

Ласло Шомфай

Почетный проф. Академии Музыки им. Ф. Листа (Государственный университет),
Экс-Директор Архива Бартока в Будапеште

Искусный оратор против дерзкого новатора: риторика и намерения Гайдна в его струнных квартетах

Сегодня никто не скажет, что Йозеф Гайдн был наивным гением, работавшим только следуя интуиции. Наоборот, это был исключительно утонченный и изобретательный музыкант. К тому же он, несомненно, знал о риторике столько же, сколько любой образованный музыкант его времени. Исследование его музыки и исполнения его музыки как ораторской речи, как риторической композиции — один из новейших подходов в гайдноведении в последнее десятилетие. Однако в противоположность выводам нескольких блестящих анализов, написанных, в первую очередь, пианистом-музыковедом Томом Бежиным (Tom Beghin), я сомневаюсь, что в процессе сочинения Гайдн сознательно работал со средствами и правилами риторики, и что жесты, сюрпризы, озадачивающие новшества, игра его нерегулярных форм должна быть выявлена и объяснена в терминах речи. Я сомневаюсь, что поиск не только фигур (*topoi*), но и особых нарративных форм — и даже такое прочтение музыки Гайдна, какое предлагает сам Бежин в исполнении клавирных сонат, — сомневаюсь, что все это необходимо и правильно в большинстве случаев. Поэтому вопрос моего исследования таков: давал ли Гайдн повод, чтобы осознавать его музыку как «речь», или он стремился привлечь внимание музыканта к иным аспектам?

В качестве предмета исследования я выбрал жанр, исполнение которого не обязательно было связано с руководством или даже присутствием композитора; известный жанр, в котором познавательный процесс — чтение, понимание и исполнение — были основаны лишь на рассредоточенном тексте. Рассредоточенном, так как нотный текст, о котором я говорю, представлен не партитурой (каковая приведена в томах критического издания *Joseph Haydn Werke*), а в том виде, в каком Гайдн предлагал его музыканту XVIII века — набором партий.

Разумеется, случавшиеся время от времени исполнения квартетов в духе «джет-сейшен» не были чем-то необычным: Гайдн и его музыканты играли по корректурам награвированных партий, чтобы выявить грубые ошибки (тип корректорской работы XVIII века); исполнения проходили в присутствии композитора и аристократической публики, оценивавших новые квартеты, и т. д.

Нельзя не сказать несколько слов о функции полной партитуры и комплекта голосов по отношению к струнному квартету во времена Гайдна. До появления карманых партитур, публиковавшихся Плейелем в Париже с 1802 года, **печатных партитур** в этом жанре не существовало. **Партитурные копии** были чрезвычайно редки и не предназначались для исполнителей. Например, Бетховен скопировал квартет Гайдна (ор. 20; Нов. III: 31) для собственных учебных целей — это была частная копия. Или Гайдн поручил Иоганну Эльслеру скопировать оригинальную партитуру его последней серии из шести пьес, ор. 76 “Erdody” Quartets (1797), поскольку он подарил автограф партитуры, но хотел иметь свои новейшие квартеты — своего рода эссе по композиции — в легкой для чтения форме для личного использования, чтобы показывать их посетителям. Таким образом, это тоже были частные копии. Однако в целом **автограф партитуры** имел исключительно значение конечной стадии компо-

зиционного процесса. Копиист композитора делал мастер-копию четырех голосов, с которых дальше переписывались вручную и гравировались партии.

Имея в виду вспомогательную функцию автографа партитуры, мы можем задать вопрос, использовал ли Гайдн, аналогично И.С. Баху, свои оригинальные партитуры как собрание *exemplum* (образцов) для обучения его учеников. Если так, то становятся понятными ремарки, написанные на латыни, по-итальянски или по-немецки в текстах его квартетов. Они включают среди прочих заметку *per figuram retardationis* для первой скрипки (op. 20/F minor, Ноб. III: 35, Mov. III, 53 – 54; заметьте как бы разъясняющую цифровку гармонии под партией виолончели) 1772 года; допущение (*licenza*) для скрытых октав между двумя скрипками (op. 71/E flat Ноб. III: 71, II, 3) 1793 года; допущение *s. I. [cum licentia]* для энгармонической нотации (op. 76/E flat, Ноб. III: 80, II, 35 – 36, 47) 1797 года и т. д. Однако прочтение партитур Гайдна как «учебного материала» является только предположением. Лично я сомневаюсь, чтобы какая-нибудь запись, которую он внес в свой струнный квартет, была предназначена для читателя, а не напрямую для исполнителя.

Обратимся к хронологии. Объясняющие заметки впервые появляются в «Солнечных» квартетах, op. 20 1772 года (Ноб. III: 31 – 36): записи *al rovescio* и *in canone* в трех фугах, так же как уже упомянутое *per figuram retardationis* в адажио. Предназначались ли эти заметки критикам Гайдна как ответ на оскорбительную рецензию 1771 года Иоганна Кристофа Штокхаузена в Берлине (включавшую уничижительные слова «*eine grobe Unwissenheit des Contrapunkts*» [большое незнание контрапункта])? Вероятно, да, но у критиков, конечно, не было полной партитуры, если только они не свели голоса в партитуру. В настоящем выигрыше оказывался исполнитель, который читал свою партию, одновременно слушая голоса, играемые другими тремя исполнителями. Предупреждение, что он играет тему в каноне или в обращении, или что в преднамеренном замедлении фигурации возникли диссонансы, значительно помогало исполнителю. Так же, как аппликатура и нотация мотива с открытыми струнами *bariolage* (op. 20/G minor, Ноб. III: 33, III, 41), или итальянская ремарка *sopra una corda* в трио менуэта (op. 20/A, Ноб. III: 36, III, 21, 23).

Словесные ремарки и аппликатура начиная с op. 20 стали не редкостью. Их частота может меняться от опуса к опусу, также в зависимости от надежности существующих источников, но в целом Гайдновские квартеты включают гораздо больше специальных отметок, чем струнные партии Моцарта и его современников и даже Бетховена. По существу Гайдн придавал гораздо больше значения немедленному распознаванию и точной расшифровке определенных деталей и эффектов, чем его великие современники. Здесь я намеренно использую слово расшифровка, а не интерпретация. Вероятно, имеет смысл сослаться на вызывающее определение Игоря Стравинского 1924 года: он писал о своем Октете, что «интерпретировать пьесу значит расшифровать ее портрет, а то, что я [Стравинский] требую, — это расшифровка самой пьесы, а не ее портрета».

На сегодня эти специальные отметки Гайдна хорошо изучены. Все же некоторые вопросы остаются без ответов. Возьмем один пример: мы можем только гадать, почему автограф партитуры серии предлондонского op. 64 (Ноб. III: 63 – 68) по словесным ремаркам и аппикатуре неожиданно богаче, чем автограф следующей серии, op. 71 – 74 (Ноб. III: 69 – 74), написанный тремя годами позже для Лондона. Однако для большинства гайдновских ремарок дополнительные знаки и цифры имеют простое техническое значение. За исключением лишь нескольких итальянских и немецких текстов, которые предлагают выбор играть или игнорировать знаки повтора в Трио менуэта (op. 64/E flat, Ноб. III: 64), или исполнять Трио, названное *Alternative*, либо в его полной, либо в первой или второй сокращенной версии (op. 76/

Е flat, Ноб. III: 80), одна сфера дополнительных объяснений и примечаний касается верного подхода к *sicura intonazione* в общем — или двух звуков, которые, несмотря на энгармоническую нотацию на различной высоте, должны играть как *L'istesso tuono*, на той же высоте. Другая сфера — это новаторское использование открытых струн — соло или в комбинации (с аппликатурой) — указывает как на специальные эффекты в финальных (чаще всего) темах, так и на склонность к абсолютно безопасной высоте в модуляции, в энгармоническом повороте в нотации или просто в нестабильной ситуации. Третья сфера — это аппликатура *per se*, которая является простейшим путем указать предлагаемую струну, высокую позицию или игру *sull'una corda*, отметить изменение позиции в необычном месте ради верной артикуляции пассажа. Четвертая сфера, вероятно наиболее новаторская в контексте камерной музыки, — это нотация различных видов глissандо от медленного скольжения (род раннего Венского *Schmalz*) до неожиданных эффектов, обозначаемых комбинацией аппликатуры и лиги; волнистая линия с указанием *sull'istessa corda* или прямая линия между двумя нотами с аппликатурой.

Один комплексный пример эффективно демонстрирует, что в жанре струнного квартета Гайдн крайне тщательно контролировал детали исполнения. *Moderato* — открывающий раздел струнного Квартета ре минор op. 9 (Ноб. III: 22, 1769 или 1770) — может считаться рождением жанра: исторический момент, когда Гайдн, спустя годы после его пятичастных квартетных дивертисментов, наметит концепцию струнного квартета в новом стиле, в изысканной манере в четырех частях. На взгляд современников Гайдна, на первых страницах их партий нотация исполнительского стиля была необычно плотной и детализированной, полной шероховатостей. Здесь было великое множество обозначений динамики и артикуляции, включая, с самого начала, *piano*, *quasi subito piano* (в т. 6), трехступенчатое эхо (12 – 14), взрывную серию *p cresc. fff*. Все же значение плотности нотации было совершенно понятно. Эта первичная область тематизма является несомненно шедевром музыкальной ораторской речи (особенно богатой восклицаниями) — и внушена, конечно, также и риторическим опытом.

Кто «говорит» в гайдновском струнном квартете? Суммируя мою позицию: в этом жанре — больше, чем в сонатах сольных, сонатах с фортепианным сопровождением и чем в некоторых других жанрах его творчества, — мастером-оратором был единственно сам композитор. И Гайдн, вероятно, наслаждался этой ролью. Я не против исполнителей, ищущих сегодня гайдновское риторическое повествование, если это помогает более глубокому пониманию его музыки. Но фокусируясь на «говорящем» аспекте мы можем легко недооценить количество и значение тех элементов стиля Гайдна, которые были изобретены, чтобы утвердить основанные на риторике естественную речь, артикуляцию и течение музыкальной пьесы. Новаторство, новая музыка была также важна для Гайдна — и не только то, что просто проявляет себя как таковое. Похожие на часы аккомпанирующие фактуры, поиск бесконечной связной мелодии, подобный речитативу тематический контур, оправленный стальным ритмом *allegro*, и тому подобное (здесь я мог бы начать другой рассказ), были теми чертами, которые намеренно уменьшали шансы исполнителя на традиционную лепку формы, и интерпретировали ее как речь.

Как вывод я предлагаю, чтобы исполнители струнных квартетов Гайдна сегодня в первую очередь не «анализировали» партитуру в поисках возможного риторического повествования, но выбирали хорошее издание, играли — предпочтительно на аутентичных инструментах — ноты в соответствии с правилами того времени, будучи готовыми расшифровать загадки нотации.