

УДК 78. 087.3

Л. А. Купец

О БЕДНОМ КВАРТЕТЕ ЗАМОЛВИТЕ СЛОВО ИЛИ ВЕРДИ КАК СИМФОНИСТ

Роджер Паркер в Музыкальном словаре Гроува 2001 г. приводит чрезвычайно скромный список невокальных творений великого оперного композитора Дж. Верди. Среди них три ранних оркестровые сочинения 1830-х гг. (*Sinfonia A dur*, *Sinfonia D dur*, *Adagio*), два фортепианных, датируемых 1840–1860 гг. (*Romanza senza parole*, *Waltz*) и одно камерно-инструментальное произведение (*String Quartet*). Несмотря на авторитет и фундаментальность издания Гроува, струнному квартету — герою нашей истории — уделено в нем одно предложение: что-когда-где он был создан [7]. Да и в фундаментальной отечественной монографии Л. Соловцовой о Верди этому произведению посвящено только полторы страницы, из которых треть занимают нотные примеры [3, с. 313–314]. Все это свидетельствует, вероятно, не столько о пренебрежении этим произведением, сколько оценкой его как незначительного для творчества Верди. И, казалось бы, история создания квартета эту версию подтверждает.

Известно, что появление этого квартета было случайным. В течение зимы 1872–1873 гг. композитор был в Неаполе, где ставили две его последние оперы — «Дон Карлос» и «Аида». Вскоре после постановки «Дона Карлоса», его ведущее сопрано Тереза Штольц заболела, и репетиции к «Аиде» пришлось отложить. В образовавшее свободное время марта, Верди занимался, сочиняя струнный квартет. На 1 апреля он пригласил группу друзей из 7–8 человек в отель Делла Кроцелле (*Crocelle*) где, не говоря ни одного вступительного слова, четыре исполнителя вошли в фойе и сыграли квартет. Так состоялась премьера квартета ми минор. Это были скрипачи братья Пинто, альтист Сальвадоре и виолочелист Джьяритьелло (*Pinto, Salvadore, Giarritiello*). Хотя исполнение было воспринято с энтузиазмом, и тут же повторилось еще раз, Верди сказал умоляющим голосом, что он писал это «просто для развлечений» и «никогда не придавал никакого значения этой пьесе» [цит. по: 8, р. 2]. На три года он запретил его публикацию и исполнение и смягчился только в 1876 г., после того, как стали поступать постоянные запросы от музыкальных обществ к его издателю Джулио Рикорди¹.

¹ О разом возникшей популярности квартета свидетельствует тот факт, что сразу после премьеры в 1873 г. известный австрийский музыкант, пианист-виртуоз Альфред Яель сделал и опубликовал фортепианное переложение этого произведения. Альфред Яель (нем. *Alfred Jaell*; 1832–1882) — австрийский пианист, композитор, педагог. Впервые выступил на сцене в 11 лет в Венеции. Учился у К. Черни, брал уроки у И. Мошелеса, возможно у Ф. Шопена и Ф. Листа. Концертировал по Италии, Франции, Германии, Польше, России. Совершил успешное концертное турне по Америке, где оставался в течение трех лет (1851–1854). Дебютировал там вместе с А. Пати и У. Булем. Был придворным пианистов в Ганновере (1855). Внезапно умер в Париже в возрасте 49 лет, оставив вдовой

По мнению музыковеда Ричарда Уигмора, пренебрежительное отношение Верди к своему детищу не следует принимать полностью за чистую монету. Вполне может быть, что нежелание публиковать работу были связаны с его глубоким восхищением квартетами Гайдна, Моцарта и Бетховена и неким ощущением, что он, итальянец, посягает на территорию, которую по праву занимают великие венские музыканты [см. 8, р. 2]².

Итак, что собой представляет этот квартет? В нем четыре непрограммные части:

I. Allegro (e moll)

II. Andantino (C dur)

III. Prestissimo (e moll)

IV. *Scherzo fuga*. Allegro assai mosso (e moll — E dur)

Первая часть написана в классической сонатной форме с ярким контрастом главной и побочной партий, мотивной разработкой а ла бетховенского типа на теме главной партии и несколько динамизированной репризой с кодой. Л. Соловцова, как и Уигмор, отмечает сходство между главной партией квартета и мотивом Амнерис в «Аиде», изображающим ревность [3, с. 314].

Пример 1

The image displays a musical score for a string quartet, specifically the first movement. The tempo is marked 'Allegro. ♩ = 120.' The instruments listed are Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The first system includes dynamics such as 'dol.' (dolce), 'sotto voce', 'legato', and 'pp' (pianissimo). The second system continues the musical development with 'legato dolce' and 'pp' markings. The notation includes various musical symbols like notes, rests, and slurs.

свою 31 летнюю жену Мари. Является автором более 200 сочинений: салонных пьес, фантазий, эффектных транскрипций из Вагнера, Шумана, Мендельсона, которые теперь забыты. Среди его известных учеников были американцы — Бенджамин Ланг (Benjamin Johnson Lang) и Самюэль Сэнфорд (Samuel Simons Sanford).

² О знакомстве Верди с камерными сочинениями и симфониями Гайдна, Моцарта, Бетховена и Мендельсона см., например: [3, с. 17], [1, с. 245].

Побочная партия по фактуре и песенной мелодики ассоциируется у Р. Уигмора с музыкой Мендельсона [8, р. 2].

Вторая часть создана как явно жанровая на 3/4 и балансирует где-то между менуэтом и мазуркой. Уигмор ссылается на дух Гайдна, который там слышен, по его мнению [8, р.2]. Но, скорее, эта музыка напоминает романтическое балетное адажио своей изысканностью гармонии, вокальностью мелодики и пиццикато струнных. Тональность до мажор в крайних частях сложной трехчастной формы с привкусом ля минора в контрастной середине устойчиво завершают балетные ассоциации.

Пример 2

Andantino. $\text{♩} = 88.$
con eleganza
dolcissimo
pp
pp
 pizz. arco pizz. arco pizz. arco pizz. arco pizz. arco pizz. arco

Резкие акценты и внезапные динамические контрасты в третьей части, звучащей вновь в ми миноре, наполняют это скерцо демонической энергии. В результате крайние разделы формы Да саро, как указывает Джулиан Баден, напоминает балетную музыку Верди в «Макбете»³. Кроме этих аллюзий можно отметить стаккатные элементы этого раздела, которые подобны Скерцо Бетховенского финала квартета ор. 135. А основное Трио является откровенно итальянским: восхитительная мелодия спета виолончелью под простой аккомпанемент пиццикато остальных инструментов.

Четвертая часть представляет собой фугу. И до Верди были прецеденты использования фуги в финалах классических квартетов, например, у Гайдна или Бетховена ор. 59 № 3. Блестящая контрапунктическая техника, калейдоскопические изменения текстуры и непрестанная хроматика, размывающая тональность, — все это, по убеждению Р. Уигмора, напрямую подготовило и предвосхитило финальный ансамбль в «Фальстафе», появившийся только 20 лет спустя [8, р. 3].

³ См.: [8, р. 3].

Пример 3



Пример 4



Те же Уигмор и Баден, тем не менее, утверждают яркую индивидуальность квартета и его уникальность в контексте этого жанра во второй половине XIX в. Это время считается для квартетного искусства не слишком прибыльным: в основном культивируются сочинения венских классиков, и лишь два современника

Верди предлагают собственное прочтение жанра — это Й. Брамс и А. Дворжак. Но если струнные квартеты Брамса (а их всего 3) написаны примерно в одно время с вердиевским⁴, то Дворжак со своими 14 квартетами уже принадлежит более концу века, когда интерес к камерной музыке становится явственным в Европе⁵. Следовательно, можно предполагать, что Верди, следуя за слушательскими нормами и вкусом 1860–1880 гг., действительно вполне сознательно считал этот жанр недостойным специального внимания — в сравнении с крупными полотнами, например, оперными и хоровыми (Реквием памяти А. Мандзони был написан примерно в одно время с квартетом).

Более того, мнение самого Верди о том, что существует определенное различие между жанрами, точнее ориентация на чистоту жанра, было высказано в 1884 г. по отношению к «усиленному» использованию оркестра в опере его младшим современником Дж. Пуччини. Так, по поводу его ранней оперы Верди в своем письме к графу О. Арривабене от 10 июня 1884 г. утверждал: «Однако, кажется, что у него здесь преобладает элемент симфонический! Это неплохо, только в этом надо быть осторожным. Опера есть опера, а симфония есть симфония, и я не думаю, что в опере следует писать симфонические отрывки только для того, чтобы потешить оркестр!» [1, с. 244]. Сам Верди симфоний не писал, но его увертюры, а точнее синфонии (*Sinfonia*) в(к) операх(ам) имеют устойчивую модель своеобразного музыкального дайджеста будущей оперной интриги⁶. Этот жанр присутствует в его творчестве, начиная с 1830-х, будучи самостоятельным непрограммным произведением и еще никак не связанный с операми, и вплоть до «Отелло», различаясь размерами: от четырех минут звучания в «Аиде и шести в “Луизе Миллер” — до восьми в “Набукко” и “Силе судьбы”, и даже почти девяти минутах в “Сицилийской вечерне”»⁷.

Так чем же этот квартет выделяется среди своих исторических коллег?

Во-первых, без сомнения, **оперностью всех мелодий**, которые — как это свойственно Верди, — чрезвычайно хорошо запоминаются и исключительно шлягерны (в хорошем смысле этого слова).

Во-вторых, квартет обладает **яркой театральной программностью** всех элементов музыкального языка, т. е. их узнаваемостью и возможностью объяснить «сюжет» каждой части и каждого фрагмента музыки: какого персонажа можно увидеть за этой темой и что происходит в репризе, коде и др. (наподобие оперного подтекста в симфониях Моцарта). Сюжет квартета ми минор однозначно можно трактовать как драматический сюжет о несчастной любви с трагиче-

⁴ Например, квартеты № 1 (с moll) и № 2 (а moll) ор. 67, посвященные Т. Бильроту, были закончены Брамсом в 1873 г., а в 1875-м завершён квартет ор. 67. О струнных квартетах Брамса см. [2].

⁵ В 1875 г. был создан Второй струнный квартет Дворжака, переделанный автором в 1888-м. Третий квартет был написан чешским композитором только в 1893 г. О влиянии Вагнера и Брамса на ранние камерное творчество Дворжака см.: [4].

⁶ Вместо понятия *Sinfonia* в отечественных изданиях используется слово «увертюра».

⁷ Напомним, что в его операх есть и балетные сцены, например, в «Макбет», «Доне Карлосе» или «Сицилийской вечерне».

ским концом с национально-политическим подтекстом, разворачивающийся в режиме всех вердиевских опер⁸.

В-третьих, прекрасное знание психологии своей аудитории с ее оперными стандартами и пристрастием к сжатию драматического действия к концу (что создает привкус почти хронотопа), приводят Верди к **интересным композиционно-временным решениям**, когда первые две части вдвое больше двух последних, которые идут в быстрых и очень быстрых темпах.

В-четвертых. Несмотря на использование классического состава квартета, Верди уделяет повышенное внимание к альту и особенно **виолончели**, которой отдано на откуп множество сложных технических фрагментов. И вообще, виолончель кажется главным персонажем этого произведения. Да и у остальных инструментов **техническая составляющая** в целом выглядит не просто солидно, а весьма впечатляюще в квартете.

И, наконец, в-пятых, наряду с детальнейшим образом прописанную партитуру квартета, он обладает **крупным мазком театрального действия**. По замечанию Л. Соловцовой, части квартета «не похожи на классический камерный цикл, а воспринимаются скорее как оркестровая сюита» [3, с. 312–314]. В сочинении отсутствует камерность высказывания, и он слышится как скорее переложении некоего более весомого жанра — например, симфонии, — черта свойственная также квартетам Гайдна или же сонатам Бетховена. У Верди таким жанром явно выступает опера. И сам композитор еще в 1877 году разрешил исполнение этого сочинения в переложении для 80 инструментов, считая, что его квартет требует часто более мощного звука, нежели один инструмент из каждой группы струнных⁹.

Следовательно, можно предполагать, что, по мнению самого композитора и его потенциальных слушателей (чей вкус он хорошо знал), его сочинение никак не укладывалось в музыкальную картину мира второй половины XIX в., где квартет слышался сугубо камерное сочинение в русле немецкой школы. В то время как вердиевское сочинение идет по пути скорее итало-французского понимания симфонизма и симфонии как жанра фактически театрального, близкого опере и балету, с присущими им театральностью, жестовой основой и квази-оперным началом. В этой тенденции квартет Верди близок, например, симфониям Ж. Бизе и Ш. Гуно.

В XX же в., несмотря на повышение статуса и рейтинга квартета у композиторов, тем не менее, этот жанр уходит еще дальше в сторону субъективной интерпретации мира, интимного поля экзистенциального Я. На этом фоне квартет Верди выглядит не просто маргинальным, а можно сказать странным — его логика и смысл становится непонятным для современной публики, ориентированной и выросшей в ауре интеллектуальной чистой музыки инструментальных жанров. И поэтому, вероятно, квартет в своем первоизданном виде практически

⁸ О национальном подтексте и социально-политическом контексте опер Верди см. последние работы американского музыковеда Р. Мавен: [6; 7].

⁹ См. об этом интересное примечание в сноске: [3, с. 314].

не исполняется в наши дни. Зато его скрытый потенциал «крупного жанра» нашел выход в версиях для оркестра. Первым это сделал А. Тосканини в переложении для струнного оркестра. И сейчас, в начале XXI в., на YouTube можно найти сразу несколько свежих вариантов оркестровых версий: и для струнного ансамбля — «CAMERATA BERN»¹⁰, и для струнного оркестра — например, премьеры в Риме 2013 г. переложения К. Хемана, которое было исполнено оркестром Национальной академии Санта-Чечилия под руководством дирижера сэра Антонио Папано¹¹.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Верди Дж.* Избранные письма / Сост. и примеч. А. Д. Бушен. 2-е изд. Л.: Музыка, 1973. 352 с.
2. *Лавелина Ж. А.* Музыкально-исторический контекст как фактор оценки художественной значимости инструментальных квартетов Иоганнеса Брамса: автореф. дисс. ... канд. иск. Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск, 2005. 19 с.
3. *Соловцова Л. А.* Джузеппе Верди. 3-е изд., доп. и перераб. М.: Музыка, 1981. 414 с.
4. *Сударева М. А.* Камерно-инструментальное творчество Антонина Дворжака: автореф. дисс. ... канд. иск. Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 2012. 24 с.
5. *Marvin R. M.* Verdi, Nationalism, and Cultivation of the Folk Idiom: His Stornelli of the 1860s // *Verdi Forum* 26–27 (1999–2000). New York. 2003, pp. 33–38.
6. *Marvin R. M.* The Victorian Violetta: The Social Messages of Verdi's *La traviata* // *Art and Ideology in European Opera*. Edited by R. Cowgill, Cl. Brown, and D. Cooper. Woodbridge: Boydell, 2010, pp. 224–240.
7. *Parker R.* Verdi, Giuseppe (Fortunino Francesco) // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. In the 29-volume second edition. Grove Music Online / General Editor — Stanley Sadie. Oxford University Press. 2001.
8. *Wigmore R.* Verdi and Strauss: String quartets [аннотация на CD]. London, 1999. pp. 2–3.

¹⁰ См.: URL: <http://www.youtube.com/watch?v=grwHvLwTR88> (дата обращения: 25.11.2015)

¹¹ См.: URL: <http://www.youtube.com/watch?v=fBDyQHHeZ00> (дата обращения: 25.11.2015)