слово, його суть завдяки музичним звукам, мелодії, гармонії може стати більш інтенсивним, а відтак можна досягти розуміння, що виходить поза звичну логіку.

Проте дія музики не обмежувалася зміщенням чи поглибленням експресії мови; музика згодом відкрила власну естетику (що правда, її зв'язок із мовою завжди упізнавався) і велику кількість специфічних засобів виразності: ритм, мелодію, гармонію тощо. Таким чином з'явився словник, який дав музиці величезну міць впливу на людське тіло й дух.

Досить придивитися до людей, які слухають музику, аби помітити, що вона змушує їх рухатися; аби всидіти нерухомо, треба на цьому зосередитися. Рухи, спричинені музикою, можуть ставати дедалі інтенсивнішими, призводять аж до екстатичного стану. Проте навіть звичному переходу з дисонансу на консонанс відповідає напруження й розслаблення. У мелодії теж можна знайти подібне явище: кожна мелодична лінія підпорядкована певним законам і – якщо мелодія тісно пов'язана з цими законами – після чотирьох чи п'яти звуків стає відомо, якими повинні бути шостий і сьомий звуки; ця наступність, це виконання очікуваного призводить до фізичного розслаблення. Якщо композитор, прагнучи викликати напругу, не виконує цього очікуваного й обдурює мелодичну уяву слухача, то напруга все одно прийде до розрядки в іншому місці. Цей надзвичайно складний процес композитори використовували протягом багатьох століть історії музики Заходу. Якщо сидіти на концерті та слухати справді інтенсивно, відчуються напруження і спади – зміни, що відбуваються в нашому кровообігу, в нашому «фізичному слуханні». Це саме стосується і почуттів – починаючи від настроїв спокійних, урівноважених або переловнених боєм аж до поривів бурхливої радості, шаленства або гніву. Музика все це виражає так, що викликає у слухача чуттєві та фізичні реакції. До змін, спричинених у людині музикою, також, природно, належать реакції в духовній сфері. У цьому значенні музика виконує також моральну функцію і протягом століть неабияк впливає на душу людини, змінюючи її.

Звичайно, музика не є понадчасовою, а навпаки, тісно пов'язана зі своєю епохою, необхідна людині для життя, як і інші прояви людської культури. Протягом останнього тисячоліття музика Заходу постійно була істотним елементом життя, що означало – життя й музика нерозлучні.

Але коли ця єдність перестала існувати, необхідним стало нове розуміння музики. Розмірковуючи про її сучасний стан, ми розрізняємо музику «народну», «розважальну» і «серйозну» (поняття, якого я не визнаю). У середині окремих груп ще збереглися залишки колишньої єдності, але єдність музики й життя, як і єдність всієї музики, втрачено.

У народній музиці ще можна помітити певну спільність із культурою народу; проте замкнена в межах анклаву, вона стає лише частиною традиційних звичаїв. (Це також свідчить про культурний занепад, бо традиційні звичаї не повинні бути чимось, що треба зберігати, а тим, що належить життю. Коли щось окреслюється словом «традиції», це означає – маємо справу з явищем уже музейного характеру). Натомість залишки колишньої функції музики знаходимо в розважальній: тут надзвичайно виразно помітний фізичний вплив на слухачів. Здається, наразі треба задуматися над тим, чому, з одного боку, існує сучасна розважальна музика, яка виконує в нашому культурному житті абсолютно необхідну функцію, а з іншого – немає жодної «серйозної музики», яка могла б відігравати подібну роль.

У розважальній музиці збереглося багато чого з давнього способу розуміння музики: єдність поезії й співу, яка була такою важливою при зародженні музики, єдність слухача та виконавця, чи, врешті-решт, єдність музики і часу (розважальна не може бути старшою за п'ятдесят років, отже належить до сьогодення). Завдяки їй можна краще зрозуміти, чим була музика в давньому житті, бо у своєму обсязі, яким би він не був обмеженим, розважальна музика є невід'ємною складовою частиною життя.

Повернімося ж до нашого бідного родича – «серйозної музики», яку знову ж таки нам удалося поділити на «сучасну» і «класичну». Сучасна – якою (це прийнято вже тисячу років) «займаються» серйозні та знамениті музиканти – існує тільки для вузького кола зацікавлених, які мандрують з місця на місце, але всюди залишаються тими ж самими. Я не іронізую, але вважаю це швидше симптомом розриву, який важко зрозуміти та витлумачити. Якщо музика відокремлюється від своєї публіки, це не вина ані музики, ані публіки. У будь-якому разі помилка криється не у мистецтві як такому, а лише в духовній ситуації нашого часу. Це *тут* мало б щось змінитися, бо музика неминує є відбитком сьогодення; отже, коли б захотілося змінити музику, то насамперед належало б змінити сьогодення. Це не криза музики, а віддзеркалення в ній кризи нашого часу. Прагнення змінити музику настільки ж абсурдне, як і поведінка лікаря, який хоче усунути симптоми замість лікування хворого. Отже, сучасну музику не «вилікувати» за допомогою якихось зрушень «культурної політики», наприклад, підтримкою певних напрямів, які нам «подобються». Хто вірить у таку можливість, не розуміє функції музики в людському житті. Справжній композитор пише – хоче він того чи ні – згідно з вимогами духовної ситуації своєї епохи, інакше він був би пародистом, що постачає імітації на замовлення.

То що ж сталося? Ми «врятувалися»: у момент, коли забракло єдності між сучасною творчістю і життям, ми спробували втекти в минуле. Так звана «культурна людина», для якої сьогодення перестає бути живим, намагається для своїх часів порятунку частину культурного, музичного надбання останнього тисячоліття (яке вперше можна досягнути поглядом), виділяючи з нього один або два складові елементи, що мають для неї цінність, яку вона, здається, зможе зрозуміти. В такий власне спосіб плин виконується й сприймається музика: в усій музичній спадщині останнього тисячоліття ми спостерігаємо тільки естетичний аспект і з нього черпаємо наше задоволення. Просто ми вибираємо ту частину, яка є «прекрасною» і яка лестить нашим вухам, при цьому не беручи до уваги, що таким чином остаточно спрощуємо музику. Чи нас зовсім не цікавить, що, шукаючи в музиці «прекрасне», яке в усій проблематиці твору займає лише маленьку частку, ми проходимо повз те, що становить суть цієї музики?

Отже, ми підійшли до наступного питання: яке місце повинна займати музика в нашу епоху? Чи можливе її перетворення? Чи доцільні спроби якихось змін? Чи роль, яку музика зараз відіграє в нашому житті, дійсно така фальшива? На мій погляд, ситуація тривожна, і якщо не вдасться її виправити, щоб наше слухання музики, наша потреба у ній і наше музичне життя знову стали єдиним цілим (у сучасній музиці це могло б відбутися за умови врівноваження попиту й пропозиції, а в давній музиці, класичній, – шляхом відкриття нового способу її розуміння), – то недалеко й до краху. Ми залишимося тільки доглядачами музею і зможемо лише демонструвати те, що існувало колись; не думаю, що знайдеться багато музикантів, яких би це приваблювало.

Тож перейдемо до ролі музикантів. У середньовіччі існував точний розподіл на теоретиків, практиків та «цілісних» музикантів («Gesamt» Musiker – нім.). *Теоретиком* був той, хто знався на будові музики, але сам музикуванню не займався. Не міг ані грати, ані компонувати, проте теоретично знав, з чого вона складається і як виникає. У сучасників теоретик користувався неабиякою повагою, тим паче, що теорія музики трактувалася як наука сама для себе, для якої музика, що реально звучить, не мала жодного значення (певні залишки цієї концепції і дотепер можна зустріти серед музикознавців). Натомість *практик* не мав жодного поняття про теорію, проте умів музикувати. Його розуміння музики було інстинктивним; навіть якщо він не міг нічого теоретично з'ясувати, навіть якщо нічого не знав про історичні взаємозв'язки, кожної миті він був ладен виконувати потрібну музику. Проілюструємо це на практиці мови: лінгвіст розуміє й досліджує будову та історію мови, людина ж із вулиці не має про це жодного уявлення, але може тією мовою добре і переконливо розмовляти, бо ж це мова її часу. Такою ж була ситуація для співака чи інструменталіста впродовж 1000 років західноєвропейської історії: він не знав, але він може, і розуміє, не знаючи.

Парешті, існує *цілісний* (або *досконалий* – прим. ред.) музикант який водночас був і теоретиком, і практиком. Він розумів і знав теорію яка для нього не була ізольованим самодостатнім знанням, відірваним від практики, міг komponувати і виконувати музику настільки, наскільки знав і розумів усі її взаємозв'язки. Він користувався ще більшою повагою у суспільстві, ніж теоретик чи практик, бо володів усіма формами знань і виконавства.

Як це виглядає тепер? Нинішній композитор, безперечно, є музикантом у цьому, останньому, значенні. Він має теоретичні знання, знає практику; єдине, чого йому бракує, – живого контакту зі слухачами, з людьми, які хочуть *потребують* його музики. Цілком очевидною є нестача потреби в новій музиці, яка б народжувалася власне для того, щоб задовольнити цю потребу. Практик, або музикант-виконавець, у принципі, як і в попередні віки, залишається таким же *несвідомим*. Його перш за все цікавить виконання, технічна досконалість, безпосереднє визнання чи успіх. Він не створює музику, задовольняючись її відтворенням. Через те, що вже немає єдності між епохою і виконуваною музикою, йому бракує стихійного розуміння останньої, притаманного давнім музикантам-практикам, які виконували твори *випитково* своїх сучасників.

Наше музичне життя знаходиться у фатальному стані: скрізь є оперні театри, симфонічні оркестри, концертні зали, пропозицій для публіки багато. Але ми граємо там музику, якої не розуміємо, вона призначалася для людей зовсім іншої епохи. У цій ситуації найбільше дивує те, що ми *взагалі не помічаємо проблеми*, вважаючи, що тут немає чого *розуміти*, оскільки музика звертається безпосередньо до душі. Кожний музикант прагне краси та емоції; це прагнення для нього природне і є підставою його виражальних можливостей. Знання, особливо з погляду розірваної єдності музики й епохи, його не цікавлять і, зрештою, не можуть цікавити, бо він не усвідомлює їхнього значення. Результат: виконавець спостерігає музику в суто естетичних та емоційних категоріях, ігноруючи весь інший зміст. Ця ситуація ще погіршилася внаслідок *виплеканого* в XIX столітті ідеального образу артиста: романтизм зробив із нього щось на зразок надлюдина, яка завдяки інтуїції досягає утаємниченості, що значно переважає можливості простого смертного. Артист ставав майже напівбогом, сам починав вірити в це і дозволяв відповідним чином поклонятися собі. Цей «напівбог» є дивовижним продуктом романтичної епохи – звернімо увагу на постаті Берліоза, Ліста чи Вагнера, які ідеально пасували до свого часу. І якщо Вагнера справді цілували у рубчик халата, то це в *його* часи було цілком нормальним. Та образ артиста, який з'явився в ту декадентську епоху, лишився й надалі в тій самій, ніби скам'янілій формі, як і багато інших речей з того століття.

А тепер питання: який, власне, повинен бути артист? Відповідь має впливати з того, як слід цині розуміти музику. Якщо музикант дійсно

поче, взяти відповідальність за всю музичну спадщину, – настільки, наскільки вона може бути для нас цікавою, і не лише з естетичного та технічного боку – то він повинен оволодіти необхідними для цього знаннями. І цього аж ніяк не уникнути. Музика минулого як цілісність стала для нас іноземною мовою – через те, що історія твориться й надалі, що збільшилася віддаленість музики від сьогодення і що вона лишилася відокремленою від властивих собі часів. Окремі аспекти можуть мати універсальну і понадчасову цінність, але закодована в музиці інформація пов'язана з епохою і може стати зрозумілою іншим тільки тоді, коли отримає щось на зразок пояснення. Це означає, що якщо музика минулих епох, в широкому значенні цього слова, ще взагалі актуальна для сучасності, якщо вона має повернутися до життя з усім тим, що собою виражає – або, принаймні, зі значно багатшим змістом, ніж той, який їй нині зазвичай приписується, – то належало б наново навчитися розуміти цю музику, згідно з її власними засадами. Мусимо знати, про що музика промовляє, щоб зрозуміти те, що ми самі хочемо виразити *й посередництвом*. Отже, перш за все мусять бути знання, а до них додаватися чисте відчуття та інтуїція. Без цих історичних знань музика минулого, або так звана «серйозна музика», не може бути адекватно виконаною.

Якщо говорити про освіту музикантів, то раніше це відбувалося так: музикант учив учнів своєї спеціальності, тож стосунки «майстер-учень», які одвічно існували в ремісництві, були обов'язковими й у музиці. Щоб опанувати якийсь із її видів, ішли до певного майстра, аби при ньому навчатися його «фаху». Навчання стосувалося передовсім техніки композиції та гри на інструментах; до цього додавалася риторика (уможлилювала надання експресії), завдяки якій музика могла говорити. Постійно проповідувалося, особливо в музиці бароко десь від 1600 року до останніх десятиліть XVIII ст., що музика є *мовою звуків*, у ній ідеться про діалог, про драматичну зміну думок. Тому майстер учив учня свого мистецтва, втаємничував його в усі тонкощі. Навчав не тільки гри на інструменті чи співу, а також і виконанню музики (інтерпретації). У цих природних стосунках не виникало проблем; стилістична еволюція відбувалася поступово, з покоління в покоління, і навчання не вимагало переучування, а було просто органічним розвитком та перетворенням.

У цій еволюції було декілька значних переломів, які поставили під сумнів стосунки «майстер-учень» і внесли до них зміни. Одним із цих переломів стала Французька революція. У великому перевороті, здійсненому нею, бачимо також принципово нову функцію не тільки всієї музичної освіти, а й музичного життя. Стосунки «майстер-учень» система замінила новою інституцією – Консерваторією. Її ідею можна охарактеризувати як політично-музичне виховання. Приблизниками Французької революції стали майже всі музиканти, і було ясно усвідомлено, що через мистецтво, а особливо через музику, яка оперує не словами, а

лише тасмнічними «трунками»; можна впливати на людей. Політичне використання мистецтва для явного або прихованого нав'язування обивателям чи підданам якоїсь доктрини було, звичайно, відоме давно, проте ніколи не робилося настільки систематично.

У французькій методі, опрацьованій до найдрібніших деталей з метою уніфікації музичного стилю, ішлося про підпорядкування музики загальній політичній концепції. Теоретичний принцип такий: музика має бути настільки простою, щоб бути зрозумілою кожному (щоправда, вживання слова «зрозуміла» вже не відповідало дійсності); музика повинна розчулювати, захоплювати, заколисувати... незалежно від освіченості слухача; вона мала б стати «мовою», яку зрозумів би кожен, не навчаючись їй.

Такі вимоги стали потрібні й узагалі можливі тільки тому, що музика попереднього часу зверталася насамперед до «освічених» людей або до тих, які знали її мову. В країнах Заходу музична освіта завжди була істотною частиною виховання. Коли цю традиційну музичну освіту усунули, то зникла й елітарна спільнота музикантів та освічених слухачів. Тепер музика мала звертатися до всіх, або ж інакше: якщо слухач уже не розумівся на музиці, треба усунути з неї все те, що було мовою, яка вимагала розуміння. Композитори повинні були писати музику, звертаючись у найпростіший і найдоступніший спосіб просто до почуттів. (Філософія про це каже так: якщо мистецтво лише подобається – це означає, що воно пропонується вже тільки невідгласам).

Згідно з цими концепціями, Керубіні в Консерваторії поклав край давнім стосункам «майстер-учень». Він доручив найбільшим тогочасним авторитетам написати підручники, які б мали запровадити в музиці новий ідеал «egalite» (рівності). У цьому дусі Байо (Baillot) опрацював свою «Скрипкову школу», а Крейцер (Kreutzer) написав Етюдди. Провідні французькі педагоги повинні були перековувати нові музичні ідеї на міцну систему навчання. З технічного боку йшлося про те, щоб замінити розповідь змалюванням. Таким чином почало розвиватися *sostenuto*, довга мелодична лінія, сучасне *legato*. Звичайно, довга мелодична лінія існувала і раніше, але вона завжди переважно складалася з малих цеглин. Революцію в освіті музикантів було запроваджено настільки радикально, що протягом кількох десятиліть у всій Європі почали навчати музики за системою Консерваторії. На мій погляд, просто гротескно виглядає той факт, що й нині ця система є основою нашого музичного виховання! Ось так було знищено все, що до цього мало значення.

Цікаво, що одним із найбільших прибічників нового мистецтва музичування був Ріхард Вагнер. Диригуючи якимось оркестром Консерваторії, він був у захваті від того, що зміна смичків угору і вниз здійснюється невловимо, що мелодична лінія набирає широкого дихання і що через це за допомогою музики можна ніби малювати. Він завжди потім повторював, що такого *legato* ніколи не досягав із німецькими оркест-

рами. На мій погляд, ця метода дійсно досконала для музики Вагнера і в той же час просто вбивча для передмоцартівської музики. Точніше кажучи, сучасний музикант отримує освіту, якої по суті ані він сам, ані його вчитель не усвідомлюють. Він навчається лише методів Байо і Крейцера, які були прийнятними для тодішніх музикантів, і пристосовує їх до музики абсолютно інших часів та стилів. Зараз музикантів навчають, повторюючи без переосмислення всі теоретичні засади, які були слухними двісті років тому і яких зараз уже ніхто не розуміє.

Тепер, коли давня музика стала актуальною (хочемо ми цього чи ні), музична освіта повинна бути абсолютно іншою, спиратись на інші принципи. Не можна обмежувати навчання тим, в якому місці покласти палець, щоб отримати певний звук, чи як досягти вправності пальців. Освіта, спрямована лише на вдосконалення техніки, готує не музикантів, а звичайнісіньких акробатів. Брамс якось сказав: щоб стати добрим музикантом, треба читанню присвятити стільки ж часу, як і вправам за інструментом. Власне в цьому полягає суть справи і сьогодні. Нині ми виконуємо музику майже чотирьох століть, тож мусимо – на відміну від музикантів минулих епох – учитися найбільш властивих способів виконання для кожного типу музики. Скрипаль із найдосконалішою технікою, навчений на зразках Паганіні та Крейцера, не може відчувати себе готовим до гри Баха чи Моцарта. Для цього він мусить докласти певних зусиль, щоб заново осмислити та засвоїти технічні основи й зміст «прямовляючої» музики XVIII століття.

Це тільки один бік проблеми, адже потрібно також схилити до значно ширшого розуміння музики й слухача, який все ще, не усвідомлюючи цього, залишається жертвою інфантилізації, що лишилася у спадок від Французької революції. Краса і почуття є для нього, як і для більшості музикантів, єдиними складовими, до яких зводиться сприймання й розуміння музики. На що спирається підготовка слухача? На музичну освіту, яку він отримав у школі та в тому концертному житті, в якому бере участь. Але навіть і той, хто не отримав ніякої музичної освіти й ніколи не ходив на концерти, також дещо освічений музично, бо в західному світі немає людей, які б не слухали радіо. Звуки, які щоденно «заливають» слухача, освічують його музично, підсвідомо прищеплюючи поняття про вартість та значення музики – позитивні або негативні.

Ще один аспект, який стосується публіки: на які концерти ми ходимо? Тільки на такі, де виконується вже відома нам музика. Це може підтвердити будь-який організатор концертів. З різних запропонованих програм слухач вибере те, що вже знає. Це пов'язано з нашими слуховими звичками. Проте, якщо твір та його розвиток задуманий так, що має ввести слухача в стан захвату та піднесення або інколи навіть потрясіння, то передумовою тут є те, що публіка цього твору *не знає* і буде слухати його вперше. Тоді композитор замість того, щоб виправдати наші сподівання, може раптово шокувати нас, наприклад, заміню-

ючи нормальну каденцію обманною; тим часом обманна каденція, *про яку ми вже знаємо*, не буде саме обманною. Існує безліч можливостей цього типу, а музика їх використовує, щоб через несподіванки й здивування вести слухача до розуміння й переживання, відповідного ідеї твору. Але сьогодні несподіванка й шок майже виключені: слухач класичної симфонії, у яку композитор уклав сотні таких несподіванок, вже за два такти перед відповідним місцем наставляє вуха, щоб почути, «як це сьогодні прозвучить». Кажучи просто, що музику вже не можна виконувати, бо вона вже настільки відома, що не в змозі нас ані захопити зненацька, ані шокувати чи зачарувати – хіба що тільки *якістю* виконання. Проте для нас її приналежність не старіє, бо й не чекаємо вже, що вона буде полонити чи дивувати; ми тільки хочемо ще і ще черпати з неї присмисність та порівнювати, хто і як її виконав. Якесь «чудове місце» може видатися нам ще прекраснішим, а якесь уповільнення – ще повільнішим або ж, одного разу, не таким повільним. На цих дрібних порівняннях різних виконавських можливостей і вичерпується наше слухання музики, у якому ми сягаємо смішно примітивного рівня сприйняття. Наше прагнення частого прослуховування улюбленого твору – в минулому абсолютно чуже тогочасним слухачам – достатньо промовисто показує основну різницю між навичками слухання вчора й сьогодні. Перекопаний – зараз не знайдеться майже нікого, хто захотів би слухати нові твори замість добре знайомих. Ми – ніби діти, які хочуть, щоб їм розповідали одну і ту ж казочку, бо у пам'яті зберігаємо те, що стало приємним відкриттям під час першого прослуховування.

Якщо нам не вдається наново збудити зацікавленості тим, чого ще не знаємо (хоч давнім, хоч новим), якщо не вдається наново відкрити значення впливу, який має музика на наш дух і наше тіло, то будь-яке музикування втратить свій сенс. Це б означало марність праці великих композиторів, котрі сповнювали свої твори музичним змістом, який нам зараз ні до чого і якого ми не розуміємо. Якби вони вкладали у твори тільки красу, яка єдина для нас чогось варта, то це їм коштувало б значно менше часу, праці й сили.

Технічна досконалість не самодостатня. Здається, варто знову почати вчити музикантів мови чи, власне, багатьох мов, властивих різноманітним музичним стилям, та одночасно виховувати слухачів так, щоб вони теж розуміли ці мови, і тоді одного дня зникнуть і безглуздо-естетське музикування, і монотонність концертних програм. (Чи ж оці декілька творів, що виконуються від Токіо до Москви й Парижа, становлять квінтесенцію західної музики?) В результаті зникне поділ на розважальну і «серйозну» музику, а також її невідповідність власній спосіб. Культурне життя знову віднайде свого монолітизм.

Такфо повинна бути мета музичної освіти в наш час. Тим більше, що існує вже багато присвячених цьому інституцій, які не важко переформувати, змінити їхні завдання, надати нового змісту. Те, що вдалося досягти Французькій революції через систему Консерваторії – ра-

дикальної перебудови музичного життя, – повинно бути досягнуто й у наші часи за умови, що ми будемо переконані у необхідності цієї перебудови.

Проблеми нотації

Яким чином композитор увічне свої помисли й бажання, і як він намагається переказати їх своїм сучасникам та нащадкам – це питання, з яким постійно стикається кожен музикант. Ми знову й знову помічаємо, що можливості тут обмежені, що композитори – подаючи більш чи менш точні вказівки – намагаються уникати небезпеки багатозначності. Кожен композитор починає з часом користуватися індивідуальним нотним записом, якого не можна розшифрувати без знання його історичного контексту. До того ж ще й досі поширений абсолютно помилковий погляд, ніби нотні знаки, словесні означення афекту й темпу, як і динамічні вказівки, мали завжди те ж саме значення, що й тепер. Витоки цього погляду в тому, що протягом століть музика записується за допомогою одних і тих самих графічних знаків. Проте нотне письмо не є понадчасовим і наднаціональним методом запису, який незмінно діяв віками: разом зі стилістичною еволюцією в музиці, розвитком мислення композиторів і виконавців змінювалось також і значення різноманітних знаків нотного письма. У розшифруванні їхнього змісту можуть допомогти трактати, дидактичні праці або паралелі між музикою й мовою, хоча, спираючись тільки на них, ми також ризикуємо припуститися помилки. Отже, нотне письмо є винятково складною системою шифру. Кожен, хто хоч раз спробував виразити за допомогою нот якусь музичну думку або ритмічну структуру, знає, що це відносно легко. Але якщо попросити якогось музиканта зіграти записане, переконується, що він грає не зовсім те, що задумано.

Таким чином, маємо нотне письмо, яке повинно нас інформувати як про поодинокі звуки, так і про розвиток цілих творів. Однак кожен музикант має собі усвідомити, що воно досить недосконале й інформацію, яка в ньому міститься, не вдається передати *точно*. Нотне письмо не дає нам жодної вказівки щодо тривалості звуку, його висоти чи темпу, бо технічні параметри, потрібні для такої інформації, не можна переказати за допомогою музичної нотації. Тривалість однієї ноти докладно можна було б подати за допомогою одиниці часу, висоту звуку – точно виразити через частоту коливань, а незмінний темп – позначити за допомогою метронома, але в музиці нічого на зразок незмінного темпу не існує.

Чи не дивно, що твори, цілковито різні за стилем і характером – як, наприклад, опера Монтеверді і симфонія Густава Малера – записані за допомогою *тієї ж самої* нотації? Якщо усвідомити собі принципову

різницю між окремими типами й видами музики, тим більш дивним здається той факт, що ті ж самі нотні знаки вживаються десь від 1500 року, хоча епохи і музичні стилі дуже різняться між собою.

Незважаючи на ідентичність графічних знаків, можна вирізнити два принципово відмінні способи їхнього трактування:

1. Предметом запису є *твір*, власне композиція, але нотація не дає відомостей щодо тонкощів його *відтворення*.

2. Предметом запису є *виконання*, при цьому нотація стає збіркою *виконавських вказівок*.

Отже, вона показує не форму і структуру композиції (як у першому випадку), ключ до відтворення яких треба шукати в іншій інформації, а лише якомога докладніше інформує про спосіб виконання: належить грати *так і так* – твір, так би мовити, сам собою народиться під час виконання.

До 1800 року музику в основному записували згідно з першим способом – як *твір*, а надалі – згідно з другим, як вказівки до *гри*. Проте існує багато винятків – наприклад, табулатурна нотація для певних інструментів, яка вже в XVI і XVII ст. була записом не *твору*, а лише способу виконання. Табулатури докладно подавали, як розташувати пальці на ладках й коли щипнути струну (скажімо, лютні) – таким чином, музика виникла у процесі живого виконання. Коли продивляешся таку табулатуру, не можна уявити собі звучання, а маєш перед очима тільки прийоми – це крайній випадок нотації як вказівок для *виконавця*. У творах, написаних після 1800 року нормальним нотним письмом, трактованим як збірка виконавських вказівок (наприклад, у творах Берліоза, Ріхарда Штрауса і багатьох ін.), подається якомога докладніший звуковий образ; тільки при точному виконанні написаних нот та дотриманні всіх додаткових вказівок народжується музика.



Італійська лютнева табулатура. 1507 р.

Якщо ж ми хочемо грати музику, створену до 1800 року, коли предметом нотного запису був *твір*, нам бракуватиме детальної «інструкції до застосування». Щоб її здобути, треба звернутися до інших джерел. Загалом це питання ставить ще й серйозну педагогічну проблему, бо в основному спершу вчать читати ноти, а вже пізніше їм надається зміст музичної матерії; приймається за очевидний той факт, що нотне письмо служить усій музиці, і ніхто не каже учням, що музику, яка виникла *перед* тим умовно граничним 1800 роком, належить прочитувати інакше, ніж народжену пізніше. Дуже слабким, як серед педагогів, так і серед учнів, є розуміння того, що в одному випадку маємо справу з уже поданим способом гри, а в іншому – з композицією, записаною в абсолютно інший спосіб. Два різні способи інтерпретації того самого нотного письма – трактованого як запис твору або як інструкції до виконання – повинні бути роз'яснені кожному учневі вже з самого початку його теоретичного, інструментального чи вокального навчання. Інакше він в обох випадках буде грати чи співати те, що «написано в нотах» (вчителі найчастіше цим висловлюванням формулюють свої вимоги), і не зможе правильно відтворити нотний запис, предметом якого є *твір*.

Можливо, найпростіше вдалося б це явище пояснити за допомогою поняття орфографії. Існує музичний «правопис», що визначається наукою про музику, теорією музики, гармонією. З нього виникають певні особливості нотації – наприклад, часто не записуються затримання, трелі та аподжіатури, що, звичайно, дратує тих, хто вважає, ніби музику потрібно грати так, як вона записана. Або не позначено мелізмів: якщо їх записати, то буде обмежено творчу уяву виконавця, а вона ж якраз конче потрібна для вільної орнаментативної. (В XVII та XVIII століттях вправний виконавець Adagio вільно імпровізував мелізми, що відповідали змісту твору і поглиблювали його виразність).

Коли беру до рук якісь давні ноти, насамперед намагаюсь побачити в них твір і встановити, як слід його прочитувати, визначити, що ті ноти означали для музиканта минувшини. Нотація того часу, коли записувався твір, а не спосіб гри, вимагає від нас під час розучування таких самих знань, як від музикантів, для яких цей твір було написано.

Візьмемо приклад, який повинен бути очевидним для сучасних музикантів, – танцювальну віденську музику XIX століття, польку або вальс Йоганна Штрауса. Композитор намагався записати в нотах потрібне на його погляд оркестрантам, які сиділи перед ним; останні ж, у свою чергу, досконало знали, що таке вальс чи полька і як їх треба виконувати. А якщо дати ці ноти музикантам, позбавленим цієї свідомості, музикантам, які не знають цих танців і правильно грають тільки записане в нотах (результат мав би мало спільного з вальсом або полькою), вийшла б абсолютно інша музика. Такого типу танцювальну музику не вдається точно записати так, як вона має виконуватися. Часто якийсь звук потрібно заграги трохи раніше чи пізніше, трошки довше чи коротше, ніж це видно із запису і т. ін. Якби ж цю музику грали

точнісінько так, як вона записана, навіть – з метрономічною точністю, – результат не мав би нічого спільного з намірами композитора.

Якщо вже прочитання партитур Йоганна Штрауса ставить перед нами такі проблеми, хоча традиція їхнього виконання ніколи не переривалася, то скільки ж труднощів трапляється виконавцеві тієї музики, виконавська традиція якої була повністю забута, і вже невідомо, як та музика виконувалася за життя її автора. Припустімо, що твори Й. Штрауса не виконувалися сто років, а потім їх «відкрито» і як цікаву музику наново виконано. Ліпше собі й не уявляти, як би це звучало! Подібне трапилося, здається мені, з великими композиторами XVII та XVIII ст., чия музика не поєднується з нами безперервною традицією, бо ці твори вже протягом століть не звучали. Немає нікого, хто міг би **переконливо** пояснити, як належить прочитувати цю музику, як підходити до деталей виконання.

Звичайно, інформації на що тему в першоджерелах не бракує, проте кожен прочитає в них лише те, що **він** сам собі уявляє. Якщо, наприклад, у текстах першоджерел читаємо, що кожна нота має скорочуватися наполовину своєї записаної тривалості, то можна це дослівно трактувати, ніби кожна нота повинна-таки витримуватися лише половину своєї тривалості. Але це можна зрозуміти й інакше, бо ж існує давнє правило, що кожен звук повинен закінчуватися завмираючи. Тон виникає й зникає – як звук дзвону – добігає свого кінця «згасаючи», і неможливо почути, у який точно момент він закінчується, бо в уяві слухача він існує й надалі, а цю уяву не вдається відокремити від безпосереднього слухового враження. Тому нотні тривалості не вдається точно окреслити. Звук можна трактувати як ноту, витриману до кінця, але також і як значно скорочену ноту, залежно від того, брати до уваги уяву слухача щодо довжини тривалості звуку чи ні.

Окрім того, трапляються випадки, коли буквально дотримання нот технічно або музично неможливе; вони вказують принаймні на те, що **нотація і практика виконання** часто різняться між собою. Це виразно виявляється при акордовій грі на смичкових інструментах (на яких із технічних причин неможливо дотримувати всіх нот) або коли граєш на інструменті, який не дозволяє витримувати ноту в її повній тривалості (фортепіано, клавесин чи будь-які шипкові інструменти). На клавесині чи лютні просто неможливо почути, щоб нота була дотриманою: чути лише початок звуку, який швидко згасає – решту доповнює уява; реальний же звук зникає. Проте це зникання не означає, що звук перестає існувати, а тільки – що ми чуємо «внутрішнім слухом», аж поки його не відсуне поява наступного звуку. Якби цей звук тривав із попередньою силою й надалі, втратилась би слухова прозорість композиції, а поява наступного звуку ставала б менш виразною – явище, яке можна часто спостерігати під час органних концертів (на цьому інструменті теоретично кожен звук може бути затриманий саме так довго, як того вимагає запис). Реальність (дотриманий звук) не краща від уяви

(ілюзії того звуку); навпаки, у певних умовах ця реальність може навіть перешкоджати відчуттю цілого. Дуже виразно це можна спостерігати в «Мистецтві фуги» Й.С.Баха: всі фуги, у яких тема виступає у збільшенні, більш виразні на клавесині, ніж на органі, хоча на органі можна витримувати будь-які довгі звуки. На скрипці, наприклад, не існує такого чотиризвукового акорду, в якому вдалося б утримати всі чотири голоси протягом цілого такту, бо коли переходять на струну «мі», від найнижчого звуку, який береться на струні «соль», вже нічого не зостається. Неможливо зіграти так, щоб звуки цього акорду зазвучали одночасно. Це означає, що кожного разу (а завжди так і робиться) нотний запис належить трактувати як графічний образ композиції, виконання ж – як її музичне віддзеркалення, що має відповідати технічним можливостям, а також здатності сприймання слухача. Інакше кажучи, звуки акорду будуть виконуватися не одночасно, а почергово. Це стосується смичкових інструментів, лютні, інколи також клавесина і фортепіано, коли, наприклад, акорд сягає за розмір руки, або коли клавесиніст не хоче грати всі звуки одночасно.

Отже, недостатньо вивчити підручники і стверджувати: кожна нота повинна бути скороченою, у кожному звукові існують активна й пасивна частини. Навіть при буквальному дотримуванні викладених у тих підручниках правил значна частина давньої музики може звучати як примітивна карикатура. І результат імовірно буде більш деформованим, аніж коли б якийсь здібний музично, але недовчений виконавець заграв «усупереч канонам». Правила, які містяться в давніх трактатах, цікаві для виконавської практики лише тоді, коли стають зрозумілими, – або, принаймні, коли з них можна почерпнути якийсь сенс, незалежно від того, чи зрозуміле їх первісне значення, чи ні.

Особисто я дуже скептично ставлюся до можливості повного зрозуміння минувшини. Треба постійно мати на увазі, що всі трактати XVII або XVIII ст. писалися для їхніх сучасників, і кожен автор знав, що його читач має певний обсяг самоочевидних відомостей, про які не треба згадувати в трактаті. Не ми були адресатами цих повчань, а його сучасники. Всі ті цінні відомості відкривають нам своє властиве значення лише тоді, коли і ми будемо мати вищезгаданий обсяг очевидних знань. Отже, ненаписане, самоочевидне виявляється важливішим за сам текст! Так чи інакше, я вважаю, що вивчення першоджерел призводить до частих непорозумінь, і цитати з опублікованих в останні роки антологій першоджерельних текстів ніколи не повинні служити доказом, адже за допомогою вирваних із контексту цитат можна настільки ж легко довести протилежне. Тож я хотів би насамперед застерегти від нашої надмірної довірливості щодо історичного розуміння музики. Музична інтерпретація, яка дотримується цих правил, стане логічною тільки тоді, коли буде розкрито зміст, прихований за давніми повчаннями та приписами.

Інформація, яку ми маємо сьогодні, походить з низки трактатів XVII-XVIII ст. Коли хтось познайомиться хоча б із одним джерелом такого

типу, наприклад, «Школою гри на флейті» Кванца, одразу уявляє собі, ніби дізнався багато речей. Далі йому трапляється інший твір такого ж типу, і в ньому знайдуться положення абсолютно відмінні, навіть протилежні. Коли маєш справу з працями декількох авторів, то відкривається багато різних суперечностей у підходах до аналогічних проблем, і лише при порівнянні між собою великої кількості джерел, виявляється, що ці суперечності суто уявні. Поволі починаєш усе бачити у властивих вимірах. Якщо зіставити різні погляди, виражені в цих джерелах, можна точно намітити тенденції, яким віддавали шану окремі автори. Музика й виконавська практика були колись аж ніяк не однорідними. Один автор залишався вірним традиціям предків і його уподобання були скеровані в минуле. Інший описував музичні звичаї якогось регіону або був ентузіастом якогось новітнього напрямку. Все це можна відносно легко помітити, порівнюючи джерела. В принципі, ми переконуємося, що пересічне, загальноживане і для всіх очевидне взагалі в цих текстах не згадується. Запис з'являється переважно тільки *тоді*, коли живій тогочасній традиції починає загрожувати небуття, або коли якийсь шанувальник традиції, яка вже йде з ужитку, прагне відтягнути її зникнення зі сцени історії. Прекрасним прикладом цього може бути «Defense de la basse de viole» Юбера Леблана (Hubert Le Blanc). Звичайно, траплялися автори, які хотіли впровадити якусь новинку і готові були за неї «йти на барикади», як, наприклад, Муффат, котрий під кінець XVII ст. хотів розповсюдити новітній французький стиль поза Францією. Він намагався підсумувати істотні ознаки цього стилю для того, щоб їх зрозуміли музиканти, які не мали про них належного поняття. Варто також звернути увагу на стилістичну приналежність джерел: наприклад, якщо грати твір 1720 року згідно з правилами 1756 року, то це матиме невеликий сенс. Усі ці справи треба розглядати в контексті й кожного разу оцінювати та аналізувати наново.

Приклад Йоганна Штрауса, який уже наводився, видається таким слушним тому, що його музика і надалі грається у Відні з належною традицією виконання та згідно з намірами композитора. Старші з місцевих музикантів ще стикалися в юності з людьми, які грали під орудою Штрауса. Тут виконавці мимоволі відчують – надто не замислюючись – як у динаміці розкладаються світло й тінь, де грати коротко, де довго, як надати музиці специфічного танцювального характеру, словом, знають, у чому полягає гумор. Цього всього нам бракує в Давній музиці, бо у ній немає безперервної традиції; висновки стосовно темпу й незаписаних інтерпретаційних тонкощів ми можемо зробити, лише виходячи з описів, що збереглися в джерелах. Наші знання про танці, з яких можна було б довідатися дещо про темпи, зовсім недостатні, бо не мають опори в чисто фізичному їх відчутті. Якщо ми знаємо правила танцювальних кроків, то можемо легко перенести їх на музику. Це дає нам конкретну, фізично відчутну можливість інтерпретації запису. Танці, що спиралися на загальновідомі, постійні ритми і темпи, які

можна відносно легко реконструювати, мусять трактуватися як найважливіше джерело інформації про способи виконання, темпи й різного типу акценти.

У всій іншій музиці основний ритм, темп і акценти треба зрозуміти з позначень тактового розміру й тактових рисок. Ці риси на початку XVII століття мали лишень орієнтувальне значення. Вони розміщувалися «будь-де» (принаймні мені не вдалося в цьому знайти якогось сенсу). Тільки впродовж XVII ст. тактові риси почали використовувати «правильно» – згідно з нашими поняттями; відтоді вони дають нам дуже важливі вказівки щодо музичних акцентів. Завдяки цим вказівкам ієрархія акцентів, що прийшла з мови і, очевидно, існувала вже давніше, стала реальною системою. Для музики XVII-XVIII ст. вона була і є чи не найважливішим і найосновнішим елементом, тож далі я постараюся це викласти більш детально. У ній знаходить своє відбиття щось дуже природне, а саме (пояснюючи спрощено): після сильної долі такту, згідно із засадами мови настає слабка, після важкої – легка, що виражається також і в грі. З цього ж приводу музичні інструменти, наприклад, смичкові, зроблені таким чином, що перехід з форте на піано, зміна сильного і слабого, важкого звуку на легкий може виконуватись природно й легко. Особливо коли ми використовуємо бароковий смичок, проведення його вгору є слабкішим, ніж – униз. Отже, сильні долі такту (тобто при 4/4 – «раз» і «три») принципово повинні гратись рухом донизу. Для духових інструментів існує ціла палітра атак, завдяки яким можна досягти аналогічної різниці, у грі на клавішних інструментах подібну функцію виконує аплікатура.

Нинішнім інструменталістам часто здається, ніби бажаного результату можна досягти іншим способом; у більшості випадків це дійсно так, бо рух смичка вгору теж можна зацентувати – але у зворотному русі це виходить більш природно. Я гадаю, що і сьогодні спочатку варто скеруватись на цей природний шлях, а інших способів виконання шукати вже тоді, коли перший почне підводити. Ця проблема не нова: Леопольд Моцарт у своїй «Школі гри на скрипці» наказував, щоб *кожен* акцент був виконаний рухом смичка донизу, у той же час Джемініні стверджував, що треба також набути вміння виконувати акценти іншим способом.

У музиці минулих епох існували правила, писані чи неписані, знання яких для тогочасних музикантів було справою самоочевидною, проте від нас відкриття цих правил вимагає певних зусиль. Одне з цих правил проголошувало: дисонанс повинен акцентуватись, а його розв'язання повинно, затухаючи, тісно до нього прилягати. Чимало музикантів – навіть і тих, які багато займаються Давньою музикою, – легковажно ставляться до цієї важливої і дуже природної засади, втрачаючи таким чином можливість виявити виразні акценти, розставлені композиторами саме через відповідне розміщення дисонансів часто в нетипових місцях. Таким чином, іноді треба акцентувати четверту слабку

долго такту у той час, коли зауважаче розв'язання дисонансу припадає на звичайно акцентовану першу. Це дуже істотне порушення ритмічних норм нині, на жаль, більшістю музикантів цілковито знівельоване.

Як ще один приклад іншого інтерпретування нотації теперішньої та колишньої можна подати спосіб, у який зазвичай читаються й виконуються нині (на відміну від XVIII ст.) пунктирні ноти. Загальноприйнятий зараз принцип полягає в тому, що крапка подовжує ноту точно на половину її тривалості і що наступна за нею коротка нота має точно таку ж тривалість, яку мала та крапка. В існуючій нотації немає диференційованих способів показати безмежні можливості виконання пунктирних ритмів – від нот із майже рівними тривалостями до дуже гострого пунктування; на нотному папері всі пунктирні ритми подібні один до одного, незалежно від їхнього значення. Однак уже доведено і відомо з численних трактатів різних епох, що існує практично незліченна кількість варіантів виконання пунктирних ритмів, яка полягає, передусім, у загостренні пунктиру; інакше кажучи, коротку ноту після крапки часто належало грати не у «властивий» момент, а мало не в останню мить. Розповсюджене нині співвідношення тривалостей 3:1 раніше використовувалося лише у виняткових випадках.

У «новітніх» інтерпретаціях часто простежується скрупульозний підхід до часової тривалості нот (або принаймні до того, що розуміється під цією тривалістю), і ноти з крапкою виконуються з майже математичною точністю. Причиною того, що ритмічній точності надається така увага, є природна – і правомірна – схильність музикантів до не досить точного виконання ритму, тож диригент змушений вимагати хоча би більш-менш точної реалізації запису.

Щодо артикуляційних знаків на зразок ліг або крапок – часто також виникають непорозуміння; той факт, що до 1800 року вони мали інше значення, ніж пізніше, відоме не всім, отже, ця різниця не береться до уваги. Наші погляди мають за точку відліку переважно музику XIX ст., яка радикально обмежила виконавську свободу, впроваджуючи автобіографічну концепцію музичного твору. Деталі виконання записувалися більш ніж докладно; кожен нюанс, найдрібніше «*titenuto*», найменша зміна темпу – все це було позначено. Оскільки стосовно динаміки, темпу і фразування нотація не складала вже жодних проблем, музиканти з рабською покірністю при звичаїлися перекладати нотний текст на звуки з всіма тими вказівками. Такий спосіб читання нот і виконання музики закономірний для творів XIX-XX ст., але абсолютно помилковий для барокової та класичної музики. Проте – очевидно, внаслідок незнання – його застосовують і тут (причому щодо музики будь-якого типу та стилю). Результат тим більш неправильний (це й тому такий фальшивий), бо музиканти епохи бароко виходили із зовсім інших передумов, аніж сучасні. Музична нотація XVIII ст., виключаючи пару вказівок щодо темпу і його змін, майже зовсім не передбачала нюансів і не мала в собі жодних знаків фразування та артикуляції. Коли в XIX сто-

літті стали видавати давню музику, то її доповнювали вказівками, яких «бракувало». Тому в цих виданнях можна знайти, наприклад, довгі ліги, які обіймають цілі фрази, сильно перекручуючи «мову» творів і переносючи їх, так би мовити, у століття XIX. У всякому разі, було відомо, що належить ліги доповнити.

Дійсно ж велике непорозуміння виникло тільки в першій половині XX століття разом із хвилею так званого автентизму – давні ноти були очищені від доповнень, зроблених у XIX ст., і твори почали виконуватися в такому оголеному вигляді. При цьому дотримувалися основ XIX століття, згідно з якими по можливості все, чого бажав композитор, мало знаходитися в нотах – і навпаки: чого не було в нотах, те вважалося небажаним і розцінювалося як свавільна вставка до твору. Але ж композитори епохи бароко і класицизму не могли дотримуватися тих правил, яких у їхні часи ще не існувало. Для них вирішальне значення мали засади *артикуляції*, про які мова піде пізніше. Ці засади тісно пов'язані з проблематикою нотації, бо обумовлюють спосіб виконання, який тільки зрідка записувався в нотах і був відданий на розсуд і смак виконавця. Це, між іншим, дуже ясно формулює Леопольд Моцарт: «Не достатньо грати ці групи нот, просто використовуючи вказані штрихи: треба виконувати їх таким чином, щоб зміна смичка одразу впадала до вух... Належить звертати увагу не тільки на записані й зазначені поєднання звуків (лігатура), а також треба вміти, згідно з добрим смаком, *самому доречно* застосовувати *легато* і *стакато* власне там, де вони взагалі не позначені... Я дуже засмучувався, неодноразово слухаючи скрипалів, уже цілком сформованих, які виконували дуже прості пасажи абсолютно всупереч намірам композитора». Тут, з одного боку, йдеться про те, щоб виразно реалізувати передбачену і записану за допомогою крапок, рисок та ліг артикуляцію (причому голі прийоми штриха й атаки тут не достатні, їх має підкреслити динамічна гра), з другого ж боку – про те, щоб знайти властиву артикуляцію там, де композитор не залишив жодних вказівок.

На противагу до тих вимог в більшості випадків із деякого часу виконується «очищений» текст, і з такої позиції «вірності творові» жива й повна фантазії інтерпретація барокової та класичної музики називається «романтизованою» і стилістично фальшивою.

Спосіб записування речитативів також ставить перед виконавцем істотні питання. Хогілося б перш за все звернути увагу на різницю між італійським і французьким речитативами. В обох випадках маємо справу з проблемою перенесення мелодії й ритму людської мови на мову музики. Італійці роблять це з властивою їм безтурботністю, передаючи ритм мови дуже *приблизно*, й у всіх випадках для полегшення напису в метрі 4/4. Акценти з'являються там, де це виникає безпосередньо з мови чи то на першій, чи на другій, чи на четвертій долі такту, а лінія басу вкрай спрощена, записана довгими тривалостями (при цьому відомо, що їх належить *грати* виключно як короткі тривалості, що

є ще одним прикладом розбіжності між записом і бажаною звуковою реалізацією). Від співаків очікується, що вони використовуватимуть виключно ритм розмовної мови, а не записаний.

Дивна річ: ця вимога, така зрозуміла, постійно стикається зі спротивом, і коли ставлять опери чи навчають співу, вона піддається сумніву. Всі відомі мсні джерела наголошують на цілковитій свободі виконання речитативів, які записані в розмірі 4/4 тільки задля зручності. Тюрк пише у 1787 році: «Відбивання ритму в речитативах є якнайбільш недоречним звичаєм, (...) цілковито протилежним виразності, і виявляє велике неввігластво виконавця»; Гіллер – 1774 року: «Співакові залишається (...) свобода вирішення, чи хоче він декламувати повільно, чи швидко, єдиним його критерієм (...) повинен бути зміст слів (...)». Відомо, що речитатив скрізь виконується без огляду на метр». На цю ж тему Карл Філіп Еммануїл Бах писав: «Речитативи виконуються (...) не зважаючи на метр, дарма що в нотах їх поділено на такти». Невпинно також заохочувано співаків, щоб речитативи скоріше розповідали, ніж співали. Нідт: «Цей стиль повинен наближатися більше до мови, ніж до співу». Г. Ф. Вольф у 1798: «Це повинна бути музична декламація, спів, який більше нагадує мову, ніж звичайний спів». Шайбе: «Не можна, однак, сказати про речитатив, ніби він є співом (...) – це співана мова». Також і Руссо в Енциклопедії каже: «Найкращий речитатив – це такий речитатив, у якому співу є якнайменше» (такий тип речитативу з'являється подекуди в німецькій музиці). У тих місцях, коли вільна декламація з ритмом розмовної мови повинна закінчуватися, пишеться «a tempo» або знаходиться якась схожа вказівка; це означає – попередній розділ повинен виконуватися не метрично, а вільно, і що від цього місця належить знову дотримуватися метру.

Свобода такого типу взагалі не відповідає раціональному французькому духові. Тож Люллі – сам будучи італійцем – вивів із патетичної мови французьких акторів своєрідний кодекс мовних ритмів, які намагався точно виразити за допомогою нотації. При цьому природно зустрічаються складні розміри, такі як 7/4, 3/4, 5/4. Для орфографії давньої музики це було абсолютно неможливим; єдино правильним записом таких метрів вважалось сполучення тактів на два і на чотири, на два і на три, або на чотири і на три. Отже, писалось 4/4 або 2/2 чи 3/4; такт 2/2 був рівно вдвічі швидшим.

Рамо, «Кастор і Поллукс»



Власне тому у французькому речитативі часто у п'яти тактах зустрічаються п'ять різних розмірів. Адже з послідовності тактів 4/4, 3/4 і 2/2 можна отримати метри 7/4, 6/4, 5/4, 4/4, 3/4. Ця система дозволяла утворювати найбільш складні тактові розміри, у яких обов'язково в пам'яті трималося те, що *alla breve* (2/2) повинно бути саме вдвічі швидшим за 4/4. Будучи більш точною (на відміну від італійської), зважаючи на закоханість французів до порядку, система робила можливим напролюд виразне скандування тексту. Мабуть, ще потрібно звернути увагу на певний тип «стенографічної» нотації. Точно кажучи, цифрований бас є нічим іншим, як «шпалкою» партитури, що показує виконавцеві гармонічну основу твору. Того, що має бути зіграним, запис не вміщує – це вже залежало від знань та смаку виконавця. Французькі опери XVII і частково XVIII ст., десь аж до Рамо, як і значна частина італійських опер (особливо венеціанських), певним чином записувалися стенографічно: виконавець мав перед собою щось на зразок ескізу твору, який часто обмежувався лише басовою інструментальною лінією та вокальними партіями. У французьких операх часом з'являються вказівки стосовно використання інструментів. Такий спосіб запису опер надає виконавцеві значну свободу можливостей інструментування твору, вирішення ж складу оркестру залежало від умов і смаків. З тих часів збереглися опрацьовані оркестрові голоси, які дозволяють нам зробити цікаві порівняння дійсно історичних виконань, що істотно різняться між собою. Ту саму оперу було оркестровано одного разу з трубами й валторнами, іншого разу – виключно струнним складом; кожного разу середні голоси повністю інакші: то твір є лише триголосним, то кількість голосів зростає до п'яти.

Ці розбіжності виникають з того, що композитор писав лише крайні голоси, решту залишаючи на розсуд виконавця. На жаль, зараз неможливо з'ясувати, що в цьому плані відбувалося в італійській опері, бо збережені матеріали XVII-XVIII ст. стосуються майже виключно французьких опер. Проте в обох випадках принципи були ті ж самі. Існують також італійські партитури, у яких нотні рядки, призначені для інструментальних голосів, залишалися незаписаними; тому в цих місцях виконавець може сам заповнити оркестрові партії. Композитор узагалі цього не робив, бо вважав це парафією виконавця. Таким чином, твір і виконання були виразно розділені. Творча свобода інтерпретаторів, завдяки якій кожне виконання ставало одноразовою, неповторною подією, нинішнім виконавцям узагалі не відома і повністю чужа. Щоб знову виконувати цю музику більш-менш адекватним способом, належало б те величезне багатство відомостей, що колись були цілком самоочевидними, знову активувати й наблизити до нинішніх музикантів. І не тільки до так званих «спеціалістів» давньої музики. Навіть якщо проблема стилістичної правильності через надто багатозначну нотацію залишиться вже назавжди невирішеною (дякувати Богові!), ми постійно будемо в пошуках тієї правильності, невтомно відкриваючи нові обличчя, здавалося б, знайомих шедеврів.

Артикуляція

Поняттям «артикуляція» окреслюють техніку мовлення, спосіб вивчення різних голосних і приголосних звуків. Згідно з лексиконом Майєра (1903), «артикулювати» – означає «членувати, щось дуже точно вимовляти; чітко відрізнити окремі частини з якоїсь цілості, особливо звуки і склади слів». У музиці під словом «артикуляція» розуміють поєднання й розділення звуків: legato і staccato, а також їхні сполучення, часто окреслені помилковим словом «фразування». З проблемою артикуляції ми стикаємося передовсім у музиці бароко або – трохи ширше – у музиці від 1600 до 1800 р., коли за своєю природою музика була близькою до мови. Всі теоретики того часу неодноразово підкреслювали існуючу схожість між музикою й мовою; часто музику називали «мовою звуків». Спрощено можна сказати так: музика до 1800 року промовляє, а пізніша – малює. Першу треба *розуміти*, бо все сказане вимагає розуміння, друга впливає настроями, яких розуміти не треба, але належить відчувати.

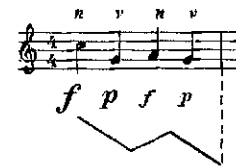
Артикуляція (у музиці XVII-XVIII ст.), з одного боку, була для музикантів чимось очевидним – належало тільки дотримуватися загальноприйнятих правил стосовно акцентування й лігатур або музичної «мови», а, з іншого боку, для випадків, у яких композитор прагнув особливого артикулювання, – представляла й представляє знаками та словами (наприклад, крапками, горизонтальними чи вертикальними рисками і хвилястими лініями, лігами, такими словами, як: spiccato, staccato, legato, tenuto і т. п.) бажаний спосіб виконання. Тут маємо таку ж проблему, що і в ногації: артикуляційні знаки залишилися незмінними впродовж віків, але їхнє значення часто радикально змінювалося. Коли якийсь музикант, не знаючи мовного, діалогічного характеру барокової музики, читає її артикуляційні знаки так, ніби вони походять із XIX століття (що трапляється досить часто), то його інтерпретація буде недоречно змальовувати, замість того, щоб промовляти.

Усім відомо, як навчаються іноземної мови, а музика бароко і є для нас такою мовою, бо ми вже не люди бароко. Отже, як в іноземній мові вивчають слова, граматику й вимову, так і ми мусимо вивчати музичну артикуляцію, основи гармонії та вчення про цезури й акценти. Але якщо навіть і застосуємо означені знання при виконанні музики, то все ще знаходитимемося далеко від музикування; це буде хіба що звукове читання по складах. Воно може бути досить добрим і вдалим, але справжнє музикування починається тільки тоді, коли перестаєш думати про граматику та слова, коли вже не перекладаєш, а починаєш просто *говорити*, тобто коли це стає нашою власною, природною мовою. Саме в цьому наша мета. Отже, спробуємо навчитися «граматики» Давньої музики. На жаль, за це часто беруться не найкращі музиканти. Постійно стикаєшся також із такими, які хоча й знають музичну граматику, але, ніби склеротичні професори лінгвістики, виконують щось на зра-

зок буквального перекладу. Однак не можна звинувачувати правила за те, що не вдається уникнути їх пізнання.

У бароковій музиці, як і в кожній іншій сфері тодішнього суспільного життя, все укладено за певною ієрархією. Не хотілося б тут з'ясувати, хороша вона чи погана – на цю тему вже багато написано й сказано – ствердити лише її існування. Є звуки «шляхетні» і «звичайні», «добрі» і «погані». (Дуже цікавим, як із точки зору музики, так і суспільних форм, здається мені факт, що ця ієрархія практично зникає після Французької революції). Згідно з працями музичних теоретиків XVII-XVIII ст., у звичайному такті 4/4 існують звуки добрі та логані, «шляхетні» (nobiles) та «прості» (viles), а саме: шляхетне «раз», погане «два», менш шляхетне «три» та просте «чотири». Поняття шляхетності природно стосується акцентування. Отже, буде так:

ОДИН – два – три – (чотири)



Крива динаміки

n – nobiles, v – viles; ці знаки, які вживалися раніше, не випадково подібні до означень руху смичка: n – униз і v – угору.

Ця схема акцентуації, подана тут у вигляді кривої, є однією з основ музики бароко. Вона буває *збільшеною* і тоді стосується цілих груп тактів (після кожної «доброї» групи настає «погана»). Ту ж криву можна підставити однаково як під поодинокий такт, так і під цілу частину або навіть цілий твір, таким чином надаючи йому виразної структури напружень і розслаблень. Цю схему також можна *зменшити* і тоді пристосувати її до пасажів вісімкама та шістнадцятками. Отже, з'являється складна (і ускладнена) сітка ієрархій, які керуються у кожному випадку одними й тими ж засадами упорядкованості. Вона панує в бароко всюди; тут виступає єдність концепції життя й концепції мистецтва.

Якби всю музику тієї епохи грати, точно дотримуючись вищенаведеної схеми акцентування, то це буде надто стомливо й монотонно. Дійсно так, монотонно – а це поняття для бароко є абсолютно чужим, як і виконання з механічною рівномірністю, що так часто можна почути.

Обидва ці підходи помилкові й викликають нудьгу, бо після десяти тактів уже достеменно відомо, що буде робитися в найближчі півгодини. Дякувати Богові, існує ще декілька вищих ієрархій, які усувають монотонність акцентування: найсильніша з них – гармонія. Дисонанс завжди повинен акцентуватися, навіть якщо виступає на слабкій долі такту; розв'язання ж дисонансу (а кожен дисонанс має розв'язання) не може бути акцентованим, бо інакше не було б саме «розв'язанням». Це добре можна порівняти з фізичними відчуттями: якщо нам докучає.

якийсь біль, що поступово відступає, то з моменту, коли він зникне, з'являється почуття легкості. (Леопольд Моцарт у своїй «Школі скрипкової гри» для характеристики способу, як повинно звучати розв'язання, вживає дуже вдалий вираз «щезаючі»). Отож маємо ще одну потужну конкуруючу ієрархію, яка вносить ритм і життя до головної ієрархії. Вона є структурою, скелетом, схемою, що спирається на постійний порядок. А цей порядок невинно порушується акцентами дисонансів.

Існують також дві наступні допоміжні ієрархії, які цікавим способом порушують головні акценти: ритм і емпіазис. Якщо після короткої ноти настає довша, вона завжди акцентується, навіть якщо припадає на неакцентовану «слабку» частку такту; це підкреслює синкоповані й танцювальні ритми.



У свою чергу емпіазичний акцент припадає на найвищі звуки мелодії (часто співак має рацію, коли акцентує високі звуки і навіть довше на них затримується). Тож бачимо, що на основну ієрархію, обов'язкову в межах такту, накладаються численні протилежні ієрархії. Завдяки їм цей трохи бездушний порядок постійно цікаво порушується й узноманітнюється.

«Зміщення» перерахованих прийомів акцентування й застосування їх до груп вісімок та шістнадцяток приводить нас до артикуляції у точному значенні цього слова. Засобом виразності тут виступає спосіб поєднання та розділення окремих звуків, фігур та найменших звукових груп. Для артикуляції маємо кілька знаків: лігу, вертикальну риску, крапку. Проте вживалися вони рідко. Чому? Бо їх застосування було для музиканта переважно очевидним, подібно як для нас є звичайним спілкування рідною мовою. Справою випадку було те, що Йоганн Себастьян Бах як учитель і кантор у школі св. Хомі мав справу завжди з молодими й недосвідченими музикантами, котрі достеменно ще не знали, як належить артикулювати. І власне для них у багатьох творах Бах повипишував артикуляцію, викликавши цим роздратування своїх сучасників, які цього не схвалювали. Але так він залишив нам ряд зразків, що вказують, яким чином належить артикулювати барокову музику, як її вимовляти за допомогою звуків. Спираючись на ці зразки, можна змістовніше артикулювати твори Баха і всіх інших тогочасних композиторів, що збереглися без артикуляційних знаків або з дуже незначною їх кількістю. У жодному випадку їх аж ніяк не можна грати однаковим неартикульованим способом.

Говорячи про артикуляцію, треба починати з поодинокого звуку. Його видобування дуже наочно описане Леопольдом Моцартом: «Кожен навіть найсильніше видобутий звук має бути попередженим ледь поміт-

ною м'якістю, інакше не буде звуком, а лише неприсмним і незрозумілим галасом. Таке ж враження чогось лагідного повинно чути в кінці кожного звуку». В іншому місці: «Звуки ці повинні гратися сильно і бути витримані таким чином, щоб поступово зникати в тиші. Як звук дзвону... що поступово щезає». Правда, Моцарт пише також, що у випадку пунктирних нот звуки належить докладно витримувати, але одразу ж додає, що крапка має бути «витриманою на зникаючому у тиші звуці». Ця уявна суперечність типовий приклад, як внаслідок незначного непорозуміння може бути помилково інтерпретовано текст джерела. Дехто вважає вказівку Моцарта стосовно витримуваних звуків «доказом», що вже тоді використовувалося *sostenuto* або витримування поданих вартостей однаково гучно до кінця звучання ноти. Проте, безперечно, динаміка «дзвону» була тоді загальноновизнаною даністю і «витримування» означало тільки те, що наступний звук ні в якому разі не можна грати зарано. Щоб звук був витриманим і не втрагив своєї сили (що тепер повсюдно застосовується), він мав би обов'язково бути оснащеним виразною вказівкою *tenuto* або *sostenuto*. У таких випадках потрібно замислитися, про що тут йдеться, при цьому пам'ятаючи, що давні автори писали не для нас, а для своїх сучасників. Для нас же часто найважливішим є саме те, чого *не писали*, адже не записували того, що було само собою зрозумілим і загальноновідомим. Не існує жодного трактату, після простого прочитання якого можна було б собі подумати, ніби знаєш усе. Отже, з цитатами треба поводитися дуже обережно і брати до уваги якомога ширший контекст. «Суперечності» завжди є тільки непорозуміннями.

Поодинокий звук артикулюється як поодинокий склад. Органісти часто запитують, як можна на органі досягнути завмирання звуку. Я вважаю – тут важливу роль відіграє простір. Кожен орган укомпоновано у якесь приміщення; для справжнього органного майстра простір є частиною інструмента. Раніше, ще якихось тридцять-сорок років тому, орган вважався інструментом *sostenuto*. Але в останні десятиліття стало відомо, що і на органі можлива незвично виразна, вимовна гра, а в добрих старих органах існував спосіб формування звуку, близький до «кривої дзвону». Найкращі органісти знають, як і коли – на добрих інструментах і у відповідній акустиці – закінчувати звук, аби досягти враження завмирання дзвонового тону і таким чином зробити гру промовистою. Це – ілюзія (як і «тверде» або «м'яке» туше піаністів), але в музиці враховується тільки ілюзія, враження, яке виникає у слухача. Фактичний стан (органний звук не знає *diminuendo*, а фортепіано не може бути вдарене твердо чи м'яко) тут абсолютно неістотний. Треба завжди пам'ятати – великі музиканти були також емпіричними акустиками. У кожному приміщенні вони достеменно знали, що треба зробити, як треба грати в тому чи іншому просторі; установлювали завжди тісний зв'язок між музикою та приміщенням, у якому вона виконувалася.

У музиці, яка з'явилася трохи пізніше 1800 року, поодинокий звук здається мені у своєму *sostenuto* двовимірним, плоским, у той час, коли ідеальний звук давнішої музики завдяки своїй внутрішній динаміці діє рельєфно і стає тривимірним. Та й інструменти відповідали тим звуковим ідеалам – звуку *плаского* і звуку *промовистого*. Різниця стає дуже виразною, коли одну й ту ж фразу зіграти, наприклад, по черзі – на бароковому і сучасному гобой. Лише тоді ідеали, які лежать в основі обох тих звуків, стають одразу зрозумілими.

Перейдемо тепер до звукових груп і фігур. Хто скаже, як повинні гратися швидкі ноти, наприклад, вісімки в такті *alla breve* або шістнадцятки в *allegro* на 4/4? Згідно із загальноприйнятими тепер засадами навчання, звуки однакових тривалостей повинні бути зіграними або проспіваними настільки рівно, наскільки це можливо – просто як перлинки, одна до одної, всі однаковісінькі! Після Другої світової війни деякі камерні оркестри довели це правило до абсолютної довершеності, і тим самим установився точно окреслений спосіб гри шістнадцяток, який в усьому світі був сприйнятий з величезним ентузіазмом (цьому типові виконання було дано найбільш невластиву назву, яку тільки можна придумати – «бахівський смичок»). У всякому разі, ніякого відношення до виразності гри такий спосіб виконання нічого не має. У ньому є щось механічне, та через те, що наша епоха без останку віддана машині, цей спосіб не вважається помилковим. Але ми все ж прагнемо істини. Що ж робити з тими шістнадцятками? Більшість композиторів не вмшувала в нотах жодних артикуляційних знаків. Винятком був Бах, котрий – як уже згадувалося – залишив по собі велику кількість артикуляційно відредагованих творів. Наприклад, в інструментальному голосі басової арії з Кантати BWV 47 («Herz und Mund») він артикулює групу з чотирьох нот таким чином, що під першою ставить крапку, а далі три заліговує. Проте та ж сама фігура виступає у вокальній партії цієї кантати з текстом «Jesu, beuge doch mein Herze», і тут ноти лігуються парами:

Скрипка і гобой

Цей приклад я особисто вважаю дуже важливим, бо Бах тим самим виразно стверджує, що для однієї музичної фігури існує не тільки *одна* правильна артикуляція, а більше; у цьому випадку вони виступають навіть одночасно! Природно існують також і абсолютно неправильні варіанти; нашим завданням є вміння їх розпізнавати й вилучати. В уся-

кому разі бачимо, що в тому ж самому творі композитор цілком виразно прагнув двох різних способів артикуляції одного і того ж мотиву. А ота крапка під нотою вказує нам наскільки точного виконання цих двох варіантів він вимагав.

Це призводить до наступних роздумів. В олійному малярстві із застосуванням техніки лесування фарби прозорі: один шар завжди можна побачити крізь інший, проникнути поглядом через 4-5 прошарків, аж до малюнка, розташованого під ними. Подібне відбувається під час прослуховування музичного твору, що виконується з доброю артикуляцією: слухом нашим ніби мандруємо влиб, дослухуючись окремих шарів, які одночасно складаються в єдине ціле. Глибше спостерігаємо «малюнок», план; в одній площині знаходимо акценти, зв'язані з дисонансами, в іншій – голос, який, зважаючи на дикцію, провадиться лагідним *legato*; ще в іншій – артикуляція буде сильною і твердою, і все це синхронізоване й відбувається одночасно. Слухач не в змозі одразу осягнути всього, що в собі вмшчує твір, він мандрує крізь окремі шари твору й щоразу чує щось нове. Ця багатоплощинність має величезне значення для розуміння музики, яка ніколи не задовольнялася нескладною й пласкою побудовою.

Подібно до наведеного прикладу, у вокальних партіях Баха дуже часто зустрічається артикуляція, принципово відмінна від артикуляції інструментального супроводу. На жаль, нині таку одмінність найчастіше тлумачать як «помилку» композитора і «виправляють» її. Нам важко зрозуміти й сприйняти цю величезну кількість верств та одночасність розігрування звукових подій; *ми* прагнемо порядку в його найпростішому вигляді. Але у XVIII столітті потребували повноти й надмірності, в які можна було вслуховуватися незалежно від місця сприйняття; ніщо не було уніфіковано, все оглядалося з усіх боків одразу! Не існувало синхронної артикуляції для інструментів, які грають *colla parte*. Оркестр артикулював інакше, ніж хор. Більшість «спеціалістів від бароко» не замислюється, вони завжди хочуть нівелювати, робити все по можливості однаковим і прагнуть чути в музиці гарні, прості звукові вертикалі, а не розмаїття.

Така багат шаровість артикуляції існує не лише між вокальними та інструментальними голосами, а також і всередині оркестру, навіть між окремими пульсами оркестрових груп. У Месі *b-moll* чи в «Страстях за Матвієм» можна знайти безліч прикладів в інструментальних голосах, коли різні голоси мають різну артикуляцію для одного й того самого місця. Але наскільки в наших закоханих у порядок очах це виглядає неймовірним, настільки ж на практиці звуковий результат є чудовим, різнобарвним і виразним.

Що означає *liga* для смичкових, духових, клавішних інструментів або співаків? Головне те, що перша нота під лігою є акцентованою, найдовшою, а наступні ноти будуть тихішими. Такий принцип. (Як бачимо, тут немає жодної згадки про «рівномірні» ноти, яких вимагає сучасне офі-

ційне навчання музики). Звичайно, існували винятки, але в усіх випадках нормою є спад, затихання. Після 1800 року ліга набуває абсолютно іншого значення. Вона перестає бути знаком, який розкриває спосіб вимови, а стає технічною вказівкою. Для барокової ж музики ліга в технічному значенні непотрібна, позбавлена сенсу. Якщо ми не знаємо цієї різниці в значеннях ліг, то для нас байдуже, розставлені ліги чи ні; нинішні ж музиканти намагаються зробити артикуляцію нечутною, граючи так, ніби над усім твором розтяглася одна величезна ліга *legato*.

Отже, принциповим значенням ліги в бароковій музиці є акцент на першій ноті. Подібно до синкопи чи дисонансу вона порушує головну ієрархію акцентів у такті. Власне, це *порушення* і є чимось цікавим; перлина також є результатом порушення спокою мушлі, а неспокій у музиці викликає напружену увагу слухачів. Постійно пишеться, що контакт із музикою змінює слухача. Проте це може статися тільки тоді, коли музика впливає на нього фізично й духовно. Уявімо собі домінантсептакорд. Коли ми його чуємо, то відчуваємо також і фізичне напруження: дисонанс вимагає розв'язання. Коли ж воно настає, то приносить розрядку та полегшення. Композитор оперує цими фізичними зрушеннями, напругою й розрядкою, які відчуваються слухачем. Жоден слухач не може протистояти внутрішньому пориванню, викликаному музикою, – ми відчуваємо його самі й бачимо у кожному концертному залі. Це є частиною музичного переживання. З цього випливає, що комплекс артикуляції в цілому не тільки справа музикування, але також і справа слухання. Добре артикульована музика сприймається зовсім інакше, ніж та, що виконується пласко. Бо вона апелює до нашого тіла й почуття руху та схиляє наш розум до активного слухання, до діалогу.

Дуже важливим артикуляційним знаком є *крапка*. Звичайно, вважається, ніби вона скорочує ноту, бо таке зараз обов'язкове правило. Багато музикознавців у примітках до упорядкованих ними нотних видань називає крапку «знаком скорочення» (*Kürzungspunkte* – нім.), хоча в період бароко такого поняття взагалі не існувало. У численних місцях, де поставив крапку Бах, завжди її завданням було утримання виконавця від того, що він зазвичай зробив би. Отже, там, де гралося б широко, крапка означала скорочення; у місцях, які гралися б дуже короткими звуками, вона є потребою опори. Дуже часто крапку трактують як знак акценту, тоді вона може означати навіть подовження ноти. У багатьох випадках крапки означають тільки одне: «тут не потрібно лігувати!». Не рідше вони вказують, що звуки, які інакше гралися б нерівномірно (*inegale*), повинні гратися рівно. Ієрархічна засада барокової музики відноситься не тільки до протиставлення «голосно – тихо», «сильно – слабо», а також до різного часу тривання трохи довших і трохи коротших звуків. Коли над нотами з'являються крапки, цей вид урізноманітнення скасовується. Усі ноти підлягають зрівнянню.

Врешті-решт знаходимо крапки в місцях, де композитор хоче однозначно вказати на закінчення ліги. Всі вже, мабуть, бачили рукописи

Баха та інших композиторів епохи бароко; коли вони писали ліги, то це означало приблизно таке: тут належить з'єднати, а виконавець і сам знає, як це зробити; однак крапка цілком точно закінчувала що лігу. Маємо пам'ятати – ліга, накреслена вручну, писалася часто поспіхом і не може мати однозначності друкованої ліги. Музикант кожного разу має вирішувати, що мав на увазі композитор, креслячи ту чи іншу лігу; до цього додаються ще індивідуальний характер почерку, умовність знаків, а також майже магічний гіпнотизм, який випромінюється з кожного манускрипту.

Якщо ліги перекинуто через більші групи нот, що у Баха і його сучасників трапляється досить часто, це швидше за все означає: музикант повинен тут застосувати таку артикуляцію, до якої звук; від нього вимагається властиве виконання. Довга ліга – це належить ясно усвідомити – також може означати поділ на багато коротких ліг.

Раніше вже згадувалося, що дисонанс завжди має пов'язуватися зі своїм розв'язанням. Це дуже суворе правило, яким зараз, на жаль, часто нехтують. Проте існує декілька творів (однак композитор мусить мати можливість порушення правил задля досягнення якогось спеціального ефекту), у яких крапки розміщуються і над дисонансом, і над його розв'язанням, тож обидва звуки акцентуються; для тогочасного слухача це було рівнозначно шоку, бо ж таке акцентування абсолютно суперечить духу мови. Воно звучить – як слово, яке ми, щоб особливо підкреслити, неправильно акцентуємо, ставлячи, наприклад, наголос на зазвичай неакцентованій склад.

Ремарки *spiccato* і *staccato* з'являються у Баха і Вівальді дуже часто. Ми й сьогодні ними послуговуємося, але зі зміненням значенням. *Spiccato* нині означає «стрибокподібний смичок» (*Springbogen* – нім.) і є вказівкою щодо смичкової техніки. До створення французької Консерваторії воно означало тільки гру відокремленими, відірваними звуками – те ж саме, що й *staccato*. Йшлося не про якийсь спеціальний прийом відокремлювання, а тільки про те, що не слід грати *ani legato*, *ani cantabile* у довгій, лігованій лінії – звуки повинні бути окремими. Дуже часто при довгих тривалостях знаходимо вказівку «*largo e spiccato*». Для нинішніх музикантів це означення незрозуміле, навіть внутрішньо суперечливе, бо *largo* (повільний темп у довгих тривалостях) і *spiccato* (стрибокподібний смичок) взаємно виключають одне одного. Давнє ж розуміння цієї вказівки стосувалося просто твору в повільному темпі, у якому звуки не повинні були пов'язуватися між собою.

У прелюдіях та інших творах довільної форми групи злігованих нот часто не збігаються з метричним групуванням – наприклад, лігування по три ноти у квартольних групах. Це ще один приклад протиставлення ієрархічній акцентуації, що додатково привносить до твору цілком новий ритм. Винятки такого типу мають у собі неспокійну, хвилюючу чарівність. Унаслідок накладання декількох «ієрархій» одна на одну виникає на якийсь час враження, що упорядковану ритмічну структуру

порушено. Можна зрозуміти, чому Хіндеміт вважав ритм сольних творів Баха напрочуд багатим.

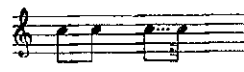


Те ж саме місце, завдяки різній артикуляції, може змінитися до невпізнанності: вона може зробити мелодичну структуру прозорою, але й може зробити її цілковито незрозумілою. Змінивши лише розміщення артикуляційних ліч, можна надати якійсь фразі таку ритмічну модель, що слухач майже не зможе впізнати мелодичної послідовності звуків. Наприклад, ритм мотивної імітації чується виразніше від послідовності звуків. Отже, імітацію можна показати лише ритмом. Що ж стосується артикуляції, то це такий потужний засіб виразності в наших руках, який може просто стерти, згладити мелодію. Тут я хочу внести ясність: артикуляція – це взагалі найважливіший із засобів виразності для барокової музики, які є в нашому розпорядженні.

Тепер кілька слів про динаміку. Коли йдеться про інтерпретацію, кожен музикант перш за все цікавиться динамічними відтінками (piano, forte і т. ін.). Що голосно, а що тихо – це сьогодні найістотніший принцип інтерпретації. А в музиці бароко цей тип динаміки мав другорядне значення. Суть жодного тогочасного твору не змінювалася тільки від того, голосно чи тихо його виконували. У багатьох випадках динаміку можна було б просто поміняти місцями: замість forte грати piano і навпаки; якщо тільки виконання було гарним і цікавим, воно завжди мало якийсь сенс. Іншими словами, динаміка не вважалась невід'ємною частиною твору. Щоправда, після 1750 року динаміка починає відігравати більш істотну роль, але в час бароко вона ще не мала такого значення – для тієї епохи характерна динаміка мови. Це мікродинаміка, що стосується окремих складів та виразів. *Це вона*, власне, мала, починаючи від бароко, надзвичайне значення, але не називалась динамікою, та й стосувалася поодиноких звуків чи їх найменших груп, тож її трактували як поняття, що належить до артикуляції. Бо можна зіграти якесь місце спочатку forte, а потім piano, проте це не стане істотною характеристикою твору чи інтерпретації, а лише додатковим «присмаком», на зразок прикраси. Натомість мікродинаміка є істотною, бо вона репрезентує *вимову*, від неї залежить зрозумілість «мови звуків».

У зв'язку з артикуляцією та «музичною вимовою» особливої уваги заслуговує пунктирний ритм. Це один із праритмів людини, набагато «прадавніший», ніж рівномірне staccato. Співакам та інструменталістам дуже важко виконати послідовність досконально рівних звуків. (У

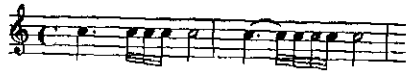
європейських консерваторіях уже близько двохсот років багато зусиль витрачається на те, щоб «окультурити» природну ритмічну нерегулярність, яка ще існує в будь-якій народній музиці, і зробити однакові тривалості ідеально вирівняними). Між такою рівномірністю (яка в музиці бароко з'являлася тільки зрідка і мусила бути виразно позначеною за допомогою слів або крапок) та дуже гострим пунктуванням існує безкінечна кількість градацій. Якщо, наприклад, пасаж рівномірних вісімок буде зіграний дещо нерівно, ніби «свігуючи», так, щоб перша вісімка з двох завжди була трохи довшою, отримаємо найбільш витончену, насправді невлучиму форму пунктирного ритму. Наступною сходинкою буде наближення до тріольного ритму, а в якийсь момент композитор відчує потребу занотування цього ритму. Тож він поставить крапку після довгої ноти, а наступну скоротить на половину її тривалості. Це аж ніяк не означає, що перший звук повинен бути рівно втричі довшим за другий. Просто тут є один довгий і один короткий звук – а те, наскільки довгий і наскільки короткий, вирішує контекст. Отже, нотація вказує лише на одну з проміжних сходин.



Між першою й другою парою нот існує тільки прогресуюча різниця в запису пунктирного ритму.

Природа вказує нам, що пунктирний ритм як такий противиться будь-якому точному поділу. Тривання довгого та короткого звуків визначається характером твору й принципами стилю. Щоправда, існує декілька авторів XVII-XVIII ст., які стверджують, ніби в пунктирному ритмі коротка нота повинна гратися в останню мить, але мені здається, що ця вказівка стосується тільки особливо характерних випадків, про всі ж інші, які були очевидними, ці автори мовчать. Було б серйозною помилкою застосовувати скрізь кожне правило, яке береться дослівно, але без розуміння. Вважаю догматиків найбільшими ворогами «релігії». Слепа віра в джерела небезпечна.

Нинішній спосіб гри пунктирних ритмів, коли пунктирна нота втримується рівно втричі довше, ніж наступна після неї коротка, є, щоправда, точним виконанням запису, але, напевно, у більшості випадків неправильним. Бо внаслідок цього з'являється тип упорядкованого підритму, який знищує суть пунктиру. Звичайно, винна недосконалість нотації. Не прийнято виражати жаданих співвідношень цифрами, не можна, наприклад, над довгою нотою написати 9, а над короткою – 2. У бароковій музиці композитори дуже часто поєднували чверть із крапкою і три тридцять другі ноти. Педантам, яких і в музиці доста, це дуже не подобається; тож вони вираховують, скільки тридцятидвійок має вісімка – якраз чотири – вписують їх і першу із них лігують з довгою нотою.



Композитор теж при потребі міг би так написати. Проте він хотів мати одну довгу пунктирну ноту й три короткі. Цього не слід змінювати навіть і в нових виданнях, бо ж пунктирний ритм грається інакше, більш вільно, ніж точно виписаний.

В останні п'ятдесят років, прагнучи досягти небезпечної тенденції так званої автентичності, ми дійшли, на жаль, до голого нотного тексту й забуття або відкидання всіх добрих традицій, які ще зберігали справжній спосіб його прочитання. Старі платівки (наприклад, запис репетиції з Бруно Вальтером) свідчать, що десь близько 1910 року ще знали й відчували, як належить грати пунктирний ритм. Лише коли Густав Малер почав наполягати на точному виконанні записаного, ці знання поступово втрапилися. Шкодою, що ідея відповідності нотному текстові вбила і справжню вірність музиці і багато чого з раніше ще живих знань. Тепер мусимо з труднощами повертати ці відомості. Те саме, природно, стосується й артикуляції. Зараз, посилюючись на вірність композиторові (тобто так звану «вірність творів»), що полягає у відтворенні нот, а не твору), більшість музикантів вважає, що, коли в нотах немає артикуляційних знаків, неозначені групи нот належить грати без артикуляції – так, як вони записані. Цей «автентизм», про який багато говориться, видається мені найбільшим ворогом правильної інтерпретації взагалі, бо він призводить до звучання тільки записаних нот, проминаючи зміст, який у собі вміщує той запис. Останній як такий взагалі не може передати твору, а є тільки відправним пунктом для цього. Вірним творів (Werktreue – нім.) у справжньому розумінні цього слова є лиш той, хто знайде в нотах задум композитора і згідно з ним ці ноти зіграє. Якщо композитор пише цілу ноту, але має на думці шістнадцятку, автентизм збереже той, хто заграє шістнадцятку, а не той, хто – цілу.

Підсумую проблему артикуляції: вивчаймо джерела, прагнімо знати все, що можна знати про ліги та їх виконання, пробуймо точно відчувати, чому розв'язання якогось дисонансу повинно бути таким, а не іншим, чому пунктирний ритм має бути зіграним у той чи інший спосіб. Але, коли гратимемо, мусимо забути про все, що прочитали. Слухач не повинен отримати враження, буцімто ми граємо те, чого навчилися. Ці відомості мають увійти в наше єство, стати частиною нашої особистості. Самі не завдаваймо вже собі клопоту, чого і де довідалися. Може статися, що ми знову зробимо кілька «помилкок», граючи всупереч букві. Але «помилка», яка виникає з мого переконання, мого смаку й відчуття, більш переконлива, ніж теоретичні погляди, втілені у звуках.

Темп

Вибір властивого темпу виконання чи встановлення взаємних зв'язків поміж темпами в багаточастинних творах або в опері – це одна з основних проблем у музиці загалом. В античній Греції та в монодії раннього середньовіччя все виглядало абсолютно інакше. Той самий твір можна було виконувати в різних темпах. Подібно до мови, швидкість залежала від темпераменту виконавця: один говорить швидше, інший – повільніше. У мові поодинокі речення також не має визначеного, властивого собі темпу. Швидкість розповіді не впливає на її зміст. У григоріанському співі часто виступає широкий діапазон темпів, проте це не справляє враження суперечності з музикою. Мабуть, темп не відіграв тут вирішальної ролі.

З літературних джерел ми знаємо, що в грецькій музиці ритм і темп становили єдність. Це походило з ритму поезії, який був відправною точкою для всієї музики. У грецькій мові поезія й музика були позначені тим самим словом, як, зрештою, спів і речитация поетичного тексту. Звідси можна зробити висновок, що він декламаційно співався або співано декламувався. В античній Греції було три основних групи темпу і ритму:

1) складалися виключно з коротких тривалостей, були швидкі і використовувалися для військових танців та вираження пристрасних, рішучих почуттів. Близько 1600 року разом з ідеями Ренесансу вони з'явилися в європейській музиці, подібно до повторюваних звуків, які використав Монтеверді на грецький зразок (за Платоном) у музиці Combattimento, яка ілюструє битву. Монтеверді ж їх досконало пояснив та обґрунтував;

2) ритми, які склалися з довгих і коротких тривалостей, пов'язані з танцювальними хороводами. Мабуть, були близькими до ритму gigue (жиги);

3) склалися виключно з довгих тривалостей, були повільними. З ними стикаємось у гімнах.

Коли близько 1600 року в європейській музиці почали використовуватися традиції грецької, це торкнулося також і цих принципів афекту. Перший і третій ритми увійшли до комплексу засобів, які служили відображенню афектів. Перший характеризувався як палкий, пристрасний, рішучий, третій – як м'який, пасивний, нерішучий.

У григоріанському співі вже біля 900 року для означення темпів використовувалися літери; їх детальне значення зараз інтерпретується по-різному. Над невмами (знаками, що схематично фіксували рухи диригента і стали першим християнсько-європейським нотним письмом) ставились літери C (celeriter), M (mediocriter), T (tarditer), або швидко, помірно, повільно. У пасіональних читаннях із поділеними ролями темпові різниці ставали дуже виразними: злочинці завжди говорили швидко, а чим святішою була постать, тим повільнішим ставав темпоритм.

Слова Христа речитовані дуже повільно на зразок гімну. У XVII столітті цей принцип певним чином було застосовано до речитативів.

Темп стає проблемою від моменту появи багатоголосся. Узгодженість темпу і навіть ритму мусила бути ustalеною хоча б у деяких місцях. Тогочасна невматична нотація була для цього непридатна; потрібно було придумати новий спосіб запису, який би передавав інформацію щодо темпу й ритму. На тій ранній стадії багатоголосне звучання видавалося таким чудовим і предивним, що йшлося лише про один темп «повільно». Багато джерел згадусь *moderato* як спосіб тривання цієї чудової музики. Прекрасне багатоголосся мало тривати безкінечно, його аж ніяк не було задосить. Незалежно від цих дуже повільних темпів, які у своїй винятковості, мабуть, побутовували тільки на першій фазі розвитку багатоголосся, певна узгодженість і точність мусила панувати принаймні в акцентованих місцях (зараз сказали б «*на раз* у кожному такті»). У цих місцях мали виступати консонуючі октави, квінти і кварта, на наголошенні яких *докладно* зустрічалися всі голоси. Поміж цими місцями панувала певна ритмічна свобода, яку б сьогодні однозначно назвали балаганом. Відтак, виникало враження величезної самостійності окремих голосів, послання і метричне упорядкування яких спиралося на широкомасштабний каркас акцентів і консонансів. Основний метр відбивався диригентом (наприклад, згорнутими в сувій нотами).

Темп тоді був нескладною справою. Подібно до попередніх часів поняття «швидко», «помірно», «повільно» мали відносне трактування. Подальший розвиток нотації зумовлювався ритмічними труднощами, які дуже рано з'явилися у багатоголоссі. Музика, яка виконувалася при папському дворі в Авіньйоні у XIV столітті – щоправда, тільки для вузького кола знавців, – вже була настільки складною, що навіть сьогодні відтворення її ритмічної течії із тогочасних нот є нечувано важкою справою. А за допомогою нашої сучасної нотації її узагалі неможливо точно записати. Отже, практика показує, що не кожену музику можна перенести у нашу нотацію. Виявляється, наша віра в поступ – оптимальний нотний запис, найкраща техніка, найбільш продуктивне землеробство та ін. – безпідставна. Різноманітні системи нотації, які використовувалися в минулому, не були примітивними попередніми стадіями сучасної нотації, а набагато відповіднішим для музики того часу письмом. Музикантам навіювалося певне виконання. Нотація як графічний образ музичної дії має в собі щось гіпногічне, що ніби дійсно спонукає до відповідного виконання. У кожену епоху музика користувалася відповідними графічними знаками; за допомогою тогочасної нотації можна було передати проміжні тривалості і все те, що стосувалося *rubato* і агогіки.

Бревіс (≡) – тривалість, що дорівнює нинішнім двом цілим \circ нотами) була тоді короткою нотою, а сьогодні – дуже довга. У *tempus perfectum* вона відповідала трьом ударам, а в *tempus imperfectum* – двом. Подовжувальну крапку використовували лише в сумнівних місцях: ≡ -

(звичайно нота *brevis* в *tempus perfectum* й без крапки тривала три удари: ≡). Про поділ нот на дрібніші вартості інформувало означення такту, яке знаходилося на початку лінійки (\circ = *tempus perfectum*; \circ = *tempus imperfectum* і т. ін.). Початково ноти ділилися на три, що було поділом досконалим (*perfectum*), поділ на чотири був недосконалим (*imperfectum*). Це тісно пов'язувало з містикою чисел і тогочасною наукою пропорції.

Близько 1300 року проблема темпу була врегульована за допомогою складної системи мензуральної нотації. Оскільки відправною точкою тут була незмінна основна тривалість (*integer valor*), стосовно якої окремі елементи знаходилися в певному числовому співвідношенні, то такт, темп, тривалості нот в період від 1300 року аж до XVI сторіччя були фіксованими. Це може видатися дивним, але ми можемо сьогодні значно точніше реконструювати темп твору, який з'явився близько 1500 року, ніж темпи музики Монтеверді, Баха чи Моцарта. У XVI ст. ця система стала слабнути. Щоправда, теоретики й надалі навчали її точних правил, але практика використовувала з них вже небагато; з цієї системи залишилася пречудова теоретична конструкція, позбавлена звукової реалізації. Знаки старої нотації ще певний час вживалися, але вони вже не означали точні пропорції; деякі з них дійшли до нашого часу (\circ , \circ).

Після 1600 року різниця темпу виражалася за допомогою різних нотних тривалостей. Окремі з них навіть позначалися як «дуже повільно – звичайно, ні швидко, ні повільно – помірно швидко – дуже швидко». Такт і темп, оскільки все виражалось через тривалості нот, творили єдність. Перші ремарки були тільки підтвердженням графічного образу нот: *tardo*, *lento*, *presto*, *allegro* і т. п. з'являлись в тих місцях, у яких довгі чи короткі тривалості визначали повільні або швидкі темпи. Коли гортаєш давні поголосники, рукописи й першодруки, можна зауважити, що означення цього типу з'являються іноді лише в одному голосі (там, де змінюється тривалість нот), але загальний темп лишається незмінним. У якомусь творі, наприклад, можуть з'явитися поперемінно *Lento* і *Presto* (найдавніші позначення швидкого й повільного), причому там, де записано *Lento*, фігурують довгі тривалості, а *Presto* вміщено над короткими. Також вказівки цього типу часто з'являються тільки в голосі *continuo*, який записували взагалі нотами довгих тривалостей. Ймовірно, такі вказівки інформували виконавця *basso continuo* про те, що, наприклад, в означеному місці соліст грає швидкі тривалості. У давні часи ще не знали партитури, а партія соліста рідко була записана в нотах партії *continuo*. Коли при довгих тривалостях голосу *continuo* писалося *allegro* – це означало: соліст у цьому місці грає швидкі пасажи. Проте іноді вказівки такого типу з'являються в сольному голосі, і можна ясно бачити, що будь-яка додаткова зміна основного темпу в цьому місці була б напевно неможливою, бо – наприклад – подальше подовження нот довгих тривалостей (чий час тривання залежить

від коротких тривалостей) позбавляло б її музичного сенсу. В такому випадку темпові ремарки є лише підтвердженням нотного запису, не змінюючи основного темпу. (З позначеннями такого плану можна зустрітись у нотах аж до XVIII сторіччя – наприклад, у деяких кантатах Баха).

У XVII столітті композитори вже намагалися звернути увагу на бажаний темп, присвячуючи йому деякі міркування у передмові до твору. Вживані в цих випадках означення з часом почали з'являтися як надписи над самими творами, що репрезентували відомі моделі.

Хотілося б стисло показати, як з описів і вказівок з'являлися точні означення темпу. Автори XVI ст. намагалися передавати свої побажання такими, наприклад, фразами: «із дещо покvapним тактом», «чим швидше, тим краще», «цю частину треба грати дуже повільно», «такт повинен відбиватися швидко, інакше це належно не звучатиме». На початку XVII ст. у передмовах до друкованих нотних видань Фрескобальді (1615) зустрічаємо вже вказівки, які пізніше служитимуть означенням як темпу, так і афекту: «початки належить грати повільно (*adagio*)... далі грають більш чи менш прискорено (*stretti*)... Партіти треба грати у властивому темпі (*tempo giusto*)... не варто починати швидко (*presto*), а потім уповільнювати... пасажі в Партітах повинні гратися повільно (*tempo largo*)». Ці слова, що стосувалися темпу й походили з побутової італійської мови, поволі ставали фаховими означеннями, які відносились, так би мовити, до нотації, і вміщувалися над нотними лініями. Проте їх зміст залежав від нотного тексту, отже, не окреслював темпу в абсолютний спосіб. У багатьох випадках варто вважати їх вказівками, що стосуються більше афекту, аніж темпу. І, по суті, афект є тим чинником, який з'ясовує темп твору. Він буває сумним або радісним – із усіма проміжними станами і всією їх багатозначністю. Смуток асоціюється з повільним темпом, радість – зі швидким. Первісно *Allegro* означало афект радості (у нинішній італійській мові й надалі має те ж саме значення), швидкий темп або просто дрібні тривалості нот у нейтральному темпі. Найважливіші слова в XVII столітті – це *Lento*, *Largo*, *Tardo*, *Grave*, *Adagio*, *Andante*, *Allegro*, *Presto*. Отже, ці італійські визначення, які використовуються і донині, означали в музиці XVII ст. водночас темп і характер, причому темп виникав із характеру і навпаки. Часто в середині якогось уривку *Adagio* з'являється пасаж *Presto*, проте зазначений він у такий спосіб лише в одному голосі, де містяться ноти дрібних тривалостей; загальний темп лишається незмінним.

Особливо важливими є співвідношення темпів між собою. У музиці Ренесансу існував основний темп, який виводився з природних для людини явищ – наприклад, із темпу кроків або серцебиття – і з яким співвідносилися всі інші темпи. Існувала ціла система складних знаків, реліктами якої є наші означення *C alla breve* і *C* для такту 4/4 (однак тільки як графічні знаки, позбавлені свого первинного значення). Від кореляції темпів у XVII сторіччі зберігся на певний час вза-

мозв'язок між тактом на чотири та тактом на три, або дводольним і тридольним. Проте цей зв'язок еволюціонував і поступово послаблювався. Точне співвідношення 2 до 3, згідно з яким такт на три був тріоллю стосовно такту на два, дуже часто не було обов'язковим уже у Монтеверді. Це можна виразно побачити в місцях, де той самий мотив переходить із такту на три до такту на чотири; тут дуже часто трапляється, що цілі ноти й половинки з тридольного такту стають у такті на 4/4 вісімками й шістнадцятками. Тоді основний темп просто йде далі.

Клаудіо Монтеверді

The image shows two staves of musical notation. The first staff is in 3/4 time and the second is in 4/4 time. The lyrics are: "Lauda - te Do - mi - num. lauda - te Do - mi - num. lauda - te" and "accorrete coror - rete accorrete coror - tete accorrete coror - tete o servi o servi o dani - gelle".

Цілком однозначно це ілюструють певні уривки в пізніх творах Монтеверді.

Отже, від XVII століття темпові співвідношення поволі втрачають свою давню точність; відтепер стає важче виявити закономірність, напрощуд зрозумілу в попередньому періоді. Існують, щоправда, теорії, згідно з якими вся "недиригована" музика бароко мала виконуватися принципово в одному єдиному темпі, тобто зі збереженням постійних пропорцій, коли такт відбивався ногою або тростиною. Тому майже кожне *Adagio* мало бути вдвічі повільнішим за *allegro*, а цей принцип – обов'язковим аж до періоду класицизму. Проте я переконаний, що насправді взаємозв'язки темпів були більш тонкими, і взагалі нема потреби вважати критерієм темпу провінційну звичку відбивати такт ногою. Існує кілька праць на що тему, до яких слід підходити дуже обережно; їхні автори взагалі не були практикуючими музикантами, а виведені ними теорії на практиці не застосовувалися. Однак при критично-му підході можна й звідти почерпнути трохи інформації.

Поступові зміни темпу, прискорення (*accelerandi*) й уповільнення, природно, були початково імпровізованими, але, починаючи з кінця XVI сторіччя, деякі композитори шукають способу їх збереження за допомогою нотації. У цьому контексті особливої ваги знову набирають передмови Фрескобальді. У нотах він випишує трелі шістнадцятками, а в тексті підкреслює, що їх не треба грати ритмічно «так, як записано», а значно швидше – *veloce*. Це означає, що запис шістнадцятками був лише приблизним відбиттям ідеї; передмова ж з'ясувала – йдеться про ритмічно довільне виконання в імпровізаційному характері. Такий тип запису пізніше замінено значком трелі (tr). Подібні методи запису вико-

ристовували також англійські композитори й майстри гамби – Морлі та Сімпсон; щоб відобразити ідею ритмічної свободи вони часто записували початок швидких пасажів шістнадцятками, а їх подальше продовження – тридцятидвійками. Це був дуже зручний спосіб для занотовування *accelerando* (прискорення). Поки не винайшли і не почали застосовувати цей термін, зміни такого типу намагалися наближено записувати нотами; прискорення записували *staccato*, а реалізовувалися воно повинно було *плавно*. Відомим прикладом є «Il trotto del cavallo» з *Combattimento* Монтеверді: композитор зображає тут усе хутчіший галоп коня за допомогою ритму, який зненацька стає вдвічі швидшим: ♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩ і т.д. Також і тут це несподіване прискорення насправді означає плавний перехід до швидкого темпу (єдино можливий для реального коня), але тогочасна нотація не могла цього записати інакше. Тим самим методом, природно, можна було виразити і зворотний процес – поступове уповільнення (*ritenuto*), треба було лише подвоїти тривалості нот. Такий спосіб запису темпових модифікацій знаходимо ще у Вівальді й Генделя; здебільшого його виконують не відповідним чином, а «так, як написано» – отже, як несподівану зміну темпу.

У XVIII столітті певні фігури (групи нот) вимагали відповідно визначеного темпу. Музичні «фігури» – це короткі послідовності звуків, ніби музичні целінки або «звукові слова»; будучи зрозуміло проартикульованими, вони вимагають виразного, зв'язного плину музики; результат – визначеність темпу. Означення метру й темпу належать до двох цілком різних сфер: такт (метр) є точно вимірним*, темп же – невимірним (нераціональним) і мусить від чогось відштовхуватися. Темп не виникає з означення метру, навіть якщо зазначений при ньому словесно. Музиканти казали, що треба із самої п'єси розгадати, вимагає вона повільного чи швидкого руху (Леопольд Моцарт). При цьому могли братися до уваги тільки ті «фігури», що становили відповідний пункт для вибору властивого темпу.

За часів Баха темп твору, без додаткових вказівок, визначали з чотирьох даних: з музичного афекту (який належало тонко «відгадати»), з тактового розміру, з найдрібніших тривалостей нот, які є у творі, і з кількості акцентів у межах такту. Практичні результати, отримані за цими критеріями, настільки докладно узгоджуються з іншими джерелами (наприклад, трактатами), що їх можна вважати вірогідними.

Зрозуміло, нема і не було правил настільки твердих, щоб темпи не могли підлягати змінам під впливом таких «позамузичних» чинників, як акустика приміщення або чисельність хору чи склад оркестру. Віддавна відомо: великий оркестр мусить грати повільніше від малого, а в приміщенні з великим відлунням треба музикувати повільніше, ніж у «сухій» акустиці тощо. Один і той же темп у дійсності звучить по-різ-

* У Харнокурта – «такт... строго раціональним». (Прим. ред.)

ному у різних інтерпретаціях, причому важливу роль відіграють не тільки простір і склад виконавців, а також і артикуляція. Гра ансамблю, яка відзначається багатством артикуляції, видається швидшою й жвавішою, ніж ансамблю, що грає широко та одноманітно.

Загалом із джерел випливає, що давні музиканти користувалися істотно швидшими темпами, ніж їм сьогодні приписують; особливо в повільних частинах. Також упевнено можна сказати, що і швидкі частини гралися хутчіш і з великою віртуозністю. Про це свідчить і орієнтація за пульсом (приблизно 80 ударів за хвилину після вживання їжі), і техніка гри (шістнадцятки вигралися кожна окремим рухом смичка, а на духових інструментах – подвійним ударом язика). Син Баха Філіп Еммануїл інформує (за даними біографії Баха, написаної Форкелем), що його батько «при виконанні власних творів брав зазвичай дуже швидкі темпи».

Моцарт користувався винятковою кількістю різноманітних темпових означень. Наприклад, *Allegro* у нього дуже швидке й повне життя. Час від часу він дописував (нерідко *post factum*) ще й пояснюючі слова, такі як: *aperto*, *vivace*, *assai*. Значення *allegro aperto* не до кінця зрозуміле. Якщо побачити означення *allegro aperto* і не знати даного твору, то може видатися, ніби *aperto* прискорює темп. Проте, якщо порівняти між собою Моцартівські твори, означені таким чином, то з'ясується – їх потрібно грати дещо повільніше, менш бурхливо, можливо, також простіше, більш «широко». *Allegro vivace* потребує *жвавості* у творі ще й радісно-швидкому; ця жвавість полягає в акцентуванні дрібних тривалостей (як і у творах, означених тільки *vivace*), і хоча загальний темп трохи повільніший, враження руху й жвавості є більш сильним, аніж у «нормальному» широкому *allegro*. Такі означення часто погано розуміють, і в результаті музика видається неартикульованою та заганою. *Allegro assai* вказує на виразне прискорення.

Особливо багато чого можна навчитися з коректур (на жаль, вони існують тільки в рукописах, а не в друкованих виданнях). «*Allegretto*» розкаже значно більше, коли довідаємося, що композитор – можливо, під впливом праці з оркестром – помістив його замість попереднього «*Andante*». (Такі надзвичайно повчальні коректури також часто зустрічаються й у Генделя). Послідовність ремарок *Andante - più Andante - più Adagio* може призвести до непорозуміння, якщо не сприймати цих слів у їх давньому значенні. Йдеться про те, наприклад, чи у четвертій частині *Thamos-Musik* Моцарта (KV 345) *più Andante* має бути швидшим чи повільнішим за *Andante*. Оскільки *Andante* (*andare* – ходити, рухатись) тоді скоріше вважалося за швидкий темп, у значенні «ходом», його посилення (*più*) «більш» було відповідно прискоренням. У випадку названого твору – мелодрами – така інтерпретація також відповідає змістові, проте часто цей уривок виконують зовсім навпаки, з уповільненням.

Наприкінці хотілося б торкнутися ще кількох означень темпу та їх зв'язків із прикрасами (мелізмами). Спочатку *Grave* («серйозно»): це

означення повільного темпу водночас диктує нам, у принципі, не додавати тут жодних прикрас. У Генделя, наприклад, простота мелодії, особливо в повільних частинах, провокує кожного музиканта до імпровізування прикрас. Це можна робити в Largo і в Adagio, але не у Grave. Вступи до французьких увертюр зазвичай означені Grave і, маючи характер поважний або урочистої ходи, не співаються і не повинні орнаментуватися.

Натомість означення Adagio, вміщене у повільній частині, не тільки дозволяє, а й вимагає прикрас. Часто вказівку Adagio можна зустріти при окремих нотах або тактах у середині частини Grave, де з контексту виникає, що тут неможлива жодна зміна темпу. Це означає: тут можна орнаментувати. Кванц каже, що не потрібно Adagio *перевантажувати* прикрасами, проте наведені ним приклади «ощадливого» орнаментування видаються нам зараз дуже надмірними й перевантаженими. Сьогодні не можна наслідувати всі рекомендації давніх підручників стосовно імпровізації та прикрас, бо ж імпровізація тісно пов'язана зі стилем та епохою. Рококові прикраси, імпровізовані музикантом доби рококо у XVIII сторіччі, не можна прирівняти до орнаментування у стилі рококо, що виконуються нами. Несмак, який ми відчуваємо, коли, наприклад, якусь із арій Моцарта обліплено надмірними прикрасами, цілком здоровий і обумовлений. Уся арія стає через це спрощеною до рівня стильової імітації. Значно ліпше було б виразно й цікаво виконати просту мелодію, ніж відвертати від неї увагу майстерним й акробатичним орнаментуванням. Звичайно, у музиці XVII-XVIII ст. є багато творів, які справді передбачають імпровізування прикрас і навіть вимагають цього.

Імпровізація та орнаментування віддавна були мистецтвом, яке вимагало великої обізнаності, фантазії і витонченого смаку; завдяки їм кожне виконання набувало єдиного й неповторного виразу. У характеристиках музикантів 1700-1760 років під поняттям «добрий виконавець Adagio» розуміли музиканта, який умів змістовно орнаментувати. Тут стимулом до прикрашання могла стати найпростіша мелодія, але не можна було понівечити закладеного в ній афекту. Про справжнє мистецтво орнаментування можна говорити лише тоді, коли разом з оздобленнями зберігається основний афект. Передусім для виконавців барокових і моцартівських опер найважливіше, щоб орнаментування були пристосовані до афекту, вираженого у тексті. Співак повинен за допомогою властивих і спонтанно знайдених прикрас видобути й зміцнити вираз простої мелодії. Прикраси, які демонструють лише технічні можливості співака чи інструменталіста, стають знеціненою, пустою віртуозністю. Орнаментування повинно виникати з сильної внутрішньої потреби, щоб завдяки йому кожне приховане у творі почуття було індивідуально підкреслене.

Звукові системи та інтонація

Висота строю – питання особливо важливе як для вокалістів, так і для інструменталістів. Існує багато давніх текстів, які повідомляють, що у Франції стрій був вищим або нижчим, ніж деінде; або стрій, який використовували в соборі, був вищим або нижчим, ніж «у кімнатах», тобто місцях виконання світської музики. Але насправді – крім людської гортані, деяких інструментів і давніх камертонів, які збереглися в незмінному стані, – не існує жодних достовірних еталонів. Досліджуючи давні інструменти, виявляємо, що ті, якими користувалися, наприклад, в Італії за часів Монтеверді, мали стрій нинішній і навіть трохи вищий. Бажаний діапазон людського голосу для баса сягав низького С («До» великої октави), що дуже низько. Проте давні автори стверджували також, що співати так низько могли тільки добре вишколені баси, у той час, коли посередні співаки, яких зазвичай більшість, доходили лише до G. Така ситуація й сьогодні. Отже, низьке С підкоряється поодиноким співакам. (Із цієї нижньої межі можна зробити висновок, що тогочасний стрій в Італії не міг бути нижчим – отже, «давній стрій» може бути різним: в одному місці вищим, в іншому – нижчим). У давні часи співали переважно в середніх регістрах, украй рідко використовуючи високий. Зараз справа виглядає інакше: кожен співак і кожна співачка прагнуть якнайбільше співати у високому регістрі. Справжнє сопрано почувається нещасним, коли не може співати поміж d^2 і d^3 . Також і тенори воліють співати якнайвище; подивившись на тенорові партії Монтеверді, вони стверджують, що це повинен виконувати баритон, бо для тенора вони занизькі. Тим часом Преторіус (1619) ясно каже, що людський голос, «коли знаходиться в середині або трохи нижче», є привабливішим і приємнішим для слуху, ніж коли «мусить силкуватися верещати високо». Він також зазначає, що інструменти краще звучать у нижніх регістрах; але водночас визнає постійне підвищення загального строю. Ця тенденція утримується і досі, спричиняючи те, що з часом стрій оркестру стає дедалі вищим. Це може підтвердити кожен, хто дослухався строїв різних оркестрів протягом останнього тридцятиріччя*. Отже, це є istotною проблемою і для нинішніх музикантів.

Я вважаю, варто спробувати відкрити причини цієї прикрої тенденції до постійного підвищення строю. Граючи упродовж сімнадцяти років в оркестрі, я спостерігав, що диригенти постійно кажуть: музикант грає занизько, – проте ніколи не зауважують, що хтось грав зависоко. Для цього існує причина: коли якесь співзвуччя нечисте, вухо автоматично підстроюється до відносно вишого звуку. І те, що звучить занизько, відчувається як фальшиве, навіть якщо об'єктивно правильне. Усі нібито занизькі звуки так довго підтягають угору, поки вони не стануть

* Автор має на увазі 50-80 роки XX століття. (Прим. ред.)

такими ж високими, як і ті, що насправді зависокі. Який результат? Кожен музикант, намагаючись уникнути зауваження диригента «Ти занижуєш», одразу грає трохи вище. (Це стосується насамперед других пультів духових інструментів, на чию адресу такі зауваження падають найчастіше. Коли ці музиканти купують нові інструменти, то одразу ж підрізають їх коротше, надаючи таким чином вищого строю). Єдиним порятунком, який може вберегти нас від невлинного підвищення строю, є усвідомлення того, звідки це береться, і прийняття потрібного еталону. В питаннях щодо чистоти інтонації взагалі не варто довіряти відчуттям, інакше вреєтти-решт нічого не буде строїти, бо ніхто не захоче бути тим, хто грає найнижче. (Серед оркестрових музикантів побутує приказка: «Краще трошки вище, ніж фальшиво!»). Вважаю, якби музиканти знали більше про інтонацію і не спиралися виключно на власний слух та відчуття, стрій удалося б утримати на одній висоті.

На питання, що таке чиста інтонація, немає відповіді. Не існує єдиної натуральної системи інтонації, обов'язковою для всіх людей. Засвоюється якась звукова система – це може бути одна з п'яти або шести систем нашої культури, або ще якась, де мірою висоти звуку є пшеничні зерна чи камінчики, – і кожен, хто призвичаївся до такої системи, відповідно до неї і чутиме, і співатиме. В багатьох регіонах Європи у народній музиці використовуються натуральні духові інструменти (наприклад, різного роду ріжки), з яких видобуваються лише натуральні тони. На них можна грати мелодію тільки в четвертій октаві (від 8 до 16 натурального тону), де кварта звучить дуже «нечисто», бо одинадцятий обертон лежить між «f» та «fis», отже, кварта c-f є дещо розширеною.



У регіонах, де грають на таких інструментах, так само і *співають* ці інтервали, внаслідок такого призвичаювання вони й відчуються як чисті! Тож треба пам'ятати – не можна *одну* звукову систему вважати загальнообов'язковою нормою: те, що для нас звучить чисто, іншим може здаватися фальшивим. Натомість чисто звучить все, що строїть в обсязі даної системи. Наш слух сформований переважно на рівномірно темперованому строї фортепіано. Усі дванадцять півтонів тут настроєні точно на однаковій відстані, тож маємо справу тільки з однією тональністю, транспоновану по півтонах; на жаль, за цією системою

виховано і наш слух. Отже, якщо у вухах маємо цю систему і слухаємо музику, у якій інтонація – хоч би й найбільш довершена – належить до іншої системи, виникає враження, що виконавець грає фальшиво. Але ж інтонаційна система часів Монтеверді, або XVII сторіччя, була саме такою *іншою* системою! Якщо б ми сьогодні почули музику, ідеально виконану згідно з тією системою, нам це виконання видалося б жахливо нечистим, фальшивим. І навпаки – маючи у вухах іншу систему – будемо сучасну інтонацію вважати не менш фальшивою. З цього випливає – тут не існує жодної об'єктивної та абсолютної правди. Чистоту інтонації можна оцінювати тільки в межах однієї системи. Коли я інтую чисто в межах *однієї* системи, то моя інтонація ідеальна, навіть якщо звучить фальшиво для вух, вихованих в іншій системі.

На жаль, у наш час, коли автентичні й глибокі знання не раз цілком офіційно замінюються недолугою балаканиною, а блеф є панівною рисою суспільних стосунків, загальною практикою став хвалькувато говорити про речі, нічого про них не знаючи. Ніхто навіть і не намагається довідатись щось, а лише підвищує голос, ніби розуміє, про що мова. А музика належить до сфер, де таке трапляється особливо часто. Майже кожен говорить так, ніби знається на ній, чи то йдеться про чистоту інтонації («Хіба ж не чули ви, як фальшували?»), чи то про тональність («У лагіднім Es-dur'і...») – і тільки аналогічне невігластво співрозмовців є порятунком від *в*икриття. Усе, що стосується інтонації та тональності, стало – навіть у спеціальній літературі – предметом звичайнісінького блефу.

Музика XVI - XVII ст. також і щодо інтонації спиралася на так звану теорію пропорції, що керувалася рядом простих тонів, а точніше – співвідношенням між частотами коливань. Пунктом відліку був основний тон, перший у ряду чисел і звуків, чию роль можна прирівняти до точки зіткнення в перспективі; він символізував унітарність, єдність, Бога. Чим простішими були числові відношення, тим вони шляхетніші, кращі (навіть і морально); чим більш складними та віддаленими від єдності – тим гірші, хаотичніші. Кожне співзвуччя могло бути вираженим за допомогою числових співвідношень або пропорцій (октава 1:2, квінта 2:3 і т. ін.); їхню якість можна визначити залежно від того, наскільки ці співвідношення близькі до єдності – того основного тону (C = 1, 2, 4, 8 і т. ін.), а також залежно від їх простоти. Наші поняття, почерпнуті з науки гармонії, не мають тут жодного застосування – ступінь досконалості співзвуччя визначали числа. Також можна було, вчинивши навпаки, всі прості числові співвідношення уявити собі як співзвуччя. На це спиралася Кеплерівська гармонія сфер, а також архітектура, яка гармонійно «звучить»; коли видимі пропорції якоїсь будівлі вдавалося звести до простих числових співвідношень, їх можна було

бачити й чути як «акорди». Палладію часто komponував план своїх будівель, немовби якусь «скам'янілу» музику. Згідно з цією теорією, музична гармонія спиралася на засаду, подібну до золотого перетину в архітектурі. В обох випадках завдяки простому, натуральному числовому співвідношенню, вплив на характер і дух людини містив організуючий, впорядковуючий характер. Барокова ідея, згідно з якою музика є віддзеркаленням або копією божественного порядку, в ті часи охоплювала всю музику, включаючи світську. Через це протиставлення «духовне-світське» не мало тоді такого значення, як зараз. Єдність, яка зв'язувала різні типи музики, ще не була розірваною; по суті вся музика, незалежно від форми, розглядалася тоді як прояв духовного (sacrum).

Гармонійні інтервали у теорії пропорції є відображенням порядку, усталеного Богом; усі консонанси відповідали простим числовим співвідношенням (2:3 квінта, 3:4 кварта, 4:5 велика терція і т. д.). Те, що найбільше наближалось до єдності, вважалося приємнішим і досконалішим, ніж те, що від неї віддалялося й підпорядковувалося поганій пропорції чи взагалі було відверто хаотичним. Пропорція 4:5:6 вважалася досконалою: вона побудована на основному звуці (с), її числа безпосередньо сусідні між собою і репрезентують три *різні*, консонантні звуки (с-е-g), тобто мажорний тризвук – досконалу гармонію і найшляхетніший консонанс (Trias musica). Це був музичний символ Святої Трійці. (Інтонація повинна була докладно відповідати четвертому, п'ятому і шостому натуральним тонам!). Мінорний тризвук (10:12:15 або с-g-h) має значно гіршу пропорцію: *не* спирається на основний звук. Числа, що відповідають йому, дуже віддалені від єдності та *не* суміжні, поміж ними існують інші числа-звуки (11, 13, 14). Цей тризвук вважалося недосконалим, слабким і – в ієрархічно-негативному сенсі – жіночим. (Царліно називає мінорний тризвук «affetto tristo» – прикрим почуттям). Відтак, всі співзвуччя були «морально» оцінені; тож легко зрозуміти, що в давнину кожен твір повинен був завершуватися мажорним тризвуком: твір не міг закінчуватися хаосом. (Іноді робили відступ від цього правила, проте завжди з якимось особливим наміром). У теорії пропорції важливу роль відігравали також інструменти. Наприклад, труба, з якої можна було б видобути виключно натуральні тони, ставала свого роду звуковим втіленням теорії пропорції; її можна було використовувати тільки тоді, коли йшлося про Бога або про найвищих достойників. C-dur і D-dur із трубами були зарезервовані для найвищої влади; трубачі використовували цю ситуацію, тримаючись значно поважніше, ніж решта музикантів.

Числа відігравали величезну роль не тільки в теорії пропорції, а й у всій музиці бароко. Наприклад, у Баха постійно зустрічаються числа, які є арифметичними фокусами, магічними квадратами чи відсилають до якихось уривків із Біблії або до біографічних даних. Ці числа закодовані найрізноманітнішими способами: це може бути кількість повторюваних звуків або тактів, певні тривалості нот, різні висоти звуків і т. ін. У той

час знання символіки та алфавіту чисел було настільки розповсюдженим, що композитор міг включати до своїх творів зашифровані таким чином послання, причому частина з них вочевидь була зрозумілою для слухачів або виявлялася в процесі читання нот.

Уже в стародавні часи з музикою пов'язувалися – крім чисел – розмаїті релігійні та астрономічні символи. Декотрі капітелі іспанських критих галерей є певними мелодіями, як це з'ясував Маріус Шнайдер у своїй книзі «Співаюче каміння»: якщо пересуватися такою галереєю від якогось визначеного пункту, то скульптури на верхівках колон – будучи символічними постатями з літератури і грецької міфології та водночас виконуючи роль символів для певних звуків – творять звукову послідовність, що складається в гімн на честь того святого, якому присвячено монастир; чисто орнаментальні капітелі, які виступали поміж ними, виконували роль пауз.

Поза теорією пропорції в музиці бароко існувала – й існує ще донині – *характеристика тональностей*, яка була важливою підставою для відтворення різноманітних афектів. Вона була тісно пов'язана – можливо, навіть ближче, ніж теорія пропорції – з інтонацією та її різними системами. Короткий опис дозволяє з'ясувати згадуване у вступі значення інтонації як засобу виразності.

Від самого початку для зворушення слухача за допомогою музики намагалися відтворити розмаїті душевні стани. Відкриття музичного диференціювання сягає музики античної Греції, у якій *поодинокі звуки* мали свою символіку та характеристику. Вони були пов'язані з символами, становили їх утілення; це стосувалося насамперед зірок, пір року, міфологічних тварин чи богів, які представляли й викликали певні афекти. Це в свою чергу призводило до свосередньої символіки тональностей: *гамі*, побудовані на певних звуках, приписували характеристику її основних тонів; такі «тональності» мали викликати у слухача відповідні асоціації.

Лади грецької музики склалися з квінт, а не з послідовності обертонів третьої й четвертої октави (див. попередній прикл. на с.50):



Піфагорійський лад.

Інтервали «G-A» і «C-E» є піфагорійськими терціями.

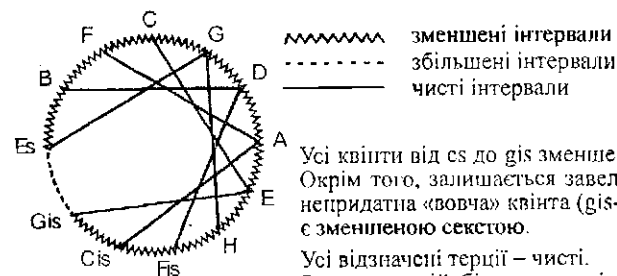
Вибудована таким чином піфагорійська гама становила обов'язкову інтонаційну систему для всієї середньовічної музики. Терція, що тут

виступає (піфагорійська терція), є інтервалом значно більшим від попередньо описаної натуральної терції (4:5) і є не консонансом, а *дисонансом*. Піфагорійська система в одноголосній музиці звучить дуже гарно й переконливо, подібно до піфагорійської терції, розміщеної в мелодичній лінії. Різні почергові відрізки основної гами, які щоразу починалися від іншого звуку, дали початки грецьким ладам. З них виникли врешті-решт модуси (*modi*) – церковні лади середньовіччя; вони носили давньогрецькі назви (*modus* дорійський, фригійський, лідійський, міксолідійський), і кожен із них асоціювався з певною виразовою сферою. Поки музика залишалася одноголосною, або ж багатоголосся спиралося на квінти, кварта й октави – піфагорійська система інтонації могла зберігатися; такій музиці вона відповідала найкраще. Багатоголосся змогло розвиватися повніше лише з моменту практичного впровадження *натуральної терції*, звукового консонансу, що присмодно звучав. Мажорний тризвук (*trias musica*) поступово ставав центральним пунктом гармонії, який визначав тональність і лад. Нарешті, під кінець XVII століття, зі всіх церковних ладів остаточно залишилася тільки мажорна гама. Це б призвело до серйозного зубожіння виразальних можливостей, якби не вдалося кожній із транспозицій цієї гами надати іншого характеру. Так, наприклад, H-dur впливає по-іншому, ніж C-dur, незважаючи на те, що в основі вони спираються на ту ж саму гаму. Якщо попередньо (в церковних ладах) різниця полягала у змінній послідовності інтервалів, тепер мажорні тональності могли різнитися тільки відмінною *інтонацією*. Потреба тональних характеристик лягла в основу системи темперованого строю.

Від «Середньотонового» до «Добре темперованого» строю

Як тільки натуральна терція, що приємно звучить, і мажорний тризвук разом із нею стають основою нашої тональної системи, одразу з'являється і безліч питань щодо розв'язання нових інтонаційних проблем у процесі гри на різних інструментах. До нової засади були досконало пристосовані лише натуральні духові інструменти (валторни і труби), для клавішних же (органа, клавикорда і клавесина) належало знайти таку систему настроювання, яка б забезпечила октаві, що має дванадцять звуків, нову інтонацію з чистими терціями. Цією системою став «середньотоновий» стрій. Його основою є *абсолютно чисті* великі терції, які утворюються за рахунок інших інтервалів. (Варто зауважити, що на клавішних інструментах неможливо досягти «чистого» строю, а кожна система буде віддавати перевагу певним інтервалам за рахунок інших). У середньотоновому строї не існує енгармонійної заміни, бо кожен звук має тільки одне значення: не можна, наприклад, звук *fis* трактувати як звук *ges*. Щоб досягти строю в чистих терціях, треба всі квінти значно звужити; це та ціна, яку потрібно заплатити за чисті терції.

«Середньотоновий» стрій



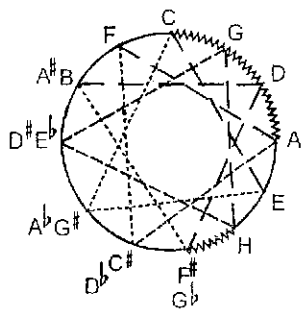
Усі квінти від *cs* до *gis* зменшені на 1/4 коми. Окрім того, залишається завеликою музично непридатна «вовча» квінта (*gis-es*), яка власне є зменшеною секстою.

Усі відзначені терції – чисті. Репта терцій більш великі й непридатні. Квінтове коло не може замкнутися.

Цікаво, що у мажорному тризвуку з чистою терцією, квінти практично не чути, адже вона розділена цією терцією. Цей стрій називається середньотоновим, бо велика терція (наприклад, «с-е») поділена *точно посередині* (нотою *d*), а не так, як в обертоновому ряді, у співвідношенні 8:9:10 (де ми маємо один великий і один малий «с-е»). Стрій у чистих терціях із гармонійного погляду видається дуже м'яким і позбавленим напружень, але всі *придатні до гри* тональності звучать у ньому однаково. На інструменті, настросному середньотонівому, особливо цікаво звучать хроматичні гами та пасажи. Окремі півтони, які граються по черзі, справляють винятково барвисте й різноманітне враження; півтони мають кожен різну величину. Поняття хроматики тут знаходиться винятково на місці. *Fis* є відтінком *f*. Хроматичний півтон «*f-fis*» справляє враження зміни забарвлення звуку, тоді як півтон «*f-g*», що не є хроматичним, становить справжній солідний інтервал.

Нинішнім музикантам спочатку дуже важко грати або співати чисті терції; це впливає з нашого призвичаєння до темперованого строю фортепіано, внаслідок чого чисті терції видаються замалими і фальшивими.

Повернімося до «добре темперованих» строїв. Темперувати – означає вирівнювати; деякі інтервали тут свідомо вистроюють фальшиво (але в межах, придатних для сприйняття), щоб можна було грати в усіх тональностях. Найбільш примітивним із темперованих строїв є так званий «рівномірно темперований» стрій. У ньому октава поділяється на дванадцять однакових півтонів, а всі інтервали – крім октави – не зовсім чисті. У цьому строї, яким зараз в основному користуються, всі тональності втрачають свої характерні особливості: звучать однаково, відрізняючись лише висотою звуків. Проте, якщо під назвою «*wohltemperiert*» (добре темперований) розуміти добру і придатну температуру, як то було у XVIII столітті, тоді цей нинішній стрій буде одним із найгірших (до речі, він відомий уже давно, але його впровадження стало технічно можливим лише після винаходу електронних апаратів для настроювання).



Чотири квінти зменшено на 1/4 коми (с-g, g-d, d-a, h-fis), всі інші – чисті. Квінтове коло замкнуте.

Терції неоднакові щодо наближення до чистоти. Ця диференціація є джерелом характеристичної відмінності окремих тональностей.

Найкраще звучать терції f-a, c-e; наближені до дуже доброго: g-h, d-fis, b-d; гірше звучать es-g, a-cis, h-dis. Усі інші терції – піфагорійські і відчутно завеликі.

При добре темперованих строях не всі мажорні терції настроюються одним способом: терції f-a, c-e, g-h, d-fis чистіше настроєні, тобто менші, ніж інші терції, а з цього виходить, що квінти теж мусять розрізнятися за строем. Грати можна в усіх тональностях, але звучать вони по-різному: F-dur має в собі менше напруги і звучить значно м'якше за E-dur. Окремі інтервали є різними в кожній тональності – одні більш, інші менш чисті; внаслідок цього кожна тональність має своєрідний характер. Він впливає з різноманітних інтонаційно зумовлених напружень, які збільшуються при віддаленні від центрального C-dur і відчуюються як різновид туги за чудовими тональностями, вільними від напружень (F-dur, C-dur, G-dur).

У всякому разі, не варто похапцем стверджувати, що якийсь музикант грає фальшиво або чисто. Існують дуже різні системи, і якщо хтось грає чисто у рамках системи, до якої ми не звикли, то, кажучи, ніби він грає нечисто, ми його ображаємо. Я особисто дуже прив'язаний до нерівномірно темперованих строїв, і нормальне фортепіано звучить для мене страшенно фальшиво, навіть якщо воно дуже добре настроєне. Насамперед йдеться про те, щоб кожен музикант грав чисто в межах якоїсь однієї системи.

У кожному випадку, з практики видно, що музику XVI-XVII сторіч можна правильно виконати тільки у строї з чистими терціями. Коли працюєш *тільки* зі співаками чи групою смичкових інструментів, можна не займатися всіма особливостями середньотонового строю, важливими для клавішних інструментів. Не варто старатися вирівнювати восьмий і дванадцятий тони та зменшувати квінти, однак належить домагатися абсолютної чистоти інтонування терцій (що кожен, зрештою, і так робить щодо квінт). Абсолютна чистота всіх інтервалів не є такою вже бажаною, бо кожна художня дія несе в своїй основі тугу за довершеністю. Проте довершеність, якби її вдалося досягти, була б нелюдською і, мабуть, також нестерпно нудною. Істотна частина музичного відчуття й музичного слуху спирається на напруження, які з'явилися

поміж тугою за досконалою чистотою і ступенем чистоти, досягнутої в дійсності. Існують тональності високого ступеня чистоти, у яких напруження невеликі, та інші, яким далеко до чистоти, тож у зв'язку з цим вони мають у собі більше напружень. Інтонація – дуже важливий виразовий засіб інтерпретації. Проте не існує жодної інтонаційної системи, яка могла б відповідати всій музиці Заходу загалом.

Музика і звучання

Коли хтось, будучи музикантом, ближче цікавиться звучанням і цінує його роль в інтерпретації, він обов'язково стає перед проблемою історичного контексту. Зараз нам у загальних рисах відомий склад вокального та інструментального ансамблю, що виконував музику при папському дворі в Авіньйоні у XIV столітті; склад придворних італійських, бургундських, німецьких капел за часів Максиміліана (близько 1500); ми можемо більш-менш детально змалювати придворну баварську капелу, яку мав Орландо Лассо (близько 1560); вокальне й оркестрове звучання часів Монтеверді (після 1600 року) цілком добре задокументоване не тільки ним самим, а також і Міхаелем Преторіусом (1619); після відповідного вивчення можемо досить легко уявити собі звуковий образ опери XVII століття; вважається, що сьогодні без проблем можна реконструювати звучання бахівського хору та оркестру; ми знаємо те чи інше про звуковий світ Моцарта; знаємо звучання оркестру Вагнера. Кінцевою ланкою цієї еволюції є нинішній симфонічний оркестр.

Ще донедавна музична естетика та інструментознавство підходили до цього загального комплексу питань з позиції, вже давно відкинутаї в історії мистецтв, – ніби тут ми маємо справу з еволюцією, яка від примітивних початкових форм завдяки постійним «удосконаленням» дійшла до оптимальної ситуації, якою завжди вважався сучасний стан. Така позиція не обгрунтована ані естетикою, ані з технічного чи історичного боку. Те, що в образотворчому мистецтві є віддавна очевидним, – маємо справу з незалежним від цінності зміщенням акцентів, яке завжди виступає і навіть мусить виступати паралельно до духовно-історичних та суспільних перебудов, – починає вже визнаватися також і в історії звукового мистецтва. Треба нарешті зрозуміти, що інструментарій чи «оркестр» певного часу повністю відповідає своїй музиці (і навпаки); стосується це як усіх, так і окремих інструментів. Для мене незапеченим є те, що кожен інструмент на момент його використання у професійній музиці досяг оптимальної стадії свого розвитку, на якій уже не могло бути *тотальних* вдосконалень. Кожна наступна зміна «на краще» призводила, водночас, до змін на гірше – втрати інших цінностей, у даний момент непотрібних. Ця гіпотеза постійно підтверджувалася для мене у багатьох дослідях і невпинному спілкуванні з цим питанням, отже, починає набирати для мене характеру доведеного факту.

Питання, що постає при кожній зміні в інструменті, яку в момент її здійснення вважають «удосконаленням», звучить так: чи готові ми заплатити за той чи інший «здобуток» певну ціну, що цілком природно? Наприклад, за більшу силу звуку знехтувати витонченими нюансами й тембрами, а також технічною легкістю (фортепіано); за повне динамічне та інтонаційне вирівнювання всіх можливих для гри півтонів сплатити втратою специфічної інтонації для кожної тональності та індивідуальної барви мало що не кожного звуку (флейта та ін.). Такі приклади можна було б наводити для будь-якого інструменту. Здебільшого захоплення кожним новим «удосконаленням» призводило до необхідності водночас чимось жертвувати, і спочатку взагалі не усвідомлювалося ціни втрати. Нині з історичної перспективи майже всі «вдосконалення» можна віднести до змін у межах музичної еволюції.

З цього випливає очевидний висновок: кожну музику належить відтворювати з використанням властивого для неї інструментарію. Це тягне за собою низку проблем. Чи не означає для музиканта новий образ звуку принципово інший засіб виразності? Чи слухач спроможний переосмакувати з одного історичного звучання до іншого, чи він зважиться – свідомо або ні – на один звуковий образ і одну естетику звучання? Чи це питання не стосується інших, вторинних галузей музики: акустики залів, яка вирішальним чином співформує звучання; системи інтонації чи того, що в звуковисотності вважається чистим, а що – ні; яким чином залежать від цього комплексу дійсні виражальні функції? Нарешті, ще одне: чи музика як така взагалі є зрозумілою мовою незалежно від епохи (Іонеско: «Чи дійсно ми розуміємо Моцарта?») – питання, на яке в жодному випадку не можна відповісти одним словом, хоч і кортіло б сказати «так».

Цілком можливо – повний переворот, який відбувся в нашому культурному житті протягом останніх ста років, змінив виконання й слухання музики настільки, що ми майже не сприймаємо і не розуміємо того, що виражав своєю музикою, наприклад, Моцарт, і що його сучасники сприймали з повним розумінням. Ми вже майже не можемо собі уявити, наскільки музика сторічної давності і, природно, більш давня, становила невід’ємну частину публічного чи приватного життя – вона виконувалась при радісних чи сумних, урочистих, релігійних або офіційних подіях – причому це не було показухою, як зараз. Я вважаю, що з усього змісту музичного шедевра ми помічаємо та розуміємо сьогодні лише малу часточку – насамперед його естетичні складові, а багато аспектів, можливо, дуже важливих, взагалі не в змозі розпізнати, бо втратили органи, необхідні для їхнього сприйняття. Інша справа, що ця маленька частка, яка до нас промовляє, ще є настільки багатою, що ми задовольняємося нею і не прагнемо чогось більшого. Можна було б ще додати, що ми, втративши сьогоднішня, віднайшли майже всю минувшину, хоча й обмежені вузькістю нашого розуміння і помічаємо тільки малий її уривок.

Варто було б запитати себе, чи дійсно ми в силі оволодіти всією історією європейської музики, чи взагалі – історією культури? Чи мо-

жемо як музиканти або слухачі взагалі адекватно упоратись зі стилістичним багатством музичної мови? Якби так, то розмаїття звукових образів і диференційоване звучання кожної музичної епохи не становило б проблеми, а знадобилося б під час слухання та полегшило уловлювання значно більшої різноманітності музики як такої. Альтернативний принцип, на який спирається сучасне музичне життя, є відверто нездоровим, як стосовно репертуару, так і звучання. Одноманітний репертуар, що виконується у світі, в жодному разі не є результатом «ви року історії», хоч і часто його вважають таким! Значна частина музики ніколи не була піддана так званій оцінці часом. Цей вирок почали виголошувати лише в ХІХ столітті, і він повністю визначався тодішнім смаком. Що ж стосується звучання, то нам подавали й подають скупий вибір у монолітному звучанні ХІХ століття, зроблений нашими прадідами в ті часи, коли ще побувала жива музика: Бах – як Моцарт, як Брамс, як Барток. І що найсмішніше, цей різновид ми називаємо «сучасним» і вважаємо його еталоном звучання нашого часу.

Надалі вже неможливо, на зразок наших предків, наївно порпатися у скарбах минулого; мусимо з’ясувати сенс наших дій, бо інакше ризикуємо зануритися в чорну меланхолію. Ми віримо – глибше розуміння є абсолютно можливим і варто пройти в цьому напрямі будь-яку необхідну дорогу. Звичайно, зрозуміння й прочитання певного музичного твору певним чином є незалежними від звукової реалізації. Перші й найважливіші кроки в напрямі змістовної музичної інтерпретації будуть невидимими й принаймні зовнішньо неефективними, але якнайуспішнішими у властивому значенні цього слова. Помітним буде лише останній крок, тобто праця на оригінальних інструментах. Вона є найбільш видовищною і впадає в очі особливостями виконання, хоча дуже часто проводиться беззмістовно: має місце брак відповідної музично-технічної підготовки, а нерідко також відсутність незаперечної музичної необхідності. Таким чином, історичне звучання для багатьох творів може становити безпосередню фундаментальну допомогу, але в інших випадках – власне з погляду на свій видовищний характер – може призвести до беззмістовного звукового фетишизму.

Давні інструменти – так чи ні?

Звичайно, так або ні – залежить від обставин! На жаль, музикування на давніх інструментах, тобто на інструментах, що з якихось причин вийшли з ужитку, має настільки сумнівне минуле, що майже ніхто не може говорити на цю тему спокійно і без зайвих емоцій. Хоча мене вважають прибічником їхнього використання – і не без рації, – я хотів би в цьому випадку бути винятком. Бо маю надію, вдасться дискутува-

ти цілком неупереджено, з *непідробною* пристрасністю, так само, як, сподівалось, і моїм уявним співрозмовникам.

Досить взяти до рук так званий давній інструмент, щоб отримати прізвисько «пуританина», «історика», стилістичного аскета, тобто абикого, хто – за браком інтуїції – глибоко задумується над кожною нотою. Невинне поняття «автентичності»* отримувє негативне звучання, його ж приборчникам а рїогї приписується брак артистичного запалу, а часто й компетенції. Але чому? В ідеї вірності творові навіть при всїй софїстичї не вдається віднайти нічого, що заслуговувало б на осуд; той факт, що це поняття часто *помилково* підмінюють вірністю нотам, а значить, невірністю творові, не є провинною цього невинного визначення, а лише результатом його помилкового застосування.

Те значення, яке надається в сучасній мові слову «пуританин», дозволяє виразити щось по суті правдиве з дуже некрасивим і образливим примруженням ока – що, природно, має свої наслідки. Як уже згадувалося, на всіх нас, незалежно від того, є ми приборчниками, чи, навпаки, супротивниками давніх інструментів, наклало свій відбиток «відродження» Давньої музики в 20–30 роках ХХ столїття. Спочатку вона трактувалася не як складова загального музичного життя, а як рух з ідеологічним підґрунтям, як «контрмузика», що її відкривали й плекали в гуртках запальних дилетантів. Професійне музичне середовище не звертало на неї уваги, але піонери Давньої музики не надавали цьому жодного значення і коло прихильників лишалося вузьким. Вважалося, що в Давній музицї знайдено «справжні» і «чисті» цїнності – або те, чого прагнули після Першої світової війни молодїжні рухи, спрямовані проти брехливої моралї тогочасного суспїльства.

Загальновизнану музику, що тоді звучала в симфонїчних концертах і оперних театрах, вважали пишномовною та лицемїрною, а все музичне життя – «штучним». Означення «романтичний» набуло негативного забарвлення, позитивно ставилися лише до того, що вважалося «об'єктивним». Технїчна блискучість та досконалість були характерними рисами професїйної музики, і вже через це до них ставилися з підозрою. Натомість музика ренесансу та бароко, до того часу цілком забута, добре відповідала новим ідеалам: грана і співана повільно, вона не становила технїчних труднощїв, а через відсутність означень темпу та динаміки напрочуд ідеально підходила до «об'єктивного» музичування.

Трохи згодом почали відходити від традиційного інструментарїю, наново відкриваючи блокфлейти, гамби, клавесин. Але брак добрих зразків та неперерваної традиції спричиняв те, що початково бїдне до жалюгідності звучання сприймалося як суворе, справжнє і тому, власне, прекрасне. Звичайно, було багато і таких музикантів, якї за фактично одержаними результатами передчували існування й інших звукових та технїчних можливостей і знаходили в цїй музицї не залежні від іде-

ологїї цїнності. Незабаром цїєю справою і наново відкритими інструментами заїкавилися декілька професїйних музикантів, але й вони не знайшли розуміння й поаги з боку своїх колег. Їхня діяльність вважалася свого роду хобї; її приймали неохоче, бо викликала побоювання, що захоплення грою на давніх інструментах призведе до зниження якості їхньої гри на «нормальних» інструментах при виконанні «справжньої» музики.

З тих уже віддалених часїв походять також помилки, серйозні наслідки яких ми відчуваємо ще й донинї. Найбільш характерним прикладом є сучасний клавесин. Виробники інструментів швидко відкрили новостворений ринок і задовольнили постійно зростаючу кількість шанувальників давньої музики блокфлейтами, гамбами, а пізніше – крумгорнами, бароковими тромбонами і ще багатьма іншими «давніми» інструментами. Звичайно, домашнє фортепіано не могло долучитися до гри в такому ансамблі, потрібен був клавесин. У новоявленому промисловому випуску клавесинів – за короткий час на них з'явився величезний попит – не звертали уваги на ті *древні інструменти*, якї ще збереглися, бо не хотїли відмовитися від досягнень сучасного виробництва фортепіано. Були вироблені клавїшні інструменти рїзних розмірів та рїзної цїни (зроблені, як фортепіано), їхні струни шарпали плектри з твердої шкїри, а пізніше з рїзноманїтних штучних матерїалїв.

Цї інструменти охрестили ім'ям «чембало» (клавесин), хоча їхній звук був так само далеким від звучання клавесина, як звук дитячих їграшкових скрипок від Страдіварїуса. Помилка пройшла непоміченою, бо бракувало критерїїв: музиканти не мали уявлення, як повинен звучати клавесин; промисловість же пішла по лїнії найменшого опору, прагнути передовсім до появи і наступного задоволення попиту. Цї інструменти скоро стали доступними у великій кількості, отже, незабаром їх почали використовувати при «стильових» виконаннях музики Баха в межах «великого концертного життя», слухачї звикли вважати їхнє цїкання та брязкіт за «оригїнальний звук». Інтелектуально незалежні музиканти, такї як Фуртвентлер, відкидали цей «клавесин», стверджуючи, що на ньому не можна грати музику; та оскїльки можливості послухати справжньої клавесин не було, ринок затопили сурогати.

Знадобились десятилїття, щоб виявити це фундаментальне непорозуміння, і ще багато часу спливе, поки всі музиканти та шанувальники музики замїнять свої помилковї звуковї уявлення правильними, поки всі ці потворні клавесини зникнуть із концертних залїв. Що ж, піонерські часи мають право на помилку – за умови, що наступні поколїння зможуть ту помилку виявити та виправити.

Цей дуже незвичайний і цїкавий, з точки зору історїї культури, перїод початку руху за Давню музику, як і його вплив на виготовлення інструментів, представлено дещо ширше, адже він залишив по собі довготривалї наслідки у становленні професїйних музикантів, критиків та концертної аудиторїї. Якщо тридцять рокїв тому (близько 1950 – прим. перекл.) му-

* У Н.Харнокурта – Werktrue, «вірність творові» (Прим. ред.).

зикант сучасної орієнтації виявляв зацікавленість можливостями стильового виконання музики XVII-XVIII ст., вважаючи, що знайде в ній найвищі художні цінності, його зараховували майже до дезертирів, які переходять на бік сектантів-дилетантів, а якщо надто він – з якогось приводу – вибирав давні інструменти, до нього практично переставали ставитися серйозно – принаймні в середовищі традиційних філармонійних виконавців; завзятим ж прибічниками Давньої музики пришив музикантів із табору професіоналів сприймався доброзичливо, навіть якщо природне прагнення цих інструменталістів до довершеності дозволяло підозрювати, що – стосовно ідеології – служать вони не зовсім тій справі.

До того ж виявилось, що на давніх інструментах можна грати так само добре, як і на інших; мова почала йти вже про те, *чому* якийсь музикант наважувався на той чи інший звуковий засіб.

Початкове упередження в найближчі роки розпорочиться вже настільки, що жодні «позамузичні» аргументи – як-от корпоративні інтереси або страх перед дискримінацією – не будуть уже впливати на рішення. Адже природно, що кожен музикант прагне грати на якомога кращому інструменті. Історичний чи музейний аспект – як це колись робили, як це звучало? – може, звичайно, зацікавити на певний час. Але якби хтось із цієї зацікавленості надовго робив собі кар'єру, то не був би *музикантом*; таку людину я скоріше назвав би істориком. Музикант, зрештою, завжди буде шукати найвідповідніший *для себе* інструмент. Подальші роздуми на цю тему мені хочеться обмислити зверненням тільки до тих, хто з чисто музичних міркувань якийсь з інструментів ставить над іншими; ті ж, хто це робить тільки із зацікавленості фактами та історичними випадками, не можуть бути зарахованими – на мою думку – до музикантів; у найкращому випадку вони є дослідниками, а не артистами.

Зараз ми маємо у своєму розпорядженні репертуар настільки широкого діапазону, якого досі не було, бо ж виконуються твори, що писалися протягом майже восьми століть. При належному знанні історичних обставин (наведений раніше приклад клавесина можна застосувати і до інших інструментів) можна користуватися цілим наявним арсеналом численних інструментів із найрізноманітніших епох. Музикант повинен передовсім мати право грати кожен твір на такому інструменті, який видається йому найбільш властивим, та вибирати таке звучання, яке вважає за найкраще.

Для прийняття такого рішення до уваги повинен братися тільки *один* критерій: що можна краще реалізувати на цьому, а що – на іншому інструменті? Усі музиканти знають, що не існує абсолютно досконалих інструментів і з певними вадами доводиться просто миритися при користуванні будь-яким, як давнім, так і сучасним. Якщо порівняти переваги та недоліки найкращих інструментів із різних епох, то можна впевнено сказати, що тут не йдеться про звичайну еволюцію від

інструментів поганих до щодалі кращих (як у випадках із літаками або фотокамерами), а лише про те, що кожен інструмент, як і кожна стадія його розвитку, має порівну погані, й добрі риси – це повністю усвідомлювали музиканти й майстри музичних інструментів. Отже, абсолютно природно, що існує тісна залежність і навіть взаємний вплив між помислами майстрів інструментів, з одного боку, та помислами виконавців і композиторів – з іншого. Тож багато прославлених «винаходів» майстрів, незважаючи на початковий успіх, не знайшли визнання у музикантів (гекельфон, арпеджіон тощо), у той час як інші – наприклад, молоточкове фортепіано (*Hammerklavier*) – завдяки тісній співпраці композиторів і музичних майстрів, переживали винятково цікаві метаморфози.

Від певного часу еволюція видається закінченою: уже більш як сто років наш інструментарій залишається практично незмінним – факт гідний уваги, якщо подумати, що в попередні століття кожні кілька років або, принаймні, за життя кожного покоління майже всі інструменти зазнавали принципових змін.

Цим самим можна було б двояко відповісти на запитання, поставлене в заголовку: або «так» – бо всі інструменти, про які тут йдеться, є давніми інструментами, або ж «ні» – бо інструменти ці, з огляду на досягнуту досконалість, уже понад сто років, природно, не потребували змін.

Як на мене, то тільки перша відповідь відкриває якусь подальшу перспективу, бо ж еволюція інструментів затрималася *не* тому, що вона досягла досконалості – це було б не по-людськи – а тому, що в цей час захиталися основи, виник сумнів щодо суті західної музики і – ширше – західної культури. І лише відколи художня творчість сучасності перестала відповідати культурному попиту, і відколи ми перестали зверхньо дивитися на мистецтво та музику минулого (погляд, що характеризував кожна епоху зі здоровою культурою), можемо оцінити цю музику належно. Однак ця оцінка – як у музиці, так і в образотворчому мистецтві – перестала бути *оцінюванням* у тому значенні, що музику певної епохи ми вважаємо ліпшою за якусь іншу.

У випадку музичного інструмента йдеться все ж таки про «знаряддя», свого роду технічний пристрій, тому й віра у прогрес тут утримується довше. Проте музичний інструмент є водночас і *витвором мистецтва*. Прізвища великих музичних майстрів були й будуть славні, як і імена знаменитих художників: Антоніо Страдіварі, Йоганн Крістоф Деннер, Йоганн Вільгельм Гаас, Андреас Рюкерс, Андреас Штайн, Теобальд Бьом та інші творили інструменти, досконалі як витвори мистецтва, і їх не можна вже покращити, одночасно не поспувавши.

Якщо, наприклад, взяти скрипку Страдіварі приблизно 1700 року в тому вигляді, у якому вона вийшла з його майстерні, оснастити її розповсюдженими тоді жильними струнами, підставкою, підгрифником, душкою й грати тогочасним смичком, можна було б помітити, що вона насправді звучить значно тихіше, ніж скрипки цього ж майстра, пере-

роблені в XIX або XX столітті й оснащені струнами на сучасний лад, на яких грають новітнім смичком, натомість має величезне багатство витончених звукових якостей (обертони, характер атаки, спосіб поєднання звуків, баланс між низькими і високими струнами), яких сучасний інструмент уже не демонструє.

Може, потрібно тут коротко нагадати, що давні смичкові інструменти, які використовувалися споконвіку, постійно відчували на собі зміну вимог. Їх знов і знов переробляли, іноді досить ґрунтовно, тож – попри всі зміни стилю й уподобань – вони врятувалися і дожили до наших часів. Старі скрипки звучать тепер абсолютно інакше, ніж двісті-триста років тому, а сучасний скрипаль-віртуоз, почувши свого «Страдіваріуса» у його оригінальній версії, був би однаково спантеличений, як і Страдіварі, якби міг почути й побачити зроблене за цей час з його інструментами. Практично немає зараз інструментів старих майстрів, які не були б багаторазово переробленими. Ці перебудови мали на меті насамперед підсилення звуку, а також і його більшу уніфікацію та вирівнювання.

Проте характеристики найкращих давніх інструментів були дуже старанно виважені, тож кожне покращення, яке йшло шляхом перебудови, мусило потягнути за собою погіршення з якогось іншого боку (перш за все звукового). Усе залежить від того, що має на даний момент більше значення. Якщо порівняти срібну флейту Бьома з одноклапанною флейтою Готтстера, можна переконатися, що на флейті Бьома всі півтони звучать подібно один до одного, на флейті ж Готтстера, завдяки різним за розмірами отворам і необхідності використання виділкових прийомів, майже кожен звук має інше забарвлення. Флейта Бьома звучить також значно голосніше, але щодо барвистості звуку більш убого, вирівняно й одноманітно. Звичайно, все це можна представити інакше в залежності від особистих поглядів та смаків: якщо за ідеал береться звучання флейти Бьома, то флейта Готтстера буде поганим інструментом, бо окремі звуки на ній неоднорідні; якщо ж за звуковий ідеал визнати одноклапанну флейту, то в свою чергу флейта Бьома буде поганим інструментом, бо на ньому всі звуки звучать однаково.

Ці й багато інших точок зору можна знайти в письмових свідченнях сучасників з різних епох, і, треба визнати, нелегко окреслити, що є *добре*, а що *погане*, і для цього спершу треба досягти узгодженості намірів композитора, виконавця й майстра інструментів. Отже, якщо музикант з якихось міркувань поставить неоднорідне звучання давньої флейти над вирівняним звучанням флейти Бьома – і це є, підходячи історично, цілком легітимне рішення – то не варто що нерівність критикувати як *ваду* його інтерпретації, подібно як критик протилежної орієнтації не повинен вважати хибною виконання вирівняне звучання флейти Бьома.

Історичні роздуми на тему новачій у виробництві інструментів доти були цікаві, доки йшлося про інновації; тепер йдеться вже тільки про

те, чи є інтерпретація сама по собі змістовною і – якщо маємо справу з підготовленим слухачем – чи є переконливою. Багато музикантів, у тому числі й я, в результаті досвіду і порівнянь стверджують, що переваги й недоліки чергових етапів розвитку якогось інструмента докладно відповідають вимогам музики того періоду, з якого походить інструмент. Різноманітний колорит і тьмяне звучання флейти Готтстера пасують до французької музики, створеної перед 1700 роком, і абсолютно не відповідають німецькій музиці після 1900 року, тоді як вирівняний звук металевої флейти Бьома є оптимальним для музики цього часу і не підходить до репертуару XVII століття. Такі порівняння можна було б застосувати для кожного інструмента; в окремих випадках неупереджену оцінку може хіба що ускладнити питання: чи взагалі можливо зараз грати на тому чи іншому інструменті згідно з побажаннями його творців?

При виборі інструмента вирішальне значення має його об'єктивна якість. Поряд із проблемою, належить грати на «сучасних» інструментах чи на давніх, треба також запитати: що таке взагалі – *добрий* інструмент? І якщо для когось чисто звуковий бік інтерпретації є *настільки* важливим, що він із художніх міркувань *мусить* відважитись на інструменти з якоїсь конкретної епохи, то оцінка цих інструментів повинна бути для нього не менш важливою.

Інакше кажучи: безглуздом було б ставити погану барокову флейту вище за флейту Бьома тільки тому, що вона є бароковою. Поганий інструмент лишається поганим інструментом також і тоді, коли тимчасово користується успіхом у музикантів та меломанів, у котрих під впливом моди настала колективна атрофія критицизму (як у випадку згаданого псевдоклавесина). Отже, це означає, що ми мусимо бути обачливими, щоб фальшиві пророки, як вовки в овечій шкурі, не змусили нас сприймати фальш за правду і погане визнавати добрим. Будь-яка мода на давні інструменти не повинна вести до того, щоб незліченні, краще або гірше виточені дерев'яні труби із шістьма або вісьмома отворами, були захвалені як «оригінальні інструменти» і вживані як такі незалежно від того, яким неадекватним буде їхній звук. Ми завжди повинні апелювати до свого слуху та смаку як до арбітра й задовольнятися тільки найкращим.

Музикант, свідомий своєї відповідальності, не пропустить жодної okazji пограти на автентичних інструментах найвідоміших майстрів, послухати їх і з *ними* порівнювати ті всі копії, або найчастіше *так звані* копії, які йому підсовують. Якщо наше вухо вразливе до тонкощів звучання і його справжньої якості, ми зможемо легко відрізнити іграшкоподібний звук фальшивих «оригінальних інструментів» від звукового багатства справжніх інструментів (або їх добре зроблених копій). Також і публіка не дозволить уже надалі ошукувати себе поганими й убогими звуками, які підсовуються ніби коштовне «оригінальне барокове звучання». Ідея «оригінальних інструментів» не може обмежити наше право займати свою позицію щодо вибухів ентузіазму з

приводу нібито відродженого справжнього звучання давньої музики. Історична помилка, яку допустили при виготовленні клавесинів, не повинна повторитись щодо інших інструментів. Отже, належить рішуче відкидати низьку якість, що для справжніх музикантів завжди було очевидним.

В міру того, як музиканти знайомляться з особливостями різних історичних та національних стилів західної музики, вони відкривають глибокі зв'язки між тією музикою та давніми й нинішніми умовами інтерпретації. Проте консервативні музиканти, розвиток яких зупинився на музиці перелому століть (XIX-XX – прим. перекл.), навіть граючи Давню музику, у більшості випадків віддають перевагу інструментам їхньої улюбленої епохи, які й дотепер кумедно називають *повітряними* інструментарієм.

Натомість музиканти, відкриті також і сучасній музиці, якщо взагалі грають Давню музику, звертаються до оригінальних інструментів, бо вважають, що таким чином збагачують палітру своїх засобів виразності. Отже, бачимо, що розмежування, яке часто проводиться фаховими критиками: інтерпретація *сучасна* (на звичайних інструментах) та інтерпретація *історизована* (на давніх інструментах) – повністю розходиться із сутністю справи. Сучасність інтерпретації полягає не у виборі інструмента і, напевно, не в цитованому вище протиставленні. Очевидно, інтерпретація на давніх інструментах – і також однаково на звичайних – може бути історичною, але завдяки не інструментам, а позиції конкретного музиканта. Для його рішення істотними повинні бути тільки музичні злобутки або втрати, що виникають зі зробленого вибору.

До чисто звукових і технічних аспектів долучається ще й проблема інтонації, якої жоден музикант, котрий серйозно займається докласичною музикою, не може обминути. І тут теж, у результаті спроб та роздумів, доходимо висновку – кожна музика потребує певної інтонаційної системи, а різні чистотерцієві або нерівномірні температури XVI, XVII, XVIII та XIX століть для відтворення Давньої музики так само важливі, як і рівномірна температура (стрій, котрий ніяким чином не є *добре* темперованим). Тут також допоможуть давні інструменти, бо, всупереч поширеній версії, на добрих давніх інструментах можна грати так само чисто або нечисто, як і на «сучасних», проте, безсумнівно, тодішні системи температури все ж таки легше реалізувати за допомогою оригінального інструментарію.

Як останній аргумент використаю проблему балансу всередині оркестру чи камерного ансамблю. Кожна епоха має свій чудово узгоджений між собою інструментарій; композитори пишуть для цього оркестру, для цих звукових співвідношень. Якщо зараз хтось задовольниться використанням інструментів, які тільки носять ту саму або подібну назву, що й інструменти, які передбачалися початково, то в результаті отримає випадкове звучання, котре буде мати небагато спільного із задумом композитора.

У жодному випадку не хотілося б отут агітувати за «історичне» виконання чи за реконструкцію виконання з давніх часів – колесо історії назад не повернути. Але попри всю нашу прогресивність ми все ж таки потребуємо музики і мистецтва минулих часів; звуковий одяг є й лишається гут другорядною справою. Для мене оригінальне звучання стає цікавим тільки тоді, коли серед багатьох можливостей, які є в моєму розпорядженні, воно видається найкращим для відтворення тієї або іншої музики *сьогодні*. І як оркестр Преторіуса вважаю невідповідним для виконання музики Ріхарда Штрауса, так і оркестр Р. Штрауса – для музики Монтеверді.

Реконструювання оригінальних звукових умов у студії

Кожен з іменників, що є в цьому заголовку, збуджує в мені емоції та схиляє до вибачень, з'ясування та складання антитез. «Реконструювання оригінальних умов» – одразу виникають численні запитання: що то за оригінальні звукові умови – добрі вони чи погані, чи, може, ніякі, тож навіщо їх відтворювати? Чому не створити нових? І до того ж «у студії»? Ця локалізація шілковито розчаровує; коли хтось уявить собі реконструювання звукових умов, то мислить скоріше за все про готичні або барокові собори, у яких грали б на так званих оригінальних інструментах і, може, навіть співали б оригінальними голосами. Приймаючи чисто наукову точку зору, а також беручи до уваги екологію, можна теж – не без рації – жалкувати, що в автентичні органи XVII століття не вдається подати оригінальне повітря з тієї епохи, бо ж воно мусило б мати абсолютно інші звукові властивості.

Не можу до цієї теми поставитися об'єктивно: кожна думка, яка до мене приходить, змушує займати якнайбільш особисту позицію. «Оригінальні звукові умови» означають для мене, наприклад, те, що міг би собі уявити композитор якогось твору як оптимальне виконання для своєї епохи. Ця ідея зацікавила, бо для мене очевидно, що більшість композиторів замислювала свої твори не тільки як абстрактні формальні композиції, а також як звукову реальність. Звичайно, участь різних можливих чинників у процесі творення у різних композиторів неоднакова і багато в чому залежить від тогочасних панівних смаків. Для музиканта, який виконує не власні твори, а лише чужі композиції, зрозуміння задумів автора є дуже важливим. Не в кожному епоху, не в усіх композиторів і не в усіх творах музична субстанція однаково залежить від звукової реалізації.

Нідерландські композитори XVI сторіччя залишали відкритим питання про остаточний звуковий образ своїх творів, для композиції не

було істотним навіть те, буде вона заспіваною або заграною. Чи означає це, що виконавці мають повну свободу (при ретельному підході до виконання), чи ж ця нескінченна безліч «правильних можливостей» має у собі щось спільне, що відмежовує її від неправильної реалізації? Тут я стаю на слизький шлях спроб оцінювання, на якому, як відомо, при майже всіх дослідженнях (також і в природничих науках) переважно виходить те, чого очікує дослідник. Тож вважаю, спираючись передовсім на моє музичне відчуття, що правильним інтерпретаціям притаманна спільність, але за однієї умови: я хочу композицію виконати, а не переробити чи створити наново.

Ця спільність може торкатися, по-перше, тембрів та їхньої здатності зливатися в одному звучанні; по-друге (що значно частіше), – засади звуковидобування: буде звук утриманий чи крещендований або затухаючий, як звук дзвону; або, по-третє, може торкнутися й системи інтонації, себто обумовлених засад, згідно з якими одні інтервали інтонуються чисто, а інші – як завеликі чи замалі; врешті, по-четверте, – акустичних умов. Спільне та розбіжності в цих пунктах повинні бути до кінця з'ясовані, оцінені під кутом зору їх значення для інтерпретації і надалі використані.

Якщо стисло: на мій погляд, майже завжди існує багато ймовірно правильних рішень, але також – і це постійно треба мати на увазі – декілька абсолютно помилкових. Настільки, наскільки композитори передбачають певне визначене звучання для своїх творів, вони записують їх ідіоматично, тобто типовими для певного інструмента, голосу або відповідного оркестру прийомами. Якщо, наприклад, для музики за часів цесаря Максиміліана I існувало дуже багато різних можливостей «автентичного» виконання, то для симфонічних поем Ріхарда Штрауса існує тільки *один* адекватний звуковий образ. Протягом чотирьох століть, що розділяють ці часи, поступово відбувалася зміна, яка щораз більше обмежувала кількість «правильних» можливостей.

Під оригінальними звуковими умовами я розумію відповідно всі легітимні можливості, які міг собі уявити композитор. Задля порядку хочу зараз виключити всі сторонні привнесення у стиль іншої епохи; вони, як і переклад твору на іноземну мову, завжди змінюють оригінал. Тут предметом зацікавленості повинен бути твір композитора, заради цього я мушу докласти зусиль, аби навчитися його мови.

Оригінальні звукові умови дуже цікаві для музиканта, якщо вони – не беручи до уваги естетичний аспект – можуть привести до розуміння творів. Проте суто історичне питання: «Як це тоді звучало?» – для музиканта може мати лише інформаційну вартість; виконавця постійно буде цікавити: «Як я це можу щонайкраще відтворити?». У сучасних дискусіях щодо проблем звучання у різні епохи йдеться передовсім про інструментальне звучання. Гасло «давні інструменти» починає сприйматися як мірило вартості, з усіма плюсами та мінусами. І коли ще 5 років тому говорилося: «Але ж це напрочуд прекрасно, навіть на

цих давніх інструментах», – то зараз чуємо й читаємо щоразу частіше: «Це прекрасно, незважаючи на те, що не використано давні інструменти». Як бачимо, критерії піддаються значним змінам. Проте в цілому я не впевнений, що в питанні звукових умов йдеться, насамперед, про інструменти. Я навіть переконаний, що під кутом зору звучання музична дикція й артикуляція та проблеми інтонації у музиці XVII-XVIII сторіч є значно важливішими, ніж інструменти, бо більш безпосередньо стосуються музичної субстанції.

Інтонація: маю на увазі тут не настроювання фортепіано, органа чи клавесина, а лише проблему докладної висоти звуку. Щодо інтонації сьогодні поширений категоричний присуд: добра або погана, чиста або фальшива. Тим часом такий підхід абсолютно неприйнятний. Жодної загальнообов'язкової *чистої* інтонації не існує. Артист, який інтонує впорядковано або завжди однаково, інтонує чисто в межах своєї звукової системи. Людське вухо нагадує чистий аркуш, на якому радіо, настроювач фортепіано й учитель музики записують певну інтонаційну систему. Отже, вона мусить бути спершу, так би мовити, запрограмованою, а тоді вже будь-яке відхилення від цієї програми сприйматиметься як фальш. Таким чином, це сприймання є суто суб'єктивним. Утім, якщо кожна епоха має своє, відмінну від інших інтонаційну систему, то належить встановити, чи можливо взагалі за допомогою однієї-єдиної поширеної нині системи зрозуміло відтворювати музику різних епох. Припустимо, що якийсь струнний квартет може досконали грати. Проте, якщо музиканти грають квартет Моцарта згідно з метою, якої навчали упродовж останніх 60 років (трохи відступаючи від рівномірно темперованого строю, щоб домогтися мелодичного напруження, і насамперед підвищуючи ввідні тони та великі терції), я це сприймаю як наскрізь фальшиве. Бо ж квартет Моцарта був написаний для інтонації зовсім іншого типу, а я особисто протягом років так при звичаївся до розрізнення інтонаційних систем – набув навичок ніби «перепрограмувати» свій слух – що моя здатність до розуміння тут починає бунтувати. Однак мені все ж таки ясно, що ці музиканти дуже добре інтонують, бо в межах своєї системи вони залишаються цілком послідовними. Але я майже не можу слідкувати за змінами гармоній і розуміти їх, бо ця інтонація для мене погана, просто ніяка. У свою чергу хтось інший може сприймати як фальшиву ту інтонацію, що мені видається чистою. Очевидно, перед тим як приступити до оцінок, належить узгодити систему, в межах якої вони робитимуться.

Нехай це послужить прикладом вагомості проблеми, на яку ми дуже рідко звертаємо увагу і природним та логічним продовженням якої є питання про значення різних мажорних і мінорних тональностей. У рівномірно темперованій системі вони не можуть різнитися між собою нічим, крім висоти звуку. Тож мене віддавна дивує, що сьогодні, в епоху точних формулювань, все ще без жодних об'єктивних підстав вважають, ніби різними тональностями відповідають різні настрої; хоча вже

цілковито немає жодних інших тональностей поза транспозиціями C-dur та a-moll. Так звана рівномірна температура (багато людей її плутає з «добре темперованою») в загальному вжитку з'явилася досить пізно, лише в XIX столітті, але і в цій системі, згідно з цеховою традицією настроювачів, до наших часів зберігаються відхилення, які дійсно зумовлюють різний ступінь чистоти окремих тональностей, а звідси – надавання їм різного характеру на клавішних інструментах. Інструментарій з часів до 1840 року давав можливість ще краще їх розрізняти, бо на натуральних мідних та дерев'яних духових інструментах того часу, завдяки різномірним барвам звучання, що відповідали різним прийомам, тональності звучали абсолютно по-різному. Крім того, існувало ще чимало прийомів для енгармонійних звуків; давні системи інтонації – барокові та добарокові – діяли ще досить довго, тоді як пізніші інструменти тяжіли до хроматично вирівняної гами. Зрозуміло, настільки різні системи інтонації мали великий вплив не тільки на характер окремих тональностей, а й на співзвучність в оркестрі чи ансамблі. Деякі інструменти, особливо XVII-XVIII століть, мають багатий спектр звуку з дуже виразно відчутними обертонами. Отже, очевидно, що оркестр, який грає тризвук C-dur, мусить звучати абсолютно інакше, якщо терції, тобто «е» – п'ятий обертон баса – високими інструментами будуть інтонуватися інакше, ніж звучить відчутний обертон басів. Цю різницю ми відчуваємо як вібрацію, яка часом може набути характеру трелі. Тут не йдеться тільки про питання чисто-нечисто, а й про очевидну естетичну різницю; я переконаний, що кожна музика рішуче вимагає як відповідної системи інтонації, так й історичного інструментарію, і при цьому явним є їх тісний взаємозв'язок.

Акустика приміщення, у якому виконується музика, також становить істотну складову оригінальних звукових умов. Ця проблема також була колись виразніше окресленою, бо ж від композиторів вимагалось фахових знань і умінь, які виходили далеко за межі знання композиції та контрапункту. Оскільки композитори писали музику під конкретну оказію і для конкретного приміщення, то елементами, що входили до складу композиції, були також склад та вправність виконавців, якість акустики приміщення і навіть підготовленість слухачів. За погано виважене звучання, разючі помилки виконання, незрозумілість або ж надмірну простоту твору законно звинувачували композитора, який не передбачив належного чинном усіх компонентів. В ідеальному випадку музику, написану для малих приміщень і невеликого кола слухачів, напевне треба й зараз знову грати в менших залах, байдуже чи на сучасних, чи на давніх інструментах. Гадаю, звучання інструментів було зміцнене не тільки тому, що збільшилися приміщення, а й тому, що музична динаміка, відколи стала істотною частиною композиції, вимагала невпинного зміцнення. Якщо хоч раз почати грати голосніше, то – щоб не втратити початкового враження – треба постійно грати щоразу ще голосніше, аж до больового порога. І краще, щоб зала була побільша.

Врешті-решт можна посадити симфонічний оркестр, який складається зі 120-130 музикантів із гучними інструментами. Проте щодо мене, ані розмір залів, ані кількість слухачів, що у наш час постійно збільшується, не становлять проблеми. Якщо подумати, то раніше так звані «прості люди» у кількостях, яких ми собі не можемо уявити, також брали участь у музичному житті, бо ж багато концертів відбувалося тоді в церкві під час відправ. У великих соборах північно-італійських міст щонеділі для тисяч слухачів виконувалася, наприклад, величезна кількість щоразу нової музики – тож можна сказати, що тодішнє музичне життя було значно інтенсивнішим та актуальнішим, ніж сьогоденне філармонійне.

На жаль, тепер кожен виконавець поставлений у ситуацію, яка змушує його грати в залах, акустика яких для певного роду музики є далекою від ідеалу. Проте надмірна вимогливість у цьому питанні могла б стати просто вбивчою для музичного життя: це означало б (усе ж я глибоко переконаний, що приміщення є співтворцем звукового образу), що з моменту знаходження ідеальної зали, я концертував тільки в ній і що публіка просто мусила б туди прийти. У цій царині не уникнути компромісів. Однак існує небезпека: якщо в цих компромісах зайти задалеко, то врешті-решт доведеться дійсно грати в залах, де більша частина аудиторії переконується, що їй пропонується надто бідне звучання, незалежно від того, чи це станеться в результаті використання інструментів, які звучать тихіше, чи завдяки вжитому композитором малому складу (наприклад, у III та VI Бранденбурзьких концертах Й.С. Баха), який не можна збільшити без зміни музичної структури.

Існують і великі зали з оптимальною акустикою для давніх інструментів, і малі з дуже поганою акустикою. (Акустична ж якість приміщення не залежить тільки від його розмірів; є малі зали з такою поганою акустикою, що в них узагалі не слід музикувати). Проте я не вважаю цю проблему нерозв'язною, бо чим сильніше відкладеться у свідомості переконання, що певну музику за певних акустичних умов можна виконати краще, тим частіше для музики XVII-XVIII століть використовуватимуться зали, які не відповідатимуть новішій музиці через надто велике відлуння. Проте саме в поганих залах, завдяки властивому способу виконання можна перекопати публіку, що йдеться зовсім не про те, аби розплавитися у звуці, а навпаки – про те, щоб активно слухати. Навіть якщо в результаті замалого відлуння звук буде дуже кволим, то завдяки відповідному виконанню кожна поодинокі лінія буде сформована потрібним для неї способом. Кожен слухач, який зуміє переступити через брак глянцею і політури – які й так часто є тільки витребеньками – почує, що він ще щось отримав, чого в усіх розповсюджених виконаннях не розпізнав або не зауважив, бо все гинуло там у масі звуку й було спрощено до позбавлених глибини звучань. А давня музика взагалі не писалася площинно.

У зв'язку з цим дуже важливо – більше чи менше відлуння має зала. Про надто велику реверберацію для музики у залі (тобто надто сильне

й задовге відлуння) свідчить те, що співзвуччя накладаються одне на одне, і від цього потерпає розуміння змін гармоній. Щоб музика з цього боку була зрозумілою, таке приміщення змушує грати у повільному темпі. Тут йдеться не про темп швидких нот, а про темп змін гармоній. Це є одним із найважливіших критеріїв вибору відповідного темпу: дозволена швидкість виконання твору обмежена умовою, щоб відгомін попередніх акордів не затьмарював наступних. Збереглися відомості, що вправні композитори ніби вбудовували у свої композиції акустику приміщення, а також відлуння й ефекти злиття окремих звучань в одне ціле. Якщо не брати до уваги цього аспекту, то багато партитур періоду бароко, а тим паче часів середньовіччя й ренесансу, буде прочитано помилково. Найзначивші приклади повного опанування цим комплексом знаходимо у творах Баха. Нам відома акустика церкви св. Хоми, для якої написано більшість його творів; знаємо, що вона була тоді обита деревом і її відлуння більш-менш відповідали відлунню зали Wiener Musikverein (Вінер Музікферайн, Віденської музичної спілки), тобто прекрасної концертної зали, у якій можна грати в дуже швидких темпах без ризику, що все буде змазаним. Можна зрозуміти, чому Бах, попри свої улюблені – згідно зі свідченнями його синів – швидкі темпи, водночас міг собі дозволити швидкі зміни гармонії. Інші композитори – наприклад, Вівальді, – котрі використовували різке швидкі темпи (які італійськими ансамблями здебільшого граються також щонайшвидше), музикували в лунких соборах. Тож і зміни гармонії у творах, призначених для подібних інтер'єрів, розмишались в таких часових відстанях, щоб взаємно не затиратися. Очевидно, швидкі ноти загалом не мали бути почутими як окремі звуки, а скоріше – мали розпливатися у відлунні, надаючи цілості мерехтливого звучання. Якщо, наприклад, якийсь композитор пише швидке арпеджіо шістнадцятки, що у просторі має злитися у тремтячий акорд, а нинішній виконавець намагається оті швидкі тривалості відтворити точно і ясно, то це означає, що останній просто перекручує зміст такого арпеджіо й змінює композицію – ще й завдяки не своїй фантазії, а лише необізнаності! Існує небезпека, що він хотів би – як і деякі критичні слухачі – почути *партитуру* замість музики; він вважає в такому випадку, що все розпливається в просторі, і це йому не до вподоби, але тільки тому, що хоче почути саме *партитуру*. Якби натомість він прагнув почути музику, то відчув би, що оті швидкі ноти, завдяки відлунню, дають ефект тремтячої неокресленої барви. Це вже імпресіоністичний спосіб письма, вибраний з огляду на властиве певній залі відлуння. У зв'язку з цим хотілося б заохотити до переосмислення нинішніх інтерпретацій Моцарта також і з позиції акустики приміщення. Я переконаний: більшість із того, що нині так тонко відточують і хочуть почути ніби прокресленим тонесенькою рисочкою, у дійсності при відлунні повинно розпізнаватися, але мати значно менш чіткі контури. В будь-якому випадку, коли говоримо про акустику приміщення, насамперед йдеться не про його розміри, а про відлуння та щільність звучання.

Наскільки велику роль у музиці бароко відіграє елемент простору, видно з великого значення поліхоральної фактури в бароковому концерті. Розміщення музикантів у різних частинах приміщення тут надзвичайно істотне. Значна кількість музики того часу, на відміну від сьогодення, звучала не з естради, а з різних сторін приміщення, яке таким чином ніби «вкомпоновувалося» в музику. Поліхоральну виконавську практику часто застосовували навіть у творах, написаних для одного хору. Також просту, чотириголосну музику можна було виконувати поліхорально, якщо виконавців поділено на кілька чотириголосних груп, віддалених одна від одної у просторі, що грали або по черзі, або разом. (Існують перекази, що підтверджують таке виконання чотириголосних річеркарів Вілаерта). У кафедральному соборі Зальцбурга такий розподіл хору практикувався ще в другій половині XVIII століття. Меси Леопольда Моцарта, написані для виконання одним хором, тобто загальноприйнятим тогочасним способом, у головному соборі виконувалися поліхорально, для цього існували тоді численні дерев'яні галереї (емпори).

Аранжування просторового розміщення було переважно справою виконання, ніж самого твору. Концепція приміщення, заповненого звуком, принципово пов'язувалася з релігійним задумом. Музика була не тільки виконанням твору, який слухали, а й звуковою маніфестацією сакрального простору. Сам собор був вираженою в архітектурі хвалою Господа. Людина заходила всередину, і коли починали бриніти звуки, то долинали вони не з визначеного напрямку, а звідусіль, і поєднувалися з архітектурою; вплив цього простору як одного цілого міг бути приголомшливим. Цього включення простору до композиції вимагала ідея синтезу мистецтв, яку ми, на жаль, уже давно втратили; зараз мистецтва як цілісності не побачити. Проте треба пам'ятати, що для музики бароко ця єдність звуку і простору мала першорядне значення, бо намагалася охоплювати людину в цілому і змінювати її.

Включення простору – найчастіше сакрального – до композиції дуже виразно видно на прикладі «Vespro della Beata Vergine» К. Монтеверді. У цьому творі поліхоральність невід'ємно пов'язана із задумом композиції, навіть коли її невіразно представлено. Один хор складається із солістів, другий – *santus firmus* – із хористів. Партії «solі» кожного разу отримують відповідь усього хору. Сенс такого розподілу співаків є особливо очевидним у Concerto «Duo Serafim». Тут вимагається, щоб музика обійняла весь простір, бо ж уявляються два Серафими, які гукають один до одного з двох сторін неба. В «Audi caelo» реакція природи на спів ангелів проявляється як *луна*. Ефект луни був для Монтеверді настільки важливим, що в одному місці свого «Орфея» для декількох слів луни він зажадав додаткового органа з дерев'яними трубами («organo di legno»). Місця з таким ефектом можуть становити важливу складову концертуючих діалогів, як, наприклад, у IV Бранденбурзькому концерті Й.С.Баха. Для композитора ефект луни був настільки істо-

тним, що обидві флейти, яким доручено його виконання, навіть позначено «flauti d'echo». Тому не варто відмовлятися від просторового розміщення інструментів; тільки тоді, коли «flauti d'echo» звучатимуть з великої відстані, вдасться реалізувати задум, який міститься в композиції Баха.

Отже, якщо взяти до уваги суттєву роль, яку в музиці й виконавській практиці XVII-XVIII століть відіграв простір, то можна впевнено зауважити, наскільки важливим для музики бароко – і навіть ще для багатьох творів Моцарта і Гайдна – є розміщення оркестру й інструментів у просторі. Таке розміщення, як у нинішніх симфонічних оркестрах, непридатне, тому що партії діалогуючих між собою груп, часто виразно відокремлених, будуть зливатися і їх взаємини залишаться нерозлізнаними. Згідно з бароковою ідеєю розміщення окремі групи інструментів повинні бути відокремленими настільки, наскільки це можливо, щоб їхній діалог було чути навіть здалеку. Цей діалог може точитися між solo та tutti, між більшими й меншими групами оркестру, а також між окремими інструментами. Його можна реалізувати, маючи в розпорядженні, наприклад, камерний оркестр і тріо солістів, причому істотним тут буде виразне просторове відокремлення обох груп. Як відомо зі збережених переказів, Кореллі якось виступив у палаці кардинала Барберіні з концертом, у якому були задіяні сто смичкових інструментів, поділених на групи різної величини й розташованих по всьому палацу. Окреме розміщення concertino (групи солістів, виділені з ансамблю) і оркестру практикувалося скрізь; ішлося про підкреслення діалогу або ж про зміцнення ефекту луни. Особливу проблему породжують у цьому контексті концерти для кількох клавесинів або фортепіано. Тепер їх установлюють так, що задуманий композитором діалог між інструментами стає невідчутним, бо вони стоять впритул один до одного. Отриманий ефект наближається швидше до звучання одного зміцненого клавесина або фортепіано, а не діалогуючих між собою інструментів. Прагнучи ідеалу, належало б спробувати встановити їх якнайдалі один від одного, щоб отримати оптимальний ефект відокремленого звучання, разом із тим не наражаючись на ансамблеві труднощі.

Після того, як я вже з'ясував значення приміщення та його акустики для поліхоральної практики й розташування музикантів, хотів би коротко зайнятися проблемою студії чи місця, в якому виконується запис на радіо або платівки. Ми, тобто Віденський Concentus Musicus, записуємо платівки з 1958 року. Спочатку записували для багатьох фірм, це передовсім видно з різних технік звукозапису. Тут не обійшлося без конфліктів, бо в музиці, яку ми граємо, істотна частина звукового враження залежить саме від приміщення; як музиканти можемо тільки тоді почуватися добре, коли граємо в приміщенні, яке і без звукозапису було б ідеальним для певного типу музики. Отже, це означає, що для музикантів тільки тоді можна досягти оригінальних звукових умов «у студії», коли вона буде не студією, а насамперед ідеально пристосованим для музикування

приміщенням. А те, що з боку техніків це може виглядати зовсім інакше, нехай покаже приклад: дві вкрай різні ситуації, у яких ми колись перебували, – це запис у приміщенні, повністю позбавленому відлуння, і запис в ідеальній бароковій залі. В першому випадку музичні умови були настільки несприятливі, що ми вже ніколи не погодимося на повторення цього експерименту. Музиканти не чули одне одного, власне звучання здавалося тупим та безбарвним і взагалі звуки не зливалися у просторі. Інструменти дуже погано звучали в такому приміщенні, і справжнє, повне патхнення музикування було неможливим. У приміщенні ж для прослуховування все може звучати абсолютно інакше, значно краще і правдивіше, бо додається штучне відлуння, проте виконавцям це аж ніяк не допомагає. Навіть якщо остаточний звуковий результат був би ідеальним, то все одно сама метода залишається нелюдською. Вдалим у музичному відношенні такий запис можемо отримати тільки випадково. Ми також пробували інші комбінації або ж змушені були їх використовувати. Певного разу кожен з інструментів був записаний абсолютно відокремлено на одній доріжці, а остаточне міксування, стереофонічне розташування й відлуння були реалізовані значно пізніше, без нашої участі. Після всіх цих експериментів, на які ми наражалися внаслідок різних підходів до студії та до препарування звукового образу, отримавши готову платівку, ми дійшли висновку, з якого починали багато років тому: ідеальні приміщення для тої чи іншої музики спонукають до оптимального музикування, і тільки воно варте запису й збереження; та й з технічного боку результати, досягнуті в такому місці, видаються найкращими. А як же оригінальні звукові умови у студії? Вони з'являються тільки тоді, коли студія вже не є студією.

Повернімося до початкового пункту моїх міркувань щодо назви розділу, яка викликала в мені стільки застережень. Я намагався з'ясувати оригінальні звукові умови як комплекс проблем, що охоплює значно більше, ніж тільки так звані давні інструменти. Тепер переходжу до вирішального питання, від якого музиканти шаленіють: «ре»-конструкція... Одрозуміти ніби бачу себе на території асирійських розкопок, серед археологів, які реконструюють старожитню святиню. Чи можна собі уявити, щоб визначний диригент, навіть коли він прагне відтворити музику настільки правильно, наскільки це тільки можливо, у процесі виконання мав би відчуття, що «реконструює» симфонію Бетховена? Ми також тільки музиканти, які грають твори Баха або Монтеверді, тож навіщо нам щось реконструювати? Як хтось задовго до нас дійшов висновку, що у музичному відношенні краще виконувати твір якомога ближче до побажань композитора і триматися тексту з докладністю до останньої нотки, так і ми дійшли переконання, що більшість творів удається виконати краще, *музично* краще, на оригінальних інструментах, ніж на будь-яких інших.

З цього й виникає враження реконструкції, але в дійсності – це тільки поглиблення музичного навчання. Так само, як вчать грати на теперішніх інструментах, можна вчитися на давніх. Проте у зв'язку з відсутністю прямої традиції стосовно інтерпретації нотного запису й браком критеріїв виконавської практики, як не крути, а доводиться досліджувати, порівнювати, вивчати давні трактати, бо все це є засобом для досягнення мети, а саме – якомога кращого виконання музики. Звичайно, ми свідомі того, що не повторюємо зараз виконань з XVIII століття, до того ж цього зовсім і не хочемо робити. Просто відтворюємо музику за допомогою найкращих із доступних нам засобів, що є законним правом і обов'язком кожного музиканта.

Можна поставити принципове питання: навіщо взагалі грати давно музику, якщо є нова? Це – не до мене. Проте, коли вже існує перший і вирішальний анахронізм, завдяки якому мистецькі сповіді минулого, призначені для тогочасних людей, знову видаються нам цікавими й важливими, то використання інструментів тих часів уже не є анахронізмом, особливо, якщо ці інструменти (а так воно, поза сумнівом, і є) набагато краще пристосовані й для сьогоденного виконання цієї музики, ніж будь-які інші. Нинішню ситуацію я бачу такою: уперше в історії західної музики у нашому розпорядженні є музична спадщина багатьох віків, нам відомі різні звукові системи і практичні виконавські концепції, ми також знаємо звучання різних інструментів кожної епохи. Сучасний виконавець має вільний вибір найбільш відповідних засобів виразності, – якщо він тільки це усвідомлює.

Найчастіше розрізняють історичний та сучасний інструментарій, причому останній термін вживається бездумно й безглуздо. Суто «сучасного» інструментарію не існує, крім пари інструментів, що рідко використовуються. Так звані сучасні інструменти, як і музика, що створена для них, мають від ста двадцяти до ста сорока років. Мені видається кумедним, коли при виконанні симфонії Бетховена звичайним оркестром говорять про «виконання на сучасних інструментах», а при використанні інструментів часів Бетховена – на «історичних». В обох випадках маємо справу з історією! Чи використовуються інструменти з 1850 року, чи з 1820 – у цьому немає принципової різниці. В одному випадку ми насолоджуємося звучанням другої половини XIX століття, а в іншому – першій. Що ж насправді більше відповідає творів і його сьогоденішньому розумінню – *цим* майже нічого не сказано.

Хотілося б на кількох прикладах показати зв'язки між музикою й адекватним інструментарієм: у часи бароко велику роль у розумінні музичної мови відігравала музична символіка, а також символіка звучання й теорія афектів. Наприклад, труби уособлювали божественну або світську владу. Бах їх часто застосовував у цій ролі, причому нечисті гармоніки (сьомий, одинадцятий і тринадцятий обертони, або b¹, f², a²) вживалися для характеристики страхів, жажів та чортівні. Ці звуки лунали шорстко і були нечистими, що однак для слухачів було

самоочевидним, бо вони звикли чути послідовність гармонійних звуків в музиці, написаної для труб і валторн. Отже, як інтонація, так і присмне звучання – поняття, зрештою, дуже проблематичне – використовувалися як засоби виразності. У певних поєднаннях тільки передбачений композитором «потворний» звук пояснює правду музичної розповіді. На вентильній трубі ці звукові відмінності зовсім неможливо відтворити, бо на ній взагалі граються всі звуки до восьмого оберто-ну, з пропуском сьомого. Тут усе звучить так «добре», як тільки можливо, *цим самим* втрачаючи зміст. Або: h-moll на бароковій поперечній флейті є напроцуд легкою та блискучою тональністю; c-moll – внятно понурою й важкою у виконанні. Тогочасний слухач про це знав достеменно, а оволодіння труднощами певної тональності було складовою віртуозності; крім того, виконавські складності далеких точальностей, відчутні у звуковій барві завдяки застосуванню виделкових прийомів гри, були елементом афекту. На «сучасній» флейті Бьома c-moll звучить настільки ж добре, як і h-moll. Фігурації флейти з сопранової арії «Zerfließe mein Herze in Fluten der Zahnen» зі «Страстей за Іоанном» є надзвичайно складними і тембрально різноманітними, бо у тональності f-moll майже для кожного поєднання звуків необхідні виделкові аплікатурні прийоми. Це якнайповніше відповідає афекту арії, ловної розпачі. Натомість на флейті Бьома звучать перлисті, віртуозні фігурації, які ніби писалися для найзручнішої та найлегшої тональності, отже, думка, закладена в інструментовці, не буде донесена до слухача. Такі приклади можна наводити без кінця.

Природно, що за таких проблем з'являється питання, чи бажані ще й зараз і надалі відразливість фальшивих гармонік і глухе звучання, спричинене виделковим прийомом, які тоді використовувалися як засіб музичної виразності? Раніше само собою розумілося, що потворне споріднене з прекрасним і що одне неможливе без іншого. Бридке й шорстке в давньому розумінні музики відіграє важливу роль, а в нашому не знаходить місця. Ми вже не хочемо сприймати мистецький твір як цілість, що складається з різних шарів; для нас існує лише *одна* складова: естетично прекрасна, без жодних забруднень насолода, почерпнута з мистецтва. Ми вже не хочемо змінюватися під впливом музики, воліємо лише танути в чудових звуках.

Гадаю, що це можливо – позбутися таких слухових звичок, які спираються на непорозуміння, і знову переживати різноманітну музику Заходу як цілісність. І я хотів би тут перейти до останнього питання – багатства та різноманітності західної музики. Понад сімдесят років тому у концертних програмах уже не переважали сучасні твори, а почала виконуватись давня музика Монтеверді, Баха, Моцарта, Бетховена та твори Шенберга, Стравінського. Завдяки вельми специфічному процесові селекції уявна спільнота меломанів та музикантів відфільтрувала з «нелучотого» фонду нашої величезної музичної спадщини репертуар, що складається з небагатьох творів, які виконуються й прослуховують-

ся знову й знову. Цей репертуар є, очевидно, загальновідомим, проте музика, головним у якій було вражати слухача несподіванкою, втрачає силу свого впливу. Це невтомне звертання до повністю відомого призводить до поступового відвертання від нового і ще непізнаного; відкидається навіть те, що рідко виконується, і врешті-решт люди просто перестануть розуміти й слухати музику. У цьому випадку платівка є або була останнім великим шансом: слухач має можливість спілкуватися вдома з твором, який його цікавить, настільки часто, щоб його так чи інакше привласнити. Проте використовує він таку можливість дуже рідко, бо ротація поширених речей затьмарює перспективу і гасить прагнення до нових знань.

Часто говорять про присуд часу. Але час може видати свій вирок тільки тоді, коли його спитають. Ясна річ, у кожному епоху існувало безліч малоцінних композицій, а у виборі найкращих і найцікавіших творів із барокового репертуару артисти й видавництва минулих сотрок років не завжди мали щасливу руку. Телер з давньою музикою діється щось схоже, як і з так званою класичною: коли щось походить не від Баха чи Монтеверді, то його вже не слухають. Отож наші надії мусять покладатися на нову публіку, яка, можливо, знову буде готовою слухати як нову, так і давню музику і свідомо сприйматиме нову музичну естетику.

Пріоритети або ієрархія різних аспектів

Європейська «культурна людина» часто робить помилку, виділяючи з різноманітних груп рівноцінних проблем окремі справи і лише їм надаючи нечуваної ваги. Ця помилка добре нам відома, на ній базується різного роду сектантство, а використовуючи її, можна поставити догори ногами весь світ. Якщо йдеться про музику, то з багатьох аспектів, які визначають інтерпретацію, довільно висмикується щось одне – коли, наприклад, ми зробили якесь «відкриття» і, посилаючись на нього, заявляємо: мовляв, тільки той, хто чинить так, а не інакше, заслугує на повагу як музикант. При цьому, звичайно ж, не можна недооцінювати радості «першовідкривача»; зазвичай той, кому здається, ніби він відкрив щось особливе, переоцінює вартість свого відкриття і вважає всі інші аспекти менш істотними. Отже, дуже легко з багатьох важливих для інтерпретації проблем виділити як головну щось таке, що насправді є тільки частковим і другорядним питанням. Фанатики, яких багато довкола давньої музики, часто кажуть: усе однаково важливе, не існує ніякої ієрархії; про інтерпретацію можна дискутувати лише тоді, коли будуть виконані всі умови. Проте відомо, що жодна людина не може виконати всього, чого очікують від неї, – для цього ми

занадто недосконалі. Мусимо задовольнятися реалізацією частини сподівань; альтернативи «все» або «нічого» не існує, бо неможливо «осягнути неосяжне».

Нам залишається тільки навести якийсь порядок серед різних вимог, які ми ставимо перед доброю, адекватною інтерпретацією. Дійсно, говориться, що *все* важливе, проте існують речі більш важливі й менш важливі, власне з цього і треба зробити щось на зразок списку пріоритетів, ієрархії важливості.

Хотів би навести цікавий приклад, який ілюструє нашу пристрасть надавати *поодинокій* проблемі рангу фундаментального елементу. Один відомий скрипаль, бароковий виконавець, серед багатьох правил та вказівок виконавської практики вгледів *одну*, а саме, що кожен звук мусить бути коротким. Це знаменитий скрипаль-віртуоз, що роками грав у філармонічному оркестрі, та його стало неможливо слухати, відколи він почав виконувати барокову музику, бо ту єдину засаду він поставив понад усіма іншими. Коли йому говорили: «Добре, існує правило, що звук повинен бути скороченим, але існує й інше, яке за взірця вважає спів, – як їх узгодити?», – він не звертав на це уваги. Якщо людина маніакально сконцентрована на якомусь одному питанні і вважає його найважливішим, їй можна говорити все, що завгодно, а вона всупереч здоровому глузду буде обстоювати *свою* точку зору як найістотнішу. Тож треба знайти якийсь відповідний та мистецький спосіб розв'язання таких проблем, бо інакше можна дійти ексцентричних висновків. Треба бути завжди відкритим для нового і водночас уміти виправлятися в разі можливих помилок.

Перейдемо до окремих аспектів, які становлять головні проблеми при інтерпретації музичного твору, таких як: технічні складності, звук, ймовірно також і вибір інструмента, темп, історична ситуація, розуміння нотації (наскільки вона представляє сам твір, а наскільки – вимагає тлумачення). Далі маємо проблеми соціального значення певного твору в минулому і тепер (настільки, наскільки це впливає на інтерпретацію); проблеми, що виникають з трактування музики як мови звуків; питання артикуляції дрібних нотних тривалостей, що відповідає вимові слів; системи звукових площин, що творять так звану велику лінію, у якій не можна керуватися артикуляцією слів; і, нарешті, питання виконавського складу. Можливо, ще якісь питання залишилися незгаданими. Проте, якщо детально вивчити цей каталог проблем, дійдемо висновку, що кожна з них може бути прийнята за основну й найважливішу.

Є люди, які стверджують, що якусь музику належить виконувати тільки малим складом або тільки великим. Зрозуміти проблему можна лише після з'ясування тієї ролі, яку взагалі відіграє виконавський склад. Що станеться, якщо замість десяти скрипок ми будемо мати лише дві або три? Позбавлене жодного сенсу твердження: той композитор мав три перших скрипки, тож граймо його твори малим складом, а інший мав десятеро, отже, його граймо великим. Питання потужності складу

треба вирішувати залежно від акустики приміщення, музичної форми та звуку інструментів. На величину потрібного складу впливає ряд специфічних аспектів. Моцарт виконував свої ранні симфонічні твори в Зальцбурзі дуже малим складом; тож зараз часто вважається, що для цих творів найкраще пасує саме такий («моцартівський») склад, а виконання з більшим оркестром засуджується як нестильове. Проте твори, які виникли в цей же час, Моцарт виконував у Мілані дуже великим складом виконавців, бо приміщення було значних розмірів, а оркестр – гарним і великим. А згодом у Відні, коли він виконував свої давні зальцбурзькі композиції, кількість струнних в оркестрі часом була б більшою, ніж зараз при виконанні пізньоромантичних творів. Це ж саме можна сказати про різні виконання творів Гайдна. Розміри залів у Лондоні, Айзенштадті й Естергазі, що були в його розпорядженні, відомі. Потужність складу коливалася в межах від найменшого камерного оркестру до дуже великої кількості виконавців.

Розглянемо ще інший аспект цієї проблеми. Вирішальним критерієм доброго виконання часто вважається виявлення «великої мелодичної лінії». Проте завжди, коли експонується якийсь *один* елемент, інші відсуваються на дальній план. Отже, якщо розлогі звукові площини, типові для романтичної музики, що постала після 1800 року, ми хочемо збудувати в іншій музиці, давнішій, яка спирається на інші підвалини, то будемо змушені зрештою виразної артикуляції. Звукова прозорість твору також потерпає. У цьому випадку характерні риси одного стилю переносяться на інші, що трапляється дуже часто; тільки деякі музиканти свідомі того факту, що виконавський стиль, у якому вони почуваються «як у себе вдома» (найчастіше це пізній романтизм), не варто переносити на музику всіх інших епох.

Наступний аспект стосується інструментарію. Останнім часом не бракує музикантів, які вважають, що коли музику якоїсь епохи виконувати на інструментах тієї ж епохи, то вже майже всі передумови «правильного» виконання дотримані. Значення цього питання упродовж історії музики Заходу зазнало ґрунтовних змін. Замислимося, наприклад, яку вагу мав вибір інструмента і звучання для музики XVI століття, що часто навіть не інструментувалася самим композитором. У той час практично не було різниці між вокальною та інструментальною композицією; інструменталісти використовували ті ж самі твори, що й співаки, пристосовуючи їх до своїх інструментів. Це робили як лютністи, так і клавесністи, флейтисти або виконавці на смичкових інструментах – той самий твір міг бути зіграним найрізноманітнішими способами, і кожен із них був стилістично бездоганним. Отже, для *нас* музики не мав істотного значення визначений спосіб звукової реалізації.

Попередні міркування показують, наскільки важливо для нас окреслити ранги різних поставлених перед нами музичних рішень і усвідомити собі факт, що ті ранги можуть підлягати значним змінам залежно від творів та епох. Одного разу може трапитися, що неправильна інтер-

претація позбавить музику будь-якого виразу, інколи ж, незважаючи на грубі інтерпретаційні помилки, яких досить важко уникнути, значна частина твору, яка уособлює прихований музичний задум, може бути збережена й передана слухачам. Ми не повинні зважати на те, виконання стилістично «правдиве» чи «фальшиве», а лише маємо прагнути, щоб воно мало силу переконання; в результаті станемо значно толерантнішими щодо відмінних, але породжених тим самим духом поглядів. А те, що найбільш переконливе виконання переважно буває і найправильнішим, – уже інша справа.

Отже, для нас важливий пошук природного способу, який дозволить хоча б приблизно упорядкування різноманітних рішень згідно з їхньою важливістю. На першому місці треба кожного разу ставити розуміння твору; цьому буде підпорядковано значення всього іншого. Отже: яким чином доходить твір до слухача, яку роль у цьому відіграють стилістичні риси? Чи тут йдеться про стиль епохи (або про те, що було спільного в усіх композиціях того певного часу), чи про особисте у стилі композитора, а значить, саме про те, що відрізняє індивідуальний стиль від стилю епохи? Для музиканта дуже важливо вміти розпізнавати й відрізняти ці чинники, бо інакше з виконання вийде такий стилістичний вінгрет, що слухач не зможе нічого зрозуміти (і обмежиться універсальним «як це гарно»). Передовсім, якщо йдеться про стиль епохи, належало б пізнати й зрозуміти все, що на цю тему доступне, а стилістичні особливості окремих композиторів з'ясувалися б самі собою. Істотні різниці поміж стилями пізнім бароко Баха, Генделя і Телемана та приклад, між: 1) німецьким пізнім бароко Баха, Генделя і Телемана та 2) чутливістю (Empfindsamkeit), галантністю та «штюрмерством» (Sturm und Drang), типовими для синів Баха та їхніх сучасників; або між «промисловою» музикою Віденського класицизму Моцарта і Гайдна (що безпосередньо походить із попереднього) та 3) середнім і пізнім періодом творчості Бетховена, аж до часів Вебера і Мендельсона. З точки зору способу виконання це б у спрощеному вигляді означало:

- 1) виразну гру, артикуляцію «слів» у малих звукових групах, динаміку переважно поодиноких звуків, трактовану як засіб артикуляції;
- 2) динаміку великого плану, нерозривно пов'язану з композицією (так зване мангаймське крещендо), нову інструментовку, «романтичну» гру з тембрами (ідіоматичне вживання духових інструментів, педальні акорди), гострі динамічні контрасти;
- 3) утрату значення артикуляції деталей на користь розлогіх площин і ліній legato, живописне використання звукових барв. (У цей час вплив музики значно більше залежить від її загального настрою, ніж від опрацювання деталей).

Музична мова XVIII століття також знає такі настрої, але там вони завжди пов'язані з мовою. Говорять теж по-різному, залежно від того, розповідають щось сумне чи веселе; настрої змінює дикцію мови. Натомість у XIX ст. змальовувалися цілісні настрої, які могли утримува-

тися відносно довго; відтворювалися враження, слухача вводили до певного стану, але нічого йому не *говорили*.

Дуже важливим є розуміння стилю епохи і способу мислення композитора в рідну для нього епоху. Незалежно від того, чи йдеться про музику артикульовану, «вимовлену», чи про звукові площини, що мають переказувати певні настрої.

Зрозуміло, музикантам кожної епохи найближчими є музичні ідіоми їхнього часу, отже, їм здається, що за допомогою цих ідіом вони мають розуміти й відтворювати також музику інших епох. Тож коли в XIX столітті виконували твори Баха, для яких відправним пунктом розуміння повинна бути мова, то їх інтерпретували в дусі творів цього часу – пізньоромантичної, чуттєвої музики широких площин; це призводило до переінструментування та заміни артикуляції на «фразування». Поняття артикуляції абсолютно зникло, артикуляційна ліга стала окресленням штриха і вказує на місце зміни смичка – по можливості найменш відчутної. Чогось більш протилежного до справжньої артикуляції навіть неможливо собі уявити. Натомість, коли ми дотримуємося вимог підпорядкування всіх аспектів творів та його розумінню, виявляється, що артикуляція ієрархічно знаходиться дуже високо і набирає особливої ваги. Через те, що від неї безпосередньо залежить розуміння твору, бо правильна чи помилкова артикуляція може принципово змінити твір, я розміщую її на самому початку «списку пріоритетів».

Кожен музикант намагається на своєму інструменті або своїм голосом щонайкраще виразити те, що відповідає вимогам певної музики. Варто при нагоді зауважити – розвиток музичних інструментів завжди йшов у згоді з бажаннями композиторів і стилем епохи. Довгий час вважалося, що з технічного боку цей розвиток має свій власний шлях, який веде – як це видавалося на підставі спостережень – завжди від гіршого до кращого. Смичок, винайдений Туртом (близько 1760 року), мусив бути кращим, ніж смички, які були до нього; флейта, яку виготовив Бьом (біля 1850) – краща за попередні флейти; і так із усіма інструментами.

Ця віра в поступ ще й досі дуже поширена й особливо серед тих, хто повинен бути добре знайомим з історією виконавства. Схоже, це відбувається тому, що вони не хочуть сповна уявити собі ціну, яку треба сплачувати за кожне покращання. З історичної точки зору, вади, яких намагалися позбутися, були тільки *надуманими*. Уява композитора перебувала, безумовно, у межах звукового світу його епохи, а не в якомусь утопічному майбутті. Бачимо, що історичні інструменти зберігають своє значення у виконавстві. Треба вивчати їхні переваги й вади, їх особливі властивості у сфері звучання, злиття тембрів, динаміки і не в останню чергу – інтонації. Проте, якщо хтось наважиться на послідовно «історичний» спосіб виконання, то має запитати себе, чи не вносить давній інструмент поза своїми перевагами й вадами ще й іншу рису, що характеризує його тільки в часі, до якого він не належить, тобто сього-

дні: створюваний ним звук не звучить нормально для нашого часу, а має чужу, «екзотичну» барву. Не існує жодної неперервної традиції гри, і зовсім невідомо, як насправді грали колись на тих давніх інструментах. Сучасний музикант у рідкісних випадках може до кінця ідентифікуватися з їхнім звучанням. Інколи на своєму сучасному інструменті він може краще реалізувати звукові й технічні постулати «історичного» виконання, аніж коли б мав до своїх послуг справжній давній інструмент, із яким не зжився ані музично, ані фізично. Отже, і тут, у цій дуже складній царині, треба кожного разу приймати рішення щодо переваг чи незручностей.

Для прикладу хотів би розглянути проблему скрипкового смичка. Таким смичком, який наприкінці XVIII століття виготовив Турт, можна протягом усієї його довжини видобути звук *однаково голосний*, зміну напрямку ведення смичка можна зробити справді нечутною й досягти майже ідеальної однакової звуку при веденні смичка вгору і вниз. Ним можна грати надзвичайно голосно; давніший смичок (нім. Springbogen, франц. sautille) видається поряд із ним твердим і бубнявим. За ці переваги, які зробили смичок Турта ідеальним пристроєм для виконання музики «звукових площин» після 1800 року, заплачено втратою багатьох інших властивостей: ним дуже важко формувати гнучкий звук, подібний до звуку дзвону*, або скоротити звук таким чином, щоб він не був, як обрубаний, та й обов'язкове в давній музиці розрізнення звуку при веденні смичка вгору і вниз, природне при використанні барокового смичка, стає зараз неможливим. Звичайно, музикант на це може відповісти: але ж власне таке розрізнення є незугарним, догори і донизу *повинно* гратися однаково, повітній смичок (Турта) саме тому й кращий від барокового, що тільки ним можна видобути рівний звук у всіх регістрах. Проте, якщо ми погоджуємося, що найкраще виконати музику можна, намагаючись відтворювати її адекватним способом, то зауважуємо, що всі уявні вади барокового смичка є одночасно його перевагами. Згруповані – найчастіше парами – тони звучать інакше «вгору», ніж «униз», поодинокий звук отримує динамічний малюнок, який нагадує звук дзвону, безліч градацій між legato і spiccato виходять ніби самі собою. Як бачимо, бароковий смичок є ідеальним для виконання барокової музики – дуже потужні аргументи свідчать на користь його використання. Проте недоцільно його вважати ідеальним у всіх випадках і використовувати для виконання музики Ріхарда Штрауса. Варто зауважити, що зараз ситуація якраз зворотна – смичок Турта вважається ідеальним для виконання всієї музики.

Звичайно, якщо немає іншого смичка, то і сучасним (дарма, що він сконструйований для гри legato, гри лінійної чи звуковими площинами) усе ж можна досягти вміння барокової виразної гри. Як музиканти, ми приречені сьогодні виконувати музику різних століть одними й тими

* Йдеться про динаміку окремих звуків. (Прим. ред.).

ж «знаряддями». Кожен оркестровий музикант знає ситуацію, коли, наприклад, одного дня змушений грати сучасну музику, а наступного – симфонію Моцарта або якийсь твір Баха чи Густава Малера. Він не може змінити свого «знаряддя», не можна щодня грати на іншому інструменті. Це означає, що він має бути настільки обізнаним із різними музичними ідіомами, щоб грати на своєму звичайному інструменті цілковито різними способами. Однак це вдається дуже рідко. Щоправда, ми граємо музику п'яти століть, але найчастіше *одним і тим же* способом, в *одному* стилі. Якби ми усвідомили істотні відмінності стилів і відмовилися від того злочасного постулату трактування музики як «універсальної мови», яка має бути спільною для всіх народів, культур та століть і в принципі незмінною, – тієї ж миті уклад пріоритетів сформувався б сам. Ми б побачили твір як художній вираз епохи й людини, що ставить конкретні вимоги до виконавця й слухача. Ми були б просто змушені вникнути у ці вимоги щодо артикуляції, темпу, звукових пропорцій та ін. і виконати їх. Врешті-решт, імовірно, ми вже не були б задоволені нашими інструментами і звернулися б до тих, які походять із часів самої музики, але тільки й виключно тому, що вони відповідні до твору та краще пристосовані для його виконання. У такий, власне, цілком природний спосіб – беручи точкою відліку твір і закінчуючи «оригінальним» інструментом – музикант доходить до оптимальної інтерпретації.

Інший шлях, яким часто йдуть зараз, призводить, на мою думку, до помилок. Багато музикантів вірять, що давню музику належить грати на *автентичних* інструментах, абсолютно не знаючи, на що вони здатні, а на що – ні. Ці музиканти беруться за давній інструмент, не розуміючи сенсу, можливо, тому, що були залучені до гри на ньому і це добре оплачується, а можливо, тому, що їх самих це зацікавило. Головною справою в інтерпретації, свого роду гарантією якості, є для них давній «оригінальний» інструмент – а не те, що становить його відмінності та індивідуальні можливості. Але музикант навчився свого ремесла на зовсім іншому інструменті, його звуковий ідеал і спосіб музичного мислення також походять звідти. Далі він бере до рук бароковий інструмент й інстинктивно намагається на ньому реалізувати ті звукові ідеали, до яких призвичаївся. Так відбувається постійно, і в результаті з'являються ті жалогідні ансамблі, які нібито грають на давніх інструментах, але в їхній грі чути тугу музикантів за втраченим звуком, особливо тому, що вміння видобувати його нібито їм не чуже. Однак тут у них не все виходить: бароковим смичком не вдається зіграти гарного *sostenuto* – проте робляться спроби; також не можна досягти розкішної сили звуку, однак знову й знову поновлюються зусилля. Результат виходить гідним співчуття, а слухач собі думає: ото так звучать давні інструменти, які ж бідні були тоді композитори, що не мали кращих можливостей. Музикант, який з таким підходом до справи представляє гру на давньому інструменті, ніколи не дійде до переконання, що ро-

бить слушно, і при першій же нагоді позбудеться його. Перш за все він має *знати*, чому він вирішив грати на давньому інструменті, причому це рішення повинно виникати з власне музичних спонукань і піяких інших. Проте, якщо музичні підстави для нього не є досить очевидними, було б краще почекати і наразі працювати з таким інструментом, який видається йому більш природним і справжнім.

Питання пріоритетів мені здається особливо важливим, коли йдеться про вибір інструмента, тим паче, що в цій царині криються важливі помилки. Якби за давній інструмент бралися тільки з музичних міркувань, а не тому, що він іде як «автентичний», «історичний» або видається цікавим, то сотні тисяч так званих «давніх» інструментів, які, правду кажучи, є музичними інструментами тільки за назвою, взагалі не з'явилися б на ринку. Існують цілі склади, повні блокфлейт, клавесинів, кругогорнів, цинків і тромбонів, які дуже важко назвати музичними інструментами, – те, що вони взагалі видають якийсь звук, є виключно гідною подиву справою майстерності деяких музикантів. Щоб із нихніх шкільних скрипок видобути якусь музику, потрібно бути Давидом Ойстрахом. Вважаю, що ті серед нас, які багато грають «давню музику», не повинні в жодному випадку – а так, на жаль, часто буває – віддавати пріоритет інструменту, знаряддю, трактуючи його ніби він важливіший за музику.

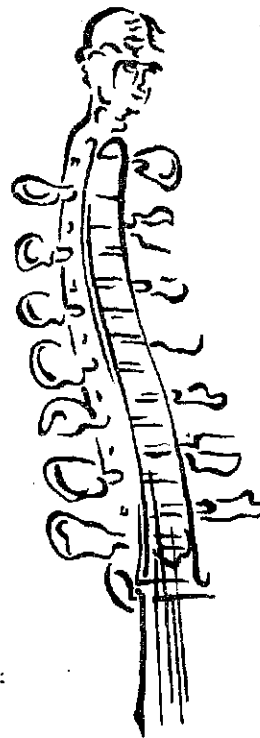
Винятком із цього правила можна вважати хіба що інструменти, досить незалежні від виконавця щодо отримання звуку чи його барви. Вважаю, що мати адекватний інструмент є значно важливішим для органної музики, ніж для музики, наприклад, скрипкової. У цих двох випадках ієрархічне місце інструмента не однакове. Виконання органних творів на невідповідному інструменті є просто неможливим; тут дійсно від інструмента залежить істотна частина музичної експресії, а під час гри на духових або смичкових інструментах ця залежність значно менша.

На мою думку, з нормальним оркестром, навіть без оригінальних інструментів, можна виконувати класичну і передкласичну музику значно краще, ніж це зараз часто робиться, і вважаю, що шлях до поліпшення ситуації не полягає в тому, щоб тицьнути до рук музикантам барокові інструменти. Вони грали б на них так безнадійно погано, що після двох репетицій самі дійшли б висновку, що з цього нічого не вийде. Вірю – і передовсім хотів би задекларувати це моїм постулатом у справі упорядкування пріоритетів – що перш за все музикант мусить на *своєму* інструменті відкрити різні способи виразу музичної експресії, які властиві для кожної епохи.

Отже, якщо спробувати поставити на першому плані *музику*, то питання інструментів пересувається в ієрархії важливості на досить віддалену позицію. У цьому випадку насамперед треба прагнути – наскільки можливо – відтворення на наявних інструментах дикції й артикуляції цієї музики. Врешті-решт неминуче настане такий момент, коли

кожен вразливий музикант відчує, що тепер уже має потребу в іншому, більш відповідному інструменті. Якщо до такого способу використання давніх інструментів «дозріє» ціла група музикантів, то вони, звичайно ж, будуть вживати ці інструменти значно переконливіше та істотно краще розумітимуть їхні ідіоми, ніж усі ті, котрі грають на давніх інструментах лише задля поширеної моди.

Закінчуючи виклад мого погляду на ієрархію різних аспектів, скажу ще: для мене зразу ж після твору, який завжди має перебувати на першому місці, йдуть натхнення й фантазія виконавця. Якщо йдеться про інтерпретацію, то жоден музикант – хоч би він виконував усе з технічною досконалістю, зважав на всі вимоги артикуляції, якнайточніше дотримувався джерел, вживав би властивий інструмент у відповідному строї, вибирав би добрий темп – не підходить до цієї професії, якщо йому бракує однієї речі: музикальності, або, висловлюючись надпоетично, «поцілунку музи». Це жорстока властивість цієї професії: той, кого муза забула поцілувати, ніколи не буде музикантом. Я тут вираховував усі пріоритети, іноді перебільшуючи їх і доводячи до абсурду; я зробив так тому, що справжній художник може дозволити собі достатньо відхилень, і то таких, що легко упізнаються, якщо попри все йому вдається дістатися до слухача і проникнути музикою до його серця. Так, власне, виходить завдяки «поцілунку музи». А хтось інший представляє інтерпретацію, дуже цікаву саму по собі, але не здатен переказати нам того, що є дійсною суттю музики: експресії, яка безпосереднім звертанням бентежить і змінює нас.



II ІНСТРУМЕНТАРІЙ ТА МОВА ЗВУКІВ

Віола да браччо та віола да гамба

Якщо придивитися до інструментів, які використовуються нині, вивчити історію кожного, то серед них справді новітній знайти дуже важко, бо всі вони мають багатовікову історію. Віднайти шлях, що пройшов кожний інструмент, відкрити історичні обґрунтування всіх технічних деталей є напроцуд цікавим і важливим завданням для музиканта, який займається давньою музикою.

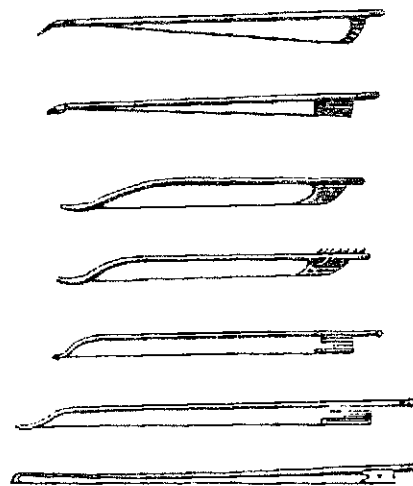
З усіх нині вживаних інструментів лише смичкові зберегли свою зовнішню форму протягом чотирьохсот років. *Усі інші* – паралельно до зміни смаку і постійних вимог стосовно технічних можливостей інструменту – були замінені *новими* конструкціями зі зміненою зовнішньою формою. Чому цієї долі не розділили смичкові інструменти? Чи в їхньому випадку зміни не були потрібні? Чи це означає, що звук сучасних скрипок ідентичний звукові інструментів XVI століття? Останнє запитання є більш ніж принциповим; не тільки тому, що сучасні скрипки виглядають, як давні, а й тому, що музиканти значно вище цінують старі інструменти, аніж зроблені нещодавно. Усі видатні солісти грають на інструментах, які мають понад двісті років.

Скрипки, чия остаточна форма знаходимо вже в XVI столітті, поєднують у собі риси багатьох попередніх інструментів: форма корпусу запозичена у *фіделя* і *ліри да браччо*, спосіб натягання струн – у *ребєка*. Скрипки (їх в Італії називали віола да браччо – віола плечова, на відміну від віола да гамба – віола колінна) були із самого початку чогириструнними і настраювалися – як і зараз – по квінтах. Дуже скоро, особливо в північній Італії, сформувалися різні моделі: одні мали гостріший звук, багатий на високі обертони, інші – більш повне й округле звучання. Так, залежно від жаданого звукового результату й методики певної школи, деякі інструменти будуть більш опуклими і з тоншого дерева, інші – більш плоскими й товстостінними. Від половини XVII століття визнання отримали південнонімецькі й тирольські майстри виготовлення скрипок. Сформований Штайнером тип інструменту був втіленням ідеалу, обов'язкового для північного схилу Альп. Попри варіанти моделей та звукових уявлень, які часом значно відрізнялися між собою, скрипки до кінця XVIII століття не підлягали жодним радикальним змінам стосовно звучання. Їх завжди можна було допасувати до різних вимог шляхом незначних змін: замість глухої та скриплячої жильної струни «G» було застосовано струну, обвиту металевим дротом, а довший і краще виважений смичок давав змогу досягти витонченої техніки правої руки.

Історичний переворот, який під кінець XVIII століття вплинув на цілісність життя всієї Європи, значно переформувавши його, знайшов своє відображення і в мистецтві. Дух часу, який протиставляється переляку й недовірі, і з'явився, наприклад, у композиціях Бетховена, прин-

ципово вплинув на звучання тогочасних інструментів. Динамічна шкала мала бути розширеною й доведеною до межі можливого.

Також і динамічна шкала скрипок перестала відповідати вимогам композиторів і слухачів. У цей переломний історичний момент геніальні скрипкові майстри знайшли спосіб, який дозволив врятувати інструменти (серед численних жертв того переломного часу разом з іншими була і гамба) – зміцнили натягнення струн, до краю використовуючи технічні можливості інструмента. Товщина струни прямо пропорційна до її натягнення, а тим самим до натискання, що через підставку передається на верхню дека. Чим міцніша струна, тим більше її натягнення, тим сильніше можна і треба водити смичком, щоб спонукати її до звучання. Проте давні інструменти не були побудовані із задумом такого великого натискання і не були в змозі його витримати, через це зміцнили й басові балки (пружини – прим. ред.) – попередні, старі, були вирізані й замінені новими, утричі чи у п'ятеро товстими. Відповідним чином зміцнена верхня дека інструменту могла протистояти ще більшому натисканню. Стару шийку було також усунено. Замість цільної, вирізаної разом із слимаком з одного куска дерева, доклеєна нова, поставлена навскіс; до неї ж було прикріплено старого слимака. Таким чином загострювався кут натягнутих на підставку струн і – знову – значною мірою збільшувався тиск на верхню дека. Повний успіх цього «зміцнення» закріпив Турт, який сконструював новий смичок, що робив можливою відповідну гру на цьому заново сформованому інструменті. Цей смичок був важчим за давні (від початку дуже легкі), сильно ввігнутим, що призводило до зростання натягнення волосин при збільшенні тиску на струну. Він мав волосся у два рази більше за давні смички, і було воно – на відміну від округлого і вільно взятого пучка в давніх смичках – скріплене металевим скобкою, що надавало йому форму плоскої стрічки.



Різні види смичків (згори вниз):
1620 (у кн. Мессіна),
1640 (у кн. Кірхера);
смички скрипалів:
Кастровіллари (1660).
Бассані (1680),
Коррелі (1700),
Тартініні (1740),
Віотті (1790).

Описаним попередньо процедурам, починаючи з 1790 року і аж до нинішнього дня, були піддані всі старі скрипки (староіталійські інструменти, які нині використовують солісти, були модернізовані таким чином й тепер звучать *зовсім* інакше, ніж за часів свого виникнення). Таким чином, перебудовані скрипки разом із новим смичком невідомо змінилися. Звичайно, величезний зиск, який давав більш ніж утричі сильніший звук, мусив бути оплаченим значною втратою високих обертонів. З часом ця неминучість перетворилася в цноту: гладке, округле звучання скрипок стало ідеалом, звук став ще більш «вигладженим»; необовиті жильні струни було замінено нинішніми, сталевими і обвитими. Втрата високих обертонів – неминучий результат збільшення ваги інструменту. Бо де цього долучилися не тільки міцні перекриття і сильно натягнені струни, а й інші елементи, що служать для регулювання строю, масивний ебеновий гриф, струнотримач і т. ін. Не для всіх інструментів ці операції закінчилися успішно. Деякі особливо легкі з опуклими деками інструменти школи Штайнера втратили свій тон, звук став крикливішим, залишившись слабким. Безліч цінних старих інструментів було знищено – нижні дека не витримували тиску душки і розколювалися. Ці спогади є ключем, який дозволяє зрозуміти суть звучання давніх смичкових інструментів.

Порівняймо тепер звучання барокових скрипок і сучасного концертного інструменту: «бароковий» звук тихіший, але характерний інтенсивною солодкою гостротою. Звукові нюанси досягаються різноманітною артикуляцією і в меншій мірі динамікою. Сучасний інструмент, навпаки, має округлий, гладенький звук великого динамічного діапазону. Отже, головним його формотворчим елементом є динаміка. Загалом, треба зауважити, що звукова палітра підлягла звуженню: в сучасному оркестрі всі інструменти мають округле звучання, позбавлене високих частот, а в бароковому оркестрі відмінності між окремими групами інструментів давали багатші можливості.

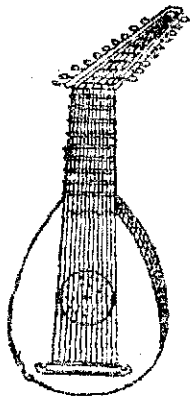
На прикладі скрипок ми розглянули історію змін у будові інструментів та в їх злучанні. Звернімося тепер до інших смичкових, насамперед до віол да гамба. Здається мені, що їх родовід виводиться безпосередньо – навіть більше, ніж родовід скрипок – із середньовічного фіделя. Одне можна сказати напевно: обидві родини – і гамби, і скрипки – виникли майже одночасно у XVI столітті. Із самого початку вони рішучо розділені та різні. Існування цього поділу можна помітити завдяки рекомендаціям, що існують в італійських інструментальних творах XVII століття: віолончель, хоч її тримали між ногами (або «да гамба»), окреслена як віола *да браччо* і належить до родини скрипок, а малий французький *Pardessus de Virole* є дискантовою *гамбою*, хоча зазвичай його тримали на плечі («да браччо»).

Гамби відрізнялися від скрипок пропорціями: у відношенні до довжини струн мали коротший корпус, пласку нижню дека і вищі обечайки. Загалом були зроблені тоншими й легшими. Форма корпусу відрізнялася від корпусу скрипок і не так точно окреслювалася, мала також

менший вплив на звук інструменту. Тут є істотними риси, запозичені від люти: квартово-терцевий стрій та ладки. Вже на початку XVI століття гамби будувалися хорами, тобто вироблялися інструменти різних розмірів для дисканта, альтя, тенора та баса. Ці групи використовувалися основним чином для виконання вокальних творів, яким – із метою пристосування їх до інструментальної версії – додавалися відповідні прикраси. Як приклад можна навести вправи Ортіса (Іспанія) і Ганассі (Італія), призначені для цієї мети. Тоді скрипка ще не вважалася вишуканим інструментом і вживалася передовсім для імпровізування танцювальної музики.

Під кінець XVI століття, коли в Італії поступово починалася експансія скрипок, як найбільш відповідних італійському характерові інструментів, хори гамб знайшли свою справжню вітчизну в Англії. Віола да гамба мусила винятково пасувати англійцям – про це свідчить величезна кількість чудової й глибокої музики, призначеної для ансамблів від двох до семи гамб, написаної протягом ста років. Цю музику – як з боку звучання, так і з історичного – можна порівняти хіба що зі струнними квартетами XVIII–XIX століть. Кожна англійська родина, яка музикувала, мала в ті часи скрипку з гамбами різних розмірів. І коли на континенті ще довго писали музику для інструментів, які були «під рукою», не звертаючи особливої уваги на їх специфіку, в Англії komponували з виразним призначенням для гамби – фантазії, стилізовані танці й варіації. Гамба завдяки своїй будові й ладкам мала звук значно витонченіший і більш вирівняний, ніж інструменти скрипкової родини. Завдяки тому, що найважливішим засобом її виразності були делікатні звукові нюанси, музика, призначена для неї, вбереглася від переобтяжених та динамічно згущених виконань.

Англійські музиканти невдовзі відкрили і сольні можливості гамб. З цієї метою було збудовано дещо меншу, ніж звичайно, басову гамбу «*in D*», яку названо *Division-Viol*. Ще меншу за неї сольну гамбу називали *Lyra-Viol*. Ця остання мала змінний стрій (залежно від твору), а її партії записувалися табулатурною нотацією (прийомами гри). Спосіб нотації та заплутане настроювання призвели до того, що у теперішній час ніхто вже не займається чудовою і дуже цікавою з технічного боку музикою, написаною для цього інструмента. В Англії гамби – як сольний інструмент – зазвичай використовувалися для вільної імпровізації. Розкішні приклади цього мистецтва можна знайти в «*Division Viol*» Крістофера Сімсона – посібнику для набуття навичок сольного імпровізування на тему поданою басу. Такий спосіб імпровізації був тоді вісцем мистецтва гри на гамбі, давав можливість всебічного показу музичальності, технічної вправності, а також фантазії виконавця. У XVII столітті англійські гамбісти користувалися нечуваною популярністю на континенті. Коли 1670 року Штайнер будував гамби для собору в Больцано, то користувався порадами саме одного з них, вважаючи його найвищим авторитетом.



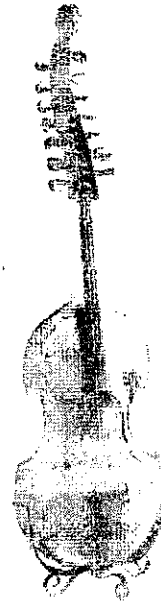
Лютя

Проте країною, де сольні можливості гамби були використані до кінця, стала Франція, і то під кінець XVII століття. Діапазон годинної французької гамби розширили завдяки додатковій низькій струні «А». За панування Людовіка XIV, завдяки заохоченню, що йшло від найвитонченіших шанувальників музики, постала величезна кількість творів Маріна Маре, безліч прихильників знайшли також чудові, сміливі композиції двох представників роду Форкере. (Поставлені ними технічні вимоги були настільки нечувано високими, що спонукали до пошуків джерел і перших зразків цієї віртуозності. Раніше, за часів Людовіка XIII, модним і найбільш віртуозним інструментом була лютя. В аплікатурі, записаній, напевно, у всіх французьких композиціях для гамби, можна виразно

розпізнати типові для лютії прийоми гри). Ці композитори також розширили шкалу виразових можливостей гамби, опрацювавши цілу систему знаків, які дозволяли занотовувати заплутано-складні та вишукані прикраси, гліссандування та інші ефекти. Їх щоразу пояснювали у передмовах. Гамба досягла тут вершини своїх сольних і технічних можливостей, а також – певною мірою – суспільних. У вільну хвилину своєю грою на ній удосконалювали найвищі особи. Інтимність звучання визначала гамбу як сольний інструмент виключно малих приміщень, а відображення надзвичайно витончених звуків було одночасно джерелом успіху цього інструменту й причиною його занепаду. Початково ігноровані скрипки, що голосно звучали навіть у великих приміщеннях, попри здобували визнання, поки у другій половині XVIII століття не витіснили делікатну гамбу. Цю боротьбу образно відтворює полеміка ентузіаста гамб Аббе Леблана (Abbe Le Blanc), скерована проти скрилок і віолончелей. Суть звучання гамби, її делікатність і витонченість були настільки очевидними, що навіть не робилося спроб її «порятунку» шляхом зміцнення звучання.

В інших країнах гамба ніде не отримала того значення, яке мала в Англії або Франції; в Італії вона почала виходити з моди вже у XVII столітті разом з появою скрипок. У Німеччині можна знайти дешифровані твори Телемана), або досить поверхово користувалися її технічними чи звуковими можливостями (Букстехуде, Бах та ін.). Такі гамбові твори народжувалися без переконання цих композиторів в необхідності глибокого проникнення у природу інструменту; їх можна було б однаково добре – без втрат у чисто музичній матерії – увітати у виконанні на інших інструментах.

У XVIII столітті, або на спаді епохи гамб, тимчасово стали модними вихідці з цієї ж родини. Наприклад, *Viola d'amour* та англійський



Віола д'амур

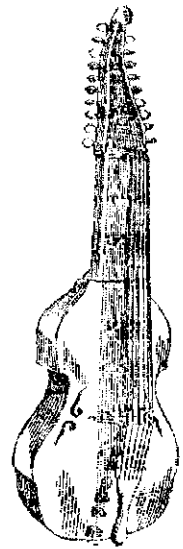
зачеплені звуки не могли заглушатися, звучали ще досить довго, часто накладаючись один на одного. Якби Гайдн не написав великої кількості чарівних композицій, у яких відображені особливості баритона, зараз ми вже і не пам'ятали б про цей інструмент. Поза згадуваними, більше творів для баритона не існує. Щоправда, збереглося досить багато самих інструментів, деякі навіть із XVII століття. Треба підкреслити, що цей інструмент передовсім призначався для імпровізації, а завдяки додатковим щипковим струнам на ньому можна було ніби акомпанувати самому собі.

На жаль, коли в п'ятдесяті роки знову було відкрито гамбу, ми вже втратили розуміння її виняткового звучання. Те, чого не наважилися зробити у XVIII столітті, зробили тепер: багато прекрасних старих гамб зміцнено і часто зменшено до розмірів віолончелі.

Зараз, коли вже протягом двох поколінь збираються відомості, що стосуються використання барокових інструментів і так званих барокових, ставлення до них змінилося. Уже ніхто не зазіхає на «поліпшення» старих інструментів, а навпаки – шукають способів зрозуміння їх справжнього звучання. При цьому, ніби сама собою, певним чином стала можливою справедливість: інструментарій кожної епохи творить чудово пристосовану до себе ціліність, у якій докладно виражено місце

Violet використовувалися лише як сольні інструменти. Були спроби досягнути в них чогось на зразок додаткового резонансу, з цією метою нагягували одразу над верхньою декою від 7-ми до 12-ти металевих струн. Крізь дірки у шийці вони протягувалися до кілків і – залежно від кількості – настроювалися згідно з якоюсь шкалою або хроматично. На цих струнах не можна було грати, вони служили тільки як резонуючі. Віола д'амур була у XVIII столітті справді модним інструментом, однак протрималася й у XIX, уже по смерті гамби, хоча й залишалась у глибокій тіні.

У XVIII столітті деколи вироблялися басові гамби з резонансними струнами. Одним із найдивовижніших інструментів цього типу був баритон. Він мав розмір і струни басової гамби. Резонансні струни служили не тільки для забарвлення звучання, а й під час гри їх можна було торкатися великим пальцем лівої руки. Таким чином досягався особливий ефект: досить голосні, подібні до клавесинних, зачеплені звуки не могли заглушатися, звучали ще досить довго, часто накладаючись один на одного.



Баритон

кожного інструмента. Використання поодиноких давніх інструментів разом із сучасними є абсолютно неможливим. Так, оригінальна, правильно настроєна гамба в сучасному струнному оркестрі буде звучати надто тонко; з цією проблемою намагається боротися багато гамбістів, щороку виконуючи Страсті Баха. (Як на мене, немає потреби шукати компромісні рішення і сольну партію належить грати або на віолончелі, або на зміцненій гамбо-віолончелі).

Якщо ми погодимося, що звучання, а також оригінальні інструменти є найнефективнішим чинником, що наближує нас до давньої музики і надає неоціненну допомогу при її інтерпретації, а також є джерелом найбагатших художніх стимулів, то не матимемо спокою, доки не дійдемо до останньої з ланок, які складають довгий ланцюг закономірностей. Якщо ми завдамо собі і немалою – працю, щоб допасувати і пристроїти до себе цілий інструментарій, то винагородою стане для нас переконливий звуковий образ, який і буде найкращим посередником між нами й давньою музикою.

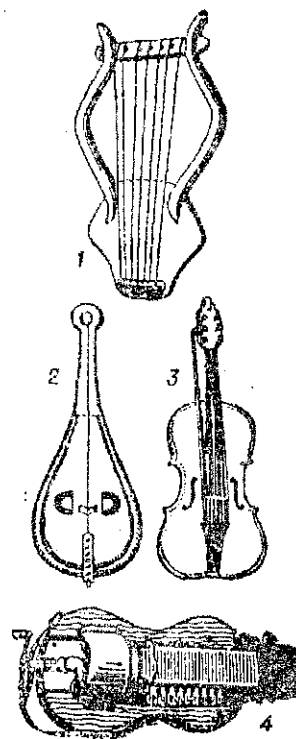
Скрипка – сольний бароковий інструмент

Епоха бароко винесла сольне виконавство на небачену досі висоту, і «повинен був» з'явитися віртуоз, бо перестали цікавитися анонімним мистецтвом, а почали захоплюватися артистом і обожнювати того, хто виконує неймовірні штуки; ця епоха є також періодом, у якому солістами були порушені кордони, визначені природою для кожного інструмента. І жоден із них не відзеркалював так достовірно дух бароко, як скрипка. Її поява в XVI столітті була ніби результатом поступового конкретизування певного задуму. Скрипки викристалізувалися – завдяки мистецтву геніальних майстрів із Кремони і Бреції – з багатства ренесансових смичкових інструментів, таких як фідель, ребек, ліра та їх численних різновидів.

Цей процес ішов разом з еволюцією самої музики, тому що в попередніх сторіччях усі елементи склалися у гонку поліфонічну тканину, в якій окремі інструменти й музиканти становили анонімну частину цілого. Кожен інструмент повинен був якнайвиразніше проводити свою лінію й одночасно доповнювати загальний звуковий образ своєю характерною барвою. Але близько 1600 року з'явилися нові



Ангел, який грає на фіделі (барельєф)

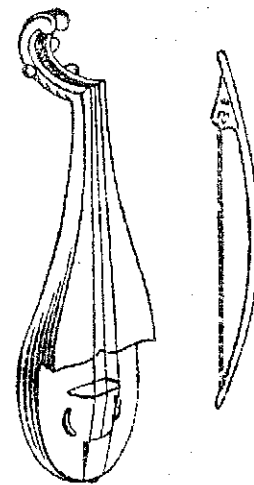


1. Давньогрецька ліра; або при
2. середньовічна однострунна ліра; (ка) –
3. ліра да браччо;
4. народна (колісна) ліра.

тенденції. Музично-декламаційна інтерпретація поетичних творів призвела до розповсюдження монодії, сольного співу з акомпанементом. У recitar cantando (співаній речитації) й у стилі concitato сформувалися нові форми виразу, які поєднували слово і звук у захоплюючу цілісність. Ця хвиля привнесла із собою також суто інструментальну музику, соліст звільнився від ансамблевої анонімності, привласнив собі нову монотичну звукову мову і почав «висловлюватися» виключно за допомогою звуків. Такий сольний вид музикування вважався своєрідною мовою, з нього виникла навіть теорія музичної риторики; музика набрала характеру діалогу, а однією з основних вимог, які стояли перед усіма вчителями музики епохи бароко, було здатність навчити «промовистої» гри («*sprechendes*» Spiel).

В Італії часів Клаудіо Монтеверді композиторами ставали виключно скрипалі. Нова музична мова бароко протягом неймовірно короткого часу призвела до появи віртуозної літератури, яка довгий час вважалася неперепершеною. Перші справжні скрипкові соло написав Монтеверді у своєму «Орфеї» (1607) і у «Vespri» («Вечерня») (1610), а його учні та послідовники (Фонтана, Маріні, Уччеліні та ін.) своїми сміливими, часто чудернацькими творами протягом наступних тридцяти років спричинили небувалий розквіт сольної скрипкової гри.

Подальші десятиліття принесли трохи спокою. Для скрипалів завершився період «бурі та натиску», техніка гри вже була настільки досконалою, що подальший розвиток її трохи уповільнився. Як і бароковий стиль, скрипки також були італійським ви-



Ребек.

находом, і коли італійське бароко (у народних різновидах) підкорило всю Європу, то і скрипки стали найважливішою частиною європейського інструментарію. Найшвидше вони прижилися в Німеччині: уже в першій половині XVII століття при дворах німецьких князів працювали італійські віртуози. Незабаром там сформувався самостійний стиль сольної скрипкової музики; характерною рисою (пізніше названою «типово німецькою») такого стилю була багатоголосна, акордова гра.

Рівень скрипкової техніки XVII-XVIII століть тепер загалом оцінюється неправильно. Порівнюючи високі технічні досягнення сучасних нам солістів зі значно нижчими можливостями музикантів, які жили сто років тому, вважають, що йдеться про невпинний прогрес – мовляв, чим далі в минуле, тим нижчий рівень скрипкової гри, при цьому забувають, що суспільна переоцінка професії музиканта, яка відбулася в XIX столітті, була пов'язана якраз із регресом. Анрі Марто (Henri Marteau) близько 1910 року стверджував: «Якби нам дано було послухати Кореллі, Тартіні, Віотті, Роде чи Крейцера, наші найкращі скрипалі широко б витріщили очі й зрозуміли, що мистецтво скрипкової гри зараз у занепаді».

Багато технічних елементів сучасної гри, таких як *vibrato*, *spiccato*, *леточе staccato* та ін. зараховуються до винаходів Паганіні і (за винятком *vibrato*) вважаються неприпустимими у бароковій музиці. Замість цього винайдено так звані «бахівські смичок», який у місцях різноманітної артикуляції, притаманній стилю бароко, запроваджує абсолютну одноманітність. А проте сама музика і давні теоретичні трактати докладно окреслювали різні технічні можливості, що існували в певну епоху, а також місця, у яких ці можливості використовувалися.

Vibrato – прийом настільки ж старий, як і гра на смичкових інструментах. Служив для імітації співу, про його існування виразні свідчення трапляються вже у XVI столітті (в Агріколи). Описи його (як щось само собою зрозуміле) зустрічаються також пізніше (Мерсенне 1636, Норт 1695, Леопольд Моцарт 1756). Проте завжди *vibrato* вважали лише різновидом прикраси, яку використовували в конкретних випадках, але в жодному разі не застосовували постійно. Леопольд Моцарт зауважує: «Існують такі артисти, які дрижать на кожній ноті, ніби їх трусить невпинна пропасниця. *Tremulo (vibrato)* належить використовувати тільки в тих місцях, у яких це вимагає робити сама природа».

Spiccato (стрибокподібний смичок) – дуже давній різновид штриха (в XVII і XVIII століттях означало просто виразно відокремлені ноти, а не смичок, що відскакує). У такий спосіб виконувалися нелігвані фігури арпеджіо або швидко повторювані звуки. Вальтер (1676), Вівальді та інші, прагнучи такого штриха, писали «*col arcate sciolte*» або коротше – «*sciolto*». Багато прикладів «кинутого» смичка і навіть довгі ланцюги «летючого» *staccato* можна знайти у скрипковій сольній літературі XVII століття (особливо у Шмельцера, Бібера і Вальтера). Зустрічаються також і найрізноманітніші відтінки *pizzicato* (з використанням

плектрону або медиатора на грифі, що з'являється у Бібера, або при акордовій грі у Фаріні (1626), або *col legno* (удари дрезком смичка) – всі вони були добре відомі вже у XVII столітті.

Опубліковане 1626 року «*Capriccio stravagante*» Карла Фаріні (учня Монтеверді) є просто наймовірним каталогом скрипкових ефектів. Багато з них вважалися здобутком значно пізнішого часу, про деякі думали, що їх відкрито лише в XX столітті! Цей твір із двомовною (італійсько-німецькою) передмовою є важливим свідченням давньої скрипкової техніки. Тут описано – як спеціальний ефект – гру у високих позиціях на низьких струнах (у той час тільки на струні «Е» грали вище першої позиції): «... руку перевертають у бік підставки і розпочинають... третім пальцем вказану ноту або звук». *Col legno* описане так: «... ноти належить видобувати, вдаряючи дрезком смичка, як у бубон, при цьому смичок не може довго лишатися нерухомим, а мусить повторювати рух» – дрезко смичка повинно відскакувати, як палички барабана. Фаріна радить гру *sul ponticello* (поблизу підставки) для наслідування звуку духових інструментів, таких як флейта або труба: «Звук флейти видобувається ніжно, на відстані пальця (1 см) від підставки, дуже спокійно, як на лірі. Так само видобуваються і звуки військових труб із тією різницею, що їх треба добувати сильніше й ближче до підставки». Часто використовуваний прийом барокової гри на смичкових інструментах – «*смічкове vibrato*» було подібне до органного тремюлянта*: «тремоло імітується (подібно до тремюлянта органа) за допомогою пульсування руки, яка тримає смичок».

Барокова техніка лівої руки відрізнялася від сучасної тим, що скрипалі намагалися уникати високих позицій на низьких струнах. Винятком були місця *bagirolage*, у яких різниця барв між високо затисненою низькою та пустою високою струною давала бажаний звуковий ефект. Використання пустих струн не тільки допускалося, а й часто вимагалось: пусті жильні струни не настільки різнилися у звуці, як вищі металеві.

Бароковий оркестр

У першій половині XVIII століття оркестр, з точки зору звучання й підбору барв, являв собою чудово настроєний «інструмент». Інтенсивність окремих голосів мала залишатися у точно окреслених пропорціях. Подібно до барокових органів, характерне звучання кожної з груп оркестру відіграло вирішальну роль в інструментуванні: у *tutti* мали справу з чотири- або п'ятиголосною фактурою, звучання якої формувалося додаванням або усуненням інструментів; духові інструменти при цьому виконували переважно ті ж самі партії, що й смичкові. Звичай-

* Пристрій в органі, який пульсуючи змінює тиск повітря у трубах, що спричиняє коливання звуку. (Прим. ред.)

но, для такого інструментування надзвичайно важливим було те, яким чином окремі інструменти зливалися в одне звучання. Наприклад, звуковим кістяком барокового оркестру було сполучення гобою й скрипок. Цей вид *colla parte* був досить вільним, завдяки сольним концертуючим партіям, у яких тембри різних груп інструментів (труби, флейти, гобої, струни) відокремлювались від злитого звучання *tutti*; це особливо винахідливо й чудово практикував Й.С.Бах.

Властивості пізньобарокового інструментування неможливо відтворити із сучасним оркестром. Упродовж століть окремі інструменти зазнали змін; більшість із них стали гучнішими, усі змінили своє звукове забарвлення. Сучасний оркестр у такому складі, як у часи бароко, має зовсім інше звучання: інструменти не виробляються з точки зору співзвуччя, як в органних регістрах, а відповідно до завдань, нав'язаних класичною й особливо романтичною симфонічною естетикою. Ці завдання були цілком протилежними: партії духових інструментів композиторами XIX століття трактувались *obligato*, і вони, ніби солісти, переважали багатократне звучання струнних. Єдиним залишком давньої техніки *colla parte* була спільна лінія віолончелей і контрабасів, але й та під кінець XIX віку почала розділятися. Симфонічне звучання сучасного оркестру, застосоване до музики Баха, явно впливає на стиль інтерпретації і не поліпшує розуміння творів. Пауль Хіндеміт, композитор глибоких знань, мав специфічний погляд щодо ремесла своїх великих попередників. У виступі 12 вересня 1950 року під час «Бахівських днів» у Гамбурзі він порушив проблему виконавської практики з часів Баха та сучасних поглядів на цю тему:

«Малий склад, а також властивості звучання й способу гри зараз часто вважаються чинниками, що становили для давнього композитора нестерпні обмеження... Проте ніщо не доводить слушність цього погляду... Достатньо уважно вивчити його (Баха) оркестрові партитури (Сюїти і Бранденбурзькі концерти), щоб помітити, як він використовував витончені можливості звучання, що існували завдяки звуковій рівновазі між малими групами інструментів, яка часто буває порушеною через звичне подвоєння голосів кількох інструментів, подібне до того, якби сопранову лінію арії Паміні доручили б відспівати жіночому хору. Можемо бути певними, що Бах добре розумівся на вокальних та інструментальних засобах, які мав у своєму розпорядженні, і якщо нам потрібно представити його музику так, як він її собі уявляв, то мусимо відтворити тогочасні умови музикування. Недостатньо буде використати клавесин для реалізації *basso continuo*. Мусимо інакше оснастити струнами наші смичкові інструменти, мусимо вжити духові з давніми мензурами...».

Як бачимо, прагнення Хіндеміта значно виходять за рамки того, що нині загально вважається «стильовим» виконанням. Беручи за точку відліку виконавську практику, дійдемо до тих самих висновків, що й Хіндеміт. Багаторічні дослідження і численні концерти на оригінальних інструментах виявили особливу залежність звучання й рівноваги.

Давні інструменти звучали у приміщеннях, які з акустичної точки зору відрізнялися від сучасних концертних залів. У XVII-XVIII століттях – завдяки кам'яним фундаментам, висоті інтер'єру та обкладеним мармуром стінам – відлуння було значно більшим, ніж те, до якого ми зараз при звичаєні. Це означає, що звуки зливалися значно сильніше. Розкладені на дрібні тривалості акорди, яких багато в тогочасних *allegri*, звучали в таких залах ніби тремтливі співзвуччя, а не ретельно гравійована послідовність поодиножних звуків, як це відбувається у сучасних концертних залах.

Зустрічається твердження, ніби тоді темпи були повільнішими, що нівелювало те відлуння. На щастя, існують джерела, у яких темпи барокової музики описані з метрономічною докладністю. Таким джерелом є, наприклад, підручник гри на флейті Кванца, у якому темпи описані у співвідношенні до пульсу; або «Tonotechnique» Оття Енграмеллі, де час тривання звуку, поданий у тривалостях, може бути легко обчислений. Переглянувши ці дані, з'ясуємо – о диво! – що на початку XVIII століття музикували у значно жвавіших темпах, ніж ми вважали природними для тієї доби. Нинішнє уповільнення темпів творів Баха і Генделя сформувалося внаслідок романтичної монументалізації їх музики, а також внаслідок нічим не доведеного погляду стосовно обмежених технічних можливостей тогочасних музикантів.

Розуміння «тогочасних умов виконання» викликає новий підхід до тієї музики як до цілого. Вимоги, що звідси виникають, однаково стосуються як слухачів, так і музикантів: одні й другі мусять собі це ясно усвідомити. Слід забути динамічну і колористичну шкалу, до якої ми при звичаєлися з дитинства, а також і «нормальну» динаміку. Треба вслухатися у нові, значно тихіші звуки давніх інструментів, доки не відчусмо себе серед них як удома. Тоді й відкривається перед нами по новому старий світ характерних і витончених звукових відтінків: справжнє барокове звучання стане реальністю.

У чому полягала принципова різниця між бароковим і сучасним інструментарієм? Смичкові інструменти, ядро кожного ансамблю, виглядають у цілому так само, як і двісті п'ятдесят років тому, навіть часто грають на екземплярах тих часів. Але вони зазнали в XIX столітті групових змін та переробок, які допасували їх до нових вимог щодо гучності й барв. Більшість майстрових скрипок, що використовуються нині, була виготовлена у період бароко, проте вони не є «бароковими скрипками». Коли близько 1800 року змінився звуковий ідеал, всі тогочасні інструменти були перероблені з головною метою – збільшення сили їх звуку. Так виникли сучасні скрипки із сильним звуком – немодернізовані «барокові скрипки» значно тихіші, мають звук гостріший і багатіший на високі обертони. Інструменти Якоба Штайнера та його школи винятково добре відповідали звуковому ідеалові німецьких композиторів періоду бароко (капела в Кетені, для якої Бах написав свої скрипкові концерти, складалася з дуже дорогих тирольських інстру-

ментів, які, можливо, походили від самого Штайнера). Для гри на них використовувався короткий, легкий смичок XVIII століття. Це ж стосувалося і характеру звучання альтів та віолончелей.

Бароковий ансамбль смичкових часто доповнювали різні духові інструменти. Як уже говорилося – на відміну від класичного або романтичного оркестру – у tutti вони ніколи не мали самостійної партії: наприклад, гобой грав ті ж ноти, що й скрипки, фагот – ноти віолончелі. Долучення духових інструментів впливало виключно на тембр звучання твору і не порушувало його гармонійної цілісності.

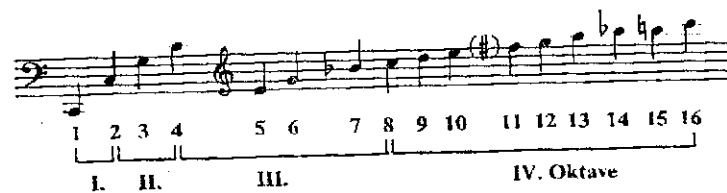
Дерев'яні духові барокові інструменти зовнішньо відрізняються від сучасних насамперед малою кількістю клапанів, а також якістю дерева – майже всі виготовлені зі світло-коричневого самшиту. Крім того, внутрішній конус висвердлений інакше. Ці відмінності тягнули за собою абсолютно інший спосіб гри. Із семи-восьми отворів шість прикриваються пальцями, решта – за допомогою клапанів. Це дозволяє видобувати діатонічну гаму, яка є основним звукорядом цього інструмента і в той же час ідеальною для нього тональністю. Більшість інших тональностей теж може виконуватись, але тільки за допомогою часто незвичайно складних пальцевих комбінацій (виделкових прийомів гри), завдяки яким можна видобувати всі звуки основного звукоряду. Вони відрізняються від звуків, видобутих за допомогою «відкритих» прийомів: видаються затьмареними, менш безпосередніми. Отак кожна тональність і кожна звукова послідовність приносить постійну зміну «відкритих» і «закритих» звуків, що, з одного боку, надає кожній тональності особливого звучання, а з другого – призводить до наповнення багатством барв усієї музичної лінії. У той час це не було, принаймні, небажаним; що звукову неоднозначність цінували досить високо (лише у XIX столітті почали свідомо прагнути досконало вирівняної хроматичної гами, а точніше – дванадцятиступеневої напівтонової гами). Давні духові інструменти також мали зовсім інші мундштуки (флейти) і тростини (гобої та фаготи), високі звуки видобувалися не за допомогою октавних клапанів, а завдяки передуванню. Усі ці риси разом з особливою технікою гри склали «бароковий» звук, який у гобоя і фагота був багатший на високі обертони, а в поперечної флейти – слабший, більш м'який і делікатний, ніж звук сучасних інструментів.

Духові інструменти періоду бароко були сконструйовані так, що їх звучання легко відрізнялося в сольних партіях і одночасно гарно сполучалося з іншими інструментами подібного регістру, утворюючи нову звукову цілісність. Дуже характерним прикладом тут є *гобой*. (Зіставлення гобоя та скрипок становило звукову суть барокового оркестру). Крім нормальних гобойів у строї «С», вироблялися також гобойі d'apote (in «a») і гобойі da caccia (in «b»). Ці інструменти через свою дуже характерну барву, використовувалися насамперед у сольних фрагментах, хоча, бувало, вони подвоювали середні голоси смичкових інструментів.

Поперечна флейта є типовим сольним інструментом, і в усій бароковій літературі набереється небагато творів, у яких вона використовувалась б виключно як оркестровий інструмент. У найбільш відомому творі – оркестровій Увертурі h-moll – завдяки проведенню флейти colla parte із скрипками Бах досягає нової барви. Специфічна чарівність барокової поперечної флейти виникає з її «дерев'яного» звучання і постійних змін тембрів, що викликаються почерговим використанням «відкритих» та «виделкових» прийомів гри.

Бароковий фагот звучить, дійсно, як дерево, звук майже смичковий, а разом й «тростининовий»; відносно тонка конструкція призводить до можливості бриніння всього дерев'яного корпусу. Він ніби навмисно задуманий, щоб ідеально збігатися з віолончеллю та клавесином у basso continuo, одночасно надаючи басовій лінії дуже виразних контурів.

У композиціях, призначених для офіційних урочистостей, барокові інструментування передбачало використання *труб* та *литавр*. Вони також впліталися у загальну чотириголосну фактуру – найчастіше як звуковий регістр, долучений до гобойів та скрипок. Труби вже з першого погляду можна відрізнити від сучасних інструментів: як і валторни, вони є натуральними інструментами, не мають жодного вентиля і являють собою просто металеву трубку. З одного боку вона закінчується розтрубом (голосовою чашею), а з другого – має котлоподібний мундштук. Залежно від напруження губ можна видобути натуральні звуки, що становлять обертони основного звуку, відповідні довжині інструмента. На натуральній трубі (in C) можна взяти тільки наступні звуки:



(На трубі «D» все на тон вище). У зв'язку з тим, що одинадцятий натуральний тон f' зависокий, «посередині між f та fis, ні першого ні другого не можна взяти чисто; маємо справу з музичним гермафродитом...» (Альтербург, «Trompettenkunst» – «Мистецтво гри на трубі», 1795), а тон тринадцятий, a², лежить занизько, цю фальш намагалися вирівняти передуванням або замикали великим пальцем транспонууючий отвір, який транспонував усю шкалу інструмента на кварту вище, через що f' і a² ставали четвертим і п'ятим натуральними тонами і могли бути зіграні чисто. Цей метод, заново відкритий О. Штайнкопфом, використовується і в нинішніх інструментах. Форма вигину труб – округла або довгаста – була змінною: «Одні роблять труби вигнуті-

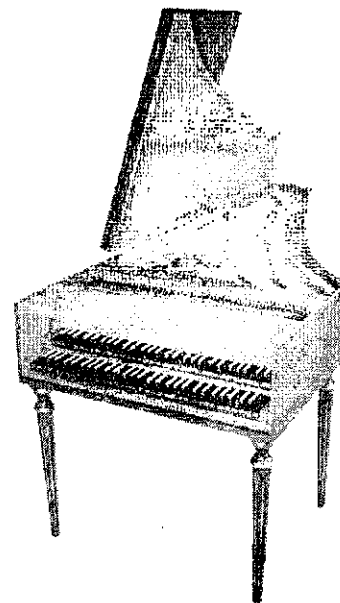
ми, як ріг листоноші, інші скручують вужем» (Преторіус, 1619). Суттєвою властивістю у будові натуральної й сучасної вентиляльної труби є різна мензура (так називається відношення перетину до довжини). Сучасна труба «С» при аналогічному перетині вдвічі коротша за натуральну трубу, і великі відстані, що розділяють звуки другої та третьої октав, можуть бути «скороченими» завдяки використанню вентилів. Цим також пояснюється значна різниця у звучанні: довгий стовп повітря в натуральній трубі ушляхетнює та вгамовує її звук, тому вона виступає гідним партнером для інших барокових інструментів.

З трубами в оркестрових творах бароко й класицизму завжди зв'язані литаври: ця традиція походить із тих часів, коли трубачі та литавристи були військовими музикантами і фанфарами сповіщали про появу високих достойників; надаючи цьому фактові належного блиску й пишноти. Барокові литаври з XVIII століття зроблені інакше, ніж сучасні. На їх неглибокий корпус із дуже прямовисними стінками була нап'ята досить груба шкіра. По цих литаврах ударили палками, зробленими з дерева або слонов'ячої кістки (без фільцу!), «які спереду були виточені у формі кільця» (Даніель Шпеер, «Grundrichtiger Unterricht» – «Грунтовна підготовка», 1687). Звучали вони не грубо й темно, як зараз, а тонко і ясно, завдяки цьому виразно акцентуючи акорди труб. Часто наявні у Баха тремоло виконувалися не за допомогою швидких поодиноких рухів дерев'яних палок, а – як на малому барабані – їх постійне рокотання утворювалося завдяки багаторазовому підскакуванню палички.

Крім цього стандартного інструментарію барокового оркестру, існували також інші інструменти, які використовувалися для спеціальних завдань. Валторни, що були до кінця XVII віку чисто мисливськими інструментами, з 1700 року почали з'являтися також і в «серйозній» музиці. Спочатку композитори використовували типові для рогу мотиви, які черпали з ловецької музики. Проте ще раніше були відкриті можливості натуральної валторни щодо виконання романтичних мелодій *cantabile*; звуки, що лежали «між» натуральними, бралися шляхом затискання рукою розтруба і це призводило до цікавої зміни барви.

«Душею» барокового оркестру є клавесин. Музикантам, які грали без диригента, він не тільки допомагав у ритмічній організації, але як інструмент *basso continuo* забезпечував гармонічний розвиток твору за допомогою акордів та доповнення голосів. Проте, щоб у фрагментах *tutti* виділити басову лінію та надати їй більшої сили, найнижчий голос часто довірявся гамбі, віолончелі чи контрабасові, а інколи й фаготіві.

Загалом, клавесин є історичним інструментом, чий розвиток закінчився у XVIII столітті. Однією з найхарактерніших його рис, що становить суть інструмента, є постійна, незмінна динаміка. Довершеної експресії та співучості (на цьому інструменті найвищою метою була гра *cantabile*) виконавець мусив досягати за допомогою найвитонченіших агогічних нюансів. Звичайно, звук клавесина сам по собі повинен зву-



Двомануальний клавесин роботи Гьорманса-Таскіна із колекції Рассела в Единбурзькому музеї історичних інструментів, 1764-1783.

чаги настільки жваво й цікаво, щоб слухач не нудьгував від нечастих змін звуку. Історичні клавесини, яких ще багато збереглося, виконували ще вимогу ідеально; їх звучання повне і ясне, вони були оснащені кількома рядами струн, із яких два відповідають нормальній висоті звуку (8 футів)*, а один на октаву вищий (4 фути); ці «регістри» роблять можливою відмінність *solo* і *tutti* (один із регістрів гучніший, інший – тихіший), включення октави надає блиску сольним партіям, поєднання двох 8-футових голосів робить звук напрочуд співучим. Ці комбінації по-

винні так використовуватись, щоб допомагали підкреслити формальну побудову твору; цілі частини часто гралися взагалі без зміни регістрів.

Цей принцип, що становить суть клавесина і клавесинної музики, при новітньому відкритті та відродженні цього інструмента в XX столітті часто ігнорувалася як виконавцями, так і виробниками. Пробували пристосувати до клавесина «досвід», накопичений при виготовленні фортепіано, і первісному інструментові у формі закритої, як і скрипка, коробки додали, на зразок фортепіано, раму з розп'ятою на ній декою. Внаслідок цього замкнутий простір, у якому звуки зливалися між собою і досягали властивої собі шляхетності, зменшився. До трьох основних регістрів додали ще нижню октаву (16 футів); це додаткове обтяження відібрало в інших регістрів повноту звучання. Хибно розуміючи засади клавесинної гри й звучання цього інструмента, максимально відокремили регістри і механізм їх сполучення перенесли до педалі, що надавало виконавцеві можливість змінювати їх під час гри і тим самим викликати враження динамічних змін. У нових інструментах це викликане необхідністю, бо динамічні урізноманітнення дозволяють відвернути увагу від дуже убогого звуку сучасних клавесинів. Вони – о диво – значно тихіші від давніх, крізь звук оркестру проходить лише

* Ця назва походить від довжини нижньої найдовшої труби ноти С (До великої октави) органного регістру *Principial*, яка становить 243,8 см., або 8 футів, і стоєється звукової висоти регістру, перша нота якого відповідає звуку С (До великої октави) у роалі. (Прим. ред.)

металева дзенькація. Нинішні клавесини не схожі на старовинні. Старий інструмент або його точна копія може стати – завдяки своєму чудовому та інтенсивному звучанню – центральним інструментом ансамблю. Брак звукової рівноваги (занадто тихий клавесин – занадто гучні духові та смичкові), крім іншої акустики залів, є однією з найістотніших змін оригінального звукового образу...

Якщо з'ясувати динамічні можливості барокового оркестру, то їх можна порівняти з бароковим органом. Окремі інструменти та їх групи трактуються взагалі як органічні реєстри. Додавання або усунення різних груп інструментів призводить до зміни динамічної лінії чотириголосся, яке продовжується надалі. Ця «режисура звукових груп» використовувалася, передовсім для підкреслення формальних структур, уможливлювала ефекти piano – forte, приносила багатство мікродинамічних змін, проте ніколи не була класичним «crescendo».

Загалом, завершуючи це питання, треба відзначити, що звучання барокового оркестру було значно тихішим, але разом і гострішим, агресивнішим та більш барвистим, ніж звучання сучасного оркестру, народженого у XIX столітті з появою нових музичних потреб. Аналогічно відрізняються один від одного барокові та романтичні органи.

Взаємозв'язок слова і звуку в інструментальній музиці бароко

Спроби використати музику для передачі вражень, що її не стосуються, робилися давно. Ця її додаткова функція набрала розмірів, які заслуговують на увагу; що правда, найрізноманітніші способи й методи підлягають взаємопроникненню і не завжди їх вдається розпізнати, проте можна зазначити чотири головні напрямки: акустичну імітацію, музичне відтворення якихось образів, музичне представлення думок або почуттів і, нарешті, перекладання мови слів на мову звуків. Особлива чарівність такої музики полягає в тому, що все це – позбавлене тексту – виражається лише чисто музичними засобами.

Найбільш примітивною формою, і при тому ж найкумеднішою, є звичайне наслідування, наприклад, голосів звірів або характерних музичних інструментів – починаючи від XIII віку, через англійську «солов'їну» музику (біля 1600), цей вид музичного жарту, що розроблявся з виразною радістю, можна зустріти у творах багатьох французьких, італійських та німецьких композиторів аж до Бетховена, Ріхарда Штрауса чи навіть пізніших митців. Протягом віків сформувалися музичні формули, які викликають певні асоціації і завдяки цьому можуть служити містком між образом і музикою. Третьою можливістю в програмній

музиці є передача думок та уяви за допомогою досить складних асоціацій. Саме тут, у музиці бароко, згладжуються грані так званої абсолютної музики. Барокова – завжди прагнула щось виражати, хоча б якісь загальні почуття, або викликати певний «афект». Ну і, нарешті, «мова звуків», яка, починаючи десь із 1650 року, протягом двох століть відіграла фундаментальну роль у музиці.

Гамбурзький музичний директор, секретар англійського посла Йоганн Маттезон, один із найосвіченіших та проникливих спостерігачів свого часу, назвав музику «мовою, благословенною на всі віки». Наскільки дослівно був зрозумілим вираз «мова», свідчать декілька цитат із Найдтхарта, Кванца і Маттезона (перше десятиріччя XVIII століття): «Остаточною метою музики є передача за допомогою лише ритмів усіх афектів однаково довершено, як це робить найкращий промовець» (Найдтхарт); «Музика – це ніщо інше, як мистецька мова» (Кванц); «Якщо хтось хоче схвилювати інших гармонією, повинен знати, як вишуканими звуками та їх вигадливими зіставленнями без слів передати всі порухи серця. І то так, щоб його схильності, інстинкти, знаки й сила, ніби у справжній мові, могли бути цілком і ясно зрозумілими для слухача»; «Інструментальна мелодія (...), позбавлена допомоги слів і голосів, прагне вразити однаково сильно, як і та, що робить це разом зі словами»; «Наш спосіб викладу музичного матеріалу тільки тим і відрізняється від риторичних положень звичайної мови, що іншим є його об'єкт або предмет; тут треба мати на увазі ті ж самі шість пунктів, обов'язкових для промовця, а саме: вступ, експозицію, тезу, доказ, заперечення, висновки» (Маттезон). Далі, всі підручники і музично-теоретичні розробки, що з'явилися у першій половині XVIII століття, присвячували риторичі розгорнуті розділи; її фахова термінологія присутня також і в музиці. Складено каталог постійних формул (музичних фігур), що служать для відтворення певних афектів і «риторичних зворотів»; він був делкою мірою словником музичних можливостей. Такі чисто вокальні форми, як речитатив та аріозо, часто набирали інструментальної форми; легко можна було собі уявити відповідний до них текст. Цьому останньому ман'єристичному етапові передував довгий період розвитку, що сягав часів емансипації інструментальної музики. Перші венеціанські інструментальні канцони кінця XVI століття з'явилися під сильним впливом французьких chansons, проте запас певних мотивних формул, перенесених з однієї категорії музики в іншу не сприймається як цитати. Подібне застосування до 1600 року у французькій та англійській музиці Cantus firmus григоріанського або світського походження взагалі не вказує залежності між текстом такого cantus та його новим використанням. (Маю на увазі англійські фантазії In Nomine, призначені для віоли, а також фантазії Du Canto, в основі яких лежать світські та церковні Cantus firmi). Справжні асоціації, пов'язані зі значенням та розвитком подій, або ті, що є найбільш характерними рисами «промовистої» інструментальної музики, знаходимо тільки в програмній му-

зиці, особливо в музичних образах, що відтворюють звуки битви, або тих, що зображають природу з наслідуванням голосів звірів та відгону полювання. Ці твори, загалом досить примітивні, сприймаються винятково як образи і не мають жодної лінії розвитку (що притаманне розповіді). Найпершими інструментальними творами, в яких музика намагалася щось розповісти дуже піднесено, виразити щось конкретне, були скоріше за все англійські funerals та французькі tombeaux XVII і XVIII століть. Вони, вочевидь, написані на зразок погребальних од, що присвячувались конкретним особам, становлять легко розпізнавальну розповідь із прозоро складеним розвитком, який більше ста років зовсім не змінився, а саме: вступ (людина померла) – вираження власного стану (смуток) – посилення смутку аж до розпачу – утіха, розрада (блаженний мрець живе у вічному щасті) – закінчення (схоже на вступ). У творах цього типу дуже рано сформувався певний більш-менш постійний запас формул: взірцем для цих tombeaux, безперечно, була погребальна промова, побудована згідно із засадами риторики.

Особливу форму, ніби вставлену в текст інструментальної музики, знаходимо у практиці *alternatim*, що використовувалася у богослужіннях. Тут уже відносно рано був використаний орган як повноцінна «заміна» однієї зі співаючих груп, котрі виступають у поперемінному співі священика, кантора й громади. Позбавлену тексту мову інструмента розуміли хоча б тому, що її спорідненість із відомими мелодіями хоралу і виникаюча звідти однозначність «мови звуків» створювали зв'язок принципового значення. На крок далі пішов Марк Антуан Шарпантьє у своїй «*Messe pour plusieurs instruments*», де по черзі виступають клірики та оркестр великого складу і максимально використовуються можливості практики *alternatim*. У деяких розділах *santus firmus* взагалі пропущений або скорочений до невпізнання. *Gloria* виглядала десь так: «Священик інтонус *Gloria in excelsis Deo*, зразу за ним для всіх інструментів наступає *Et in terra*, далі *Laudamus te* для кліриків, *Benedictus te* для гобоїв, *Adoramus te* для кліриків, *Glorificamus te* для скрипок, *Gratias* для кліриків, *Domine Deus* для простих флейт, *Domine fili* для кліриків, *Domine Deus agnus Dei* для всіх духових інструментів, *Qui tollis* для кліриків, *Qui tollis* для скрипок, гобоїв та флейт...» і т.д.

В інструментальній музиці іншою формою розповіді, асоційованої з конкретним текстом, є цитата. До інструментальних композицій, часто переобтяжених символічним або зашифрованим значенням, додавалися мотиви вокальних творів, які вважалися загальновідомими. Такі цитати є однією із засад музичної мови і споріднені з музичними фігурами того часу. Ці фігури – більш-менш постійні мелодичні звороти – сформувалися в XVII столітті в речитативах та сольному співі для означення певних слів та почуттів. Потім вони були відлучені від тексту і згодом почали вважатися чисто інструментальними фігурами, викликаючи у слухача асоціації, пов'язані з їх первинним словом або афектом. Зміст мови звуків у реальності був значно конкретніший, ніж ми тепер визнаємо, про що нам і говорять джерела.

Кожний музикант у XVII столітті й у більшій частині XVIII свідомий того, що мистецтво, яким він займається, повинно промовляти. Риторика зі своєю складною термінологією була предметом, якого навчали в кожній школі, належала – подібно до музики – до загальної освіти. А те, що теорія афектів була із самого початку істотною частиною барокової музики – потрібно відчувати певні афекти, щоб потім передати їх слухачеві – робило спільність між музикою та ораторським мистецтвом чимось абсолютно природним. І позаяк музика одночасно становила так звану міжнародну мову, подібну до пантоміми або мистецтва міміки, вона надавала можливість виразно розповідати відмінний ритм мови окремих народів, що, безперечно, впливало на процес формування різних стилів.

Теоретики часом підкреслюють, що композиторам та виконавцям немає потреби свідомо використовувати загальні риторичні засади, як не обов'язково знаги граматику, щоб говорити рідною мовою: кожне порушення правил – незалежно від того, знають їх чи ні – відчуватиметься як неприродність. Композитори і виконавці бароко були впевнені, що публіка буде розуміти їх «мову звуків»; це нам може видатися вражаючим, тим більше, що зараз ми, як музиканти і як слухачі, маємо багато проблем із цим розумінням.

Причина в тому, що сучасне музичне життя принципово відрізняється від барокового. Ми граємо музику, яка створювалася впродовж чотирьох-п'яти століть – часом це відбувається на одному концерті – причому з'ясування питання про понадчасовість справжнього мистецтва відбуваються так часто, що ми без роздумів порівнюємо між собою твори різних епох. Натомість слухач з епохи бароко мав змогу слухати виключно сучасну йому музику, музиканти також виконували тільки таку музику; легко зрозуміти, що нюанси музичної мови були тоді зрозумілі обом сторонам.

На жаль, нам дуже часто здається, що музика, яка щось «говорить», менш цінна, ніж «чиста», абсолютна музика. Могло статися, що ми б глибше зрозуміли ту «промовляючу» музику, якби усвідомили собі, що барокова і значна частина класичної музики «говорять». І якби ще до того облишили презирство у ставленні до музичних висловлювань.

Від бароко до класицизму

На барокову і класичну музику взагалі часто дивляться крізь призму кінця XIX століття – і саме таким чином її виконують. Щоправда, постійно з'являється – й надалі з'являються – прагнення до осучаснення інтерпретації (наприклад, відмовляються від усіх виконавських традицій та покладаються виключно на нотний текст, виконуючи доклад-

но те і *тільки те*, що записано) або інші «спроби реформ», проте найголовніше, вся «історія музики» або взагалі все, що грається – починаючи від раннього бароко аж до постромантизму, – трактується в *єдиному стилі*, а саме у тому, який притаманний музиці кінця XIX – початку XX століття, музиці Чайковського, Ріхарда Штрауса, чи Стравінського і є для неї найвідповіднішим.

У випадку музики бароко в усьому світі робилися спроби створення для неї нової мови, а власне – нового відкриття її давньої мови, або – ще точніше – відтворення мови, яку влажасмо тією давньою, проте ніхто не може напевно *знати*, як це тоді було насправді, аж поки не з'явиться хтось із тих часів, щоб підтвердити або засудити наші переконання. Чому ці спроби робляться у відношенні барокової музики? Тому що відмінність дикції, основних музичних структур тут настільки очевидна, що не одному музикантові повинна була б кинутися в очі величезна-прірва, що пролягла між самою музикою та стилем її інтерпретації; якщо різниця між творами, які виникли, скажімо, у кінці XIX століття та за часів Баха, є такою великою, то чочевидь для них мають бути використані цілком різні способи інтерпретації. В результаті інтенсивного спілкування з цією проблемою велика кількість музикантів відкрила нову музичну мову для епохи Баха; таким чином став доступнішим музичний словник, який виявився дуже переконливим. Звичайно, кожне наступне «відкриття» збуджувало суперечки та дискусії, яким не видно кінця, але *принаймні у сфері виконання музики бароко нарешті щось зрушилося. Уже не сприймається* будь-що за чисту монету; зарозумілість і самовпевненість виконавців, що спиралися на погано сприйняту традицію, замінилась позицією, сповненою зацікавлених пошуків.

Ці нові засади інтерпретації, які віднаходяться та відкриваються й надалі у відношенні до барокової музики, зовсім не обов'язково стосуються музики віденських класиків. Різкий стилістичний перетин, виразно відчутний для кожного музиканта й слухача, очевидно, унеможливилос недогляд цих відмінностей. Ніхто не вагається з визначенням стилю того чи іншого твору; хто постійно відвідує концерти, чує одразу, що твір належить до стилістичного кола Баха чи Гайдна. Стилістична різниця відчувається навіть тоді, коли твори походять з одного часу; адже ще за життя Баха у Відні чи Мангаймі існували композитори, які творили в новому стилі *galant*, який ще називали стилем *Empfindsamkeit* (чуттєвість, сентиментальність); цих композиторів – коли не мають спеціальних музично-теоритичних знань – зараховують до епохи раннього Гайдна. В перехідний момент, коли класицизм «проростав» із бароко (обидва ці поняття в даному випадку відносяться виключно до музики), відбувся суспільний та культурний переворот, в результаті якого змінилась функція музики (що вже попередньо згадувалося). Тепер її метою стало промовляння також і до неосвічених людей. Якщо побачимо різницю поміж пізньобароковим твором і класичним, зауважимо,

що в класичному творі мелодичний елемент знаходиться на першому плані. Мелодії мали бути легкими і присмними, тоді як акомпанемент – *якмога простішим*; слухач повинен був реагувати почуттями, фахові знання, необхідні для барокової музики, тут уже не конче потрібні. Музика вперше звернулася до слухача, який нічого не повинен «розуміти». З цього часу і з цього способу мислення походить і розповсюджене зараз ставлення до музики, згідно з яким її зовсім не потрібно розуміти; «якщо вона мені подобається й промовляє до моїх почуттів, якщо приносить мені якісь переживання, то значить с доброю». Межа, що розділяє бароко і класицизм, є водночас межею між важкою і легкою для зрозуміння музикою. Та легкість розуміння класичної музики привела нас до переконання, що тут немає нічого, що належало б знати й розуміти, і перешкодила прагненню до створення для неї відповідного словника.

Треба мати на увазі, що класична музика виконувалася та сприймалася людьми, які не знали музики Шуберта та Брамса (виходили з *діями бароко*). Це означає, що в класичній музиці існує дуже багато барокових елементів, і все, що є в ній одмінного від минулого, є – з точки зору сучасників – новим, незвичним і збуджуючим. Для нас справа видається зовсім іншою: на слуху масмо Шуберта, Брамса і все, що було написано потім, отже ми слухаємо класичну музику зовсім інакше, ніж тогочасні слухачі. Те, що для них було новим і збуджуючим, для нас є старим, тисячу разів повтореним, особливо внаслідок пізніших гармонічних та динамічних інновацій. Зазнавши дії пізніших «подразників», ми втратили спонтанну реакцію на первісні «подразники» класицизму. Коли йдеться про інтерпретацію, то шлях, що проходить через романтизм, втрачає сенс, якщо він позбавляє класичну музику властивої її мови й значення.

Ми все ще мимоволі виходимо з романтичного поняття музики, не бажуючи визнавати, що її треба *розуміти*. Просто вважаємо, що музика, яка не одразу до нас доходить, мало цікава і не досить добра. А якщо б ми пізнали словник, необхідний для розуміння класичної музики? Можливо, в цілому це не так важко – вистачило б навчитися декількох простих речей і тоді ми почали б наново чути значну частину музики? Ефект застарілості, якого, здається, не уникнути, якщо дивитись на класичну музику крізь призму романтизму, був би виключений; ми могли б – беручи за точку відліку розуміння музики згідно з попереднім часом – уже сьогодні, двісті років потому, знову розуміти класичну музику. Цей шлях видається мені найбільш природним та ефективним – і власне тепер знову можливим.

Стосовно періоду класицизму ще й досі не ставилося питань щодо виконавської практики, вважалос, що тут сфера інтерпретації ще здорова, що тут панує згода, що не треба змінювати способу мислення і все може залишатися, як було. На жаль, а може, на щастя, практика останніх років виявила, що все інакше. Сучасна інтерпретація класич-

ної музики видається щоразу більш віддаленою від того, що мали на думці «класики», одночасно викликаючи глибоку тривогу й непевність, які ростуть у свідомості, чи не фальшивим є обраний шлях і чи підходять старі погляди – що, виконуючи музику, слід керуватися *тільки* почуттям або тільки нотним *текстом* – для всіх епох. А звідси вже недалеко до переконання, що треба відкрити нові або знайти давні – шляхи, які ведуть до вірного розуміння музики та її інтерпретації.

Зрештою, давній слухач теж мав зовсім інше ставлення до музичного переживання. Він прагнув слухати лише щось нове, тобто тільки ту музику, яку ніколи ще не чув. Композитори ясно усвідомлювали, що твір не може бути багаторазово презентований перед тією ж самою публікою. Бо саме твором цікавилися набагато більше, ніж його відтворенням, критики розправлялися тільки і виключно з твором і, можливо, вже потім із виконанням – ситуація діаметрально протилежна у зіставленні з нинішньою, коли обговорюються й порівнюються лише деталі виконання. *Зміст* твору, який відомий до останньої ноти, сьогодні вже не є предметом дискусії.

Раніше твором цікавилися, доки був новим, потім його відклали, і в наступних століттях він ставав лише предметом студій та аналізу для чергових композиторів – ніхто, навіть сам автор, не думав про його виконання в майбутньому. Якщо замислитися над тим, як Бетховен, Моцарт чи Бах займалися творами своїх попередників, то можна зауважити, що вони вивчали їх у бібліотеках, набуваючи композиторської техніки, але ніколи їм не спало на думку виконати котрийсь із них згідно з намірами композитора. Якщо з якогось приводу комусь заманулося б виконати такий твір, то він його мав би радикально оновити. Так зробив, наприклад, Моцарт із музикою Генделя, ідучи назустріч побажанням фанатичного шанувальника музичної історії Ван Світена – зрештою, перевдягнувши ту музику в достеменно моцартівські шати. Уявімо собі фразу: «Брамс – цікаво було б послухати, як він зазвучить сьогодні. Нехай Штокхаузен приготує партитуру якогось твору, щоб її можна було виконати та представити сучасній публіці, бо така партитура, яку записав Брамс сто років тому, зараз вочевидь не слухається». Це більш-менш відповідало б ставленню тогочасної публіки до давньої музики. Погляньмо на концертні програми кінця XVIII та XIX століть. Кожна прем'єра, кожне перше виконання аж до часів Чайковського, Брукнера і Штрауса мали позитивну якість актуальності; власне це, а не відтворення давніх творів, було великою подією; якою цікавився тогочасний музичний світ. Щоправда, у програмах з'являлася давня музика (біля 1700 року цим ім'ям називали твори, які вже мали більше п'яти років), але ядром музичного життя до кінця XIX століття лишалася сучасна музика.

Яким було в XIX столітті ставлення до музики минувшини, хай пояснить нам приклад: Йоахім, славетний скрипаль, приятель Брамса й Шумана, у якійсь бібліотеці знайшов концертну симфонію для скри-

пки та альту Моцарта. Пишучи про це до Клари Шуман, він стверджував, що знайшов музичний шедевр, але природно його вже не можна виконати публічно, проте це буде для неї – як для знавця – чудовою літературою для читання, і колись це, може, вдасться спільно програти. У XIX століття виконувалися щоразу частіше твори Бетховена і Моцарта, а також – іноді – ті явно недоречні опрацювання композицій Баха і Генделя, але вони становили незначну частину концертного репертуару. Решту складала нова, сьогочасна музика!

Публічне виконання Мендельсоном у 1829 році бахівських Страстей за Матвієм висунуло давню музику поза сферу антикваріату. Вшановуючи давні часи справжньою романтичною любов'ю, абсолютно несподівано відкрили у давно забутій минувшині музику, повну почуттів. Задум, щоб її потрактувати не як цікавий навчальний експонат, а виконати наново, міг народитися тільки у добу романтизму: мендельсонівське виконання Страстей за Матвієм сучасники оцінили як музичну сенсацію, як виняткову, неповторну подію. *Жоден* із них ніколи раніше не чув цього твору, в рецензіях підкреслювалося, яка незвичайна ця музика і якими високими почуттями вона наповнена.

Попередньо ми з'ясували, що до класичної музики слід підходити з боку епохи, що їй передує, базуючись на давній, бароковій музичній мові. До найважливіших художніх засобів, які перейшли до класицизму від бароко, належать різні типи форшлагів: довгі та короткі, акцентовані та неакцентовані. Довгий форшлаг діє як допомога гармонії, неакцентований короткий – виконує ритмічну функцію. Усі вони записуються малими нотами перед «головною потоєю», а музикант, користуючись контекстом, повинен сам установити, який з них слід застосувати у даному місці. Загалом форшлаг повинен бути довгим, коли знаходиться перед консонансом – тоді він дисонує, викликає приємний біль, який розв'яже головна нота консонансу, замінить біль на добре самопочуття. У давньому словнику барокової музики значною мірою вже закована інтерпретація: для тогочасного музиканта було зрозумілим, що сам дисонанс належить зіграти голосно (*forte*), а його розв'язання – тихо (*piano*). (Варто почути бодай декілька разів, щоб переконатися в цьому). Таку давню засаду стосовно форшлагів перебрала собі післябахівська генерація музикантів. Уже Леопольд Моцарт у своїй «Скрипковій школі», опублікованій у 1736 році, але багатьма своїми поглядами посилаючись у минуле, пише, що форшлаг існують для того, аби спів, пісню зробити цікавішими та забарвити дисонансами. Він стверджує, що жоден селяк не заспівав би народної пісеньки без форшлагів, і наводить приклад певної мелодії з форшлагами, «яку заспівав би кожен селянин». Я її показував декільком освіченим музикантам-професіоналам, які не походили із села, – і жоден з них не додав до неї форшлагів. З цього можна зробити висновок, що селяк за часів Моцарта був більш музикальним, ніж нинішній музикант. (Або принаймні те, що колись очевидне, зараз не обов'язково таке).

Форшлаги успадковані новим стилем, але їх значення й нотація неодноразово змінювалися. Однією з першопричин запису форшлагів у вигляді додаткових малих нот було прагнення «правильно» записувати дисонанси, чия нотація нотами нормальної величини була б у певних випадках помилкою; тому їх записували як форшлаги. У міру того, як засади музичної орфографії ставали лагіднішими, все частіше те, що мало звучати, стало записуватися нормальними нотами. Такі форшлаги вже неможливо *побачити*, але їх можна почути.



замість

виконання

Давні засади виконання форшлагів повинні стосуватися і форшлагів, які записані великими нотами, отже, надзвичайно важливим є вміння їх розпізнавати. Це поле, на якому зустрічаються численні помилки, якщо записані таким чином форшлаги не відрізняються від «нормальних» нот.

У трактатах XVIII століття, які описують форшлаги, знаходимо твердження, що їх правильне виконання є дуже важкою справою, особливо тоді, коли вони не вміщені маленькими нотами перед головною нотою, а лише записані як ноти нормальної величини; може статися, що нерозпізнаний форшлаг буде випереджений ще одним форшлагом. (Недосвідченими музикантами це робиться й сьогодні). Леопольд Моцарт вважав, що так чинять тільки «безголові музиканти». Нерозпізнання форшлагів тягне за собою – як ланцюгова реакція – подальші помилки інтерпретації. Важко собі уявити, наскільки інакше звучить той самий класичний твір, коли всі форшлаги розпізнані й правильно виконані – і коли цього не відбувається. Завдяки цьому характер твору може цілком змінитися.

Найголовніша засада виконання форшлагів зазначає, що форшлаг не може бути відокремленим від своєї головної ноти. Це цілком природно. Форшлаг є дисонансом, який не може бути відокремленим від свого розв'язання – напруження невід'ємне від свого спаду. Власне завдяки тому, що це настільки очевидно, часто ліга, що зв'язує форшлаг із розв'язанням, просто не записувалася. Композитор сподівався, що виконавець їх злігує і без додаткових вказівок. Тепер він уже не міг би на це розраховувати, бо ми призвичаїлися грати *ноти*, а не музику, яку вони виражають. Не зіпсованому доктринами музиканту ніколи не спаде на думку відокремити розв'язання від даного дисонансу. Проте, якщо вчитель каже учневі раз у раз: «Тут композитор не написав ліги – тому не можна лігувати звуки», то певного дня цей учень просто перестане чути ці звуки злігованими і почне їх відокремлювати всупереч власному

музичному відчуттю. Це зайшло вже настільки далеко, що зараз рідко почуєш симфонію Моцарта, в якій лігування виконувалося б належним чином. Майже ніколи не чути, як розв'язання випливають з дисонансів; узагалі можна зауважити тенденцію до акцентування розв'язань паново, а часто навіть з них починають нову фразу.

Таким чином, музика може втратити свій сенс, подібно як і мова, якщо, наприклад, в якомусь реченні переставити кому на два слова вліво, а крапку – на два слова вправо. Якщо прочитасмо таким чином препарований текст, він виявиться абсолютною нісенітницею. Однією з найважливіших ланок, що з'єднують виконавську практику барокової та класичної музики, є – на мій погляд – розуміння форшлагів. У пізньоромантичній музиці виконавець мусить грати тільки те, що записано в нотах. Утім, якщо таким чином підійти до симфонії Моцарта, де елементарні речі, які були очевидними для тогочасних музикантів, не записані, то з цього вийде лише позбавлене будь-якого сенсу белькотання.

Це одним засобом виразності, успадкованим класичною музикою від бароко, є повторювання звуку (репетиції). Вони завжди мали особливе значення. В строгому стилі були, як відомо, заборонені. В давній же музиці (починаючи з 1600 року) з'являлися тільки при ономатопетиці (звуконаслідуванні) і при розщепленні звуку на склади. Репетиції є винаходом Монтеверді, який в «Combattimento di Tancredi e Clorinda» для передачі афекту шаленої люті вперше свідомо роздрібнив цілу ноту на шістнадцятки і використав це як виражальний засіб. Відтоді репетиції вживаються вже тільки тоді, коли йдеться про певні афекти, найчастіше наближені до первинної думки Монтеверді – афекти, пов'язані з емоційним піднесенням. У багатьох класичних симфоніях використовується стереотипний рух вісімок у басі, що випромінює з акомпанементу сильне збудження та напругу. Тепер це рідко нами так сприймається, бо для нас це просто позбавлені будь-якого виразу повторення-звуків або акордів. Зараз при виконанні класичної музики цілі сторінки вісімок або шістнадцяток грають так, як звичайнісінькі вісімки та шістнадцятки, а не виразне повторення звуків, яке вимагає певного напруження й збудження як слухача, так і виконавця. Звичайно, це мусить відбиватися на інтерпретації. Подібні повторення звуків часто зустрічаються вже у бароко, в стилі *conspicato*, де використовується винахід Монтеверді в *recitativo accompagnato*.

Починаючи з XVII століття, існував також, крім описаних, ще один дуже витончений спосіб повторення звуків, наближений до *vibrato*. В італійських органах вже у XVI столітті було вбудовано голос (регістр), в якому із двох труб однієї висоти звуку, але не цілком взаємно настроєних, отримували звук з ритмічним коливанням. З погляду на подібність до легко вібруючого голосу співака, цей регістр названо *voce umana* (vox humana). Це звучання використовувалося вже після 1600 року в музиці для смичкових інструментів; називалося воно *tremolo* або *tremolando* і нотувалося так: Цей прийом багаторазово й

докладно описаний як смичкове *vibrato*, в якому звук завдяки пульсуючому натисканню – хвиленодібно міцніє й слабне, проте ніколи не переривається. В духових інструментах цей самий ефект, що називається *fremissement*, виконується, як свого роду ритмічне *vibrato* – без застосування язика, а тільки за допомогою дихання з використанням діафрагми. Цей ефект, що викликає сильне враження, знайшов застосування передовсім у тихих фрагментах акомпануючих голосів. Далєбі завжди означає смуток, терпіння, біль. Можливості диференціювання – подібно до всіх виражальних музичних засобів – просто безмежні: від майже нечутного вібрування аж до *staccato*. Деякі композитори намагалися окреслити його за допомогою диференційованої нотації. *Смичкове vibrato* та *fremissement* були засобами, яких майже два століття вимагали лише всі композитори. Зараз вони взагалі не розпізнаються – їхня нотація інтерпретується облудно, як вказівка, що стосується способу застосування смичка. При цьому забувається, що в XVII та XVIII століттях не існувало жодного технічного означення скрипкових штрихів, натомість кожен знак виражав прагнення композитора стосовно артикуляції або вимови.

Поява та розвиток мови звуків

Близько 1600 року, чи трохи більше, ніж посередині життя Монтеверді, у західній музиці відбувся справді радикальний поворот, якого не було ніколи перед тим і який не міг би відбутися потім. До цього моменту музика передовсім була «омузиченою» поезією, писалися пісні, мотети й мадригали світської або релігійної тематики, а настрої віршів служив основою музичного виразу. Йшлося про те, щоб переказати слухачеві не *текст*, а його передумову, отже, композитор шукав наслідку з настрою поезії. Наприклад, любовний вірш, що передає слова якоїсь закоханої особи, набирав вигляду багатоголосного мадригалу настільки вишуканої форми, що ця особа перетворювалася на цілковито абстрактну постать. Про реалістичний вигляд чи якийсь діалог взагалі не було мови, текст, зрештою, ставав зовсім незрозумілим, через те, що окремі голоси вступали імітаційно, одночасно співалися різні слова. Такі багатоголосні композиції, але без тексту, складали також багатий репертуар інструментальної музики; просто вони пристосовувалися музикантами для гри на різних інструментах. Такого роду інструментальна й вокальна музика була загальноприйнятною основою репертуару й усього музичного життя. Це була замкнута ситуація, без видимих можливостей подальшого розвитку, що могла тривати протягом століть.

Раптом, неначе грім серед ясного неба, з'явилася думка, щоб основою музики зробити слово, діалог. Така музика мусила набрати драматичного характеру, бо вже сам по собі діалог є драматичним явищем, тому що складається із твердження, доказу, запитання, заперечення, конфлікту. Ця думка зародилася – чого можна було сподіватися в ту епоху – під впливом античності. Глибока зацікавленість старожитностями призвела до народження погляду, що грецька драма була не розмовною, а співаною. У колах шанувальників античності робилися спроби оживити старовинні трагедії, повністю зберігаючи їх античний вигляд. Найбільш знаною групою була флорентійська «Camerata», згуртована довкола графів Корсі та Барді, в якій провідну роль відігравали Каччіні, Пері та Галілей – батько астронома. Перші опери Пері та Каччіні мали насправді чудові лібрето, хоча з музичного боку були відверто поганенькими; проте вміщені в них помисли, задуми призводили до виникнення абсолютно «нової музики» – «Nuove Musiche» (назва полемічно-програмної праці Каччіні) – музики барокової, музики, що промовляє.

Те, що можна знайти про Каччіні у більшості енциклопедій, на жаль, дуже далеке від того, що пише він сам. Зараз його всюди вважають майстром орнаментованого барокового співу. Проте, якщо ближче познайомитися з його науковими працями, які значно цікавіші за все написане про нього, то можна зауважити, що він, визначаючи нові виражальні засоби, найважливішим із них вважав сценічну експресію. Колоратури та всякого роду прикраси рекомендуються *тільки* там, де вони підкреслюють експресію слова, або тоді, коли дозволяють співакові приховати недоліки свого сценічного вигляду («...пасажи були винайдені не тому, що вони *потрібні*, а... щоб лоскотати вуха тих, які не розуміють, що то значить співати з почуттям»). Суттєвою новизною цих перетворень є те, що текст – часто у формі діалогу – опрацьовувався суто односторонньо, зі збереженням ритму й мелодики мови. Йшлося лише про те, щоб слово передавалося з якнайкращою експресією і найбільш зрозумілим способом. Музика мала лишатися виключно фоном, її завданням було створення дискретної гармонічної платформи. Усе те, що досі вважалося чисто музичною справою, було відкинуте як невластиве. Тільки в місцях особливо інтенсивної сили виразу зміст слів відповідно підкреслювався часто за допомогою несподіваних гармоній. В цій новій формі – протилежній мадригалу, в якому окремі слова та їх групи часто повторювалися, – репетиції слів не відбувалося. У нормальному діалозі слова повторюються лише тоді, коли вважається, що партнер їх не зрозумів, або коли прагнуть надати їм особливої ваги – так робили і в новій музиці, яку називали монодією. Галілей, товариш Каччіні, докладно пояснює, що повинен робити композитор: нехай прислухається, як між собою розмовляють люди різних суспільних

верств (у всіх життєвих ситуаціях), як розвивається розмова чи дискусія між людьми високого та низького походження, як вони звучать – і власне з цього нехай зробить музику. (Зрештою, саме так уявляли собі автентичне виконання грецьких драм). При цьому знаменно, що стиль оцей розвивався не освіченими композиторами, а саме аматорами та співаками.

Ці поривання були водночас абсолютно новими й досить шокуючими. Щоб зрозуміти, *наскільки* вони були новими, спробуймо перенестися в ті часи: уявімо, що маємо близько тридцяти років і замолоду не чули нічого іншого, ніж чудові мадригали Маренціо, молодого Монтеверді та нідерландських композиторів – багатоголосну, складну та високоезотеричну музику. Раптом з'являється дехто й каже, що музикою, ще й справжньою, є те, як люди *говорять* між собою. Це, природно, було можливим в Італії, де мова дійсно звучить мелодраматично; досить послухати людей на ринку будь-якого італійського міста, аби зрозуміти, що мали на думці Каччіні та Галілей; досить було послухати захисну промову адвоката перед судом – бракувало тільки пари акордів на лютні чи клавесні, і *речитативо* був готовий. Для згадуваних, закоханих у музику людей, яких монодія вирвала з їхнього світу мадригалів, це мав бути – як уже писалося – шок, і між іншим сильніший, ніж той, що викликала на початку нашого століття атональна музика.

Каччіні стверджував: контрапункт є витвором диявола, бо він знищує зрозумілість. Акомпанемент має бути настільки простим, щоб до нього не прислухатися, дисонанси повинні вміщуватись тільки на певних словах, для підкреслення їх значення. Усе, що пише Каччіні у своєму трактаті «Nuove Musiche» про мову, її мелодію та про акомпанемент, мало вирішальне значення для розвитку опери, речитативів, а також сонати. Каччіні виділяє три типи декламаційного співу: *recitar cantando*, *cantar recitando* та *cantare* – чи співану розмову, розмовний спів та спів. Перший тип відповідає звичайному речитативу, є ближчим до мови, аніж до співу і має дуже натуралістичний характер. У випадку *cantar recitando* – розмовного співу або скоріше декламаційного – спів виступає дещо на передній план; це більш-менш відповідає тому, що називається *recitativo accompagnato*. *Cantare* означає спів і відповідає арії.

Треба завжди пам'ятати, що все це було абсолютно новим і несподіваним, ніби раптом вигулькнуло з небуття. У розвитку нашого мистецтва напролюд рідко відбувається так, щоб нове повставало, не народжуючись із уже існуючих речей. (Вважаю гідним уваги, що тоді «нове» народилося з реалізованого у великій мірі намагання вірно відтворити щось старе, а саме музику античних греків). Для двох наступних століть це стало підставою еволюції музики, підвалиною того, що мені хотілося б означити «музикою, що промовляє».

Незвичайна ідея декламаційного співу починає бути цікавою для музики і для музикантів тільки тоді, коли потрапляє до рук музичного генія. Монтеверді був найвизначнішим композитором мадригалів своєї епохи, мистецтво контрапункту з усіма його тонкощами опанував задовго до цього нового типу музики. Коли він із своєю вражаючою композиторською вправністю вступив на примітивну царину музичної декламації, то спричинив там справжню революцію. Звісно, він не міг повністю прийняти теорію та догмати, що застосовувалися в колах Каччіні. Справжній музикант, як кажуть, «до кінчиків волосся», він не міг погодитися з тим, ніби контрапункт є продуктом сатани або, що музика не повинна бути цікавою, бо інакше відвертає увагу від тексту. Монтеверді постійно шукав виражальних засобів, отже, переймав нові ідеї, проте не трактував їх догматично. Від початку своїх перших оперних спроб, це близько 1605 року, він систематично працював над створенням власної музично-драматичної мови. У 1607 році написав «Орфея», рік потому – «Аріадну», з якої, на жаль, збереглося лише відоме *Lamento*. З того часу кожен короткий, одно- або двоголосний твір, кожний написаний ним дует чи терцет є свого роду експериментом – малою оперною сценою, міні-оперою. Таким чином поступово він доходить до своїх великих оперних творів. Наскільки ця поступовість була свідомою, можна довідатися у самого Монтеверді, котрий був високоосвіченою людиною, приятелював із Тассо, вивчав класичних та сучасних філософів. Знав достеменно, що і до чого він робить; із величезною старанністю шукав музичного виразу для кожного афекту, для кожного людського почуття, кожного слова і кожної формули мови. Відомим прикладом його систематичних пошуків є написана в 1624 році сцена «*Combattimento di Tancredi e Clorinda*». Монтеверді старанно вибирав текст, який дозволив йому виразити афект шаленого гніву. Розповідає про це так: «... не міг відшукати у творах композиторів минулих часів прикладу збудженого стилю, (...) проте, знаючи, що протилежності найбільш вражають наші душі, а зворушення є остаточною метою, яку завжди повинна ставити собі добра музика (...), з немалою тратою сил та студій намагався відшукати той тип музики. (...) Знайшов опис поєдинку Танкреда з Клориндою, прагнучи виразити співом протилежні почуття: боротьбу, благання та смерть».

Як музикант він одразу ставить собі ряд запитань: чи це правда? Чи це так істотно? Чи дійсно музика до 1623 року не мала засобів, які б дозволяли виразити найвище збудження, чи, схоже, тоді взагалі їх не потребувала? Але ж все потрібне, безперечно, існує. І дійсно: у ліричному мистецтві мадригалу не було ані гнівних вибухів, ані жодного стану виняткового збудження – чи то в позитивному, чи в негативному сенсі. Очевидно, були непотрібними. Натомість у драматичному мистецтві без

них *абсолютно* не можна було обійтись. Монтеверді звернувся до Платона і знайшов там повторення звуку. Він пише: «Я дослідив, що швидкі темпи, як це підтверджується найкращою філософією, вживалися у військових танцях, повних збудження (...), потім я зрозумів, що ціла нота може бути поділеною на шістьнадцятки, які повторюються одна за іншою; додавши до цього текст, що виражає гнів і збудження, я почув у цьому короткому прикладі схожість до афекту, якого прагнув знайти».

Віднайдену можливість вираження афекту найвищого збудження Монтеверді називає «*stile concitato*». З того часу повторення звуку починає використовуватися як виражальний засіб, а *concitato* стає повсякденним композиторським прийомом. Рівною мірою це визначення, як і його музичний відповідник у XVII та XVIII століттях, застосовувався у тому значенні, якого надав йому Монтеверді. Такого ж типу повторення зустрічаємо у Генделя і навіть у Моцарта. Монтеверді пише, що спочатку музиканти боронилися від шістьнадцятиразової гри одного звуку в одному такті. Були враженими, що від них вимагають виконання чогось абсолютно музично недоречного, тим більше, що повторення звуків у строгому письмі було забороненим. Перш за все треба було пояснювати, що тут вони мають «позамузичне», драматичне, експресивно-чуттєве значення.

Завдяки *concitato* у музику проникає щось таке, чого ще не було: чисто музичний елемент, який стосується тіла. Отже, доходимо до важливого аспекту музичної драми. У драмі неможливо уявити діалогу й розвитку обставин без дії: міміка, жест і рух усього тіла неподільні. Роль виконується всією постаттю актора. І наскільки наново відкрита Монтеверді драматична мова звуків інтерпретує та зміцнює експресію слова, настільки ж містить у собі фізичну акцію, акцію тіла. Монтеверді був першим великим музичним драматургом, який брав до уваги жест як елемент інсценізації. На мою думку, музична драма лише тоді починає існувати, коли вміщує усі вищезгадані елементи, які поєднані з тими, що стосуються тіла.

У текстах опер чи мадригалів існують певні слова-імпульси, які постійно повертаються. З тими словами пов'язані певні, завжди схожі з ними, музичні фігури. Поволі – починаючи з теорії Каччіні та його колег, через Монтеверді, який досяг вершин досконалості, – дійшло до формування каталога музичних фігур. Монтеверді зайшов так далеко, що застосовував різні фігури, надаючи одному слову розмаїтій вимові, завдяки чому воно кожного разу набувало дещо іншого значення, відповідного даному контексту. Таким чином, інтерпретація слів визначалася самим композитором. З подібною ситуацією ми стикаємося хіба що тільки у Моцарта, а потім – у Верді.

Твори, написані цією першою генерацією оперних композиторів, стали підґрунтям широкого каталога фігур певного значення, які були відомі кожному освіченому слухачеві. Згодом почало доходити до зворотного зв'язку – окремі музичні фігури могли використовуватися са-

мостійно, без тексту: слухач пам'ятав їх первинне значення і сприймав як конкретні розповіді. Це перенесення початкового вокального словника до інструментальної музики має величезне значення для розуміння та інтерпретації барокової музики. Її коріння росте з найдавніших проявів декламаційного співу, якому згодом Монтеверді надав рангу великого мистецтва.

Завдяки цьому стає зрозумілою спорідненість між інструментальною та вокальною бароковою музикою. Тут міститься джерело особливого способу діалогування поміж музичними побудовами «абсолютної» музики, сонат XVII та XVIII століть і тогочасних концертів, і навіть симфоній, що виникли вже в епоху класицизму. Ці твори очевидно склалися з думкою про мову і часто були інспіровані конкретною або абстрактною риторичною програмою.

Поступово репертуар фігур, який використовувався в монодії та речитативі, став настільки самостійним, що близько 1700 року почав сприйматися як каталог інструментальних зворотів. Бахом він знову перенесений до співу. (Може, тому багато співаків і вважають музику Баха складною для співу, бо, мовляв, написана дуже «інструментально»). Якщо пильніше придивитися до окремих фігур, які використовував Бах, то можна легко помітити, що вони походять із мелодичних зворотів розмовної мови. Це, власне, і є подальшим розвитком фігур, сформованих у монодії та декламаційному співі, розвитком їх ще більшої самостійності. У Баха риторична складова зазначена винятково виразно; він свідомо спирався на вчення Квінтіліана і згідно з його засадами писав свої твори – причому настільки докладно, що ці засади можна розпізнати наново у Бахівських композиціях. При цьому використовував – через сто років після Монтеверді – дуже удосконалений словник мови звуків, перенесений з італійської мови на німецьку. Це перенесення було пов'язане зі значним загостренням акцентів. (Представники романських народів тих часів і так вважали звучання німецької мови наскрізь твердим і «верескливим» із надзвичайно виразними акцентами). У Баха в очі насамперед кидається той факт, що весь арсенал контрапунктичних засобів поєднано з принципами риторики.

Відкриття монодії ледь не призвело до першої музичної «чистки», що могла б стати причиною знищення музики як такої, якби всі керувалися догматами «флорентійців» та цілковито відкинули б мадригал і контрапункт – до чого йшло близько 1600 року. Очевидно, це не було можливим, бо й сам Монтеверді після ознайомлення з новим стилем монодії в цілому не зрікся написання, наприклад, багатоголосних мадригалів. Це стало джерелом незвичайної стилістичної неоднорідності, яка має у нього місце навіть у межах великих композицій. В обох пізніх операх три техніки – співана розмова, розмовний спів та спів – насправді виразно розрізняються, але у третій техніці іноді він знову використовує контрапунктичні елементи давнього мистецтва мадригалу.

У Баха мистецтво контрапункту, зване «prima prattica», на відміну від новітньої драматичної монодії, званої «seconda prattica», отримало таке значення, що імітаційний та фугований стиль знову був прийнятний до виконання також і у світській вокальній музиці. Таким чином, знову з'являються твори – як в нідерландській та італійській музиці до 1600 року, – у яких тексти не співалися одночасно, а накладалися терасами один на другий, хоча окремі голоси вже користувалися окремими фігурами. Музична мова та музична драматургія також використовувалися інакше – як додатковий елемент виразу поліфонічного стилю (цього складного світу контрапункту), застосований риторичним і драматичним способом.

Наступний етап цієї еволюції приводить до Моцарта. Він володів – як свого часу Монтеверді – вмінням користуватися всіма відомими на той час технічними засобами та знаннями контрапункту, які отримали свій розвиток у період бароко. У післябахівські часи почалося відхилення від складної пізньобарокової музики, яку розуміли тільки утаємничені знавці, у бік нової музики, «натуральної», яка мала бути настільки простою, щоб її могла розуміти кожна людина, навіть така, що ніколи ще музики не чула. Моцарт рішуче відкидає концепції, що лежали в основі післябахівської «чуттєвої» музики – слухача, який визнавав ту чи іншу річ прекрасною, нічого в ній не розуміючи, він називав ім'ям «Paragone», яке в його устах набувало особливо негативного значення – та підкреслював, що сам лише виключно для знавців. Надавав величезної ваги тому, щоб бути зрозумілим для «справжніх знавців» і вважав, що його слухачі знаються на музиці і загалом освічені. У ті часи саме на ґрунті музики частіше траплялися випадки, коли люди взагалі без освіти, з виглядом беззаперечного знавця виголошували вирoki, і від того Моцарта не раз охоплювала лютя. Під час написання «Idomeneo» (грудень 1780) його батько боявся, що Моцарт у цьому творі звертається тільки і виключно до знавців: «... раджу тобі, щоб у своїй праці ти не думав лише про музичну публіку, а думав би і про ту немусичну (...), не забувай про так зване *popolare*, яке лоскоче також й довгі вуха (віслюків)».

У всякому разі Моцарт мав у своєму розпорядженні весь арсенал виражальних засобів пізнього бароко; проте для реалізації задуманої музичної драми не міг скористатися як відправним пунктом схемою італійської опери *seria*, ще й у її застиглій формі, тому перебрав деякі елементи французької опери, де чисто музична субстанція завжди підпорядкована мові (там взагалі не було арій) – таким чином, сам того не прагнучи, якоюсь мірою підійшов до початку музичної драми. Залежність від тексту у французькій опері була значно виразнішою, ніж в італійській опері XVIII століття, в якій увага концентрувалася на величезних, схематичного змісту аріях. У кожній опері з'являлася арія помсти, арія задрості, арія кохання або – під кінець – арія «все знову добре»; власне, її можна було трактувати по-різному і це часто практи-

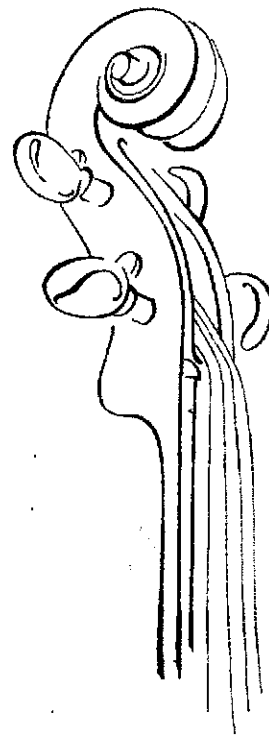
кувалося. Натомість у французькій опері зберігалися ще давні форми: речитатив, аріозо і мала арія. Це і призвело до того, що вона була як відправний пункт драматичної реформи більш придатною, ніж італійська *opera seria*. Теоретичні підстави цієї реформи були ясніше за всіх виражені Глюком, однак практично повну ціну музичній драмі повернув лише Моцарт.

У нього ми знаходимо ті ж самі засади, що й у Монтеверді. Тут не йдеться про поезію, покладену на музику, лише про драму, діалог, самотнє слово, конфлікт і його розв'язання. У Моцарта це стосується не тільки опери, але й однаково – парадокс – інструментальної музики, яка в нього завжди драматична. У післямоцартівського покоління цей драматичний, сповнений вимови елемент, все частіше зникає з музики. Причини – як уже говорилося – треба шукати у французькій революції та її культурних наслідках, які довели музику до прислужування суспільно-політичним ідеям. Слухач, залятий повинню звуків та одурманений їх звучанням, перестав бути партнером, а перетворився у споживача.

На мою думку, саме тут криється причина нинішнього нашого абсолютного нерозуміння цієї музики, що була створена *перед* французькою революцією. Я вважаю, що музику Моцарта – якщо її зводити тільки до категорії прекрасного – ми розуміємо настільки ж мало, як і музику Монтеверді. А власне, так і відбувається: звертаємося до музики, щоб насолоджуватися, зачаровуватися прекрасним. Коли читаємо описи особливо «прекрасних» виконань Моцарта, постійно натикаємося на «моцартівську радість», таке собі стереотипне формулювання. Якщо ж придивимося й вивчимо твори, яких це формулювання стосується, будемо змушені задатися питанням: чому ж «моцартівська радість»? Сучасники описували музику Моцарта як винятково багату на контрасти, проникливу, хвилюючу, вражаючу; цими епітетами тогочасні критики користувалися щодо характеристики його творів. Як же могло дійти до того, що цю музику було зведено лише до «радості», до естетичного задоволення? Яюсь одразу після прочитання одного з таких «моцартівських радісних» виконань, я запропонував моїм студентам опрацювати моцартівську скрипкову сонату, збудовану на основі французької пісні. Спочатку її грали дуже гарно, навіть сказав би, що скрипачка сповідувала ту ідею «моцартівської радості». Потім, дещо попрацювавши над цією сонатою, ми упевнилися, як сильно вона «залізає під шкіру». В ній була не лише «моцартівська радість», а й вся гама людських почуттів від щастя до смутку та страждання. Утім, часом я маю сумніви, чи варто скеровувати студентів саме у цьому напрямку? Бо ж коли люди придуть на концерт, щоб насолоджуватися «моцартівською радістю», а замість цього отримують моцартівську правду, може статися, що вона зіпсує їм настрої, відверне їх. Узагалі ми всі прагнемо слухати й переживати щось конкретне, отже, втратили притаманну колишньому слухачеві зацікавленість. Можливо, ми взагалі не хочемо вже слухати того, про що розповідає нам музика.

Чи функція нашої музичної культури має обмежитися до того, щоб після сповненого працею й конфліктами дня, ми могли б зачерпнути з музики лише радість і спокій? Чи вона більше нічого не може нам запропонувати?

Оце, власне, ті рамки, в яких розвивалася промовиста музика, драматична мова звуків: на самому початку, у Монтеверді, вона зайняла місце щасливого світу мистецтва мадригалу. Наприкінці, після Моцарта – значною мірою була сама замінена плоским малярством музичного романтизму і постромантизму. У промовистій музиці, у діалозі, що вона провадить, ніколи не йшлося виключно про прекрасне звучання; вона сповнена пристрасті, часто рясніє досить жахливими конфліктами, які проте завжди розв'язуються. Монтеверді якось (коли змушений був боронитися перед докорами, що його музика не підлягає естетичним категоріям і недостатньо «прекрасна») сказав: «Нехай всі знавці музики ще раз продумають засади гармонії і нехай повірять мені, що для сучасного композитора дороговказом є *тільки правда*».



III

ЄВРОПЕЙСЬКА БАРОКОВА МУЗИКА – МОЦАРТ

Програмна музика – opus 8 Вівальді

Проблема «абсолютної» музики, на відміну від музики програмної, представлялася вже неодноразово. Концерти періоду бароко, навіть коли мають програмні назви, зараховуються переважно до «абсолютної» музики – під тим приводом, що її скомпоновано згідно з чисто музичними засадами і що вона може бути зрозумілою і без знайомства з програмою. Мені здається, що тут мова йде про непорозуміння стосовно понять, чий виток криється в післяберлізівському розумінні програмної музики. У бароковій музиці були зовсім інші критерії, «абсолютну» музику неможливо було відрізнити від програмної, бо взагалі не існує барокової музики, позбавленої програми, якщо такою вважати драматичну дію з невідомим завершенням, часто без конкретного змісту і представлену засобами риторики. У багатьох епохах і стилях поєднання слова й музики доходить до того, щоб через відповідні мелодичні звороти зміцнити виразову силу слова; музично відображаються навіть жести й рухи тіла. Найважливішим імпульсом для музики періоду бароко був розвиток – щоб не сказати винахід – опери. Драматична монодія, впроваджена близько 1600 року, задумувалася як співана декламація тексту, причому *єдиним* завданням музики було зміцнення сили виразу *мови*; чисто музичну експресію відкидали як чинник, що відвертає увагу від найістотнішої справи – тексту. В дуже стислий час сформувався цілий каталог музичних фігур; спів мусив пристосовуватися до характеру і природного ритму мови – і кожного разу підпорядковуватись почуттям, які виражались. Подібні мелодичні та ритмічні фігури зв'язувалися постійно з певними почуттями й групами слів. Потім вони використовувалися – вже цілком свідомо – як елементи, що у сполученні з текстом, а невдовзі і *без тексту* повинні викликати асоціації, відповідні змісту слів чи фраз. У часи Вівальді цей процес уже налічував сто років і в певних царинах навіть призвів до звиродніння. У вокальній музиці музичні фігури, що природно народжувалися з декламаційного співу, розмножувалися настільки, що розуміння тексту вже стало неможливим, навіть необов'язковим – і це при тому, що слухач хоч трохи, а розумівся на мові тих фігур. В Італії, батьківщині бароко, музиканти організували мову звуків із природністю, притаманною природженим акторам, отже, ті фігури, що походили з вокальної музики, уже в середині XVII століття стали використовуватися в чисто інструментальній музиці, через що вона перетворилася на абстрактну, драматичну мову звуків. Величезна частина барокової інструментальної музики є досить театральною: вона представляє й зіставляє, згідно з правилами риторики, явища природи, душевні стани та почуття; часто чиниться це досить драматично, коли за допомогою барокової мови звуків представляється якась подія, результат якої, абстрактний або конкретний, стає зрозумілим лише наприкінці музично-драматичної дії.

Вівальді займався всіма видами театральної інструментальної музики. Як італієць та оперний композитор володів також багатим словником музичних фігур і чисто інструментальної музики. Поняття «абсолютної» музики чи музики «програмної» в його випадку видаються недостатніми. Музика Вівальді промовляє, малює, виражає почуття, представляє явища й конфлікти, і то не по черзі, а одночасно й хаотично, як того вимагав італійський темперамент при передачі подій життя у театрі часів бароко. Вівальді, безперечно, мав слухачів, яким ця мова була достеменно відома, виходячи з темпераменту, лексики й можливості порівняння. Безпосередній вплив його музики був, певно, дуже сильним. Розуміння такої музики приходить до нас набагато важче: не лишається нічого іншого, як тільки обмежитися складовими, які ми ще розуміємо, або спробувати почати слухати цю музику наново, просто слідкуючи за розвитком діалогу – і тільки в кінці знову почнемо цей діалог розуміти.


Більшість своїх концертів Вівальді написав для свого колективу – відомого жіночого оркестру з Ospedale della Pietà у Венеції. В цьому закладі, що був чимось на кшталт притулку для безпритульних або сирітського будинку (у той час у Венеції було багато таких дітей), Вівальді працював з 1704 року як учитель скрипкової гри, а з 1716 – як *Maestro de' concerti*. Здібні вихованки отримували також і музичну освіту, тут створювалися хори та оркестри, а концерти, які відбувалися щонеділі або у святкові дні, належали до міських розваг. Гру тих дівчат вихваляли до небес подорожні: у 1668 році Петер Тостальо повідомляв: «У Венеції існує жіночий монастир, чії мешканки грають на органі та інших інструментах, а також співають, і то настільки чудово, що ніде у світі не знайти музики такої ж солодкої та гармонійної. Для того, щоб послухати цю ангельську музику, до Венеції збираються люди зі всіх країв...». Цей особливий інтернаціональний оркестр Вівальді був здатний виконати будь-які найвищі професійні вимоги: екстремальні завдання, що стоять перед солістами, свідчать – ці твори писалися для осіб, які віртуозно володіли інструментами. Коли Вівальді звертався до творів із цього репертуару, щоб підготувати їх до видання друком, то взагалі їх переробляв; при порівнянні можна стверджувати, що друкована версія часто була технічно значно полегшеною, без сумніву, це робилося для більшої доступності цих творів для публіки. Еволюція Вівальді як інструментального композитора визначалася, переважно, тими можливостями, які він мав у Ospedale della Pietà; авангардний, часто експериментальний характер його творів пояснюється тим, що тут він мав шанси випробовувати будь-які найсміливіші задуми.

Також і концерти, що входять до Opus 8 «*Il Cimento dell' Armonia e dell' Inventione*» (Сміливі вправи в Гармонії та у Вигадці), очевидно, не були створені для такого видання; просто Вівальді зібрав та видав разом твори, які можна було об'єднати цією дуже промовистою назвою. Навіть група концертів «Пори року», які становлять ядро збірки, безсум-




нівно, була не новою композицією, а обґрунтуванням назви всього циклу. Тут зібрано безліч сміливих помислів. Ці концерти Вівальді насправді написав задовго до опублікування, бо у передмові, де є присвята графові Морцину, він пише: «Коли я думаю про довгі роки, протягом яких тішився наданою мені честью служити Вашій Високості в ролі придворного композитора в Італії, мені соромно, що до сього дня я не навів ще жодного доказу моєї глибокої поштивості. Отже, вирішив дати до друку цей том, щоб найуклінініше зложити його до ніг Вашої Високості; якнайпоштивіше прошу не дивуватися, коли Ваша Високість між кількома незграбними концертами знайде «Чотири пори року», які вже протягом багатьох років отримують милостиву поблажливість Вашої Високості; прошу повірити мені, що власне тому я визнав їх гідними друку – дарма, що це ті ж самі твори – бо тепер, крім сонетів, до них додалися ще й пояснення всіх наявних у них речей. Сподіваюся, що Ваша Високість оцінить їх так, ніби вони були новими». Перше видання вийшло в Амстердамі у Le Cène близько 1725 року. Вівальді, крім багатьох почесних титулів і посад, віддавна носив титул *Maestro di musica in Italia* графа Венцеслава Морцина; титул цей зобов'язував його присилати чеському аристократові композиції та опікуватися графським оркестром під час його перебування в Італії. Вівальді нагадує адресатові про втіху, яку «протягом багатьох років» дарували йому «Чотири пори року» – на час видання друком їм було вже декілька літ. Два Концерти № 9 та № 12 для скрипки *або* гобоя («Questo concerto si può fare ancora con L'Hautbois»), без сумніву, були написані як концерти для гобоя: всі інші неможливо виконати на гобої, бо виходять за верхню й нижню межу діапазону цього інструмента, ще й потребують виконання подвійних нот. Це не випадково. Схоже, Вівальді включив до збірки скрипкових концертів уже існуючі раніше концерти для гобоя, щоб таким чином запропонувати покупцеві твори легші для гри (на скрипці).

Як джерело для виконання тих концертів ми прийняли видання Le Clerc et Mme Voivin із Парижа, яке з'явилося одразу ж за першим виданням; я вважаю його гідним довіри як старанно редаговане і далі вільне від помилок. Для реалізації basso continuo після багатьох експериментів ми обрали орган; зрештою, такі вимоги впливають із старанного запису цифровки генерал-баса («Organo e Violoncello»). Саме завдяки м'якому звучанню його труб зберігаються витончені звукові образи, які утворюються смичковими інструментами, що було б неможливим у випадку застосування гострого звучання клавесина. З іншого боку, особливо виразно чути голоси, що виконують роль заповнювачів гармонії. З басового голосу також впливає, що Вівальді хотів використати клавесин хіба що в повільній частині «Осені»; тут є вказівка «Il cembalo aggreggio». Звідси в усіх частинах цього концерту застосовуємо клавесин. Поділ інструментів continuo не виникає з басового голосу, проте, на підставі використання Вівальді баса в інших творах, ми наважилися на участь контрабаса лише в місцях tutti. Тільки в повіль-

ній частині «Зими» у партії continuo з'являється окремий рядок для партії віолончелі, або ж звичний басовий голос тут виконується контрабасом та органом. Тим більше, що в цьому голосі, крім цифр, з'являються численні виконавські вказівки типу «Tasto solo» або «Tasto solo sempre». Повільні частини концертів для гобоя (№ 9 та № 12), як і скрипкового концерту № 10, надруковані на двох нотних станах, тож музиканти, які грають партію continuo, можуть слідкувати за сольним голосом та орнаментуванням (це очевидна вказівка стосовно способу акомпанемента). У партії альти («Alto Viola») існує багато знаків, які розширюють та пояснюють сонети, що слугують за програму: Concerto I, у другій частині: «Largo, si deve suonare sempre molto forte, e strappato» («Ляпро, належить постійно грати дуже гучно і detache») або ж «Il cane chi grida» («Пес, який гавкає»); у третій частині: «Allegro Danza Pastorale». Concerto II, у першій частині: «Languidezza per il caldo» («Умлявання від спеки»). Concerto III, у частині першій: «Ballo e canto de' Villanelli» («Танок і спів селян»), у такті 41: «L'Ubrichi» («Пияки»); у частині другій: «Dormienti Ubrichi» («Сплячі пияки»); в частині третій, в такті 83: «Scioppi e cani» («Постріли й собаки»). У всіх партіях «Lita» на початку третьої частини з'являється вказівка: «Tempo impetuoso d'Estate» («Бурхлива літня погода»).

Прагнучи зрозуміти італійські «вказівки темпів» у творах XVII та XVIII століть, треба постійно пам'ятати, що більшість із них (наприклад, allegro, largo, presto) були (і є) передовсім словами побутової італійської мови і що італійські композитори не вживали ці слова у якості музичних термінів, а застосовували їх згідно з мовним значенням. Allegro означає весело, безтурботно, а не швидко; тільки тоді, коли особливий вид веселості вимагає точного темпу, allegro стає посередником його значення. Загалом можна сказати, що ця вказівка у мовному плані є скоріше визначенням афекту, а остаточний темп впливає вже з контексту. Численні знаки фермат  і позначки в межах частини циклу закликають до рапсодичної гри, багатої на rubato та агогічні зміни. Вівальді подає численні виконавські та технічні вказівки. Динаміка позначена дуже витончено, причому належить знати, що велика кількість проміжних нюансів лишилася непозначеною. У цьому творі Вівальді вживає: molto forte, piano, piu piano, pianissimo. Дивна річ, що динамічні зміни проходять зовсім несинхронно у всіх голосах. Наприклад, у повільній частині «Весни» скрипка solo грає нормальним, середньої напруги звуком (без вказівки), перші та другі скрипки з групи гірієні – «sempre pianissimo» (або дуже тихо), у той же час альти повинні грати «molto forte» (дуже гучно). У повільній частині «Зими» альти грають «pianissimo», скрипка solo – середньою гучністю, скрипки з групи гірієні – pizzicato без вказівки, контрабас – «sempre piano», а віолончель – «molto forte». Такий спосіб використання динаміки вказує, що Вівальді вживає достоту імпресіоністичне звучання. Артикуляція або необхідні для гри штрихи та акценти були настільки відомі тогочасним

музикантам, що композитор – якщо все йшло нормально або згідно з обов'язковими засадами – не мусив писати жодних подібних означень.

Вівальді вміщує багато різних артикуляційних позначок і кілька знаків для прикрас, особливо у місцях, які могли бути помилково витлумаченими та зіграними інакше, ніж він хотів. Існували артикуляційні ліги, що об'єднували групи від двох до восьми нот, смичкові вібрато різної напруги: , знак + для трелі, морденту і т. д., а знак , що означає дещо середнє між вібрато та треллю (щось на кшталт чвертьтонової трелі) з'являється також у такій комбінації . Очевидно, всі непозначені місця повинні гратися з артикуляцією, що відповідає обов'язковим тогочасним засадам, причому мають бути використані всі типи штрихів аж до стрибкоподібного (sautillé) і «кинутого» смичка. У подібних місцях інших концертів Вівальді вимагав таких штрихів (свої побажання він позначав словами або ставив відповідні знаки); відомо також, як і де вони тоді використовувалися.

Стиль італійський та стиль французький

У XVII та XVIII століттях музика ще не була тим міжнародним, загальнозрозумілим мистецтвом, яким – завдяки залізницям, літакам, радіо та телебаченню – захотіла й змогла стати сьогодні. У різних середках формувалися абсолютно незалежні стилі, які з плином часу щоразу більше віддалялися від спільних витоків.

Звичайно, обмін інформацією був досить широким, що дозволяло познайомитися з цими відмінностями: мандруючі віртуози скрізь пропонували спосіб гри, типовий для їхніх рідних країн, подорожуючі шанувальники музики мали нагоду слухати й порівнювати різні стилі та музичні ідіоми в їх природному середовищі. Відтак, постало щось на зразок суперництва між «музикаючими» народами, яке ще більше виявило відмінні риси та властивості національних стилів.

Конфронтація, що тривала протягом століть, набула особливого характеру завдяки взаємопроникненню стилістичних рис з однієї країни до іншої, частково, під впливом самої музики, частково, в результаті діяльності композиторів, які жили за кордоном. У стилістично чужих середовищах вони намагалися поєднати властивості музики своєї колішньої та нинішньої вітчизни.

Причиною виникнення настільки різних, майже антагоністичних національних стилів була, вочевидь, не лише недостатня комунікація. Інакше стилістичні кордони не збігалися б «випадково» з національними. Мусили бути й інші причини, що виникали з характеру, менталіте-

ту й темпераменту цілих народів. Театральний та індивідуалістичний характер бароко призводив до розвитку та виявлення особистості – почавши від індивіда разом із усіма його рисами, аж до експозиції, звичайно, у відповідному збільшенні, чеснот (і вад), типових для окремих народів. Це явище – також і тоді – знаходило дуже конкретну форму, набуваючи своєї виразу в необачному нехтуванні всього «інакшого». Найгостріше це проявилось, звичайно, з тими народами, чий характер виразно окреслились і сформувались і які найсильніше змагалися між собою – географічно, духовно, політично й культурно: з італійцями та французями.

Стилістична різниця, яка ставала все більш виразною у XVII столітті, спиралася передовсім на протиставлення ментальності екстравертних італійців, які відкрито висловлювали свою радість та страждання, спонтанних і чуттєвих, прихильників безпосередності – і стриманих французів, холодних, наділених винятковою швидкістю мислення, шанувальників форми (в усьому). Італійці були практично творцями барокового стилю, театральність, необмежене багатство форм, фантастика й дивацтва якого ідеально збігалися з італійським характером. Коріння барокової музики також походить з Італії. Натомість тогочасна французька музика є ніби реакцією на той вибух італійського музичного вулкана.

Барокова музика була італійською або французькою. Протилежності між музичними ідіомами цих двох народів вважалися тоді нездоланими. І навіть сьогодні, незважаючи на дистанцію у три віки, вони вимальовуються досить виразно, щоб можна було зрозуміти тогочасні суперечки. В'євіль (Vieuville) у 1704 році писав: «Ми з Вами добре знаємо, що нині у нас у музиці існують дві партії, одна з яких понад усе ставить італійський смак (...) Вона виголошує безапеляційні вироки, що засуджують французьку музику як найбільш у світі позбавлену смаку. Друга партія, вірна уподобанням своєї вітчизни і має глибокі погляди в музичній науці, не може без смутку дивитись на те, що навіть у столиці королівства нехтують добрим французьким смаком».

Прірва, що поділяла обидві сторони, була настільки глибокою, що музиканти обох націй почували лише взаємне презирство один до одного; скрипалі італійської школи обмовляли гру французьких музикантів і навпаки. Зрештою, навіть не змогли б її заграти, бо стилістичні особливості стосувалися як усіх тонкощів техніки гри, так і формальних особливостей самих творів. Музику розуміли тоді як мову звуків, неможливо було музично «розповідати» мовою, якою вільно не володієш і яку не любиш. Французьких музикантів обурювала вільна італійська орнаментика: «Не до смаку це було панові Люоллі, прихильнику краси й правди (...), він вигнав би скрипаля, який додаванням розмаїтих невластивих та «ігноруючих» гармонію фігур, зіпсував би йому концерт. Чому ж не вимагається, аби всі партії виконувалися так, як вони записані?».

Злиття обох стилів спочатку вважалося неможливим. Композитори з інших країн – наприклад, з Англії або Німеччини – мусили вирішувати, на чьому вони боці. Незважаючи на спроби поєднання і навіть, у певному сенсі, узгодження цих двох стилів, які робилися в кінці XVII століття (передовсім австрійськими композиторами Муффатом і Фуксом), до синтезу в образі так званого «мішаного стилю» справа дійшла лише у XVIII столітті.

Італійська барокова музика, в якій центром тяжіння могли вважатися концерт та опера, використовує всі можливості, створені буйною чуттєвістю та уявою, аж до межі певичерпної фантазії: музичні форми чудові та сповнені пишності, домінує звучання смичкових інструментів. Італійці прагнули досягти рівня чуттєвості голосу італійського співака, який вважався взірцем. Багата орнаментика імпровізувалася сповненими фантазії виконавцями без будь-якої підготовки, що досконало відповідало спонтанному та екстравертному характеру італійців. Цікаво, що серед усіх інструментів, власне, скрипки вважалися *типово* італійським інструментом, а разом із тим – *типово* бароковим. Жоден інший не пасував краще за скрипку екстравертній італійській музиці. Скрипки однаково добре були придатними як до блискучої сольної віртуозності, так і до виконання переповненого емоціями Adagio – так би мовити, обох засад італійського музикування. Італійська барокова музика с передовсім музикою смичкових інструментів. Духові використовувалися рідко, головним чином тоді, коли йшлося про досягнення особливих ефектів або застосування інакшої звукової барви для діалогу зі смичковими. Усі італійські скрипкові школи походили з кола Монтеверді, який сам був скрипалем. Від початку його візіонерський стиль (стиль провидця) був складовою частиною італійської музики для смичкових інструментів. Через його учнів Карло Фаріну, Б'яджо Маріні та інших виникли знамениті смичкові школи в Болоньї, Римі та Неаполі.

Головними рисами французького стилю була коротка, ясно виписана форма, компактний характерний твір (Pisces) надзвичайної простоти і стислої композиції – а також опера, проте абсолютно іншого типу, ніж італійська. Це була передовсім танцювальна музика, чії форми прирівнювалися до раціональних і лінійних форм французької палацової та паркової архітектури. Прозора, стисла форма танців була ніби створена, щоб стати предметом стилізації в мистецькій музиці цього народу. Парадоксально, але факт, що остаточної форми, загально визнаної як альтернатива італійським музичним формам, надав французький музикант саме італієць, Жан-Батіст Люллі. Проте він повністю акліматизувався у Франції, а до французької музики додав хіба що децимо італійського запалу. Він також, формулюючи винятково точні вказівки, надзвичайно докладно окреслив техніку гри струнного ансамблю, включно з особливостями рухів смичка. Вона була настільки точно регламентована, що тоді стверджували, ніби завдяки їй навіть тисяча музикантів зіграла б твір *prima vista* (з аркуша) як один, єдиними штрихами! У

кожному з цих двох стилів істотна різниця проступає в орнаментуванні. В італійській музиці Adagio належало вільно оздоблювати згідно з фантазією, особливо при повторенні розділів чи частин. Правил було небагато, переважало багатство задумів. У французькій же музиці це вважалося балаганом і було заборонено. Вона не визнавала вільної імпровізації, а користувалася лише свого роду кодексом мелізмів, зрештою, дуже складним, який належало застосовувати дуже витончено у потрібних місцях. Існував каталог незліченних дрібних прикрас, що виконувалися надзвичайно докладно, згідно з точним регламентом, який визначав засади їх застосування. Порядок при нібито очевидних надмірностях, надзвичайна формальна прозорість, яка панує навіть у вступках і при найскладнішій фактурі, – усе це надає французькій бароковій музиці свого характеру та шарму. Вона справляє незвичайне враження вишуканої приємності, доступне слухачам, чутливим і вразливим до витонченого й натхненного мистецтва. У той же час – становить форму порозуміння людей схожих уподобань та освіченості. На противагу цьому італійську музику вважали блазеньською та вульгарною: «Можна сказати, що італійська музика схожа на спокусливу нафарбовану наложницю (...), яка завжди невідомо чому хоче похизуватися (...); французьку музику можна порівняти з прекрасною жінкою, чия природна і невимущена врода притягує серця й погляди, яка, ледве з'явившись, уже збуджує захват – і не повинна боятися, що зманіжена поведінка розв'язної суперниці завдасть їй шкоди...».

Італійська опера не прижилася у Франції, де сформувався оригінальний, танцювальний тип музичної драми: *ballet de cour*. Він був точкою опори, яка допомогла Люллі в другій половині століття створити типову французьку оперу. Від італійської вона відрізнялася передовсім значно сильнішим акцентуванням формального боку побудови. Airs (арії) є короткими, співаними танцями дуже компактної форми, поміж ними знаходяться надзвичайно точно ритмізовані речитативи. Акомпанемент до арій та речитативів майже завжди однаковий – тільки віолончель та клавесин. Легко зрозуміти, що італієць, слухаючи таку оперу, міг подумати, що це все ще чергові речитативи, і з нетерпінням чекав би арії, яка ніколи не з'явилася б. (Тут варто навести реакцію італійської примадонни Фаустіни, котра, слухаючи певну оперу, зберігала спокій протягом півгодини, аж у кінці вигукнула: «Коли ж нарешті з'явиться якась арія?»). Найбільшою різноманітністю звучанню надають рясні, багато аранжовані хоральні й численні інструментальні частини – танці. Під час вистави перерв у музиці немає, один короткий фрагмент безпосередньо змінюється іншим. Натомість в італійській опері кожна група речитативів (виконуваних як цілком вільна декламація) завершувалась великою арією, отже, публіка постійно мала можливість голосно та інтенсивно виражати своє схвалення або невдоволення.

Протиставлення італійської та французької музики червоною ниткою проходить через усю історію барокової музики. Берні у своїй «Музи-

чній подорожі» пише в 1773 році: «Якщо французька музика є доброю, а її вираз природним і привабливим, то італійська мусить бути поганою, або навпаки – якщо в італійській музиці знаходимо все, що собі можуть забажати незіпсовані і дуже вправні вуха, то важко припустити, що французька музика могла завдати цим вухам такої ж великої втіхи. Правда в тому, що французи не можуть терпіти італійську музику і тільки роблять вигляд, що її схвалюють та сприймають; усе це чистої води блюзнірство». Вирок Берлі видається занадто суворим, поза «чистим блюзнірством» завжди можна було знайти справжній захват від італійської музики. Щось із розряду мрії про південну чутливість сприяло тому, що французи відчували захват і заздрість щодо італійців. Плодом цього були дві відомі спроби прищеплення італійського бароко, які спліткала цілковита невдача: призначення Людовіком XIV архітектора Берніні будівничим Лувру й замовлення у Каваллі, наступника Монтеверді, опери на шлюб Короля-Сонця в 1660 році. Обидва митці не знайшли ані визнання, ані розуміння, обидва повернулися до Італії з гіркотою. Тим більше належить цінувати досягнення Люллі, який створив французам справжню національну оперу.

Для тих із нас, котрі займаються цією музикою тепер, два з половиною століття потому, це категоричне та непримиренне протистояння обох стилів уже не зовсім зрозуміле. Мабуть, протягом віків відмінності зазнали певного стирання. Частково це може відбуватися тому, що сьогодні музикоємо й слухаємо, нівелиюючи всі розбіжності значно більше, ніж тоді. Вважаю, що сувора оцінка, яку ми знаходимо в джерелах, і агресивна реакція тодішньої публіки насправді мусили мати міцніше обґрунтування, ніж те що виникає з нинішніх безбарвних виконань цієї музики. Можливо, щоб мати змогу вірогідно уявити це, ми повинні знову стати на бік однієї з цих двох музичних сторін.

Австрійські барокові композитори – спроби узгодження стилів

Одним із найдивовижніших явищ в історії музики є скупчення головних творчих сил та стилістичних тенденцій у компактно обмежених країнах та регіонах. Без виразної причини то тут, то там повстали сяючі на весь світ осередки, які після кількох обдарованих потужною творчою силою поколінь зникли, ніби вичерпавши свій потенціал. Справді, жона з європейських країн хоч раз, а деякі й кілька разів, пережила свій музичний «золотий вік». Музичні центри не завжди збігалися з найважливішими політичними осередками даного часу (навіть якщо між ними існували близькі зв'язки). Наприклад, розквіт нідерландської музики

близько 1500 року припадає на часи найбільшої політичної потужності і найрозкішнішої пишноти французького двору Людовіка XII, а також романо-германського двору цесаря Максиміліана I.

Переміщення тих музичних осередків носить різні причини. У зв'язку з тим, що не вважаю музику понадчасовим мистецтвом і завжди бачу її історичний контекст, я й намагаюся знайти відповідь на питання, наскільки ці переміщення відбувалися на ній? Були вони причиною чи результатом змін, обумовлених історичною еволюцією? І чи відбувалися ці зміни одночасно в інших видах мистецтва?

Тепер я знаю: давнє твердження про ієрархію мистецтв є безпідставним, – кожен стиль виражається *одночасно* в усіх видах мистецтва. Зрештою, не може бути інакше, бо кожен вид мистецтва є безпосереднім відбиттям духу свого часу.

Однак ментальність різних європейських народів значно різниться. Англійці, французи, німці, іспанці чи італійці по-різному мислять, по-різному висловлюються, неоднаково реагують. У процесі історичної еволюції набирають значення раз по раз інші духовні аспекти, знаходячи найсильніший відгук у тих народів, чис світосприйняття найближче. Якщо всі елементи якогось напрямку в мистецтві, якогось стилю, що розвивається в дану епоху, відповідають природним рисам характеру якогось народу, то вочевидь саме цей народ і буде ватажком у цьому стилі.

Перехід від пізнього ренесансу до бароко особливо виразно вказує на зміни цього «ватажка». Протягом одного або двох поколінь нідерландці, які вели перед до цієї пори, були витіснені італійцями. Театральність нової епохи, зростання значення особистості (також і соліста), пафос, індивідуальна експресія, що виставлялася напоказ у майже ексгібіціоністичний спосіб, – усе це ідеально відповідало італійській ментальності. Якщо йдеться про архітектуру й музику, бароко знайшло в Італії свій найповніший вираз. Італійці стали взірцем для інших народів; тепер, як раніше нідерландців, скрізь почали запрошувати італійських митців, довіряючи їм функції диригентів, солістів, композиторів.

У XVII столітті при дворах німецьких вельмож працювали музикантами насамперед італійці або ті, які мали італійський вишкіл; до французького стилю вони ставилися дуже стримано, якщо не вороже; і важко було собі уявити більше протистояння. Італійська інструментальна музика була підпорядкована сонаті та концерту; що домінують створювали розвинуті віртуозні Allegri та розлогі, співучі Adagio, у яких солісти, застосовуючи рясну орнаментику, могли проявити свою творчу фантазію. Музикантам, що звикли до вільних форм, короткі французькі танці і точно окреслений спосіб гри, якого вимагало їх виконання, видавалися чужими. Також і ті з вельмож, які близько 1700 року прагнули перебувати свої оркестри на французький стиль, зіткнулися зі значним опором: італійські музиканти відмовлялися грати французьку музику, і ця відмова виникала не стільки з їхньої впертості, скільки з очевидної неможливості почуватися вільно в обох стилях одночасно.

По́за Францією та Італією питання про переваги того чи іншого стилю вирішував смак певного володаря. При віденському дворі першість, звичайно, вели італійці. З одного боку, цісар настільки серйозно трактував політичну ворожість до Франції, що не хотів навіть чути французької мови, з другого – австрійській ментальності значно більше відповідала чуттєва італійська музика, ніж раціоналізована французька. Це означало, що протягом багатьох поколінь шанси на визнання у Відні мали тільки італійські музиканти, співаки й композитори. Підняття двох «рідних» австрійців Шмельцера й Фукса до найвищого стану серед музикантів цісарського двору може вважатися свого роду дивом. Італійські придворні музиканти звичайно прагнули вберегти «свій» оркестр від чужих, закордонних впливів. Австрійські, німецькі, чеські та французькі музиканти могли, залежно від обставин, займати місця при менших дворах або в сьвітв. Надзвичайні таланти, такі як клавесиніст Вольфганг Ебнер, скрипаль Хайнріх Шмельцер чи композитор Йоганн Йозеф Фукс, тільки тоді отримали шанси на прийняття їх до придворної капели, коли цього забажав сам цісар.

Піднесення Відня, який у період бароко став одним із головних музичних осередків, відбулося насамперед завдяки кільком цісарям із роду Габсбургів, які виявляли великий ентузіазм до музики. У Леопольда I, барокового австрійського володаря, той ентузіазм перетворився на фанатизм у повному значенні цього слова. Ця надзвичайна людина, котра панувала як цісар понад п'ятдесят років, зовсім не мала владної натури. Він був хворобливим, слабким і дуже побожним, та й мав сильнішого брата – майбутнього цісаря Фердинанда IV, тому його і було призначено до духовного служіння. Раптова смерть брата змусила його обрати роль, до якої він зовсім не був готовий. Попри це, а може, власне і не менш результативно, ніж такс ж довге панування його блискучого супротивника Людовіка XIV у Франції. Леопольд не був і в іонайменшому ступені войовничим, чудовий концерт для нього важив більше, ніж виграна битва. Генерали жалілися, що він скупився давати гроші на військо, у той же час витрачав величезні суми на оперні вистави. Через те що життя двору виставлялося більшою чи меншою мірою на публічний огляд, всі дрібні провінційні володарі намагалися наслідувати пануючі при дворі моду та звичаї. Звідси у Франції та Німеччині існувало багато дворів, що імітували стиль життя й архітектуру версальського палацу та його парків. В Австрії та Чехії унаслідували замилування, з яким при цісарському дворі ставилися до музики. Навіть найменші князі утримували при своїх дворах капели постійно оплачуваних музикантів. Абрахам а Санта Клара (Abraham a Santa Clara) писав у 1679 році: «Звучання труб та відгомін музики, що долітав із палаців і переповнював двори, створювали постійний галас, але настільки приємний, що здавалося, ніби в небесах з'явився отвір, через який на Відень випливали чергові порції радості».

Також і в численних віденських барокових костьолах, у бурсах і монастирях Нижньої Австрії, які мали уособлювати божественні резиденції, духовні та світські водночас, кожної неділі звучала чудова музика. Коли досліджуєш австрійські та чеські архіви, відкриваєш у них таку кількість творів саме з часів Леопольда I, що важко уявити, коли вони могли використовуватися. У дійсності цих композицій було ще більше, бо частина загинула протягом віків. Коли усвідомиш собі, що на рік припадають п'ятдесят дві неділі і що на зачарованому музикою дворі виконують її багаторазово протягом тижня, то зможеш вивести ступінь невинної потреби у нових творах. Берні у своїй «Музичній подорожі» з 1772 року пише про Відень: «Країна ця дійсно винятково музикальна (...). Певним чином ці здібності можна пояснити існуванням у кожному католицькому місті музичної школи при сьвітському колеґіумі, але можна подати ще й інші причини, серед яких варто зауважити ту, що у Відні немає костьолу чи монастиря, в якому кожного ранку не звучала б меса (...), яку виконують співаки у товаристві не лише органа, але також трьох-чотирьох скрипок, альта й баса, а оскільки костьоли тут щоденно заповнені, то музика ця – навіть якщо вона і не найкраща – мимохіть формує слух мешканців». У той час кожен освічений музикант умів компонувати твори, які принаймні з боку ремесла були бездоганними. Справжніх шедеврів не вміли і не хотіли слухати безперервно. Щоб не обтяжувати слухачів, складні твори мусили завжди – чого дуже домагався капельмейстер зальцбурзького двору Георг Муффат – чергуватися із простими композиціями, легкими для сприйняття.

Сам Леопольд I був не лише завзятим меломаном, а й компонував музику, причому навіть непогано. Писав меси, ораторії, танці, німецькі пісні та інтермедії до композицій, створених придворними музикантами. Часто задовольнявся створенням мелодії, а її опрацювання та інструментування довіряв своїм музикантам: Берталлі або Ебнеру. Попри те, що австрійська державна казна постійно зяяла пустою, а частенько бувала навіть боржницею, члени придворної капели отримували істинно королівську платню. У будь-якому разі у них можна впізнати попередників нинішніх високооплачуваних «зірок». Готліб Свхаріус Рінк, цісарський капітан, писав про Леопольда I та його капелу: «Цісар – це закоханий у музику артист (...); якщо існувало щось на світі, що надало йому насолоду, це несхибно була добра музика. Вона помножувала його радість і зменшувала турботи, і можна сказати, що зі всіх розваг найприємнішими для нього були хвилини, які приносив гарно підготовлений концерт. Особливо це можна було бачити по цісарських покоях. Бо, незважаючи на зміни місця резиденції, які зазвичай відбувалися чотири рази на рік, а саме, переносилися з Буга до Лаксенбурґа, звідти до Фаворіти, а потім до Еберсбурґа, всюди там в одній з кімнат знаходився цінний спінет, при якому цісар проводив усі вільні хвилини. Його капела насправді могла вважатися найдосконалішою у світі,

що не повинно дивувати, бо кожного разу цісар сам екзаменував кандидатів до неї, і були вони поціновані згідно зі своєю професійною вартістю, а не за протекцією (...). Зваживши на велику кількість досвідчених артистів у ній, можна оцінити, скільки то могло коштувати цісареві. Багато з тих людей належало до шляхти й отримувало винагороду, яка дозволяла їм жити згідно з їхнім станом. Коли цісар бував на концерті свого абсолютно незрівнянного оркестру, то відчував величезну насолоду і прислухався з такою великою увагою, ніби досі ніколи його не чув (...). Коли з'являвся пасаж, який йому особливо подобався, то заплющував очі, щоб слухати ще уважніше. А слух мав напрочуд гострий, бо серед п'ятдесяти виконавців міг уловити того, хто вжив невідповідний штрих».

Крім віденської придворної капели, в краях, де правили Габсбурги, існували ще й інші оркестри, складені відповідно до смаку їх хлібодавців, які теж користувалися особливою увагою цісаря. Найважливіший з них належав князю-архієпископу з Оломоуца, графові Карлу Ліхтенштайну-Кастелькорну. Цей багатий князь церкви збудував собі величезну літню резиденцію в Кромерижі. У сфері музики особливо цінував ефектні сольні виступи. До свого ансамблю залучав якнайкращих солістів і серед них багато чеських та австрійських музикантів. Кожен із них одночасно був і композитором; отже, цей надзвичайно віртуозний оркестр був інтенсивним мистецьким стимулом для появи величезної кількості оркестрових та камерних творів, які відрізнялися від усього, що компонувалося в той час будь-де у світі. Навіть цісар так захоплювався цією капелою, що кожного року аж двічі приїздив до Кромерижка насолоджуватися музикою. Придворні композитори писали винятково сміливі твори для «капели Ліхтенштайна», бо могли сподіватися на їх добре там виконання. На чолі цього надзвичайного колективу архієпископ поставив геніального скрипаля й композитора Хайнріха Бібера. Власне йому оркестр завдячував найважливішими композиціями свого репертуару, хоча, з іншого боку, розвиток творчості Бібера не був би можливим без інспірацій, які напливали від цього колективу. От, наприклад, величезна кількість знаменних сольних партій для труби була написана для першого трубача Павла Вейвановського, який пізніше успадкував обов'язки Бібера. Були там також знамениті тромбоністи, фьоготисти і флейтисти. Смичкові інструменти походили з майстерні найкращого в ті часи майстра Якоба Штайнера з Абсаму.

Зальцбургський архієпископ також утримував чудову придворну капелу, як і більшість інших князів. Усі вони будували показні палаци, де викладені мармуром зали становили для музики не тільки архітектонічний еквівалент, а й забезпечували ідеальний резонанс.

Звичайно, італійська музика не могла утриматися у Відні в неспотвореному вигляді. Це місто завжди було тиглем, у якому переплавлялися найрізноманітніші стилістичні напрямки. Головні постаті окремих осередків музичного життя впродовж віків зустрічалися між со-

бою на відносно нейтральному ґрунті. Тут можна було почути італійських, нідерландських, англійських і французьких музикантів. Попри тісні контакти зі слов'янською та угорською культурами до цього ще додавалися орієнтальні впливи. Крім італійської та французької музики, тут гралася угорська, чеська та австрійська народна музика, отже, врешті-решт всі стилі взаємно перепліталися й впливали один на одного. Уже в XVII столітті дійшло до формування дуже характерного австрійського стилю, в якому елементи, почерпнуті з інших стилів, були поєднані з італійською формою. Завдяки тісним контактам з Італією у Відні з'явилася опера – найсвіжіша музично-драматична новинка початку XVII століття, яка потім знайшла тут свою другу, надзвичайно прихильну, батьківщину. Відень у XVII столітті став одним із найбільших центрів італійської опери. Далєбі всі визначні оперні композитори творили тут якийсь час. У їх операх можна знайти багато чисто інструментальної музики: поза танцювальними інтермедіями, що писалися виключно балетними композиторами, існували також інструментальні інтерлюдії; також часто сюди вшліталися концерти. Танцювальні інтермедії будувалися загалом за французьким зразком, у багатьох із них використовувалися рідні мелодії, про що свідчать хоча б деякі назви: *Штайермаркер*, *Хорн*, *Гавотта tedesca*, *Штіріаца*, *Бьомішер Дюдельзак* та інші. Натомість інструментальні інтерлюдії писалися італійськими оперними композиторами особисто. Позначені назвою *Sonata* вони бували – особливо у ранніх композиторів – загалом п'ятиголосними. Їхня форма виводилася безпосередньо з італійської *canzon da sonar*. Ці багатоголосні «сонати» не треба плутати з класичними сонатами, призначеними для сольних інструментів. За часів Леопольда стилістичними полюсами інструментальної музики були французька сюїта та італійська соната. Ці два напрями, що довгий час лишилися в опозиції один до одного, в Австрії вдалося поєднати в нову чарівну цілісність. Це здійснили геніальні композитори Муффат, Фукс, Шмельцер та Бібер.

Георг Муффат цікавить нас зараз особливо тому, що в передмовях до своїх творів вичерпно розглянув усі можливі питання щодо стилю та інтерпретації. Окрім того, небуденні шляхи долі зробили з нього першорядного експерта у сфері різноманітних стилів. Він вчився в Парижі у Люллі, після чого прибув до віденського двору, де отримав прихильність Леопольда I, потім опинився в Зальцбурзі на посаді придворного композитора архієпископа. Сам себе називав першим «люллістом» Німеччини. Проте архієпископ послав його для подальшого вдосконалення до Італії. Там з'явилися *Concerti grossi* в стилі Кореллі, які Муффат дуже гарно характеризує в передмові: «Це перша збірка моїх концертів, що поєднують серйозність та веселість, їх присвячую Тобі, мій дорогий Читачу; своєю назвою вона (збірка) обіцяє найбільш вишукані співзвуччя інструментів, у яких знаходиться не тільки чисте наслідування стихійності та спокусливості мелодій балетів папа де Люллі, а й певні урочисті та витончені патетичні місця в італійській

манері й різноманітна гра музичної фантазії (...). Цей задум з'явився в мене, коли, поглиблюючи в Римі італійську манеру гри на органі та клавесині під орудою пана Паскуїні, з подивом прислухався до симфоній пана Кореллі, які виконувалися надзвичайно прекрасно та дуже старанно великою кількістю музикантів».

У присвяті, що передус *Florilegium primum*, Муффат пише: «... Як розмаїтість рослин та квітів становить привабливість саду, як досконалість знаменитих мужів виблискує численними та різнорідними цнотами на їх хвалу та публічне щастя, так і мені, для того, щоб удостоїтися честі розважати Вашу Високість, князя, наділеного мудрістю, чеснотами різного роду й виду, треба було послуговуватись не тільки одним стилем та однією метою; обставини спонукали мене спробувати створити якомога мистецьке поєднання всього того, що вдалося мені засвоїти з практики інших народів. Не мушу у цьому випадку боятися згубного осуду драгівливого двору, тим більше, що Ваша Високість звільнила певних недоброзичливих і нищих осіб, котрі моє перебування у Франції та навчання засад музики у найкращих майстрів безпідставно розцінили як мою надмірну слабкість до цього народу і визнали, що я не гідний того, щоб німці обдаровували мене прихильністю під час війни із Францією (...). Моя професія далека від шуму воєн і правди тієї верстви суспільства, задля якої вони розпочинаються. Я займаюся нотами, акордами та звуками, вправляюся у мистецтві укладання милих для вух симфоній і якщо посліую французькі мелодії з німецькими та італійськими – це не підбурення до війни, а скоріше прагнення гармонії між народами – заловідь улюбленого миру...» (Муффат володів чотирма мовами – латиною, французькою, італійською та німецькою – і ними ж писав передмови до чергових видань своїх творів. Підставою перекладу цієї цитати послужила французька версія, загально визнана найдетальнішою. - Прим. перекл.).

Муффат був першим, хто свідомо поєднував два протилежні стилі, трактуючи це як символ європейського єднання, яке належить спостерігати через призму глибокої політичної неприязні між Людовіком XIV та Леопольдом I, що призводила до поглиблення «культурної ворожечі» поміж цими двома дуже різними народами.

Муффат знав ті складності, які завдавало французьке мистецтво володіння смичком скрипалям іншої школи: «У жодному разі я не маю наміру підірвати позицію, якої досягли, не застосовуючи цієї методи, різні здібні музиканти у багатьох інших, найвизначніших сферах скрипкового мистецтва». Проте він був палким прихильником французького способу гри: «Виконання на скрипці балетних мелодій згідно зі способом гри пана де Люлілі приносить настільки вишуканий ефект, що важко знайти щось більш цільне, прекрасне та приємне».

У *Florilegium*, збірці балетних сюїт із програмними назвами, домінує французький стиль, навіть якщо в увертюрах, у багатьох танцях,

Adagio та Allegro підкреслюються італійські елементи. Виразна перевага французького стилю над італійським, а також інтенсивне й свідоме поєднання обох напрямків знаходимо у створених Муффатом в Італії *Concerti grossi*. Звичайно, вони беруть взірєць із Кореллі, однак запроваджують частини із французьких сюїт, іноді опрацьовані з італійською пишнотою. Прикраси і навіть смичкові штрихи виписані тут винятково докладно. Тільки-но сконструйований французький гобой має виконувати роль сольного інструмента, «якщо тільки хтось уже вміє на ньому грати»; отже, Муффат допускає тут майже неймовірну адаптацію й транспозицію.

Після цього авангардного твору Муффата всі австрійські композитори писали сонати та сюїти як в італійському, так і французькому стилі. Вони розробляли – на відміну від своїх італійських та французьких колег – обидва напрями, очевидно, в першу чергу переймаючи форму, а в темах часто використовуючи німецькі, угорські та чеські мотиви. Природна музична схильність віденців, чи загалом австрійців, завдяки контактам з усім музичним світом, утворила з плином часу стиль, який вміщував у собі всі форми. Від самого початку важливу роль відігравав дуже виразний фольклор Австрії, Угорщини та Чехії; його значення зросло ще більше, коли імперськими капелами почали керувати вітчизняні майстри, такі як Шмельцер і Фукс. Можна сказати, що з того моменту розпочалось компонування австрійської та віденської музики.

Йоганн Йозеф Фукс приніс рідні звучання на недоторкані терени імперської капели. Життєвий шлях і розвиток музичної кар'єри цього сина історійського селянина й досі не вдалося дослідити. Десь у тридцятилітньому віці він з'явився у Відні вже повністю освіченим музикантом, де працював спочатку органістом. Імператор почув його в одного з віденських аристократів і у 1698 році призначив придворним композитором. (Цей титул запроваджено саме для Фукса). Далі він став членом придворної капели і в 1715 році Карл VI призначив його імперським придворним капельмейстером. У наш час Фукс як композитор не користується визнанням, яке було б адекватним його вартості. Сталося це, напевно, тому, що він написав *Gradus ad Parnassum*, відомий підручник контрапункту (з якого черпали необхідні відомості для удосконалення технічної майстерності ще й віденські класики, зокрема Бетховен), автора ж теоретичної праці ніколи навіть ї не запідозрять, що він міг бути справжнім композитором*. Зрештою, тому, хто може розповісти про музику, ще й зараз чіпляють ярлик нудного теоретика; артистів воліють бачити в магічному ореолі, а до такого образу інтелект не пасує. Фукс дивився на себе інакше: «Відтоді, як почав я отримувати хоча б найменшу користь з мого розуму, я палав жадою, щоб усі мої почуття та думки присвятити музиці, і власне й надалі ще палаю ба-

* За нім. текстом – «Vollblutmusiker» – повнокровним, цілісним, досконалим музикантом (Прим. ред.).

жанням бути їй корисним; це виходить ніби проти моєї волі, звучить у моїх вухах удень і вночі, та не дозволяє сумніватися в істинності мого внутрішнього поклонання».

Слава, яку здобув Фукс як композитор упродовж свого життя, була обгрюнтованою. Він опанував усі сучасні йому стилі; від італійців навчився інструментального й оперного стилю, завдяки Муффатові йому не був чужим французький стиль Люлли та його послідовників. Крім того, він зберігав уподобання до рідного австрійського фольклору, так що у створених ним танцях постійно відлунюють штірійські *лендлери* та інші народні танці. Фукс майстерно використовував багату палітру виражальних засобів; його інструментальній музиці притаманні *природність та привітність*, церковній музиці – *художня шляхетність* строгого контрапункту, а його опери є чудовими бароковими шедеврами в італійському стилі.

Найважливішим інструментальним твором Фукса є «*Concentus musico instrumentalis*» (1701), присвячений синові Леопольда I, Йосифу I. У цій збірці сюїт представлені всі форми тогочасної інструментальної музики. Головний наголос зроблений – як в усіх сюїтах – на французьких танцювальних формах; проте тут вони підлягають типово австрійським модифікаціям, а крім того, між ними з'являються чисто італійські інструментальні твори.

Хайнріх Шмельцер без сумніву є одним із найцікавіших та оригінальних музикантів свого часу. Зростав у військовому таборі, де його батько служив офіцером. Найвірогідніше там же, крім перших музичних вражень, отримав регулярні уроки гри на скрипці. Серед польських, угорських, хорватських та чеських солдат австрійської армії були також і музиканти, причому напевне видатні народні виконавці. Шмельцер усе життя зберігав тісний зв'язок із народною музикою, а більшість його творів віддзеркалювала враження з часів молодості, проведеної у військових таборах. Ще не маючи двадцяти років, він досяг такого рівня техніки скрипкової гри, що був прийнятий до цісарської капели. Його надзвичайні здібності привернули увагу й самого цісаря. Шмельцеру доручили писати балетні інтерлюдії до більшості опер. Леопольд настільки його цінував, що в 1679 році довірив йому – як першому неіталійцеві – посаду придворного капельмейстера. Частина його творів знаходиться в Кромєрижі; вони характеризуються великими технічними та музичними вимогами, бо Шмельцер, створюючи їх, напевне, мав на увазі віртуозів, що належали до кромєризького оркестру. Формально всі ці одностайні сонати належать до італійського стилю. Деякі різні за метром частини не відокремлюються паузами, лише непомітно переходять одна в другу. Час від часу форми замикається репризою.

Хайнріх Ігнац Бібер народився 1644 року у Стражі під Ральськом (нім. Wartenberg) в Чехії. Про його музичну освіту нічого не відомо.

Можливо, що композиції та гри на скрипці він навчався у Шмельцера. Його стиль і спосіб трактування скрипкової техніки виразно вказують на добре знання стилю останнього. Помітне замилювання формами та елементами народної музики походить також, вірогідно, від Шмельцера. Так чи інакше, але між обома музикантами існували тісні контакти; Шмельцер часто приїздив із цісарем до Кромєрижа, створив багато творів для тамтешніх солістів, а свої сонати для двох скрипок із скордатурою (тимчасове перестроювання струнного інструмента) виконував там спільно з Бібером. Крім того, Бібер багато разів бував у Відні, де з рук Леопольда I – як і Шмельцер – отримав дворянський титул.

Бібер займався посередництвом при закупівлі для оркестру архієпископа всіх смичкових інструментів у Якоба Штайнера, чий витвори цінував вище інших. Це дає нам достатнє поняття про його звуковий ідеал. Невідомо, чому він покинув Кромєриж – до того ж без згоди на це князя – та осів у Зальцбурзі. У всякому разі, там він також знайшов винятково вправний оркестр і – що, може, важливіше – отримав у якості капельмейстера цікавого й патхненного композитора Георга Муффата. Сам же став його заступником.

Майже в усіх композиціях Бібера відчутно виділяється роль віртуоза-скрипаля. У більшості творів виступають більші чи менші сольні скрипкові партії, які Бібер, очевидно, писав із думкою про себе. Але й у його вокальних творах чи таких, що призначені для духових інструментів, постійно відчувається рука практика, який майстерно користується вишуканою інструментовкою і який однаково обдарований безпомилковим відчуттям ефекту. Проте Бібер завжди умів уникати небезпеки, що погрожує кожному композитору-віртуозу у вигляді спокуси, щоб усе, включно з музичним виразом, присвятити ефектам, адресованим публіці. Як релігійні, так і світські твори Бібера чудово поєднують глибокий музичний зміст із прекрасною, надзвичайно ефектною зовнішньою формою.

У його «*Sonata zvěřivá*» («*Tersonate*», або «*Sonata representativa*») наслідування голосів соловейка, зозулі, жаби, курки, півня, перепілки та kota, а також, особливо, «марш мушкетерів» були використані для створення весняної, вируючої життям скрипкової сонати. Комізм і жарт не перешкодили Біберові присвятити цю сонату «для більшої хвали Господа нашого, Діви Марії та святої Цецілії». Найвірогідніше, у часи бароко можна було навіть при дворі архієпископа сприймати собі той світ весело і в земних категоріях.

Підсумовуючи, можна сказати, що у Відні офіційно домінував італійський смак, але завдяки поєднанню італійського та французького стилів із природним музичним обдаруванням австрійців з'явився новий, надзвичайно характерний стиль.

Телеман – мішаний стиль

Тим, хто в північній Німеччині поєднав італійський та французький стилі, був насамперед Георг Філіп Телеман. Він, без сумніву, належав до найславніших композиторів свого часу. Зараз, в епоху, що орієнтована на історію, ми не можемо розглядіти художника через практику, який задовольняв величезну потребу своїх сучасників у мистецтві для щоденного життя. Одразу виносимо вирок, зневажливо називаючи його «борзописцем» («Vielschreiber» – нім.)*, – легко й просто об'єднуючи рясну творчість багатьох барокових композиторів. Абсолютно очевидно, що не кожен із тих тисяч музичних творів міг бути шедевром; їх автори, зрештою, не мали таких амбіцій – komponували твори з ясно окресленою метою, а ті своє завдання виконували з лихвою. Стосовно такого композитора, як Телеман, ми були б несправедливі, якби порівняли його з великим Бахом та заявили, що сучасники зробили «помилку в оцінці», внаслідок чого поверховий автор, який «конвеєрно» продукував твори один за одним, здобув величезної слави, а великий кантор лишився цілком незрозумілим. Справжні знавці вважали Баха найвидатнішим композитором з-поміж його сучасників, проте твори його не могли набути широкої популярності, бо тільки невеличка їх частина була опублікована. Тим більше, будучи кантором у Ляйпцігу, він писав головним чином музику для недільних богослужінь, яку не друкував. Натомість Телеман мав надзвичайно динамічну індивідуальність. Де б він не знаходився, надавав музичному життю ріпучого імпульсу, організовував колективи виконавців і ретельно займався друкуванням та розповсюдженням своїх творів. Першу оперу він написав у дванадцять років, грав на флейті, скрипці та клавесині. Не мав ніякої музичної освіти, всі свої музичні знання отримав самотужки. Будучи ще студентом у Ляйпцігу, заснував високопрофесійний колектив *Collegium musicum*, із яким пізніше Бах виконував деякі зі своїх інструментальних концертів. Довгий ряд посад, які він обіймав: Maestro di capella в Зорау та Айзенаху, музичного директора у Франкфурті і нарешті в Гамбурзі – дозволив йому оволодіти найрізноманітнішими музичними стилями. В Зорау він написав багато Увертюр a la francaise, у Сілезії познайомився з польською народною музикою, яку постійно використовував у своїх композиціях.

Світське життя, небувала активність і видатний талант – усе це приносило Телеманові успіх, де б він не був. У 1730 році він з'явився в Парижі, де мав величезний успіх, затьмаривши собою найвидатніших віртуозів-інструменталістів. Його стиль наслідували численні німецькі та французькі епігони. У своїх композиціях Телеман намагався впро-

* «Vielschreiber»: Viel - багато, schreiber - той, хто пише. (Прим. ред.)

ваджувати нове і ніколи не замикався в якомусь раз і назавжди обрано-му для себе стилі, а навпаки, завжди був у авангарді стилістичних перемін. Маючи вісімдесят років, він давав фору молодим своїми дуже новочасними творами в стилі віденсько-мангаймської школи. Телеман почувався вільно у всіх стилях, безпомилково користувався французьким та італійськими стилями, які видавалися такими неузгодженими, панував над ними як в їх чистому вигляді, так і над усілякими тонкощами, що виникали завдяки їх поєднанню. Він мав особливу схильність до незвичайних звучань та звукових зіставлень, писав також для всіх можливих інструментів. У Телемана можна знайти репертуар для ансамблів найнесподіванішого складу.

Інструментовка, добір інструментальних барв і використання технічних можливостей, створення нових звучань шляхом поєднання різних інструментів – усе це в епоху бароко ще довгий час залишалося прерогативою виконавців. У старих партитурах XVII століття дуже часто зустрічаються вказівки: «Для співу та гри на різноманітних інструментах». Ясна річ, довільно не можна було вживати й сполучати будь-які інструменти – існували неписані правила, що вказували, які інструменти пасують один до другого; проте загалом звукова реалізація якогось твору була пов'язана з даним виконанням і мала одноразовий характер. Той самий твір міг кожного разу звучати інакше і найрізноманітніші інтерпретації узгоджувалися з концепцією композитора. Партитура була абстрактним відображенням твору, представленням його музичної субстанції, а не реальною звуковою формою. Кожний maestro di capella, приступаючи до виконання твору, мусив його спочатку «опрацювати», пристосовуючи до можливостей свого оркестру, чи вирішити, що буде гратися, що буде співатися, де належить додати прикрас і ще ряд інших питань. Ця свобода підлягала певному обмеженню в міру того, як композитори почали вимагати точно визначених звукових сполучень. Ще у XVIII столітті досить тривалий час існували сліди тієї давньої свободи, про що свідчать численні вказівки типу: «Скрипка або флейта, гобой або скрипка, фагот або віолончель, клавесин або піанофорте».

Троє великих композиторів, які належали до одного покоління, – Бах, Гендель, Телеман – перші знайшли ідіому нової звукової мови, що вела від бароко до класицизму. Вони були свідомі свого новаторства та говорили про нього; інтереси Генделя були не стільки у сфері інструментовки, скільки мелодії, правила якої він вивчав спільно з Телеманом; у пошуку нових звукових виражальних засобів якнайдалі просунулися Бах і Телеман. Вони здійснили раз і назавжди, для себе і для нащадків, найсміливіші звукові марення, що їхнім попередникам удавалося реалізувати, можливо, тільки тимчасово, коли ті імпровізували в особливо сприятливих умовах. Їхня звукова палітра досягла такого багатства, яке знову вдалося отримати лише два століття потому, та й зовсім в інший спосіб. Телеман мав ідеальні умови, щоб проводити

порівняння та пошуки; кар'єра: диригента й композитора вела його по різних європейських країнах, у яких він мав можливість почути не тільки найкращих віртуозів, а й найкращих народних музикантів. «Мав щастя, – писав він про себе, – познайомитися з багатьма найславетнішими музикантами різних народів, і їх вправність завжди викликала у мене прагнення, щоб мої твори виконувалися з якомога більшою старанністю...». Усі ті впливи лишили свій слід у його композиціях, крім того, він сам із ранньої молодості грав на різних смичкових і духових інструментах, умів дуже добре пристосовувати свої твори до їх технічних можливостей. Віртуози бачили, що їх мистецтво достойно поціноване і з великим бажанням грали його твори.

Для Телемана інструментовка складала завжди основний елемент композиції; отже, у цій сфері він значно випереджав своїх сучасників, у чийх творах можна було міняти інструменти без церемоній. Уже замолоду він визнавав лише такий спосіб композиції, у якому – передбачаючи різницю в техніці гри та точне окреслення характерних рис – можна було якнайкраще використати звукові й технічні властивості кожного інструмента: «...Спізнав одмінні натури різних інструментів і не забарився їх використати з якомога більшою старанністю. Постійно переконуюся, яким необхідним і корисним є уміння розпізнавати їх основні риси, впевнююся теж, що той, хто цього не опанує, не знає ані насолоди, ані задоволення від своїх задумів. Докладне знання інструментів є насущним у композиції. У протилежному випадку:

Скрипки, як органи, взвиють,
Флейти – труби перекриють.
Гамби, женучись за басом,
Хіба трелло зойкнуть часом.
Недостатньо зубрити науку
Чи то ноту замінити в звуку –
Треба, аби кожен інструмент
Щонайкращим чином показати,
Щоб соліст щасливий був ушегт,
З цього й автор користь буде магт»

Що стосується інструментовки, то більшість творів Телемана неможливо собі уявити у виконанні колективу іншого складу, ніж це передбачено композитором. Наприклад, у *Concerto a 6, Flauto a bec Fagotto concertato* він поєднує багаторазово випробований сольний інструмент – блокфлейту з партнером в особі фагота, який досі використовувався (за дуже рідкими винятками) як звичайний інструмент басової групи оркестру, причому Телеман трактує його так, що він стає рівнозначним співбесідником.

Також і *Concerto a 4 Violini senza Basso* для чотирьох мелодичних інструментів є продовженням такого улюбленого репертуару для інструментів соло без баса; Телеман написав багато сонат і сюїт для однієї чи більше скрипок або флейт. Тут чотири скрипки трактовані рівнознач-

но, що мусить викликати враження змагання, під час якого кожен із партнерів силкується взяти гору над іншими, а лінії мелодії та баса перебираються щоразу іншим інструментом. Телеман граючись використовує тут сміливі з погляду гармонії колористичні ефекти, щоб оминути видиму незручність, яка виникає з факту, що в такому квартеті наявні чотири інструменти одного діапазону.

Щоб навести ще один приклад, який ілюструє його спосіб компонування музики та трактування інструментів, хотілося б скористатися *Увертюрою F-dur* для двох валторн та струнного оркестру; тут знову знаходимо поєднання різноманітних традицій, але цілком іншого роду. Форма французької увертюри (сюїти) тут поєднана принципами італійського *concerto*. Валторна досі служила виключно для полювання, тільки в часи Телемана увійшла до професійної музики. Варто зауважити, що перші мандрівні віртуози, які грали на цьому інструменті, як правило, були ловчими з Чехії, а у перших творах для валторни використовуються головним чином ловецькі мотиви. Застосовувалися завжди дві валторни, що грали разом, одночасно, як один інструмент; діалог завжди точився між ними та струнним оркестром. Повільні частини сюїти виходять поза звичні рамки музики того часу: Телеман тут використовує – без сумніву вперше в історії музики – особливу придатність цього інструмента до гри романтичних і ліричних мелодій. Кожен інший композитор використовував валторни тільки у швидких крайніх частинах, прирікаючи їх на мовчання в повільних розділах; проте Телеман, прагнучи найвиразніше продемонструвати *cantabile* валторни, вмістив три повільні частини поміж швидкими, які мали мотиви полювання.

Спосіб застосування духових інструментів у деяких «Дармштадтських» увертюрах Телемана також заслуговує на увагу. Зазвичай він уживав *два* гобої *obligato*, які грали в унісон із першими скрипками або допомагали окремо першим і другим скрипкам, змінюючи й забарвлюючи їх звучання по типу регістрів; іноді можна натрапити на тріо – невеличкі сольні фрагменти двох гобоїв із басом. Фагот не мав самостійної партії, тільки тримався партії віолончелі та контрабасів; іноді йому доручалися партії баса у фрагментах, які гралися гобоями соло, що, зрештою, не виникало з проведення голосів і про що виконавці вирішували *ad hoc**. Іноді Телеман вимагав квартету духових: трьох гобоїв та фагота. Цей ансамбль дійсно надалі виконує функцію регістру (третій гобой грає партію альту настільки, наскільки вона міститься у його діапазоні), створюючи, крім цього, можливість почергового тембрального обміну зі струнними; духова група є чотириголосною, як і смичкова. Це породжує особливу фактуру: тут діалог точиться вже не виключно всередині ансамблю з однорідним звучанням у формі зміни мотивів та звукових фігур, а між групами з абсолютно різним звучан-

* За власним бажанням (прим. ред.).

ням. При тодішньому сприйнятті поліхоральної техніки, акустики та режисури звукового простору це означало необхідність відокремлення духових інструментів від смичкових, навіть із можливим збільшенням кількості інструментів, що виконували партію *continuo*.

Якихось двадцять-тридцять років перед цим дуже цікаву пропозицію й спостереження на тему можливості виконання творів такого типу виклав Георг Муффат. Поділ голосів значною мірою він лишає виконавцям, описує виконання найменшим можливим ансамблем (у якому змінено середні голоси), а також найбільшим ансамблем (особливо бажаним): «Якщо маєш у розпорядженні більшу кількість музикантів, то можеш делікатно зміцнити склад не тільки великого хору перших та других скрипок, а також обох середніх альтів та баса; крім того, можеш його збагатити поєднанням кількох клавесинів, теорбанів, арф або інших подібних інструментів, проте партія малого хору, позначена терміном *Concertino*, повинна виконуватися твоїми найкращими трьома скрипачами з органістом або теорбаністом». Телеман пише, що ці два «хори» можуть розмищуватись окремо; по суті, передбачення окремого інструмента (органа або теорбана) для *continuo* обумовлюється тільки у випадку розділення ансамблів.

У деяких сюїтах Телемана партії духових інструментів специфічної фактури протиставляються по типу концертуючих партій смичкових інструментів; проте у даному випадку не йдеться виключно про діалог між двома рівнозначними групами (цей тип діалогу тут місцями буває),

а лише про сольні концертуючі партії, у яких духові інструменти одразу виділяються завдяки власним ідіоматичним фігурам. У часи Телемана це не було загальною практикою, партії гобоїв тоді рідко відрізнялися від партій струнних. З цього боку характерним є початок дармштадтської *Сюїти С-dur*, де струнні інструменти мовчать, підкреслюючи незвичайний та винятковий характер ситуації. Початок твору групою солістів у місці очікуваного *tutti* мусив, напевно, викликати дуже сильне здивування. (П'ятдесят років потому Моцарт описує аналогічний ефект, який під час прем'єри викликала його Паризька симфонія).

Остаточо «культурний конфлікт» (між італійським та французьким стилями) призвів до збага-

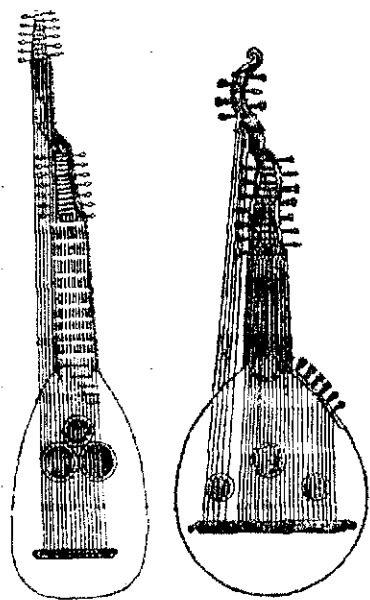
чення: виникло те, що почало називатися «мішаним стилем» і стало характерною рисою німецької музики XVIII століття; великі німецькі композитори писали французькі сюїти, італійські сонати та концерти, але завжди долучали до них елементи протилежного стилю, і локальні традиції в цьому процесі поєднання стилів відігравали неабияку роль каталізатора. На закінчення згадаймо, що існував анклав, у якому точилася еволюція корінного німецького характеру – це був простір органної музики. Безперервний ряд майстрів та учнів ведеться від нідерландця Я.Свелінка (1562-1620) через Х.Шайдемманна (1596-1663) і Й.А.Райнкена (1623-1722) до Й.С.Баха. Особливо рисою того німецького стилю органної музики є схильність до складного багатоголосся, витоки якого у давній поліфонії нідерландців, що призвело до формотворення фуги.

Барокова інструментальна музика в Англії

Барокова музика, пишнота звуків та віртуозність, театральність, блискучість, ефектність – усі ці риси цілком слушно поєднуються з нашим сучасним розумінням цієї музики, навіть якщо не завжди ми доходимо до суті справи. Немає нічого дивного в тому, що під поняттям «барокової музики» ми розуміємо насамперед італійську музику, іноді французьку, тим більше що в ту епоху саме в цих двох країнах зародилися стилістичні тенденції, найбільш характерні для цієї музики. Австрійська чи німецька барокова музика, не менш важлива, теж класифікована згідно з цими двома стилями, тим більше що кожен її взятий окремо твір виразно демонструє свою приналежність до одного з них. Рідко при цьому пам'ятають про англійську музику, бо крім великих зусиль, які робилися останнім часом, щоб привернути до неї увагу, вона лишається на дальньому плані.

Нинішні часи знаходять втіху в ефектах, у великих починаннях, тож теперішній ренесанс барокової музики абсолютно зрозумілий. Але цей ренесанс не обіймає англійської барокової музики, бо вона має прогнітлені чесноти, а бракує їй збуджуючого моторного елемента та звукового багатства звичної барокової музики. Завдяки острівному розташуванню своєї країни англійці могли значною мірою ізолюватися від європейських течій та розвивати свій власний спосіб заняття мистецтвом та спілкування з ним; вплив континентального мистецтва на англійське залишався досить незначним.

В епоху бароко, коли у всіх інших країнах найбільшу увагу приділяли зовнішньому ефекту, англійці значно більше цікавилися змістом та



Теорба.

Торбан.

глибиною виразу. Отже, англійська барокова музика не є концертною для віртуозів, які показують себе перед екзальтованою публікою, а музикою найбільш вишуканою й глибокою, для невеликого кола втаємничених. Людей, пристрасно закоханих у музику, було в Англії не менше, ніж в Італії чи Франції, може, навіть і більше, але щоб слухати музику, вони не потребували піднесеної атмосфери публічного концерту. Музичне життя точилося передовсім у численних маленьких гуртках справжніх знавців та умільців. Англійці довго, наскільки то було можливо, були прив'язані до інструментів родини віоли да гамба, з м'яким і делікатним звучанням, бо ж якість та делікатність звуку мали для них безкінечно більше значення, ніж його сила. Вони прагнули слухати активно, інтенсивно дослухаючись. Таким чином, значну кількість англійської музики XVII століття складає камерна музика. Тогочасне англійське музичне життя певною мірою можна порівняти з Австрією кінця XVIII століття, коли процвітав «великий» концертний рух, а найістотніші досягнення мали місце в камерній музиці, насамперед у сфері струнного квартету. Там також бракувало широкої аудиторії, і музика ця культивувалася в численних товариських гуртках, де більшої уваги надавали змістові музичного виразу, ніж ефектові. Нічого дивного: і тут, і там композитори свої найбільші шедеври створювали, власне, у сфері камерної музики. Це також причина незначної популярності цієї англійської музики: їй, як і класичній камерній музиці, була чужою поверхова ефектність, тому й відсунута сьогодні – подібно до останньої – на узбіччя.

Джон Купер (1575-1626) та Вільям Лейвз (1602-1645) – це два найхарактерніші й найзначніші композитори золотого століття англійської музики. Визначальною рисою тодішнього культури, яким цілком неслухно оточувалося все, що походило з-за кордону, є той факт, що Джон Купер після кількох років практики в Італії, почав уживати і в Англії ім'я Джованні Копераріо, прагнучи походити на італійця та користуватися через це більшою повагою. Цей крок видається гротескним, бо якщо порівняти твори Купера з композиціями сучасних йому італійців, то можна зауважити, з якою свободою включає він італійські елементи в рамки чисто англійських форм, а також якими нікчемними видаються перші італійські спроби створення тріо-сонати у порівнянні з першими творами цього типу, написаними в той же час самим Купером. З іншого боку, дуже цікаво придивитися до цього явища асиміляції або незалежності від національних стилів на інших прикладах. На початку XVII століття кілька італійських композиторів емігрували до Англії, щоб там упіймати щастя (наприклад Ферабоско, Лупо) – і невдовзі почали писати *чисто англійську* музику, тобто з музичного погляду стали англійцями. Купер же просто запозичив собі з Італії італійське прізвище.

Найвидатнішим з учнів Купера був Вільям Лейвз, один із найбільших композиторів XVII століття. Чарльз I любив його музику та й особисто відчував до нього неабияку прихильність. Власне для цього короля Лейвз написав величезну кількість своїх творів. Коли він загинув

у битві під Честером, багатьо поетів і композиторів на честь його пам'яті створили численні *Lamenti* – усі визнавали його велич. Творам Лейвза притаманні надзвичайна винахідливість, нечувано сучасна музична мова та вражаюча глибина виразу.

Генрі Перселл (1658-1695) – останній з довгої шеренги видатних композиторів, які уособлювали велику епоху англійської музики. Його твори ясно вказують, що й він був свідомим цього. Одним із його перших відомих творів був цикл фантазій для кількох віол да гамба (від трьох до семи), у яких цитуються, між іншим, теми Дауленда. Форма цих фантазій, досить традиційна, могла б з'явитися і за сімдесят років до цього; проте вони напроход авангардні: задумані, безсумнівно, як завершення великої епохи, але й із прагненням одночасного зазираання у майбутнє. Перселл написав їх упродовж кількох місяців, маючи віку двадцять два роки, і вони лишилися єдиними його творами для ансамблю цього типу. Технічні та звукові можливості віоли да гамба тут використані сповна.

Усі пізніші твори Перселла треба розглядати, беручи за точку відліку ці композиції: з одного боку, він вживає тогочасні танцювальні форми, мальовничі звукові ефекти чи навіть форму французької увертюри, постійно їх «англізує» – тобто надає їм більш вишуканого характеру, з другого – повертається до давньої англійської фантазії з її розлогим і пишним гармонічним розвитком.

Хоча велика епоха англійської музики закінчується на Перселлові, останнім англійським бароковим композитором слід вважати Георга Фрідріха Генделя, який найважливіші роки свого життя провів у Англії. Цікаво, що у цьому випадку композиторський стиль сформувався під впливом специфічного англійського музичного клімату. Твори Генделя істотною мірою є продовженням досягнень Перселла; без останнього їх поява була б неможливою. Не існує такого барокового композитора, чия мелодика більше впадала б до вух, ніж мелодика Генделя, що також безпосередньо вказує на вплив музики Перселла. Звичайно, те що вище говорилося про англійську музику, до Генделя вже не відноситься; зрештою, і Перселл також у деяких своїх творах застосовував перебільшені, театральні жести бароко.

Концерто-гроссо та тріо-соната у Генделя

Георг Фрідріх Гендель був першою світською людиною серед композиторів свого часу. З початку своєї музичної кар'єри він добився багатьох успіхів як у ролі композитора, так і віртуоза, а також блискучого імпровізатора в тріо на органі. Свої твори писав на певне замовлення, знаючи місце виконання й публіку, для якої вони призначалися. Цим

великим успіхом він значною мірою завдячував тому, що музичні свої розповіді формулював тією «мовою», яку розуміла публіка, а також тому, що як добрий промовець він пристосовував свої думки до рівня аудиторії. Його твори є віддзеркаленням гармонії, пануючої між композитором і слухачем, а сам він був цілком свідомим морального обов'язку, що зумовлений владою художника над душею слухача, який, сприймаючи музику, повинен ставати іншою, кращою людиною.

Гендель глибоко знав усі стилістичні тенденції своєї епохи. З вісімнадцяти років він почав працювати в гамбурзькій опері як скрипаль, ювієсиніст та композитор; маючи двадцять два роки, перебував у Італії, беззаперечному центрі барокового музичного життя, де увійшов до середовища, що групувалося навколо великого мецената мистецтва, кардинала Оттобоні. Зустрівся там із найвидатнішими італійськими композиторами (Кореллі, Скарлатті) та вивчав їх стиль. Гендель скрізь почував себе незвимушено, набираючи вправності, завдяки якій міг сам заграли все те, що скомпонував. Його культура, свобода викладу і смак у всіх сферах мистецтва (пізніше в Англії він стане власником колекції картин, гідної уваги) підтримували природжену здібність торкатися чутливих струн публіки. Від гамбурзьких часів Гендель зачислений до знаменитостей міжнародного музичного життя. Після його перебування в Італії (1706-1710) і здобутих там успіхів німецькі князівські двори сперечалися між собою про те, кому випаде щастя звабити цю нову зірку до себе. Гендель знав і, зрештою, умів використовувати свою ринкову вартість. Він був єдиним із передкласичних композиторів, якому вдалося досягти високого суспільного та майнового стану. Співпраця з видавцями забезпечувала розповсюдження його творів, а йому самому – певний прибуток. Нічого дивного немає в тому, що значна частина композицій Генделя публікувалася одночасно в різних виданнях, а деякі з них – у різних версіях та інструментальних опрацюваннях.

Гендель був також композитором, якого відкрили в ХІХ столітті ще перш ніж Бахом для використання в так званому великому музичному житті, де він зайняв більш значне місце, ніж його ровесник. Сформувався навіть щось на зразок типового генделівського стилю, що мав свій початок в Англії. Досить кинути оком на партитури великих ораторіальних творів цих двох композиторів, щоб знайти між ними істотну різницю. Музика Баха видається значно більше доопрацьованою, передовсім середні голоси в ній компактніші, згуртованіші і беруть участь у процесі музичного розвитку більш незалежно, ніж у Генделя, де їх треба трактувати в першу чергу як заповнюючі голоси; найзначніші мелодичні лінії у Генделя, зрештою, завжди знаходяться у верхніх голосах. Загалом, у Баха всі голоси опрацьовані дуже детально, всі прикраси занотовані, для імпровізації немає місця – натомість у Генделя найважливішою є виписана з розмахом мелодична лінія, деталі часто ледь намічені; більшість деталей довірено виконавцеві так само, як оздоблення в каденціях та відтинках *da capo*. Примат мелодії у Генделя в зістав-

ленні зі старанною довершеністю окремих партій у Баха дає нам ключ до змістовної інтерпретації цієї музики.

Коли повернулися до творчості Генделя – це сталося, о диво, майже одразу ж по його смерті, – почали поступово помічати, що вона придатна для показу монументальності. Описаний попередньо дуже лінійний спосіб композиції міг спонукати до інтерпретації, що підкреслює звукову пишність. Такі інтерпретації настільки добре гармоніювали з тогочасним уявленням «бароко», а можливо – із тим взірцем світської людини, який уособлював собою Гендель, що той генделівський стиль став загальноприйнятим і схваленим як властивий. Окрім помилкового приписання стилю бароко схильності до пишноти, а також – опріч того, що головні твори Генделя походять з періоду, який вже не належить до епохи бароко, – з чисто музичної точки зору цей генделівський стиль є до певної міри переконливим і можливим до розуміння. Звуковий монументалізм, народжений з інтерпретаційного стилю минулого століття, був безцеремонно перенесений на саму музику: темпи розтягнуто, випнуто акордову фактуру – і в результаті з'явився стиль гармонійний, монументальний і примітивний заразом, який дозволяв досягти душевної рівноваги задоволеному слухачеві. Такий спосіб виконання незабаром був визнаний квінтесенцією барокової музики: гігантські музичні маси за допомогою дуже простих і разом з тим помпезних акордових сполучень створюють щось на зразок настрою дитячого свята.

Відносно проста фактура, домінування мелодії, акомпануюча роль середніх голосів – усе це вже пахне класицизмом. Тут крилися суспільні питання, чи були композитори цього свідомі, чи ні. Історією доведено, що музика, яка розрахована на освічених слухачів, є езотеричною, складною і вишуканою з поліфонічного погляду – оперує свого роду таємним кодом, що відповідає культурі слухачів; музика ж, яка хоче подобатись «народові», є насамперед мелодійною, написаною, так би мовити, для голосу з акомпанементом, є такою, що хвилює «почуття». Музичне життя в Англії за часів Генделя було організоване більш незалежно, ніж на континенті, а оперна та ораторіальна публіка походила з народу.

Коли, виконуючи твори Генделя, пробуєш розсудливо застосувати засади з минулого, які відносяться до артикуляції, складу, темпів, динаміки, орнаментики, то вони видаються легкою й вправною музикою. Перевага мелодії набирає сенсу, замість пустого пафосу з'являється ясний і легкорозумілий вираз. Сама музика, зрештою, наближається все дужче до творів представників раннього класицизму і навіть до Моцарта. Сила її полягає ще і в змісті, а не лише у кількості виконавців. Для виконання «Месії» Гендель мав у розпорядженні двадцять сім осіб хору і настільки ж скромний за складом оркестр. (Великі оркестри використовували лише для виконань на відкритому просторі або у спеціальних випадках, зважаючи на особливі обставини). Немає жодної причини припускати, що ці невеликі колективи, для яких писалася музика, він трактував як обмеження чи тимчасове явище; багато деталей

можливо було реалізувати тільки з ансамблем цього типу. Для генделівських колоратур, і взагалі для його музичної мови, велике значення має виразна артикуляція нот малої тривалості – принципового елемента звукової мови тих часів. Усі тодішні трактати особливо підкреслюють важливість вірного акцентування тих коротких фраз, порівнюючи їх із складами та словами мови. На практиці одразу спостерігаємо нові перспективи, які відкриваються перед виконавцем і перед слухачем; а також те, що цей вид артикуляції можна змістовно використовувати лише у відносно малому колективі. У більшому хоровому чи оркестровому ансамблі все знову розмивається, або навпаки – акценти видаються настирливими та перебільшеними. Те ж саме відбувається з темпами: якщо вибираються швидкі темпи, як указує традиція, їх, безперечно, належить втілювати витонченим та вправним звуковим апаратом. Ідеального звукового злиття, що забезпечує потрібну ясність та прозорість звучання, можна досягти лише за допомогою інструментарію тієї епохи. Метою інтерпретації, заснованої на цих засадах, є досягнення новочасного генделівського стилю. Проте для цього слухач знову має стати активним; він уже не повинен задовольнятися місивом, приготовленим із багатства звуків, які, однак, при уважному слуханні виявляються позбавленими характерності. Музика не повинна відбуватись лише на естраді, а слухач не повинен обмежуватись розкішним плаванням у звуках, що затоплюють його; навпаки, музика повинна виникати в результаті спільних зусиль виконавця й слухача – як взаємно зрозуміла *мова звуків*. Якнайточніша інтерпретація з історичного погляду видається мені не тільки найбільш відповідною для даного твору, а також і найбільш сучасною.

Concerti-grossi Генделя, як і його органні концерти, були задумані насамперед як інтермедії, увертюри, як музика під час антрактів до його опер, кантат і ораторій; це принаймні не означає, що вони складаються з другорядної музики, – навпаки, існують свідчення, що слухачі ораторій Генделя дуже жваво цікавилися органними концертами, що виконувалися поміж окремими частинами. Більш того, ці концерти, що гралися для заповнення антрактів, часто слухали з більшою увагою, аніж той великий твір, який вважався головним цього вечора.

Дванадцять Concerti-grossi op. 6 Генделя були написані практично єдиним подихом між 29 вересня і 30 жовтня 1739 року. Це не був один із звичайних для Генделя циклів, які він добирав, готуючи для видання черговий opus, зазвичай черпаючи зі своїх найрізноманітніших більш ранніх композицій. (Проте і тут знаходяться поодинокі частини, що належали іншим творам, хоч і в меншій кількості у порівнянні з деякими композиціями). Отой винятковий «подих» є характерною рисою цих дванадцяти концертів, як і ансамбль єдиного складу: спочатку інструментами, яких потребували ці концерти, були струнні й один інструмент для реалізації гармонічної основи – continuo. Той факт, що потім Гендель до деяких із них власноруч дописав партії дерев'яних духових

інструментів, не перекреслює властивість їхнього вживання ad libitum, вони можуть бути без шкоди замінені; це одночасно вказує на спосіб, який використав Гендель, прагнучи збільшити ансамбль. Це є взірць, яким упевнено можна користуватися при виконанні того чи іншого концерту.

У своїх Concerti-grossi Гендель не дотримувався жодних тогочасних ходових точних формальних схем; мав для вибору три зразки: по-перше, давню форму церковної сонати з її послідовністю частин «повільна-швидка-повільна-швидка» (в якій повільна частина могла бути зменшеною до кількатактового вступу), по-друге, новітню форму італійського концерту Вівальді з послідовністю частин «швидка-повільна-швидка» (з розбудованою автономною повільною частиною) і, по-третє, французьку оркестрову сюїту з увертюрою в ролі вступу і численними танцювальними частинами. Проте для кожного зі своїх концертів він опорядкував власний склад частин, використовуючи ті схеми на власний розсуд.

Гендель любив – як здається – завершувати свої поривчасті віртуозні концерти легкою і простою танцювальною частиною (найчастіше менуетом). Це абсолютно не узгоджується з нашою традицією «ефектного» закінчення, яке б викликало оплески. Слухача не треба було лишати в стані піднесення – навпаки, після збудження найрізноманітнішими музичними подразниками належало привести його душу до рівноваги. Відпочинок і спокій, влагодження емоцій після пережитого хвилювання та піднесення ніби вкомпонувалися у твір. Гендель з певністю прагнув зворушити й розіграти своїх слухачів, збудити їх нервову систему, а потім це збудження приборкати й дозволити їм піти заспокоєними.

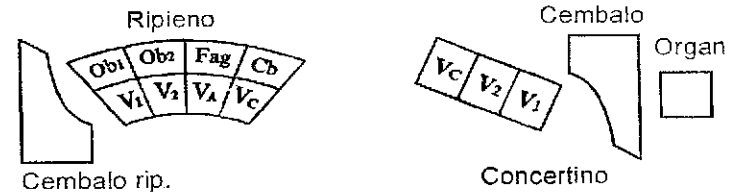
Оригінальна назва першої редакції, виданої в Уолша у 1740 році під наглядом Генделя, сповіщала: «Twelve Grand Concertos in Seven Parts for four Violins, a tenor Violin, a Violoncello with a Thorough Bass for the Harpsichord. Compos'd by George Frederick Handel. Published by the Author. London...» Згадувані раніше гобойні партії тут опущені, як і оцифрування партії віолончелі соло – що вказує на можливість другого інструмента в партії continuo. Гендель очевидно вибрав найпростішу версію, яка мала найбільше шансів знайти покупців, тим більше ще від часів Кореллі та Муффата різноманітні можливості виконання концертів цього типу були досить добре відомі і кожен музикант міг змінити їх інструментування згідно зі своїми можливостями та місцем виконання.

Concerti-grossi Генделя дуже близько споріднені з концертами Кореллі – «винахідника» форми concerto-grosso, тож і спосіб їх виконання теж мусив бути зближеним. На щастя, маємо тут вірогідного свідка, який описував стиль Кореллі і наслідував у своїх власних творах: Георга Муффата. Він мав можливість слухати перші concerti-grossi Кореллі в Римі під керуванням автора, що його спонукало до написання аналогічних творів: «Це правда, що прекрасні концерти, які я міг почути в

Римі, абсолютно нового типу, стали для мене великим захопленням, надихнувши мене на декілька задумів». Далі він описує різноманітні можливості виконання: «Можна їх грати тільки на трьох інструментах». (Це особливо стосується *Concerti-grossi* Генделя, які задумані в цілому на зразок тріо-сонати; партію альту Гендель додав уже по закінченні композиції, отже часом вона справляє враження справжньої партії *obligato*, іноді видається чужорідним тілом, яке без застосування логіки у веденні голосів проявляється через розмаїті ліги у фактурі твору). «Їх можна грати *a quattro*», просто поєднуючи *solī* і *tutti*, якщо «повному *concertino a tre* з двома скрипками та віолончеллю» протиставляється *concerto-grosso*, повний оркестр, у якому альти можуть бути здвоєними «у відносній пропорції» або залежно від кількості наявних перших та других скрипок. Ці *Concerti-grossi* можуть виконуватися як найменшими, так і найбільшими оркестрами, на що вказує традиція, яка походить від Кореллі. На титульній сторінці своїх *Concerti-grossi* 1701 року Муффат ще пише, що ці твори можуть гратися малим ансамблем, «але набагато краще, ансамблем, поділеним на два хори, це значить один великий і один малий». Належить також *concertino*, тобто тріо солістів, виконувати «тільки в поєднанні з органом»; інакше кажучи, треба мати окремий інструмент для реалізації *continuo* (що пояснює оцифрування Генделем партії віолончелі у *continuo* в автографі та інших джерелах). Муффат згадує також про додавання гобоїстів (*ad libitum*): «Дійсно (...) кілька французьких гобоїв (...) можуть грати дуже привабливо». За певних умов він навіть схиляється доручити їм, а також «доброму фаготистові», сольні партії тріо. Ці дуже еластичні можливості інтерпретації лишилися основною рисою, що характеризувала ту форму, якою були *concerti-grossi*. Це означає, що від Кореллі аж до часів Генделя і навіть пізніше збереглася не тільки форма, а й виконавські традиції; *concerto-grosso* для кількох поколінь музикантів означало певний жанр інструментальної музики і разом із тим певний, притаманний йому спосіб виконання.

З цього погляду справа розміщення музикантів на сцені видається мені дуже важливою. Тогочасні джерела постійно описують хори (чи, скоріше, інструментальні групи), розташовані на досить великій відстані вшир або вздовж усього приміщення. Істотно, коли *concertino* (тріо солістів) виконується першими пультами оркестру – що, на жаль, є дуже частим випадком – значна кількість ефектів, які у партитурі видаються очевидними і які передбачалися композитором, втрачають свій сенс. Наприклад, такий поділ голосів, як у початкових трьох тактах першого *Concerto*, де в других половинах такту двоє сольних скрипок грають незалежно від решти – не має найменшого сенсу, якщо вони граються скрипками, що сидять в оркестрі. Натомість, коли *concertino* розміщено деінде, це сприймається як відповідь *tutti* (зрештою, існує багато аналогічних вступів). Також і попереминна гра *ripieno* і *concertino*, щоб виконати своє завдання, вимагає відокремлення у просторі.

Під час концертів ми випробували різноманітні можливості розташування і дійшли висновку, що всі передбачені композитором ефекти можна передавати найкраще, коли *concertino* – з окремим інструментом для реалізації *continuo* – розміщується з правого боку вглибині, тобто збоку й зарозом далі, ніж *ripieno*.



За такого розташування, з одного боку, діалог *concertino-ripieno* стає більш чітким, а з другого – звукові ефекти, що виступають у деяких місцях (наприклад, у тактах 27-40 і відповідних їм вступях четвертої частини Другого концерту, в четвертій частині П'ятого концерту), виявляють весь свій сенс. Крім того, частини, в яких *concertino* і *ripieno* грають разом, набирають особливого й переконливого колориту, тим більше, весь звуковий апарат ніби оточується інструментами *continuo* і також завдяки тому, що найвищий голос доходить не тільки з лівого боку, як це виходить звичайно, а також і з правого, що є джерелом цікавого просторового ефекту.

Continuo можна трактувати в кожному концерті і навіть у кожній частині по-різному: два клавесини (один для *ripieno* та один для *concertino*), а також – можливо – орган й одну чи кілька лютень можна застосовувати всілякими можливими способами.

Щодо дерев'яних духових інструментів – відомо, що Гендель, як і багато інших композиторів тієї епохи, а також його попередники в Англії (такі як Генрі Перселл) часто використовували гобої та фаготи, не вказуючи їх виразно у партитурі; це залежало насамперед від конкретних обставин та наявних музикантів. Якщо взяти *Concerti* I, II, V та VI, то можна застосувати тут партії дерев'яних духових – це йде від самого Генделя. З них виходить, що гобої та фагот мають доповнювати й заокруглювати звучання *ripieno* в досить великих ансамблях, надаючи блискучості віртуозним вступам завдяки точному окресленню початкових та заключних звуків колоратур, а також у вступях зі складною мелізматиною, роблячи фактуру більш чіткою завдяки виконанню основного голосу без прикрас. Згідно з цим можна також додати один або два гобої та один фагот, наприклад у *Concerti* III, IV, VIII, IX, X та XII. Тільки *Concerti* VII та XI є, безсумнівно, творами, що призначені виключно для смичкового складу.

Хотілося б ще підкреслити певну особливість барокової потації, яку дуже мало беруть до уваги і яка дуже часто зустрічається у Генделя:

поєднання відтинків у єдиний довгий такт, який зумовлює їх артикуляцію і фразування. Цей спосіб запису, цілком зрозумілий кожному музикантові не береться, на жаль, до уваги майже жодним із сучасних видань, внаслідок чого не можна зорієнтуватися, як сам композитор записав свій твір. Сполучення кількох тактів у один полягає в тому, що обов'язковий метр (наприклад, 3/4) виникає з означення, а тактові риси ставляться лише щотвертого такту, а іноді й нерегулярно. Деякі музикознавці вважають, що так написано виключно задля полегшення, тому що завдяки цьому зручніше було нотувати вступи, що вміщували ноти дуже дрібних тривалостей; проте я абсолютно переконаний, що тут йдеться про продуманий спосіб запису, який в усякому разі належить вміщувати в друкованих нотах і не обмежуватися якимись згадками в коментарях. В *Concerti-grossi op. 6* сімнадцять разів зустрічається ця форма запису.

Concerti-grossi op. 3 Генделя (на відміну від *op. 6*) відомі також під назвою «гобойних концертів». Так їх охрещено в XIX столітті на відміну від *Concerti-grossi op. 6*, які визнавали як «смічкові концерти» і так їх виконували. Від того часу наше знайомство з цими творами й способами їх виконання змінилися настільки, що ті визначення втратили свій сенс. «Гобойні концерти» є творами, серед яких можна знайти найрізноманітніші поєднання і де майже всі інструменти виконують функції солістів: блокфлейти й поперечні флейти, гобої, скрипки, віолончелі; у «смічкових концертах» також застосовуються гобої та фагот, але тільки для надання *tutti* відповідної барви, а також для набуття більш виразних контурів.

Тепер перейдемо до *тріо-сонат* Генделя. Ця форма по суті є дуже близькою до *concerto-grosso*: група сольних інструментів із *concerto-grosso*, чи *concertino*, складається як у Кореллі, так і у Генделя з двох скрипок (або в концертах для духових інструментів – із двох високих духових) і *continuo*. Отже *Concerti-grossi* є розширеними, «концертуєчими» *тріо-сонатами*. *Тріо-соната* є найбільш характерною формою барокової камерної музики, а її найбуйніший розквіт припадає на період між початком XVII і серединою XVIII століття. Дуже цікавим є вивчення її появи та еволюції, а також спостереження історичних, музичних та духовних змін на прикладі власне цієї малої форми.

Цілком самостійна інструментальна музика розвинулася найперше у XVI столітті. Її форми були почерпнуті з італійських та французьких мадригалів та шансонів, а також – очевидно – з народної танцювальної музики і надалі розвинуті в залежності від типових фігур, властивих існуючим тоді інструментам. Оті інструментальні *канцони*, які ще називалися «фантазіями», писалися багатоголосими – мали від трьох до п'яти рівнозначних голосів, що проводилися імітаційно. Коли близько 1600 року почав домінувати соліст, поодинокий музикант (на противагу інструментальним та вокальним ансамблям попередніх віків), стиль багатоголосної інструментальної музики також змінився. Крайні голо-

си, сопрано й бас набрали більшої значимості, а функція середніх голосів поступово спрощувалася до заповнення та акомпанемента. Щоправда, число голосів дуже часто збільшено до шести, але це уявне збільшення, бо було тим же п'ятиголоссям із подвоєним сопрановим голосом. Ці два найвищі голоси були знову ж таки рівноправними, лише мали цілком нову, наскрізь барокову функцію: повинні були «концертувати», діалогувати між собою і проти себе.

У період бароко музику розуміли як «мову звуків», соліст будував свою «оповідь» згідно з правилами риторики; найбільш цікавою формою бесіди є, звичайно, діалог, розмова, диспут. Це й було, власне, головною причиною, задля якої барокова музика так часто зверталася до двох і більше солістів. Якщо у вже згадуваному шестиголосному викладі з двома найвищими концертуєчими голосами (найзвичайнісінькому у Браде, Шайдта, Монтеверді) вилучити середні голоси, які попри все мали характер *continuo*, і лишити двом сольним голосам лише одинокий басовий голос, то вийде *тріо-соната*; таким чином будувалися перші *тріо*. Перші справжні *тріо-сонати* знаходяться в збірках балетних інтермедій і канцон із перших десятиліть XVII сторіччя.

Дуже рано з'являються дві радикально відмінні форми: сюїта танців (пізніше *sonata da camera*), що походила з балету, і *simfonia* або *sonata (sonata da chiesa)*, що походила від інструментальної канцони. Біля 1700 року ці дві форми знову змішуються, до *сонати da camera* додається вступ – що характерно для церковної *сонати*, а до *сонати da chiesa* іноді долучався менует або жига. (Подальша еволюція призводить безпосередньо вже до форми класичної *сонати*.) *Тріо-соната* тісно пов'язана зі скрипками. Усі скрипалі і разом із тим італійські композитори XVII століття – такі як Маріні, Уччеліні, Пезенті, Каччаті, Легренці, Кореллі, Вівальді – писали *тріо-сонати*, насамперед для двох скрипок і *basso-continuo* (клавесин із віолончеллю, яка вела лінію баса). В інших країнах, звичайно, теж писалися *тріо-сонати*, які або наслідували італійські зразки до такої міри, що підлягали аналогічній еволюції, або теж пробували вміщувати до неї нові стилістичні елементи, прикладами чого могли бути *Pieces en trio* Марена Марє або *Trio* Куперена. У французьких творах цього типу італійський стиль зустрічається з цілком іншою традицією. Головним елементом у них не є діалог; навпаки, два верхніх голоси «оповідають» разом тією самою, вкрай вишуканою та виразною мовою. Французькі композитори не поділяли уподобання до скрипок, що характеризувало їх італійських колег, тож часто у своїх *тріо* використовували духові інструменти – флейти та гобої, як і віоли да гамба. Німецькі композитори XVIII століття були насамперед майстрами «мішаного стилю», який сполучав італійські та французькі елементи. Значною мірою це стосується *тріо-сонат* Баха, Телемана і Генделя, в яких стилістичну неоднозначність, що з них випливає, рекомпенсує індивідуальний стиль композиторів. *Тріо-сонати* цього пізнього періоду просто поєднані всіма тими елементами, які характеризували той

жанр упродовж його довгого й буйного розвитку, чи то належали вони до особливих форм церковного стилю, чи то світського, чи то будучи особливостями способу вираження італійських або французьких музикантів, чи, врешті, стосовно використання найрізноманітніших інструментів.

Про що нам говорить автограф

Досить поширеною помилкою є думка, ніби ноти для музиканта – це сдині знаки, що вказують, які звуки повинні гратися, як швидко, з якою силою, з якими відтінками експресії. Нотний запис – як окремих партій, так і партитури, – попри часто інформаційний вміст, дуже яскраво відбиває і випромінює магічні чари, які жодного вразливого музиканта не можуть лишити байдужим, хоче він цього чи ні. Цю властивість мають і друквані ноти, але значно більше вона стосується рукописів, найсильніше ж проявляється у випадку автографа – рукопису композитора. Для кожного музиканта писання нот є графічним представленням звукових подій, які розігруються в його уяві. Природно, емоційний компонент впливає також і на письмо: просто неможливо записати якоюсь приголомшуючого *allegro* або такого руху гармоній, що аж дух забуває, делікатними й чепуренькими нотками; експресія кожного фрагмента якимсь чином відбивається в нотації, а потім немінуче передається виконавцеві, який може про це навіть і не здогадуватись. Тому так важливо, щоб виконуваний нами твір ми пізнавали в первинній формі; це значить, що бажано мати оригінальну партитуру або принаймні добре видане факсиміле. Наслідки можуть бути досить істотними для виконавця у вигляді свідомих або несвідомих відкриттів, що відбуваються завдяки магічному навчованню, яке випромінює запис.

Факсиміле оригінальної партитури ораторії «Ієвфай» Генделя дає нам хвилюючу і надихаючу можливість доступу до методу праці Генделя, а також значну кількість безпосередніх виконавських вказівок, які друквана партитура аж ніяк не могла б зберегти. Гендель писав ще в традиційній системі, яка налічувала на той час десь сто п'ятдесят років, пишучи насамперед крайні голоси, тобто бас як фундамент і один або два верхніх голоси. Іноді в цій першій фазі праці він записував такі варіанти оркестровки, як вступ нових інструментів, а часом також середні вокальні та інструментальні партії, коли вони проходились контрапунктично; нотні стани, що призначалися для решти голосів, залишав порожніми. У випадку речитативу просто вписував словесний текст між двома призначеними для цього нотними станами, але ще їх не компонував. У кінці сторінки завжди знаходиться нотатка, яка стосується

поступу праці, – наприклад: «почато 21 січня», «акт I закінчено 2 лютого», «завершено 13 серпня 1715» і т. д.

З цього випливає, що той перший етап роботи означав для Генделя процес композиції у вузькому значенні цього слова, який призводить до «закінчення» твору або його повного написання. Така послідовність не становить, зрештою, специфічно генделівської риси: це була давня академічна метода праці. Велика кількість творів із XVII та XVIII століть (головним чином з Італії та Франції) збереглася тільки в такому вигляді – згідно з нашими критеріями – незавершеному. «Заповнення», дописування вокальних чи інструментальних голосів, які були відсутні в рукописі, вже не належало до функції композитора, швидше навпаки – було справою виконавців; тут існувала виразна різниця між «твором» і його «виконанням». Це різне ставлення до двох іпостасей твору також можна дослідити у партитурах Генделя, який – маючи вже за спиною етап композиції – писав: «Закінчено», а після *другого* етапу, впродовж якого компонував середні голоси, якийсь розділ скорочував, інший подовжував, переправляв арії, робив зміни в тексті, опрацьовував речитативи, – на партитурі з'являвся напис: «Готове». При цьому у Генделя можна досить легко ці два етапи праці розрізнити по способах письма: старанному, упорядкованому, прозорому під час першого етапу і поспішно киданому на папір під час другого. У партитурі «Ієвфай» є додаткова характерна риса: прогресуюча хвороба очей, яка змушувала Генделя до багаторазового переривання праці, позначалася і на письмі – воно перед кризою виглядає абсолютно інакше, аніж потому, коли стає для нього тягарем; у фрагментах, що з'явилися після 13 лютого 1751 року, ми бачимо, як він змушений майже водити носом по паперу, щоб узагалі писати.

Обсяг змін, скорочень та переробок, що здійснювалися в цьому творі, особливо добре видно на другому етапі праці. Відслідковуючи цей процес, невпинно спостерігаємо, що Гендель компонував певні фрагменти, потім доходив переконання, що вони не пасують розділу, якому призначалися, тоді він їх перекреслював і замінював іншими. Деякі фрагменти іноді брав зі своїх давніших композицій, які мав під рукою, часом із якогось занедбаного твору, а ще, бувало, переписував наново. Перекреслені уривки рідко коли зникали безслідно; найчастіше вони з'являлися у новому контексті, в рамках якогось іншого твору. Ці переформування – незважаючи на значні розбіжності у розміщенні тексту або перенесення до іншого регістру – не порушували основного емоційного характеру музики; можна навіть стверджувати, що ці музичні помисли в їх остаточному вигляді тільки вигравали в силі впливу. (Ця метода праці зближується з різними пародійними прийомами, які використовував Бах і які завжди вражали результатом, коли художньо пародійована остаточна форма з новим текстом була найбільш переконливою).

Гендель не тільки використовував фрагменти своїх давніх творів, а без вагань також і композиції інших майстрів, які особливо добре пасу-

вали йому з виражального погляду: у такий спосіб характерний уривок перших і других скрипок із Concertino f-moll Перголезі він використав як партію облігатних скрипок у хорі «Doubtful fear» (такти 54-63), що надало гомофонічному окрикуві «Hear our pray'rt» особливої настирливості. Це запозичення Гендель зробив на першому етапі праці; в рукописі виразно видно, що обидві скрипкові партії були написані раніше за все інше.

Арія Ienфая «Waft her, angels, through the skies...» напрочуд виразно ілюструє боротьбу, яку вів Гендель, надаючи своїй партитурі остаточної форми. З першого етапу праці – поза загальною думкою – тут лишилися, здається, тільки перші такти вступу; видно, як Гендель виклав окремі такти або цілі сторінки, як поправляв, знову закреслював... З усіма закресленнями арія займає сім сторінок, із чого ледве три залишилися в остаточній версії.

Серед найважливіших відомостей, які може донести до нас рукопис, належить згадати численні поправки темпових вказівок: арія «Tune the soft melodious lute» початково була означена Генделем *Larghetto* – вказівкою, яку згодом він закреслював і замінив на *Andante*. Отже, ці означення були колись вказівками, які однаково стосувалися як характеру, так і формальних рис: *Larghetto* не тільки більш рухливе, ніж *Largo*, але й має інший вираз. *Andante* окреслює не тільки технічний бік твору (витриманого у відносно встановленому темпі), оснований на крокуючому басові, а й разом із тим застерігає, між іншим, від занадто повільного темпу. Такого роду прикладів існує доволі багато. Певні вказівки щодо темпу й фразування виникають із метра, з тактових рисок і пауз: як і більшість композиторів цієї епохи (включаючи Баха), Гендель вмщував тактові риси у відступах різної тривалості, проявляючи таким чином реальні розміри відтінків, що творять якусь логічну цілісність (ця дуже практична метода нинішніми видавцями часто, на жаль, ігнорується).

Чим глибше ми занурюємось у це питання, тим більш стає зрозумілим, що для нас, музикантів, композиторських рукописів не можуть замінити ані найкращі друки, ані найліпші редакції. Крім навіювання, яке вони випромінюють і на яке не здатне жодне друковане видання, рукописи вмщують численну конкретну інформацію, яку ми прагнемо мати – наскільки це можливо – з першого і найбільш адекватного джерела, замість того щоб шукати їх в якихось розтягнутих редакційних коментарях.

Танцювальні форми – сюїти Баха

Сюїта як назва музичної форми означає «шерега» – послідовність творів, які по суті своїй передовсім є танцями. Щоправда, Бах свої сюїт ніколи не окреслював цією назвою, надаючи їм заголовки, запозичені з важливої вступної частини – «увертюри». Бахівські увертюри, проте, є справжнісінькими сюїтами, що належали до останніх зразків цього дуже старого жанру.

У зародках музики Заходу, за які безсумнівно можна визнати появу справжнього багатоголосся в XII столітті, танцювальна музика виконувалася професійними менестрелями, становлячи частину народної музики; нікому й на думку не спадало, щоб трактувати її на рівні з ученою музикою, релігійною чи світською. Середовища, які займалися цими двома типами музики, рідко входили в контакт між собою, найвище досягнення менестрелів – це коли їх включали до ансамблю, який виконував релігійну музику в церкві, на що, зрештою, духовні власті дивилися надзвичайно неприхильно. Але попри все неможливо було уникнути взаємного впливу впродовж довгої часової дистанції.

Менестрелі виконували свої танцювальні пісні як перед селянами, так і перед вельможами; отже, з одного боку, віртуозність менестрелів проникала до світської та релігійної музики вищих суспільних верств, а з другого – старі традиційні народні танці згодом почали виконувати багатоголосно, з мистецькою орнаментикою, якою оздоблювали окремі партії, коли не хотіли відмовитись від звукової пишноти, характерної для вченої музики. На жаль, про саму танцювальну музику тієї епохи мало що можна сказати, її не записували, а лише передавали з одного покоління менестрелів до іншого, звичайно, поступово модернізуючи й пристосовуючи до моди.

Певні танці майже з самого початку розподілялися на дві частини: після танцю крокового характеру наставав танець стрибкового типу. Музикант дворазово грав ту ж саму мелодію, лише змінюючи її ритмічну структуру: спочатку помірним способом, а потім жваво і з вогнем. Повільний танець часто виконувався у парному метрі, а швидкий – у непарному. Цю пару танців і можна визнати зародком сюїти.

Музичний стиль танців, безумовно, постійно пристосовувався до пануючої моди. Крім того, треба зауважити «суспільний аванс» для окремих танців, які з непоказних сільських танців перетворилися на модні придворні танці, потім вийшли з моди, поступившись місцем іншим, які на цей час здобули популярність у вищих сферах. Перші збірки танців були опубліковані у XVI столітті; найчастіше танці в них об'єднувалися згідно з жанрами. Саме таким чином були упорядковані танці в збірках Агтан'янта 1529 і 1530 років. Музиканти мусили самотійно вибирати й укладати «сюїти», часто шукаючи швидкого танцю, який би пасував певному повільному танцю.

Кордони, що розділяли два типи музики (вчену й танцювальну) пильно охоронялися, але попри все – танцювальна була для вченої музики первинним, невичерпним і часто просто життєдайним джерелом. Шляхетна вчена музика не могла впродовж довгого часу ігнорувати таку напрочуд життєздатну конкурентку. Поступово найзнаменитіші композитори почали теж писати танці. Проте ще тривалий час утримувалася дистанція, чи, швидше за все, різниця позицій між творцями вченої світської або релігійної музики й композиторами танцювальної. (Ще в XVII столітті балети в паризьких операх писалися балетмейстером, а у віденських операх – «композитором балетів» Хайнріхом Шмельцером, який писав також і «серйозну музику»).

Опанувавши цей скарб, що становив багатоще джерело наснаги, великі композитори не зупинялися у розбудові та стилізації різноманітних форм, прагнучи створення мистецьких моделей, у яких уже важкувато було розпізнати первинний танець. Таким чином, крім музики широкого вжитку, виникла ціла серія збірок, які вже взагалі не призначалися для танцювання, а задумувалися як чисто інструментальна музика, виключно для задоволення слухачів та виконавців. У 1612 році у вступі до «Терпсихори» Преторіус писав: «Будь-якого типу танці, також і ті, що виконуються французькими майстрами у присутності вельмож під час свят, можуть добре служити для розваг та забав». Танцювальна музика, створена з концертною метою, від самого початку мала святковий та придворний характер.

Вадою виконання коротких танцювальних творів, поєднаних між собою, була відсутність зв'язку між ними. Тематична спорідненість, яку іноді намагалися впроваджувати, також не задовольняла. Належало знайти відповідну початкову частину, яка б надала сюїті як цілісності самостійної й довершеної форми. До цього моменту на початку сюїти розміщали більш-менш підходящі частини, витягнуті з довгої шеренги танців – пишну павину ходу, яка вийшла з моди на початку XVII століття, або серйозну алеманду, якої не танцювали вже з середини XVII віку (Мерсени), котра лишалася, проте, однією з найулюбленіших частин сюїти. У другій половині цього ж століття пробували, зрештою, як вступ застосувати частини вільної форми. Англієць Метью Лок (Matthew Locke) у своїх Consort-Suites для ансамблю чотирьох гамб застосував із цією метою фантазію, австрієць же Хайнріх Бібер у своїй Mensa sonora з 1680 року – італійську сонату.

Упродовж XVII століття поряд із давньою танцювальною музикою (у буквальному розумінні), а також поряд із сюїтою, складеною зі стилізованих танців, призначених для концертного виконання, з'явилася щеодна форма чисто інструментальної музики: багатоголосна соната. Вона походила з різноманітних форм вокальної музики і призначалася насамперед для виконання в соборах, її *adagio* та *allegri* цілковито походили з фантазії і не мали жодного зв'язку з танцями. Як безпосередні спадкоємці імітаційного стилю Палестріни та давніх франко-фламанд-

ців, вони були загалом підпорядковані засадам «фугованої» техніки, яка полягала в тому, що окремі голоси вступали один за одним із тим самим мотивом і брали участь у подальшому розвитку твору як рівні партнери. Сюїта й соната, дві великі представниці інструментальної музики, були разом із цим і музичним символом відокремлення *profanum* від *sacrum*, або, скоріше, двору від церкви. Ота соната також зіграла певну роль в еволюції сюїти до спальної форми: вона могла з успіхом застосовуватись як вступна частина, підтримуючи своєю компактністю неоднорідну серію танців.

У Франції за Людовіка XIV сюїта набула свого остаточного вигляду і стала репрезентативною формою придворної світської музики. Геніальний придворний композитор Люллі, беручи вихідним пунктом давній «*ballet de cour*» («короткий балет»), створив типово французьку форму опери, в якій балет відіграв основну роль. Опери Люллі були насичені найрізноманітнішими танцями, чії мелодії ставали модними пісеньками. Ті танці з опер, зібрані в сюїти, гралися перед королем чи в палацах знаті. І хоча Люллі ніколи не писав сюїт у прямому значенні цього слова, його оперні сюїти стали зразком форми під назвою «французької сюїти», яку його учні та конкуренти розповсюдили по всій Європі. Сюїти цього типу відкривалися запозиченою в опері увертюрою, що автоматично убувало основну складність, з якою боролась ця форма. Увертюра – створена Люллі – надала французькій сюїті її остаточного вигляду.

У найперших французьких операх переважно виконувалися інструментальні вступи, що походили від пари урочистих танців: інтрада – куранта або павана – гальярда. Люллі у своїх увертюрах поєднав повільну вступну частину з фугованою середньою частиною – до якої було вміщено сольну партію (найчастіше гобойну) – із заключною частиною, тематично поєднаною з початком. Для крайніх частин він застосовував алеманду з пунктирним ритмом, яка вже пройшла випробування в якості вступної частини. Проте, не маючи змоги її збільшувати, вставив між двома її відтинками італійську фуговану сонату. Цей геніальний задум надав «увертюрі a la française», або оцій контрастній вступній частині, форму, яка утримувалася впродовж довгих десятиліть. Сформована в такий спосіб сюїта була справжнім витвором французького духу: вона характеризувалася граничною свободою стосовно композиції, предметністю експресії, точністю та виразністю опрацювання деталей.

Щодо композиції, то панувала тут безмежна свобода, яка не допускалася в жодній іншій музичній формі. Це стосувалося рівною мірою як композиторів, які могли включати до сюїти практично кожен задум, так і виконавців, які могли і, зрештою, були змушені добирати окремі частини і шикувати їх за власною фантазією. Не було жодних установлених правил щодо порядку частин; в рамках цієї форми існували навіть сюїти (наприклад, створені Марє, придворним гамбістом), що мали

по декілька однотипних частин, з-поміж яких треба було вибрати згідно з настроєм та обставинами. Цю свободу, однак, рекомпенсували велика точність та стислість форми окремих частин. Старалися, щоб вони були якнайкоротшими, з гранично простими мелодіями. Мали походити на позбавлені зайвих слів афоризми. Леблан писав у 1740 році: «Наслідкування Танцю через систему тонів у вигляді комплексу кількох зворотів, як сплетіння кроків у танцях із фігурами; регулярність у межах певної кількості тактів... усе це надало форми тому, що ми називасмо Творами, які є справжньою Поезією в Музиці» (на протигагу прозі сонат). «Французький народ, прагнучи визнання, цілковито присвятив себе тому, що ми називаємо Співом, тобто певному поділу в просторі, який складає у Творі для гри або співу фігуру, порівняльну з Поділом поверхні за допомогою Самшигових Ліній, результатом чого є малюнок на клумбах Тюільрі». Можна також знайти схожість із меблями часів Людовіка XIV, із дуже чистими геометричними лініями та площинами, пишно прикрашеними інтарсіями (інкрустаціями). Найкоротші та найпростіші менюети й гавоти наділені найрізноманітнішими прикрасами, розміщеними як над поодинокими нотами, так і над їх групами. Спосіб реалізації цих оздоблень не залишався на розсуд виконавця, як це мало місце в Італії, навпаки, існував довгий перелік трелей, мордентів, лігатур і т. ін., які належало вживати у точно окреслених місцях; деякі композитори теж докладно виписували гліссандо та найскладніше вібрато.

«Люллісти» – як самі себе охоче називали учні Люллі – прищепили французьку сюїту всій Європі. (Лише Італія лишилася стійкою до цих впливів, бо форма сюїти була надзвичайно чужою для психіки мешканців цієї країни). З особливо сильним зацікавленням сюїту зустріли в Німеччині, де двори аристократів наслідували не тільки пануючу у Версалі моду, а й переймали також нову французьку музику. При цьому виникали цікаві конфлікти між прибічниками різних стилів. Французька, італійська і німецька інструментальна музика та її найважливіші форми – сюїта «люллістів», концерт та поліфонія – зібралися в «мішаний стиль». Цей тип композиції не був простим конгломератом стилів, бо композитор мав вільний вибір потрібного стилю як основної форми, до якої він міг кожної миті вмішувати інші елементи. В увертюрах, написаних Бахом в основному у французькому дусі, не бракує характерних рис інших стилістичних тенденцій, які створювали справжній бахівський синтез.

Твори, які зустрічаються в сюїтах Баха, завжди апелюють до традиційних форм. Перероблені в досить вільні концертні п'єси, вони зберігають лише уявний зв'язок зі своїми танцювальними зразками. Їхні назви, окреслюючи жанр, мали передовсім указувати на походження від певного танцю. Маттезон у зв'язку з цим писав: «Алеманда для танцю та алеманда для слухання відрізняються, як небо й земля». Належить визнати, що темп та характер окремих частин сюїти дуже мінливий, навіть коли кожен танець зберігає свій типовий характер. А тепер зробимо нарис їх історії.

Алеманда (Allemande) не зустрічається в жодній з оркестрових Сюїт Баха і не виступає в них під цією назвою; повільні частини чотирьох увертюр, проте, є нічим іншим, як стилізованими алемандами. У XVI столітті темп цього танцю був досить швидким, мелодія простою і дуже наспівною. Через те що у XVII столітті алеманди вже не танцювалися, відкривалося розлоге поле для винахідливості композитора. У міру своєї еволюції алеманди ставали все повільнішими, як і більшість решти танців. На початку XVIII століття алеманда стала урочистим, майстерно опрацьованим твором. Вальтер так описував її у своєму «Лексиконі» 1732 року: «Алеманда... в сюїті є як твердження, з якого випливають наступні твердження, їй притаманні серйозність та достоїнство, власне так її й треба виконувати». Французька та німецька алеманди в цей час гостро пунктирувалися, будучи утриманими у плавному й регулярному русі шістнадцятих. Обидві ритмічні структури однаковою мірою присутні в повільних частинах увертюр Баха. З цього часто випливають чарівні зіставлення, коли одні голоси рухаються в пунктирному ритмі, а верхній голос або бас у цей час плинуть рівномірними шістнадцятками. Такі поєднання дуже виразно виступають в увертюрах першої та четвертої сюїт, у той час як у другій і третій сюїтах у всіх голосах панує пунктирний ритм.

Куранта (Courante) є давнім придворним танцем. З кінця XVII століття вживалася як інструментальний твір, але вже не танцювалася. До того часу утворилися дві типові форми куранти: одна італійська, що записувалася в розмірі 3/4 або 3/8 у швидкому і навіть квапливому русі вісімок або шістнадцятих; друга форма, французька, значно повільніша, взагалі записувалася в розмірі 3/2, проте часто вправні переміщення акцентів призводили до того, що метр ставав важким для розпізнання слухом (3/2 чи 6/4). У творах Баха зустрічаються обидва типи. Куранта з Першої сюїти є чисто французькою; опис Маттезона пасує їй ідеально: «Почуття або ж порух душі, які має передавати куранта, – це солодка надія. Бо є в цій мелодії щось сміливе, мрійливе і водночас радісне: усі ці три елементи складаються в надію». Маттезон демонструє ці три елементи в куранті, чия мелодія дуже близька до бахівської, отже можемо її вважати прикладом.

Гавот (Gavotte) був спочатку французьким престонародним танцем, який протягом XVI століття почала танцювати шляхта, завдяки чому він музично витончився. Протягом віків залишався одним з улюблених придворних танців, поки в XIX столітті не вийшов із моди. Гавот ще й зараз танцюють у деяких регіонах Франції. Його характеризує поміркована стихійність – радість, яка ніколи не втрачає контролю над собою. Гавоти «іноді граються жваво, а іноді поволі» (Вольтер). Затакт із двох четвертних нот стримує всі занадто несподівані рухи. В сюїтах для гамби Марє (Marais) численні гавоти забезпечені вказівками стосовно темпу й виразу «légèrement» (невимушено), «gracieusement» (із шармом) або «gay» (весело). Гавот часто служив основою для більших

форм, таких як рондо; рондо із Сюїти h-moll є по суті «Cavotte en Rondeau». Гавоти з чотирьох оркестрових сюїт Баха є веселими та сповненими почуттям міри п'ссами.

Буре (Bourrée) також був французьким народним танцем, який – як і гавот – в XVI столітті був прийнятий до грона придворних танців. У всіх давніх описах буре окреслено як дуже близько споріднений з гавотом танець, лише трохи швидшого темпу, веселого та рішучого характеру. Маючи затакт у вигляді четвертної ноти або двох вісімок, буре починається ніби жвавим підскоком.

Найславнішим із придворних французьких танців був, звичайно, **менует**. Першим його використав у своїх операх Люллі, після чого менует стали дуже часто танцювати при дворі за панування Людовіка XIV. Менует як придворний танець, будучи за походженням швидким народним танцем із Пуату, спочатку лишався жвавим і веселим (Броссар, 1703) і лише з плином часу набирал елегантності, його темп спадав, а характер ставав усе поміркованішим. Сен-Сімон подає конкретну причину цієї еволюції: старіючий Людовік XIV зажадав, аби менует грали повільніше, бо швидкий танець надміру втомлював його; це й було застосовано по всій Франції. В «Енциклопедії» 1750 року характер менуету визначено як «поміркований та шляхетний». Коли його танцювали, то виконували рухи та поклони просто, стримано. Ця тактовна елегантність має своє віддзеркалення і в концертному менуеті початку XVIII століття, від якого Маттезон вимагав (1739) «тільки поміркованої веселості». Згідно з Кванцем, «менует грається таким чином, щоб він підтримував або ніби підносив танцюриста; четвертні ноти належить акцентувати дещо сильнішим протягуванням смичка, хоча й коротким».

Пасп'є (Passepied) – швидко граний менует – розповсюджений в Англії, наприклад у Перселла під назвою *raspé*. Більшість пасп'є писалося на 3/8 із частим поєднанням двох тактів в один на 3/4 (геміоля), що надає творові особливого ритмічного шарму. Кванц дуже докладно описує, як треба виконувати ці геміолі: за допомогою «коротких окремих рухів смичка». Нормальною характеристикою пасп'є були задержувати вісімки, «природа цього танцю майже фривольна» – стверджував Маттезон. Пасп'є з Першої сюїти Баха має з цією схемою досить віддалений зв'язок. Якщо навіть він і швидший за менует із цієї ж сюїти, але принаймні не є задирливим.

Форлани (Forlans) – це примітивний народний танець, який, вірогідно, розповсюдили у Венеції сербо-хорватські емігранти. У XVIII столітті став улюбленим танцем венеціанського люду. В мистецькій музиці форлану використовували лише для зображення шаленого народного піднесення, наприклад під час карнавалу. Схематичний пунктирний ритм і повторювання коротких музичних секвенцій підкреслювали брутальну екстатичність цього танцю. Тюрк ще в 1798 році писав: «Форлана – це танець на 6/4, який у Венеції дуже розповсюджений се-

ред пересічного люду. Той веселий танець вимагас досить швидких рухів».

Поступову еволюцію від швидкого танцю до повільного найвиразніше видно на прикладі **сарабанди** (Sarabande). Найвірогідніше вона походить із Мексики або Іспанії і близько 1650 року стала відомою в Європі як танцювальна пісня, сповнена розбещеної еротики. Спочатку її було заборонено – співаки, які виконували сарабанди в Іспанії за часів Філіпа II, ризикували отримати покарання у вигляді кількарічного ув'язнення, а з першої половини XVII століття її дико й невгамовно танцювали при іспанському та французькому дворах. Якщо в Англії сарабанда ще довго лишалася швидким і нестримним танцем («сарабанда, – писав Мейс у 1676 році, – швидка, тридольного метра, ще легша й веселіша, ніж куранта»), то у Франції в середині століття вона була перелицьована Люллі в танець, сповнений чарівності й піднесеності. З того часу сарабанда у Франції поступово ставала все поважнішою та більш урочистою, в такому вигляді й була прийнята німецькими композиторами. «Сарабанда, – стверджував Маттезон, – виражає тільки пошану». Вальгер вважає, що «вона має серйозну мелодію та особливо цінується й виконується іспанцями».

Походження **полонеза**, такого відомого у XVIII столітті, не зовсім ясне. Щоправда, починаючи з XVI століття, по всій Європі були популярними «польські танці» всілякого типу, які, проте, не мали нічого спільного з типовим ритмом полонеза. Цей останній розповсюдився лише на початку XVIII століття, коли полонез став загальновідомим у своїй остаточній формі: як танець гордовитий, плавної ходи, який виконувався насамперед при вході та розміщенні гостей, запрошених на якусь урочистість. Починався з акцентованого звуку, і цей акцент «на раз» надає йому «впевненість у собі та вільну натуру» (Маттезон).

Жига (gigue) безсумнівно походить від народного англійського танцю jig, який на континенті не танцювали, а зразу переробили в інструментальний твір. Щоправда, вже в епоху бароко цю назву виводили зі слова *geigen* (грати на скрипці), проте зараз до цієї етимології належить ставитися дуже обережно. Перші жиги зустрічаються у вірджиналістів елізаветинських часів, а Шекспір у «Багато галасу з нічого» характеризує цей танець як «дикий, буйний і дивацький». Жига завжди була справжнім *allegro*. Французькі клавесиністи-віртуози XVII століття – такі як Шамбоньєр, д'Англебер, Луї Куперен – включали її до складу сюїти. Оскільки Люллі в оперних балетах перші жиги писав у пунктирному ритмі, то італійські композитори, згуртовані навколо Кореллі, у своїх сонатах *da camera* сформували власний тип, оснований на рівномірному русі вісімок. Таким чином, як і у випадку куранти, виникли два типи жиги: французька, у пунктирному й задержуватому ритмі, та італійська, стрімка у своїх рівномірних вісімках і дуже віртуозна. Спільним для обох типів був жвавий темп, який надавав їм енергійного характеру. Жиги «як характерну властивість мають пристрасний, аліе

нстривалий запал, шал, що швидко згасас» (Маттезон). Бах тільки у небагатьох із своїх жиг наважився виразно на один із цих двох типів.

Французькі композитори вплітали у свої опери короткі танцювальні твори, чия назва означала або їх функцію в рамках музики, або теж особливий характер твору. Сюїта, яка не відповідала жодній схемі стосовно порядку частин, була ідеальною формою, яка могла об'єднати в собі твори цього типу. Цією можливістю широко користувалися, а програмний елемент, який з'явився тоді як виняток, міг тепер вільно розповсюджуватися в мистецькій музиці. Таким чином різноманітні наслідування – звуки дзвонів, фанфари труб, астматичне кахикання, людський гамір, кудкудакання курей, котяче нявкання та інші відгомони – удостоїлися честі бути включеними в сюїту у вигляді частини.

Badinerie (витівка) і *Rejouissance* (веселість) – це назви частин, які особливо цінувалися, власне і належали до цього типу. Цікаво, що, крім своїх назв, вони перетворилися в певні форми, які виявляли велику взаємну схожість. Так сталося тому, що раніше без вагань опрацьовувалися запозичені в інших композиторів задуми, і це не вважалося плагіатом. *Rejouissance* «... означає радість, веселість і виступає в увертюрах, де зазвичай так називається якась частина» (Вальтер). Це лише вчена назва для «напрочуд веселого твору».

У XVI столітті у Франції та Англії назву *Aria* (air) уживали для означення серйозних пісень із гомофонним інструментальним супроводом. Звідси в Англії народився особливий тип інструментальних творів, у яких верхній голос повинен грати солодку й чарівну мелодію. В часи Баха слово «air» було загальною назвою, яка означала різні типи музичних, насамперед інструментальних, творів. Телеман у деяких зі своїх сюїт усі танці називав «air», вживаючи цей термін у значенні «частини». Цією назвою окреслювалися в основному повільні твори, з дуже наспівним верхнім голосом. «Арія головним чином означає мелодію, незважаючи на те, чи вона виконується вокально, чи інструментально» (Вальтер); «ця арія для гри (...) виконується на будь-яких інструментах, вона має переважно зв'язну мелодію, яка поділяється на дві частини, наспівну і просту...» (Маттезон).

Французька барокова музика – вражаюча новітність

Відкриття якоїсь нової, досі невідомої музики належить до найбільших подій, які даруються музикантові. Такі події, звичайно, не залежать від віку твору; однаково захоплюючим може бути слухання чи виконання твору XVII чи XVIII століття вперше, як і нової композиції, яка з'являється в наш час. Такою подією для нас, ансамблю «Concentus Musicus» із Відня, була зустріч із «Кастором і Поллуксом» Рамо. Зна-

чення для історії музики теоретичних праць Рамо було для нас не зовсім чужим, деякі з нас знали його камерну музику і твори для клавесина, й навіть одну-дві кантати. Ми знали також, що і його сучасники, і він сам відносили його опери до найважливіших і найвищих досягнень XVIII століття; проте для нас це було пригодою, зустріччю з чимось цілковито неочікуваним. У найсміливіших мріях ми не наважувалися допустити, що ці вкриті бібліотечним пилом фоліанти ховануть у собі таку чудову музику і наскільки сильно революційною була ця музика для свого часу.

Ми намагалися встановити, які чинники вирішують те, що одні шедеври промайнуть як одноденка і зникнуть, а інші мають понадчасове значення. Чому ж певні твори стають уславленими, відомими і скрізь виконуваними? Очевидно, існує той «безпомилковий» суд Історії, який відділяє зерна від половин; але щоб якийсь твір міг постати перед цим судом, спочатку мусить бути витягнутим з архівів – де він дремає часто по декілька століть – і виконаним. Можливо, що у випадку Рамо істотну роль відіграв той факт, що французька музика у XVIII столітті, та навіть ще й пізніше, знаходилась у певній ізоляції від європейського музичного життя. Франція була єдиною країною, яка не схвалювала міжнародної мови італійської барокової музики, протиставивши їй свою власну, абсолютно відмінну музичну ідіому. Можливо, для решти Європи французька музика залишалася свого роду іноземною мовою, чия краса могла відкритися тільки тим, хто присвятив себе їй вивченню з пристрастю та любов'ю. Ми, музиканти, теж не позбавлені цього. Наскільки італійська музика нам зрозуміла навіть у вкрай слабкому виконанні, настільки слухач або виконавець французької музики мусить вкласти немало копіткої праці, щоб дістатися до ядра, до її суті. Цілком можливо, що саме це лобювання перед французькою музикою затримало ренесанс шедеврів Рамо.

Під час оркестрових репетицій «Кастора і Поллукса» при кожному черговому номері ми мусили повторювати собі, що ця музика написана в 1737 році, в епоху виникнення великих творів Генделя і Баха! Незвичайне новаторство її музичної мови мусило бути в ті часи приголомшливим: Рамо випереджав не тільки Глюка на сорок із лишком років, а й – з багатьох ракурсів – віденських класиків. Це нам видавалося неможливим, щоб один композитор міг придумати настільки радикально нову інструментовку і новий спосіб використання оркестру. В цій сфері Рамо не мав попередників. Його гармонія також є захоплюючою та сліпучою – поза межами Франції здавалася в ті часи низкою дисонасів, однаково шокуючих і невластивих гармонічних послідовностей, – проте вже перед ним було декілька французьких, а також англійських композиторів, які іноді використовували таку авангардну гармонію.

Ми мали таке ж саме відчуття, як його описував Дебюссі у своїй рецензії на виконання «Кастора і Поллукса», тобто те, що власне все, приписуване Глюкові, вже задовго до нього знаходилося у Рамо в му-

зично досконалому вигляді. Хоча ми й не знали тексту Дебюссі, схожість між Глюком та Рамо була очевидною з першої хвилини.

У часи, коли еволюція, безсумнівно, проходила значно повільніше, ніж звичайно, поповнення у сфері музично-драматичної звукової реалізації, що відбувались у сімдесятих роках XVIII століття, насправді були впроваджені на сорок років раніше. Що ж означають ці музичні «паралелі»? А те, що «провиною» Рамо було його «передчасне» народження.

Французька опера:

Люллі - Рамо

Опери Рамо є першими шедеврами цього жанру, що виникли у Франції у XVIII столітті і – загально кажучи – належать до найвищих досягнень французької музики. Тож не завадить придивитись ближче до тієї особливої ситуації, в якій ці твори – так довго недооцінювані і поза Францією практично невідомі – опинились в історії музики.

Від початку XVII століття єдиним загальноєвропейським центром європейської музики стала Італія. Екстравертний характер італійців та жива уява південних жителів розродилися явищем, що стало музичним відповідником нового «барокового» стилю. Монтеверді та його учні створили й нові музично-драматичні твори: перші опери.

Даремно постійно підкреслювалася зверхність тексту і драматичного виразу над музикою, силкуючись підтвердити цю точку зору теоретичними розробками (згідно з якими музика повинна тільки – вишукано, але підпорядковано – зміцнювати вимову тексту), бо сама сутність італійської мови та італійського темпераменту була до такої міри музичною, що музика, будучи сама по собі абстрактним середовищем, поступово брала гору, і згодом навіть лібрето стало більш-менш адекватним носієм музичного виразу. Ця тенденція нерозривна із самою природою зв'язків між текстом і музикою, отже всілякі догмати, які стверджують, ніби музика є служницею слова, не витримали перевірки часом. Тому ж постійно протягом чотирьох століть у певних проміжках часу з'являлися реформаторські прагнення, які намагалися долучитися до джерел цього чарівного жанру мистецтва.

Типово французьку оперу, рішуче протиставлену італійській опері – «tragedie lirique» (оперну трагедію) створив італієць, Жан-Батіст Люллі (Jean-Baptiste Lully). Він прибув до Парижа, маючи ледве чотирнадцять років, а у двадцятирічному віці знаходився вже на чолі королівського оркестру, будучи ж тридцятидев'ятирічним – вважався беззаперечним володарем французького музичного життя. Дуже швидко він пристосувався до французького характеру, що так радикально відрізнявся від італійського темпераменту і, ґрунтовно ознайомившись із місцевими тра-

диціями, став композитором балетної музики, яка мала тут велике значення. Пізніше, у співпраці з поетом Квіно (Quinault), створив французький відповідник того нового виду мистецтва, яким була опера. Деякі елементи – такі як речитатив, вступ до аріозо у формі ригурнелі, а зрештою і основні музичні елементи, що склалися з увертюри та чакони, – могли бути запозиченими в Італії. Але цей матеріал був опрацьований у цілком новій формі, відповідно до повністю протилежних музичних вимог французів і до специфічних умов французької мови та поезії.

Люллі до того, як створити оперну увертюру, впроваджував елементи італійської інструментальної музики, але вмонтовував їх у геніальну і разом з тим точну формальну схему, яка на ціле століття визначила остаточну схему французької увертюри. Подібне сталося і з чаконкою: із цього старого інструментального танцю, що був оснований на повторюваній фігурі, Люллі зробив монументальну форму, яка увінчувала якийсь акт або частіше – усю оперу. Ця чакона могла виконуватись хором чи оркестром, але її форма була чітко окресленою. В новій формі музичної драми також належало передбачити традиційну схильність французів до балету: усі опери Люллі перештетені найрізноманітнішими танцювальними сценами, частіше чисто оркестровими і лише іноді – зі співом. Ці танцювальні інтермедії незабаром стали точно упорядкованими: наприкінці кожного акту з'являлося щось на зразок «театру в театрі», що називалося «дивертисмент» і що – подібно до музичної «маски» в англійському театрі – мало часто досить опосередкований зв'язок із головною дією.

Звичайно, сама драма, як і в італійській опері, спиралася на речитативи. Люллі запозичив ці форми мовного співу з Італії, проте, пристосовуючись до іншої мови, надав їм зовсім іншого вигляду. Італійський речитатив – із ритмічного погляду – виконувався дуже невимушено: беручи приклад із вільної й реалістичної декламації, мелодична лінія природної течії мови підтримувалася кількома сухими акордами клавесина або лютні. Лібретисти французьких опер свідомо користувалися вишуканою мовою, підпорядкованою суворій дисципліні форми, чий ритм визначав точний метр вірша (найчастіше александрини). Люллі вивчав мелодику й ритм мови, слухаючи великих трагіків, чия вимова стала для нього взірцем у речитативах. Пізніше вони помінялися ролями – великі актори взяли за вимова вишуканий спосіб, яким співаки виконували речитативи. Люллі надав мові декламаційної форми, точного ритму, вимагаючи його докладного дотримання. Трактуючи інших вокальних форм – насамперед арії – ґрунтовно відрізнялися від італійської практики. Наскільки там, починаючи з середини XVII століття, йшлося про те, щоб дати співакові змогу похизуватися співом у bel canto або у брапурній арії, настільки тут арія була цілком підпорядкована цілісності твору та драматургії, а також мало відрізнялася від речитативу.

Як бачимо, Люллі, запозичивши елементи із ледве сформованої італійської опери та традиційного французького балету, створив цілком

незалежний французький різновид музичної драми, який з часом виявився єдиною альтернативною версією. Французька опера назавжди лишиться поєднанням усіх форм виразу, які використовуються у музичній драмі: співу, інструментальної музики й танцю. Одночасно Люллі та Квіно раз і назавжди визначили загальну форму «Tragedie lyrique» – як у Франції називали оперу *seria* – надаючи їй обов'язкової схеми: зміст повинен завжди мати міфологічний сюжет, розвитком якого керувало постійне втручання богів; у кожному з п'яти актів дія переривалася «дивертисментом» або більш-менш зв'язаними зі змістом опери легшими танцювальними та співаними інтермедіями, де велике значення мали театральна машинерія, механізми, що літали, та штучні вогні, які давали можливість заблищати балетові. Тут композитор міг застосувати будь-які французькі форми танцю, усі типи танцювальних арій, не особливо переймаючись їх драматургічною спільністю. Музичною й драматичною кульмінаційною вершиною ставали невідворотний удар «грому» та піднята богами буря в останньому акті. Кожний композитор мусив тут продемонструвати вміння опрацювати «задану» тему.

У Франції в справі співу панували зовсім інші погляди, ніж у решті європейських країн, де візієм було італійське *bel canto*. Франція – єдина з європейських країн, яку не змогли підкорити італійські співаки, особливо кастрати. Тут іншою була і диспозиція голосів. Жіночі ролі доручалися сопрано або меццо-сопрано, залежно від характеру партії (діапазон голосу в обох випадках сягав від c^1 до g^2). Для чоловічих ролей (у хорі також) користувалися такими типами голосів: *hautes-contre* – дуже високими тенорами ($c-c^2$), які вірогідно співали фальцетом; *tailes* – низькими тенорами; порівняно високими баритонами та басами.

Коли Жан-Філіп Рамо (1683–1764) написав свою першу оперу, то вже мав п'ятдесят років і був відомим композитором. Упродовж перших десятиліть своєї кар'єри він працював органістом у різних провінційних театрах; у сорок років осів у Парижі, якого вже не залишав до кінця життя. Жив скромно, віддалено від світу, проте мав декілька заможних покровителів – один із них, генеральний орендатор *Le Prie de la Poulle*, взяв його до себе працювати з приватним оркестром і зробив йому протекцію при дворі. Рамо був надзвичайно критичним до себе; його дружина стверджувала, що він ніколи принципово не згадував про свої твори, які були створені в перші сорок років життя. Відтоді як, будучи вже у зрілому віці, він відкрив для себе оперу, все інше перестало мати для нього будь-яке значення, і впродовж наступних двадцяти років ним було написано двадцять різноманітних сценічних творів.

Уже перша опера Рамо «Іпполіт і Аріція» мала великий успіх, одразу викликавши одну з тих суперечок, які уславили історію французької опери і які, правду кажучи, завжди точилися навколо творів Рамо. Як французький композитор Рамо був досить тісно пов'язаний зі створеною Люллі традицією, зрештою, сам вважався її продовжувачем, проте не підпадаючи – як сам казав – у «рабське наслідування». Він отримав

чимало звинувачень у зраді французької опери Люллі, у використанні італійських співзвуч (поміж іншими зменшеного септакорду) та написанні деструктивних творів. «Рамісти» та «люллісти» сформували два супротивні табори. Незабаром суперечка серйозно загострилася й набрала бурхливого характеру: в так званій «війні буффонів» Рамо репрезентував уже французьку партію, яка боронила традицію, представником якої він себе відчував – що за ним, зрештою, визнавали й інші – проти шанувальників групи італійських комедіантів, які виконали «*La serva padrona*» Перголезі у формі інтермецо між актами опери Люллі. В цьому конфлікті йшлося про основні засади французької та італійської музики. Головним супротивником Рамо був ніхто інший, як Жан Жак Руссо, який у своєму «Листі про французьку музику» осудив її, а разом із нею і музику Рамо найгострішими словами, визнаючи право на існування лише за італійською музикою. В цій суперечці причіники Рамо взяли гору, про що свідчить гучний успіх другої версії опери «Кастор і Поллукс» у 1754 році. Двадцять років потому конфлікт розгорівся наново: місце Рамо зайняв Глюк і знову мова зайшла про різницю між французькою та італійською оперною музикою. Запеклість, із якою точилася боротьба у цій культурній суперечці, сягала навіть приватного життя. Наприклад, наносячи візити, щоб зустріти приязний прийом, належало насамперед відповісти на запитання: хто ти – «глюкїст» чи «піччинїст».

Можна зрозуміти неприязнь, яку «люллісти» відчували до Рамо; попри його загальновідомий традиціоналізм – поза формами, які розробив і яких прискіпливо дотримувався сам, Рамо відкрив, чи навіть винайшов цілий арсенал абсолютно нових засобів виразу і першим застосував їх у музиці. У певному сенсі, він писав французькі опери в давньому стилі, які, проте, звучали дуже по-сучасному, зрештою, навіть авангардно. Можливо, саме це і є тією ланкою між бароко та класицизмом, якої бракувало і яку так довго шукали. Гармонія Рамо – з погляду багатства й сміливості – випереджала свої часи на декілька десятків років. Досить придивитися до інструментовки значних оркестрових форм (увертюри, чакони), хорів, а зрештою, речитативів, які супроводжувалися акомпанементом, щоб помітити справжню інновацію: духові інструменти, що в бароковій музиці використовувалися тільки на зразок регістрів або соло, у Рамо часто виконують функцію автономної гармонічної основи або додаються до струнних для реалізації педалей нот. Завдяки цьому різні ефекти могли бути представлені одночасно, не втрачаючи при цьому своєї достовірності та зрозумілості. Вважалось, що цю техніку відкрив Глюк, причому пізніше на тридцять років. Для удосконалення драматичного розвитку Рамо ввів численні проміжні форми між арією з акомпанементом і речитативом *secco*. Розмаїті речитативи *accompagnato*, як і гармонія та інструментовка, бувають барвами, які не зустрічаються в ту епоху – усе це дає звучання, якого досі ніколи не чули. Партії духових інструментів переважно облі-

гатні, написані завжди специфічним для даного інструмента способом: це особливо виразно можна побачити на прикладі фаготів, яких не обмежувано лише до зміцнення баса.

Речитатив *accompaniato* був царинною, у якій Рамо міг передовсім віддатися втіленню вкрай реалістичних звукових образів: «наслідування природи» було основною ідеєю французької музичної естетики XVIII століття. «Грім» у п'ятому акті «Кастора і Поллукса», блискавка, гуркіт, буря відображаються за допомогою шаленого тремоло й різноманітних пасажів струнних, несподіваних акордів духових і акцентованих витриманих звуків. Похмурий образ бурі змінюється – майже як у романтичному звуковому живописі – сценою, повною сонця і тепла: із шести духових інструментів, які відтворювали грім і блискавки, лишається тільки мелодична флейта, хмари зникають, і з чистого неба делікатно та чарівно сходить Юпітер. Партія фагота трактується незалежно й використовується виключно для колористичних цілей – це також надзвичайно новітнє. Рамо першим використав фагот у горішньому діапазоні аж до «а'». Здається, що всі здобутки класиків мають тут своє коріння. Якщо уявити, що ця опера була написана в 1737 році – коли Бах і Гендель писали свої ораторії та кантати, коли інновації мангеймської школи були ще в зародку – то можна оцінити величезне значення генія Рамо для історії музики.

Опера «Кастор і Поллукс» була сприйнята сучасниками з ентузіазмом. Де ля Борде у своєму «*Essai sur la musique*» писав: «Понад сто чергових вистав не були в змозі зменшити розкоші, якої зазнав увесь Париж, слухаючи що чудову оперу, котра промовляла зразу і до душі, і до серця, до розуму, до очей, вух та уяви». Близько 1900 року «Кастор і Поллукс» знову була поставлена паризькою *Schola Cantorum*; присутньому на цьому виконанні Дебюссі прийшло на думку порівняння з Глюком: «Геній Глюка є глибоко укоріненим у творі Рамо (...). Зіставивши їх між собою, можна переконатися, що Глюк міг зайняти місце Рамо на французькій сцені лише тому, що він увібрав і засвоїв усе, що є найпрекраснішого у творі цього останнього». Дебюссі також описує початок першого акту: «Після увертюри, що утворює галас, необхідний для того, щоб можна було покласти шовкові криноліни, возноситься жалісний спів хору, який віддає останню шану померлому Кастору. Оразу поринаємо в трагічну атмосферу, яка, проте, має людський вимір, тому що в ній не відчувається античних контурів... Просто це люди, котрі плачуть, як і ми. Потім виходить Телайра і виражає свій біль найвитонченішою й найглибшою жалобою, яка коли-небудь линула з кохального серця (...). У другому акті (...) треба було б усе цитувати... аріямоналог Поллукса «*Nature, amour qui partagez mon sort*» («Природа, любов якої визначає мою долю») має тон настільки особистий і таку нову будову, що простір і час перестають існувати, а Рамо видається нам нашим сучасником, якому після вистави ми могли б виразити своє захоплення... Перейдемо до останньої сцени цього акту. Геба танцює

на чолі небесних Утіх (...). Ніколи ще почуття спокійної й лагідної розкоші не знаходило такого досконалого виразу; ця сцена настільки повна блиску і настільки незвичайна, що треба спартанської сили волі, щоб позбутися цієї чарівності і повернутися думками до Кастора. (Я про нього вже не пам'ятаю після першої ж хвилини)».

На відміну від інструментальної музики, яка переважно записувалася досить докладно, композитори спочатку писали опери у вигляді нарисів. Так було у випадку італійських опер Монтеверді та Кореллі, а також французьких опер Люллі та його наступників. Проте збереглися численні оркестрові голоси цих творів, датовані часом їх виконань у Парижі, отже для деяких із них можна відтворити повну партитуру. Звичайно, на підставі цих голосів дуже важко уледіти внесок композитора; у більшості випадків вони були творіннями самих виконавців або вправних аранжувальників, які, можливо, походили з «майстерні» композитора. Більшість опер Рамо дійшла до нашого часу саме у такому вигляді. Якщо йдеться про «Кастора і Поллукса», то існує дві друковані партитури: перша версія 1737 року і друга – 1754, обидві опрацьовані у вигляді нарисів – увертюра записана тільки на двох рядках, які вміщують лише кілька вказівок стосовно інструментовки (в *Allegro* зустрічається кілька разів «скрипки», «гобой», «фаготи» або «*tutti*»); партії флейти та гобоя іноді записані повністю, а середні голоси – ніколи. Натомість динаміка, включаючи проміжні градації, позначена досить детально. Оркестровий матеріал, що зберігся від перших виконань, дозволяє укласти повну партитуру – як правило, п'ятиголосну, з двома альтювими голосами, яка справляє враження автентичної. Її висока майстерність схиляє мене до висновку, що середні голоси й особливості інструментовки є справою Рамо, або, принаймні, ним були випрені; нечисленні вказівки, що знаходяться в цих голосах, дуже прискіпливо перенесені до друкованих партитур. Існує також ціла серія опрацьовань, які, безсумнівно, не здохли б згоди композитора (бо їх інструментовка дуже далеко відходить від його вказівок), які, проте, свідчать, наскільки сильними були манівці свободи, що лишалися на розсуд виконавцям. (Існує, між іншим, партитура, де – крім флейт, гобойів та фаготів – є також валторни, чие використання точно не належало до намірів композитора; в цій версії сольні партії фаготів доручені альтам і т. ін.).

Поза проблемами тексту та інструментовки, в кожній бароковій опері треба також з'ясувати питання імпровізації та мелізматики. В цій справі французи були набагато прискіпливішими, ніж італійці, не допускали жодної сваволі, визнаючи єдині і точно встановлені правила для інструментальної музики, що вимагали надзвичайно вишуканого й продуманого виконання. В кожному окремому випадку треба було вирішувати, яку саме прикрасу застосувати («перед» чи «на» ноті, довгу чи коротку аподжіатуру, оздоблення із завершенням чи без і т.д.). «Навіть коли прикраса виконується щонайкраще, – каже Рамо, – якщо бракує чогось, що надає їй всієї цінності, якщо запізнення звуку, його наростан-

ня й замирання буде завжди задовге або закоротке, словом, якщо їй не вистачатиме тієї точності, якої вимагає вираз і ситуація, то будь-яке орнаментування втрачає смак». До вокальної та хорової музики мелізми були перенесені з інструментальної.

Рамо завершує еволюцію, яка розпочалася десь на сто років раніше разом із Люллі. Незважаючи на те, що як композитор він був новатором (у різних аспектах, часто навіть забігаючи в майбутнє), вважався однак охорономцем французької оперної традиції. Зберіг «дивертисмент» і навіть отой «грім» – «толпеге», і вважав, що ірреальність божественних сцен є характерною рисою справжньої опери. Проте Рамо зумів, як ніхто перед ним і мало хто після нього, відкрити цілковито нові можливості, що криються в традиційних формах.

Роздуми оркестрового музиканта на тему листа В.А.Моцарта

Лист від 3 липня, написаний у Парижі: «На відкриття сезону Concerts Spirituales я написав симфонію (...) вона мені винятково сподобалася. Під час репетиції я дуже переймався, бо в житті не чув (і не бачив) гіршої гри. Важко собі уявити, як знущалися над моєю симфонією два рази підряд (...). Я хотів, щоб її ще раз зіграли, але маю тут стільки речей для виконання, що часу не вистачило (...). В середині початкового allegro є такий пасаж, який повинен подобатися. Захоплені слухачі нагородили його оплесками. Я відчув, що він справить враження, і наприкінці першої частини повторив його знову da capo. Andante теж сподобалося, але найбільше – заключне allegro. Я знав, що тут заключне allegro зазвичай розпочинається так само, як і початкове – з tutti всього оркестру, загальним унісоном. Але я в перших восьми тактах почав ріано, тільки з двома скрипками, а потім – несподіване forte. Слухачі кривилися на ріано (я й сподівався на це). Але ж ось загриміло несподіване forte... Чи то чується forte, чи то бурхливі оплески – це ніби одне і те ж».

12 червня: «... Не забуду про premier coup d'archet, а цього вже має вистачити».

9 липня (Моцарт описує свою розмову з Ле Гро, організатором Concerts Spirituales): «Симфонія виявилася успіхом. Ле Гро так сильно був нею задоволений, що сказав, ніби це найкраща симфонія, яку він має, хоча, на його думку, Andante не зовсім удалося, бо задовге і в ньому забагато модуляцій. Але це йде від того, що слухачі забули тут вибухнути такими ж несподіваними й довготривалими оплесками, як після першої та останньої частин. Так думаю я і всі інші знавці, а також більшість шанувальників і слухачів. Усупереч Ле Гро я вважаю, що Andante природне й коро-

тке. Проте, щоб задовольнити його (а на його думку, також і багато інших), я написав інше Andante. Обидва гарні, кожне по-своєму, кожне в іншому характері. Тепер це друге мені теж більше до вподоби».

Перший фрагмент є уривком одного з найпрекрасніших листів Моцарта, написаного в ніч після смерті матері. В першій частині він намагається заспокоїти батька і – сповіщаючи, що мати тяжко хвора – приготувати його до удару. Одразу потому настає жгіве і безтурботне описання виконання Паризької симфонії. Для нас таке зіставлення є трохи шокуючим, а для глибоко релігійних людей тих часів смерть була звичайною супутницею життя.

Паризький оркестр, для якого написана ця симфонія, був – як на ті часи – великим ансамблем. Крім смичкових інструментів, до нього входили поперечні флейти, гобої, кларнети, фаготи, валторни, труби та литаври. Проте звучання цього оркестру ми повинні собі уявити як протилежне тому, до якого звикли тепер: давні смичкові інструменти звучали тихіше й дуже проникливо; валторни і труби були вдвічі довшими, внаслідок чого мусили мати менший, ніж зараз, діаметр, що викликало слабше звучання, але – власне стосовно труб – яскраве й агресивне; вентилів ще не існувало, можна було видобувати лише натуральні звуки. Дерев'яні духові інструменти теж були тихішими і кожен із них мав дуже характерне звучання. В сумі тодішній оркестр – навіть у forte – повинен був звучати менш масивно, ніж ідентичний сучасний колектив. Його звучання було більш барвистим, менш заокругленим і не таким монолітним, як тепер. Диригента не було, знак для вступу подавав перший скрипаль.

Звіт Моцарта про виконання симфонії зараз для нас є особливо цікавим, тим більше, що оте цінне свідчення композитора говорить нам не тільки про враження, яке воно викликало у публіки, а також про старанно продуманий спосіб, яким це враження викликалося. Моцарт вивчав програму Concerts Spirituales і вкладав у твір усю свою винахідливість, щоб досягти максимального ефекту.

Шкода, що думки Моцарта стосовно враження, яке справляла ця Симфонія, не надруковані на першій сторінці партитури. Це було б нецінніною допомогою для багатьох диригентів, які дбають про автентизм, та не мають цього листа перед очима.

Симфонія починається унісоном forte. Той, «premier coup d'archet» – несподіване forte всіх струнних – було відомою особливістю Concerts Spirituales, яку очікували на початку кожної симфонії. Яка ж майже дитяча радість переповнювала Моцарта з приводу ефекту, застосованого у фіналі! Замість сподіваного forte – бо «coup d'archet» був очікуваним і на початку останньої частини – казує першим і другим скрипкам грати тихим, філігранним дуєтом, щоб викликане таким чином напруження розв'язати вісьмома тактами пізніше за допомогою forte всього оркестру в унісон. На жаль, серед багатьох виконань цієї симфонії, які я чув, цей ефект був збережений лише в деяких із них.

А який же то фрагмент із першої частини «захоплені слухачі нагородили оплесками»? Йшлося про пастельний пасаж струнних, що грають *spiccato* в октаву, з довгими акордами флейт і гобоїв та підкато в басі. Цей фрагмент, про який Моцарт під час komponування вже знав, що він «справить враження», тепер у більшості випадків грається зазвичай так, що на нього ніхто не звертає уваги. Нинішній слухач не помічає в ньому нічого особливого. Композитори минулих епох могли розраховувати на уважну аудиторію, яка зналася на музиці, була спроможна підмічати кожний новий задум, кожен інструментальний ефект, кожен мелодичну й гармонічну особливість і з запалом реагувала «за» або «проти». Нинішня публіка концентрує свою зацікавленість не на композиції, а на виконанні, яке оцінює – треба це визнати – зі знанням справи.

Зауваження щодо публіки теж дуже цікаві. Моцарт абсолютно не почувась, відразу до оплесків між частинами, а також під час самої музики, певною мірою навіть передбачає їх. Ці виявлення визнання були для композитора свідченням того, що його зрозуміли. Під час першого виконання частина музики мусила обов'язково пропасти в гаморі, піднятому публікою, через це повторення (репризи) також набували особливого значення. Після повного зосередження при виконанні *Andante* оплесків, очевидно, не було. Сьогодні ми не знаємо первинного *Andante*, яке Моцарт вважав найкращим із усіх частин, хоч і визначав разом із тим, що друге йому не поступається – «Обидва добрі, кожне по-своєму». По реакції публіки видно, як глибоко змінився спосіб музикування й слухання музики. Раніше слухачі прагнули, щоб їх безупинно дивували досі нечуваними новинками. Вони також охоче провокувалися до вибухів ентузіазму, коли якомусь геніальному композиторові вдавалося придумати щось дуже ефектне. Вже відоме, нікого не цікавило, всі прагнули нового і *тільки* нового. Натомість сьогодні цікавляться *тільки* тим, що відоме й аж занадто відоме. Бажання слухати лише знайомі речі виявилось, зрештою, вже надмірно звичним – в усякому разі ми, музиканти, відчуваємо це особливо виразно, коли через дуже короткі проміжки часу кілька разів для тієї ж самої публіки виконуємо, наприклад, Симфонію № 7 Бетховена або коли з прикрістю помічаємо відсутність зацікавленості публіки – а іноді й диригентів – у ставленні до невідомих творів, як сучасних, так і давніх.

Це призводить до ще однієї, на жаль, сумної рефлексії, яка також виникає після прочитання листа Моцарта. Композитор гірко та розпачливо скаржиться, що його симфонії присвячено дуже мало репетиційного часу. «Маю тут стільки речей для виконання, що не вистачило часу...» Певні фрагменти «Паризької симфонії» навіть нинішнім оркестрам завдають труднощів, яких упродовж двох репетицій ні в якому разі подолати неможливо, досить пригадати хоча б отой дует скрипок із початку фіналу. Якщо нині виконується якась симфонія Моцарта чи Гайдна, окрім тих трьох або чотирьох найбільш відомих, то вона приречена на жалюгідну долю Попелюшки. Диригенти більшість часу на

репетиціях присвячують «репрезентаційному» творові, що увінчує програму, який переважно відомий усім музикантам напам'ять, і насамкінець останньої репетиції швидко пролетять через симфонію Моцарта, яка служить ледве не для «розігріву» на початку програми: «Це ж дуже легко». Таким чином твір, який, без сумніву, повинен бути центром ваги більшості програм, імпровізується з байдужістю по відношенню до слухачів, які теж не виявляють зацікавленості ним.

Ніхто не сумнівається, що Моцарт належить до найбільших композиторів усіх часів. Проте на практиці його творам не надається належної уваги – її приділяють творам безсумнівно меншої вартості. Невже все це насправді залежить від зміни звукової напруги?

Доля оркестрової музики Моцарта досить сумна. Значна частина його найпрекрасніших творів узагалі не виконується. Під цим кутом зору нам усе ж таки далеко ще до віддання гідної шани одному з найбільших геніїв, яких породжувало людство.

Післямова

Упродовж багатьох років моєї діяльності як музиканта і педагога накопичилася достатня кількість статей, лекцій і доповідей, з яких я відібрав уміщені тут тексти. Трохи їх переробив, зберігаючи все ж характер розмовного слова. Стаття «Про інтерпретацію музики минулого» походить з 1954 року, це моя перша письмова заява на цю тему і водночас кредо народженого в ті ж часи колективу «Conceptus Musicus». Розділ, що відкриває книжку «Музика в нашому житті», — це вдячна промова, виголошена після присудження мені премії імені Еразма в Амстердамі 1980 року; це наймолодший текст цієї книжки.

При відборі я брав до уваги передовсім загальні теми. Статті, присвячені Монтеверді, Баху й Моцарту або композиторам, на чий музиці я концентруюся у своїй практиці, виключав, бо передбачаю для них окрему публікацію.

Висловлюю особливу подяку пані др. Йоганні Фюрштауер, яка збрала та упорядкувала всі тексти. Без неї ця книжка не побачила б світу.

НИКОЛАУС ХАРНОКУРТ.

Зміст

Музика в нашому житті	4
Про інтерпретацію музики минулого	6
Розуміння музики та музична освіта	10
Проблеми нотації	19
Артикуляція	30
Темп	41
Звукові системи та інтонація	49
Музика і звучання	57
Давні інструменти — так чи ні?	59
Реконструювання оригінальних звукових умов у студії	67
Пріоритети або ієрархія різних аспектів	78
Віола да браччо та віола да гамба	88
Скрипка — сольний бароковий інструмент	94
Бароковий оркестр	97
Взаємозв'язок слова і звуку в інструментальній музиці бароко	104
Від бароко до класицизму	107
Поява та розвиток мови звуків	114
Програмна музика — орпус 8 Вівальді	124
Стиль італійський та стиль французький	128
Австрійські барокові композитори — спроби узгодження стилів	132
Телеман — мішаний стиль	142
Барокова інструментальна музика в Англії	147
Концерто-гроссо та тріо-соната у Генделя	149
Про що нам говорить автограф	158
Танцювальні форми — сюїти Баха	161
Французька барокова музика — вражаюча новітність ..	168
Французька опера: Люллі-Рамо	170
Роздуми оркестрового музиканта на тему листа В.А.Моцарта	176
Післямова	180