

ЛЕЙТТЕМБР АЛЬТА В ТРАКТОВКЕ РОМАНТИЧЕСКОГО ОБРАЗА

С.О. Караева¹

¹ Краснодарский государственный институт культуры, Краснодар, 350672, Российская Федерация

Аннотация. История применения тембра альты в оркестре имеет долгий путь: от функции дублирования до сольных партий, требующих высоких профессиональных качеств исполнителя. Активное применение специфического тембра альты и его особой красочности в оркестровом звучании берет начало в творчестве композиторов-романтиков. Возможности тембра альты – безграничны. Его красками можно передать различные градации настроения героя, его отношение к окружающей действительности и реакцию на события, изобразить обстановку действия, звуковые и шумовые эффекты. Тематизм и синтез стилей и жанров эпохи романтизма открыл новые грани и краски этого тембра, близкого человеческому голосу. При этом каждый композитор привносит свой вклад в развитие партии альты в оркестре, используя различные варианты технических приемов игры, экспериментируя в области сочетания альты с тембрами других инструментов. В данной статье приведены наиболее яркие примеры применения альтового тембра в симфонических произведениях композиторов-романтиков: сольные эпизоды, сочетание тембра альты с другими инструментами симфонического оркестра, а также применение альты в качестве лейттембра.

Ключевые слова: лейттембр, альтовое искусство, романтизм, программный симфонизм, Г. Берлиоз.

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Караева, С.О. Лейттембр альты в трактовке романтического образа. *Вестник музыкальной науки.* 2020. Т. 8, № 3. С. 66–73. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10046.

THE LEITTIMBRE OF VIOLA IN EXEGESIS ROMANTIC REPRESENTATION

S.O. Karaeva¹

¹ Krasnodar State Institute of Culture, Krasnodar, 350672, Russian Federation

Abstract. The history of using the Viola timbre in an orchestra has a long way. The Viola timbre would be used from the function of duplicating to solo parts. It requires high professional qualities of the performer. The active use of a specific Viola timbre and its special colorfulness in the orchestral sound originates in the work of romantic composers. The possibilities of the Viola's timbre are limitless. Its color palette can convey various gradations of the hero's mood, his attitude to the surrounding reality and reaction to the events of the plot, to depict the situation of the action, sound and leading filling effects. The thematics and synthesis of styles and genres of the romantic era opens up new facets and musical color gamma of this timbre, as well as the human voice. At the same time, each composer brings his own contribution to the development of the Viola part in the orchestra, using multiple variants of playing techniques, experimenting with combinations of the Viola with the timbres of the other instruments. The most remarkable examples of the use of the Viola timbre are quite briefly presented in the current article. Therefore, the solo episodes, the combination of the Viola timbre with other instruments of the Symphony orchestra, as well as the use of the Viola as a leittimbre, all of the listed here are worthy to consider.

Keywords: leittimbre, the Viola art, the romanticism, the program symphonic style, H. Berlioz.

Conflict of interests. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation. Karaeva, S.O. (2020), "The leittimbre of viola in exegesis romantic representation", *Journal of Musical Science*, vol. 8, no. 3, pp. 66–73. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10046. (in Russ.)

Художественный смысл музыкального произведения рождается в результате переплетений различных музыкальных средств. В области музыковедения при анализе музыкального образа необходимо учитывать все компоненты музыкального целого, среди которых тембровая сторона звука служит одним из важнейших факторов в передаче художественного содержания произведения. Тембр инструмента, обладая своеобразной «портретной» характеристикой, – палитра красок в руках музыканта.

По мнению многих исследователей (Володин А., 1970; Гарбузов Н., 1956; Назайкинский Е., 1964; Рагс Ю., 1981) именно тембр является наиболее целостной характеристикой при восприятии звука. При этом многие труды в области инструментоведения (Веприк А., 1961; Кожухарь В., 2010; Рогаль-Левицкий Д., 1953) лишь отчасти затрагивают проблемы тембра, выявляя преимущественно статические характеристики звучания, ставшие традиционными в музыкальной практике. Различные аспекты анализа тембровой составляющей звучания освещаются в многочисленных работах по теории, истории и методике смычкового исполнительства (Гринберг М., 1967; Казанский В., 1928; Мартышева Т., 2011; Маршанский С., 2012).

В эпоху расцвета романтизма тембр в музыке становится одним из стержневых элементов драматургии музыкальных произведений. При-

знание тембра феноменом многосоставным, многопараметровым – одно из основных завоеваний музыковедческой мысли последнего времени. Понятия лейтмотив, лейттема и все их проявления (лейттемир, лейтгармония, лейтинтонация, лейтритм, лейтфактура) – новаторские достижения программной музыки эпохи романтизма. Они широко используются обновляясь новыми вариантами и сочетаниями. Лейттемир – музыкальный тембр, повторяющийся в разных частях произведения в качестве характеристики персонажа или явления»¹.

В настоящее время альтовое искусство недостаточно изучено и мало освещено. Альт прошел наиболее долгий и трудный путь развития. Многочисленные эксперименты с его конструкцией в значительной мере повлияли на использование этого инструмента в исполнительском искусстве, ассоциируя альтистов с несостоявшимися скрипачами; также и композиторы до недавнего времени воспринимали альт как «скрипку второго сорта». Однако, преодолев стойкое предубеждение в среде музыкантов, альт прочно занял место в ряду самостоятельных тембров и приобрел статус сольного концертного инструмента.

Тембр современного оркестрового альтя отличается от скрипичного более густым и насыщенным звуком, имеет характерный контральтовый колорит в низких регистрах. Его бархатный тон наполнен глубокой меланхолией, звуки струн с печаль-

но-страстным оттенком незаменимы в музыке элегического, мечтательно-романтического характера. Выступая в симфонических произведениях в качестве портретной зарисовки романтического героя, альт бесподобно справляется с поставленной целью. Более суровый на слух альт не очень склонен к воспроизведению легких, стремительных и блестящих рисунков. По своим звуковым качествам он ближе к выразительному пению, выдержанным нотам или гармоническим узорам сопровождения.

Одним из первых композиторов, обратившим внимание на альт, как на характерный голос в оркестре, был К. Глюк. В главной мелодии оперы «Альцеста» страдание, грусть и угнетение чувств выражаются в хроматической кантиленной партии альтя, благодаря туманной звучности меланхолического, элегичного тембра.

В партитурах зарубежных композиторов XVIII–XIX вв. альт в основном применяется в качестве средних голосов для поддержания гармонии. Со временем сложность и наполненность альтовых партий в оркестре стала непрерывно возрастать. Р. Вагнер в увертюре к «Тангейзеру», в сцене «Грот Венеры», пишет для альтя невероятно трудную по тому времени партию. В «Полете валькирий» ниспадающие квинтолы в партии струнных, изображающие шум ветра при полете, достались и партии альтов. Еще более виртуозно трактует солирующий альт Р. Штраус в симфонической картине «Дон-Кихот».

В партитурах русских композиторов-романтиков партия альтя все больше осознается как самостоятельная, отмеченная внутренним

смыслом часть струнного ансамбля. В антракте ко второму действию опере М.И. Глинки «Руслан и Людмила» и в эпизоде, предшествующем «Рассказу Головы», тембр солирующего альтя «буквально с жизненной достоверностью создает характер безнадежности, тоски, ощущение глубокого одиночества» (Понятовский С., 1974, с. 36). В «Камаринской» альтя применены в веселом, задорном плане. Здесь они имитируют балалаечный наигрыш.

А.П. Бородин в «Половецких плясках» альтями имитирует ударные инструменты. Четкий ритм акцентированных нот в густом и сочном регистре басовой струны сдерживает разбег неудержимого движения. В музыкальной картине «В Средней Азии» *pizzicato* альтов и виолончелей изображают приближающийся караван на фоне выдержанных скрипичных флажолетов, рисующих однообразную песчаную степь.

Н.А. Римский-Корсаков во втором действии «Золотого Петушка» во время танца Шамаханской царицы поручает альту вполне самостоятельный мелодический голос. Технически сложные и виртуозные хроматические фигурации альтов использованы в опере «Сказание о граде Китеже». В опере «Садко», в сцене ожидания Любовью возвращения Садко, композитор выражает состояние героини *pizzicato* альтов в сочетании с отдаленным ударом вечернего колокола. В последней картине оперы «Сказка о царе Салтане» нежное звучание арфы в сочетании с *pizzicato* альтов весьма реалистично изображает плывущую Лебедь-птицу.

В опере «Пиковая дама» в роли главного изобразительного средства, рисующего обстановку действия,

П.И. Чайковский использует тембр альтов. С первых страниц Четвертой картины гнетущий, однообразный узор альта производит ощущение роковой таинственности обстановки в спальне графини, освещенной лампадами. Зловещий, сверлящий фон вызывает ощущение тревоги и неизбежности чего-то страшного. С помощью фигураций альта мастерски передаются движущиеся по комнате тени. В Пятой картине, где Герману мерещится погребальное шествие, однообразная фигурация альтов сопровождает зауспокойное пение монахинь, изображая вихри зимней непогоды. Композитор тембром альта передает атмосферу мистической, призрачной сцены.

Наиболее ярким романтическим произведением, в котором тембр альты проявился во всей силе, является Концертная симфония «Гарольд в Италии» Г. Берлиоза. Выбор солирующего инструмента был новаторским для эпохи – в XIX столетии концертов для альты еще не создано.

Вспоминая о выборе «голоса» для своего главного героя, Г. Берлиоз писал: «Я задумал написать для оркестра ряд сцен, в которых альт-соло звучал бы как <...> персонаж, сохраняющий повсюду присущий ему характер; я хотел уподобить альт меланхолическому мечтателю в духе “Чайльд Гарольда” Байрона» (1967, с. 276). Связав проведение лейтмотива симфонии со звучанием альты, Берлиоз создает лейттембр,

персонифицирующий главного героя произведения и противопоставляющий его всему оркестру. Прибегнув к оркестровым характеристикам, композитор таким образом театрализовал жанр симфонии и ввел символическое звучание как будто реального сольного голоса. В реализации замысла Берлиозу важен был не столько сюжет, сколько воплощенный в Гарольде тип личности. В лейтмотиве симфонии, характеризующем главного героя, слышится меланхолия и глубокая печаль, звучат и грезы о счастье. Это поэма о последних попытках утомленного сердца Гарольда отыскать для себя разгадку бытия, смысл существования (Юзефович В., 1972).

Соло альты входит на фоне арпеджированных аккордов арфы (пример 1). Необычная краска сочетания этих тембров придает лейтмотиву характер интимности. Тема в мажорном звучании представляет собой «Сцену печали», лаконично намекая на дальнейший драматический характер событий. В ней нет мрачного отчаяния, она звучит светло, но ей свойственна внутренняя безучастность и невозмутимость души. Сонатное Allegro представляет красочные картины «Сцены счастья и радости», созвучные яркой, солнечной природе Италии. Композиция строится из двух тем, близких друг другу по характеру. Вдохновенные, танцевальные мелодии сольной партии звучат в среднем регистре альты.

Пример 1. Лейттема Гарольда: экспозиция



Драматургический смысл первой части заключается для Берлиоза в типично романтической антитезе: опустошенная душа человека и полная радости жизни природа. Этот эффект показан через яркое противопоставление характера *Adagio* («Сцены печали») и *Allegro* («Сцены счастья и радости»).

В репризе композитор включает совершенно неожиданный выброс эмоций. На протяжении всего трех тактов происходит динамический взрыв от *p* до *ff*, солирующая мелодия переходит в высокий регистр (пример 2). Хроматическая сползающая тема в высокой позиции заставляет звучать альт надрывно и волнующе. Этот эмоциональный всплеск подготавливается пассажами в сольной партии, обостряется пунктирным ритмом в оркестре, затем неожиданно обрывается генеральной паузой. Снова возвращается первая тема *Allegro* у соло альты

и фагота (ц. 13). Сочетание этих двух тембров придает музыке легкость, ощущение полетности.

Затем вновь появляется лейттема Гарольда (ц. 14). Из глубоких басов струнного квартета она поднимается в фугированном изложении. Изменившись почти до неузнаваемости у солирующего альты, она воссоздает сумрачную атмосферу вступления.

Вторая часть симфонии – поэтичная картина предвечернего шествия пилигримов. В тему шествия вплетается тема Гарольда, но он становится безучастным свидетелем трогательной религиозной сцены. Средняя часть *Canto religioso* (ц. 28) имеет возвышенный и умиротворенный характер. Строгие прозрачные гармонии хорального склада засурдиненной струнной группы сопровождаются арпеджированными аккордами альты (пример 3). Это придает сцене характер призрачности.

Пример 2. Лейттема Гарольда: кульминационный момент



Пример 3. Сцена шествия пилигримов: партия альты

Canto religioso.

Fl. I. II.

Clar.

Fag.

Viola Solo. sul ponticello

The image shows a musical score for Example 3, titled "Canto religioso." It consists of four staves. The first three staves are for Flute I and II (Fl. I. II.), Clarinet (Clar.), and Bassoon (Fag.). The fourth staff is for Viola Solo, marked "sul ponticello". The key signature is one flat and the time signature is common time. The score features a series of chords in the upper staves and a melodic line in the lower staff. The dynamic marking *p* is present at the beginning of the first three staves, and *>pp* is present at the beginning of the fourth staff.

Третья часть начинается со скерцозной темы в народно-танцевальном духе. Незамысловатая мелодия с живым и бойким ритмом окаймляет великолепную любовную сцену – серенаду. Нежную и страстную мелодию серенады у английского рожка сопровождают альты, имитируя гитарный аккомпанемент. Тема Гарольда (ц. 32) на фоне этого кажется бесстрастной и невозмутимой. Далее полетная лирическая мелодия отражает романтическую натуру главного героя. Но в пении альты появляется безотчетная щемящая грусть и безысходность.

После поэтической лирики средних частей *Финал* звучит необычайно ярким контрастом. Главную роль играет в нем дикая и неистовая тема вакханалии. Кажется, что Гарольд, очутился в самом центре безумной

оргии. Его тема звучит искаженно, ее очертания изменены, ритмическая четкость и ясность утрачены. Это как бы жалкое подобие прежнего Гарольда. Перед его сознанием проносятся картины виденного и пережитого. В заключительном фрагменте соло альты мелодия, словно из последних сил, пытается удержаться наверху в очень высоком, надрывном регистре. Но нисходящие вздохи *diminuendo* дают понять, что надежды больше нет. Последняя фраза прорывается самой высокой нотой с трелью на *ff* (пример 4), но этот крик тонет в оглушающем разгуле вакханалии. Композитор не конкретизировал заключение программы симфонии, оставляя право слушателю домыслить концовку: удалось ли герою вырваться из этой оргии или погиб он в солнечной Италии...

Пример 4. Заключительная фраза соло альты



Интерес Берлиоза к альту был следствием утверждения его романтического принципа индивидуализации голоса каждого инструмента оркестра. Природа звучания альты в этой симфонии удивительно тонко соответствует характеру меланхолического героя.

Подводя итог, отметим, что изучение оркестровых партитур композиторов-романтиков, помимо индивидуальных композиторских трактовок тембра альты и вариантов его сочетания с другими тембрами, выявляет некоторые общие характерные романтические тенденции:

1. *Использование альты в качестве лейттембра для характери-*

сти музыкального образа: главного героя или обстановки действия.

2. *Прогресс в развитии оркестровой партии альты: от дублирующего голоса к солирующему инструменту.*

3. *Сочетание нескольких тембров в теме для достижения наибольшей яркости музыкального образа. Например, сочетание альт и арфа (Берлиоз «Гарольд в Италии» I ч.) дает ассоциацию с солирующим лирическим голосом в аккомпанементе гитары. Сочетание альты с фаготом (реприза I ч.) придает теме характер приподнятости.*

4. *Разнообразие характера образов: – зарисовка обстановки действия (шум ветра, однообразная степь,*

солнечная Италия, фантастические и сакральные образы);

– портретная характеристика (меланхолический образ Гарольда, Лебедь-птица);

– передача человеческих чувств, реакция на события.

Таким образом, определение роли альты в оркестровой ткани вытекает из творческой практики композиторов и исполнителей путем многочисленных экспериментов. Окраска тембра альты напрямую зависит, прежде всего, от стиля произведения.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Значение слова лейттембр // Dictionary.ru URL: <https://dictionary.ru/определе->

ние%20слова/лейттембр.html (Дата обращения: 01.11.2018).

ЛИТЕРАТУРА

Берлиоз Г. Мемуары / пер. с фр. О.К. Слезкиной; вступ. ст. А.А. Хохловкиной. М.: Музыка, 1967. 876 с.

Веприк А.М. Трактовка инструментов оркестра. М.: Музгиз, 1961. 304 с.

Володин А.А. Роль гармонического спектра в восприятии высоты и тембра звука // Музыкальное искусство и наука: Сб. науч. тр. М.: Музыка, 1970. Вып. 1. С. 11–38.

Гарбузов Н.А. Зонная природа тембрового слуха. М.: Музгиз, 1956. 71 с.

Гринберг М. Русская альтовая литература. М.: Музыка, 1967. 194 с.

Казанский В.С., Ржевкин С.Н. Исследование тембра звука голоса и смычковых инструментов // Журнал прикладной физики. 1928. Вып. 1. № 5. С. 57–103.

Кожухарь В.И. Инструментоведение. Симфонический и духовой оркестры: Учеб. пособие. СПб.: Планета музыки; Лань, 2010. 318 с.

Мартышева Т.В. Тембровое поле как целостный выразительно-колористический компонент скрипичного звучания: Дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2011. 223 с.

Маршанский С.А. Альтовое искусство России второй половины XX – начала XXI века: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов н/Д, 2012. 22 с.

Назайкинский Е.В., Рагс Ю.Н. Восприятие музыкальных тембров и значение отдельных гармоник звука // Применение акустических методов исследования в музыкознании / под ред. С.С. Скребкова. М.: Музыка, 1964. С. 79–100.

Понятовский С.П. Альт. М.: Музыка, 1974. 104 с.

Рагс Ю.Н. Тембр // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю.В. Келдыш: В 6 т. М.: Сов. энциклопедия, 1981. Т. 5. С. 487.

Рогаль-Левицкий Д.Р. Современный оркестр. М.: Музгиз, 1953. Т. 1. С. 87–115.

REFERENCES

Berlioz, G. (1967), *Memoary* [Memoir], transl. by O.K. Slezkina, Muzyka, Moscow, 876 p. (in Russ.)

Garbuzov, N.A. (1956), *Zonnaja priroda tembrovogo sluha* [Zone nature of timbre hearing], Muzyka, Moscow, 71 p. (in Russ.)

Grinberg, M. (1967), *Russkaya al'tovaya literatura* [Russian viola literature], Muzyka, Moscow, 194 p. (in Russ.)

Kazanskii, V.S., Rzhhevkin, S.N. (1928), "Research timbre sound of voice and bow instruments", *Zhurnal prikladnoj fiziki* [Magazine of applied Physics], issue 1, no. 5, pp. 57–103. (in Russ.)

Kozhuhar', V.I. (2010), *Instrumentovedenie. Simfonicheskij i duhovej orkestroy* [Instrumentation. Symphony and brass bands], Planeta muzyki; Lan', Saint Petersburg, 318 p. (in Russ.)

Marshanskii, S.A. (2012), *Al'tovoe iskusstvo Rossii vtoroi poloviny XX – nachala XXI veka* [Viola art of Russia in the second half of the XX-beginning of the XXI century], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Rostov on Don, 22 p. (in Russ.)

Martyшева, T.V. (2011), *Tembrovoe pole kak celostnyj vyrazitel'no-koloristicheskij komponent skripichnogo zvuchaniya* [The timbre field is holistic expressive coloristic component sound of violine], Cand. Sc. Thesis, Saint Petersburg, 223 p. (in Russ.)

Nazajkinskii, E.V., Rags, Ju.N. (1964), "Perception music timbers and individual harmonics of sound", *Primenenie akusticheskikh metodov issledovaniya v muzykoznanii* [Application of acoustic research methods in musicology], in S.S. Skrebkov (ed.), Muzyka, Moscow, pp. 79–100. (in Russ.)

Ponjatovskii, S.P. (1974), *Al't* [Viola], Muzyka, Moscow, 104 p. (in Russ.)

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОВЕДЕНИЯ

Юзефович В.А. Симфония «Гарольд в Италии» и ее автор. М.: Музыка, 1972. 208 с.

Rags, Ju.N. (1981), "Timbre", *Muzykal'naya enciklopediya* [Music encyclopedia], Vol. 5, Sovetskaya entsiklopediya, Moscow, p. 487. (in Russ.)

Rogal'-Levitskii, D.R. (1953), *Sovremennyi orkestr* [Modern orchestra], Vol. 1, Muzgiz, Moscow, pp. 87–115. (in Russ.)

Veprik, A.M. (1961), *Traktovka instrumentov orkestra* [Interpretation of orchestra instruments], Muzgiz, Moscow, 304 p. (in Russ.)

Volodin, A.A. (1970), "Role harmonic spectrum in perception pitch and timbre sound", *Muzykal'noe iskusstvo i nauka* [Musik art and science], issue 1, Muzyka, Moscow, pp. 11–38. (in Russ.)

Yuzefovich, V.A. (1972), *Simfoniya "Garol'd v Italii" i ee avtor* [Harold in Italy Symphony and its author], Muzyka, Moscow, 208 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Караева Светлана Олеговна, магистрант I курса Краснодарского государственного института культуры (научный руководитель – С.В. Аникиенко, кандидат искусствоведения, доцент Краснодарского государственного института культуры)

E-mail: svetik-s7@mail.ru

Author information

Svetlana O. Karaeva, first-year master's student of the Krasnodar State Institute of Culture (supervisor – S.V. Anikienko, Cand. Sc. (Art Criticism), associate professor at the Krasnodar State Institute of Culture)

E-mail: svetik-s7@mail.ru

Поступила в редакцию 17.02.2020

После доработки 06.07.2020

Принята к публикации 10.07.2020

Received 17.02.2020

Revised 06.07.2020

Accepted for publication 10.07.2020