

УДК 78.27

Я. П. ГОРБАЧЕВСЬКА

**ІДЕЇ АВТЕНТИЗМУ В ТЕОРЕТИЧНІЙ ДУМЦІ ТА ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ  
XX СТОЛІТТЯ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ ДЛЯ СТРУННИХ СОЛО)**

*У статті досліджується феномен «автентичного» стилю виконавства музики передкласичного періоду для струнних соло. Узагальнюються спостереження теоретиків початку XX століття стосовно необхідності реставрації оригінального струнного інструментарію XVI-XVIII століть з метою якомога достовірнішого відтворення історично дистанційованих артефактів.*

**Ключові слова:** виконавство, інтерпретація, автентичний стиль, скрипка, віолончель, смичок, сюїта.

Я. П. ГОРБАЧЕВСКАЯ

**ИДЕИ АВТЕНТИЗМА В ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ  
ПРАКТИКЕ XX ВЕКА (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ СТРУННЫХ СОЛО)**

*В статье исследуется феномен «автентичного» стиля исполнения музыки предклассического периода для струнных соло. Обобщаются наблюдения теоретиков начала XX века о необходимости реставрации оригинального струнного инструментария XVI-XVIII веков с целью более достоверного воспроизведения исторически дистанцированных артефактов.*

**Ключевые слова:** исполнительство, интерпретация, «автентичный» стиль, скрипка, виолончель, смычок, сюита.

Y. P. GORBACHEVSKA

**IDEAS OF AUTHENTICITY IN THEORY AND THE PERFORMANCE PRACTICE OF THE  
TWENTIETH CENTURY (BASED ON WORKS FOR SOLO STRINGS)**

*The article examines the phenomenon of «authentic» style of music before the classical period for solo strings. In the beginning of the twentieth century the views of theorists (professional musical circles) summarize the necessity of original tools XVI-XVIII centuries restoration, with a view to authentic reproduction of historically face artifacts.*

**Key words:** performance, interpretation, authentic style

Актуальність теми пропонованої статті полягає у необхідності увиразнення хронотопу автентизму як системного явища та його доцільність як філософсько-естетичного підґрунтя новітніх тенденцій сучасного струнного виконавства. Відтак, об'єктом обрано феномен автентичного стилю виконавства, предметом слугують аудіозаписи, здійснені А.Білсмою, І.Монігетті, А.Бауером, Т.Тедееном, П.Казальсом, М.Ростроповичем, М.Майським, П.Тортельє та іншими. Україномовні джерела (статті В.Сумарокової, О.Катрич, О.Пірієва) доповнюються низкою зарубіжних видань (праці Н.Гарнонкурта, А.Долмеча, Р.Донінгтона), пов'язаних з проблемами новітньої інтерпретації бахівської спадщини для струнних соло у XX столітті. Великої ролі набули матеріали ICS (Internet Cello Society), де знайшли своє відображення думки, висловлені виконавцями у численних ексклюзивних інтерв'ю.

Метою статті є з'ясування особливостей сучасного побутування автентичного виконавства як наріжного каменю інтерпретації барокового репертуару.

«Функції виконавства у сучасній культурі універсальні. У даній царині репрезентовано усі рівні комунікації. ... Адже виконавець – це сама музика, оскільки лише у процесі звучання

музичне мистецтво осягає самого себе, свою інтонаційну і смислову дійсність», – зазначає Т. Чередніченко [6, с. 44]. Як продовження міркувань відомого мистецтвознавця зазначимо: акт достовірного і водночас яскраво індивідуального донесення композиторського тексту завжди є видатною художньою подією, яка залишається у пам'яті культури. Психологічна дистанція між твором та його виконавцем спонукає бачити і історичну епоху, у межах якої написано опус, і ту, в якій він живе сьогодні.

Симптоматичним є звернення Й.-С.Баха до специфіки та технічних ресурсів одного, окремо взятого інструмента. Автентичний рух, що невпинно розвивається крещендууючою лінією вже більш, ніж півстоліття, надає процесу виконання цілком особливого, інтелектуального характеру. А. Швейцер влучно сформулював його сутність: «Ми мусимо модернізувати Баха, оскільки тогочасне виконання його творів не справило б на сучасного слухача відповідного враження» [5, с. 319]. У проєкції на віолончельну спадщину німецького генія проблему автентизму неможливо розглядати без осягнення суті інтерпретаційної стратегії, спрямованої на барокову інструментальну традицію взагалі з акцентом на творах для групи струнних інструментів. Естетичні підвалини автентизму, його теоретичну основу слід шукати у теоретичній думці та виконавській практиці кінця XIX століття. На противагу надто яскравому, потужному, гострому звучанню сучасних акустичних інструментів у рух за відновлення старовинного інструментарію включається щоразу більше представників академічних музичних кіл.<sup>1</sup> Правдоподібно, першим цю ідею висунув Франсуа-Огюст Геварт – композитор, ректор Брюссельської музичної академії. Свого часу саме до нього у пошуках композиторських настанов приїжджав Пабло Казальс. У 1904 році *Арнольд Шерінг* запропонував відновити у виконавській практиці бароковий смичок, використання якого дозволило скрипалям максимально точно відтворювати поліфонічну фактуру та акордові епізоди, зокрема у творах для скрипки соло.

Використання італійського смичка неначе уособлювало боротьбу виконавця з технічними перешкодами та умовностями гри на струнному інструменті. Німецький смичок значно відрізнявся від італійського, модифікаціями якого і дотепер користується увесь світ. На відміну від тонкого, рівного, легкого італійського смичка з туго натягнутим волосом, німецький був важчим, дугоподібним, а волос не надто натягнутим. Така конструкція уможлилювала одночасний контакт з усіма струнами, а відтак – оволодіння технікою прихованого багатоголосся. Розміщення великого пальця правої руки під волосом дозволяло при потребі гнучко регулювати силу напруги – так, щоб він контактував лише з однією або декількома струнами. Це надавало виконавцеві практично тих же можливостей, що й при використанні італійського смичка. Н.Гарнонкурт вказує на ще одну перевагу барокового смичка над сучасним – величезна палітра артикуляційних прийомів. Сучасний смичок насамперед забезпечує рівномірність видобування звука по усій довжині і більше підходить для артикуляційних прийомів, притаманних творах, написаним після 1800-го року. Варто зазначити, що обидва типи смичків побутовали у виконавській практиці одночасно, розмежування існувало лише за географічним критерієм. Більш легка, жвава музика італійських композиторів вимагала відповідної інтерпретації, натомість інтроспективна, виважена музика німецьких майстрів з давніми поліфонічними традиціями вимагала від виконавця володіння багатоголосною фактурою.

Неодноразово ідеям А.Шерінга протистояли думки про недоцільність використання барокового смичка, однак історичні факти свідчать самі за себе. Йоган Матезон стверджував, що скрипалі XVIII століття були здатні виконувати три та чотириголосні поліфонічні твори. Леопольд Моцарт обстоював позицію, що усі тризвучні акорди повинні виконуватися одним рухом смичка, без арпеджування. Карл Гуль, який у першій половині XIX століття був директором Франкфуртської опери, неодноразово відвідував концерти Ніколо Паганіні та

<sup>1</sup> У книзі «Musikalishes Lexikon», виданій у 1732 року племінником Й.-С. Баха Готфрідом Вальтером, містяться детальні відомості про старовинний смичок та можливості його використання. Аналогічні дані присутні і в передмові до «Florilegium Secundum» Георга Муффата 1698 року.

стверджував, що, виконуючи власні твори, геніальний скрипаль використовував техніку чотириголосних акордів.

Отже, усвідомлюючи всю серйозність намірів Баха-композитора, більшість музикантів солідаризуються у тому, що автор не міг написати неможливих для виконання акордових співзвуч. Певна частина виконавців розглядає щільні, насичені акорди лише як технічну складність. З огляду на особливості італійського смичка це призводить до переваги арпеджованих акордів. Впродовж XX століття подібна практика стала виконавською нормою і глибоко вкорінилася у свідомості слухачів. За цим стоїть наслідування традицій доби Романтизму, які, властиво, і нав'язали арпеджований спосіб виконання багатоголосся на струнних інструментах.

Після відновлення на практиці виконання барокових творів на бароковій віолончелі відпала потреба в експериментальних смичках. Одним з основних аргументів опонентів старовинного смичка є недостатня глибина вигину деревка. У тракті аналізу старовинних гравюр та інших зображення, стало очевидною можливість одночасного використання лише трьох струн. Однак, враховуючи менший вигин грифу та підставки, прибічники «автентичного» стилю виконавства все ж стверджували можливість одночасного звучання усіх струн.

Ідею використання барокового смичка повністю підтримав А.Швейцер. У своїх висловлюваннях музиколог стверджує неприйнятність арпеджованого способу відтворення акордів і висловлює надію на адекватне розуміння композитором діапазону можливостей інструмента. Усвідомлюючи невідповідність між меншою силою звука та сучасними акустичними вимогами, Швейцер висловлює сподівання про вилучення бахівських творів з великого концертного репертуару та відновлення їх у камерному побутуванні.

Першою спробою використання барокового німецького смичка став запис усіх скрипкових сонат та партит, здійснений Емілом Телмань (1953-1954). Цей досвід став можливим завдяки співпраці скрипаля з Альбертом Швейцером та скрипковим майстром *Куртом Вестергаардом*. Сконструйований смичок отримав одразу кілька назв – бахівський (за Швейцером) та *вега-смичок* (вега – абрєвіатура від прізвища майстра ВЕстерГАард). Вперше після тривалої перерви одноголосні та поліфонічні епізоди було диференційовані на практиці.

Так звані барокові скрипка та віолончель відрізнялися меншою довжиною грифа, меншим вигином підставки та грифа, внаслідок чого струни були розташовані практично на одному рівні. Це спричиняло певні незручності при використанні внутрішніх струн, однак дозволяло легше відтворювати техніку багатоголосся. З ростом популярності італійського смичка та збільшення вигину підставки та грифу виконавці отримали змогу вільно користуватися будь-якою струною, відтворювати більш складні мелодичні лінії. Ця тенденція якнайкраще підходила гомофонно-гармонічному стилю доби Класицизму.

Отже, новаторство ідей А.Шерінга, А.Швейцера, інтерпретаційної політики Еміла Телмань полягало насамперед у перенесенні принципів взаємодії струн та смичка з барокових інструментів на сучасні. Більший вигин підставки та грифа потребував глибшого вигину деревка смичка. Виготовлений на початку 50-х років Кнудом Вестергаардом, смичок мав глибину вигину більше 10-ти сантиметрів, що дозволило Телмань виконувати чотириголосні акорди на сучасній скрипці. Саме цей смичок став об'єктом жорстокої критики з боку більш поміркованої частини виконавців. Невідповідність історичним зразкам, псевдоавтентичність стали основними пунктами звинувачень на його адресу. І хоча звинувачення у фальшуванні історії в буквальному сенсі були справедливими, все ж основним досягненням пропагандистів нового смичка є відновлення духу старовинної німецької музики – естетичний результат вартий подібних експериментів. Окрім розглянутого вище автентичного способу виконання багатоголосся, використання німецького барокового смичка, зрештою, як і нового бахівського, має кілька переваг. Наприклад, менше напруження смичкового волосу призводить до м'якого, світлого звучання, яке вважається однією з ознак давньої виконавської практики. Крім тембрального пом'якшення, напруга у звучанні зменшилася завдяки значно нижчій настройці барокових інструментів.

Талановитим популяризатором творчості Й.-С. Баха у першій половині XIX століття був скрипаль-віртуоз Фердинанд Давід, саме він повернув скрипкові соло-сонати і партити на сцену, щоправда, лише з фортепіанним супроводом. Йому належить і перша редакція скрипкових творів, виданих у 1843 році у Лейпцигу. Основною заслугою музиканта по праву вважають достовірну «розшифровку» складного багатомірного авторського тексту. Варто зазначити, що до цього часу більшість виконавців просто не в стані були впоратися з поліфонічним стилем письма Й.-С.Баха, однак загалом редакторські вказівки Ф.Давіда свідчать про поверхневу уяву про спосіб мислення композитора та салонно-віртуозний стиль виконавства. Штрихова та динамічна палітра нерідко суперечить авторським вказівкам. Подібне ставлення спіткало і віолончельні сюїти – значна кількість їх редакцій, оприлюднених впродовж XIX століття, відзначається надто вільним, далеким від оригіналу розумінням задумів композитора та зовнішньою віртуозністю.<sup>1</sup> Втілення принципів німецької школи (штрихи, апікатура та ін.) не цілком відповідало художнім вимогам нового часу, давався взнаки деякий консерватизм, догматичність. Починаючи з другої половини XIX століття, з'являються перші високохудожні зразки інтерпретації сонат та партит – учень Ф.Давіда Йозеф Йоахім вперше виконав ці твори згідно з оригінальним авторським текстом без супроводу. Зрештою, багатолітні естетичні пошуки скрипаля привели у 1908 році до видання спільної вже з його учнем А. Мозером редакції. Трагування Йоахіма було строго академічним, прийом вібрато використовувався вкрай обмежено, однак з'явилося нове розуміння змісту повільних частин – максимальна розкутість у виконанні кантиленних епізодів, агогічна свобода. Принциповою була відмова від фортепіанного супроводу та максимальне зближення з авторським текстом, тяжіння до монументальності та ювелірне вирізьблення поліфонічної фактури.

Незважаючи на деякий академізм інтерпретації Й.Йоахіма, його концепція стала прогресивним кроком і відразу ж позначилися на європейській виконавській традиції загалом. Редакторську позицію Йоахіма дуже високо згодом цінував П. Казальс, хоча і не погоджувався з усіма елементами його інтерпретаційної концепції. Високою за художнім цензом є редакція бахівських віолончельних сюїт, здійснена Фрідріхом Грюцмахером у Лейпцигу близько 1900 року. Редактор запропонував деякі апікатурні позначення та штрихові вказівки, що не суперечать оригінальному авторському тексту. Правдоподібно, що саме це видання свого часу потрапило до рук іспанського віолончеліста.

Порівняно з рішучим проривом барокового скрипкового смичка на концертну арену, віолончельна виконавська практика була позбавлена сміливих конструктивних нововведень. Інтерпретуючи віолончельні сюїти Й.-С. Баха автентично, виконавець отримував можливість використання скордатури у П'ятій сюїті та п'ятиструнного інструмента у Шостій. Лише наприкінці XX століття віолончельне виконавство, подібно до скрипкового, зіткнулося з конструктивними новинками. Близько 1990 року німецький музикант Міхаель Бах сконструював подібний до вестергардового смичок для виконання старовинної музики на сучасній віолончелі. Універсальність смичка власної конструкції Міхаель Бах підтвердив виконанням Віолончельних концертів К. Сен-Санса та А. Дворжака – репертуару, що традиційно передбачає оперування класичним італійським смичком.<sup>2</sup>

Певний час у Росії працював представник німецької віолончельної школи К. Б. Шуберт, який став першим професором по класу віолончелі у Петербурзькій консерваторії. Окрім нього, у Москві викладали німці *Б. Косман, В.Фіценгаген, А.Е.фон Глен*. Засновник російської віолончельної школи *Карл Давидов* був тісно пов'язаний із німецькою віолончельною школою, про що свідчать його концерти та методика викладання у консерваторії Лейпцигу. Попри німецькі коріння з початку XX століття російська виконавська школа пішла власним шляхом.

<sup>1</sup> Останньою з таких редакцій можна вважати редакцію *Гуго Беккера*, що вийшла друком у 1911 році.

<sup>2</sup> Однак з певної часової дистанції цей крок слід оцінювати як просвітницький, оскільки у виконавській практиці часто-густо спостерігається очевидна невідповідність художнього репертуару і інструментарію.

Класичні німецькі принципи переглядалися на користь більш вільних, слов'янських. Однак виконавські переконання провідних представників російської віолончельної школи не завжди мали просвітницький характер. Загальновідомим є факт умоглядного скасування репризних розділів (т.зв.дублів) у сюїтних частинах С. Козолуповим. Чимало сучасників стверджують, що заборону виконувати репризи викладач прищеплював і своїм вихованцям. Л. Євграфов, колишній учень М.Ростроповича, в одному з інтерв'ю стверджував, що редакція, видана С.Козолуповим (1947 р.), практично є копією редакції Гуго Бекера (1911 р.). Саме цією редакцією послуговувався практично кожен віолончеліст Радянського Союзу. Уродженець України, швейцарський віолончеліст Дмитро Маркевич упізнав цю редакцію у записах усіх сюїт Баха 1990 року. Необхідність оновлення технічного арсеналу неодноразово обстоював Мстислав Ростропович, аргументуючи свої творчі наміри невідповідністю сучасного смичка новаторським композиторським тенденціям; зрештою, маестро також долучився до розробки Міхаеля Баха. На публічній презентації нового смичка у залі Паризької консерваторії 6 жовтня 2001 року маестро зазначив, що «лише після того, як композитори почнуть писати твори для віолончелі з використанням нового бахівського смичка, можна буде оцінити, наскільки цінним є цей винахід» [4, с.223].

Подібні висловлювання відразу викликали позитивне ставлення з боку сучасних композиторів. Окрім М. Баха, пропагувати новий смичок взялися Дітер Шнебель та Джон Кейдж. Спраглий за новим, незвичним звучанням, американський авангардист пише «*One*» – континуальну, медитативну композицію, сповнену небувалого тембрового розмаїття. Більшість сучасних виконавців втілює через музику Й.-С.Баха найрізноманітніший спектр емоційних відтінків. Розширюється і палітра виразових засобів – широко застосовується провіброване звучання, зміна штрихів та аплікатури приводить до нового колористичного звучання. Агогічні принципи розширюються – темпові відхилення стають звичним явищем не лише у повільних частинах, але й у моторних, чого не могло бути у виконавській практиці представників німецької школи. З'являються нові різновиди поліфонії, зокрема прихованої.

Н. Гарнонкурт – теоретик, який, мабуть, доклав найбільше зусиль для практичного утвердження концепції автентизму. На початку 60-х років ХХ ст. саме ця концепція експериментальними записами на давніх інструментах та численними науковими есе торувала незнану стежку виконавської практики. Вона буквально сколихнула виконавський простір новим естетичним змістом, що привніс мовний та риторичний аспекти в музику. З точки зору автентики, кожен з музичних стилів до 1800 року мав власний етос, а значить – і власні інтерпретаційні аксіоми. Переконавання Н.Гарнонкурта щодо естетики давньої музики зближують його з представниками неокласицизму, насамперед – Паулем Гіндемітом, чия творчість відроджує до концертного життя як давні музичні жанри, так і забутий бароковий інструментарій. Цей зустрічний рух набуває ознак одного з новітніх напрямів у музиці ХХ століття. Незважаючи на якісний прогрес автентичного напрямку та неабиякий ріст його популярності, у таборі опонентів на певний час опиняється авторитетний німецький музикознавець-філософ Теодор Адорно, обстоюючи погляд на тогочасну музичну культуру як на таку, що перебуває у пролонгованому стані занепаду. Протистояння між Т. Адорно та Н. Гарнонкуртом існує лише у запропонованих ними шляхах подолання кризи через обстоювання елітарного статусу академічного мистецтва у його протистоянні потребам масової слухацької аудиторії.

У 1951 році Т.Адорно виступає з гострою критикою ідеї історичної реконструкції: «лише прогресивні сучасні виконавські ресурси можуть відкрити повною мірою музику Баха, яка широко розправила б плечі на тлі обмежених можливостей своєї власної доби. ... Майстер страждає від того, що його «псевдозахисники» хочуть перетворити грандіозну інструментальну спадщину у нейтральну культурну пам'ятку, естетичні звершення якої лише до певної міри дотичні до істини, що втратила свою справжню суть. Вони ототожнюють його із образом композитора для органних фестивалів в добре збережених барокових містечках, у свого роду архаїчну ідеологію» [2, с. 76]. Якими б суперечливими не видавалися сьогодні погляди Т. Адорно, все ж він гостро поставив питання, які сподвижники автентичного виконавства часто замовчують. Критик розглядає рух за відновлення давнього інструментарію та

виконавських практик як частину широкої культурної девальвації, пробудженої деперсоналізуючими силами постіндустріальної епохи. На противагу естетичному протистоянню сучасному суспільству, який вдало втілювався через ізоляцію, інтроспекцію та переускладненість музичної мови, за прикладом нововіденської школи, концепція історизму слугує утвердженню ідеї, що цілковито відкидає суб'єктивний первень. Автентичне виконавство, набуваючи масової популярності, встановлює моду на історичну достовірність, яка перетворюється на неусвідомлену самоціль.

У своїх пізніх дописах Т. Адорно обґрунтовує причини зростання власної антипатії до автентичного стилю виконавства. Зокрема, у «Соціології музики» (1962) серед ієрархії слухачьких установок він висуває так званий «рессентиментний» тип слухача, що кореспондує, зокрема, з ідеєю автентики. Цей тип, будучи нонконформістським, знаходить естетичне задоволення у давніх формах музикування, довший час абсолютно не популярних [1]. Однак, культивуючи певні принципи, він сам створює нову моду – свого роду «товар», що добре продається. Ще більшу занепокоєність Т. Адорно викликає симпатія цього соціально-психологічного типу до тоталітаризму: рессентиментний слухач цілком приймає порядок та об'єднання у товариства за інтересами, наприклад, Бахівське товариство. Постійне самообмеження виявляє колективний примус як необхідна умова існування. Обстоюючи добротність теоретичної підготовки як необхідну умову виконавської практики, Т. Адорно формулює ідеологічні фактори, що зміцнюють цей рух. Разом з тим критик відразу застерігає від надмірної уваги до запропонованої соціальної диференціації типів слухача, оскільки у неповноцінності кожного з них відображується розкол публіки як деякої соціальної інституції. Вочевидь під приціл нищівної критики німецького філософа потрапляє орієнтація на відтворення «голого» музичного тексту – експеримент заради експерименту, що побутував у першій половині ХХ століття. Н. Гарнонкурт з цього приводу зазначає: «з двох лих меншим буде все ж таки виконання історично фальшиве, але музично живе» [3, с. 43]. Дослівно такі ж тези свого часу висловлював і Пабло Казальс.

Відповідаючи на критику автентичного стилю виконавства Т. Адорно, Н. Гарнонкурт перекладає провину за неадекватне розуміння інтерпретаційної автентичності на вузьке коло аматорів, які у період 20-30-х років ХХ ст. використовували давню музику як спосіб боротьби з ідеологічним підґрунтям тогочасної музичної культури, створивши феномен «контрмузики». Проводячи паралелі між переконаннями двох видатних музичних теоретиків, можна побачити дуалістичну сутність автентичного виконавства: воно існує як у межах модерністичної хвилі культури ХХ століття, так і поза нею. При глибшому аналізі генезису цього явища, абсолютно закономірною є його поява у європейській культурі повоєнного періоду. Поборовши грандіозну кризу гуманізму, європейська культура вдалася до такої звичної для неї втечі на схід або в глибину історії. Ті ж відцентрові тенденції свого часу характеризували мистецтво раннього романтизму, імпресіонізму чи інших кризових стильових періодів. Однак цього разу ретроспективна оаза набула нового, самостійного побутування. Автентичне виконавство, перерісши естетику неокласицизму, сформувало нову, незалежну течію у сучасній музиці; за розмахом та естетичною автономністю антиподом автентичності стали лише царини конкретної та електронної музики.

Пабло Казальс справедливо вважав, що Й.-С. Баху вдалось утвердити в композиторській і виконавській практиці жанровий феномен музики для скрипки та віолончелі соло, сповнений напроцуд глибокого змісту та емоційної сили. Докладно заглиблюючись у висловлювання іспанського музиканта стосовно бахівських соло-сюїт, відчуються його намагання звести паралелі між розширенням виразових можливостей віолончелі та художнього змісту інструментальної музики загалом та аналогічними твердженнями видатних музикантів ХХ століття, адже Бах набагато випередив свій час; сучасники ж каталонського маестро та його послідовники стверджували, що сюїти неначе вичікували маестро Казальса, аби він розкрив їхні духовні скарби.

Бурхлива експансія групи струнних у добу бароко викликала певний момент скептицизму з боку музично-професійних кіл середини ХІХ століття: після тривалого, вкоріненого у педагогічній практиці трактування скрипкових соло-сонат та віолончельних

соло-сюїт у суто дидактичній площині, їх повернення на концертну естраду часто-густо ставало можливим лише за умов створення клавiрного акомпанементу. Супровiд до сольних скрипкових циклiв свого часу створювали Р. Шуман, Ф. Мендельсон, Ф. Крейслер; у «дiалог» з автором виолончельних сюїт вступали А. Пiаттi, К. Шредер, Ю. Кленгель, Ю. Рафф та iншi. I хоча мотивацiя подiбної редакторської iнiцiативи в усiх випадках переважно була просвiтницькою, майже усi спроби повернути з виконавського забуття оригiнальнi версiї творiв Баха для сольюючих струнних з метою наближення вельми складних концепцiй до смакiв широкої публiки були приреченими на невдачу.

I все ж, незважаючи на те, що експерименти не дiстали бажаної популярностi, вони являють собою певну iсторичну цiннiсть як взiрцi транскрипторського бачення романтиками шедеврiв бароко. Проводячи паралелi мiж iсторiєю iнтерпретацiї скрипкових партит та сонат, з одного боку, та виолончельних сюїт, з iншого, спостерiгаються спiльнi закономірностi розвитку. Очеvidна вiдмiннiсть полягає у тому, що рiвень скрипкової виконавської культури у ХІХ столiттi був значно вищим за виолончельну (незважаючи на те, що виолончельнi сюїти були опублiкованi на 19 рокiв ранiше). Це пояснюється також ширшою популярностю скрипки загалом. Однак вже на початку ХХ столiття, опанувавши новiтнi тенденцiї, виолончельне мистецтво наздоганяє скрипкове, а подекуди й випереджає його.

Популярнiсть струнного доробку Й.-С. Баха невпинно зростає, виконання його творiв у концертних програмах вважається ознакою високого професiйного та iнтелектуального рiвня виконавця. Однак у масовостi цього руху назустріч Баху є i негативний аспект – нерiдко молодi музиканти використовують творчiсть нiмецького генія задля демонстрацiї власних вiртуозних амбiцiй, нехтуючи при цьому духом самої музики. А. Швейцер вказує ще одну причину девальвацiї естетичної складової iнтерпретацiї творчостi композитора – утвердження представниками консервативної частини музичного свiту переваги форми та загальних, не деталiзованих почуттiв над глибиною художньої думки: «Таке бездумне та контрверсiйне ставлення вiдповiдало тим, що не намагалися вiднайти справжнього Баха – i це у той час, коли його творчiсть, нарештi, стала доступною усьому свiту» [5, с. 515].

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Адорно Т. Социология музыки / Т. Адорно. – М.: Университетская книга, 1999. – 445 с.
2. Адорно Т. Философия новой музыки / Т. Адорно. – М.: Логос, 2001. – 343 с.
3. Харнонкорт Н. Музыка как мова звукiв / Н. Харнонкорт. – Науково-популярне видання. – Суми: Собор, 2002. – 184 с.
4. Хентова С. Ростропович / Софья Хентова. – МП РИЦ «Культ-информ-пресс». – Санкт-Петербург, 1993. – 301с.
5. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / А. Швейцер. – М.: Музыка, 1964. – 725 с.
6. Чередниченко Т. Композиция и интерпретация: три среза проблемы / Т. Чередниченко // Музыкальное исполнительство и современность. Вып.1. – М.: Музыка, 1988. – С. 43-69.
7. Dolmetsch A. The interpretation of the music of the XVII and XVIII centuries. 2 ed. – London, 1946. – 45 p.
8. Donington R. A performer's guide to baroque music. – London: Faber and Faber, 1973. – 155 p.
9. Donington R. Baroque music: Style and performance. – New York, 1982. – 198 p.
10. Donington R. The interpretation of early music. – London: Faber and Faber, 1963. – 766 s.