

Анна Демидова

НАСЛЕДИЕ БАРОЧНОЙ ОРКЕСТРОВКИ В РАННИХ СИМФОНИЯХ Й. ГАЙДНА: ПРИЕМ *COLLA PARTE*

1

Ранние симфонии Гайдна сочетают в себе черты барочного оркестрового стиля, с присущим ему господством тесситурного, динамического и риторико-семантического принципа в выборе тембра, и свободной функциональной инструментовки зрелого классицизма, понимаемой как искусство сочинения тембрового плана и тембровых комбинаций. Оркестровый стиль раннего Гайдна, отличаясь от предшествующей ему по времени манеры письма отсутствием *continuo*, возросшей ролью духовых и более сложной фактурой, в то же время преемственно связан с ней. Одним из звеньев, объединяющих партитуры ранних симфоний Гайдна с барочным оркестровым мышлением, является прием *colla parte*.

Colla parte (итал. *colla* = *con la* — «вместе с», *parte* — «партия») — предписание исполнителю на каком-либо инструменте играть по партии другого. В «Ручном музыкальном словаре» А. Гарраса, впервые изданном в 1850 году, обозначение *colla parte* переводится как «с главным голосом, с главной партией» [11, 39]. В изданном на три десятилетия позднее словаре Римана дается иное объяснение термина: «*Colla parte* — с главным голосом; обозначение это требует от сопровождающих голосов, чтобы они вполне сообразовались с главным голосом» [10, 649]. В словаре Гроува приводятся два значения *colla parte*: «указание придерживаться темпа, в котором исполняется ведущая в данный момент партия» и «указание играть партию, выписанную у другого исполнителя» [12, 1065]. В данной статье *colla parte* рассматривается в последнем значении, причем расширительно — не

только как письменный знак, но и как сам прием тотальной дублировки одной партией другой, даже при отсутствии соответствующего обозначения.

Манера письма *colla parte* идет от традиции так называемой капельмейстерской инструментовки¹, изложение основных принципов которой мы находим в первые десятилетия XVII века у Агостино Агаццари и Михаэля Преториуса (см. об этом в: [7, 48–55]). Данная традиция укоренена в ренессансной концепции музыкального творчества, восходящей еще к позднесредневековому пониманию категории «композиции» (от лат. *componere* — составлять, соединять, сочетать), согласно которому музыка мыслилась как сумма голосов. Такая трактовка была актуальна и в эпоху Барокко, что подтверждается определением, данным в середине XVII века Кристофом Бернхардом в его труде *Tractatus compositionis augmentatus* («Расширенный трактат по композиции»), который считается изложением взглядов на музыкальную композицию его учителя Генриха Шютца. По Бернхарду, композиция — «это наука составлять гармонический контрапункт из хорошо соединенных друг с другом кон- и диссонансов», а целью ее является «гармония, или благозвучие, нескольких различных голосов, то, что музыканты называют контрапунктом» (цит. по: [3, 81]). Иными словами, еще за столетие до Гайдна основополагающей была контрапунктическая концепция музыки².

Обратим внимание на традицию включать в названия сочинений информацию о количестве голосов. Такие названия (как, например, «месса на 4 голоса») типичны для вокальной полифонии XVI века, однако встречаются и столетием позже, когда часть этих голосов уже исключительно инструментальна. В качестве примера приведем названия двух сочинений Г. Бибера (1644–1704): «*Litania de S. Josepho à 20*» (для двух смешанных хоров и оркестра, состоящего из двух скрипок, пяти альтов, двух труб, трех тромбонов и *basso continuo*)³ и «*Requiem à 15 in Concerto*» (для шестиголосного хора, четырех скрипок, двух труб и трех тромбонов). Подобное указание в названии произведения свидетельствует о том, что композиция, или более конкретно — фактура и, в конечном счете, оркестровая ткань, мыслятся, прежде всего, как сумма голосов — пусть и по инерции. Таким образом, в эпоху Барокко субстанциональной основой даже оркестровой композиции все еще продолжала считаться категория фактурного голоса, а не тембра, и инструментовка, будучи важной стороной произведения, не была в то же время неотъемлемой составляющей его текста. Она могла изменяться в зависимости от обстоятельств исполнения, однако это не означало нарушения композиторского замысла.

Капельмейстерская инструментовка была неразрывно связана с имевшимся в наличии инструментарием. Обозначение в партитуре конкретного состава, как правило, не практиковалось: речь о его унификации еще не шла; далеко не каждый ансамбль располагал всеми инструментами, находившимися в распоряжении другого ансамбля, для которого изначально было предназначено данное сочинение. Поэтому фиксировать инструментовку следовало так, чтобы, с одной

¹ Термин «капельмейстерская инструментовка», подразумевающий выбор исполнительского состава капельмейстером (в противоположность «композиторской инструментовке», полностью определяемой волей композитора), предложил Ю. Семенов в диссертации «Предьистория композиторской инструментовки: западноевропейский ренессанс и барокко» [7].

² Имеется в виду не количественное доминирование или эстетическое первенство возвышенных контрапунктических жанров, но именно мышление голосами и их соединениями, а также проистекающие из него методы сочинения вне зависимости от жанра, формы, склада.

³ В общем количестве голосов партия *basso continuo* не учитывалась.

стороны, дать капельмейстеру определенные рекомендации, а с другой — предоставить ему известную свободу выбора. Заметим, что проблема соответствия исполнения авторскому замыслу в отношении инструментовки практически не возникала, так как в рассматриваемую эпоху фигуры композитора и капельмейстера чаще всего совмещались в одном лице; писали в первую очередь для исполнения при том дворе или в том соборе, где служили, в расчете на имевшихся музыкантов. Однако в тех случаях, когда руководитель капеллы включал в репертуар сочинения других авторов, он по самой партитуре разгадывал косвенные композиторские рекомендации и намеки на тот или иной состав и, соотнося их с возможностями своего оркестра, распределял партии по собственному усмотрению.

Разделение на группы по тесситурному (а не тембровому) принципу было характерно не только для ренессанса и барокко, но и для раннего классицизма. Оно делало возможным множество различных тембровых комбинаций при дублировке партий и одновременно снимало проблемы, связанные с обычной для придворных и церковных оркестров малочисленностью музыкантов, а также с нехваткой или отсутствием необходимых инструментов. Одно из решений состояло в возможности исполнения сочинений как полным составом — собственно оркестром, — так и редуцированным, вплоть до камерного ансамбля (струнное трио, квартет). Все зависело от сил капеллы, лишь бы хватило «голосов» нужной тесситуры. Для практики доклассической эпохи вообще характерно отсутствие границы между камерным (недублированным) и оркестровым (дублированным) письмом. Симфонию могли играть квартетом или трио (по одному исполнителю на партию), и наоборот — каждый из голосов квартета мог дублироваться несколькими инструментами, причем не обязательно одного тембра⁴. В случае, если композитор не написал партий для духовых, а в капелле, к примеру, были гобоисты, последние могли играть на своих инструментах скрипичные голоса по принципу *colla parte*. Известно, в частности, что в первой половине XVIII века обязательной основой обучения духовиков было умение импровизировать на основе скрипичной партии, с учетом возможностей их инструментов [8, 21].

Частое и многообразное обращение к приему *colla parte* или, напротив, отказ от него связаны с различным в те или иные периоды музыкальной истории отношением к тембру как к индивидуальному звуковому качеству. Так, в эпоху Барокко это качество далеко не всегда являлось имманентной составляющей текста музыкального произведения (в чем свою очередь проявляется наследие Ренессанса). При этом потенциальная вариантность барочной инструментовки, возможность изложения голосов как с различными тембровыми дублировками, так и без них, не свидетельствует о том, что для барочного композитора категория тембра была не важна. Думается, что музыкант этой эпохи был не менее чуток к тембру, чем композиторы-романтики или композиторы XX столетия, однако перед ним не стоял вопрос нахождения некоего единственно возможного варианта инструментовки, как бы проистекающего из характера самого

⁴ Вариативность состава была широко распространена вплоть до последних десятилетий XVIII века и воспринималась как норма — сами композиторы писали с расчетом на разные исполнительские возможности. К примеру, шесть трио-сонат Яна Стамица op. 1 (1755) предназначались как для большого, так и для малого состава, что видно из названия: «6 трио-сонат на 3 концертирующих партии для исполнения втроем или всем оркестром» (*6 sonates à Trois parties concertantes qui sont faites pour Exécuter ou à trois, ou avec toute l'Orchestre*; название цитируется по: [8, 20].

музыкального высказывания и потому неотделимого от него. Впрочем, нельзя сказать, что барочное инструментальное мышление лишено подобных тенденций, но исходит оно изначально из другой предпосылки — ею является тесситурный комплекс, заданный партитурой и допускающий некоторое множество версий инструментовки. На одной из них и останавливается капельмейстер, сообразуясь с собственным вкусом и с обстоятельствами конкретного исполнения. Проявляющаяся в этом изначальная «отрешенность» музыкальной ткани от ее тембрового выражения, свойственная барочному инструментальному мышлению, распространяется и на такие примеры, которые выходят за пределы капельмейстерской инструментовки и принадлежат уже к инструментовке композиторской. Речь идет о случаях, когда композитор перерабатывал сочинение и производил замену тембра в соответствии с семантической необходимостью.

В творчестве И. С. Баха можно найти примеры изменения композитором инструментовки при использовании одной и той же музыки в разных сочинениях. Особенно примечательна в этом отношении «Рождественская оратория», включающая пародии номеров из кантат композитора. В частности, исследователи неоднократно обращали внимание на арию альта №4, являющуюся пародией на арию Геракла из кантаты BWV 213 «Геракл на распутье»; в этой арии Бах посредством изменения штрихов и добавления дублировки гобоя д’амур полностью меняет аффект с гнева на нежность [5, 62, сн. 18].

Другой пример — ария №19 «Schlafe, mein Liebster», также заимствованная из 213-й кантаты (ария сопрано №3). Сравним оба номера. Если в кантате ария звучит в тональности B-dur и инструментована одними лишь струнными (пример 1а), то в оратории Бах меняет тональность на G-dur и добавляет дублировки: с I скрипками в унисон играют два гобоя д’амур, со II скрипками и с альтами — I и II гобои да качча соответственно. Кроме того, Бах вводит в партитуру флейту, которая дублирует вокальную партию октавой выше (пример 1б).

1а И. С. Бах Кантата BWV 213
№4: ария альта

1б Рождественская оратория BWV 248
№19: ария сопрано

The image displays two musical staves side-by-side, labeled 1a and 1b. Both are in G major (one sharp) and 2/4 time.
 Staff 1a (left) is for the original instrumentation of the aria 'Schlafe, mein Liebster' from the cantata BWV 213. It includes parts for Violin I (V-no I), Violin II (V-no II), Viola (V-la), Soprano (Soprano Wollust), and Contrabass (Cont.).
 Staff 1b (right) is for the reworked instrumentation in the Christmas Oratorio BWV 248. It includes parts for Flute (trav. I), Oboe (d'am. I), Oboe (d'am. II), Violin I (V-no I), Oboe (d. c. I), Violin II (V-no II), Oboe (d. c. II), Viola (V-la), Alto, and Contrabass (Cont.).

Очевидно, что перемена тональности на G-dur и введение деревянных духовых инструментов, в особенности — флейты, связаны здесь с рождественской пасторальной тематикой (лежащий в яслях Младенец Иисус и пришедшие поклониться Ему пастухи).

Продолжая сравнение с ролью тембра в эпоху романтизма, отметим, что в барочной музыке тембр иным — опосредованным — образом связан с фактурой. Он не мыслится как ее имманентное свойство, как присущая ей естественная «окраска», которая иной и быть не может, но привлекается к ней посредством лежащей вне музыки ассоциации, изменяясь вместе с аффектом, — то есть трактуется риторически⁵.

Скажем еще об одном аспекте, который связывает раннеклассические оркестровые дублировки с эпохой Барокко: в использовании приема *colla parte* можно видеть также отражение принципов органной регистровки. Каждую оркестровую партию, исполняемую несколькими инструментами однородных или разнородных тембров, допустимо сравнить с соединением нескольких регистров органа; в результате получаются смешанные тембры — своего рода «микстуры» (в данном случае под словом «микстура» мы понимаем не название группы органных регистров, но именно унисонное соединение различных по тембру инструментов). Подобные унисонные сочетания приносят в звучание новые, особенные качества, изменяя его в такой же степени, как меняется облик музыки в показанных выше баховских образцах.

Интересно сравнить барочный подход к объединению тембров с более поздним, нашедшим отражение в одном из тезисов «Основ оркестровки» Н. А. Римского-Корсакова: «Соединение в унисон двух или более тембров, придавая сочетанию известную прелесть густоты, мягкости и силы звука, в то же время ведет к значительному безразличию колорита и выразительности» [6, 119]. Безусловно,

⁵ Сходство между тембровыми трансформациями темы в симфонической литературе эпохи романтизма и данным примером «риторической переинструментовки» у Баха ограничивается лишь использованием тембра как смыслообразующего средства. Показательное же различие состоит в степени связанности тембра с прочими элементами музыкального языка в том и другом случаях: у романтиков тембр — пластическая и/или красочная эманация образно-поэтической сущности темы (и всех происходящих с ней изменений), у Баха же это «риторическая мантия», которая набрасывается на музыкальный материал, сообщая ему тот или иной аффект и вписывая в определенный образно-жанровый круг. Тембровые изменения в первом случае (романтическая трансформация) вызваны внутренним драматургическим замыслом произведения, поэтому так важно, что слушатель подсознательно сравнивает все происходящие по ходу звучания музыки тембровые изменения. А вот знать о том, что приведенные в качестве примера арии из «Рождественской оратории» имеют «языческое прошлое», и, соответственно, сопоставлять два их тембровых облика, слушатель вовсе не должен — ситуация, при которой он мог бы это сделать, совершенно не предполагается композитором; таким образом, переинструментовка в данном случае не относится к реальности художественного текста, но является лишь обстоятельством творческого контекста.

Исходя из этого, значение перемены тембра в описанных случаях оказывается различным. В романтической партитуре данный параметр включается в текст, и возникает *эффект тембровых различий*, осознаваемый на фоне *тематического тождества*. В баховской же партитуре определенные тембры несут *семантическую функцию в рамках данного конкретного произведения*, а факт переинструментовки остается за его границами. Именно этим доказывается, что сходство приема романтической и барочной переинструментовки — чисто внешнее, причины же — различны и коренятся в области логических связей тембра с прочими элементами музыкального языка: в изначальной, доставшейся от эпохи Ренессанса, «отрешенности» тембра от фактуры (барокко) и изначальной максимальной слитости с ней (XIX век).

барочное *colla parte* не ведет к абстрактной невыразительной звучности. Столь существенная разница во взглядах связана с тем, что богатством тембров и скоростью их изменений оркестр времен Римского-Корсакова значительно превзошел барочный, в котором выразительность не определялась мерой изменчивости и количеством тембровых красок, но была обусловлена тесситурными потребностями музыкальной ткани или риторическим замыслом.

Итак, доклассическая инструментовка изначально предполагала многозначность, мобильность тембровой и плотностной сторон сочинения; примерами могут служить такие отстоящие друг от друга во времени явления, как, например, ренессансные тесситурные обозначения партий без конкретизации тембров (принцип *Variatio per choros*) или отсутствие указаний относительно инструментального состава в некоторых барочных партитурах (например, в «Искусстве фуги» Баха).

Классическая эпоха знаменует подлинный поворот в инструментовке: темброво-фактурная сторона становится «облигатной», фиксированной частью текста произведения. Однако этот поворот произошел не одномоментно, что можно увидеть по некоторым приемам оркестрового письма композиторов раннеклассического периода, в частности по манере обращения к дублировке партий разными инструментами. Ниже мы рассмотрим этот прием в ранних симфониях Гайдна.

2

Говоря сегодня о симфониях Гайдна, нельзя пройти мимо еще недостаточно известных отечественным исследователям работ Сони Герлах, которая с 1965 по 1999 год сотрудничала с Институтом Гайдна в Кёльне (Joseph Haydn-Institut). С этим научным центром, созданным в 1955 году и функционирующим по сей день, связан значительный этап в изучении наследия Гайдна. Сотрудники Института, продолжив дело исследователей начала и середины XX столетия (Е. Мандычевского, А. Хобокена, Я. П. Ларсена, Х. Ч. Р. Лэндона), представили обновленную текстологическую панораму гайдновских произведений, предложили свою трактовку важных проблем оркестрового письма в его симфониях (включая проблему *basso continuo*), изучили вопросы инструментария капеллы Гайдна. Важнейшая часть деятельности института — работа над новым академическим изданием собрания сочинений Гайдна⁶, выпуск которого продолжается и сегодня.

Одно из концепционных положений Герлах касается периодизации симфоний Гайдна [14; 15]. По ее мнению, из 106 симфоний композитора ранними нужно считать написанные с 1757 (год появления первой симфонии) до 1774 года включительно. К этому периоду относятся 64 партитуры. Примечательно, что аргументом в выборе верхней хронологической границы раннего периода творчества Гайдна послужила весьма знаменательная деталь, непосредственно связанная с приемом *colla parte* — перемена отношения композитора к фаготу, который именно после 1774 года стал трактоваться как самостоятельный инструмент,

⁶ Joseph Haydn Werke / hrsg. v. Joseph Haydn-Institut. Köln, München, Duisburg, 1958 ff. (JHW). Данное собрание сочинений Гайдна основывается на сохранившихся автографах и авторизованных копиях и, таким образом, представляет собой наиболее авторитетное с научной точки зрения издание. В своей работе мы опираемся прежде всего на этот источник.

имеющий собственную партию и собственную нотную строчку в партитуре. До этого времени фагот был участником группы *basso continuo* (вместе с виолончелью и контрабасом), и в партитуре его партия (за исключением кратких соло) не выписывалась.

Вообще, в партитурах ранних симфоний Гайдна партия фагота, а также партия альты, зачастую дублирующая в оркестре линию баса октавой выше, явились прямыми наследниками барочного *colla parte*. Кроме того, в его симфониях нередко можно встретить непрерывную дублировку в унисон или в октаву мелодической партии на протяжении всей части или ее большого раздела (например, флейта и I скрипка, I скрипка и виолончель; примеры см. ниже).

ФАГОТ

Определение роли фагота, степени его участия в раннеклассическом оркестре составляет некоторую проблему. Как правило, фагот, следуя традиции *basso continuo*, играл *colla parte* с басом струнной группы. Однако в партитурах ранних гайдновских симфоний перед акколадой басовой партии его присутствие не отмечалось. О наличии фагота лишь иногда свидетельствуют ремарки *figotto* и *figotto col basso* в моменты, когда инструменту поручаются краткие сольные реплики и, соответственно, когда он вновь присоединяется к линии баса (например, в симфонии №7). Также участие фагота косвенно подтверждается письмом Гайдна 1768 года, содержащим рекомендации к исполнению праздничной кантаты «Applausus» («Рукоплескание»). Это письмо считается одним из наиболее ценных документов, сохранившим высказывания композитора об инструментовке, оркестре и репетиционной практике.

Гайдн не мог присутствовать при исполнении своего сочинения⁷, поэтому в письме анонимному заказчику он изложил свои пожелания и советы. Относительно группы басовых инструментов Гайдн делает следующее замечание: «в арии для сопрано можно, в крайнем случае, обойтись без фагота, однако я бы предпочел, чтобы он присутствовал, тем более что бас здесь весьма необходим; я больше ценю музыку с тремя такими басовыми инструментами, как виолончель, фагот и контрабас, чем, [например], с шестью контрабасами и тремя виолончелями, за [возможность] четко выделить определенные пассажи» [16, 2]. Иными словами, без участия фагота басовая линия по звучанию была недостаточно отчетливой, и даже большое количество струнных не могло этого компенсировать. Вероятно, Гайдн предпочитал, чтобы фагот был участником басовой группы и при исполнении своих симфоний.

Однако возникает вопрос: должен ли фагот играть с басом непрерывно на протяжении всей симфонии, или же в медленных частях, в соответствии с раннеклассической традицией, ему играть не следует. Дошедшие до нас автографы

⁷ Латинская праздничная кантата «Applausus» была сочинена Гайдном в 1768 году для Райнера Коллмана (1699–1776), аббата цистерцианского монастыря в Цветле (Нижняя Австрия), — по случаю пятидесятилетия принятия им монашеского обета. Заказ был сделан Гайдну анонимно, так что композитор не знал ни повода, по которому он писал это сочинение, ни дня и места, в которые планировалось исполнить кантату. Этому обстоятельству мы обязаны появлением письма, где Гайдн сетует на таинственность, окружавшую данный заказ. По его словам, неизвестность лишь затрудняет его работу и вынуждает делать некоторые рекомендации в письменном виде, без чего, конечно, можно было бы обойтись, если бы он знал условия, в которых кантата будет исполняться.

партитур однозначного ответа не дают. Тот факт, что в большинстве из них нет никаких специальных указаний на этот счет, а также отсутствие отдельной партии фагота в комплектах голосов (обычно в них входит партия *basso* без конкретизации инструмента) можно объяснить либо тем, что фаготист играл на протяжении всех частей, либо существованием традиционных, общепринятых решений, не требовавших дополнительных предписаний. Попробуем из немногих авторских ремарок воспроизвести возможную картину участия фагота в исполнении симфоний в капелле Эстергази.

Важные сведения можно почерпнуть из автографа партитуры симфонии №7 — одного из немногих дошедших до нас автографов ранних симфоний, — где партия фагота выписана на отдельном нотном листе (в ранних симфониях Гайдна это редкость)⁸, а также из партии фагота, сохранившейся в комплекте оркестровых голосов.

Интересно и то, где размещена эта партия: в медленном вступлении к I части она записана между альтом и облигатной виолончелью, а не на нижней строке системы деревянных духовых, как это будет принято позднее; по окончании вступления строчка фагота обрывается и дается указание *fagotto col basso*.

Во II части, которая состоит из вступительного речитатива и Adagio, в автографе какие-либо указания относительно фагота отсутствуют.

В III части — Менуэте — фагот вновь получает собственную строчку в партитуре, расположенную там же, где и во вступлении к I части.

Кроме того, в I и IV частях несколько облигатных фрагментов у фагота выделены над нотной строчкой баса ремаркой *fagotto* (присоединение же фагота к партии басов обозначается над той же системой словом *tutti*).

Недостающую информацию можно восполнить, обратившись к полному комплекту партий, включающему фоготовую⁹. В ней обозначены все облигатные фрагменты из автографа в I и IV частях; там же, где фагот не имеет сольных реплик, его партия совпадает с басовой. Во II части, в разделе Recitativo, партия фагота также дублирует бас, а в Adagio фагот, напротив, *паузирует*¹⁰.

Эти подробности являются основой для следующего тезиса: фагот в ранних гайдновских симфониях всегда играет с басом в быстрых частях и паузирует в медленных. Тезис этот актуален по крайней мере для симфоний, написанных до 1767 года, в которых медленные части исполняются одними струнными;

⁸ На отдельном нотном стане фагот записан также в трио Менуэта 108-й симфонии и в медленной части 56-й симфонии (всё это ранние симфонии — то есть написанные до 1774 года). В этих частях его обособление можно объяснить солирующим характером партии. Кроме того, партия фагота выписана в финале симфонии №45 — это особый случай, о котором подробнее будет сказано далее.

⁹ До нас дошли копии партий, написанные на той же бумаге, что и многие сохранившиеся автографы сочинений Гайдна, созданных в период с 1763 по 1769 год. По всей видимости, данный комплект партий был изготовлен для первых исполнений симфонии в капелле князя [9, 198].

¹⁰ Последнее обстоятельство отражено в новом собрании сочинений Гайдна: в разделе Recitativo какие-либо указания около системы *Basso* отсутствуют, однако начало Adagio предваряет взятая в квадратные скобки надпись [senza Fagotto]. Эта надпись отсутствует в автографе, но встречается в копиях, см.: JHW, R. I, Bd. III. S. 50.

однако он может быть распространен и на более поздние сочинения в этом жанре, вплоть до 1774 года, — то есть на весь рассматриваемый нами период¹¹.

То, что фагот не играет в медленных частях, подтверждает и партитура симфонии № 54 (1774). В ней фагот (пара фаготов) впервые появляется как нормативный, равноправный с другими духовыми (флейтами, гобоями, валторнами) инструмент оркестра с партией на отдельном нотоносце, причем, в отличие от симфонии № 7, теперь его партия располагается не над виолончелью, а там, где это будет принято в зрелой классической партитуре, — на нижней строчке в группе деревянных духовых, что отражает его функцию баса данной группы.

В автографе партитуры симфонии № 54 строчка фагота присутствует в I, III и IV частях, во II же части отсутствует; нет в ней и каких-либо указаний, относящихся к данному инструменту. В сохранившейся копии фаготной партии на протяжении всей II части, как и в симфонии № 7, проставлены паузы [14, 174].

Правило паузирования фагота в медленных частях позволяет объяснить и несколько странную картину, которую мы обнаруживаем в симфонии № 45 (так называемой «Прощальной», 1772). Партитура этой симфонии, рассчитанной на типичный раннеклассический состав, записана на шести нотоносцах¹², но в финальном *Adagio* Гайдн выписывает на отдельных строках партии всех инструментов, представленных в оркестре. Отдельную строчку получает и интересующий нас фагот (причем и здесь — за два года до упоминавшейся симфонии № 54 — уже не между партиями альты и виолончели, а как бас группы деревянных духовых). Но если просмотреть партию фагота, то окажется, что он *паузирует на протяжении всей финальной части* и только перед самым уходом играет четыре такта (!) в октаву с гобоем.

Как пишет В. Березин, этот факт вызвал к жизни разные интерпретации, касающиеся участия фагота в данной симфонии. Например, некоторые дирижеры предлагают фаготисту дублировать басовую партию на протяжении всего сочинения. В другом случае появление фагота в партитуре последней части трактуется как указание на то, что в других частях он участвовать не должен [2, 339].

Думается, что следование правилу паузирования фагота в медленных частях, поможет найти решение для адекватной интерпретации партитуры «Прощальной» симфонии. Рассматривать краткость появления фагота в партитуре финала как основание для исключения его из других частей, видимо, все же неверно,

¹¹ В современной музыкальной практике представлены и иные решения. В частности, в интерпретации Кристофера Хогвуда фагот фигурирует в медленных частях, например в записи 9-й симфонии (433-663-2, Haydn Symphonies. Volume 3: 1761-1763. CD 2. The Academy of Ancient Music, cond. Christopher Hogwood. Editions de L'Oiseau-Lyre, The Decca Record Company Limited, London, 1992). Видимо, для дирижера в данном случае была важна отчетливость басового голоса.

К тому же, выбор того или иного решения непременно связан и с условиями исполнения. Известно, что зал в Эстергазе, в котором исполнялись сочинения Гайдна, обладал прекрасной акустикой, так что баса, состоявшего из виолончели и контрабаса, при струнном составе было достаточно (но, несмотря на это, дублировка басовой партии фаготом представлялась композитору желательной). Сегодня при попытках воссоздания звучания того времени исполнителям необходимо учитывать все названные аспекты (сведения из фильма: Haydn at Eszterhaza. Symphonies — №№ 23, 28 and 29. Academy of Ancient Music / Christopher Hogwood. Decca 0 VHS 071 120-3DH; © 071 120-1DH, two sides: 108 minutes: DDD. Film Director: Chris Hunt.)

¹² Большинство партитур раннеклассических оркестровых симфоний (т. е. тех симфоний, которые включали в себя, помимо струнных, еще и духовые) записывались на шести строчках — по числу партий в типичном для той эпохи составе: 2 Ob., 2 Cor., V-по I, V-по II, V-la, Basso.

так как трудно найти объяснение тому, что Гайдн ввел инструмент в партитуру только ради четырех тактов игры. Но если применить к этой партитуре сделанные ранее наблюдения об игре/паузировании фагота, то картина проясняется: в быстрых частях фагот играет вместе с басами — без специальных на то указаний, — в медленных же паузирует; именно этим объясняется скромность его партии в финальном *Adagio*. Однако Гайдн не мог оставить без внимания фагот в ключевой для программного замысла симфонии части и перед уходом фаготиста со сцены все же поручил ему сыграть четыре такта.

Доказательством того, что фагот паузировал в медленных частях, может служить и другой пример, хоть на первый взгляд и кажется, будто он подтверждает обратное. Речь идет о симфонии №47 G-dur (1772). Здесь во II — медленной — части Гайдн напротив системы *Basso* дает указание *Fagotto Sempre col Basso*. Из этого можно заключить, что *без соответствующей ремарки фаготист не принимал бы участия* в исполнении медленной части. В данном случае введение фагота в медленную часть, по всей вероятности, обусловлено особенностями ее формы: это строгие фигурационные вариации, в которых использована техника двойного вертикально-подвижного контрапункта. Тема вариаций написана в песенной трехчастной форме, причем реприза представляет собой вертикальную перестановку двухголосия начального периода. Вариации строятся по принципу диминуирования, вследствие чего в партиях скрипок (в начальном периоде) и, соответственно, басов (в репризе) появляются все более мелкие длительности, вплоть до тридцатьвторых. Вероятно, именно по этой причине Гайдн и предписал участие фагота в медленной части — с ним линия баса звучит более отчетливо (см. выше цитату из гайдновского письма 1768 года, прилагавшегося к партитуре «*Applausus*»).

2а

Й. Гайдн. Симфония №47, II часть,
начало и реприза темы вариаций, тт. 1–3, 21–23

The image displays a musical score for the beginning and repeat of the variation theme from Haydn's Symphony No. 47, Part II. The score is in G major, 2/4 time, and features parts for Violin I, Violin II, Viola, and Bassoon. The first system shows the beginning of the theme with dynamics 'p' and 'con sordini'. The second system shows the repeat of the theme.

Изменение функции фагота в ранних гайдновских партитурах демонстрирует и еще один факт. В упоминавшейся выше симфонии №54 G-dur (1774) партия фагота в I, III и IV частях еще во многом трактована как *col basso* — он практически непрерывно играет с басом. Интересно, что примерно через год после сочинения симфонии Гайдн ее, очевидно, переработал и дополнил автограф партиями двух флейт, двух труб, литавр и второго фагота [14, 175]. В отличие от фагота I, фагот II играет *col basso* только в эпизодах *forte* и молчит в эпизодах *piano*, даже в тех, где фагот I играет с басом, — на это указывают ремарки *Imo Solo* и *a 2*.

Таким образом, с середины семидесятых годов в симфониях Гайдна все отчетливее проявляется тенденция к отделению фаготов от басовой партии, свидетельствующая не только об усилении самостоятельности оркестровых групп, но также и об отходе от барочных представлений о фаготе как инструменте *continuo*.

АЛЬТ

В отличие от фагота, альт уже с первых симфоний относился к обязательным инструментам гайдновского оркестра. Однако его партия нередко являлась производной от баса; композитор в таких случаях ставил указание *col basso* либо басовый ключ без нот на нотоносце альтя, копиист же, в свою очередь, выписывал ноты в исполнительских партиях октавой выше баса. Таким образом, в раннеклассических партитурах существовал «трехоктавный бас» (как называл его Ю. А. Фортунатов): одну и ту же басовую партию исполняли альты, виолончели и контрабасы.

В связи с этим возникает вопрос: необходимо ли переносить партию альта октавой ниже, если его тесситура оказывается *выше, чем у скрипок*. В 1768 году Ж. Ж. Руссо в статье *Copiste* из Музыкального словаря сформулировал правило, согласно которому альт в случае превышения высотного уровня мелодии должен был перемещаться на октаву ниже: «Не следует смешивать ключи в партии квинты¹³, или альта, меняя басовый ключ на его собственный, но необходимо транспонировать в альтовый ключ все те места, в которых он идет вместе с басом. А там, где бас идет наверх, нужно обращать внимание еще и на другое: никогда не допускать, чтобы альт поднимался выше скрипок, так что, когда бас поднимается чересчур высоко, надо брать [между ним и альтом] не октаву, а унисон, чтобы альт никогда не покидал середины, которая ему подобает» [13, 130–131]. Однако Гайдн, видимо, не всегда придерживался данного правила. Во всяком случае, есть примеры, демонстрирующие как коррекцию тесситурного положения альта относительно скрипок, так и отсутствие таковой.

Например, в медленной части симфонии №40 F-dur Гайдн не выписал полностью партию альта, ограничившись указанием *col basso*. Но во фрагменте, где альт при дублировке баса в верхнюю октаву должен был бы оказаться выше верхнего голоса, композитор выписывает на альтовой строчке перенос на октаву ниже (см. т. 77) с последующим возвращением на начальную высоту (см. т. 81).

3

Й. Гайдн. Симфония №40, II часть, т. 75–84

a

Факсимиле рукописи



б

Расшифровка

¹³ Квинта (Quinte) — одно из наименований партии альта во французском барочном оркестре (см.: [1, 253-254]).

Из того, что Гайдн выписывает необходимые тесситурные изменения, можно было бы заключить, что в партии альты позволительно делать октавный перенос и без указаний композитора. Однако есть примеры того, что выписанные фрагменты *col basso* у альты — часто всего несколько нот — тесситурно оказываются все же выше скрипок. Так, в побочной партии I части симфонии № 12 E-dur (1763) в начале очередного раздела выписан лишь первый звук (*gis'*), за которым следует указание *col basso* (т. 39 и далее). Альт, таким образом, звучит выше мелодии I скрипок.

4а

Й. Гайдн. Симфония № 12, I часть, экспозиция, т. 37–46 (факсимиле)¹⁴



¹⁴ Факсимиле воспроизводится по: [14, 179].

46 Й. Гайдн. Симфония №12, I часть, экспозиция, т. 37–46 (расшифровка)

Интересно, что в аналогичном фрагменте *репризы* (т. 132 и далее) Гайдн не использует указание *col basso*, но выписывает партию альта полностью. Во всех партиях, кроме альтовой, побочная тема в репризе транспонирована на кварту вверх, у альтов же — на квинту вниз, в результате чего они оказываются *ниже скрипок* и играют в унисон с басом:

4в Й. Гайдн. Симфония №12, I часть, реприза, т. 130–138

Рассмотрим теперь фрагмент партии альта *col basso* из I части уже упоминавшейся симфонии №7 («Полдень»). Его интерпретация не столь однозначна. Начиная с т. 42 скрипки и бас играют параллельными терциями, тогда как альт оказывается секстой выше скрипок, благодаря чему создается весьма причудливый тембровый эффект:

В автографе партитуры в данном фрагменте, а также в аналогичном фрагменте репризы, партия альта не выписана Гайдном. Если предположить, что альт непрерывно играет октавой выше басов, то в экспозиции самой высокой нотой его партии будет d^2 (т. 42), а в репризе — f^2 (т. 131). Действительно, судя по сохранившимся копиям, альт звучит выше скрипок и в экспозиции (т. 42 и далее), и в репризе (т. 129 и далее). Однако в автографе чужой рукой — вероятно, рукой копииста — в оставленную Гайдном пустой строку вписана унисонная дублировка баса [14, 178]. Такое решение вполне оправданно, так как в партитурах Гайдна редко можно найти случаи, где верхняя граница диапазона альта поднималась бы выше e^2 . (Заметим, что если в приведенном выше фрагменте из симфонии №40, пример 3, оставить партию альта без изменений, не перенося ее на октаву ниже, то он поднимется до f^2 ; впрочем, как уже было показано, Гайдн этого не допускает.) Во всяком случае, несмотря на отсутствие авторских указаний относительно октавной коррекции *col basso*, при издании 7-й симфонии в новом собрании сочинений исследователи из Института Гайдна избрали в репризе более низкое положение альта в унисон с басом. Аргументом в пользу переноса фрагментов на октаву вниз является в данном случае не следование принципу, сформулированному Руссо, но обычный для гайдновских партитур верхний тесситурный предел для этого инструмента (e^2).

56 Й. Гайдн. Симфония №7, I часть, реприза, т. 129–135

Ob. I
Ob. II
2 Cor.
in C
V-no I
conc.
V-no II
conc.
V-no I
rip.
V-no II
rip.
V-la
V-c.
obbl.
Basso
cont.

Итак, несмотря на невозможность однозначного решения некоторых вопросов, связанных с интерпретацией партии альта *col basso*, все же следует в большинстве случаев избегать переноса фрагментов *col basso* октавой ниже, если нет значительного превышения верхнего предела оркестровой тесситуры альта, типичной для гайдновской эпохи. Как видно по дошедшим до нас автографам начала 1760-х годов, Гайдн обычно тщательно выписывал такие «сомнительные» места *col basso* (см. примеры 3а, 4а), поэтому в случаях, когда альтовая тесситура остается в привычных рамках, надлежит придерживаться его собственных указаний. Поскольку в современной Гайдну исполнительской практике количество альтов в ансамбле нередко ограничивалось одним инструментом, линия альта, проведенная октавой выше баса, на слух могла уподобляться обертонам от него и потому хорошо сливаться со звучанием басовых инструментов.

По сравнению с фаготом тенденция альта к самостоятельности внешне, быть может, не столь заметна. Однако постепенно, от симфонии к симфонии (четкую хронологическую границу провести невозможно) функция этого инструмента меняется: всё реже альт дублирует бас и всё чаще — гармонически дополняет остовное двухголосие крайних голосов¹⁵.

¹⁵ Как замечает Л. В. Кириллина, лишь к концу классической эпохи партия альта в оркестре постепенно освобождается от подчиненной дублирующей функции [4, 272].

Выше мы говорили о так называемых инструментах *col basso* — наследии барочного оркестрового мышления — и об изменении их функции в гайдновском оркестре. Однако употребление приема *colla parte* этим не ограничивается. Перейдем к тем случаям, когда данный прием уже не связан с басом и распространяется на мелодическую фактуру (отметим, что речь здесь идет не о фрагментарной дублировке мелодической линии — что бывает часто, — но о дублировании партии на протяжении всей части):

- виолончель играет *colla parte Violini* (октавой ниже) в медленных частях симфоний № 14, 16 и 50;
- флейты I и II — *colla parte Violini I и II* (октавой выше) в медленной части симфонии № 9.

Рассмотрим некоторые из названных частей подробнее. В *Andante* симфонии № 14 введение облигатной виолончели, удваивающей мелодию скрипки в нижнюю октаву, не только придает основной мелодической линии особый тембровый колорит, но и приводит к возникновению многочисленных перекрещиваний с альтом (так же, как и в медленных частях 16-й и 50-й симфоний):

6

Й. Гайдн. Симфония № 14, II часть, т. 1–8

The image shows two systems of musical notation for the first part of the *Andante* movement of Haydn's Symphony No. 14, II part, measures 1-8. The first system includes staves for Violin I (V-no I), Violin II (V-no II), Viola (V-la), Violoncello (V-c.), and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The dynamics are marked 'p' (piano). The second system shows the continuation of the music, with the Viola and Violoncello parts playing a more active role.

Andante 9-й симфонии также выдержано в единой плотности звучания оркестра: тембровый план статичен и не отличается свойственной окружающим частям подвижностью оркестровой фактуры. Ведущим является принцип *colla parte*: первая флейта на протяжении всей части дублирует в октаву первую

скрипку, притом практически везде к ним присоединяются вторая скрипка и вторая флейта. Лишь местами вторая скрипка отделяется от первой (флейты тогда либо вместе дублируют первую скрипку, как в тактах 14–17, 33–36 и 46–49, либо тоже расходятся, как на границах тактов 10–11, 12–13, 42–43 и 44–45); кроме того, есть маленький фрагмент, где скрипки и первая флейта играют вместе, а вторая флейта дублирует альт (такты 4–6):

7 Й. Гайдн. Симфония №9, II часть, т. 1–6

Andante

2 Fl. *a2*

V-no I *p*

V-no II *p*

V-la *p*

Basso *p*

Отметим, что в указанных примерах речь идет не просто об уплотнении линии в унисон, но о появлении октавной «тени» основного голоса, причем октавная дублировка поручается иному (хотя и, возможно, близкому) тембру. Назовем этот прием «разнотембровой октавой».

Действительно, если рассмотренный выше прием *col basso* состоит в удвоении мелодически второстепенной (хоть и функционально значимой) линии — то здесь получает дополнительную тембровую окраску ведущий мелодический голос. В связи с этим обращает на себя внимание и особенность записи. При дублировке *col basso* Гайдн в основном ограничивается ремарками и выписывает лишь некоторые фрагменты, в медленной же части симфонии №9 флейтовая строчка выписана им от начала до конца, хотя она практически везде повторяет партию скрипок, так что достаточно было бы проставить обозначение *col violini*. Данный факт демонстрирует различие в отношении композитора к аккомпанирующим и солирующим партиям: если в одном случае фактурная функция позволяет написать *col...*, то в другом дублирующий голос выписывается полностью¹⁶. Интересно попытаться объяснить введение инструментов, играющих дублировки *colla parte* в упомянутых выше четырех случаях. Видимо, композитору соединение скрипок с флейтами или с виолончелью было важно именно как особый, специально подобранный смешанный тембр. Безусловно, для Гайдна в этом соединении отнюдь нет безличности и потери выразительности в том смысле, в каком веком позже об этом будет говорить Римский-Корсаков. Однако и о риторической приуроченности тембра, как это было в случае с приведенным

¹⁶ Также полностью выписана партия виолончели в медленной части симфонии №50. Мы имеем возможность говорить только об этих симфониях, так как оставшиеся две из упомянутых выше (№14 и 16) еще не изданы в новом собрании сочинений.

выше примером из баховской «Рождественской оратории», говорить нельзя. Дублировки Гайдна объясняются если не красочными, то осязательно-пластическими характеристиками. Важен здесь, вероятно, не только сам смешанный тембр с его «плотностью», но и то, что он выдерживается на протяжении всей части. Можно сказать, что в использовании Гайдном таких непрерывных дублировок есть своя семантика — семантика барочных ассоциаций внутри уже нового оркестрового языка крайних частей цикла. Благодаря этому становится возможным еще один контраст между частями симфонии — контраст подвижного темпа темброфактурных смен новой классической оркестровки и статичности тембрового плана, идущей от эпохи Барокко.

Мелодическое дублирование в раннеклассических партитурах напрямую отсылает нас к тембровой статике барочного письма. Новая трактовка фагота и альты, в свою очередь, демонстрирует зримую границу между капельмейстерской и композиторской инструментровкой. Уже спустя несколько лет — в 80–90-х годах XVIII века — оба инструмента займут свою нишу в классическом оркестре: фагот — как бас группы духовых инструментов, альт — как гармонический голос струнных в среднем регистре, и мало что будет напоминать о совсем еще недавней связи их оркестровой функции с эпохой Барокко. Тем ценнее для нас ранние партитуры, которые и являют эту живую связь эпох.

Список сокращений

JHW: Joseph Haydn Werke / hrsg. v. Joseph Haydn-Institut. Köln, München, Duisburg, 1958 ff.

Использованная литература

1. Барсова И. Очерки по истории партитурной нотации (XVI — первая половина XVII века). М.: МГК имени П. И. Чайковского, 1997. 571 с.
2. Березин В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. М.: ИОСО РАО, 2000. 388 с.
3. Катунян М. Учение о композиции Генриха Шютца // Генрих Шютц: сб. статей. М.: Музыка, 1985. С. 76–118.
4. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века: в 3-х ч. Ч. 3. М.: Композитор, 2007. 376 с.
5. Насонов Р. Два взгляда на Младенца Христа (история Рождества в интерпретации Х. Шютца и И. С. Баха). Очерк второй: «Как мне принять Тебя?» // Научный вестник Московской консерватории. 2010. №2. С. 52–71.
6. Римский-Корсаков Н. Основы оркестровки // Н. Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений: в 7 т. Т. III. М.: Музгиз, 1959. XIV, 805 с.
7. Семенов Ю. Предъистория композиторской инструментровки: западноевропейский ренессанс и барокко. Дис. ... канд. искусствоведения. М.: МГК имени П. И. Чайковского, 1993. 97 с.
8. Becker H. Einleitung // Geschichte der Instrumentation / Das Musikwerk. Heft 24. Köln: Arno Volk, 1964. S. 9–36.
9. Braun J., Gerlach S. Kritischer Bericht // Joseph Haydn Werke. Reihe 1. Bd. 3: Sinfonien 1761 bis 1763. Partitur. München: G. Henle Verlag, 1990. S. 189–223.
10. Colla // Риман Г. Музыкальный словарь / пер. с 5-го немецкого издания Б. Юргенсона. М.: П. Юргенсон, 1901. С. 649.
11. Colla parte // Гаррас А. Ручной музыкальный словарь, с прибавлением биографий известных композиторов, артистов и дилетантов. М.: Типография Александра Семена, 1850. С. 39.

12. *Colla parte; colla voce* // Музыкальный словарь Гроува / ред. Л. Акопян. М.: Практика, 2001. С. 1065.
13. *Copiste* // *Rousseau, J. J. Dictionnaire de Musique*. Paris: Chez la veuve Duchesne, 1768. P. 123–131.
14. *Gerlach S. Haydns Orchesterpartituren. Fragen der Realisierung des Textes* // *Haydn-Studien*. Bd. V. Heft 3. Köln: Joseph Haydn-Institut, 1984. S. 169–183.
15. *Gerlach S. Joseph Haydns Sinfonien bis 1774. Studien zur Chronologie* // *Haydn Studien*. Bd. VII. Hefte 1/2. Köln: Joseph Haydn-Institut, 1996. S. 1–287.
16. *Haydn J. Erklärungen* // *JHW. Reihe XXVII*. Bd. 2: *Applausus*. Partitur. München: G. Henle Verlag, 1969. S. 1–2.