

В. О. Сирятський

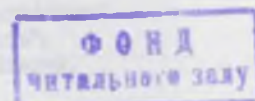
ГЛЕН

ГУЛЬД

*і його виконавське
світовідчуття*



МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
РЕСПУБЛІКАНСЬКИЙ МЕТОДИЧНИЙ КАБІНЕТ НАВЧАЛЬНИХ
ЗАКЛАДІВ МИСТЕЦТВ І КУЛЬТУРИ

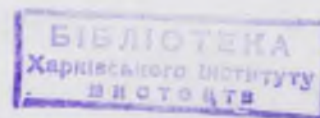


В.О.СИРЯТСЬКИЙ

ГЛЕН ГУЛЬД

**І ЙОГО
ВИКОНАВСЬКЕ
СВІТОВІДЧУТТЯ**

НАУКОВО-МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ
ДО КУРСІВ ВИКОНАВСЬКИХ ДИСЦИПЛІН



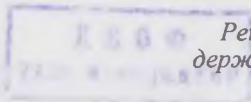
Харків
«ФАКТ»
2003

Ш 315.42

ББК 85.315

С40

УДК 786.2

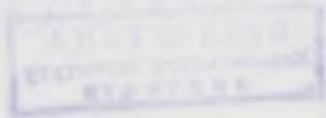
 Рекомендовано до друку вченою радою Харківського
державного інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського
(Протокол №8 від 27 березня 2003 р.)

Узгоджено з Республіканським методичним кабінетом
навчальних закладів мистецтв і культури

Рецензенти:

Гребенюк Н.Є., доктор мистецтвознавства,
професор Харківського державного інституту мистецтв
ім. І. П. Котляревського

Коханик І.М., кандидат мистецтвознавства,
професор Національної музичної академії України


ISBN 966-637-148-0

© Сирятський В.О., 2003

ЗМІСТ

Від автора.....	5
Розділ 1. <i>Глен Гульд у роздумах про фортепіанне мистецтво</i>	6
Розділ 2. <i>Тексти телевізійних фільмів Б.Мансенжана про Г.Гульда (переклад із французької)</i>	20
2.1. Декілька вступних слів до перекладених текстів.....	20
2.2. Г.Гульд у відлюдді.....	22
2.3. Магія Г.Гульда.....	27
2.4. Г.Гульд. 1974 рік.....	33
2.5. Г.Гульд грає Й.Баха. <i>Епізод 1</i>	36
2.6. Г.Гульд грає Й.Баха. <i>Епізод 2</i>	41
2.7. Г.Гульд грає Й.Баха. <i>Епізод 3</i>	47
Замість епілогу. <i>Творчі плани та виконавські проекти Г.Гульда останніх років життя</i>	49
Література.....	52



Трен Тунг

ВІД АВТОРА

Творчість Глена Гюльда, одного з найвидатніших музикантів другої половини ХХ століття, у вітчизняному музикознавстві майже не досліджувалася. Лише декілька невеличких статей, присвячених цьому всесвітньо відомому піаністу, композитору, звукорежисеру, сценаристу науково-пізнавальних фільмів про виконавське мистецтво й музичному публіцисту можна знайти в російських періодичних виданнях і збірках. Та й у так званому далекому зарубіжжі про Гюльда написано небагато. Можна згади лише декілька суто біографічних досліджень, з яких своєю ґрунтовністю й докладністю виділяється книжка Петера Оствальда „Глен Гюльд: екстаз і трагедія генія (Ostwald, Peter F. „Glenn Gould: the ecstasy and tragedy of genius”, ISBN 0-393-04077-1), яка вперше у 1997-му році була видана в Торонто, а вже потім у Нью-Йорку. П.Оствальд, відомий лікар-психіатр і скрипаль-аматор, зосередився у своїх роздумах головним чином на акцентуаційних рисах особистості Г.Гюльда в контексті їхнього впливу на творчий розвиток митця й події, віддзеркалювалися в його біографії. Тому ані спадщина Гюльда, ані його стиль та художні принципи не піддавалися там серйозному спеціальному аналізу.

Автор книжки, що пропонується читачеві, вперше намагається осмислити Гюльдів внесок у світову музичну культуру. У першому її розділі розглядаються виконавський стиль, художня мета та засоби її досягнення, зумовлені рисами індивідуальності цього музиканта. Другий розділ дає можливість безпосередньо заглибитися у творчі експерименти, судження, погляди та думки видатного митця. Цей розділ складається з перекладів текстів найбільш цікавих у пізнавальному відношенні хронікально-документальних фільмів телебачення Торонто (Канада), що відтворюють бесіди Г.Гюльда з відомим музикознавцем Бруно Монсенжаном, і дуже коротких коментарів до них перекладача. У роботі над перекладами й коментарями велику допомогу авторові даного посібника надав чудовий вітчизняний піаніст і фортепіанний педагог С.Ю.Юшкевич, за що йому від усіх прихильників творчості Гюльда в Україні висловлюю щире подяку. Завершує ж книжку огляд останніх творчих планів і проектів майстра, роботу над якими він так і не встиг закінчити.

РОЗДІЛ 1

ГЛЕН ГУЛЬД У РОЗДУМАХ ПРО ФОРТЕПІАННЕ МИСТЕЦТВО

Глен Гульд назавжди залишиться у громадській свідомості особою видатною й винятково різнобічною. Його виконавська творчість (піаніста, органіста, клавесиніста) доповнювалася композиторською, суміщалася з плідною роботою як звукорежисера, телерадіосценариста, журналіста й музичного публіциста.

У даному розділі посібника ми зосередимося головним чином на найменш відомій у нашій країні частині Гульдової спадщини – його естетичних суджень про шляхи розвитку фортепіанного мистецтва. Матеріалом для дослідження послужили поряд з аудіозаписами майстра також фільми телебачення Торонто (Канада) „Гульд у відлюдді”, „Магія Г.Гульда”, „Г.Гульд. 1974 рік”, „Г.Гульд грає Баха”, „Мистецтво фуги”, „Гольдберг-варіації” (Sony Classical film & Video), що відтворюють діалоги видатного канадського піаніста з музикознавцем Бруно Монсенжаном, а також гульдівські інтерв'ю й виступи в періодичних виданнях. У цих діалогах, інтерв'ю, виступах обговорюються й отримують дуже своєрідні тлумачення неординарні явища культури минулого й сьогодення. Завдяки нашим спостереженням, з одного боку, імовірно, удасться глибше осмислити творчі ідеали одного з найкрупніших виконавців ХХ століття. З іншого боку, аналіз сміливих, оригінальних, парадоксальних (часом спірних і навіть помилкових) суджень одного з наших великих сучасників, може підштовхнути, як це часто буває, до переосмислення сталих уявлень про процеси, що протікають у музичній культурі.

Особистість Г.Гульда багато чого успадкувала від романтиків. Таке твердження здатне викликати різкі заперечення. І справді, про які романтичні властивості творчої натури може йтися, якщо в піаніста не лежить душа до виконання творів Ф.Шопена („Шопен залишає мене байдужим”¹), а разом з ним і Ф.Шуберта, Р.Шумана, П.Чайковського, С.Рахманінова, якщо Ф.Ліст представлений у його репертуарі лише транскрипцією П'ятої симфонії

¹ Див.: фільм „Г.Гульд у відлюдді”.

Л.Бетховена, й тільки Й.Браме та пізній О.Скрябін почасти приваблювали його увагу (перший – класицистськими тенденціями у творчості, другий – пошуками звучностей поза межами традиційного використання можливостей фортепіано).

Утім зв'язок мистецтва Г.Гульда з романтичними ідеалами не підлягає сумніву, хоча його на поверхні й не видно. Раніш за все він відчувається в аурі самотності, що оточує особу цього художника. Подібно до романтиків, Гульда не займають проблеми артистичного визнання, популярності. Він немов піднімається над ними. Ми майже нічого не знаємо про його приватне життя, друзів, пристрасті, прихильності. Він цурався публіки й у 32 роки взагалі залишив сцену. Зрештою, все це могло привести лише до одного – для переважної більшості слухачів, за влучним виразом Б.Монсенжана, Г.Гульд став легендою.

Ауру самотності в не меншій мірі генерувала й рідка незвичність гульдівського виконавського стилю. Оригінальність прочитань піаніста була настільки велика, що його виступи з відомими диригентами ледь не опинялися під загрозою зриву. Так, під час оркестрової репетиції Першого фортепіанного концерту Й.Брамса Л.Бернстайн через повну незгоду з гульдівським трактуванням відмовився ввечері диригувати в концерті. Правда, в останню мить конфлікт все-таки вдалося улагодити. Однак перед початком концерту Л.Бернстайн попередив публіку, що не бере на себе відповідальність за те, що відбудеться, але диригувати все-таки буде, тому що виконання Г.Гульда варте того, щоб його почути.

Нечувана, часом страхаюча новизна інтонування знайомої музики для Гульда ніколи не була самоціллю. Вона – органічна потреба духу, внутрішня, завжди усвідомлена творча настанова. У своїх інтерпретаціях він, попри все, намагався уникнути будь-яких компромісів із традиційними прочитаннями, прагнув відхилитися від так званої „золотої середини”, увічненої багатьма чудовими піаністами. На думку Гульда єдиним виправданням для запису чергової платівки може бути лише непереборне бажання виразити нове „бачення” музики. „Якщо казати про себе, - стверджував Гульд, - то мова ніколи не буде йти про те, щоб зіграти відому сонату Бетховена так, як кожен її

знає². На мій погляд, надзвичайно важливо перш за все при записі на платівку підкреслити ті аспекти інтерпретації, що висвітлюють даний твір з абсолютно несподіваного боку. Максимально наблизити виконавство до творчості – от ключ до вирішення проблеми”³.

В останньому судженні, безперечно, вгадується присутність Гульда-композитора. Гульду-виконавцю недостатньо тільки „озвучувати” твір. У всякому разі сам він до звісної міри завжди складає його „наново”. Відстоюючи творчий характер виконавського акту, канадський піаніст займає позицію, аналогічну естетичним поглядам польського філософа Р.Інгардена і його учнів. Адже відповідно до суджень Р.Інгардена те, що здається зміненням музичного твору в історичному процесі чергування одного за одним трактувань, насправді є „процесом розкриття й конкретизації все нових і нових можливостей різних форм твору й переходом від визнання однієї з них як особливо цінною й „виключною в своєму роді” до аналогічного розгляду іншої форми твору в наступну епоху, в якій ця нова форма користується винятковим престижем”⁴.

Романтичний бунт проти пуританських традицій виявляється й у методах роботи Г.Гульда над музичним твором. Серед виконавців нашого часу Гульд навряд чи не єдиний (знову самотність!), хто у розквіті творчих сил, виходячи з внутрішніх потреб, залишив сцену й цілком присвятив себе звукозапису. У фільмі „Глен Гульд у відлюдді” піаніст говорить, що життя на концертній естраді було для нього марно витраченим часом, як і для більшості людей, що його ведуть. „Я вів існування порожнє й непродуктивне, котрому довго не скорявся... Я не був готовий оцінити компетентність публіки й дивне середовище кривавого спорту, яким займаються на концертних аренах. Коли мене кинули на арену (у 20 років – В.С.), це було жажливим іспитом, найвищого гатунку антимузикую. Я вирішив, що експеримент був вартий того, щоб його продовжити кілька років... У 25 років я пророкував, що піду в 30. Я це зробив у 32. Для цього повинні були

² Цит. за фільмом „Магія Глена Гульда”.

³ Рассказывает Г.Гульд. – Сов. музыка, 1974. №6. С.135

⁴ Ингарден Р. Исследования по эстетике. М.: 1962. С.552.

виникнути серйозні причини крім особистої незручності, але це найважливіша причина. Немає нічого гіршого, аніж бути не в своїй тарілці. Інше впливає з логіки і життєвого досвіду. Доводи розуму важливі і разючі. Я написав тези, де пояснив, чому треба було підкоритися цьому. Я старався як місіонер. Концерт – це застаріла річ, він більш не має відношення до нашого часу. Я думав про це вже тоді, коли чесно працював на сцені. Відмовлення від концертів було лише засобом покласти кінець стомлюючому іспиту. Уклад життя концертанта викликає в мене неприязнь. Він здається надто гедоністичним і тому для мене вельми принизливий. Саме тому я хотів покінчити з таким життєвим укладом”⁵.

Гульд не вважає, що, пішовши з естради, він позбувся прямого контакту з публікою. На його думку, запис і зйомка – засоби спілкування куди більш прямі. Адже граючи, скажімо, у залі Чайковського, ми в сутності повинні пристосовуватися до цього залу й перетворювати свою гру залежно від нього, багато в чому відмовляючись від початкових художніх намірів. Не менш сильно впливають на інтерпретацію публіка, рояль і ще тисяча причин, відомих кожному концертанту. Зовсім інший стан справ при грі перед мікрофоном і камерою, котрі діють як інструменти наближення, що особливо плідно при виконанні стародавньої музики, яка писалася для слухачів, розташованих поруч з інструментом. Не існує акустичних можливостей, рівних умовам студії. Це другий аргумент Г.Гульда на користь відмирання концертної культури. Зрозуміло, є й ще чимало фактів, котрі, здавалося б, дають право для винесення сучасному концерту смертного вироку. Згадаймо хоча б про напівзаповнені зали, іншого разу навіть тоді, коли виступають відомі артисти. Чи не убивчий це аргумент?!

А втім, є й яскраві контраргументи. Якими надихаючими святами живого виконавства ставали для всіх аматорів музики хоча б гастролі В.Горовиця, М.Ростроповича й Г.Вишневської. Незважаючи на телевізійну трансляцію й солідні ціни на квитки, величезні зали все одно не могли вмістити навіть малої частини бажаючих послухати легендарних артистів. І розчарованих

⁵ Цит. за фільмом „Г.Гульд у відлюдді”.

не було. Несподівано великий інтерес нерідко викликають концерти з творів сучасних композиторів (насамперед А.Шнітке, Е.Денисова). Зірки ж джаз-, рок-, поп-музики взагалі перебивають усі рекорди відвідування концертів. Напевно, ми змушені будемо лише визнати, що концерт вмирає як офіційна церемонія тиражування загальновідомого.

Навряд чи тут були б доречні міркування про долю сучасної концертної культури, якби Г.Гульд власним виконавським мистецтвом не намічав шлях її виходу з кризи, пов'язаної з проникненням у життя нинішнього слухача нових технічних засобів фіксації й відтворення інтерпретації. Звичайно, ніяке концертне виконання по технічній і акустичній досконалості ніколи не зможе суперничати з цифровим багатоканальним записом, що формувався за допомогою мікшера, еквалайзера, ревербератора та іншого технічного обладнання. Багатьох видатних виконавців, звертає увагу Й.Кайзер, усе сильніше переслідують тіні ними ж записаних дисків. Адже на концерті слухач найчастіше чекає від великого майстра того ж, що чув, коли програвач відтворював його диск. І раптом дрібні огріхи, прикрі технічні помарки, чи, того гірше, відступи від знайомого плану інтерпретації! Поволі підкрадається розчарування⁶.

Та хіба спроможний найвисококласніший запис затьмарити акт живого спілкування з легендою, якою є кожний геніальний артист? Хіба миттєве артистичне осяяння, що відбувається прямо на сцені, принаймні не дорівнює тій естетичній цінності, що міститься в техніко-акустичній досконалості платівки?

Власною концертною діяльністю Г.Гульд довів, що не може бути проблеми з наповнюваністю зали, коли на сцену виходить легендарна особа, яка має своє неповторне бачення визнаного репертуару, а до того, ще й пропагує маловідомі, але високохудожні твори.

У зв'язку з останнім судженням буде цікаво ще раз переглянути Гульдів репертуар. Подібно до Ф.Ліста й Ар.Рубінштейна, цих піаністичних грандів романтизму, Гульд постає перед нами музикантом-просвітителем. Як і Ліст, він не обмежує себе пропагандою лише фортепіанної музики. Його більш приваблює світ за межами фортепіано.

⁶ Keiser J. Große Pianisten in unserer Zeit. — München, 1966. — S.36–37.

У вже згадуваному фільмі „Г.Гульд у відлюдді” піаніст прямо заявляє: „Мені здається, на фортепіано можна грати будь-який репертуар. На цьому інструменті прекрасно звучать твори, написані для верджінала, клавесина, клавикорда, органа епохи органістів-віртуозів і навіть для оркестру”. І далі: „...Існує пастка для композиторів, для фортепіано й для піаністів: вони забувають про світ за межами фортепіано. У цьому загроза”. І Гульд-виконавець діє строго в руслі своїх теоретичних міркувань. Перш за все його увагу притягали майстри клавірного мистецтва. Зрозуміло, основу цієї частини Гульдового репертуару складали твори Й.С.Баха. Але не все в бахівському спадку Гульда цікавить у однаковій мірі. Він вище за все цінує твори, в яких організаційне, контрапунктичне, конструктивне начало переважає імпровізаційне. На думку Гульда існує два типи композиторів. Творці першого типу прагнуть писати у повному розумінні інструментальну музику (Паганіні, Ліст, Малер) і використовують виразовий потенціал інструментів так, як ніхто до них цього не робив. Інші пишуть музику, що має стільки змісту для ока, скільки й для слуху. Уява може винайти в ній будь-які звучності. Її структура до такої міри незалежна від темброво-колористичної сторони, до якої слухач здатний дійти у своїх фантазіях. Саме до другого типу композиторів Гульд відносить Баха у найвидатніших його художніх проявленнях. У цьому напрямі йшла еволюція бахівської творчості аж до „Мистецтва фуги”. Чим зрілішим стає мислення Баха, тим більше він займається питаннями структури, аніж зовнішнього звучання й ефекту для публіки. Такий підхід суперечив духу часу, коли в моді було експлуатувати віртуозні гедоністичні ефекти в дусі Д.Скарлатті. Інакше кажучи, мова йде про перевагу ментальної образу звучання над його специфічною інструментальною належністю. Ось чому Гульд говорить про примат бахівських фуг над бахівськими ж прелюдями, критикує блискучий „Італійський концерт” і ненавидить насичену імпровізаційністю „Хроматичну фантазію”, називаючи її чудовиськом. За Гульдом саме fuga є вищою формою музичного самовираження, тому що в ній як у композитора, так і у виконавця небагато шансів зруйнувати порядок через якусь спокусливу окрему ідею. Та цикл „Мистецтво фуги”, безсумнівно, перевершує усе те, що було

створено у формі фуги до нього. „Ніяка музика не захоплює мене більш, ніж остання фуга даного циклу, – говорив Гульд, – і не тільки завдяки емоції, що виникає через знання того, що Бах умер, залишивши цю фугу незакінченою, але також внаслідок пронизуючого її почуття миру і жертвовності. Цікавий також той факт, що в „Мистецтві фуги” Бах повертається спиною до музичної моди свого часу. Відновлюючи тип контрапункту, характерний для фламандських майстрів епохи раннього бароко, він немов воскрешає традиції, що були забуті понад сто років тому. Бах пише тонально, але не потрапляє в пастку тональних фарб. Тут є щось від палітри нескінченно мінливих відтінків сірого, а я обожнюю сірий колір! А.Швейцер говорив, що це якийсь нерухомий світ, пустельний і поклякий, без кольору й світла”⁷.

Крім бахівської спадщини епоха клавіру представлена в репертуарі Гульда творами У.Берда, Г.Персела, Я.Свелінка й О.Гіббонса. Останнього він вважає своїм найулюбленишим композитором. „Правий він чи помиляється, чи вигадує заповнені тривогою частини, чи пише гімни, що могли б створити Персел, Гендель або Мендельсон, я можу вибрати п’єсу за своїм смаком. Гіббонс не був чистим індивідуалістом. Він – сполучна ланка між анонімністю, характерною для творчості композиторів до Ренесансу, й індивідуалізмом початку епохи бароко”⁸.

Прагненням розширити межі своєї фортепіанної палітри пояснюється звертання Гульда до лістівської транскрипції П’ятої симфонії Бетховена й фрагментам вагнерівських опер. Залишаючись переважно байдужим до спадку романтизму, він зненацька воскрешає майже забуті сторінки чудової романтичної музики – Сонату тв.7 Е.Гріга, Ноктюрн і Хроматичні варіації Ж.Бізе. Однак чи не найвищим просвітницьким досягненням Г.Гульда варто визнати його геніальні інтерпретації творів А.Берга, А.Шенберга, А.Веберна, З.Кшенека, П.Хіндемита. Адже ця музика й донині залишається маловідомою навіть в осередді професіоналів. Та й переконливі її прочитання вкрай рідкі.

Розглянуті теоретичні судження Гульда переважно служили йому зовнішнім виправданням внутрішніх, далеко

⁷ Цит. за фільмом „Мистецтво фуги”.

⁸ Цит. за фільмом „Г. Гульд у відлюдді”.

не завжди усвідомлюваних прагнень його душі, зумовлених особливостями обдарованості. Щоб окреслити ці особливості, зосередімося на тому, як народжувалися гультівські інтерпретації. „Той, хто подібно до мене, відмовився від публічних виступів, – розповідає Г.Гульт у бесіді з Х.Бертоном, – розробляє, звичайно, свої методи підготовки. Тепер я схилиюся до того, щоб детально розучувати обраний твір лише в останні тижні перед записом”⁹. Ще більш категорично й парадоксально звучить заява піаніста на ту ж тему у фільмі „Магія Глена Гультя”: „...Я не працюю над твором до прибуття в студію. Прогресуєш граючи, і на сімнадцятий раз починаєш грати добре! Навряд чи я жартую”. Втім, артист далі роз’ясняє, що записуваний твір він, як правило, знає напам’ять давно, найчастіше змолоду. Відтоді у нього вже склалося певне уявлення про музичний зміст. „Та я маю здібність швидко забувати частину виконаної мною роботи – не ноти, звичайно, не музику, а своє особисте тлумачення даного твору в якийсь період життя. Я можу, наприклад, без напруги записати дванадцять різних варіантів однієї й тієї ж сонати Бетховена... Так, щонайменше, дванадцять, хоча, звичайно, не в будь-який момент. Щоб зробити вибір, потрібно зосередитися. Це частина нашого ремесла. Не можна очікувати „зоряного часу” натхнення – світ щодня змінює свій вигляд”¹⁰.

Очевидно, що розюча здатність Гультя до різноманітного тлумачення музики повною мірою могла реалізуватися тільки в студії звукозапису. Імовірно, це послужило для нього ще однією, можливо, найважливішою причиною покинути сцену. Адже на сцені кожного разу звучить лише одна-єдина виконавська версія твору й, можливо, не найкраща. У студії ж є всі умови, щоб ретельно проаналізувати й виважено оцінити будь-яку кількість версій, відкинути невидатне й зберегти лише варте поваги. Нарешті, з кращих, рівних, але різних в образному відношенні варіантів можна змонтувати інтерпретацію, що взагалі в живому виконанні ніколи не існувала. Справді, хіба виконавцю щонебудь заважає скористатися тими ж прийомами, які є в арсеналі кінорежисера, котрий спокійно відбирає й вільно комбінує фрагменти знятого фільму в монтажній студії?

⁹ Рассказывает Глен Гульт. - Советская музыка, 1974, №6, с.135.

¹⁰ Там же.

Монтаж допомагає створити гарний фільм. Чому б не використовувати його для того, щоб отримати хороший запис? Саме так виникла відома Гюльдова версія ля мінорної фуги з першого тому бахівського „Добре темперованого клавіру”¹¹. Гюльд записав вісім різних її варіантів. З художньої й технічної точки зору задовільними виявилися лише два з восьми. Вони не вимагали, до того ж, ніякого режисерського виправлення. У першому з них тема звучить легато, урочисто, пишно й драматично, у другому – стакато, радісно, легко, навіть граціозно. Через декілька тижнів Гюльд при прослуховуванні відібраних варіантів знайшов один загальний для них недолік: обидва звучали монотонно. Гюльда не задовольняли ні „тевтонська суворість” першого, ні необґрунтована радісність другого. І тоді з двох окремих записів він вирішив створити єдину інтерпретацію, котру варто було б назвати суперінтерпретацією, суперзаписом, тому що нічого подібного в студії при записі не звучало. Піднесений характер першого з варіантів підказав використати його для експозиційного й заключного розділів фуги. Для середньої ж частини було узято відповідне місце з другого варіанта. Так у процесі повторного міркування над записаними варіантами народилася нова виконавська концепція твору, що цілком задовольнила інтерпретатора.

Суперзапис – лише одна з численних гюльдівських новацій. Не менш цікаве застосування піаністом такого прийому сучасної апаратної технології, як прискорення й уповільнення темпу записаних епізодів без порушення тональності. Правда, підкреслює Гюльд, ці прискорення й уповільнення не впливають на характер інтонування, а тому й на зміст музики. Зате з’являється можливість змонтувати в одне ціле варіанти, задовільні в естетичному плані, але не однакові за темпом.

Для кожного стилю Гюльд намагається знайти особливі технічні прийоми запису, що найбільш повно розкривали б його неповторні риси. У цьому аспекті уваги

¹¹ В текст інтерв’ю Г.Гюльда Х.Бертону, що наводиться в журналі „Советская музыка” №6 за 1974 рік, мабуть, вкралася помилка. Гюльд розповідає про роботу не над сі мінорною фугою з I тому ДТК, як надруковано в останньому абзаці сторінки 136, а над ля мінорною з того ж тому. Сі мінорна fuga в записі Гюльда триває 3 хв. 15 сек. Указані в інтерв’ю 2 хв. 40 сек. відповідають хронометражеві фути ля мінор. В інтерпретації цієї фути виявляються й усі інші описувані в інтерв’ю деталі.

заслуговує фрагмент з фільму „Магія Г.Гульда”, у якому відбитий процес роботи над п'єсами О.Скрябіна „Бажання” й „Танок ласки” оп.57 №№1 і 2. Гульд вважає, що музика Скрябіна більш за будь-яку іншу має потребу в незвичній технології запису, тому що вона напоєна магічним ароматом, кольором і немов звернена до всіх органів почуттєвого сприйняття. Піаніст використовує багатоканальний запис із чотирьох пар мікрофонів, розташованих на різній відстані від інструменту й під різними кутами стосовно джерела звука. Сигнал від кожної пари фіксується на окрему доріжку, що дає звукорежисерові можливості для подальшої роботи з матеріалом, подібні до тих, що виникають при багатокамерній телевізійній зйомці. На телебаченні одночасно зняті декілька планів потім при монтажі перемішують. Застосований при звукозаписі цей прийом змішання дає вражаючі просторові стереоефекти й тим самим при вмілому використанні значно підсилює виразність звучання.

Гульд віддавав перевагу запису перед концертом також тому, що вона дозволяла йому збагачувати інтерпретації за рахунок свого звукорежисерського таланту. Для Гульда робота в студії продовжувалася й після завершення гри. У монтажі й технічному оформленні запису, які він ніколи нікому не передоручав, йому завжди вдавалося знайти додаткові ресурси для втілення задуму. Записавши необхідну кількість дублів, він ще не знав, що вони можуть дати. І остаточний варіант виявлявся тільки в монтажній. Так, Гульд міг бути впевнений, що не буде фальшивої ноти у головному варіанті. Та хіба цим, в решті решт, визначається цінність запису?! Іноді й в одному-єдиному варіанті можна сказати все, що хотів. Але так буває рідко. Як правило, Гульд знаходить свій шлях в інтерпретації поступово від варіанта до варіанта. Для Гульда запис – не просто заміна діяльності концертанта. Це – єдино можливий для нього повнокровний засіб спілкування з публікою, в якому багатосторонньо розкривається його обдарованість. Це – більш ніж заміна, тому що мова йде про досягнення якісно іншого рівня.

Гульд бачить у записі значно більш демократичну форму спілкування зі слухачем, аніж концертний виступ. Будь-який виконавець, граючи в концерті, усе робить лише

відповідно до своєї особистої концепції. В цьому Гульд убачає диктат виконавця. Демократичність же запису, по-перше, у тім, що вона звернена до незмірно більшої кількості слухачів. По-друге, вона ніколи не буде почута так, як звучала в студії хоча б тому, що її динамічний рівень майже завжди виявиться змінним. Сам Гульд обожнював високі частоти й максимально додавав їх на своїх підсилювачах, щоб гра виглядала більш блискучою, не в плані віртуозності, а в плані добірності звука. Він часто шукав інше звучання на додаток до того, що отримано природним шляхом. Його запитували, чому він відразу так не записував. Він відповідав, що промисловість, як це не прикро, має деякі інструкції, що встановлюють норми запису. Не можна записувати в червоній частині екрана, не можна втрачати низькі частоти. На Гульдів погляд, можна робити і те й інше, але багато людей вважають, що такі дії були би помилкою і „саме в цій сфері демократія й диктатура стикаються”¹².

Гульд мріяв про ті часи, коли межі, що розділяють композитора, виконавця й слухача, зникнуть. На його думку, уже сьогодні усе відвертіше дає про себе знати тенденція, що веде до стирання цих меж. „Те, про що Джон Кейдж хоче нам повідомити, по суті справи не є його твором. Це лише його віра. А якщо публіка міркує над твором, то, значить, і вона є його творцем”¹³. У майбутньому, імовірно, складеться ситуація, при якій слухач одержить можливість втілювати у звучанні власну концепцію твору, монтуючи варіанти, надані в його розпорядження виконавцем. „Це було б ідеально... Треба дати людям елементи запису, сказавши: ось моє дитя, виховуйте його на свій смак”¹⁴.

Сказане наводить на думку про те, що робота Гульда над музичним твором складалася з двох етапів. Перший — інтуїтивні пошуки оригінального виконавського рішення. На цьому етапі переважає роль розкріпаченої фантазії, емоційного охоплення п'єси. Він приносить безліч виконавських прочитань, які надто відрізняються одне від одного.

Другий етап — аналітичне осмислення накопиченого матеріалу, вибір шляху інтерпретації, оформлення її концепції. Тут домінує інтелект, що формує з розплавленої

¹² Цит. за фільмом „Глен Гульд у відлюдді”.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

маси інтуїтивних знахідок і емоційних одкровенень органічно єдину звукову композицію, напоєну хвилюючим драматизмом і гіпнотичним ритмом.

Про Гульдове почуття ритму варто сказати окремо. У вже цитованому інтерв'ю Х.Бертону І.Гульд багато уваги приділив проблемі сталості темпоритму. Піаніст не сумнівається в необхідності виконувати твори часів барокко й класицизму від початку до кінця в єдиному темпі майже без *rubati*. Але чи виходив Гульд з цього декларованого ним принципу у власній виконавській творчості? Виявляється — далеко не завжди! Візьмімо, наприклад, першу частину „Італійського концерту” Й.С.Баха в його інтерпретації. На перший погляд здається, що вона витримана в одному темпі. Але варто порівняти експозицію й репризу, як виявиться, що остання звучить ледве не в півтора рази повільніше першої. Не один десяток прикладів таких темпових метаморфоз можна відшукати в інших гульдівських записах. Природа цього явища — в Гульдовому ритмі. Ритм цей подібний до оголеного нерву. Ритмічна напруга настільки велика, що вона сповільнює рух. Цілком занурюючись в ритмічну пульсацію музики, Гульд підсвідомо починає диригувати вільною від гри рукою скрізь, де для цього надається найменша можливість. І які виразні ці жести! Яка велетенська енергія Гульдового переживання музичного часу втілена в них!

Загострене відчуття ритму взагалі характерне для художників другої половини ХХ століття. Маємо на увазі не тільки музикантів, а й поетів, майстрів театру й живопису. При відтворенні музичного часу Гульд нерідко відступає від авторських вказівок (згадаймо хоча б його запис Сонати ля мажор К.331 В.А.Моцарта). Це — свавілля, але свавілля ефективне. Таким способом піаніст змушує слухача „нагострити” вуха й таким чином сконцентрувати свою увагу на інтонаційному процесі. „Я думаю, що це єдиний шлях для інтерпретатора нашого часу, часу супервиконавців, супертехніки запису, суперінженерів цього запису. Зразки великої музики в різних варіантах. Що нам залишається робити? Знайти новий хитромудрий прийом, щоб знову розбудити до цієї музики інтерес. Звичайно, я говорю не про новації заради новацій, не про фокуси за будь-яку ціну — це було б безглуздо”¹⁵.

У Гульдових прочитаннях творів Й.Гайдна, В.Моцарта, Л.Бетховена постійно відчувається особлива увага піаніста до лівої руки, тобто до басів і акомпануючих фігурацій. Таку увагу Гульд пояснює двома причинами. З одного боку, це – схильність до контрапунктичної музики. „Коли твір здається мені недостатньо контрапунктичним, я свідомо відшукую поліфонічні ресурси у середніх голосах. Утім, це – ризиковане визнання, за котре будь-який музичний критик може покликати мене до відповідальності... Друге: музикою я почав займатися як органіст, а кожен органіст природно розвиває в собі особливу чуйність до басових ліній і багатоголосся”¹⁶.

Підбиваючи підсумки аналізу поглядів Гульда на музичне мистецтво, ще раз підкреслимо поліфонізм його мислення. Виступаючи рішучим реформатором, відстоюючи принципову новизну, нерідко парадоксальність, а іноді й абсурдність (іншими словами не охарактеризувати його деякі висловлення про російську музику¹⁷) своїх суджень, він у той же час заявляв, що справжня мужність художника не в скиданні традицій, а в збереженні й продовженні їх¹⁸. І цю тезу великий майстер наполегливо відстоював своєю творчістю.

Саме життя Гульд сприймав як своєрідну поліфонічну тканину. За свідченням Б.Мансенжана він міг одночасно дивитися 18 телевізійних програм, щойшли на екранах вісімнадцяти телевізорів у його готельному номері, розмовляючи при цьому по телефону й, до того ж, ще встигаючи давати вказівки до сценарію чергового музичного фільму. І попри все від нього не вислизало нічого щонайменш вагомого з цього невтримного потоку інформації.

Своєрідним прикладом поліфонічного сприймання життя є підготовлена Гульдом документальна радіопередача, у якій п'ять різних людей, що живуть на крайній півночі (медсестра, геолог, антрополог, географ і клерк), дають інтерв'ю. Їхні голоси мікшуються, утворюючи поліфонічну структуру, що нагадує фугу. Причому, зауважує Гульд, в інформаційному плані суперечливі повідомлення цих

¹⁵ Рассказывает Глен Гульд. – Советская музыка, 1974, №6, с.137.

¹⁶ Там же, с.137.

¹⁷ Благой Д. Глен Гульд о Глинке, Скрябине и танках. – Советская музыка, 1971, №11, с.148-149.

¹⁸ Рассказывает Глен Гульд, с.138

людей втрачають не більше, аніж репліки персонажів у фузі з „Фальстафа” Д.Верді¹⁹. Поліфонічне сприймання життя неминуче тягнуло Гульда до музики, де інформаційна самостійність голосів, її утворюючих, була особливо велика. І саме з цією музикою пов’язані його найвищі художні досягнення, котрі й сьогодні викликають зухвале захоплення й суперечки.

Концентруючи своє мислення на музичній структурі, звільняючи його від кайданів специфічних темброво-кolorистичних особливостей фортепіано, Г.Гульд постає перед нами одержимим особливого роду неупередженим екстазом. Інтерпретуючи твір, він мислить як композитор, ідентифікує себе з цим твором і таким чином дозволяє собі займати позицію критика стосовно нотного тексту. Занурений у твір, він змушує й слухача ставати творцем. Коли ж Гульду вдається дійти згоди зі слухачем у розумінні своїх особистих творчих ідей, не менш важливих, аніж чітке відтворення нотного тексту, то композитор, інтерпретатор і слухач возз’єднуються.

Знаходячись у відлюдді після добровільного відходу з концертування, задіявши могутні ресурси свого розуму, що годувався від самотності, Г.Гульд повністю заглибився у своєрідну активну медитацію – триєдину діяльність піаніста, композитора й літератора, використовуючи відео-і звукозапис як засоби спілкування. Він відкинув ескізність публічного концертного виступу заради довершеного виконавського продукту, який можна створювати тільки в студійних умовах. Уся його діяльність збережена в записах, завдяки яким ми й спроможні до неї прилучитися.

¹⁹ Цит. за фільмом „Г. Гульд. 1974 рік”.

РОЗДІЛ 2
ТЕКСТИ ТЕЛЕВІЗІЙНИХ ФІЛЬМІВ
Б.МОНСЕНЖАНА
ПРО І.ГУЛЬДА

Sony Classical film & Video
(переклад з французької)

2.1. Декілька вступних слів до перекладених текстів

Для поколінь кінця XX – початку XXI століття телевізійні фільми (художні, документальні, науково-пізнавальні) стали явищами повсякденними. Але 30 років тому стан справ був зовсім іншим. Відсутність дешевих побутових відеомагнітофонів і широкої мережі пунктів відео-прокату робило телевізійну продукцію малодоступною для широкої аудиторії. Особливо це стосувалося продукції, в котрій відображалися видатні явища музично-виконавського мистецтва. Звичайно, по телебаченню зрідка демонструвалися хронікально-документальні фільми про знаменитих музикантів. Але це, як правило, були зйомки концертних виступів, і дуже рідко – спеціальні студійні записи. Ні про який синтез аналітичної бесіди з видатним прочитанням музичного твору, з пошуками оптимального виконавського результату шляхом монтажу, якими відрізняються фільми Б.Монсенжана, мови тоді взагалі не було.

Поліжанровість, що властива монсежановським фільмам, дозволила нам значно повніше уявити сутність такого виняткового явища в історії світової музичної культури, яким є творчість І.Гульда. Ця винятковість виявляється не тільки в рідкісній музичній обдарованості артиста. Ще більше вона помітна у стилі його життя і манері поведінки. Останні надто відрізняються від загальноприйнятих в артистичному середовищі норм. Винятковість Гульда не зрозуміти, якщо не простежити з раннього дитинства шлях його становлення як особистості по скупих відомостях, що містять у собі нечисленні видання, присвячені біографії цього видатного піаніста.

І.Гульд ріс, знаходячись під величезним впливом своєї матері, котра була музикантом-педагогом, безмежно відданою суворим традиціям німецької культури XIX століття. Однак не її професіоналізм став визначальним моментом у процесі виховання сина. Маючи непохитну

волю, твердий, вимогливий, педантичний характер, вона, у той же час, була глибоко віруючою людиною. Релігійний аскетизм, що переповнював побутову атмосферу дитинства Г.Гульда, зосередженість на вірі і молитві, приводили до поступового накопичення в юнаку величезного потенціалу емоційної енергії, оскільки вона зовсім не витрачалася на повсякденні потреби. Адже прості людські радощі і слабості родиною без залишку відкидалися. Так, для її членів гедонізм, на противагу аскетизму, вважався поняттям таємно зневажуваним. Матері завдяки силі особистості вдавалося цілком контролювати і формувати за своїм розсудом внутрішній світ молодшої людини. Вона постійно стежила за навколишніми спілкуваннями свого сина, перешкоджаючи небажаним, з її точки зору, контактам. Як наслідок, поза родиною мало хто впливав на Г.Гульда. Його спілкування з однолітками мало дуже формальний характер і не несло в собі емоційної інтеграції, яка дуже властива саме юнацькому віку. Таким чином мати зуміла всі бажання сина сконцентрувати в родині. Усе, що юнак хотів, він одержував вдома: або від матері, або від музики, у заняттях якою його ніхто не обмежував.

Його надзвичайна музична обдарованість сполучалася з неймовірно гострим сприйняттям життя, величезною емоційністю і крайньою вразливістю. Гігантська творча сила шукала виходу і, нарешті, знайшла його спочатку – як у багатьох – на концертній естраді, а потім і поза нею.

Концертна естрада – це завжди безпосередній контакт артиста з публікою, конкретними людьми. Але саме живе спілкування ніколи не було нормою для Г.Гульда. Нормальним для нього було відлюддя або в родині, або в музиці, або в лісовій хатинці, вдалині і від музики, і від родини. Такий стиль життя схвалювався і підтримувався матір'ю, чиї погляди і судження служили молодикові міцною опорою. Тому відхід від концертної естради, яким би ексцентричним він не здавався, був глибоко логічним і природним для Г.Гульда. Він пішов у студію звукозапису, щоб знайти там звичне для нього з дитинства відлюддя, в якому він і його „ego” були б найвищим сенсом існування, як це було в його дитинстві, його родині. І в цьому відлюдді він знайшов можливість діяти без перешкод в абсолютній згоді зі своєю волею. Зазначмо, що умови студії анітрошки

не стримували його природну емоційність, а також рідкісну рухливість психіки. Його мова у фільмах залишається такою ж гладенькою, стрімкою, багатою інтонаційними нюансами, якою її запам'ятали люди, що зустрічалися з ним у реальному житті. Гульда навряд чи варто відносити до дуже товариських людей. Він ішов на контакт лише з тими, хто не чинив активного опору його волі. Справа навіть не в зовнішніх протиріччях. Гульд навпаки, охоче вступав у дискусії. Мова про те, що він допускав у свій внутрішній світ лише тих, хто був здатний до доброзичливого осмислення його переконання. І це підсвідоме прийняття його поглядів він інтуїтивно відчував. Саме такою людиною виявився Б.Монсенжан, що зміг стати для Г.Гульда приємним у всіх відносинах співрозмовником. Їхні дискусії у фільмах перетворюються у взаємодоповнюючі міркування про музику і виконавське мистецтво. Цікаво, що такого роду партнерство необхідне навіть такому закоханому в самотність музиканту, як Г.Гульд. Форма інтерв'ю, в яких зроблені фільми, дозволяє Г.Гульду розкрити себе максимально повно. Переконлива сила його висловлювань, очевидно, може розглядатися як продукт накопиченого багатства думок, так нікому і не висловлених за період добровільного відлюддя.

2.2. Глен Гульд у відлюдді*

- *Який незвичний інструмент.*
- *У нього досить приємний звук.*
- *Я це й мав на увазі.*
- *Не говоріть із презирством про члена родини. Без цього друга я нічого не можу робити. Він у мене вже 21 рік. Це мій стілець.*
- *Ви граєте, сидячи на ньому?*
- *Я ніколи не давав концерту без нього. Принаймні протягом 21 року.*
- *Для Вас це майже такий друг, як і Бах?*
- *Набагато ближчий!*
- *У Європі Ви відомі тільки музикантам, для інших Ви, скоріше, – легенда.*

* У діалогах виділений курсивом текст належить Бруно Мансенжану, який інтерв'ює Г.Гульда.

– Це мене не турбує.

– Чому Ви більше не даєте концертів?

– Вам бажана ввічлива відповідь чи істинні причини? Для мене таке життя було марнотратним, як і для більшості людей, що його ведуть. Я вів існування порожнє й непродуктивне, котрому довго не скорявся. Я не був чудом-дитиною як Менухін, і це пояснює моє ставлення до концерту, але я був вундеркіндом у тому розумінні, що дуже юним грав фути Баха, але не возив їх із Парижа в Марсель чи Гамбург, або ще куди-небудь. Я почав гастролювати тільки з 23-х років, навіть у Канаді я не грав до 20-ти. Я не був готовий оцінити компетентність публіки й дивне середовище кривавого спорту, яким займаються на концертних аренах. Коли мене кинули на арену, це було жахливим іспитом, відвертою антимузикою. Я вирішив, що експеримент коштував того, щоб його продовжувати кілька років.

– Ви б воліли обійтися без нього?

– Так, у 25 років я пророкував, що піду в 30. Я це зробив у 32 роки. Для цього повинні були бути серйозні причини крім особистої незручності, але це – найважливіша причина. Немає нічого гіршого, аніж бути не у своїй тарілці. Інше впливає з логіки й життєвого досвіду. Логічні доводи важливі й разючі. Я написав тези, де пояснив, чому треба було підкоритися цьому. Я старався, як місіонер! Концерт – це застаріла річ, він більше не має відношення до нашого часу. Я думав про це вже тоді, коли чесно працював на сцені. Але я тепер наполягаю, що, якби знайшов досконалі ліки, що вилікували б усі хвороби горла, хворобу, як у мене, я б не сказав, що ці ліки – майбутнє, а хвороба горла – минуле. Ліки – це тільки засіб вилікувати хворобу. Відмовитися від концерту було лише засобом покласти край стомлюючому іспиту. У мене викликав гидливість цей стиль життя, що здавався мені дуже гедоністичним і тому, з мого погляду, дуже принизливим. Саме тому я хотів розпрощатися з ним.

– У Вас немає прямого контакту з публікою?

– Ні, у мене є засіб спілкування набагато більш прямий за допомогою запису, а також відеозйомки. Граючи в залі Чайковського, ви повинні в сутності пристосовуватися до такого залу й перетворювати свою гру залежно від нього. Зовсім інакшою справа постає з мікрофоном і каме-

рою, що діють як інструменти наближення. Бах писав для вух, що були поруч з інструментом. Напевно, можна було б зробити виняток для Вагнера в Байреті. Але, крім цього, концерт – мертвий як засіб відтворення музики, якою б не була її драматична сила. Не існує акустичних можливостей, рівних тим, що можна зробити в умовах герметичної зручності студії.

– *Ми віддалилися від особистих спонукань. Ви засновуєте свої дії на причинах об'єктивних і музичних.*

– Я знайшов естетичну логіку, що спирається на те, що я хочу зробити.

– *Ви говорили, що Бах писав для дуже невеликої аудиторії. Це нагадає музику ХХ століття?*

– Так, у неї дуже вузька аудиторія. Шенберг, який для мене дуже дорогий, писав у сутності для публіки ХІХ століття формами ХІХ століття. Я думаю, що саме тому він нам здається сьогодні дещо дивним. Його перші твори є поствагнерівськими. У середньому періоді його творчості знаходиться мій улюблений епізод: перший додекафонічний твір – Сюїта для фортепіано ор.28. Я люблю цю сюїту, тому що вона виникла на краю чогось. Я люблю епоху, що зветься „кінцем століття”: люди того часу, як і Шенберг споглядають своє минуле, але також сильне й сьогодення, як це робить він в Інтермецо... Я впевнений, що *pianissimo* тут помилка. Потрібно – *forte*. Це настільки сильно.

– *Гарний прийом!*

– Я ніколи не помічав цього... Протягом 23-х років.

– *Чудове фразування.*

– Коли я це чую, мене вражає, що між Шенбергом і Бахом є елемент успадкування, найвищою мірою різучий. Шенберг думав про це. Він відчував себе серед творців музичної історії. У нього було те відчуття історії, що мають усі великі, і в цьому розумінні, він ішов тим же шляхом, що й Бах. Послухайте його транскрипцію Фуги Святої Ганни. Він перекладає її досить таки незграбно, і це означає глибоке нерозуміння бароко. Він був людиною свого часу, але, можливо, також й останнім ремісником німецької думки, відповідно до якої тільки в таємниці чисел знаходять контроль і тільки з містикою структур одержують твір. У цьому творі (Сюїті ор.25 – В.С.) він великий творець, не тому, що застосував серії нот, розділених по 3 півтони й змішаних в інтервали по 6 півтонів, що дають те саме, а

тому, що ця техніка в той момент стала необхідною, щоб виразити його розуміння буття. Але ще за 10 років до цього Шенберг винаходив такі ж ефекти, не спираючись на систему. Цікава річ спостерігалася на рубежі XV століття. Під час розквіту Ренесансу композитори шукали ідентичності, розуміючи під нею вірність своїй системі мислення. Пошук ідентичності привів до принципу – моя система проти Вашої. Це виробило інстинкт суперництва. Я повинен спростувати Вашу систему, тому що історія вимагає, щоб я це зробив. Ця теза підтверджується й творами Булеза, котрий був упевнений, що історії відомі вершини, серед яких і йому знайдеться місце. Серед цих вершин знаходяться шестиголосний Ричеркар із „Музичного приношення”, Велика fuga Бетховена, ор.9 Шенберга, Мініатюри Веберна. Але, помоєму, історія так не розвивається. Вона була б дуже неповноцінною. Якби ми не були зумовлені духом часу, ми залишилися б осторонь. Можливо, це зручна позиція. Але, зайнявши її, ми нічому не сприяємо. У XVI столітті деякі зберегли трохи почуття духовного пошуку, що передувало пошуку ідентичності. Хто мій найулюбленіший композитор? Бах чи Шенберг? Хто, якщо я ототожнююся з майстром техніки, але для духовного пошуку? 1...2...3...Орландо Гіббонс! Англійський верджиналіст кінця XVI й початку XVII століття.

– Правда, найулюбленіший?

– Правий він або помиляється, чи вигадує заповнені тривогою частини, чи пише гімни, що могли б створити Персел, Гендель або Мендельсон, я можу вибрати твір за своїм смаком. Гіббонс не був чистим індивідуалістом. Він – сполучна ланка між анонімністю, характерною для творчості композиторів до Ренесансу й індивідуалізмом початку епохи бароко. Я люблю Гіббонса. Він відрізняється від своїх сучасників, таких, як Вільям Берд, що відіграв роль Мошеліса або Тальберга стосовно Шопена. Берд більший віртуоз і композитор, аніж його сучасники. Він чудовий, кожна його нота змушує захоплюватися його майстерністю. Це репертуар не для всіх. Це правда. Але, як мені здається, на фортепіано можна грати будь-який репертуар. На цьому інструменті прекрасно звучать твори, написані в оригіналі для верджинала, клавесина, клавикорда, органа епохи органістів-віртуозів і навіть для оркестру. Фортепіанна ж музика, яка мене найменше цікавить – це музика, написана

виключно для фортепіано. Шопен мене залишає холодним. Виняток – Скрябін, який захоплює мене, тому що він проводить свої палкі експерименти поза межами фортепіано. Існує пастка для композиторів, для фортепіано й для піаністів – вони забувають про світ довкола фортепіано. У цьому – загроза.

– У Вас немає вірноідданського почуття до тих, хто писав для фортепіано?

– А хіба моє почуття – протестантське? Я говорю про загальну любов! Однак я граю багато творів, що рідко включаються в концертний репертуар.

– Мова не йшла про напад. Якщо я правильно розумію, Ваш підхід до музики й фортепіано відрізняється, тому що у Вас особлива концепція репертуару.

– Це відбувається частково через те, що я не почав з ідеї провести життя на естраді. Далі, моє розуміння репертуару схоже зі ставленням композитора до свого твору. Як тільки твір написано, композитор переходить до наступного. Ви знайомі з так званими „мільніми операми” у Франції? В Америці це щоденна хроніка по телебаченню, що розповідає про випадки й неприємності однієї чи двох родин зі спільною історією. Ці передачі дивляться мільйони людей, особливо жінки. Глядачі часто впізнають себе в персонажах. Актори заробляють багато грошей, граючи в мільних операх. Протягом кількох років я в них запитував, як ви довгі місяці залишаєтеся в шкірі цих персонажів? Вони відповідали – завдяки техніці. Ви приступаєте до цього напередодні, і як тільки епізод записано, ви забуваєте про нього. Це закінчено назавжди. Моя ідея про репертуар подібна. Ми записали Партитуру мі мінор, котру я не грав уже 17 років. Я думаю, що вона стала іншою через ці 17 років, протягом яких я про неї ніколи не згадував.

– Коли Ви розучуєте новий твір, у Вас немає утилітарної мети?

– Так, так, я складаю каталог або систему. Але моє ставлення включає елемент абстракції. Якщо п'єса мене цікавить, я можу її просто зіграти на фортепіано, тому що це мій інструмент. Я вважаю, що в наш час границі між слухачами, композиторами й виконавцями мають тенденцію стиратися. Те, що Джон Кейдж хоче нам повідомити, по суті є не його твором, а його вірою, тому що раз слухач міркує над твором, виходить, і він є його творцем. Це нас

приводить до того, що говорили з цього приводу в Середньовіччі. Виконавці також, як композитори й слухачі, подібні художникам того часу, котрі уникали виражати в картині особисте ставлення до зображуваного сюжету. Помилка XVIII століття в тому, що композитори, виконавці й публіка виявилися роз'єднаними. Я б хотів їх бачити об'єднаними в одне ціле. Недавно я розважався тим, що зробив дещо піаністичне з п'єс пана Р.Вагнера, що я переклав для фортепіано в низькій манері (дослівній і точній) XIX століття. Але стосовно XIX століття я не був ні буквальним, ні точним. Ви хочете послухати уривок? ...

І немає ні *ritardando*, ні *accelerando*. Дивне *subito pianissimo*! Я говорю, що Ви його ніколи не помічали! Байрет, можна сказати, знову живе! Ваші коментарі?

— *Шкода, що Ви не продовжили!*

2.3. Магія Глена Гульда

Запис 1.

— *Ви могли б пограти голосніше?*

— Центральний мікрофон тепер приглушений?

— *Він занадто високо. Два інших для того, щоб підсилювати середні частоти.*

— Я послухаю чи його знову заберуть?

— *Так, приходьте.*

— Якщо збережуть це як основу, відкіля можна продовжити, тому що наприкінці я арпеджував як божевільний?

— *Де-небудь знайдуть місце з акцентом.*

— Можливо тут, але... Це непогано, продовжуйте. Послухаємо до кінця... Там, це теж можливо... Але це місце там краще... Ви можете повернутися на шість тактів назад, щоб перевірити, чи можливе таке сполучення?

— *Який чудовий звук!*

— Це ризиковано, але можливо... Зверніть увагу на те, що я приходжу на той же рівень. Там я підняв педаль м'яко й спробую знову це зробити... Непогано... Продовжуємо спробу... Добре! Збережіть останній варіант... Відтворіть мені 10 тактів. Якщо рівень буде поганим, я Вас зупиню. Якщо мій рівень виступу буде поганим, зупиніть Ви мене... Не будемо втрачати часу. Дайте мені два такти до мого вступу.

- *Перший варіант, Сарабанда.*
- Ну?
- *Блискуче! Спробуємо Буре?*
- Занадто нудно... Спробуємо ще раз.
- *Ще раз.*
- Я зіпсував ноту.
- *Але ми виправимо.*
- Наскільки це добре?
- *Дуже добре, дуже сильно.*
- Це було в тому ж темпі, що й Буре і зовсім не так уже й добре. Я повинен зіграти це більш повільно?
- *Гарна думка.*
- Я Вам зіграю шматочок кінця першої частини... Ну?
- *Дуже красиво!*
- Трошки гірше за Казальса. Можливо, що...
- *Перш, ніж продовжити роботу над матеріалом, що ми зібрали, могли б Ви розповісти нам про переваги запису в порівнянні з виконанням перед публікою?*

– Як усяка діяльність, що виключає щось інше, ця діяльність може бути коротко виражена словами містера Ніксона, що говорив: „Дозвольте мені роз’яснити дещо”.

Коли роблять запис, особливо хочуть, щоб концепція твору була цілком ясною для всіх слухачів. Найдивнішим у записі та його сприйнятті є змішання демократії й диктатури. Диктатура полягає, по-перше, в тому, що запис, над яким я працював у студії, змонтовано мною відповідно до мого настрою, що існував саме в момент монтажу. Іншим часом я б змонтував його інакше (так було не раз із моїми нині існуючими записами). По-друге, в тому, що запис робиться відповідно до моєї особистої концепції. Демократія ж полягає в тому, що запис ніколи більше не буде почутий так, як я його чув у студії. Розходження в сприйнятті могли б бути й більшими, і я б волів, щоб зона динамічних градацій, у якій здійснюється диференціація сприйняття, була б більшою. І коли-небудь такий день настане. Але поки ж я ніколи більше не почую творів у тому звучанні, яким воно було, коли я залишав студію.

– *Ніколи?*

– Ні, але дуже часто... Насамперед, коли динамічний рівень виявляється перекрученим стосовно початкового звучання. Я обожаю високі частоти. Я настраюю свої підсилювачі так, щоб моя гра була більш блискучою, не в

значенні віртуозності, а стосовно добірності звука. Я часто шукаю інше звучання на додаток до того, що створюється природним шляхом. Ви мені скажете, чому Ви відразу так не записуєте? Це неприємно – але... промисловість має деякі інструкції, певні правила, що встановлюють норми запису. Не можна записувати в червоній частині екрана, а також втрачати низькі частоти. По-моєму, це робити можна, але багато людей говорять, що це було б помилкою. Саме в цьому місці демократія й диктатура стикаються. Я сподіваюся, що ні в кого не виникне враження, начебто я хотів кому-небудь нав'язати особисту концепцію. Я її відобразив у даний момент, тому що не мав у своєму розпорядженні технології, яка б дозволила сказати, ось вам 16 плівок, змонтуйте їх на свій розсуд. Це було б ідеально. Це припускає, що в слухача є своя концепція остаточного звучання твору. Треба було б дати людям елементи запису, сказавши, ось моє дитя, виховуйте його за своїм смаком! Ще неможливо це зробити. Але ми до цього йдемо. З якогось часу, я впевнений, цей трюк буде використовуватися... у Білому домі. Можна змінити темп руху стрічки, не змінюючи тональності. Це дуже цікаво, бо означає, що коли Ви, Бруно, граєте концерт для скрипки Бетховена в ре мажорі, тобто в його автентичній тональності, але Ваш темп не відповідає моєму настрою, я можу змінити його на свій розсуд, не порушуючи тональності твору. Що Ви думаєте про це?

– Чудово!

– Це божевілля, але я думаю, що це могло б бути швидше, ніж темп першої частини Буре.

– Сподіваюся, що ні!

– Я хочу слухати повільний запис. Проблема полягає в тому, що немає зміни характеру. Це дуже красиво, але... Дослухаймо другий варіант. Це більш велично, але менш захоплююче. Можна подумати, що це диксиленд. Слухається дуже добре. Це повертає весь його зміст... З іншого боку, перший варіант чарівний.

– Що робити?

– Не знаю,

– Залишмо вирішувати часу?

– Послухаймо інші варіанти Буре. Ось, що треба робити з цими двома ... – їх варто монтувати. Чудова думка!

– *Є щось незвичайне у Вашій манері керувати. Ви записуєтесь й також робите монтаж, що абсолютно правильно, якщо Ви не займаєтесь цим для власної розваги!*

– Мені важко від цього відмовитися. Я думаю, що в цьому, зрештою, моє ego. Я кидаю мої плівки в їхнє демократичне життя. Певна річ, я хочу спостерігати за ними до кінця. Ідїть, але тримайтеся добре! Коли я закінчую запис, то зовсім не цікавлюся тим, що він дасть. Дійсно, я цього не знаю й відшукую тільки при монтажі.

– *Так Ви не вибрали?*

– Я закрився, відкинув огидне й посереднє й зберіг тільки гідне поваги, те, що мені не перешкодить. Я знаю, що не буде фальшивої ноти в головному записі. Але з цієї точки я не визначаю характер твору в деталях. Іноді можна зробити щось із першого разу й думаєш, що сказав усе, що хотів! Це відповідає думці, що люди розкриваються у великі моменти, коли граєш, як ніколи. Я зроду не думав про такі речі. Дійсно, так може трапитись. Сідаєш за фортепіано й режисер говорить, що запис № I буде останнім. Я тоді намагаюся знайти свій шлях поступово. Втім, я не працюю над твором до приходу в студію. Прогресуєш граючи, і на 17-й раз починаєш грати добре! Навряд чи я жартую.

– *Ви не працюєте заздалегідь?*

– Я знаю твір, про нього думав, у мене склалося певне враження про його зміст. Але я не можу покликати режисера й сказати, запишімо Сюїту Баха ля мажор, що триває 20 хвилин, тому що у своїй вітальні я граю явно швидше, ніж у концертному залі, тому що, починаючи з того моменту, як я приходжу в те чи інше приміщення, щось мені говорить: „вслухайся в нюанси, які ти не чуєш у себе”... Це впливає на мою концепцію твору. Було б божевіллям намагатися відтворити те, що я роблю вдома. Часто я вдома кажу собі, що все помістять на одному диску. Але не слід вибирати твір, що не вміщується на диск. Адже ще не існує диска на 75 хвилин.

– *І як Ви дозволите втрутитися часу?*

– Не тільки часу, а й тому змісту, що знаходиться на стиках минулого, сьогодення й майбутнього. Ось секрет запису... Почекайте. Поверніться до сьомого варіанта. Це могло б піти. Можливо, нам треба вийти з сьомого, але можливо... Дайте останній такт. Можна повернутися на паузу? Поверніться на два такти назад. Там, де розмір 3/2.

– Ви хочете, щоб я прочистив запис?

– А Ви впевнені в ноті? Важко повернутися на сьомий варіант? Це? Візьмімо запис на 2/2 тут. Ось сьомий варіант на 2/2. Це непогано.

–...Ми починаємо розуміти Ваш метод запису. Записування музики в достатній мірі заміняє Вам діяльність концертанта?

– Це заміна в тому розумінні, що це єдиний засіб, завдяки якому я можу грати на фортепіано для публіки, крім того, що іноді виступаю на телебаченні. Але це більш ніж заміна й це не урочиста діяльність. Мова йде про досягнення якісно іншого рівня. Концерт ніколи не принесе нам цього.

– Так Ви приходите в студію без деякого психологічного *a priori*, з багатьма можливими варіантами виконання? Ви можете застосувати цей прийом до Баха, але чи поводитесь Ви таким чином з будь-якою музикою?

– Дуже важко відповісти. Думаю, що так. Єдине виправдання записувати нову платівку в тому, що потрібно зробити її по-іншому. Для мене мова не йде про те, щоб зіграти відому Сонату Бетховена й подати її так, як кожен її знає. Якби я зробив фільм про теологію, потрібно було б, щоб кожний образ злився з тим, що я хотів сказати в теологічному плані. Щось подібне відбулося і з П'ятим концертом Бетховена, коли я його грав. Це для того, щоб виразити нове бачення. Це застосовується до всього репертуару. Можна дозволити більше фантазії чи додати прикраси і т.д.

– Ваша техніка виконання Баха при записі мало відрізняється від традиційної?

– Так, якщо хочете.

– Які б технологічні засоби Ви використовували для іншої музики?

– При виконанні певна музика вимагає спеціальних технологій. Утім, Бах теж. Зараз ми поговоримо про п'єси Скрябіна. Спроба може виявитися невдалою, оскільки це зовсім новий аспект. Використовуються різноманітно розташовані мікрофони. Один мікрофон буде поміщений усередину фортепіано, як це робив Оскар Пітерсон для запису джазу. Набагато скромніша перспектива з мікрофона, встановленого на балконі. Ще одна перспектива більш віддалена з відбитим резонансом із глибини студії. Усе це переміщується, як у кіно: буде далекий план та дуже близький, великий кут, крупний план і т.д. і при монтажі їх

перемішують. Це ми зараз зробимо зі Скрябінім, тому що він як ніхто потребує спеціальної технології запису. Наприкінці свого життя він до нудоти використовував свій магічний акорд. Він хотів запаху, кольору й усіх почуттєвих видів сприйняття. Ми ж використовуємо звукові види.

— *Це можна досягти тільки при записі?*

— Безсумнівно.

— *Подивимося, як у Вас це зараз вийде.*

— Моліться за нас... Ви вішаєте третій мікрофон як попередній? Це не дасть занадто великий резонанс?

— *Не думаю... Зараз відкрисмо третій мікрофон у глибині.*

— Добре.

— *Якщо Глен хоче, можна спробувати forte, piano чи проміжні нюанси?*

— Форте й піано. Йдіть до іншого мікрофона й вирішимо проблему стерео. Це занадто центрально. Це кут близько 90°.

— *Спробуємо так.*

— Те саме.

— *Я його переміщаю. Пробуйте. Дивно.*

— Дозвольте мені спробувати пасаж піано. Досить чисто?

— *Так, можна буде вирівняти.*

— Вирівняйте, будь ласка. Добре? Коли Ви будете готові?

Запис 2.

— Знижуйте першу й другу. Спробуйте навпаки. Зменшуйте другу, збережіть першу. Знижуйте другу. Спробуйте другу й третю. Не треба більше переходити цей рівень. Поверніться до початку.

Це дуже груба проба. Але я думаю, що так піде.

Чи зберегти усі чотири доріжки на кінець "Бажання"? Це була не моя ідея, але тепер... Що я чув?.. Це перший варіант?

Почекайте. Дайте мені подумати. Почніть з першої в середнім положенні. Це посередині? Щось спокійне. Прийміть природне положення. Ні, це буде занадто голосно. Спробуйте так, ми побачимо. Не піднімайте більше, не зменшуйте першу. Збережіть другу. Не зменшуйте першу.

Дуже повільно переводьте третю, поступово, вище, третя в апогей! Трохи більше, третя максимально. Почекай-

те... Прекрасно! Дуже добре! Не змінюйте нічого! Продовжуйте... Це чудово! Знижуйте другу й третю. Знижуйте на паузі, залишіть четверту. Третя тихо, не змінюйтесь четвертої. Ще більше. Знижуйте четверту й переводьте другу. Поміняйте їх місцями. Збережіть другу, більше. Продовжуйте. Дуже добре. Стабілізуйте. Щоб закінчити, я б хотів мати тільки першу. Приготуйтеся до першої. Повільно переводьте першу й третю. Знижуйте третю. Поверніться до першої. Потім знижуйте другу, повільно, так, щоб залишилася тільки перша. На останньому акорді знижуйте. Це абсолютно чисто. Майже так. Це зовсім непогано.

2.4. Г.Гульд. 1974 рік

„...Для цієї передачі я написав фугу для чотирьох голосів на текст, у якому ставиться питання: чи хочете Ви написати Фугу? Справжня фуга для чотирьох голосів?” (лунає з телевізора, що знаходиться в студії, де йде зйомка, голос Гульда – В.С.).

– Так, це фінал телепередачі про фугу, що я робив 11 років тому. Передача називалася “Анатомія фуги”,

– Ви зробили передачу?

– Ні, я написав лише сценарій. Я репрезентую, граю, а також творю. Слова пожвавлюють структуру твору.

– Так Ви написали музику й слова!

– Це твір у русі. Еволюція його простежується в словах. Спасибі, цього досить.

– Ви – прихильник фуги?

– Я люблю музику в жанрі головоломки. Цікаво спостерігати, які ставилися завдання і як писати в стилі XIV століття. Тут це особливо цікаво, тому що я виходжу з історичних функцій фуги. Я їх розбираю, потім розбиваю. Фуга сама ламається. Я зробив це, вносячи контрапункт. Гарні теми включають контрапункт. У цього сюжету були слова: „Ніколи не будьте розумним, щоб бути розумним, тому що канонічна інверсія є небезпечним збоченням, бо це – канон і дзеркальне відображення в один момент.

[Через декілька годин]

– Це не може бути кінцем фуги! Це руйнування фуги. Залишається трохи протискладення, але воно само себе вичерпує. Є “Очікуючи Годо” й гармонічна прогресія – остання данина традиції.

— Вам подобається закінчувати свої фуги так? Це було зроблено для публіки?

— Так.

— Ви повертаєтесь до публіки?

— Ні, тільки мої твори. Це гріх юності.

— Ви хочете спробувати себе в іншому виді творчості? “Дебют Штокгаузена”?

— Це графічна схема для початку документального магнітофільму, що я зробив на радіо з людських голосів, що накладаються один на одного. Це музична графіка. Тут п’ять голосів: голос медсестри, геолога, антрополога, бюрократа й старого географа. Вони довго жили на Великій Півночі. Я у них брав інтерв’ю нарізно. Я змонтував їхні заяви й думки про життя в ізоляції. Потім я зібрав усе й ось.

— Без музичного матеріалу?

— Крім кінця. Ми починаємо соло, тільки один голос. Другий голос підхоплює й стає постійним басом. Тепер їх три. Третій стає контрапунктом. Це вершина кривої. Я хотів використовувати як структурні елементи серію суперечливих повідомлень. Цей тип ставить запитання й вона на нього відповідає.

— Це незвичайно. Враження фуги. Зрозуміло, інформація частково вислизає від нас.

— Так, але не більше, ніж слова у фузі з “Фальстафа” Верді.

— Вуха не може схопити всю інформацію, що містить текст.

— Саме те, що я намагаюся тут довести. Ми зробили абсолютно вичерпний експеримент.

— Виходить, Ви й сьогодні пишите музику?

— Так, звичайно. Але більш ніж про фугу, я думаю сьогодні про серії Веберна, на яких він будує свої твори. На відміну від Шенберга, що брав геометричні серії, Веберн використовував гнучкі серії з більш мінливими інтервалами. Так що кінець секвенції відтворював початок наступної серії. Отже, у цьому розумінні, у мене в душі був Веберн, коли я писав це. До речі, про Шенберга, Веберна й Берга. Ми говорили про засновника нововіденської школи й про його послідовників, таких, як Веберн. Але є й третя людина! Незвичайна людина! Альбан Берг. Існує думка, що Веберн продовжує ідею Шенберга, яка в майбутньому буде далі розвита Булезом і прихильниками всепроникаючого

серіалізму, у той час як Берг є її минулим, світом, де вона народжувалася. Шенберг же знаходився між Бергом і Веберном. Я бачу цих трьох людей інакше: Шенберг, як біблійний колос, що протистоїть усім вітрам, як якийсь бетховенський персонаж у мить натхнення. Веберн здебільшого був невдахою у тональній музиці. Його перші тональні твори не дуже гарні. Він знайшов свій шлях пізно, тільки наприкінці життя, опанувавши технікою мініатюри, що зробила з нього Семюела Бекетта чи Піта Мондріана в музиці. Берг був Мусоргським, щонайкраще організованим в естетичному плані, забарвленим істеричним неврозом, зв'язаним з його автобіографією, й пишучим жагучу музику технікою, що мало підходить для цієї жагучості. На самому початку кар'єри Берга був момент, коли він писав мовою, що повністю відповідала його намірам, близькою до тої, яку врешті-решт назвуть атональною й оголосять кінцем тональності. Він використовує вагнерівські лейтмотиви, але в старих формах сонати й т.д. Пізніше він продовжував використовувати старі форми й нову техніку, які погано сполучалися.

– Йому не вистачає зрілості мови?

– Він знайшов мову. Скажімо, Концерт для скрипки. Оце Берг! Це єдиний додекафоніст, про якого профан міг би сказати так: Берг був довершеним еkleктиком від початку й до кінця життя. Я вважаю, що він помер у слушний момент заради блага своєї репутації. Якби він жив довше, я думаю, що відбитки сентиментальності, що була в ньому й стала переважати наприкінці життя, особливо в його Концерті для скрипки, добре виглядали б лише в органічних структурах, які він створював у молодості. У мене є чудова теорія, згубна й, зрозуміло, непогрішна. Справа в тому, що змішання стилів за допомогою технології є майбутнє музики. Ніколи не змішуються стилі більш переконливим засобом, ніж у бергівському Op.I. Є багато композиторів, перший твір яких був найкращим. Бізе ніколи нічого не створив такого, що перевершувало б його Симфонію до мажор, що написана в 17 років. У Берга – це Соната для фортепіано Op.I. Шенберг її не любив і я знаю тепер, чому. Він говорив, що його просили, щоб він дозволив додаткове її видання. Він відповідав, мова йде про незрілий твір. Однак це найкраще, що було написано для фортепіано Бергом і написано так добре для рук. Тоді Берг ще прислухався до

норм Сонатного алєгро. Мотиви Сонати нагадують вагнерівські лейттеми. Їх три, дуже короткі. На цих мало привабливих мотивах він побудував чудову компактну структуру зі строгими межами експозиції, розробки й скороченої репризи. Його наступним завданням було відірватися від старих форм і помістити цей так добре поєднаний матеріал у нові форми, як це зробив Веберн, звідкіля виникла ідея: Веберн – майбутнє, Берг – минуле. Але це спрощений шлях. Важливо, що в 22 роки Берг написав свій Ор. 1 і розмножив його тисячами, хоча й без виробленої мови.

– Чи був він згодний з Вашим описом?

– Без сумніву, ні, але я люблю цю теорію.

– Дайте нам ілюстрацію.

2.5. ГЛЕН ГУЛЬД ГРАЄ Й.С.БАХА. Епізод 1

– Немає нічого кращого для відкриття серії фільмів, присвяченій клавірній музиці, за цю фугу (перша фуга з „Мистецтва фуги” – В.С.)

– Але одна проблема усе-таки виникає: Ви граєте цю музику на інструменті, для якого вона не була написана.

– Даваймо почнемо, Бруно, з того, що мені не треба довго роздумувати, щоб знайти цьому пояснення. Я переконаний, що фортепіано має у своєму розпорядженні ресурси, які прекрасно адаптуються до Баха, а також до інших композиторів, котрі, як і він, не писали для сучасного фортепіано. Отже, це стосується знання того, як використовувати фортепіано в рамках і функціях тих параметрів, які ця музика сама встановлює.

– Є два суперечливих аргументи. Один із них: якби Бах мав у своєму розпорядженні фортепіано, він би його обов'язково використовував. Нібито...

– ...Деякі фортепіано він випробував наприкінці життя, наприклад, фортепіано Зільбермана при дворі Фрідріха II, і був у захопленні. Але цей аргумент непереконливий ні по суті, ні в тому відношенні, що той інструмент непорівнянний із сучасним.

– Інший аргумент – у тім, що Бах так і не спробував фортепіано, попри свій візит до двору Фрідріха II, і що він не думав про використання фортепіанного потенціалу, не думав про те, яким могло стати фортепіано через два століття. Отже, якщо грати його музику не на тих

інструментах, що були йому відомі (клавесині, клавикорді), то це зруйнує його музику, перешикодить її виразності і виведе її за межі звучання, яке Бах мав на увазі.

— Так, є такий аргумент, але він, по-моєму, веде нас убік, тому що, якби це було правдою, то вказувало б на те, що Бах заздалегідь розглядав питання тембрів як елементів композиції, котра була б рабськи залежною від певного інструменту.

— Ви маєте на увазі концерти для скрипки?

— Так. Той, що написаний для скрипки в Мі мажорі, перекладений автором для клавіру в Ре мажорі. Знаходять також фрагменти цих концертів у кантатах, майже нота в ноту. Тому я сумніваюся, що, якби Бах знав фортепіано, він був би заклопотаний проблемою, як не зруйнувати специфічні звукові (темброві — В.С.) наміри. Цим я не хочу сказати, що він би пристосовувався до фортепіано, як Скрябін, але в XVIII столітті, тому що Бах був занадто зануреним у питання структури. Найкращий приклад — та fuga, що я грав спочатку. Відомо її звучання у всіх уявлених інструментальних версіях. Я чув її на органі, клавесині, фортепіано, у виконанні струнного й симфонічного оркестрів, квінтету духових інструментів і квартету мідних, і, навіть, одного разу, — квартету саксофонів, а також джазових співаків! І завжди було непогано! Ніщо не руйнувало цю музику — настільки міцна її структура.

Я думаю, є два типи композиторів у цьому світі. Одні прагнуть писати найвищою мірою інструментальну музику. Це — Паганіні, Ліст, Малер, що експлуатують потенціал інструментів так, як ніхто до них цього не робив. І є інші, твори яких мають стільки ж змісту для ока, скільки й для вуха. Твори, у яких — якщо Ви це побачите — Ваша уява може винайти будь-які звучності й музику, структура якої до такого ступеня незалежна від динаміки й тембру інструментів, для котрих вона написана, до якого слухач здатний дійти у своїх фантазіях. Кращий приклад — Карл Регелс. Ви знаєте його?

— Це американський композитор?

— Так, автор симфонії „Люди й ангели”. Я її грав у концерті на фортепіано, і хоча вона написана для шести труб, вона могла б бути зіграна й шістьма кларнетами, або ж із бас-кларнетом, чи струнним квартетом і двома віолончелями й т.д.

Бах не був настільки прямолінійний, але рухався скоріше в цьому напрямку, ніж протилежному. У цьому напрямку його еволюція продовжувалася до кінця життя, включаючи „Мистецтво фуґи”. Він усе більше їй більше займався питаннями структури, ніж зовнішнім звучанням і ефекту для публіки. До речі, він писав так у той час, коли світ рухався в протилежний бік, експлуатуючи віртуозні гедоністичні ефекти в дусі Д.Скарлатті. У цьому розумінні Бах писав усупереч духу часу. Іншими словами, мова йде про ментальний образ звучання на протигагу його специфічній належності. Як тест я зіграю Прелюдію, написану Бахом для свого сина Вільгельма Фрідемана, а Ви мені скажіть, звучання яких інструментів Вам чується на додаток до того, що дає безпосередньо фортепіано.

– У лівій руці віолончель *pizzicato*.

– А у правій?

– Начебто б у тріо-сонаті, флейта й скрипка розмовляють.

– Продовжуючи метаморфозу, можна ще змінити „хід смичка” у басу. Але якщо зіграти цю Прелюдію, розглядаючи фортепіано тільки як фортепіано, це буде зовсім інше звучання.

– Могли б Ви сказати, що фортепіано придатніше для цієї музики за клавесин?

– Ні. Я до такої постановки питання байдужий так само, як і Бах. Але я охоче підтримав би думку, що у певному репертуарі фортепіано виражає наміри Баха краще за клавесин. Усі його сонати для скрипки зроблені в жанрі тріо-сонати. У скрипкових сонатах клавір виконує функцію відразу двох тембрових елементів. Але клавесин ніколи б не зміг зрівноважити скрипку настільки добре, наскільки це можливо на фортепіано. Крім того, на клавесині не можна досягти такого ясного показу деталей, як на фортепіано! Але й для сольного репертуару точка зору, що начебто виконання музики Баха на сучасному фортепіано руйнує її – це сильне перебільшення. Ніхто ж не проти того, щоб музика Шопена виконувалася на сучасному фортепіано, яке, між іншим, так само відрізняється від фортепіано часів Шопена, як і клавесин, і ніхто не закликає до виконання музики Шопена на роялях PLEYEL шопенівської епохи.

– Добре, Глен, Ви дуже добре все це сказали про „Мистецтво фуґи” й „Добре темперований клавір”. Але

про „Хроматичну фантазію” ніхто не скаже, що вона належить до абсолютної музики. Коли щось і було написано для клавесина, так це дана „Фантазія”. Вона демонструє специфічний виразовий потенціал клавесина, як який-небудь ноктюрн Шопена розкриває особливості фортепіано.

– Я згодний, Бруно. Я зіграю частину „Хроматичної фантазії”, але це в перший і останній раз.

– Ви її не любите?

– Я її ненавиджу всім серцем. Коли я був студентом, Баху „чоломкалися”, як чумі. На початку сольного концерту, перш ніж приступити до Шопена, Дебюссі або Бетховена, обов’язково виконувався або „Італійський концерт”, або це чудовисько. „Фантазія” – втілення Баха-імпровізатора на противагу Баху-організатору. Гармонія, викладена подібними до завитків баранячої вовни арпеджіо, котрі у всіх відношеннях виглядають такими ж дивовижними, як фільми А.Хічкока, якби вони були б зроблені в XVIII столітті. Тут Бах працював на заповнення необхідної кількості музичного часу.

– Це майже алеаторична музика.

– Абсолютно. Так, як це написано – це все одно, що джазова сітка.

– Продовжуйте, попри все.

– Добре. Але це дійсно востаннє! Це Бах для тих, хто не любить Баха.

– Я розумію Вашу стриманість відносно „Хроматичної фантазії”, але чому Ви розглядаєте її поруч із „Італійським концертом”, що має архітектуру рококо, цілком традиційну, квадратну?

– Я думаю, тому що вони розташовані поза природною ідіомою Баха. Жодний з цих творів не є в дійсності ні контрапунктичним, ні лінарним. „Італійський концерт” має ефектну, добре артикульовану архітектуру. Але в цьому жанрі, а також з погляду кількості сторінок, Гендель працював краще.

– Добре. Однак „Італійський концерт” – рідкий випадок, коли Бах указав де що, чого, як правило, не вказував.

– Динаміку й темп. Він дуже ясно вказав контрасти *tutti – solo, forte – piano*, що створює проблему для виконання на роялі, бо на ньому можливі *crescendi – diminuendi*, неможливі на клавесині, на якому грають „терасами”. Отже, треба вирішити, до яких меж Ви хочете використовувати

фортепіанні можливості. По-моєму, їх варто використовувати мінімально через погрозу зруйнувати структуру твору. До того ж, це може призвести й до ослаблення контрастів *tutti – solo*, що було б погано, непродуктивно. От чому використання ресурсів фортепіано відіграє не більш ніж другорядну роль. Та й сам Бах виглядав би смішним, якби відтінював інтенсивність виразності подібно до Вагнера.

– *Я пригадую, що Ви граєте деякі твори Баха занадто повільно, чи занадто швидко, відповідно до Вашого настрою. Наприклад, у фузі до-дієз мажор із другого тому ДТК Ваш темп неймовірно повільний.*

– Я можу бути гнучким у цьому темпі й зіграти її цілком добре у два рази швидше. Усе, що я тут роблю – це точно те ж саме, що робив Баху, коли він використовував тему у зменшенні. Але, увага! Така манера не годиться ні для чого, крім фуги. Було б антимузикально робити подібне з менуетами або жигами (крім одного винятку – неймовірної жиги з Партити сі мінор, що виходить за межі того, що прийнято називати жигою; ця жига перевершує всі інші).

– *Але чи можна, у творі такого масштабу як Партита, що Ви збираєтеся грати, поводитися з темпами свавільно?*

– Ні, і радий, що Ви підняли це питання. Ясно, що тут не можна варіювати темп як, наприклад, у фугах, прелюдях або інвенціях, що існують як самостійні п'єси. Такий підхід неприйнятний у Партитах, як неприйнятний у будь-якій симфонії Бетховена, де кожна частина є складова більш широкої концепції.

– *Кожна симфонія Бетховена має свій власний образ: як на мене, то 4-та найчарівніша, 5-та – тематично найнасиченіша, 6-та – найурівноваженіша.*

– І сьома – у стилі „диско”?

– *Якщо Вам завгодно. Чи є у Вас власне бачення кожної Партити?*

– Так. Для мене найбільш похмура й одночасно експресивна – 6-та. Найвіртуозніша – 5-та. Найчарівніша – 1-ша. Та, у якій щонайкраще втілений дуалізм драми й гумору – 2-га. 4-та цікава, тому що, попри відкриваючу її дуже героїчну увертюру у французькому стилі зі звучанням, подібним до труб із чембало, попри таку формальну преамбулу, вона має чудову латинську теплоту. Синкопи в Алеманді – майже як у павані, фігурації Сарабанди викликають у пам'яті

гру на клавесині або лютні. Коротко кажучи, це – найлюдяніша й найдоброзичливіша з Партит. Не маючи трансцендентальних устремлінь 6-ї партити, вона не є для мене найвидатнішою, а втім, у неї є теплота, причому дуже особлива, філософськи спокійна. Це, дійсно, унікально.

– *Зіграйте її, утіливши свої ідеї.*

2.6. ГЛЕН ГУЛЬД ГРАЄ Й.С.БАХА. Епізод 2

– Чи знаєте Ви цю фугу?

– *Ні.*

– Вона чарівна, незважаючи на свою примхливість.

– *Це скоріше Гендель, аніж Бах.*

– Це правильно! Її претензійні акорди в секвенціях, що модулюють, дуже генделівські. Коли молодий Бах знаходив мотив у своєму смаку, він розробляв його нескінченно, немов по спадаючій спіралі. До цієї фуги я був би все одно небайдужий, навіть якби вона не була написана на таку специфічну тему як ВАСН. Завдяки німецькому алфавіту, Бах зміг написати фугу ніби на своє власне прізвище. Коли б не ця обставина, вона ніякої популярності не дістала. Але вона все-таки найкраща серед інших фуг його молодих років.

– *Тих, котрі в токатах?*

– Так, а також в органних творах раннього періоду, де Бах потрапляє в пастку простих секвенцій. Він, без сумніву, найбільший майстер усіх часів, але він не створював шедеври з коліски, особливо у формі фуги. На початку своєї діяльності він, навпаки, писав музику неймовірно експресивну, хоча, звичайно, речитативи токат не змогли б замінити речитативи „Страстей за Матфієм”. Однак йому не вдалося інтегрувати таку ж експресивність у техніку фуги до сорока років.

– *Чи не наведете Ви приклад такого поділу?*

– Фуга Мі мажор із другого тому ДТК. Який твір у хоральному стилі! Не говорячи вже про її пристосованість до інструменту. Жодної зайвої ноти. Усе гармонійно в тягучій матерії оригінальної теми: шість звуків спочатку, потім протискладення, яке є орнаментальним варіантом експонованої теми. Перша стрета (т.9–12 – В.С.) фантастично повна: тема використовується в ній разом із контрапунктом, що супроводжував її. Дві ці інтонаційні лінії спільно модулюють, точніше, входять у до-діз мінор. І тут

(т.16–17 – В.С.) – це незвичайно – Бах проводить тему від звука *мі*, а відповідь від *сі*, по-новому їх гармонізує й, тим самим, немов створює тональні умови для їхнього проходження в межах до-дієз мінору.

– *Приєднуючи їх до двох нових протискладень...*

– Скоріше це перевтілення першого протискладення, що супроводжувало відповідь. Потім чотириголосся залишає межі до-дієз мінору, прямуючи у фа-дієз мінор. Тут Бах знову повертає тему, але позбавляє її виразного інтервалу мінорної терції (т.23–24 – В.С.), а також вершини гама-подібного малюнка. Це зроблено в альтовому голосі, що піднімається й опускається ошатною хвилею. Потім у такому ж вигляді тема виникає в басу, утворюючи канон у квінту з тенором (т.25 – В.С.). Орбіта фа-дієз мінору покидається, і голоси, нарешті, перетинаються в дивній стреті. Бах дає перший раз шість діатонічних нот теми, що не залишають після себе нічого, крім вступу нового шестизвучного мотиву як відповіді, необов'язково квартової або квінтової. Шість нот стають сімома в каноні, що ніби передбачає торжество фіналу, що наближається. Проте канон ще раз повертається, щоб уперше відвідати тональність соль-дієз мінор, після чого відразу ж настає кода (т.35 – В.С.), котра уся заснована на діатонічному *мі* мажорі. Мотив теми збільшується до восьми нот – це старий прийом, але він дозволяє Баху створити величну коду.

– *Можна послухати фугу повністю?*

– Так. Увага, шедевр! ...

В усій музиці я люблю це більш за все. ... Я також запитую себе, чи не була ця фуга найулюбленішою для Шенберга? Адже вона ілюструє все, що він мав на увазі у своїй теорії „безкінечних варіацій”, відповідно до якої кожна нота будь-якого твору повинна походити з однієї й тієї ж первинної моделі. Немає кращої ілюстрації за цю фугу.

– *Так, але ця фуга – випадок особливий, вона має, безперечно, вокальний характер.*

– Так, у розумінні контрапунктичної строгості це типово для Ренесансу, це ніби ричеркар XVI століття з позначеною тональністю.

– *Але існує багато фуг не таких строгих, які мають інструментальний характер.*

– Звичайно. Наприклад, перша триголосна інвенція. Її тему було б майже неможливо проспівати, вона дуже

інструментальна, та, проте, прийнятна. Вона також зосереджена, як і fuga Мі мажор. Створення фуг – це ніби синтез ідей контрапункту Ренесансу і тональної діатоніки й функціональної гармонії Бароко.

– *Як гармонічна канва в згаданій інвенції?*

– Саме. Тут використані всі прийоми, характерні для фуги: канон, інверсія і т.д. Іншими словами, усі матеріальні атрибути, що були добре відомі в епоху Ренесансу. Але для фуги потрібно було дещо ще. Насамперед тональність. Фуга – це торжество тональної системи гармонічних напруг, створюваних тяжінням акордів.

– *Але чи не маєте Ви на увазі, що fuga Баха так само залежить від тональності, як Allegro сонати Бетховена?*

– Ні. Гармонічні тяжіння в Баха й Бетховена різні. Нічого в природі фуги не еквівалентно тому, що в Бетховена виступає як тоніко-домінантні співвідношення головної й побічної партій. Бах ніколи не вдавався до подібних співвідношень. І це велика перевага фуги, тому що вона залишає композитору більше свободи у виборі модуляційного плану. Він може вільно модулювати й показувати – як сказав би Шенберг – варіанти серії у зовсім різних тональностях.

– *Як у випадку з фугою мі мажор?*

– Так, але з дарвінівською еволюцією фантастичною, екзистенціальною, котра, однак, не була характерна для бахівського часу. Є чудовий приклад сучасної для тодішньої епохи Фуги. Це – Фуга сі-бемоль мінор із другого тому ДТК. Її тема наприкінці експозиції викладається канонічно, потім в інверсії, далі в канонічній інверсії. Кожна поява теми пов'язана зі зміною контрапунктичного прийому викладу й тональності, причому новий прийом уводиться нерідко до досягнення тоніки. Тема проходить канонічно й раптом тонка модуляція в тональність терції. Власне це зроблено Бахом без використання тональної модуляції в теперішньому розумінні. На відміну від його сучасників, наприклад, Скарлатті, Бах не був мінімалістом і не обмежував свою думку рамками якої-небудь тональності ні для досягнення драматичної мети, ні в плані зрівноважування композиції, наприклад, тональності „х” з тональністю „у” із погляду тривалості перебування, скажімо, другої теми в тональності „у”. Він не використовував час як елемент композиції на противагу композиторам наступних епох, особливо класицизму. Коли

Бах показує тоніку в однойменному мажорі, це зовсім інше, ніж у Бетховена, скажімо, у його Третьому концерті. Бах поводить з тональностями, начебто граючи на органі й з'єднуючи фарби регістрів для необмеженої тематичної розробки, як у цій фузі сі-бемоль мінор. Варто було б придумати якесь інше слово, ніж „модуляція” для опису того, що створив Бах у даній фузі з погляду сприйняття засобів переходу з однієї тональності в іншу, котрі тут застосовуються. Це фантастика!

— *Так, крім контрапунктичного, іншим сильним боком фуги є незвичайна гармонічна конструкція.*

— Абсолютно згодний.

— *Глен, у нашій дискусії Ви ніде не вжили слово „прелюдія”.*

— Це відмінне слово! Скільки разів Ви хотіли б його почути?

— *Стосовно ДТК – рівно стільки разів, скільки в ньому фуг.*

— Бачте, я вважаю, що багато фуг ДТК були б також гарні й без прелюдій.

— *Та годі Вам...*

— Це питання смаку, Бруно. Є чудові Прелюдії, але вони притягальні по суті самі по собі, тому що переважно можуть звучати й без наступних за ними фуг. Наприклад, Прелюдія Мі мажор із другого тому ДТК. Перед чудесним будинком фуги в стилі неоренесансу Бах створив чарівну тріо-сонату в стилі рококо. Це – нісенітниця! Прелюдія чарівна, але в ній немає нічого з того, що ми знаходимо в неймовірній мі-мажорній фузі! Ці дві частини перебувають немов на відстані сторіччя як за технікою написання, так і за емоціями. Вони показують два абсолютно протилежних світи.

— *Чи є в ДТК яка-небудь послідовність із Прелюдії й фуги, що була б чимось більшим, ніж проста сума частин?*

— Я не пригадую нічого такого, хоча, здається, дещо все-таки удасться назвати.

— *Чи не наведете Ви хоча б один приклад?*

— Я б назвав Прелюдію й фугу Ля мажор із другого тому ДТК. Ля мажор – сама по собі тональність лірична, ніжна, оптимістична, чарівна найвищою мірою. Ці Прелюдія й fuga впливають спільно.

— *Саме так. Глен, у чому корениться головна причина звертання Баха до фуги? І яка ця причина у тво-*

рах наступних часів: політональних, атональних, серійних або, скажімо, у постромантичних симфоніях? Як пояснити цю моду на фугу?

— Серед багатьох причин одна мені здається головною, але в той же час важко піддається визначенню. Причина ця виникає з потреби певних музикантів довести: усе, що вони роблять не є випадковість, що всі компоненти їхніх творів логічно взаємозалежні. Така потреба — не привілей музикантів, але музика — щось недовідне, й тому музиканти більше за інших мають потребу в деякому Маніфесті. У музиці інколи важко буває сказати, чому те чи інше здається більш-менш придатним. Без бажання закрити дискусію назвімо Другий концерт Бетховена.

Було б марною втратою часу переконувати Вас у пихатості П'ятої симфонії, у банальній риториці Скрипкового концерту чи Сонати №23. Абсолютно неможливо це причинно обговорювати. Наприклад, якщо я Вам скажу: „Це жалюгідна ідея...” (виповнюються т. 166–172 партитури П'ятого фортепіанного концерту Бетховена — В. С.).

— *Я Вам відповім: „У цьому контексті це чудово”.*

— У цьому контексті! Це обов'язково потрібно додати! Коли Бетховен писав цих покидьків, він, створюючи композиції, вище за інші ставив одну з особливостей свого темпераменту, а саме — сильну інтуїцію. Я не маю нічого проти інтуїції в мистецтві, але лише в деяких з композиторів була інтуїція й сміливість виражати себе таким чином, працюючи з найпростішим матеріалом. І ще менше надії, що слухач сприйме те, що ними створено. Твори багатьох композиторів більш тендітні, ніж у Бетховена. У симфонічних поемах Р.Штрауса кожний мотив і модуляція виникають з якої-небудь літературної теми. Вони спираються на літературну програму, щоб бути переконливими, щоб Ви могли навіть дитині пояснити, що відбувається в „Тілі Уленшпігелі”, і яка після цього змогла б відреагувати на музичні події, тоді як усе це варто було б робити в контрапунктичних формах — фугах, канонах і т.д.

Канон функціонує відповідно до вимог форми канону. Навіть фуга — форма самодостатня, тому що в ній у композитора небагато шансів зруйнувати порядок через якусь привабливу окрему ідею. Якби Ви мені сказали, що тема 9-ї фуги з „Мистецтва фуги” — занадто віртуозна й шкідлива для здоров'я, я б погодився з Вами, попри те, що вся тема

функціонує і як тема, і як протискладення. Отже, порівнюючи її з другою темою 5-го концерту Бетховена, ми можемо сказати: „Це та ж тема, але вона має, проте, діючий зв'язок з усім цілим „Мистецтва фуги””.

– *Чи розділяєте Ви думку, що „Мистецтво фуги” – це вершина поліфонічної творчості Баха?*

– Так, і не тільки через повноту, розмах і технічну майстерність, виявлені при втіленні однієї-єдиної теми в 15-х фугах і 4-х канонах. Деякі моменти в „Мистецтві фуги” набагато перевершують і за майстерністю й у цілому все те, що було створено Бахом до цього циклу. Ніяка музика не захоплює мене більше, ніж остання fuga даного циклу, й не тільки завдяки емоціям, що виникають через знання того, що Бах умер, залишивши цю фугу незакінченою, але також унаслідок пронизуючого її почуття світу й жертвності. Цікавий і той факт, що в „Мистецтві фуги” Бах повертається спиною до музичної моди свого часу.

– *Так, адже жанр фуги вже не був тоді дуже популярним.*

– Поліфонічна майстерність такого розмаху була марною в системі XVIII століття. Fuga вмерла, хай живе менует! (І, до речі, під нього Бах охоче змінює свій гармонічний стиль.) Ніщо в „Мистецтві фуги” навіть віддалено не нагадує про ті модуляції, що так чітко проглядаються в інших фугах. Бах тут повертається щонайменше на сто років назад, до типу контрапункту, характерного для фламандських композиторів епохи раннього барокко. Він пише тонально, але не потрапляє в пастку тональних фарб. Тут є щось від палітри нескінченно мінливих відтінків сірого, а я обожаю сірий колір! А.Швейцер говорив, що це якийсь нерухомий світ, пустельний і заляклий, без кольору й світла.

Таким є короткий опис мого ставлення до останньої фуги. Але в іншому місці Бах додає градус хроматизму. Його хроматизм – майже постагнерівський у тому плані, що простирається він нескінченно й німотно. Бах ніколи не модулює в розумінні узгодження тональностей і це асоціюється зі всесвітом у його незакінченій експансії. Така манера письма вже могла б належати А.Шенбергу.

– *Одна з трьох тем, що Бах тут розробляє, також побудована на нотах з його власного прізвища.*

– Так, але зовсім по-іншому, ніж у тій фузі, що я зіграв раніше. Усе те екстравертне збудження тут випарувалося.

У „Мистецтві fugи” Бах позначає своє ім'я тому, що цей твір – він знав це – підсумовує його життя. Життя, котре відбило щось таке, що знаходиться там, угорі, де існує світ. У „Мистецтві fugи” усюди, навіть у моменти найбільшої сили немов крізь збільшувальне скло Бах розглядає свій шлях, пройдений у цьому надзвичайному світі.

2.7. ГЛЕН ГУЛЬД ГРАЄ Й.С.БАХА. *Epizod 3*

– Мало кому з артистів було призначено набути популярності так несподівано. Один концерт у Вашингтоні в 50-ті роки відразу визначив подальшу долю імені унікального Глена Гульда в нашій історії. Через кілька місяців він записав свою першу платівку – „Гольдберг-варіації”, один з найграндіозніших клавірних творів, музика якого є, за власними словами Гульда, 30-ма поглядами на тему *basso-continuo*. Ми відразу ж відкриваємо для себе як чудове мистецтво зрілого поліфоніста, так і прихильність молодого Баха до французького стилю, й у той же час в усьому проступає жагучий аскетизм останніх років життя композитора. Сконцентрований на музичній структурі, знаходячись ніби поза зв'язком з інструментом, який він опанував найвищою мірою, Г.Гульд виявляється одержимим особливого роду неупередженим екстазом. Відтворюючи музичну структуру, він мислить як композитор, ідентифікує себе з твором, що інтерпретується, й таким чином дозволяє собі займати позицію критика стосовно нотного тексту. Занурений у твір, він змушує слухача ставати творцем, і якщо є згода в розумінні ідеї не менш важливої, ніж виразне відтворення нотного тексту, то композитор, інтерпретатор і слухач можуть возз'єднатися.

Після восьми років публічної кар'єри Г.Гульд добровільно йде з міжнародної концертної естради. Поза світом, із колосальними ресурсами розуму, що годується від самотності, він заглибився в триедину діяльність піаніста, композитора й літератора, у своєрідну активну медитацію, використовуючи сучасні (електронні – В.С.) засоби спілкування. Він розпрощався з ескізністю заради джерела сили впливу. Уся його діяльність збережена в студіях звукозапису. Завдяки цьому ми зможемо до неї прилучитися.

Зараз він приготувався до запису нової версії „Гольдберг-варіацій”.

– Ви вже записували „Гольдберг-варіації”. Це ж не за Вашими правилами – кілька разів записувати твір такого масштабу.

– Будь-який твір, чесно кажучи. Після винаходу ефекту „стерео” у 1955 році я перезаписав не більше трьох творів, записи яких спочатку мною були зроблені у 26–27 років. Трохи пізніше я наважився перезаписати дещо в системі „долбі”. Однак аж ніяк не нові технології послужили підставою для нового запису „Гольдберг-варіацій”. У мене не виникало такої потреби, поки я не побачив нові можливості для об’єднання цього твору в єдине ціле. Слухач сприймає старий технічно недосконалий запис скоріше як 30 окремих частин, дуже цікавих, але занадто незалежних одна від одної, спрацьованих як окремий коментар із приводу генерал-баса, від якого залежить їхня форма. Ця інтерпретація перестала мене задовольняти з тих пір, як я припинив давати концерти. А це відбулося двадцять років тому. Мені здавалося, що я не уник небезпечності занадто довгого експонуватися й що в моєму новому прочитанні я міг би встановити своєрідне арифметичне співвідношення між темою й її варіаціями на рівні руху, який більше б не був простим чергуванням чвертей, 16-х, 32-х, а давав би відчуття тривалої пульсації. Звісно, що Бах ніколи не користувався безупинним мелодичним малюнком. Швидше за все, можна говорити про безперервне гармонічне розгортання, засноване на нескінченному ритмічному малюнку з єдиною базовою пульсацією. Сказане виправдує, по-моєму, новий запис (окрім ефектів „стерео” й „долбі”). Ми, отже, знову в роботі, через чверть століття.

– Ми приготувалися слухати.

ЗАМІСТЬ ЕПІЛОГУ

ТВОРЧІ ПЛАНИ І ВИКОНАВСЬКІ ПРОЕКТИ І.ГУЛЬДА ОСТАННІХ РОКІВ ЖИТТЯ

„Згідно з довгостроковим планом, що я розробив, коли мені було близько 20 років, я повинен був припинити концертування, досягши 30-літнього віку і продовжувати лише робити записи, імовірно, поки мені не мине 50”, – пояснював Глен Гульд наприкінці 1980 року в одному зі своїх останніх інтерв'ю Уллу Колграсу для „Музичного журналу”. „І от, відповідно до свого оголошеного плану, я зупинив концертну діяльність у 30 років, і мій контракт із CBS протриває лише короткий час після мого п'ятдесятиріччя. Але я не хочу занадто роздрібнювати. У всякому разі, коли контракт мине, це дасть принциповий мотив для змін у моєму житті, такий самий, який був перед моїм двадцятиріччям. У даний час я волів би про це нічого не говорити. Я завжди вірив у зміни, тому що є занадто багато речей, що я хотів би ще зробити”. Згаданий контракт Гульда з CBS минав 24 квітня 1983 року, і немає ніякої причини сумніватися, що після цього відбувся б визначний поворот у долі цієї великої людини. Ми можемо навіть говорити з певним переконанням про те, у якому напрямку цей поворот відбувся б. Гульд хотів припинити грати на фортепіано й цілком, принаймні, спочатку, присвятити себе тільки диригуванню в студії звукозапису. Серед його невиданих нотаток – дві сторінки зі списком партитур „для вивчення”, включаючи Зигфрід-ідилію Вагнера, запис якої він зробив у липні-вересні 1982 року з Симфонічним оркестром Торонто. Цей запис став його лебединою піснею (*Glenn Gould Edition: SMK 52650*). Безсумнівно, що, відмовившись від фортепіанної гри спочатку в концертному залі, а потім і студії, у період подальших змін рано чи пізно Гульд прийшов би до рішення припинити свою коротку кар'єру диригента й залишок свого життя працювати лише як письменник і композитор.

Смерть І.Гульда настала 4 жовтня 1982 року, всього через десять днів після його п'ятдесятиріччя. Вона унеможливила здійснення не тільки його віддалених планів на майбутнє, а й двох уже початих грандіозних піаністичних проєктів, задуманих разом із фірмою CBS. Мова йде про запис усіх фортепіанних сонат Бетховена і клавірних творів Йоганна Баха. Маючи на увазі записаний матеріал

цих проектів, є серйозні підстави сумніватися в тому, що Гульд дійсно планував довести їх до кінця за час, котрий ще залишався до закінчення контракту з CBS. Адже десять із тридцяти двох сонат Бетховена все ще не були записані (а точніше одинадцять, якщо ми включимо в цей ряд і Сонату сі-бемоль мажору, оп. 22, друга і четверта частини якої, як свідчить „Artist Contract Cards”, повинні були писатися 13 і 14 липня 1979 року, хоча ніяких слідів цього запису не виявлено). Із зібрання творів Й.Баха Гульду необхідно було ще виконати перед мікрофоном не менш сімдесятьох восьми п'єс, якщо дійсно ставилася мета записати повне зібрання клавірних творів цього автора.

Помітьмо, що свої грандіозні виконавські проекти Гульд і раніше не завжди доводив до кінця. Скажімо, на початку шістдесятих і наприкінці сімдесятих років задумувалося декілька проектів, які Гульд розпочав, але не продовжив. Серед них назвімо Десять фортепіанних сонат А.Скрябіна (з яких було записано тільки Третю й П'яту), Дев'ять симфоній Бетховена в транскрипції Ліста (проект, що не прогресував далі першої частини П'ятої симфонії), пластинка з шістьма сонатами Карла Філіпа Емануеля Баха (причому неясно, чи мова йшла про шість Пруських чи шість Вюртернбергських сонат), а також дванадцятьма сонатами Д.Скарлатті. У грудні 1973 року Гульд написав продюсеру CBS Томасові Фросту, що пропонує з наявного на плівці матеріалу цих проектів скласти попурі-платівку. Вона, з одного боку, повинна була б пародіювати Володимира Горовиця і його легендарне „історичне повернення”, а, з іншого – давала б ідеальну можливість один раз очистити, нарешті, Гульдів архів і позбавитися добутоків, для яких, у протилежному випадку, навряд чи вдалося б відшукати гідний зв'язок. У всякому разі, пройшли роки, перш ніж Гульд зміг здійснити цю ідею в ювілейному Срібному альбомі (до свого двадцятип'ятиріччя як ексклюзивного виконавця CBS).

Інакше справа стоїть із тими записами окремих творів Й.С.Баха, що після смерті Гульда все ще „дрімали” на полках CBS, наприклад, так званий незакінчений “Італійський альбом”. Чи сам Гульд дав цьому Альбому таку назву, не відомо, як не відома й точна програма платівки, що передбачалася. Про неї вперше згадується в “Artist Contract Cards” 11 червня 1979 року (день запису концерту d-moll по О.Марчелло BWV 974), як про проект №2417-2.

Правда, лише дві fugи за Т.Альбіноні BWV 950 і 951 були задумані спеціально для Італійського альбому. Арію ж із варіаціями в італійському стилі a-moll BWV 989 Гульд записав 18 квітня 1971 року для сольної програми на замовлення Європейської радіомовної спілки. Але, незважаючи на це, арія теж повинна була з'явитися в названому альбомі. Зрозуміло, що Гульд і раніше багаторазово використовував свої записи, зроблені для Європейської радіомовної спілки, на платівках фірми CBS. Ілюстрацією сказаного можуть послужити, наприклад, запис двох п'єс Вільяма Берда [див.: *Glenn Gould Edition*: вступний текст до SMK 52589].

В Італійський альбом також неминуче повинний був увійти й Італійський концерт Баха фамажор, BWV 971, навіть незважаючи на те, що Гульд ніколи не робив ніякої таємниці зі свого зневажливого ставлення до цього твору. Відповідно до пунктів контракту з CBS, новий запис Італійського концерту слід було зробити 29 або 30 серпня 1981 року (Гульд раніше записав його для CBS наприкінці червня 1959 року). Але запис, що передбачався, у студії „Eaton's Auditorium”, як зазначено в “Artist Contract Cards”, не міг відбутися, бо будинок, де знаходилася студія, знесли ще навесні 1980 року. Можливо, вимушене перенесення роботи над Італійським альбомом в інше приміщення стало фатальним для даного проекту, тому що він так і залишився незакінченим (хоча новий запис Італійського концерту, зрештою, й відбувся). Гульд зволів зробити запис Балад op.10 і Рапсодій op.79 Й.Брамса замість концертів Баха–Вівальді (BWV 972, 973. 975, 976, 978 і 980), що призначалися для проекту №2417-2.

Інші чотири твори Баха, записані приблизно тоді ж, ніяк не стосувалися Італійського альбому. Так, Хроматична фантазія й fuga реміно, BWV 903, “недосконалість” якої була для Гульда такою ж нестерпною, як і Італійського концерту, писалася 11 жовтня 1979 року. Вона значиться в “Artist Contract Cards” як проект №2701-2. Можливо, її включили б до альбому з коротких прелюдій, фуг і фугет, над яким піаніст працював у попередній день (№2702-2). Те саме можна сказати й про дві Фантазії сольмінор, BWV 917 і домінор, BWV 919 і Фантазію (фугою) домінор, BWV 906, виконаних перед мікрофоном у ті самі дні в січні і лютому 1980 року, що й заключні частини альбому №2702-2. Усі ці плівки разом із частинами Італійського альбому були вперше опубліковані лише через п'ятнадцять років після смерті І.Гульда.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Благой Д.* Глен Гульд о Глинке, Скрябине и танках. – Сов. музыка, 1971, №11.
2. *Коган Г.* Вопросы пианизма. – М., 1968.
3. *Корыхалова Н.* Интерпретация музыки. – Л., 1979.
4. *Корыхалова Н.* Звукозапись и проблемы музыкального исполнительства // Музыкальное исполнительство. – Вып.8. – М., 1973.
5. *Рабинович Д.* Исполнитель и стиль. – М., 1979.
6. *Савшинский С.* Пианист и его работа. – Л., 1961.
7. Рассказывает Глен Гульд. – Сов. музыка, 1974, №6.
8. *Keiser J.* Große Pianisten in unserer Zeit. – München, 1966.
9. *Ostwald, Peter F.* Glenn Gould: the ecstasy and tragedy of genius. – Toronto, 1997.

Відомості про автора



Сирятський Віктор Олексійович – піаніст, композитор, вчений, кандидат мистецтвознавства, професор, декан фортепіанного та композиторсько-музикознавчого факультетів Харківського державного інституту мистецтв ім. І.П.Котляревського. Закінчив Харківський державний інститут мистецтв як піаніст у 1968 році по класу професора М.С.Хазановського і як композитор у 1969 році по класу заслуженого діяча мистецтв України, професора І.К.Ковача.

З 1969 по 1971 роки навчався в аспірантурі при Ленінградській державній консерваторії ім. М.А.Римського-Корсакова під керівництвом народного артиста СРСР, професора П.О.Серебрякова (фортепіано), заслуженого діяча мистецтв Росії, професора В.О.Успенського (композиція) та доктора мистецтвознавства, професора Л.А.Баренбойма (теорія та історія виконавського мистецтва). З 1971 року працює на кафедрі спеціального фортепіано Харківського державного інституту мистецтв ім. І.П.Котляревського. В.О.Сирятський виступав з численними сольними концертами та як соліст з симфонічним оркестром в Україні і за кордоном, має значну кількість опублікованих музичних творів (Симфонієтта для двох фортепіано і чотирнадцяти ударних, Концерт для віолончелі з камерним оркестром, фортепіанні п'єси та ін.), наукових праць (монографії, статті з теоретичних та науково-методичних проблем виконавства).

Навчальне видання

Сирятський Віктор Олексійович

Глен Гульд і його виконавське світовідчуття

**Науково-методичні рекомендації до курсів
виконавських дисциплін**

*Рекомендовано до друку вченою радою Харківського
державного інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського*

*Узгоджено з Республіканським методичним кабінетом
навчальних закладів мистецтв і культури*

Редактор Л. В. Московченко

Підписано до друку 08.08.2003 р. Формат 84х108/32.

Папір офсетний. Гарнітура Times.

Друк офсетний. Ум.-друк. арк. 2,94. Ум. фарбовідб. 3,10.

Обл.-вид. арк. 2,87. Тираж 500 прим. Вид. №181. Зам. №276/133

Видавництво «Факт».

Україна, 61057, м. Харків, вул. Донець-Захаржевського, 4а/4б.

Тел./факс: (057)712-81-24, 712-77-12.

Свідоцтво про держреєстрацію: серія ДК №314 від 23.01.2001 р.

Виготовлено у ТОВ «Навчальний друк».

Україна, 61001, м. Харків, вул. Державінська, 38.

Свідоцтво про держреєстрацію: серія ХК №58 від 10.06.2002 р.

Глен Гульд і його виконавське світовідчуття

Науково-методичні рекомендації

Викладачів і студентів вищих музичних навчальних закладів

Харків: Факт, 2003. – 54 с.

ISBN 966-637-148-0

Сирятський В.О.

С40 Глен Гульд і його виконавське світовідчуття: Науково-методичні рекомендації. – Х.: Факт, 2003. – 54 с.
ISBN 966-637-148-0.

У роботі визначається місце Г. Гульда в піаністичній культурі другої половини XX століття, аналізуються оригінальність його творчого мислення, виконавські новації. Докладно висвітлюються також інтерпретаторські методи митця, його внесок у сучасний піанізм і погляди на подальший розвиток фортепіанного мистецтва.

Розраховано на викладачів і студентів вищих музичних навчальних закладів, а також усіх, хто цікавиться фортепіанним мистецтвом.

ББК 85.315