

Куприяненко Э. Б.

канд.искусствоведения, доцент
кафедры камерного ансамбля,
ХНУИ им. И.П.Котляревского

АЛЬТОВЫЙ СТИЛЬ В КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ АНСАМБЛЕ – СТАНОВЛЕНИЕ И ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ

Аннотация. В статье разработана и установлена оригинальная дефиниция понятия «альтовый стиль». Этапы его развития осмысливаются с позиций современных тенденций камерно-ансамблевого исполнительства.

Ключевые слова: альтовый стиль, политембровость, камерность.

Анотація. Куприяненко Е. Б. Альтовий стиль в камерно-інструментальному ансамблі – становлення і етапи розвитку. У статті розроблено та встановлено оригінальна дефініція поняття «альтовий стиль». Етапи його розвитку обмірковуються з позицій сучасних тенденцій камерно-ансамблевого виконавства.

Ключові слова: альтовий стиль, політембровість, камерність.

Annotation. Kupriyanenko E. B. «Viola style» in to vestibule instrumental bands are becoming and stages of development. In the article developed and set original definiciya of concept «Viola style». The stages of his development are comprehended from positions of modern tendencies of the chamber music carrying out.

The Keywords: «Viola style», polytembr, vestibuleness.

Надійшла до редакції 27.06.2012

Постановка проблемы. В различных исследованиях посвященных вопросам камерно-ансамблевого музицирования произведения с участием альтя как одного из основных участников музыкального действия, рассматриваются достаточно редко. В этой связи разработано понятие «альтовый стиль», связанное со спецификой использования альтового тембра. Стилевая динамика «альтового стиля», являющаяся **целью данного исследования** прослеживается на примере сочинений композиторов австро-немецкой традиции. Ансамблевые сочинения Г.Ф. Телемана, И.С. Баха, В.А. Моцарта и Р. Шумана являются *объектом* статьи.

Результаты исследований. Альтовый стиль складывался постепенно в результате движения своеобразных ансамблевых парадигм, которым было свойственна фиксация отдельных сторон инструмента. Она и определяла его типовую ансамблево-фактурную функцию – подголоска, второго голоса в дуэте со скрипкой, фонового элемента, заполняющего фигурациями средний «этаж» фактуры. Сольная функция альтя в совокупном учете его качеств впервые была реализована В. А. Моцартом через ансамбленость (Kegelstatt-Trio), где альт в сочетании с кларнетом и клавиром воплощает эмоционально-игровую стихию в широком диапазоне различных видов моторики и кантлены.

Альтовый стиль вытекал именно из ансамбля, причем политембровый его тип более всего способствовал расширению семантического поля звуковых характеристик инструмента, обогащавшегося за счет «техники» партнеров. Из клавишной фактуры в альтовую партию проникают ударно-акцентные и фигурационные моменты, из духовой – четкость атаки, регистровый размах, виртуозная пассажность. Альтовый стиль становится универсальным и его темброво-ансамблевое амплуа не сводится к узко понимаемым парадигмам – функция определенного образно-конструктивного действия. Это был путь к альтовой сонате, намеченный В. А. Моцартом и Р. Шуманом в политембровом типе ансамбля («альт-кларнет-фортепиано») и реализованный в дальнейшем Й. Брамсом в Сонатах ор.120, где концертность и камерность сливаются воедино.

Альтовый стиль формировался в процессе эволюции инструмента, направленной от монофункциональности к универсальной полифункции ансамблево-концертного типа, выявляющей темброво-интонационные характеристики его звучания в широком образно-содержательном диапазоне. Эволюция альтового стиля может быть определена как история его спецификации-универсализации. Как отмечает Е. Назайкинский, расширение диапазона художественных возможностей инструмента идет «двумя путями – поиски новых необычных приемов (например, игра *col legno* или *pizzicato* на скрипке) и детальная разработка специфических для инструмента свойств. Второй путь – универсализация через *углубление специфики и ее «преодоление»* [4, с. 18] (курсив наш. – Э.К.).

Выбор в качестве критерия стиля инструмента, голоса, вокального или инструментального состава в теории музыкального стиля не является новым. До-

статочно назвать такие понятия, как «фортепианный стиль», «квартетный стиль», «хоровой стиль» и другие возможные при этом подходе. Понятие «стиль инструмента» предполагает ориентацию на три основные момента, выделяемые Е. Назайкинским по отношению к явлению и категории «стиль в музыке» Это – единый генезис, выраженность стиля через улавливаемую непосредственно на слух музыкальную данность и распространяемость стиля на всю совокупность свойств музыки, образующую органически целостную систему [4, с.20].

Первый из этих моментов по отношению к альтовому стилю характеризуется реализацией тембра альты в определенных типовых (константных) образно-интонационных звукообразованиях – темах и «общих формах» движения. Второй момент относится к тембру, сразу же распознаваемому по специфической («матовой») окраске инструмента в рабочем среднем регистре, что существенно отличает альт от других струнно-смычковых звучаний. Третий момент, касающийся распространяемости стиля на всю совокупность свойств музыки, относится к его эволюционной динамике. Стиль инструмента выступает как своеобразный процесс, характеризуемый исторически зонами *стабильности* (здесь формируются специфические, типовые, в определенной степени усредненные характеристики) и *мобильности, универсализации*, где на стилевой «стержень» специфики нанизываются новые темброво-интонационные и технические качества, приобретаемые инструментом в процессе его «общения» с другими инструментами.

Главное здесь – выявление параметров того круга музыкальных образов, которые генетически наиболее подвластны альту. Об этом писал А. Веприк, характеризуя явление «тембровых ярлыков» [3]. В них как раз и сконцентрировано совокупное генетическое качество «голоса альты» в свете историко-стилевых представлений о свойствах и возможностях инструмента. «Тембровые ярлыки» можно назвать своего рода стилевыми парадигмами, смена которых означает новое восприятие эволюции музыкального языка и стиля. Например, мелодико-тематическая функция альты как солирующего, а не «дополняющего», «контрапунктирующего» инструмента в полной мере не была осознана вплоть до Г. Берлиоза («Гарольд в Италии»). При этом «сольное» (концертное) альтовое звучание нового универсального типа формировалось в рамках камерно-ансамблевых жанров (В. А. Моцарт, Р. Шуман), где альт выступал в диалоге с другими инструментами, сохраняя свое «лицо» и обогащаясь ресурсами партнеров (кларнет, фортепиано, другие струнно-смычковые инструменты).

Диалогичность, точнее, – диалектика камерности и концертности («концертирования»), – была «питательной средой» для становления альтового стиля. Путь этого стиля, с одной стороны, был закономерным, эволюционным и вел к альтовой сонате как синтезу принципов концертности и камерности. С другой стороны, на пути альтового стиля возникали эксперименты, связанные с апробацией тех его качеств, которые ранее считались не свойственными

или второстепенными для этого инструмента. Но даже новейшие эксперименты, направленные на поиск новой тембровой мелодии интонации в альтовом стиле осуществлялись в сфере камерно-инструментального ансамбля, где альтовый «голос» сочетался с ранее не сопоставлявшимися с ним инструментами (Соната для флейты, альты и арфы К. Дебюсси).

Ансамблевые модели, сформировавшиеся в своих основных чертах в концертирующем стиле барокко, определяют непрерывную преемственность всех последующих этапов становления альты как ансамблевого инструмента. Здесь нужно исходить из основополагающих факторов, связанных с общей эволюцией и взаимодействием типов музыкально-инструментального мышления – ансамблевого, оркестрового и сольноконцертного. Важен также эстетико-стилевой идеал, в конечном итоге определявший и отношение к инструментам и их сочетаниям.

В инструментальной эстетике барокко наблюдалась тенденция к формированию общих принципов тембродинамики оркестрального звучания, при которой персонификации отдельных инструментов уделялось значительно меньше внимания. Принцип индивидуализации голоса каждого инструмента сформировался гораздо позднее и был теоретически сформулирован и практически воплощен Г. Берлиозом. Даже у классицистов, несмотря на яркие находки В. А. Моцарта и Л. ван Бетховена, в оркестре господствовал принцип ансамблевых групп, идущий от барочной традиции. Учитывались лишь общие свойства групп, их динамический концертный баланс, сопоставимость в эффектах антифонных переключек в сочетании с уровнем громкости (в *crescendi* и *diminuendi*), а также в «терассообразных» сменах динамики (*subito*). Отсюда и некоторая тембровая нейтральность тематизма, основанного в развитии на т.н. общих формах движения, что в свою очередь, в ансамблевых сочинениях того периода способствовало зарождению принципа инструментальной вариативности в виде взаимозаменяемости инструментов. Этому служило и установление типовой гомофонной трехкомпонентной фактуры – триады «ведущий голос-контрапункт-бас». На этой основе выросла и трио-соната – ансамбль переходного типа, где была разработана фактурная модель нового качества, но отсутствовала основа камерной ансамблевости – распределение материала между инструментами в их тембровой персонификации.

Рассматривая «крайние точки» историко-стилевой арки «барокко – романтизма», следует отметить их более близкое родство по принципам ансамблирования, чем родство рядом стоявших исторически барокко и классицизма (Г. Ф. Телеман, И. С. Бах – В. А. Моцарт). Баховская и телемановская дуэтная и сольная трактовка альты закладывали основу концертно-ансамблевого стиля инструмента. Задолго до Г. Берлиоза была поколеблена «<...> репутация альты как «третьей скрипки», «неконцертного» инструмента тусклого тембра и ограниченного диапазона» [2, с.125]. Особенно в этом смысле показателен типично ансамблевый диалог двух альтов в Бранденбургском концерте № 6 И. С. Баха. В Концерте Г. Ф. Телемана

солирующий альт последовательно применен для раскрытия разных образно-эмоциональных состояний. И хотя его специфическое стилевое качество еще не конкретизировано, Г. Ф. Телеман намечает возможности дальнейшего развития альтовой образности – от медитации до моторно-игровых характеристик.

В моцартовском ансамбле альт представлен в сочетании с другими тембрами – кларнетом и фортепиано. Ориентируясь на трио-сонату, В. А. Моцарт устанавливает новый тип ансамблевой логики, при которой инструменты потенциально паритетны. Тембровый же контраст делает особенно значимыми их индивидуальные свойства, а также способствует неизбежной для камерной ансамблевости функциональной взаимодополняемости. В условиях игры тембров альт как бы перенимает функции кларнета и фортепиано, ассимилирует интонации в своей темброво-стилевой окраске. Общий ансамблевый облик Трио В. А. Моцарта уже соответствует определению классического камерно-инструментального ансамбля данного Т. Адорно – материал равномерно распределяется между партиями.

Романтизм в лице Р. Шумана применяет, на первый взгляд, уже известную барочную модель ансамбля, вплоть до такого его атрибута, как взаимозаменяемость инструментов. Однако тембровая вариативность здесь служит другим целям, что связано с новым типом тематизма. Романтическая персонификация тем-образов, казалось бы, предполагает прямое участие в их создании конкретных инструментальных тембров. Во многих ансамблях Р. Шумана тембральные составы стабильны и партии четко закреплены за конкретными инструментами. Но темы-образы романтиков столь же конкретны, сколь и многозначны. Само романтическое мироощущение тяготеет к универсализму, являющемуся обратной стороной субъективизма. Отсюда – сохраняемая, наряду с персонификацией, тембровая вариативность, более характерная не для Р. Шумана, а для Й. Брамса. Особенно ярко это прослеживается на закате романтической эпохи, что предвосхищает тембровые решения в ансамблях новейшей музыки и неоклассицизма. Именно эта историческая эпоха (конец XIX – начало XX вв.) характеризуется как своеобразный ансамблевый «бум». Но его предтечи кроются в камерно-инструментальном творчестве Р. Шумана и Й. Брамса.

Целью романтического ансамбля являлось пойти дальше классицизма в области отношения к тембру как компоненту образности. Если классицизм шел по пути как бы извлечения солирующих функций инструментов из господствующей тогда сферы оркестральности (оркестровые соло и микро-ансамбли), лишь потом претворяя их в ансамбле, то у романтиков «побудительные мотивы» ансамблирования иные. Их интересовала, в первую очередь, возможность взаимообогащения, как бы перенимания, «перетекания» функций инструментов, участвующих в ансамбле. Именно в то время и возникает принцип тембровой версификации – взаимозамены кларнета и альты у Й. Брамса, аналогичные и другие замены у Р. Шумана, М. Бруха и др. авторов этой эпохи. Принцип вер-

сионности позволял значительно продвигать вперед возможности инструментов в области освоения новых интонационно-звуковых ресурсов и соответствующих им исполнительских технологий. С инструментов как бы снимаются их «тембровые ярлыки» (А. Веприк), а образный диапазон их звуковых характеристик становится практически безграничным в перспективе.

Понятие «стиль инструмента» занимает определенное место в иерархической системе музыкального стиля, предложенной В. Холоповой [6, с.223]. Это место можно определить как срединное, а сам термин «стиль инструмента» отнести к разновидности «видового» стиля. Наряду со стилями инструмента (В. Холопова упоминает здесь только «фортепианный стиль») к стилям родов и видов музыки относятся «мелодический», «полифонический» и т.д., то есть те, где критерием избираются стилевые качества отдельных средств выразительно-конструктивного комплекса музыки. Для понимания сущности и значения стиля инструмента важен учет комплексного стилового фактора (т.е. системы стиловой иерархии) в качестве элемента музыкального содержания. Стилевое содержание (термин В. Холоповой), будучи связанным с жанровым содержанием, в логическом смысле является противоположностью последнего. Жанр, по В. Холоповой, экстравертен, т.е. направлен на функцию обобщения и типологизации. Стиль, напротив, интравертен и предполагает индивидуализацию, неповторимость и своеобразие [там же, с. 222]. В стиле, в том числе и в стиле инструмента, как и в любой другой из ступеней «лестницы» системы музыкального стиля, диалектически сосуществуют два качества – целостность, охватывающая всю совокупность содержательно-формальных свойств музыки, и отграниченность, принципиальная «несхожесть» с другими, рядоположными ему стилями.

Стиль инструмента, будучи расположенным «внутри» общей стиловой системы, – «под» высшими «этажами» иерархии в виде стилей эпох и национальных школ, и «над» базовыми нижними – фундаментом стиля в виде композиторского, исполнительского, музыковедческого и «произведенческого» (стиль одного эпохального произведения, по В. Холоповой), – вбирает в себя черты своего окружения. Стиль инструмента функционирует, исходя из потребностей, определяемых музыкальным мышлением эпохи и школы, реализуется через композиторскую и исполнительскую технологии, опосредованно отражающие их эстетические критерии и идеалы, формулируемые музыкальной наукой.

Формирование стилей инструментов в историческом плане не являлось синхронным. Целостными признаками стиля в историческом «срезе» эпох обладали далеко не все инструменты, используемые в музыкальной практике. Выдвижение на «первые» роли, что в принципе и составляет признак стиловой зрелости инструмента, происходило постепенно и проходило типовые стадии развития. Первоначально, как уже отмечалось, в инструментальном ансамбле главенствовал принцип вариативности, взаимозаменяемости инструментов. С развитием концертной практики и

выделением функции солирующего инструмента происходила дифференциация «стилевого» и «нестилевого» инструментальных признаков. Разные инструменты к тому же обладали стабильными и нестабильными стилевыми функциями. Некоторые приобретали их раньше и сохраняли надолго (скрипка, фортепиано), другие – позже (виолончель, альт, кларнет и т.д.). В процессе формирования инструментального стиля (стиля инструмента) решающим являлось его взаимодействие с другими инструментами в практике ансамблевого и оркестрового музицирования. Особенно важна здесь была камерно-инструментальная жанровая сфера. В силу ее специфики «автоматически», через распределение материала по принципу паритетности партий-участников осваивались не только «выигрышные», но и считавшиеся «невыйгрышными» зоны регистров, фактурные формулы более сложного универсального вида, требующие соответствующих новаций в исполнительской технике.

Таким образом, в стиле каждого инструмента можно выделить его *константные первичные* качества, определяемые зонами наибольшего благоприятствования в игре и качестве звучания, а также *вторичные мобильные*, направленные в сторону универсализации. Выделение альтя в качестве стабильного и полноправного участника ансамбля позволило предложить оригинальную дефиницию понятия «альтовый стиль».

Итак, *альтовый стиль – совокупность специфических качеств «образа» инструмента («матовость» тембра, напряженность звучания в высоком регистре, аппликатурные сложности в технике исполнения двойных нот и аккордов и др.), формировавшихся в практике ансамблевого музицирования в направлении к универсализации его выразительных возможностей путем углубления специфики через ее преодоление.* Альтовый стиль – разновидность видового инструментального стиля [6], формируемого в процессе эволюции музыкального мышления и определяемого в совокупности тремя личностными факторами – мастера-изготовителя, композитора и исполнителя. К числу его детерминант относятся также: эстетические и музыкально-стилевые установки эпох, национальных школ, устанавливающие нормы, критерии («ярлыки», по А. Веприку в трактовке инструмента, в т.ч. связанные с конструкцией инструмента); жанры музыки, в которых он применяется; произведения композиторов и исполнительская трактовка (альт у И. С. Баха, Й. Брамса, Д. Шостаковича, Ал. Шнитке и др.); исполнительские альтовые стили – У. Примроза, П. Хиндемита, П. Доктора, Л. Черны, В. Борисовского, М. Тэриана, Е. Страхова, А. Людевига, Ю. Крамарова, Ф. Дружинина, С. Кочаряна, И. Богуславского, Ю. Башмета и др.

Выводы. В формировании смыслового поля альтового стиля действовали две взаимосвязанные, но логически противоположные тенденции – к *спецификации* (только этому инструменту свойственный тематический и фоновый материал) и *универсализации* (полный охват разных по образности «материалов» с соответствующей их адаптацией «под инструмент»).

Эти тенденции отражают эволюцию музыкально-творческих установок основных эпох в истории европейской музыки: барокко до И. С. Баха – материал жанровый, стилевой, тематический – почти автономен от тембра; позднее барокко и классицизм – материал и тембр паритетны, взаимосвязаны; романтизм и новейшая музыка – тембр определяет материал.

Становление этого стиля было исторически предопределено процессами стабилизации камерно-инструментальных составов, а также практикой оркестрового, концертного и других видов общественного музицирования в рассматриваемый период. Типовыми жанровыми формами, в которых претворен альтовый стиль, становятся политембровые трио, образцы которого представлены у В. А. Моцарта и Р. Шумана, а также альтовая соната, подводящая итог эволюции стиля инструмента в рассматриваемый период.

Литература:

1. Адорно Т. В. Камерная музыка // Избранное: Социология музыки / Адорно Т. В.; [пер. А. В. Михайлова, М. И. Левиной]; гл. ред. и авт. проекта С. Я. Левит; сост. С. Я. Левит, С. Ю. Хурумов]. — СПб., 1998. — С. 78-94.
2. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. С доп. Р. Штрауса. В 2 т. Т. 1 / Г. Берлиоз; [пер., ред., вступ. ст. и коммент. С. П. Горчакова]. — М.: Музыка, 1972. — 306 с.
3. Веприк А. Очерки по вопросам оркестровых стилей / А. Веприк. — 2-е изд., испр. — М.: Сов. композитор, 1978. — 437, [1] с.
4. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений / Е. Назайкинский. — М.: ВЛАДОС, 2003. — 248 с.
5. Холопова В. Н. К теории стиля в музыке: нерешенное, решаемое, неразрешимое / В. Н. Холопова // Муз. академия. — 1995. — № 5. — С. 165-168.
6. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие для студентов вузов искусств и культуры: [в 2-х ч.] / В. Н. Холопова; Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. — СПб.: Лань, 2000. — 320 с. — (Мир культуры, история и философия).