Денис Николаевич Дорофеев – альтист, доцент кафедры струнных инструментов Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова (Петрозаводск, Россия), *dedorof@yandex.ru*

Denis N. Dorofeev – violist, Associate Professor at the Strings Department of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire (Petrozavodsk, Russia), *dedorof@yandex.ru*

УДК 787.2

«НЕОКОНЧЕННАЯ» СОНАТА ДЛЯ АЛЬТА И ФОРТЕПИАНО М. И. ГЛИНКИ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ АЛЬТОВОГО ИСКУССТВА

THE "UNFINISHED" SONATA FOR VIOLA AND PIANO BY M. I. GLINKA IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF VIOLA ART

Аннотация

В статье рассматривается «Неоконченная» соната для альта и фортепиано *d-moll* М. И. Глинки в контексте истории альтового исполнительства в русской и зарубежной музыкальной культуре XVIII–XIX веков. Автор уделяет внимание творчеству К. Стамица, И. Е. Хандошкина и М. И. Глинки – композиторов, расширивших функциональную область применения альта, представив его в качестве солирующего концертного инструмента.

Abstract

The article considers the "Unfinished" Sonata for Viola and Piano by M. I. Glinka in D minor in the context of the history of viola performance in Russian and foreign musical culture of the 18th – 19th centuries. The author pays attention to the works of C. Stamitz, I. E. Khandoshkin and M. I. Glinka – the very composers who expanded the functional scope of use of the viola as a solo concert instrument.

Ключевые слова: М. И. Глинка, соната для альта и фортепиано, русское музыкальное искусство, альт, альтовое искусство, музыка XIX века

Keywords: M. I. Glinka, sonata for viola and piano, Russian musical art, viola, viola art, music of the 19th century

История альтового искусства преодолела долгий путь, прежде чем альт утвердил себя как концертный сольный инструмент, обладающий богатыми техническими и выразительными возможностями. Как известно, в практику оркестрового и ансамблевого исполнительства альт вошёл в конце XVI века, осуществляя, главным образом, лишь роль мелодического заполнения соответствующего диапазона музыкальной фактуры. Долгое время препятствием для виртуозной игры на инструменте были его конструктивные и акустические особенности[1], что подталкивало мастеров к поиску необходимого баланса между размерами и хорошими тембровыми характеристиками альта. На данном этапе развития он продолжал выполнять преимущественно функциональную роль в оркестре и ансамбле.

Длительное пребывание альта «на втором плане» можно объяснить как явление, которое советский композитор Александр Веприк назвал «тембровым ярлыком» [5], суть которого в стереотипности, закреплённости за инструментом тех или иных представлений о нём в конкретную историческую эпоху. Ярким примером «тембрового ярлыка» является, к примеру, отношение к звучанию гобоя, долгое время отождествлявшемуся в симфонической музыке с пасторальными образами.

[1] Имеется в виду то, что «альт физически не может дать совершенный акустический результат, подобный скрипке... Настроенный на квинту ниже скрипки, [он] акустически потребовал бы корпус в полтора раза больше скрипичного (т. е. длиной около 53 см)» [3, с. 231]. Постепенно путь совершенствования альта способствовал «изменению тембровых качеств инструмента, расширению его виртуозно технических возможностей» [4, с. 18].

Важные изменения в истории альта произошли в эпоху романтизма, когда переосмыслилось отношение композиторов к тембровым характеристикам отдельных музыкальных инструментов. Так, Гектор Берлиоз «использует альт в плане новой романтической эстетики, превращая "…театральное действо в симфонию" и мысля музыкальную конструкцию как сцены, в которых инструменты выступают как персонажи» [5, с. 175]. В развитии альтового искусства важную роль сыграл жанр камерного ансамбля, так как именно в ансамбле композиторы видели широкое поле для экспериментов, способствующее раскрытию индивидуальности каждого из инструментов. В результате в XIX веке альт становится не только полноправным оркестровым и ансамблевым инструментом, но и обладателем тембра, способным «интонационно воплотить тип новой романтической личности» [5, с. 176].

Однако ещё ко второй половине XVIII столетия относятся сведения о том, что альт вызывает немалый интерес. Об этом свидетельствует запись в «одном из наиболее ранних каталогов нотных лавок – каталоге Коха за 1784 год» [цит. по: 3, с. 232] о наличии в творчестве немецкого композитора Карла Стамица (1745–1801) Концерта для солирующего альта и струнного квартета. В. Горбунов[2] отмечал: «Следовательно, сочинения для альта уже находили свою аудиторию, а сам альт привлекал внимание исполнителей как инструмент концертный» [3, с. 232].

В отечественной музыке одним из первых композиторов, проявивших более пристальный интерес к альту, стал Иван Евстафьевич Хандошкин (1747–1804). В его избранных вариациях на темы русских песен, написанных для ансамблевого дуэта скрипки и альта, партия альта, как правило, мыслится композитором в качестве функционального, сопровождающего голоса. Однако

[2] Горбунов Валерий Николаевич (1938–2013) – советский и российский альтист, музыкальный деятель, профессор, кандидат искусствоведения, лауреат Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей в Ленинграде, Заслуженный работник Высшей школы РФ, с начала 1970-х преподавал на кафедре струнных инструментов Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова.

нередко, включая богатую мелизматику и виртуозные пассажи, она приобретает художественную самостоятельность. Особое внимание композитора к данному инструменту иллюстрирует появление в его наследии Концерта для альта и струнного оркестра (1801)[3], исполнение которого «требует владения целым комплексом сложных технических приемов. Обилие мелкой пассажной техники предполагает особую координацию работы рук, полноценное "вызвученное" *detache* (широкое и мелкое), ловкость исполнения *detache*, комбинированного в отдельных эпизодах с *legato*, ощущение возможностей распределения смычка в кантилене и многое другое» [3, с. 233].

Бриллиантом репертуара для солирующего альта в русской музыке XIX столетия стала «Неоконченная» соната для альта и фортепиано *d-moll* Михаила Ивановича Глинки[4], явившаяся одним из его первых сочинений, демонстрирующих высочайшее композиторское мастерство. Первая часть сонаты была написана предположительно в один год с романсом «Не искушай» (1825). Глинка писал: «Около этого времени я написал первое *Allegro* сонаты *d-moll* для фортепиано с альтом; <…> Когда же сочинён мною первый удачный романс "Не искушай меня без нужды" (слова Баратынского), – не помню; по соображению полагаю, что я написал его около этого времени, т. е. в течение 1825 года» [2, с. 26]. Примечательно, что широкой аудитории соната стала известна более столетия спустя: в 1931 году альтовую сонату Глинки заново открыл и завершил Вадим Борисовский, после чего сочинение было впервые опубликовано и исполнено в 1932 году (сольную партию альта исполнил Вадим Борисовский, а партию фортепиано – Елена Бекман-Щербина)[5] [3, с. 6].

[3] Рукопись концерта была найдена в архивах лишь в конце 40-х годов XX столетия.

[4] Исследователь О. В. Радзецкая пишет об уникальности и самобытности сонаты Глинки, её особенностях, отличных от западноевропейских традиций (приводя в пример Сонату для альта и фортепиано Ф. Мендельсона), а также о сходстве опуса Глинки с рядом скрипичных сочинений А. Алябьева в аспекте «слияния академического камерного стиля и русской романсовой лирики» [6].

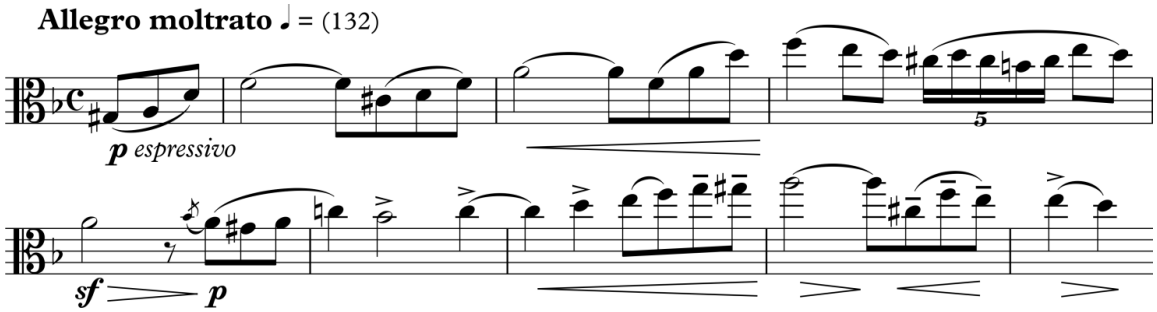
[5] На сегодняшний день соната Глинки исполняется всё чаще. В течение последних десятилетий она неоднократно была представлена публике в исполнении таких ярких солистов, как Юрий Башмет, Фёдор Дружинин, Набуко Имаи (Япония), Пинхас Цукерман

В жанровой природе сонаты отчетливо угадываются признаки городского романса, в свою очередь мелодический язык обретает деликатность и изящество, свойственные произведениям Глинки уже зрелого периода его творчества. Тема главной партии первой части отмечена широким диапазоном «от густого низа струны *g* до верхнего светлого регистра струны *a*» [3, с. 234] (см. пример № 1).

Её динамика достигает *ff* в кульминации (т. 8–16), при этом отмечается глубокое понимание композитором технической стороны исполнительства на альте: «Плотный и сочный тембр альта наполняет главную тему первой части внутренней экспрессией. <…> Здесь обращает на себя внимание безукоризненное знание автором принципов распределения смычка и выразительных возможностей атаки звука в верхнем регистре альтового диапазона» [3, с. 234].

Пример № 1

М. И. Глинка. «Неоконченная» соната для альта и фортепиано d-moll, I часть, тема главной партии, т. 8–16



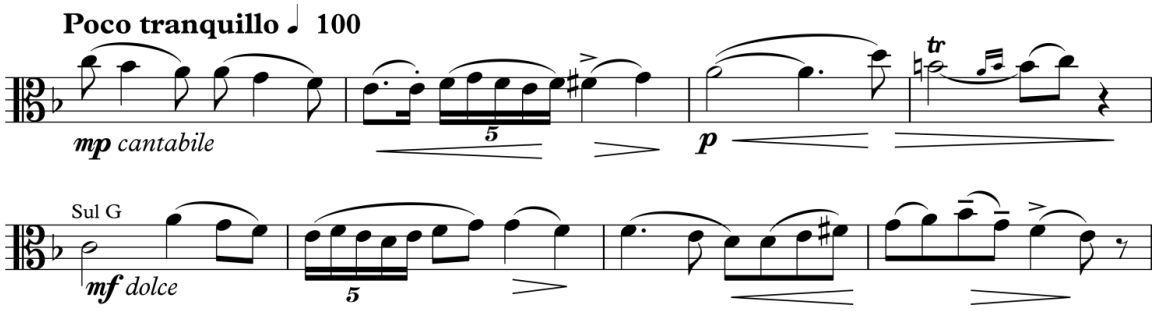
Активная связующая партия (т. 41–46) обязывает исполнителя, в первую очередь, строго координировать движения обеих рук. В теме побочной партии (т. 52–60) воплощению необходимого лирического настроения способствует плотный и широкий смычок. Богатство фразировки и цельное мелодическое

(Израиль), Михаил Кугель, Максим Рысанов и другие. К тому же соната прочно вошла в педагогический репертуар, используемый в музыкальных средних и высших учебных заведениях.

развёртывание обнаруживают сходство мелодической линии со строением тем вокальных сочинений композитора (пример № 2).

Пример № 2

М. И. Глинка. «Неоконченная» соната для альта и фортепиано d-moll, I часть, тема побочной партии, т. 52–69



Первая часть сонаты преодолевает рамки классического стиля, представляя собой образец качественно нового сонатного *allegro*. Ключевой особенностью его тематизма является опора на русскую национальную песенность.

Вторая часть сонаты была написана в 1828 году, о чём вновь читаем у композитора: «В марте 1828 я поехал навестить родителей; <…> в эти немногие дни я писал *Adagio* (*B-dur*) *d-moll* сонаты и помню, что в этой пьесе был довольно ловкий контрапункт» [2, с. 31]. *Larghetto* представляет собой трёхчастную форму, крайние части которой воплощают сдержанное, чувственное повествование, а средняя – более подвижная и яркая – обладает волнительно-патетическим характером.

До конца не ясно, почему соната осталась неоконченной. Глинка отмечал, что намерение написать третью часть, *Rondo*, изначально присутствовало: «…это сочинение опрятнее других, и я производил эту сонату с Бемом и Лигле; в последнем случае я играл на альте. *Adagio* было написано позже, а *Rondo*, которого мотив в русском роде памятнее мне до сих пор, я и не принимался писать» [2, с. 25].

Появление трёх редакций сонаты, выполненных самим композитором, а также его собственные отзывы о данном сочинении в более поздние годы свидетельствуют в пользу того, что автор высоко оценивал своё произведение, несмотря на свойственную ему самокритичность по отношению к ранним опусам. Будучи незавершённой, соната воспринимается как целостное произведение, не вызывающее мысли о необходимости финала.

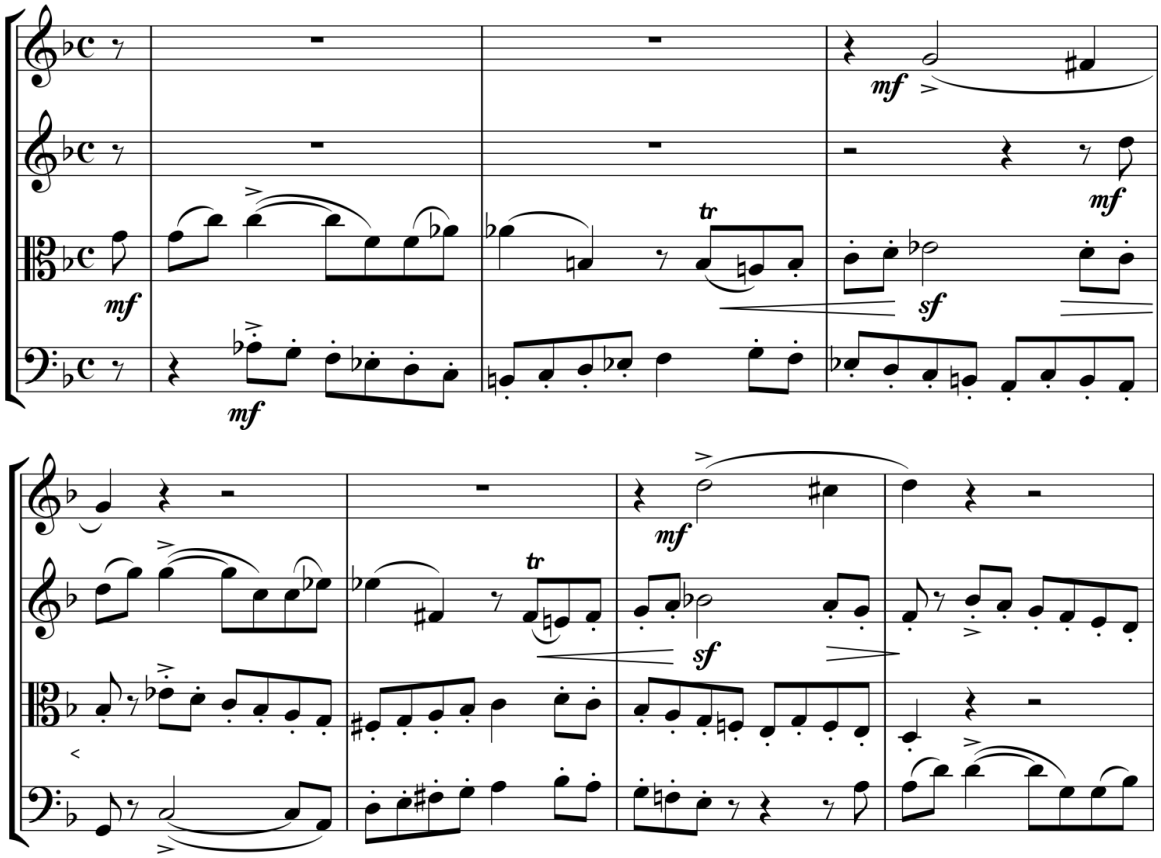
Помимо рассматриваемой выше сонаты в творчестве Глинки имеются и другие сочинения, в которых альт раскрывается как новый, яркий участник музыкальных событий. Таковыми в первую очередь являются два струнных квартета Глинки – *D-dur* (1824) и *F-dur* (1830), написанные в ранний период творчества композитора. Квартет *D-dur* также не был завершен, что было свойственно многим ранним сочинениям Глинки. Подобно альтовой сонате, он был издан значительно позже времени написания – лишь в середине XX века благодаря старанию советских композиторов Н. Я. Мясковского и В. П. Ширинского появилась возможность исполнять сочинение. В частности, в вариациях квартета *D-dur* Глинка уделяет особое внимание раскрытию колористических свойств альта: «инструмент “запел” низким бархатным тембром мелодию романсового типа, наполненную романтической взволнованностью» [1, с. 17]. А также именно альту Глинка поручает первое проведение темы в фугато из разработки первой части квартета *F-dur*: «после господствующего в экспозиции ясного, светлого тембра скрипки, матовый альтовый тембр добавляет ощущение сумрачности и тревожности» [1, с. 6] (пример № 3).

Интерес к национальному, как один из основных признаков эстетики романтизма, сыграл важную роль в индивидуализации тембрового звучания альта и его становлении как концертного, сольного инструмента. В русской музыке второй половины XIX века альт фигурировал преимущественно в рамках квартетной практики, композиторы не писали для него сольных произведений. В свою очередь «Неоконченная» соната для альта и фортепиано *d-moll*

М. И. Глинки стала одним из первых значимых примеров, проложивших дорогу к расцвету сольного альтового исполнительства, по-настоящему осуществившемуся лишь в XX веке.

Пример № 3

М. И. Глинка. Струнный квартет F-dur,

I часть, разработка, т. 67–73

Литература

1. Бобырь Н. А. О тембровой функциональности альта в струнных квартетах русских композиторов XIX века // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 3. С. 16–19.
2. Глинка М. И. Записки. М.: Музыка, 1988. 222 с.
3. Горбунов В. Н. Альтовая музыка русских композиторов XVIII – начала XX века // Южно-Российский музыкальный альманах. 2004. № 1. С. 231–238.
4. Зайцева М. Л., Сушкова-Ирина Я. И. Альтовое искусство: краткая история становления и развития // Евразийский Союз Ученых. 2018. № 8–5 (53). С. 18–20.

5. Куприяненко Э. Тембр альта как выразительно-конструктивный компонент инструментального ансамбля (в свете понятия «тембровые ярлыки» А. Веприка) // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2013. № 38. С. 171–179.
6. Радзецкая О. В. «Неоконченная» соната для альта и фортепиано d-moll М. И. Глинки: у истоков русской камерно-ансамблевой музыки // Концепт: научно-методический электронный журнал. 2019. № 2. URL: http://e-koncept.ru/2019/195003.htm (дата обращения: 13.05.2021).

References

1. Bobyr' N. A. O tembrovoj funkcional'nosti al'ta v strunnyh kvartetah russkih kompozitorov XIX veka [On the Timbre Functionality of the Viola in String Quartets by 19th Century Russian Composers]. *Problemy muzykal'noj nauki* / *Music Scholarship.* 2014. No. 3, pp. 16–19.
2. Glinka M. I. Zapiski [Memoirs]. Moscow: Muzyka, 1988. 222 p.
3. Gorbunov V. N. Al'tovaja muzyka russkih kompozitorov XVIII – nachala XX veka [Music for the Viola by Russian Composers of the 18th - Early 20th Centuries]. *Juzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah* [South-Russian Musical Anthology]. 2004. No. 1, pp. 231–238.
4. Zajceva M. L., Sushkova-Irina Y. I. Al'tovoe iskusstvo: kratkaja istorija stanovlenija i razvitija [Viola Art: a Brief History of Formation and Development]. *Evrazijskij Sojuz Uchenyh* [Eurasian Union of Scientists]. 2018. No. 8–5 (53), pp. 18–20.
5. Kuprijanenko Je. Tembr al'ta kak vyrazitel'no-konstruktivnyj komponent instrumental'nogo ansamblja (v svete ponjatija “tembrovye jarlyki” A. Veprika) [The Timbre of the Viola as an Expressive and Constructive Element of an Instrumental Ensemble (in the Context of the Concept of *Timbre Labels* by A. Veprik)]. Problemi vzaємodії mistectva, pedagogiki ta teorії i praktiki osviti [Issues of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education]. 2013. No. 38, pp. 171–179.
6. Radzeckaja O. V. “Neokonchennaja” sonata dlja al'ta i fortepiano d-moll M. I. Glinki: u istokov russkoj kamerno-ansamblevoj muzyki [Unfinished Sonata in D minor for Viola and Piano by M. I. Glinka: at the origins of Russian chamber and ensemble music]. *Koncept: nauchno-metodicheskij jelektronnyj zhurnal. 2019* [*Koncept*: scientific and methodological electronic journal]. No. 2. URL: http://e-koncept.ru/2019/195003.htm (13.05.2021).