

Н. А. БОБЫРЬ

Саратовская государственная консерватория (академия)

им. Л.В. Собинова

УДК 787.2

О ТЕМБРОВОЙ ФУНКЦИОНАЛЬНОСТИ АЛЬТА В СТРУННЫХ КВАРТЕТАХ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ XIX ВЕКА

Альт никогда не был достаточно популярен среди композиторов как сольный инструмент. На протяжении нескольких столетий создание сольной альтовой литературы носило в некоторой степени случайный характер, поэтому на примере немногочисленного сольного альтового репертуара довольно трудно проследить путь раскрытия композиторами потенциала его выразительных возможностей. Иная ситуация сложилась в камерно-инструментальной сфере, особенно – в жанре классического струнного квартета. С самого начала развития этой области творчества альт прочно занял положение среднего голоса в составе. Несмотря ни на какие «трудности», переживаемые им как сольным инструментом, в жанре квартета, пользующемся большой популярностью у многих композиторов, он неизменно присутствовал.

Для оркестровых партитур композиторов-классицистов внутри струнной группы в большой степени характерна типизация функций: каждый инструмент имел своё относительно устойчивое функциональное значение, соответствующее особенностям строя. Функция баса поручалась виолончелям и контрабасам, мелодию, кроме редких случаев, когда она звучала в нижнем регистре, вели первые скрипки. Функция средних голосов также была типизирована и устойчиво закреплена за партией альтов и вторых скрипок, за исключением эпизодов, когда вторые скрипки исполняли мелодию вместе с первыми [2]. Струнный квартет развивался бок о бок с жанром симфонии, поэтому модель функциональности струнных инструментов в них была во многом схожей, вследствие чего альтовый тембр в квартете долгое время оставался в тени скрипок и виолончели.

Постепенно функции альтового тембра всё более обогащались, следуя творческим требованиям и художественным задачам различных музыкальных эпох, направлений и стилей. Огромную роль в процессе раскрытия выразительных ресурсов тембра альты в струнном квартете сыграли сочинения русских композиторов. В данной статье мы попытаемся проследить процесс обогащения тембровой функциональности альты в произведениях русских композиторов XIX века на материале струнных квартетов М. И. Глинки, П. И. Чайковского и А. П. Бородина.

В камерной инструментальной музыке М. И. Глинка во многом явился «первопроходцем» среди соотеч-

ественников, и его творчество послужило ориентиром для последователей. Сложно было вместить в рамки европейских музыкальных традиций национальные особенности русской музыки, Глинка был одним из первых, кто сумел это сделать. Хотя его струнные квартеты не ставятся в один ряд с лучшими сочинениями жанра, для русского квартетного искусства они сыграли определяющую роль.

Оба струнных квартета М. И. Глинки – *D dur* и *F dur* – относятся к раннему периоду творчества композитора. Квартет *F dur* (1830) – последнее произведение этого периода – отличается проявившейся здесь «технической уверенностью созревающего мастера» [3, с. 137]. Квартет написан в традициях венских классиков, что отразилось, в частности, на особенностях фактуры и голосоведения. Если в средних частях – *Andante con moto* и Менуэте – альтовая партия практически не выходит за пределы аккомпанирующей функции, то в крайних частях, действуя в соответствии со спецификой формы и стиля, композитор находит альтовому тембру достаточно яркое применение.

Царящее в музыке I части квартета (*Allegro spiritoso*) состояние светлого умиротворения ненадолго прерывается предельно лаконичной разработкой. Основная тональность *F dur* сменяется на *c moll*, в изначальном певучий первый мотив главной партии на верхнем звуке композитор выписывает акцент, придавая этим музыке решительно-призывный характер. Именно альту композитор поручает первое проведение тематического материала в фугато (такт 66): после господствующего в экспозиции ясного, светлого тембра скрипки, матовый альтовый тембр добавляет ощущение сумрачности и тревожности. В репризе Глинка выписывает в альтовой партии проведение как главной (такт 89), так и побочной темы (такт 101), реализуя таким образом тембровую вариативность.

Уже в *F dur*'ном квартете ощущается, что Глинка проявлял к альту особый интерес. Во втором же квартете альтовый тембр выводится композитором временами на позицию солирующего инструмента.

Квартет *D dur* (1824) не был завершён, что характерно для многих ранних сочинений Глинки, названных автором монографии О. Е. Левашёвой «творческой лабораторией» [3, с. 126]. Вероятней всего, современники Глинки не были знакомы с этим



сочинением: только в середине XX века, благодаря усилиям советских музыкантов Н. Я. Мясковского и В. П. Ширинского, Квартет стал доступен для исполнения.

Остановимся на II части квартета – Теме с вариациями – лирическом центре цикла. Тема напоминает старинный европейский танец бурре как стилем, так и царящей в ней атмосферой светлой безмятежности. В первой вариации сохраняется светлое настроение, лишь жанровость с танцевальной меняется на песенно-лирическую. Вторая вариация написана в скерцозно-шутливом характере. На фоне переходящего от вариации к вариации жизнерадостного настроения совершенно неожиданно возникает третья вариация, поражающая глубиной и драматичностью содержания. Именно здесь Глинка обращается к альтовому звучанию, подчёркивая внезапную смену настроения музыки и с помощью тембровых ресурсов. Густое, насыщенное и вместе с тем матовое звучание альты усиливает романтическую взволнованность и проникновенность мелодии вариации.

В вариациях *D dur* Квартета высветилась новая грань альтового тембра, связанная исключительно с особенностью русской музыкальной культуры того времени: *инструмент «запел» низким бархатным тембром мелодию романсового типа, наполненную романтической взволнованностью*. Видимо, именно в таком амплуа Глинку в большей степени привлекали колористические возможности альты. Неслучайно примерно в это же время появляется его Соната для альты и фортепиано (1825), которая и в наше время занимает значимое место в концертном репертуаре каждого альтиста [5, с. 151].

А. П. Бородин во многом продолжил путь, проложенный Глинкой, синтезируя традиционные классические европейские жанры с русской национальной музыкой. Как и Глинка, Бородин написал только два струнных квартета, но оба они относятся к числу зрелых камерно-инструментальных произведений. Первый квартет создан в 1879 году, Второй – в 1881 году.

Образная сфера квартетов Бородина раскрывает лирическую сторону творческого дарования композитора и при этом часто реализуется путём обращения к народным жанрам. Важнейшим в этом отношении следует назвать жанр народной многоголосной песни, проявившийся в излюбленном и наиболее примечательном в квартетном творчестве Бородина виде изложения – «поющем гомофонном многоголосии» [1, с. 154]. Главенствующая художественная значимость в нём сохраняется за верхним голосом, но певучие и подвижные нижние голоса фактуры, образуя аккордовое движение по вертикали, в то же время не являются простым аккомпанементом.

Кроме того, композитор, чутко чувствуя специфику ансамбля струнных инструментов, опирается на его способность к «перетеканию» мелодии из голоса в голос в полифоническом изложении му-

зыкальной мысли, также зачастую носящем черты изложения народной многоголосной песни. Всё это как нельзя лучше позволяет рельефно высветить тембр каждого инструмента в ансамбле, что нередко приводит к ассоциации с человеческим голосом в песне.

В Первом квартете *A dur* тембр альты представлен композитором наиболее выразительно. Музыкальная ткань медленного вступления, которым открывается I часть (Moderato. Allegro), с первых же тактов окрашена альтовым колоритом. Мелодия, звучащая в голосе первой скрипки, сопровождается колышущимися нисходящими синкопами у альты в нижнем регистре, создающими умиротворенно-задумчивое настроение (такты 1–10). Постепенно и остальные голоса вовлекаются в мелодическое движение, музыка как бы «оживает» и подготавливает появление подвижной, приподнято-светлой темы главной партии.

В проведении побочной партии Бородин интересно продумывает передачу темы из голоса в голос. Начало мелодической линии выписано в партии первой скрипки, контрапунктом к которой звучит выразительный подголосок альты (такты 185–198). Далее альт подхватывает мелодию, а подголосок – вторая скрипка (такты 199–207). Так мелодия органично переходит из голоса в голос, охватывая все инструменты партитуры.

Наиболее интересна в отношении тембрового применения альты II часть квартета (Andante con moto, *fis moll*). Открывается она благородной печальной двухголосной мелодией народного склада, имитирующей лирическую протяжную песню (такты 1–7). Верхний голос выписан в партии первой скрипки, которому «подпевает» альт. Такое тембровое и регистровое соотношение голосов напоминает исполнение в народном хоре сопрано и альтом печальной народной песни. Причем эффект народного колорита возникает именно за счёт использования *матового тембра альты в среднем регистре*.

В среднем разделе части – фугато (Un poco più mosso) – возникает новый образ. Хроматическая тема и нижний регистр инструментов, исполняющих её, создают ощущение сумрачности со зловещим оттенком. Не случайно на передний план здесь выходят тембр виолончели, начинающей тему, и альты, подхватывающего её вслед за виолончелью (такты 69–75). Здесь Бородин следует традиции, берущей начало ещё в творчестве Бетховена, безошибочно определившего тревожный колорит нижнего и среднего регистров альты. По мере всё нарастающего возбуждения регистр постепенно осветляется. Мелодический материал переходит к скрипкам, но виолончель и альт неизменно поддерживают ощущение тревоги в нижнем регистре.

Таким образом, если в творчестве Глинки альт зазвучал *голосом, исполняющим городской романс*, то

у Бородина *альтовый тембр приобрёл окраску именно народного голоса*.

П. И. Чайковским написаны четыре струнных квартета, первый из которых относится к сочинениям студенческих лет – его традиционно принято считать учебным. В годы творческой зрелости композитором были созданы три квартета, причём все – в течение небольшого промежутка времени: с 1871 по 1875 годы. Наиболее интересными в отношении тембровой функциональности альтя представляются II и III части из Первого струнного квартета (*D dur*).

В основу II части квартета (*Andante cantabile*) легла русская песня, претерпевшая существенные изменения и приобретшая присущие Чайковскому черты проникновенного лиризма, душевной чистоты. По благородству и возвышенности чувств музыка II части является одним из самых замечательных мелодических достижений композитора. По мнению некоторых исследователей творчества квартетного жанра, *Andante cantabile* явилось первым примером безупречного синтеза фольклорных черт и квартетного жанра после «Русских квартетов» Бетховена [4, с. 74].

Фольклорная основа части обуславливает и фактуру изложения. В теме крайних разделов части мелодия, звучащая в партии первой скрипки, обрамляется подголосками других инструментов, по типу русских народных песен, поэтому среди них трудно выделить более значимые голоса. Однако некоторые подголосочные моменты заставляют обратить на себя внимание. К таким, в частности, относится «переключка» украшенных мелизмами музыкальных фраз первой скрипки и альтя (такты 19–29).

Интересна в отношении тембрового решения реприза первой темы части. Первый раз она звучит на рр в унисон у трёх верхних инструментов, в сопровождении подголоска песенного плана в партии виолончели. При втором и третьем проведениях темы от верхних голосов «отслаивается» альт и ведёт свой самостоятельный подголосок (такт 114), скрипки же играют в октавный унисон. Так композитор *добивается эмоционального развития* при казалось бы неизменном проведении одной и той же мелодии, не только динамическими, но и *темброво-фактурными средствами*.

В Скерцо, следуя тенденциям романтиков, Чайковский преподносит слушателям образы фантастической сферы. В большей степени это ощущается в Трио, тогда как крайние части Скерцо представляют

собой по жанру напряжённый характерный танец. Трио обращает на себя внимание в тембровом отношении. Здесь звучит диалог «угрожающего», пасмурного тембра альтя и плачущих интонаций скрипки в высоком регистре. Интересно, что во время проведения темы скрипки, альт дублирует мелодию в октавный унисон и *присутствием своего тембра ни на секунду не даёт ускользнуть ощущению таинственной, фантастической сферы*.

Квартетное творчество Чайковского несомненно стало ещё одной важной страницей в освоении тембровых красок альтя в жанре квартета. В образно-смысловом отношении его функциональность здесь разнообразна: это и фольклорная сфера, где матовый оттенок альтя ассоциируется с народным низким женским голосом, и – что особенно важно – фантастическая сфера. Если западноевропейские композиторы-классики и романтики активно пользовались свойственной инструменту сумрачной краской нижнего регистра в достижении образов меланхолических и даже трагических, связанных непосредственно с психологическим, внутренним состоянием, то Чайковский использовал это же тембровое качество альтя *во внешней сфере, – в мистической, враждебной сфере образов*.

По результатам наблюдений можно сделать следующие выводы. Отталкиваясь в своих сочинениях от канонов, сложившихся в творчестве композиторов-классиков, мастера русской квартетной школы внесли в квартет национальный колорит. Это привело к изменению роли инструментального тембра в воплощении музыкального образа. В квартетном творчестве М. И. Глинки альтя впервые приравнивается к человеческому голосу, исполняющему взволнованную мелодию романсового типа. В квартетах А. П. Бородина и П. И. Чайковского тембр альтя предстаёт в качестве участника народного многоголосного пения. Следуя образным устремлениям западноевропейского романтизма, русские композиторы обратились к фантастической сфере, где неясный, матовый оттенок альтя стал применяться для усиления эффекта таинственности и нереальности. Кроме того, укрепилась позиция низкого альтя регистра в психологической образности как символа сумрачности и тревожности. В квартетном творчестве русских композиторов XIX века в значительной степени расширилась функциональная значимость тембра альтя и обогатились его выразительные качества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Головинский Г. Камерные ансамбли Бородина. М.: Музыка, 1972. 312 с.
2. Карс А. История оркестровки. М.: Музыка, 1990. 304 с.
3. Левашёва О. Михаил Иванович Глинка: монография: в 2 кн. М.: Музыка, 1987. Кн. 1. 381 с.

4. Моисеев Г. Камерные ансамбли П. И. Чайковского. М.: Музыка, 2009. 296 с.
5. Понятовский С. История альтя искусства. М.: Музыка, 1984. 224 с.



 REFERENCES 

1. Golovinskiy G. *Kamernye ansambli Borodina* [Borodin's Music for Chamber Ensemble]. Moscow: Muzyka Press, 1972. 312 p.

2. Kars A. *Istoriya orkestrovki* [Carse, Adam. History of Orchestration]. Moscow: Muzyka Press, 1990. 304 p.

3. Levasheva O. *Mikhail Ivanovich Glinka: monografiya. V 2 kn. Kn. 1* [Mikhail Ivanovich Glinka: Monographic Work in Two Volumes. Vol. 1]. Moscow: Muzyka Press, 1987. 381 p.

4. Moiseev G. *Kamernye ansambli P. I. Chaykovskogo* [Tchaikovsky's Music for Chamber Ensemble]. Moscow: Muzyka Press, 2009. 296 p.

5. Ponyatovskiy S. *Istoriya al'rovogo iskusstva* [The History of Performance on the Viola]. Moscow: Muzyka Press, 1984. 224 p.

————— **О тембровой функциональности альты
в струнных квартетах русских композиторов XIX века** —————

Жанр струнного квартета является благодатной почвой для исследования пути раскрытия композиторами потенциала выразительных возможностей альты. В данной статье предпринимается попытка проследить процесс обогащения тембровой функциональности альты в произведениях русских композиторов XIX века на материале струнных квартетов М. И. Глинки, А. П. Бородин и П. И. Чайковского. Привнесение в классический жанр особенностей русской национальной музыки и черт западноевропейского роман-

тизма привело к изменению роли тембра альты в воплощении музыкального образа. Альт впервые оказался представлен в роли человеческого голоса, исполняющего мелодию романсового типа или народного многоголосного склада. В воплощении фантастической образности альтовый тембр стал применяться для усиления эффекта таинственности и нереальности.

Ключевые слова: тембровая функциональность, русские композиторы, альт, струнный квартет

————— **About the Timbre Functionality of the Viola in String Quartets
by 19th Century Russian Composers** —————

The genre of the string quartet presents a fertile ground for studying the paths of discovery by composers of the potential of expressive means of the viola. The present article attempts to follow the process of enrichment of the timbre functionality of the viola in works by 19th century Russian composers on the material of string quartets by Mikhail Glinka, Alexander Borodin and Piotr Tchaikovsky. The introduction of features of Russian national music and traits of Western European romanticism into this classical genre led to a change of the role of the viola timbre

in the manifestation of the musical image. For the first time the viola was presented in the role of the human voice performing melodies in the veins of art song or folk polyphonic texture. Because it manifested fantastic imagery the viola timbre began to be applied for intensification of the effect of mysteriousness and non-reality.

Keywords: timbre functionality, Russian composers, viola, string quartet

Бобырь Наталия Алексеевна

аспирантка кафедры теории музыки и композиции

E-mail: bobirnatalja@yandex.ru

Саратовская государственная консерватория

им. Л. В. Собинова

Российская Федерация, 410012 Саратов

Natalia A. Bobyr

Graduate student of the Music Theory

and Comrosition Department

E-mail: bobirnatalja@yandex.ru

Saratov State L. V. Sobinov Conservatory

Russian Federation, 410012 Saratov

