

И. М. Тринеева

## ГОСПОДИН АЛЬТ

*Свой альт на Страдивари я не променяю!  
Юрий Башмет.*

В настоящей статье, опираясь на фонд нотной и книжной коллекции музыкально-нотного отдела ДВГНБ, представляем центр в семействе скрипичных струнных инструментов — маэстро альт.

Альт — это инструмент-философ, немного печальный и негромкий. Он всегда готов прийти на помощь другим инструментам, но никогда не пытается привлечь внимание к самому себе. Можно сказать, что самым незадачливым инструментом современного оркестра был долгое время, несомненно, альт.

Альт — это струнный смычковый инструмент скрипичного семейства, он по своим размерам несколько превосходит скрипку. Самые ранние образцы этого инструмента относятся к XVI веку. В разработке наилучшей конструкции альта огромную роль сыграл выдающийся итальянский мастер Антонио Страдивари. У этого инструмента четыре струны настроены по квинтам. Вначале все струны на альте делали из жил, но в наше время их сердечник делают как из жил, так и из стали, которую сверху покрывают металлической оплёткой. В сравнении со скрипкой альт — инструмент менее подвижный, имеет глуховатый, тусклый, но мягкий и выразительный тембр. С давних пор альт использовался в струнном квартете и симфоническом оркестре для заполнения средних голосов в общей звуковой гармонии и потому удерживался обычно на уровне наименее развитого инструмента. Причиной такого странного явления послужило то обстоятельство, что, с одной стороны, сами композиторы не стремились к развитию средних голосов, а с другой — они не хотели замечать тех природных качеств альта, какими он обладал. Даже Людвиг Ван Бетховен, который много сделал для раскрытия оркестровых возможностей отдельных инструментов и хорошо развил средства их художественной выразительности, в своих квартетах удерживал альт на уровне соподчинённого голоса. Естественно, что такое отношение композитора к альту, как равноправному сочлену симфонического оркестра, породило отнюдь не менее безразличное отношение к нему и со стороны самих музыкантов. Игре на альте никто не хотел учиться, считая этот инструмент обездоленным, и в оркестре альтистами становились те неудачливые и в достаточной мере

бездарные скрипачи, которые не могли даже преодолеть партию вторых скрипок. Словом, на альтистов смотрели как на скрипачей-неудачников, решительно неспособных преодолеть свои и без того уже простые партии, а самый инструмент в глазах просвещённых музыкантов не пользовался никаким уважением. Зададимся вопросом, было ли столь пренебрежительное отношение к альту заслужено им? Конечно же, нет!

Этот инструмент обладает настолько богатыми возможностями, в нём заложенными, что нужен был только один смелый и решительный шаг, и инструмент вышел из охватившего его искусственного оцепенения. И самым первым таким необычным шагом в данном направлении был дерзкий опыт Этьена Мэюля (1763–1817), который написал целую оперу «Uthal» без первых и вторых скрипок и поручил альтам исполнить основную и наиболее высокую партию струнных. А спустя 28 лет, в 1834 году, Гектор Берлиоз, бывший страстным поклонником альта и его большим ценителем, написал большую симфонию «Гарольд в Италии», где поручил этому инструменту главную партию. По преданию, Берлиоз, восхищённый игрой Паганини, предназначал это выдающееся solo именно для него, но самому Паганини так и не удалось сыграть его в концерте. Впервые его сыграл в «Концертах Падёлю» Эрнесто Камилло Сивори (1815–1894), а в «Концертах Консерватории» — Жозеф Лямбер Массар (1811–1892).

Альт занимает промежуточное место между скрипкой и виолончелью, но он ближе примыкает к скрипке, чем к виолончели (по устройству, настройке струн и приёмам игры). Альт немногим больше скрипки, держится во время игры точно так же, и его четыре струны, расположенные чистой квинтой ниже скрипичных, имеют с ними три общих струны, совершенно тождественно с ними звучащих. Почему-то в обиходе установилось мнение, что альт звучит немного гнусаво и чуть тускло. Если альт действительно является подобием скрипки, то откуда же он приобрёл те «качества», которыми скрипка отнюдь не располагала?

Дело в том, что настоящий альт, созданный в правильных и соответствующих точным расчётам величинах, в XVI–XVII веках не был применён в оркестре только потому, что оказался бы совершенно недоступным инструментом для тех «неудавшихся» скрипачей, которым в силу необходимости ещё в недавнем прошлом приходилось менять свою скрипку на альт. Поэтому вполне естественно, что все эти «скрипачи», будучи изгнанными из вторых скрипок, не собирались тратить своё время и силы на глубокое овладение новым и достаточно сложным инструментом, а предпочитали вообще

«кое-как» выполнять свои обязанности, лишь бы не вдаваться в подробности дела. Благодаря создавшимся обстоятельствам скрипичные мастера очень быстро приспособились к «новым обстоятельствам» и решили по собственному желанию уменьшить размеры альтя настолько, насколько потребовала малопригодная для альтя рука «неудавшегося скрипача». Отсюда и возник разноразмерность в размерах инструмента, которых до самого последнего времени существовало чуть ли не семь разновидностей. Так и произошло, что скрипичные мастера довольно просто решили задачу, но и также просто «испортили» инструмент, лишив его тех свойственных ему качеств, которыми уже не мог располагать ни один альт.

При этом переделанный таким образом инструмент приобрёл новые качества, которых не было у подлинного альтя и которые очень сильно приглянулись музыкантам, не желавшим слышать о настойчивых попытках возродить настоящий размер альтя. Это несогласие возникло только потому, что альт давал возможность пользоваться им всем скрипачам, которых превратности судьбы превратили в альтистов, и перемена инструмента не влекла за собою никаких последствий для исполнителя, а тем более, что звучность альтя приобрела столь характерную «гнусавость», приглушённость и суровость, что с нею уже не захотели расстаться ни композиторы, ни сами музыканты.

Насколько эти настроения оказались прочными, можно судить хотя бы по одному тому, что Парижская консерватория не только приняла в своих классах альт, но даже признала, что средний из семи разновидностей, о которых было уже сказано, является вообще лучшим инструментом. Справедливость требует признать, что альт-недомерок неизменно продолжает действовать в качестве «обязательного альтя» в руках скрипачей, изучающих его в порядке расширения своего музыкально-исполнительского кругозора. Что же касается «подлинного альтя», то им пользуются только те альтисты, которые посвящают себя этому инструменту вполне, как своей прямой и единственной «профессии». Именно в этом смысле «класс альтя», как самостоятельного инструмента, существует в русских консерваториях с 1920 года, способствуя тем самым большой приверженности молодых музыкантов этому удивительному голосу современного оркестра...

Но это не удовлетворяло истинных ценителей искусства игры на альте. И уже в первой половине XIX столетия скрипичный мастер из Франции Жан-Батист Вильом (1798–1875) создал новый вид альтя, который обладал необыкновенно сильным и полным тоном. Он дал ему имя *contralto*, но, не встретив должного признания, передал свой инструмент в музей. Такая неудача не

очень огорчила рьяных защитников подлинного альтя. Более повезло немцу Хэрману Риттэру (1849–1926), который восстановил правильные размеры альтя и назвал его *viola alta* — «альтовая виола». Этот инструмент, подобно контральту, созданному Вильомом, звучит полно, сочно и без всякого призвука. Именно эта разновидность альтя вошла во всеобщее употребление, и особенность этой модификации заключается в том, что учащийся играть на этом инструменте должен обладать достаточно большой и сильной рукой и, посвящая себя альту, не должен сожалеть о скрипке, которая оказалась для него почему-либо недосягаемой.

Доподлинно известно, что такие великие скрипачи, как Паганини, Сивори, Вьетан (1820–1881) и Аляр (1815–1888), очень любили исполнять партию альтя в квартетах и совершенно не стыдились этого. Более того, Вьетан был обладателем чудесного альтя работы Паоло Маджини (1581–1628) и довольно часто выступал на нём в своих концертах. Одна из хроник рассказывает, что старый учитель Паганини, скрипач Алэсандро Ролля (1757–1841), с огромным искусством владел альтом, и это неизменно приводило в восхищение его слушателей.

В оркестре альт давно уже занял своё заслуженное место, хотя продолжал не раз подвергаться ущемлению. Если во времена «зарождения оркестра» альт выполнял очень скромные обязанности и был довольно незаметен, то в полифонической музыке Баха и Генделя его уравнивали в правах со второй скрипкой, поручив ему исполнять обязанности вполне с ней равноценные. К середине XVIII столетия, под влиянием композиторов «неаполитанской школы», значение альтя в оркестре постепенно падает, и он переходит на поддержку средних голосов, в основном исполняемых вторыми скрипками. При таких обстоятельствах альт часто оказывается «не у дел», и композиторы всё чаще и чаще поручают ему усиление басового голоса. Одно время авторы давали себе труд указывать действительные обязанности альтя словами *viola col basso*, а иной раз полагались «на обычай», считая, что действия альтя уже подразумеваются сами собою. В этом последнем случае альт всегда удваивал виолончель, и нижний голос оказывался звучащим сразу в трёх октавах. Такие случаи в изложении альтов можно встретить у Глюка, Гайдна и даже у Моцарта. У некоторых русских композиторов, например, у Глинки и Чайковского, мы найдём образцы ведения альтов совместно с контрабасами в качестве самого низкого голоса гармонии, изложенного в октаву. Но такое применение альтов вызывалось стремлением отделить виолончели для проведения ими какого-нибудь ответственного *solò*, а вовсе не желанием «приткнуть» альты, которые на какое-то мгновение могли бы оказаться

незанятыми. В таком случае альты с честью выполняли обязанности нижнего голоса, но из-за большой разницы в звучании с контрабасом чаще всего довольствовались лишь несколькими тактами.

Одним из первых произведений, в котором мы встречаем сольную партию альты, был написанный в 1779 году «Симфонический концерт» Моцарта, в котором композитор рассматривал альт и скрипку как равноправных партнёров. Начиная с Бетховена альт приобрёл в оркестре то значение, которое он, собственно, должен был занимать по праву. С той поры партия альтов часто делилась на два голоса, что давало возможность пользоваться и подлинным многоголосием. Первый случай указанного толкования альтов легко встретить в самом начале Sol-минорной симфонии Моцарта, а второй — в «Adagio ma non troppo» финала Девятой симфонии Бетховена. При желании поручить альту solo наиболее ответственный голос возникла естественная необходимость все прочие альты присоединять в качестве сопровождения к скрипкам. Именно такой случай встречается в «Песенке Анхэн» в третьем действии «Волшебного стрелка» Вебера.

Однако, в современном оркестре и за исключением уже упомянутого, альт до Рихарда Вагнера пребывал всё же на довольно низкой ступени развития. Впервые именно он поручил альту партии большой сложности, и один из таких случаев встречается у него в увертюре к опере «Тангейзер», в том месте, где автор воспроизводит музыку, сопутствующую сцене, известной как «Грот Венеры».

С этого времени сложность и заполненность альтовых партий в оркестре непрерывно возрастала, и сейчас «техника» альты стоит на одном уровне со всеми прочими инструментами оркестра. Альтам нередко стали поручать достаточно ответственные партии solo, которые они исполняют с поразительной проникновенностью. Иной раз партия альты исполняется одним инструментом, тогда остальные альты его сопровождают. Бывает, всё содружество альтов исполняет порученный им мелодический узор, и тогда они звучат поразительно красиво. Наконец, альтам поручают ведение «средних голосов», изложенных многоголосно. Мягкость и задушевность этого инструмента нередко усиливается применением сурдины, которая, приглушая немного звучность альты, придаёт ему много прелести и подлинного обаяния.

На нотных полках музыкального отдела ДВГНБ расположился богатый выбор для альты. Репертуар достаточно широк, потому что выразительные возможности его всегда привлекали внимание композиторов. Для этого инструмента создана обширная литература. Концертный репертуар украшают сольные виолончельные сюиты И.-С. Баха, сонаты для виолончели

и фортепиано Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, И. Брамса, Э. Грига, К. Дебюсси, С. В. Рахманинова, Д. Д. Шостаковича; концерты для виолончели с оркестром А. Вивальди, И. Гайдна, Л. Боккерини, Р. Шумана, К. Сен-Санса, А. Дворжака, С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, А. И. Хачатуряна, П. Хиндемита, Б. Бриттена. П. И. Чайковский особенно использовал этот инструмент в своих произведениях.

Особенно хорошо альт сочетается со своими ближайшими соседями по струнному оркестру. Иногда альты присоединяются к виолончелям, и тогда звучность такого сочетания приобретает необычайную выразительность. Именно таким приёмом Чайковский воспользовался дважды, когда поручил объединению этих инструментов исполнение многоголосного церковного песнопения в самом начале увертюры «1812 год» и, наоборот, заубойного пения монахинь в начале пятой картины «Пиковой дамы», где сквозь звуки зимней непогоды Герману мерещится погребальное шествие. Но совершенно невероятной, гнетущей, сверлящей и леденящей кровь звучности альтов достигает этот композитор, когда поручает альтам однообразный, невыносимый своей упрямой настойчивостью узор первых страниц четвёртой картины той же оперы. Таинственного ужаса преисполнена звучность разделённых струнных с сурдиной, которым Чайковский поручает музыку «Комнаты графини».

Однако на долю альты не всегда выпадают столь «мрачные» задачи. Напротив, они звучат очень прозрачно, когда призваны выполнять обязанности низких голосов гармонии, при безмолвствующих виолончелях и контрабасах. Какой удивительной свежестью проникнуто восхитительное «Вступление» к балету «Щелкунчик», где альтам поручена вся основная линия басов.

В современном оркестре обязанности альты уже неисчерпаемы. Несколько иначе звучит он в камерной музыке, где ему поручаются задачи значительно более сложные. В качестве инструмента «камерного ансамбля», если не считать струнного квартета и квинтета, альтом пользовались довольно мало, но зато проникновенно. Здесь нет большой необходимости перечислять все эти произведения. Достаточно только напомнить, что среди композиторов, уделивших особое внимание альту, встречаются такие имена, как Моцарт, Бетховен и Шуман. Из более поздних композиторов справедливо упомянуть Антона Рубинштейна (1829–1894), Клода Дебюсси (1862–1918) и А. К. Глазунова (1865–1936), а из современных и ныне здравствующих — Сергея Василенко и Владимира Крюкова, произведения которых для альты получили большую популярность.

Есть музыканты, которым Богом и судьбой предназначено не только достичь самых высоких вершин в творчестве, заслужить всемирный авторитет и бесконечную любовь слушателей, но всей своей сущностью открыть новые горизонты для будущих поколений. Таким музыкантом, несомненно, является Юрий Башмет, сделавший альт одним из лидеров современного концертного исполнительства. Авторы шедевров русской музыки (Чайковский, Рахманинов, Римский-Корсаков, Прокофьев, Шостакович), зарубежной классики (Бах, Моцарт, Бетховен, Шуберт) и современные авторы (Шнитке, Губайдулина, Канчели) предстают в совершенном исполнении мастера-альтиста, глубоко познавшего тайну музыкального языка.

### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Гринберг, М. М. Русская альтовая литература : [учеб. пособие для высш. муз. учеб. заведений (очных, заоч. и вечерних отд-ний)] / М. М. Гринберг. — Москва : Музыка, 1967. — 194 с.
2. Понятовский, С. П. Альт / С. П. Понятовский. — Москва : Музыка, 1974. — 99 с.
3. Понятовский, С. П. История альтового искусства : [учеб. пособие для оркестровых фак. муз. вузов] / С. Понятовский. — Москва : Музыка, 1984. — 224 с.