

УДК 780.8:780.641.1./5.+781.68“17”

DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.1\(46\).2020.198499](https://doi.org/10.31318/2414-052x.1(46).2020.198499)

ЄРМАК І. Ю.

Єрмак Ігор Юрійович — артист вищої категорії (флейта, регулятор групи) Національного заслуженого академічного симфонічного оркестру України (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3695-8822>

ІСТОРИЧНО ПОІНФОРМОВАНИЙ ПІДХІД ДО ВИЗНАЧЕННЯ ТЕМПУ У ФЛЕЙТОВІЙ МУЗИЦІ XVIII СТОЛІТТЯ

Розглянуто різні історичні методи визначення темпу у флейтових творах XVIII століття. За основу дослідження взято виконавські трактати провідних музикантів того часу: Ж.-М. Оттетера, М. Корретта, Т. Борде, Л. Моцарта, К. Ф. Е. Баха, Й. Й. Кванца, А. Вандерхагена і Й. Г. Тромліца. На цій основі сформульовано рекомендації для визначення належної швидкості виконання в музиці XVIII століття для флейти. Італійські терміни, які сьогодні інтерпретуються переважно як показники швидкості виконання, у XVII–XVIII століттях насамперед відображали характер п'єси, її афект. Ще до винайдення метронома (1810-ті роки) теоретики і практики намагалися знайти шляхи визначення точної швидкості виконання. У XVIII столітті темп визначали: 1) за допомогою музичного розміру (метру); 2) за допомогою пульсу; 3) зважаючи на жанрову основу твору і традиції виконання. Необхідно також брати до уваги, що темп музичного твору у XVIII столітті не був механічним, статичним. Для більшої виразності його можна було гнучко пришвидшувати чи вповільнювати відповідно до спрямування фрази, до загальної художньої ідеї, основна пульсація (метр) при цьому залишалась незмінною. Ця техніка отримала назву «*tempo rubato*». На вибір темпу могли впливати також акустика концертних залів, і, дуже опосередковано, — особистий темперамент і настрої виконавця під час виступу.

Ключові слова: темп, *tempo rubato*, флейтове виконавське мистецтво, музичне мистецтво XVIII ст.

Постановка проблеми. Визначення адекватного темпу для музичних творів XVIII століття — одне з важливих завдань сучасного виконавця. Звертаючись до виконавських трактатів епохи, розуміємо, що ця проблема була актуальною завжди: «Хоча важко розподілити ноти відповідно до певного темпу, це ще не так важко, як визначити правильний темп п'єси», — пише автор «Повного й ретельного навчання гри на флейті»¹ (1791) Йоганн Георг Тромліц² (Johann George Tromlitz). Італійські терміни, які сьогодні інтерпретуються переважно як показники швидкості виконання,

¹ Tromlitz J. G. Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen. Leipzig : A. F. Böhme, 1791. XXIV, 376, 8 p.

² Цит. за: Хазанов Н. И. Старинные трактаты об искусстве игры на флейте: С. Ганасси, Ж.-М. Оттетер, И. Г. Тромлиц : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Музыкальное искусство / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2009. С. 153. Тут і далі іншомовні праці цитовано у перекладі автора статті.

у XVII–XVIII століттях, відображали передусім *характер п'єси, її афект*. Франсуа Куперен пише з цього приводу: «Усі наші п'єси <...> прагнуть виразити якесь почуття. Отже, не маючи придуманих позначень або символів, щоб передати наші конкретні ідеї, ми намагаємось виправляти це вказівками на початку творів, використовуючи такі слова, як *Tendrement, Vivement* та інші, що якнайповніше передають ідею, яку ми хочемо виразити»¹.

Західноєвропейська музика XVIII століття надзвичайно актуальна в сучасній флейтовій виконавській практиці. В інтерпретації творів визначення їх адекватного темпу стає одним із важливих завдань, вирішення якого ускладнюється віддаленістю естетичних засад і виконавської техніки тих часів від сьогодення. Необхідністю вивчення цих питань для досягнення повноцінного і конкурентоздатного виконання зумовлено **актуальність дослідження**.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблему темпу в музиці XVIII століття розглядали у XX–XXI століттях численні музикознавці, зокрема британські музиканти Арнольд Долмеч (Arnold Dolmetsch)² та Рейчел Браун (Rachel Brown)³, американський дослідник Томас Ворнер (Thomas E. Warner)⁴, англійські вчені Колін Лоусон (Colin James Lawson) і Робін Стауелл (Robin Stowell)⁵, російська дослідниця Юлія Шелудякова⁶.

Найбільш вичерпно цю тему висвітлено у двох працях Роберта Донінгтона (Robert Donington): «Музика бароко. Стил ь і виконавство»⁷ та «Інтерпретація старовинної музики»⁸. Автор, спираючись на історичні джерела, досліджує зв'язок метру і темпу, швидкість виконання різноманітних старовинних танців, гнучкість темпу в музиці епохи Бароко. Натомість в українському музикознавстві тема темпу у флейтовій музиці XVIII століття досі перебуває поза увагою науковців.

Мета статті — розглянути різні історичні методи визначення темпу у флейтових творах XVIII століття, спираючись на правила і рекомендації з тогочасних виконавських трактатів Жака-Мартіна Оттетера (Jacques Martin Hotteterre), Мішеля Корретта (Michel Corrette), Туссена Борде (Toussaint Bordet), Леопольда Моцарта, Карла Філіппа Еммануїла Баха, Йоганна Йоахіма Кванца (Johann Joachim Quantz), Амана Вандерхагена (Amand Vanderhagen) та Йоганна Георга Тромліца (Johann George Tromlitz); узагальнити рекомендації до визначення темпу у флейтовій музиці XVIII століття.

¹ Цит. за: Lawson C., Stowell R. The historical performance of music: an introduction. New York : Cambridge University Press, 1999. P. 59–60.

² Dolmetsch A. The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries. London : Novello and Company, 1946. P. 27–52.

³ Brown R. The early flute: a practical guide. New York : Cambridge University Press, 2002. P. 81–82.

⁴ Warner T. E. Indications of performance practice in woodwind instruction books of the 17th and 18th centuries. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy (09.00.04), New York University. New York, 1964. P. 96–116.

⁵ Lawson C., Stowell R. The historical performance of music: an introduction. New York : Cambridge University Press, 1999. P. 58–64.

⁶ Шелудякова Ю. В. Национальные стили и исполнительские традиции флейтовой музыки эпохи барокко : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Музыкальное искусство / Тамбовский гос. муз.-пед. ин-т им. С. В. Рахманинова. Тамбов, 2008. С. 136–149.

⁷ Donington R. Baroque music: style and performance. New York : W. W. Norton & Company, 1982. P. 11–28.

⁸ Donington R. The interpretation of early music. London : Faber and Faber, 1963. P. 316–368.

Виклад основного матеріалу. У трактатах XVIII століття міститься інформація щодо визначення темпу, але вона переважно не систематизована, часто — спорядична. Крім того, нерідко погляди їх авторів на трактування італійських позначень темпів-характерів дещо відрізнялись. Так, британський музикознавець Р. Донінгтон (1907–1990) пише, що Г. Перселл 1683 року визначав *Adagio* і *Grave* як дуже повільні темпи, а *Largo* — як помірний¹. У Себастьяна де Броссара (Sébastien de Brossard, 1703) *Largo* — це дуже повільно; *Adagio* — комфортно і невимушено, без натиску, майже завжди повільно, відтягуючи; *Lento* — повільно, важко; *Andante* — ходьба рівним кроком; *Allegretto* — граційно, життєрадісно, весело; *Allegro* — весело, рішуче, жваво, часто швидко і світло, інколи з помірною швидкістю, але весело і жваво; *Presto* — швидко; *Prestissimo* — дуже швидко². Леопольд Моцарт і Йоганн Готфрід Вальтер (Johann Gottfried Walther), як і Себастьян де Броссар, пропонували виконувати *Largo* повільніше за *Adagio*³. Фламандець А. Вандерхаген⁴ у «Новій раціональній методи для флейти» (1790) навів таблицю італійських термінів динаміки і темпу (характеру), які роз'яснив максимально зрозуміло. *Largo* він визначав, подібно до Л. Моцарта, як найповільніший з усіх темпів; *Larghetto* — трохи жвавіше, ніж *Largo*; *Adagio* — поважно і жвавіше, ніж *Largo*; *Grave* — жвавіше, ніж *Adagio* та з певною важкістю у виконанні; *Affettuoso* — між *Andante* й *Adagio*, з виразністю і ніжністю у звучанні; *Amoroso* — м'яко, рух ніжний і повільний, *Andante* — рухливо, граційно; *Andantino* — не так весело як *Andante*; *Moderato* — помірно; *Gratioso* — граційно; *Allegro* — весело; *Allegretto* — менш швидко, ніж *Allegro*; *Vivace* — весело і жваво; *Presto* — швидко; *Prestissimo* — дуже швидко, це найбільш швидкий темп; *Cantabile* — співати легко, не поспішаючи⁵.

Усі зазначені автори визначали швидкість виконання дуже приблизно. Водночас були й ті, хто ще до винайдення метронома (1810-ті роки) намагався знайти спосіб робити це більш-менш *точно*.

Визначення темпу за допомогою музичного розміру (метру).

Першим серед флейтистів тему зв'язку *метру* і *темпу* розглянув Ж.-М. Оттетер⁶. У «Мистецтві прелюдування...» (1719) він пише про швидкість долей для кожного розміру (метру), а також пов'язує розміри з певними танцями і частинами концертних і сонатних циклів, у яких вони використовувались у той час, зокрема:

1. Розмір 4, або С зазвичай рахується повільно на 4. В інструментальній музиці використовується для прелюдій, початкових частин сонат, алеманд і адажіо, але непридатний для використання в рухливих та швидких танцювальних частинах.

¹ Donington R. Baroque music: style and performance. New York : W.W. Norton & Company, 1982. P. 15.

² Там само.

³ Lawson C., Stowell R. The historical performance of music: an introduction. New York : Cambridge University Press, 1999. P. 59.

⁴ Аман Вандерхаген (Amand Vanderhagen чи Amand Van der Hagen, 1753–1822) — фламандський кларнетист і фаготист. Автор першого посібника гри на кларнеті «Méthode nouvelle et raisonnée pour la clarinette» (Париж, 1785). Серед його методичних праць: «Nouvelle méthode de clarinette» (Париж, 1798), «Méthode nouvelle et raisonnée pour le hautbois» (Париж, 1792), а також «Méthode nouvelle et raisonnée pour la flûte» (Париж, 1790) і його перевидання «Nouvelle méthode de flûte» (Париж, 1798).

⁵ Vanderhagen A., Nouvelle Méthode De Flute divisée en deux parties Contenant tous les principes concernant cet Instrument ainsi que les principes de la Musique, détaillés avec précision et clarté, Paris: Pleyel, 1798. 117 p.

⁶ Жак-Мартен Оттетер, Римлянин (Jacques Martin Hotteterre, le Romain, 1674–1763) — французький композитор, педагог, гобоїст і флейтист при дворах Людовика XIV і Людовика XV.

2. Кожен такт у розмірі C містить чотири швидких удари, або два повільних. Італійці використовували цей розмір тільки з позначками *tempo di gavotta*, *tempo di capella* або зі звичним для нас *tempo alla breve*. У таких випадках такт рахується на два швидких удари.

3. Такт з позначенням 2 містить два рівні удари. Твори, написані в такому метрі, жваві, часто з пунктирним ритмом. Застосовується в оперних увертюрах, а також у таких частинах балету: *entrées*, марші, буре, гавоти, ригодони, бранлі, котільйони. В італійській музиці не трапляється.

4. Такт у розмірі $3/2$ рахується повільно на три. Цей метр використовується у творах зворушливих і ніжних: *sommeils*, плачах, кантатах, курантах і частинах *grave* у сонатах.

5. Музика у розмірі 3 або $3/4$ може бути як повільною, так і досить швидкою, залежно від жанру і загального контексту. У цьому метрі написані пасакалії, чакони, сарабанди, танцювальні частини і куранти в італійському стилі.

6. Розмір $3/8$ найчастіше використовують для дуже швидких п'єс — канарі й пасп'є. У цих випадках цілий такт рахується на один удар. Іноді трапляється і в дуже повільних творах, рахується на три удари.

7. Розмір $9/8$ рахується на три удари, його використовують у жигах із сонат, іноді в кантатах.

8. Розмір $6/4$ здебільшого рахується на два удари на цілий такт. Використовується для реприз в оперних увертюрах, лурах, жигах, форланах і в деяких інших танцях. В італійській музиці трапляється дуже рідко.

9. Кожен такт у розмірі $6/8$ рахується на два удари. Найкраще підходить для інструментальної музики, особливо для жиг.

10. Розмір $12/8$ рахується на чотири удари. Як і попередній розмір, він більше підходить для інструментальної музики, його використовують у жигах.

11. Розмір $2/4$ містить два швидких удари, застосовують для написання швидких мелодій, мелодій з пунктирним ритмом, а також кантат¹.

Отже, у музиці XVIII століття швидкість темпу прямо пропорційна значенню чисельника дробу, що позначає розмір, і обернено пропорційна значенню знаменника. Іншими словами, абсолютна тривалість, наприклад, вісімки в розмірі $3/8$ буде більша, ніж у розмірі $3/4$ (тобто темп твору в розмірі $3/8$ буде більш повільним, ніж у розмірі $3/4$). Звичайно, цей висновок досить загальний і потребує ґрунтовнішого дослідження. Також велике значення має розмір домінуючої найменшої тривалості. Цінний матеріал для спостережень надає, наприклад, перша частина сонати Й. С. Баха для флейти і клавесина *сі мінор BWV 1030*.

Звернемося знову до трактатів. Про те, що розмір є прямим показником темпу писав Мішель Корретт² у праці «Метода для поперечної флейти»³ (1740). Він також пов'язував використання розміру з характерними танцями і частинами сонат і концертів у різних національних стилях. Наприклад: розмір 2 був характерним для французьких ригодонів, гавотів, буре і котильйонів, а розміри $2/4$ і $2/8$ часто використовували в *allegro* і *presto* італійських сонат і концертів⁴. Точних інструкцій щодо визначення

¹ Hotteterre J. M. L'Art de Preluder sur la flûte Traversiere, sur la Flûte-a-bec, sur le Haubois et autre Instruments de Dessus. Paris : L'auteur, 1719. P. 57–61.

² Мішель Корретт (Michel Corrette, 1707–1795) — французький органіст і композитор.

³ Corrette M. Méthode pour apprendre à jouer la flûtte. Paris, 1753. P. 4–6.

⁴ Систематизовану у М. Корретта інформацію щодо співвідношення розмірів із танцями й творами інших жанрів у різних національних стилях можна знайти на сторінках 4–6 його трактату.

темпу за розміром М. Корретт не дає, найімовірніше, через те, що його сучасники й так добре знали темпи популярних танців і модних на той час у Франції італійських сонат і концертів.

Туссан Борде¹ у «Методі...» (1755) для поперечної флейти та інших інструментів писав про наявність певного взаємозв'язку між метром і настроєм твору, що також опосередковано підтверджує тезу про нерозривність темпу і характеру в музиці XVIII століття: «Різні розміри були придумані саме для того, щоб охарактеризувати рух п'єс, на початку яких вони проставлені»². Однак Т. Борде не розвинув цієї теми.

Хоча виконавські традиції, за якими певному розміру відповідав певний темп, безумовно, побутували, навряд чи вони були дуже точними і жорсткими. Розмиті вказівки авторів трактатів першої половини XVIII століття, які сучасники сприймали інтуїтивно, залишають багато запитань для музикантів нашого часу і не дають можливості у такий спосіб достеменно визначити швидкість виконання.

Визначення швидкості виконання за пульсом.

Найближче до вирішення проблеми щодо точного визначення темпу твору підійшов Й. Й. Кванц³ у своєму «Досвіді...»⁴ (1752). Він жодним словом не згадує про визначення темпу за розміром, натомість для визначення швидкості виконання пропонує використовувати власний пульс музиканта у спокійному стані⁵. Спираючись на це, німецький музикант виділяє чотири основні групи темпових позначень:

- 1) *Allegro assai* (у яку увійшли *Allegro di molto* і *Presto*);
- 2) *Allegretto* (*Allegro ma non tanto, non troppo, non presto, moderato* тощо)⁶;
- 3) *Adagio cantabile* (*Cantabile, Arioso, Larghetto, Soave, Dolce, Poco andante, Affettuoso, Pomposo, Maestoso, Alla siciliana, Adagio spiritoso* і т. д.);
- 4) *Adagio assai* (*Adagio pesante, Lento, Largo assai, Mesto, Grave* тощо).

Найшвидшою групою темпів була перша — *Allegro assai*; друга — *Allegretto*, вдвічі повільніша за неї; *Adagio cantabile* — удвічі повільніша за *Allegretto*, а *Adagio assai* — удвічі повільніша за *Adagio cantabile*. Усі похідні назви (*Allegro ma non tanto, Adagio spiritoso, Adagio pesante* і т. д.), які Й. Й. Кванц включає до чотирьох основних груп темпів, мають свої значення, «але вони більше стосуються вираження основного афекту кожної п'єси, а не темпу як такого (курсив — І. Є.)»⁷.

¹ Туссан Борде (Toussaint Bordet, близько 1730 — близько 1775) — композитор, флейтист і педагог. Автор двох концертів (втрачені) і шести сонат для флейти.

² Bordet T. *Méthode raisonnée pour apprendre la musique*. Paris : l'auteur, 1755. P. 10.

³ Йоганн Йоахім Кванц (Johann Joachim Quantz, 1697–1773) — камер-музикант, педагог, майстер музичних інструментів, музичний теоретик і композитор, який працював спершу в Дрездені, а потім у Берліні при дворі пруського короля Фрідріха Великого (Friedrich II, Friedrich der Große, 1712–1786).

⁴ Кванц І. І. *Опыт наставления в игре на флейте траверсо*. Санкт-Петербург: Earlymusic Publishing House, 2013. С. 281.

⁵ Найбільш точним для визначення темпу він вважає пульс людини з холерико-сангвінічним темпераментом, що приблизно дорівнює 80 ударам за хвилину.

⁶ Й. Кванц також окремо виділяє тип помірного *Allegro*, що перебуває між *Allegro assai* і *Allegretto*. Його використовують у вокальній та інструментальній музиці, «...якій не підходить швидкий темп у пасажах...» і позначають як просто *Allegro, Poco Allegro* чи *Vivace* (!) (Кванц І. І. *Опыт наставления в игре на флейте траверсо*. Санкт-Петербург : Early Music Publishing House, 2013. С. 280). Як бачимо, у часи Кванца темп *Vivace* був повільнішим за *Allegro assai*.

⁷ Кванц І. І. *Опыт наставления в игре на флейте траверсо*. Санкт-Петербург : Early Music Publishing House, 2013. С. 278.

Оскільки «на один удар пульсу не можна виконати більше ніж вісім дуже швидких нот»¹, то у звичайному парному розмірі, за Й. Й. Кванцом, один удар пульсу в *Allegro assai* дорівнює половинці ($\downarrow \approx 160$), в *Allegretto* — чвертці ($\downarrow \approx 80$), в *Adagio cantabile* — вісімці ($\downarrow \approx 40$), в *Adagio assai* — шістнадцятці ($\downarrow \approx 20$).

У розмірі *alla breve* всі темпи стають удвічі швидшими. Це означає, наприклад, що в *Allegro di molto* третьої частини концерту *re* мінор для флейти з оркестром К. Ф. Е. Баха (Н. 484.1) чвертка має дорівнювати колосальним ста шістдесятьом ударам! В *Allegro* другої частини флейтової сонати *do* мажор Й. С. Баха (BWV 1033) чвертка дорівнює ста двадцяти ударам. Й. Й. Кванц стверджує: «Я не вимагаю рахувати всю п'єсу відповідно до ударів пульсу <...> Я хочу лише показати, як по двом, чотирьом, шести чи восьми ударам пульсу можна <...> встановити будь-який темп»². Дуже цікаві міркування Й. Кванца щодо повторів: «Загальновідомо, що якщо ви повторюєте п'єсу, особливо швидко (наприклад, *Allegro* концерту чи симфонії), то за другим разом варто грати дещо швидше, щоб не приспати слухачів»³. Зауважимо, що тут ідеться швидше про спрямування руху, об'єднання музичного матеріалу, фрази, а не про формальне прискорення темпу.

Показники швидкостей темпів Й. Й. Кванца слід брати до уваги, виконуючи флейтову музику XVIII століття, але при цьому також необхідно враховувати закладений композитором індивідуальний музичний метро-ритм кожного твору і звертати увагу на найменші тривалості. Зокрема, К. Ф. Е. Бах (1753), сучасник і колега Й. Й. Кванца, для вибору темпу твору радив зважати як на його зміст, так і на найшвидші ноти, «якщо це брати до уваги, *Allegro* не буде занадто квапливим, а *Adagio* — занадто заколисливим»⁴. Л. Моцарт у «Фундаментальній школі скрипкової гри» (1756) писав із цього приводу: «Кожна мелодійна частина має щонайменше одну фразу, за якою можна чітко розпізнати, якої швидкості [виконання] вимагає музика. Часто, якщо інших правил було ретельно дотримано, ця фраза змушує піти за її природним рухом»⁵.

Й. Г. Тромліц⁶ не схвалював визначення швидкості виконання за пульсом, як пропонував Й. Й. Кванц⁷. Посилаючись на свої спостереження, він справедливо стверджував, що «у людини певного темпераменту пульс не буває однаковим у різні дні, а змінюється від години до години, і для кожного віку <...> є своя норма <...> [яка, до того ж] може дуже сильно змінюватись під дією як внутрішніх, так і зовнішніх впливів»⁸. Для Й. Г. Тромліца головним у виборі темпу були відчуття виконавця, викликані змістом твору. Вони не виражаються повністю італійським терміном, позначеним

¹ Кванц И. И. Опыт наставления в игре на флейте траверсо. Санкт-Петербург : Early Music Publishing House, 2013. С. 279.

² Там само. С. 278.

³ Там само. С. 282.

⁴ Бах К. Ф. Э. Опыт истинного искусства клавирной игры. Санкт-Петербург : Early Music Publishing House, 2005. С. 104.

⁵ Моцарт Л. Фундаментальная школа скрипичной игры. Санкт-Петербург : Лань ; Планета музыки, 2017. С. 33.

⁶ Йоганн Георг Тромліц (Johann George Tromlitz, 1725–1805) — німецький флейтист, педагог, майстер інструментів і композитор.

⁷ Цікаво, що в жодному з флейтових виконавських трактатів, створених після «Досвіду» Й. Й. Кванца, ідея використання пульсу для визначення швидкості виконання або взагалі не згадується, або не підтримується.

⁸ Цит. за: Хазанов Н. И. Старинные трактаты об искусстве игры на флейте: С. Ганасси, Ж.-М. Оттетер, И. Г. Тромлиц : дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2009. С. 167.

перед початком п'єси¹, а мають бути закладені композитором у нотну тканину і «прочитуватися» в ній.

За Й. Г. Тромліцем, для адекватного визначення швидкості виконання музикант-початківець має насамперед «розділити кожен такт на долі <...> вибрати такий темп для долей, щоб той найкраще відповідав вказаному (основному, загальному — *I. Є.*) темпу»². Потім, коли все буде зіграно правильно, необхідно «прислухатись до мелодії та до вкладеного в неї почуття»³ і відкоригувати темп відповідно до афекту. Слушна точка зору, згідно з якою спочатку слід визначити правильну метричну сітку, потім — міру можливого відхилення від неї. Цей метод надасть змогу досягнути яскравого втілення авторської художньої ідеї і, водночас, уникнути спотворення музичного тексту, не допустити виконавського свавілля. Зазначимо, що сьогодні до нього вдаються під час роботи з музикою раннього бароко, зокрема італійською.

Взаємозв'язок швидкості виконання і жанрової основи твору.

Музика нерозривно пов'язана з рухом. Значна частина музики XVII — початку XVIII століть створювалась для супроводу танців на балах і в театральних постановках, задовольняючи соціальні потреби свого часу. З часом танцювальну інструментальну музику все частіше виконували окремо від танців, музична тканина ускладнювалась внаслідок зростання віртуозності виконавців-інструменталістів, що призвело до її (музики) віддалення від жанрового прототипу і, нерідко, до зміни швидкості виконання⁴. Водночас багато п'єс, які не мали прикладного значення, усе ж таки зберігали міцний зв'язок із жанровою основою.

Виконуючи музику XVIII століття, пов'язану з танцювальними жанрами, особливо важливо володіти комплексними знаннями щодо танцювального мистецтва епохи (період написання твору, призначення музики, різновид танцю, його характер, традиційний темп, особливості виконання хореографічних фігур тощо). Р. Донінгтон дає пояснення щодо характеру і темпу деяких найпоширеніших танців XVII–XVIII століть:

— Пavana «має певні погойдувані рухи при помірній швидкості», «проте, дуже прикрашені павани, не призначені для танцю, можуть потребувати повільнішого темпу для того, щоб бути граційними в усіх складних варіаціях»⁵.

— Гальярда «йде в такому ж пульсі, як і пavana, але в тридольному метрі. Цей танець має більш жвавий афект, але не темп». Якщо гальярда призначена для танцювання, необхідно знайти золоту середину між швидким темпом, у якому «танцівник не встигне здійснити енергійні рухи з правильною рівновагою та елегантністю», та повільним, «у якому він не зможе навіть втримати баланс»⁶.

¹ Й. Г. Тромліц з цього приводу зазначає: «Часто композитор пише Allegro. Але зовсім не в значенні швидко, скоріше, він намагався таким чином відтворити певну міру радості і веселощів» (цит. за: Шелудякова Ю. В. Национальные стили и исполнительские традиции флейтовой музыки эпохи барокко : дис. ... канд. искусствоведения. Тамбов, 2008. С. 167). Ця цитата може свідчити про те, що в кінці XVIII століття вже намітилась тенденція до трактування виконавцями італійських термінів на початку твору як показника насамперед швидкості, а не характеру. Й. Г. Тромліц цим зауваженням намагається відкоригувати таку тенденцію.

² Цит. за: Хазанов Н. И. Старинные трактаты об искусстве игры на флейте: С. Ганасси, Ж.-М. Оттетер, И. Г. Тромлиц : дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2009. С. 168.

³ Там само.

⁴ Donington R. Baroque music: style and performance. New York : W.W. Norton & Company, 1982. P. 17.

⁵ Там само.

⁶ Там само.

— Темп сарабанди змінювався від «дуже швидкого і бадьорого»¹ в Англії XVII століття, помірно повільного в Італії, до явно повільного у Франції та Німеччині, включаючи твори Й. С. Баха.

— Менует пройшов, подібно до сарабанди, шлях від дуже жвавого на початку XVIII століття, до «швидше помірного, ніж хуткого»² у другій половині XVIII століття.

— Алеманда була дуже жвава наприкінці XVII століття, але, починаючи з другої чверті XVIII століття, вона стає серйозною і величною.

— Темп і характер куранти мали національні варіанти. Італійська *corrente*³ (у простому тридольному метрі) була бадьорою, жвавою і веселою, французька *courante* — серйозною і поважною.

— Чаконі і пасакалія — дуже подібні танці, хоча деякі автори все ж таки їх розрізняли. Й. Й. Кванц стверджує, що пасакалія рівнозначна чаконі, але виконується дещо швидше, тоді як С. де Броссар і Й. Г. Вальтер пишуть, що пасакалія повільніша від чакони⁴.

У трактаті Й. Й. Кванца⁵, відповідно до його системи визначення швидкості виконання за ударами пульсу, наведено темпи багатьох французьких танців:

— *entrée, loure loure, courante* — $\downarrow \approx 80$;

— *sarabande* — $\downarrow \approx 80$, але в більш приємній манері, ніж *entrée, loure* і *courante*;

— *chaconne* — $\downarrow \approx 160$;

— *passacaille* — $\downarrow \approx 160$, але трохи жвавіше, ніж *chaconne*;

— *musette* — у розмірі $\frac{3}{4}$ $\downarrow \approx 80$, у $\frac{3}{8}$ $\downarrow \approx 80$ ⁶;

— *furie* — $\downarrow \approx 160$;

— *bouree, rigaudon* — $\downarrow \approx 160$;

— *gavotte* — $\downarrow \approx 160$, але більш стримано, ніж *bouree* і *rigaudon*;

— *rondeau* — $\downarrow \approx 160$;

— *gigue, canarie* — в розмірі $\frac{6}{8}$ $\downarrow \approx 160$;

— *menuet* — $\downarrow \approx 160$;

— *passepied* — $\downarrow \approx 80$, але легше і жвавіше, аніж *menuet*;

— *tambourin* — $\downarrow \approx 160$, трохи швидше, ніж *bouree* і *rigaudon*;

— *march* — в *alla breve* $\downarrow \approx 160$.

Американський учений Т. Е. Ворнер порівняв значення швидкостей для танців у трактаті Й. Й. Кванца і у французьких авторів виконавських (нефлейтових) трактатів

¹ Donington R. Baroque music: style and performance. New York : W.W. Norton & Company, 1982. P. 17.

² Там само.

³ У Р. Донінгтона — *Coranto*, хоча в переважній більшості італійських нотних джерел фігурує назва *Corrente*.

⁴ Там само. С. 18.

⁵ Кванц Й. Й. Опыт наставления в игре на флейте траверсо. Санкт-Петербург : Early Music Publishing House, 2013. С. 284–286.

⁶ Й. Й. Кванц пише: «Іноді натхненний танцюрист починає танцювати настільки швидко, що удар пульсу припадає на початок кожного такту» (Кванц Й. Й. Опыт наставления в игре на флейте траверсо. Санкт-Петербург : Early Music Publishing House, 2013. С. 285), що втричі швидше за попереднє твердження. Це ще раз свідчить про тісний взаємозв'язок музики й хореографії, а також спростовує твердження про повільність темпів у старовинній музиці порівняно із сьогоденням.

цього часу. За його твердженням, темпи німецького флейтиста в більшості випадків дещо швидші за ті, про які йдеться у французів. Єдиним винятком є менует, який у Й. Й. Кванца повільніший¹.

У сучасній виконавській практиці трапляються різні (іноді навіть полярні) підходи до визначення темпу творів XVIII століття. У таких умовах вивчення зв'язку інструментальної музики з танцювальним рухом стає важливим кроком, що може наблизити нас до вирішення проблеми визначення адекватної швидкості й правильного характеру старовинної музики.

Tempo rubato.

У виконавській практиці XVIII століття темп твору не був механічним, статичним. Для більшої виразності його можна було гнучко пришвидшувати чи вповільнювати відповідно до спрямування фрази, до загальної художньої ідеї, основна пульсація (метр) при цьому залишалася незмінною. Така техніка отримала назву «*tempo rubato*»².

К. Ф. Е. Бах пише, що таким чином можуть бути змінені цілий такт, його частина або кілька тактів. Він коментує можливі випадки застосування темпової свободи:

а) пасажі в мажорному творі, що повторюються далі в мінорі, можуть дещо уповільнюватись для підкреслення афекту;

б) «пов'язана з ферматою томна, ніжна чи печальна виразність зазвичай спонукає до легкого розширення темпу»³;

в) «повільні ноти і ніжні або печальні мелодії найкраще [підходять для *tempo rubato*] і дисонантні акорди краще за консонантні»⁴;

г) виконуючи *affettuoso*, музикант має уникати частих і надмірних уповільнень, які сприяють затягуванню темпу, адже сам афект мимоволі спонукає до такої помилки; загальний темп слід зберігати до кінця п'єси;

д) *rubato* може бути застосоване в межах долі метроритмічної пульсації, але сама по собі метроритмічна пульсація має залишатися сталою.

Для оволодіння технікою темпової свободи необхідні критичний слух і витончене музичне чуття, без яких жодні зусилля і заняття не приведуть до успіху. У трактаті наведено контекстні приклади застосування темпової свободи, у яких знаком + позначено ноти, які мають бути подовжені (приклад 1). У другій частині сонати для флейти соло *ля мінор* (Н. 562) він вказує на розширення часу словом *ten*, що означає *tenuto* — з італ. *затримувати* (приклад 2).

¹ Warner T. E. Indications of performance practice in woodwind instruction books of the 17th and 18th centuries : Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy. New York, 1964. P. 111–112.

² Термін «*tempo rubato*» увів у професійний обіг італійський співак, композитор і музикознавець П'єр Франческо Този (Pier Francesco Tosi, 1654–1732) у трактаті «Погляди старовинних і сучасних співаків» (Opinione de' cantori antichi e moderni. Bologna : Lelio dalla Volpe, 1723. 134 p.). Див.: Hotteterre J. M. L'Art de Preluder sur la flûte Traversiere, sur la Flûte-a-bec, sur le Hauboïs et autre Instruments de Dessus. Paris : L'auteur, 1719. P. 62.

³ Бах К. Ф. Э. Опыт истинного искусства клавирной игры. Санкт-Петербург : Early Music Publishing House, 2005. С. 112.

⁴ Там само.

Приклад 1.

К.Ф.Е. Бах. «Досвід істинного мистецтва клавірної гри».
Ноти, що мають бути подовжені, позначені знаком +



Приклад 2.

К. Ф. Е. Бах. Соната для флейти соло ля мінор (Н. 562). Друга частина
(нота, що має подовжуватись, позначена *ten.*)



Британські вчені Колін Лоусон (Colin Lawson) і Робін Стауелл (Robin Stowell), спираючись на трактати П. Ф. Тозі, К. Ф. Е. Баха, Л. Моцарта і Д. Г. Тюрка¹, запропонували чотири основні способи використання *tempo rubato*:

- 1) незначні відхилення у швидкості виконання з огляду на природну гнучкість виписаного ритму в постійному темпі;
- 2) зміни в динаміці та зміщення природних акцентів (наприклад, неакцентована сильна доля);
- 3) розширення такту або тактів для включення більшої кількості нот, ніж дає змогу розмір, і гнучке, але ритмічно контрольоване виконання цих пасажів;
- 4) довільне введення невивисаних *accelerando* або *ritardando*².

Висновки. Отже, у роботі з музичними творами XVIII століття сучасний музикант має пам'ятати, що швидкість твору визначається за його жанром, метром, афектом (емоційним наповненням), домінуючими найшвидшими нотами. На вибір темпу може впливати також акустика концертних приміщень, і дуже опосередковано, такі суто психологічні речі, як особистий темперамент і настрої виконавця під час виступу.

¹ Деніель Готтлоб Тюрк (Daniel Gottlob Türk, 1750–1813) — німецький органіст, композитор і теоретик музики.

² Lawson C., Stowell R. The historical performance of music: an introduction. New York : Cambridge University Press, 1999. P. 62.

Для максимально точного визначення темпу твору XVIII століття сучасний музикант має:

1. Врахувати час і країну написання твору.
2. Визначити жанр твору. Якщо це танець — слід спиратися на швидкість виконання, встановлену для нього в певну епоху в певній країні. Якщо твір є стилізованим танцем, але, імовірно, був створений не для танцювання, необхідно коригувати темп відповідно до характеру музики і спиратись на пункти, наведені далі. Якщо це частина циклу, слід звернути увагу на характер творів, що обрамляють її.
3. Врахувати музичний розмір та проаналізувати значення ремарки на початку твору, афект, який вона виражала, і приблизну швидкість виконання, яка в той час була за нею закріплена (у цьому допоможуть виконавські трактати).
4. Брати до уваги домінуючі найкоротші тривалості твору.
5. Якщо твір написали придворні композитори Фрідріха II, з якими спілкувався і працював Й. Й. Кванц, або їхні учні (середина і друга половина XVIII століття), то до цього твору можна застосувати прийом визначення темпу за пульсом.
6. Обираючи швидкість виконання, варто пам'ятати, що темпи танців, а також значення термінів із плином часу змінювались як у бік сповільнення, так і в бік пришвидшення¹.
7. Використовувати *tempo rubato*. Музика того часу була виразною, живою та емоційною, як людське мовлення, а не механічною, статичною.

Головне завдання музиканта XVIII століття (власне, як і в будь-яку іншу епоху) — утілити характер твору, його афект. З цією метою вдавались до всіх можливих засобів виразності, зокрема й до темпу. Математично точне виконання, відповідно до ударів метронома, що постало у виконавській практиці набагато пізніше і, на жаль, його продовжують культивувати окремі музиканти аж до нашого часу, було абсолютно не властиве виконавцю XVIII століття. Визначаючи темп, компетентний музикант тієї епохи вмів прочитати в тексті об'єктивну інформацію (яку заклав автор) і довіряв своїм професійним відчуттям. Спираючись на рекомендації, наведені у виконавських трактатах XVIII століття, сучасні музиканти мають можливість максимально наблизитись до розуміння ідей, які заклали у творах композитори, і виконувати музику того часу історично обґрунтовано, яскраво і виразно.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бах К. Ф. Э. Опыт истинного искусства клавирной игры. Санкт-Петербург : Early Music Publishing House, 2005. 170 с.
2. Кванц И. И. Опыт наставления в игре на флейте траверсо. Санкт-Петербург : Early Music Publishing House, 2013. 387 с.
3. Моцарт Л. Фундаментальная школа скрипичной игры. Санкт-Петербург : Лань ; Планета музыки, 2017. 216 с.

¹ Й. Й. Кванц писав із цього приводу: «У минулі часи темп, що вважався швидким, був удвічі повільнішим, ніж сучасний. Тодішнє *Allegro assai*, *Presto*, *Furioso* тощо виконувались не набагато швидше сучасного *Allegretto*. Саме тому в інструментальних п'єсах ранніх німецьких композиторів так багато швидких нот, твори ці виглядали складніше, ніж звучали. Сучасні французькі музиканти зберегли манеру грати рухливі п'єси у стриманих темпах» (Кванц И. И. Опыт наставления в игре на флейте траверсо. Санкт-Петербург : Early Music Publishing House, 2013. С. 278).

4. Хазанов Н. И. Старинные трактаты об искусстве игры на флейте: С. Ганасси, Ж.-М. Оттетер, И. Г. Тромлиц : дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 Музыкальное искусство / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2009. 423 с.

5. Шелудякова Ю. В. Национальные стили и исполнительские традиции флейтовой музыки эпохи барокко : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Музыкальное искусство / Тамбовский гос. муз.-пед. ин-т им. С. В. Рахманинова. Тамбов, 2008. 244 с.

6. Bordet T. *Méthode raisonnée pour apprendre la musique*. Paris : l'auteur, 1755. 75 p.

7. Brown R. *The early flute: a practical guide*. New York : Cambridge University Press, 2002. 179 p.

8. Corrette M. *Méthode pour apprendre à jouer la flûte*. Paris, 1753. 66 p.

9. Dolmetsch A. *The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries*. London : Novello and Company, 1946. 493 p.

10. Donington R. *Baroque music: style and performance*. New York : W.W. Norton & Company, 1982. 206 p.

11. Donington R. *The interpretation of early music*. London : Faber and Faber, 1963. 608 p.

12. Hotteterre J. M. *L'Art de Preluder sur la flûte Traversiere, sur la Flûte-a-bec, sur le Haubois et autre Instruments de Dessus*. Paris : L'auteur, 1719. 65 p.

13. Lawson C., Stowell R. *The historical performance of music: an introduction*. New York : Cambridge University Press, 1999. 219 p.

14. Vanderhagen A., *Nouvelle Méthode De Flute divisée en deux parties Contenant tous les principes concernant cet Instrument ainsi que les principes de la Musique, détaillés avec précision et clarté*, Paris : Pleyel, 1798. 117 p.

15. Warner T. E. *Indications of performance practice in woodwind instruction books of the 17th and 18th centuries : Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy*. New York, 1964. 459 p.

REFERENCES

1. Bach, C. P. E. (2005). *An Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments [Opyt istinnogo iskusstva klavirnoi igry]*. Saint Petersburg: Earlymusic Publishing House, 170 p. [in Russian].

2. Quantz, J. J. (2013). *On playing the flute [Opyt nastavleniia v igre na fleite traverso]*. Saint Petersburg: Early Music Publishing House, 387 p. [in Russian].

3. Mozart, L. (2017). *Fundamental school of violin playing [Fundamentalnaia shkola skripichnoi igry]*. Saint Petersburg: Lan; Planeta muzyki, 216 p. [in Russian].

4. Khazanov, N. I. (2009). *Ancient treatises on the art of playing the flute: S. Ganassi, J.-M. Hotteterre, J. G. Tromlitz [Starinnye traktaty ob iskusstve igry na fleite: S. Ganassi, Zh.-M. Otteter, I. G. Tromlits]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.02 Music Art. Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Moscow, 423 p. [in Russian].

5. Sheludiakova, Yu. V. (2008). *National styles and performing traditions of baroque flute music [Natsionalniie stili i ispolnitelskiiie traditsii fleitovoi muzyki epokhi barokko]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.02 Music Art. Tambov State Musical-Pedagogical Institute named after S. V. Rachmaninov. Tambov, 244 p. [in Russian].

6. Bordet, T. (1755). *Reasoned method for learning music [Méthode raisonnée pour apprendre la musique]*. Paris: l'auteur, 75 p. [in French].

7. Brown, R. (2002) *The early flute: a practical guide*. New York: Cambridge University Press, 179 p. [in English].

8. Corrette, M. (1753). *Method for learning to play the flute [Méthode pour apprendre à jouër la flûtte]*. Paris, 66 p. [in French].
9. Dolmetsch, A. (1946). *The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries*. London: Novello and Company, 493 p. [in English].
10. Donington, R. (1982). *Baroque music: style and performance*. New York: W.W. Norton & Company, 206 p. [in English].
11. Donington, R. (1963) *The interpretation of early music*. London: Faber and Faber, 608 p. [in English].
12. Hottererre, J. M. (1719). *The Art of Preluding on the transverse flute, on the recorder, on the oboe and other high melodical instruments [L'Art de Preluder sur la flûte Traversiere, sur la Flûte-a-bec, sur le Hauboïs et autre Instruments de Dessus]*. Paris: L'auteur, 65 p. [in French].
13. Lawson, C. and Stowell, R. (1999) *The historical performance of music: an introduction*. New York, USA: Cambridge University Press, 219 p. [in English].
14. Vanderhagen Amand. (1798). *New Flute Method divided into two parts that contains all the principles of this instrument, as well as the principles of music, detailed with precision and clarity [Nouvelle Méthode De Flute divisée en deux parties Contenant tous les principes concernant cet Instrument ainsi que les principes de la Musique, détaillés avec précision et claret]*. Paris: Pleyel, 117 p. [in French].
15. Warner, T. E. (1964). *Indications of performance practice in woodwind instruction books of the 17th and 18th centuries*. Doctor's thesis. New York, 459 p. [in English].

Ермак И. Ю. Исторически информированный подход к определению темпа во флейтовой музыке XVIII века. Рассмотрены различные исторические методы определения темпа во флейтовых произведениях XVIII в. Базой исследования стали исполнительные трактаты ведущих музыкантов того времени: Ж.-М. Оттетера, М. Корретта, Т. Борде, Л. Моцарта, К. Ф. Э. Баха, Й. Й. Кванца, А. Вандерхагена и Й. Г. Тромлица. На основе данных работ сформулирован ряд рекомендаций для определения надлежащей скорости исполнения музыки XVIII в. для флейты. Итальянские термины, которые сегодня интерпретируются преимущественно как показатели скорости исполнения, в XVII–XVIII вв., в первую очередь, отражали характер пьесы, её аффект. Ещё до изобретения метронома (1810-е) теоретики и практики пытались найти пути определения точной скорости исполнения. В XVIII в. основными способами решения этой задачи были определение темпа: 1) учитывая жанровую основу произведения и традиции исполнения; 2) с помощью музыкального размера (метра); 3) с помощью пульса. Необходимо также принимать во внимание, что темп музыкального произведения XVIII в. не был механическим, статичным. Для большей выразительности его можно было гибко ускорять или замедлять в соответствии с направлением фразы, с общей художественной идеей, основная пульсация (метр) при этом оставалась неизменной. Данная техника получила название «*tempo rubato*». Также на выбор темпа могли влиять акустика концертных помещений, и, очень опосредованно, личный темперамент и настроение исполнителя во время выступления.

Ключевые слова: темп, *tempo rubato*, флейтовое исполнительское искусство, музыкальное искусство XVIII в.

YERMAK IHOR

Yermak, Ihor — Artist of the Highest Category (flute, group adjuster) at the National Symphony Orchestra of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3695-8822>

DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.1\(46\).2020.198499](https://doi.org/10.31318/2414-052x.1(46).2020.198499)

HISTORICALLY INFORMATIVE APPROACH TO THE DETERMINATION OF TEMPO IN FLUTE MUSIC OF THE 18TH CENTURY

West European music of the 18th century is extremely required in modern flute performing practice. To determine the adequate tempo in the process of interpreting the musical works becomes one of the important tasks, the solution of which is complicated by the remoteness of the aesthetic principles and the performing technique of those times from today. The need to study these issues in order to achieve a full and competitive performance determines **the relevance of the study**.

Main objective of the study — to research different historical methods of determining the tempo in the flute works of the 18th century, based on the rules and recommendations of the performing treatises of that time by J.M. Hotteterre, M. Corrette, T. Bordet, L. Mozart, C. P. E. Bach, J. J. Quantz, A. Vanderhagen, J.G. Tromlitz, and to give the generalized recommendations for determining the tempo in flute music of the 18th century.

Methodology of research: 1) source-analytical method is used to attract performance treatises of the 18th century, which reflect the practice of determining tempo in different ways; 2) comparative is used to identify differences between the various methods of determining the tempo of performing that existed throughout the 18th century; 3) critical is used for the selection and systematization of the basic rules and recommendations from theoretical and performance sources of the 18th century.

Results and conclusions. Even before the invention of the metronome (1810^s), theorists and practitioners tried to find ways to determine the *exact* speed of performance. In the 18th century the main ways to solve this problem were: 1) determining the tempo based on the genre basis of the work and tradition of performance; 2) determine the tempo by the time signature (metre); 3) determine the tempo with a pulse. It should be remembered that the Italian terms, which are interpreted today, mainly as indicators of speed of performance, in the 17th — 18th centuries, primarily reflected the character of the movement, its affect. It is also necessary to keep in mind that the tempo of the musical piece of the 18th century was not mechanical, static. For greater expressiveness, it could be flexibly accelerated or slowed down according to the direction of the phrase, to the general artistically idea, while the basic beating (metre) remained unchanged. This technique is called “tempo rubato”.

Consequently, modern musician working with music of the 18th century should remember that the tempo of the movement is determined by its genre, metre, affect (emotional content) and the dominant fastest notes. The choice of the tempo can also be influenced by the acoustics of the concert hall, and, very indirectly, such purely psychological things as the personal temperament and mood of the performer during the performance.

The significance of the research. For the first time in Ukrainian musicology, on the basis of historical performance treatises, the problem of determining the adequate tempo in flute music of the 18th century was comprehensively investigated, and a number of recommendations were formulated for contemporary musicians.

Keywords: tempo, flute performing art, musical art of the 18th century, tempo rubato.