

СПЕЦИФИКИ НА ТЕРМИНА „LE BON GOÛT” КАТО ЧАСТ ОТ ФРЕНСКАТА БАРОКОВА МУЗИКАЛНА ТРАДИЦИЯ

Александър Ботушаров

Френският клавесинист и теоретик Мишел дьо Сен-Ламбер започва своя трактат *„Принципите на клавесина“* със следните думи: *„Единствен Аполон, или Природата по-скоро,/ Разпалва в нас талант на Музикант, Поет;/ Без този дар от Нея, дори и да се труди без умора,/ Умът не ще постигне творчески разцвет.“* ⁽¹⁾ Векове наред европейската аристокрация се стреми да подражава на класическата древност и да изразява възхищението си от нейните постижения, подражавайки □ по всевъзможни начини. Карл Велики счита себе си за несъмнен наследник и възстановител на могъществото на едновременната Римска империя. Редица европейски владетели след него проявяват същите амбиции и всячески се стараят да покажат историческо самосъзнание, обвързвайки настоящето си с традициите на гръко-римската Античност. Епохата на барока не е изключение от тази тенденция. Нейната културна ситуация е продължение на най-всеобхватното и вдъхновено възраждане (Ренесанс) на античните мисъл, светоглед и философия. *„Барокът (особено академичният) си остава свързан с Ренесанса, дори когато маниеристично го иронизира. Остава свързан и с Античността. Той подражава на градините на римските императори, на античните (елинистични, експресивни) скулптури, на величествените дворци.“* ⁽²⁾

Барокът обаче не е обвързан с Античността единствено чрез външните образци като градините, скулптурите или дворците. Гореспоменатото четиристишие е своеобразен еквивалент на античния гръцки възглед (който не е изцяло идентичен с римския) за природата на поета, възприеман като лекостъпно хвъркато същество, чиято душевност се подчинява на различни закони. Това е и причината за смиреното прошение в началото на Омировата *Илиада* от страна на поета: *Музо, възпей оня гибелен гняв на Ахила Пелеев...* По подобие на търсеция вдъхновение поет, Сен-Ламбер неволно изразява вярването на своето време, че не разумът е движещата сила в творческия процес, а дарът на *Природата*, която единствена е в състояние да отвори очите на ума и да го насочи към същинския разцвет. Този усет бива пълноценно възпитан в *добрия вкус* на епохата на френския барок и господстващия тогава френски клавесинизъм, стремящи се към идеален баланс в употребата на изразните средства и по този показател значително отличаващи се от бароковите търсения в Италия или Германия например.

До голяма степен естетическите търсения на Новото време се базират на блестящите метафори за *вкуса*, чиито корени могат да бъдат проследени чак до Античността. „Тайнственото сетиво, за което Цицерон (За оратора, III, г. 50) казва, че разграничавало доброто от лошото, без да се опира на правила и основания, е способността, метафорично назована през XVIII век „вкус“ – способност, която се обсъжда толкова пространно и разпалено, че дава основание да се говори за ера на теорията на вкуса. Според *Encyclopédia goûte* усетът, с който определяме красотата и недостатъците в изкуството: спонтанното разграничаване (както в случая с езика и небцето), което предхожда разсъждението (*le sentiment des beautés et des défauts dans tout les arts: c'est un discernement prompt comme celui de la langue et du palais, et qui prévient comme lui la réflexion* ⁽³⁾). Колкото и всеобщо разпространен и дълбоко вкоренен да е философският интерес към вкуса – усилието да се доближиш с рационални средства до ирационалния, непонятен феномен, все пак в крайна сметка е трудно да се реши дали да се приеме като последна и висша инстанция разумът – опонентът на чувството, или в правото си със своята оценка е вкусът – непосредственият усет за красивото и съразмерното, вкусът, който оценява независимо от правилата, а понякога и срещу тях. Един вид опосредяваща теза е твърдението, че вкусът – винаги се има предвид „естественият“, „непоковареният“ вкус, който не съвпада непременно с господстващия – още при първото впечатление предопределя решение, по-късно потвърдено и разяснено от разума, от ориентираната към правилата рефлексия: между спонтанното и разумното е налице една „*prästabilerte Harmonie*“ ⁽⁴⁾. “⁽⁵⁾

Прави впечатление, че вкусът не се опира на правила и основания, той е ирационален и всяко рационално обяснение на вкусовите предпочитания идва *post factum*, тоест служи единствено като оправдание на предварително направения от интуицията избор. Често вкусът даже се противопоставя на рационално оправданите и установени от разума правила, като по този начин апелира за първенството на Природата, както се изразява Сен-Ламбер. Въпреки това усилията са насочени в посока затвърждаване на баланса между разумното и интуитивното, в който баланс мисълта впряга усилията си в услуга на инстинкта, осъзнавайки и обяснявайки неговите предпочитания. От друга страна изглежда невъзможно да се предположи, че при подобни операции човек се основава само на собствените предпочитания или, казано още по-точно, на предпочитания, продиктувани изцяло от строго неповторимата субективност на индивида, тъй като всеки естетически вкус бива повече или по-малко привнесен от културата, външен на природата (или по-скоро оформящ я), поради което и социален по своя характер. Затова ако естетиката се обосноваваше само от

първичния субективен импулс, диалогът в сферата на изкуството би бил немислим, защото това би означавало да се търси общуване там, където липсва общ език. Следователно *вкусът* трябва да бъде разбран и тълкуван колкото като индивидуална преценка, толкова и като социална норма, в която творецът (или изпълнителят) е длъжен да се впише.

„При произведенията на френските клавесинисти и италианските чембалисти изпълнителят естествено трябва да бъде в синхрон с „добрия вкус“, разбран с лекота, изящност и красота, според максимата: не е важно какво се казва, а как се казва.“ ⁽⁶⁾ Това как нещо ще бъде казано, зависи от *синхрона*, който трябва да бъде постигнат с *добрия вкус*. На преден план излиза взаимодействието между оратора и неговата аудитория, откъдето възниква и необходимостта от изготвяне на правила за осъществяване на общуването, за удовлетворяваща и за двете страни диалогичност в сферата на духовното, която не би могла да бъде постигната по пътя на сляпото подчинение на индивидуалността в нейната несъобразяваща се с никакви условия крайност. Това важи дори за импровизацията. *„Колкото и да е свободна импровизацията в Барока, тя никога не излиза извън определени форми, които се спазват – в архитектурата, поезията и театъра, в музиката или в живописа. Тя не се превръща в пълен произвол на изпълнителя или автора, в пълно скъсване с традицията.“* ⁽⁷⁾

Дисциплината, играла водеща роля в интелектуалното развитие и възпитание на европейската аристокрация от Новото време е реториката. Възроденият интерес към трактатите на античните философи, разисквали изкуството на оратора, значително повлиява на мисленето и оформя педантичен откъм изисквания и условности етикет. Закодираният диалог, с който се отличава етикецията, не подминава сферата на изкуствата и се отразява значително върху развитието на музиката. Вероятно никъде другаде тя не е толкова зависима от нормите на етикета, както във френския двор, където тези норми се разпространяват и в изкуствата на танца, на портретната живопис и особено много в музиката и клавесинната традиция, подчинени на идеята за грациозност и лекота като ключови маркери на извисения и благороден звук, съобразен с естетическите възгледи на аристокрацията.

„В изкуството на XVII и първата половина на XVIII век измененията в комуникативните връзки придават особена сила и актуалност на реториката. Отношенията на художника (произведението) с адресата (слушателя, читателя, зрителя) се доближават до отношението на оратора с публиката. Може да се говори за своеобразна реторическа ситуация с характерното за нея открояване на личностното, авторско начало,

противопоставено на адресата – публиката, и едновременно с това зависимо от нея... Спецификата на авторското личностно начало в произведенията на изкуството през XVII и първата половина на XVIII век се определя от заложената в тях „по ораторски“ прецизна насоченост към публиката и пряката им зависимост от нея...”⁽⁸⁾

Паралелите между ораторското и музикалното изкуство са толкова много, че принципите на първото постепенно започват да се прехвърлят върху второто. „Конкретен израз на връзката музика – реторика е музикалната теория от XVII-XVIII век, наречен Теория на фигурите, по аналогия с реторичните фигури и тропи.“⁽⁹⁾

Реториката, боравейки с арсенала на словото, все пак не оказва влияние единствено върху вокалната музика, тъй като поначало връзката между двете привидно далечни едно от друго изкуства, е на много по-задълбочено равнище, отколкото се предполага. „Асоциацията на технически реторически термини с музикални фигури и композиционни похвати се дължи на две основни причини според значимия съвременен изследовател на бароковата музика Джордж Бюлоу. Първата е, че реториката е важна част от европейската образователна система от края на XV до началото на XIX в. Както основните латински училища, така и университетите еднакво наблягат на изучаването на ораторско изкуство и реторика. Това довежда до драматични промени в музиката – възникват нови музикални стилове и форми. Втората причина е, че през тази епоха музиката е предимно вокална и дори след възникването на чисто инструменталната музика реторическите принципи продължават да бъдат използвани и в инструменталните творби. От XVII в. аналогията между реторика и музика проникват във всички нива на музикалната мисъл независимо дали засягат определенията на стиловете, формите, израза и композиционните методи, или различни въпроси на изпълнителските практики.“⁽¹⁰⁾

Значение придобива сложната симбиоза между индивида и социума, твореца и публиката, която именно предопределя негласно договорения добър вкус и тъй като „почти винаги сме принудени да се връщаме към думата „вкус“, когато разрешаваме сложните проблеми на интерпретацията“⁽¹¹⁾ (особено когато става дума за френската барокова музика), налага се да се очертаят границите на взаимодействие между двете страни.

„В англезичните музикологични кръгове „goût“ обикновено бива превеждан като „вкус“, но френското goût включва и идеята за стил. Стилът на изпълнителя, в крайна сметка, отразява неговия вкус – предпочитанията му към определена степен или определени начини на украсяване, склонността му в определени музикални ситуации да отговаря по определен начин, употребата на определени средства за демонстрирането на определени технически умения (а понякога и за да прикрие конкретни технически слабости). Изпълнение

според *bon goût* е едновременно изпълнено с „вкус“ и, в известен смисъл, стилно; то изразява музикалната личност на изпълнителя.

Но какво точно съставлява „добрият стил“? [...] Типична по този въпрос е внимателно обмислената дискусия върху *le bon goût* – и тази, на която музиколозите обръщат най-сериозно внимание – която се появява в *“Traité du bon goût en musique”* на Жан-Лоренс Серф дьо ла Виевил, есе (под формата на диалог), включено в неговото *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, публикувано между 1704 и 1706. [...] За Лоренс Серф, когато музиката отговаря на *bon goût*, тя е естествена, изразителна, хармонична (приятна) и избягва прекомерността. Способността за разпознаване на тези качества зависи от вътрешния усет за красота, оформен от осъзнаване на правилата, установени от учениците хора.

Следователно *le bon goût* по необходимост е субективен: вътрешният свят е различен у различните хора. Дори ако качествата, които Лоренс Серф изброява, бъдат общоприети за добрия вкус, това, което изглежда естествено, изразително и хармонично, може да варира от човек до човек и даже, когато говорим за един и същи човек – от контекст до контекст. Приложен на практика, *le bon goût* вероятно трябва да бъде разбран като индикатор на чувство за уместност, споделено от членовете на конкретна музикална общност в конкретно време.“⁽¹²⁾

Добрият вкус изхожда от индивидуалните виждания на изпълнителя, но същевременно с това е ограничен от социалния контекст, в който бива поставен. Затова според Жан-Батист Морван дьо Белгард „лошият вкус произхожда от индивидуалните странности, които се разграничават от простичкия и „естествен“ добър вкус на мнозинството (*bienséance*) и представляват „странен“ и „възмутителен“ опит за самоизтъкване.“⁽¹³⁾ Следователно като извод трябва да се изведе регулативната функция на *le bon goût*, който се превръща в конституиращ елемент на взаимодействието между говорител и слушател. Подобен заключение издига двойна преграда пред съвременния интерпретатор: веднъж от социалния контекст, в който е композирана съответната творба, тоест аристократичния салон, както и внедрения в нея ненатрапчив характер на социална приемливост; втори път от контекста на изправения в концертната зала пред своята публика съвременен интерпретатор, който е длъжен да задоволи очакванията за оригиналност и неподражаем индивидуализъм чрез музика, чиято същност всячески се стреми да приобщи към *le bon goût* именно крайните личностни прояви, тоест да асимилира индивидуалното и да го впише в коловоза на общоприетото.

„Така, както се разбира през XVIII век, вкусът включва четири момента. Първо – той преценява винаги отвъд индивидуалното, разбираемо като специфичен случай или като произтичащо от ситуация, от която е зависимо. На второ място решаващи са все пак в много по-голяма степен естетическото образование и естетическа култура, създадени от изкуството, отколкото отделното произведение или породеното от всекидневното естетическо състояние, в което попада възприемащият. Трето, вкусът се изразява по-скоро в негативни, отколкото в позитивни оценки; изборът на съразмерното е резултат от отхвърлянето на безвкусното, а не обратното. Четвърто, вкусът е насочен към общовалидното, независимо че индивидуалното е негов предмет. Но всеобщото, което легитимира отделните оценки, „общият разум“ е в много по-малка степен факт, отколкото постулат: „регулативна идея“, ако използваме езика на Кант. В несъвършената действителност, в която живеем, съжденията за вкус много често не съвпадат и няма норми, въз основа на които да бъде доказана тяхната правилност или погрешност, както се доказва една математическа теорема. При все това в съжденията за красивото, за разлика от тези за приятното, винаги е налице претенцията за общовалидност, все едно дали тя е пряко или косвено изразена: аз мога да кажа, че нещо „ми е“ приятно, но не и че то е красиво „за мен“. Т.е. самият език, който е „обективен дух“, ме принуждава да претендирам за съгласуваност между моята преценка и тази на другите. Инстанцията, която трябва да намери отговор на това изискване, не са „хората“ като преброима маса, а „човечеството“, което всеки един носи в себе си, дори и като неразгърната възможност.“⁽¹⁴⁾

Споменатата естетическа култура се оказва предварителното условие за процедиране в полето на общовалидното, като под общовалидно не се има предвид нито господстващото, нито най-масовото, което автоматично препраща разсъждението към третия пункт – вкусът се изразява по-скоро чрез негативни преценки. Този трети пункт е твърде показателен, тъй като разкрива една особена специфика в мисленето на тогавашната аристокрация. Негативната преценка е отхвърляне на дадена творба или изпълнение като несъответстващи на *le bon goût*, което подсказва, че за съответстващите на вкуса творби и изпълнения няма точно формулирани правила и, едва ли не, закони, а по-скоро някакви общи и не дотам конкретизирани изисквания, тъй като, ако ги е имало и действително са били изкристализирани, тогава вероятно отсяването би се случвало след положително оценяване на една или друга творба и едно или друго изпълнение. Това обяснява защо даже и в най-характерния за френската клавесинната музика елемент като орнаментиката липсват непоклатими правила, изключенията често пъти са на всяка крачка и „най-важната цел в изпълнението на орнаментите е т. нар. „вкус“ (*French goût*), толкова отличаващ френската музика на XVIII век.“⁽¹⁵⁾

Оттук може да се изведе като още един извод наличието на строго специфична естетическа култура всред френската аристокрация и хората на изкуството. Вследствие натрупването на естетически впечатления тази култура се превръща в *общовалиден* инстинкт, който несъзнателно създава своя естетическа интуиция и безпогрешно осъжда всичко онова, което не може да се причисли към *le bon goût*. Тази непрекъсната естетическа регулативност е първото и най-важно условие при тълкуване и интерпретиране на френската барокова музика и клавесинна традиция. Тяхната самобитност не се състои в отделната пиеса като уникално авторово решение, а в общия им художествен облик, проектиран върху идентичната им звучност, реализирана в допустимите от френския *bon goût* стилистични черти, чиито граници остават сравнително непроменени близо един век.

- (1) **Сен-Ламбер**, Мишел дьо. Принципите на клавесина (Париж, 1702); Нов трактат на клавесин, на орган и на други инструменти (Париж, 1707). Превод от френски: Явор Конов. София: Издателство „Музикално общество Васил Стефанов“, 1998, с. 10.
- (2) **Делчев**, Красимир. Философия и Барок. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2001, с. 6-7.
- (3) Чувството за красота и недостатъците във всички изкуства: това е бързо преценяване, както в случая с езика и небцето и също както при тях то изпреварва мисълта.
- (4) Предустановена хармония
- (5) **Далхауз**, Карл. Музикална естетика. Превод от немски: Полина Куюмджиева. Пловдив: Издателство „Пигмалион“, 2004, с. 31-32.
- (6) **Кръстева**, Маргарита. Изпълнителски принципи при старите клавишни инструменти – родство и връзка със съвременния пианизъм. София: Издателство „Хайни“, 2016., с. 46.
- (7) **Делчев**, Красимир. Цит. съч., с. 6.
- (8) **Балева**, Антония. Музикалната култура 1600 – 1750. Пловдив: Университетско издателство „Паисий Хилендарски“, 2010, с. 35.
- (9) Пак там, с. 38.
- (10) **Недялкова**, Лора. Словесни и музикални дискурси от епохата на Барока. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2010, с. 82-83.
- (11) **Dart**, Thurston. “On Couperin’s Harpsichord Music.” Превод от английски: от автора. The Musical Times, vol. 110, no. 1516, 1969, pp. 590-594. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/951751>, p. 594.
- (12) **Broude**, Ronald. “Composition, Performance, and Text in Solo Music of the French Baroque.” Превод от английски: от автора. Text, vol. 15, 2003, pp. 19-49. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/30227783>, p. 44-45.
- (13) **FADER**, DON. “The Honnête Homme as Music Critic: Taste, Rhetoric, and Politesse in the 17th-Century French Reception of Italian Music.” Превод от английски: от автора. The Journal of Musicology, vol. 20, no. 1, 2003, pp. 3-44. JSTOR, <https://doi.org/10.1525/jm.2003.20.1.3>, p. 17.
- (14) **Далхауз**, Карл. Цит. съч., с. 33-34.
- (15) **Aleksandrowicz**, Miłosz. "The Art of Playing Keyboard Instruments in the Late 17th and Early 18th Centuries. Monsieur de Saint-Lambert and his Les principes du clavecin (1702)". Превод от английски: от автора. Roczniki Teologiczne vol. 62, no. 13, 2015, pp. 5-23, p. 22.