

## ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ШТРИХОВОЙ ТЕХНИКИ АЛЬТА В СТРУННЫХ КВАРТЕТАХ Д.Д. ШОСТАКОВИЧА

**Бобырь Н.А.**

*Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова, Саратов, Россия (410012, г. Саратов, просп. Кирова С.М., д.1), e-mail: naukasgk@inbox.ru*

В данной статье представлено исследование струнных квартетов Д.Д. Шостаковича с точки зрения расширения выразительных возможностей штриховой техники альты. В качестве материала выбраны Первый, Второй, Третий и Тринадцатый квартеты, которые рассмотрены в ракурсе применения различных видов штрихов струнных смычковых инструментов: протяжных, отрывистых, прыгающих. В результате аналитической работы сделаны выводы – каждый вид штрихов приобретает у Д.Д. Шостаковича символическое значение. При этом альтовый тембр в определенном виде штриховой техники выполняет конкретную художественную задачу. В протяжных штрихах (*legato* и *detache*) он чаще всего символизирует внутренние раздумья; в отрывистых (*martele*, *staccato*) – неживую, механистическую, враждебную человеку силу; прыгающие же штрихи (*spiccato*, летучее *staccato*) помогают воплощать скерцозные образы – от юмористических до гротескных. Кроме того, в ходе исследования сделан вывод, что в струнных квартетах Д.Д. Шостаковича палитра штриховой альтовой техники приобретает свои индивидуальные выразительные нюансы.

Ключевые слова: Д.Д. Шостакович, тембр, штриховая техника, альт.

## THE PECULIARITIES OF ARTISTIC EXPRESSION OF VIOLA BOWING TECHNIQUE IN D.D. SHOSTAKOVICH'S STRING QUARTETS

**Bobyry N.A.**

*L.V. Sobinov Saratov State Conservatoire, Saratov, Russia (1 Kirova avenue, Saratov, 410012), e-mail: naukasgk@inbox.ru*

In this article investigation of Shostakovich's string quartets for possible expansion of viola expressive potentials is presented. The first, second, third and thirteenth quartets were chosen as working material considered from the perspective of using different kinds of bowing technique for string instruments: drawling, abrupt, bouncing techniques. Analytical work led us to the conclusion that every kind of bowing in Shostakovich's compositions has the symbolic meaning. At the same time viola timbre performs the specific artistic task for definite kind of bowing technique. Drawling bowing (*legato* and *détaché*) are mostly symbolized as internal deep thoughts; abrupt bowing (*martelé*, *staccato*) – as the force that is inanimate, mechanistic, hostile to human; bouncing bowing (*spiccato*, fast *staccato*) help to embody the variety of scherzo characters – from humorous to grotesque. Besides that the conclusion was drawn that in Shostakovich's string quartets the palette of viola bowing technique has its individual nuances.

Keywords: D.D. Shostakovich, timbre, bowing technique, viola.

Исследователи произведений Д.Д. Шостаковича, в частности, его струнных квартетов, как правило, отмечают гуманистическую направленность их содержания [1; 3; 5]. Человек – главный персонаж всего творчества композитора, и возможности художественной выразительности инструментов струнного квартета исключительно соответствуют воплощению центральной образной сферы его музыки, поскольку одна из важнейших особенностей их звучания – сходство с человеческим голосом.

Струнные квартеты Д.Д. Шостаковича можно изучать весьма многосторонне. В данной статье мы рассмотрим их значимость именно с точки зрения нового подхода композито-

ра к трактовке альтовой штриховой техники и того, как это отражается на художественной выразительности тембра альты. Выдающиеся скрипачи и альтисты обычно подчеркивают ценность выразительных возможностей штриховой техники при формировании художественного образа музыкального произведения [2; 6; 7; 9]. Более того, автор методической работы «Штриховая техника скрипача» А.А. Ширинский настаивает на том, что в технике правой руки скрипача потенциально заложено около 90 % выразительных средств [8, 6]. Между тем, в музыковедческой литературе этот вопрос в наше время остается мало изученным. В данной статье мы попытаемся в некоторой степени восполнить этот пробел.

Д.Д. Шостакович не владел ни одним из инструментов струнной смычковой группы, тем не менее тонко чувствовал их певческую природу. В своем квартетном творчестве композитор написал немало инструментальных мелодий, жанровая основа которых имеет песенные корни. Однако у Д.Д. Шостаковича струнные инструменты не только «поют», но и «говорят». Одна из наиболее важных стилевых особенностей его музыкального языка – обращение к инструментальной декламационности и речитативности. Стремясь передать в своих произведениях богатство разнообразия «музыки речи» [3, 268], композитор порой довольно смело экспериментирует с техническими возможностями участников струнного квартета. В большой степени это имеет отношение к интерпретации штрихов смычковых, которые используются во всем их огромном разнообразии.

Стоит упомянуть, что композитор всегда старался присутствовать на репетициях квартетов перед их премьерным исполнением. Альтист квартета им. Бетховена Ф.С. Дружинин, вспоминал, что Д.Д. Шостакович всегда прислушивался к возникающим во время репетиций предложениям музыкантов. Если исполнители убеждали композитора в необходимости внесения каких-либо поправок, он тут же помечал их в партитуре [4, 118]. Поэтому комплекты партий и партитуры квартетов издавались уже со штрихами, отредактированными лучшими квартетными коллективами страны в присутствии самого композитора.

Особо тесную творческую связь Д.Д. Шостакович имел с квартетом им. Бетховена – именно этому коллективу принадлежат премьерные исполнения всех квартетов, начиная со Второго. Долгие годы неизменными участниками квартета были Д.М. Цыганов, В.П. Ширинский, В.В. Борисовский и С.П. Ширинский. Ф.С. Дружинин в своих воспоминаниях пишет: «Шостакович не только любил и ценил этих людей, но, что очень важно, ясно представлял звук их инструментов и их манеру игры» [4, 114]. И как признавался сам композитор, когда он писал квартеты, то слышал звучание именно этих исполнителей [4, 115].

Думается, это сыграло немаловажную роль в трактовке тембров инструментов квартетного ансамбля: Д.Д. Шостакович наделяет тембр каждого инструмента струнного квартета своим символическим значением и их выразительные возможности – в том числе и штри-

ховые – трактуются индивидуально. Это имеет первостепенное отношение к альтовым партиям, поскольку именно в квартетном творчестве Д.Д. Шостаковича звучание альты стало невозможно заменить ни тембром скрипки, ни тембром виолончели.

Рассмотрим подробно особенности художественного применения штриховой техники альты на материале Первого, Второго, Третьего и Тринадцатого квартетов. Рассматривать квартеты мы будем с точки зрения применения различных видов штриховой техники альтиста:

- Протяжные штрихи – такие как *legato* и разновидности штриха *detache*,
- Отрывистые штрихи – *martele*, *staccato*,
- Прыгающие штрихи – *spiccato*, летучее *staccato*.

Наиболее благодатными для передачи звучания человеческого голоса, безусловно, являются *протяжные штрихи* – такие как *legato* и разновидности штриха *detache*. В первую очередь это проявляется в музыке с чертами песенных жанров. Альтовый тембр в данном случае ярче всего раскрывает свой художественный потенциал в жанре старинной фольклорной песни, где он олицетворяет низкий женский голос. В истории русского струнного квартета были примеры обращения к альтовому тембру в подобной роли (Первый квартет П.И. Чайковского, Первый квартет А.П. Бородина). Однако этот, казалось бы, традиционный жанр Д.Д. Шостакович наделяет порой необычными и неожиданными чертами.

В качестве примера рассмотрим вторую часть Первого квартета (*Moderato*), написанную в форме вариаций. Особенность мелодизма темы заключается в том, что в ней композитор объединяет черты двух жанров: лирической песни и марша. И в разных вариациях на передний план выходит то маршевая, то песенная грань темы. Это достигается, кроме прочего, интересным тембровым и штриховым решением.

Альтовому голосу во второй части квартета поручено проведение темы (ц. 15) и, в дальнейшем, – трех вариаций (ц. 16, ц. 19, ц. 24). За штриховую основу в проведении темы берется штрих *legato*, как наиболее естественный для передачи певучести. Но лиги объединяют только по две четверти, к тому же – затакт с сильной долей. Таким образом, в размере 4/4 возникает отделение первой доли от второй и третьей от четвертой, из-за чего усиливается ощущение маршевого начала в мелодии. Примечательно, что в альтовом голосе, как тема, так и все три вариации проходят без каких-либо штриховых изменений. В вариациях же, звучащих у первой скрипки (ц. 17, ц. 25), происходит заметное укрупнение лиг. Это приводит к тому, что маршевая жанровость в скрипичных проведениях темы становится значительно менее ощутимой и на передний план выходит лирическая составляющая.

Особую роль *протяжные штрихи* выполняют в речитативах. И здесь также заметен разный подход композитора к трактовке художественных функций инструментов ансамбля.

Предлагаем сравнить речитатив из второй части Второго квартета, где солирует первая скрипка, и речитатив альты в одночастном Тринадцатом.

Напомним, что Д.Д. Шостакович во время работы в квартетном жанре представлял себе звучание артистов квартета им. Бетховена. Современник музыкантов Л.Н. Раабен писал: «Если Цыганову свойственны известная стремительность, динамичность, напористость в игре, то Борисовскому, наоборот, – спокойная неторопливость; если первый стремится пройти мимо деталей и обнять фразу целиком, то второй очень любит остановиться на детали, выделить частный оттенок» [6, 7]. Действительно, в речитативе из Второго квартета чувствуется, что он рассчитан на пылкого, темпераментного музыканта. Монолог альты, открывающий Тринадцатый квартет, напротив, очень эмоционально сдержан.

Воплотить огромный диапазон настроений речитатива Второго квартета – от внутренних раздумий до горестных отчаянных восклицаний – во многом помогает большое разнообразие сочетания штрихов *detache* и *legato*. Эмоциональная сфера альтового речитатива в Тринадцатом квартете (1–9 такты) сводится к сосредоточенным размышлениям, звучание альты ассоциируется с состоянием отрешенности от внешнего мира, погружения в себя, и штриховые средства здесь очень аскетичны.

*Отрывистые штрихи* струнных смычковых инструментов приобретают в квартетах Д.Д. Шостаковича характерный смысл. Композитор, при создании музыкального образа обращаясь к тому или иному музыкальному жанру, может использовать лишь часть сопутствующих ему традиционных признаков. Для «идентификации» маршевой жанровости в струнных квартетах таким признаком часто становится штрих *martele*.

Альтовый тембр в данном случае наиболее ярко задействован во второй части Третьего квартета. В начале части партия альты олицетворяет весьма индивидуальный самостоятельный образ (Ц. 29 – 4 такт Ц. 30). Первые два такта альт звучит один – хриловатый тембр его нижнего регистра передает непреодолимую поступь железного ритма. Жесткие, устремленные вперед четверти, символизирующие механистичность, бездушность, противопоставляются взволнованной теме первой скрипки, которая вступает в третьем такте. Несмотря на трехдольный размер части, в мелодии альты ярко проявляется жанровое начало марша, главным признаком которого в данном случае оказывается именно штрих *martele*.

Богатство разнообразия *прыгающих штрихов* струнных во многом помогает Д.Д. Шостаковичу в воплощении скерцозных образов и образов фантастической сферы.

Один из любопытных примеров, где альтовый голос приобретает важную роль для создания юмористического настроения за счет прыгающего штриха *spiccato* – это побочная партия в 1 части Первого квартета (1 до ц. 4 – ц. 7). В сочетании с глиссандированными мотивами у виолончели альт комично «ворчит» на повторяющейся ноте соль восьмыми.

Примечательно, что в репризе побочной партии (ц. 12) композитор перераспределяет «роли» между инструментами: если в первом проведении тема звучала у первой скрипки, а пульсирующий аккомпанемент у альты, то здесь инструменты меняются местами. При этом аккомпанемент на остинатный ноте в партии скрипки рисует уже совсем другой образ: он варьируется как в мелодическом отношении, так и в штриховом. Каждый такт пульсирующего аккомпанемента начинается с нисходящего шутливо-жалобного мотива, характер которого подчеркивается тембром скрипки в высоком регистре и более мягким штрихом – несколько нот под точками играют на одну лигу – летучее staccato.

Обратим внимание, что образы, представленные в экспозиционных разделах частей как юмористические и фантастические, в разработке зачастую приобретают враждебную и даже устрашающую окраску. Прыгающие штрихи, в особенности штрих spiccato, имеет широкий выразительный диапазон: от степени акцентированности нот, ширины смычка (количества смычка, используемого для проведения одной ноты) и его давления на струну зависит в результате характер и смысловое наполнение музыки.

Для подтверждения этой мысли обратимся к первой части Третьего квартета. В главной партии первой части, комментированной ремаркой композитора «dolce», штрихом spiccato рисуется несколько легкомысленный образ. Тема звучит в голосе первой скрипки (штрих две шестнадцатые на легато и восьмая стаккато создает ощущение весело подпрыгивания). Её сопровождают повторяющиеся аккорды восьмыми, исполняемые штрихом spiccato остальными участниками ансамбля, и в целом возникает довольно беззаботное, игривое настроение.

В фугато, звучащем в разработке (с 11 по 21 ц.), легкомысленные образы детства сменяются настроением все нарастающей тревоги и угрозы. Однако штрих остается тот же, что и в экспозиции – spiccato. Р. Давидян в исполнительском анализе Третьего квартета об этом эпизоде пишет следующее: «С большой тщательностью выписаны автором в фуге динамические оттенки. С усилением нюансировки укрупняются и штрихи. Больше используется уже нижняя часть смычка» [2, 49] (нижняя часть смычка – т.е. у колодки; в этой части смычек наиболее тяжелый, соответственно, при опускании смычка на струну получается максимальная динамика и акцентировка штриха). Примечательно, что апофеоз образа угрожающих сил воплощается Д.Д. Шостаковичем именно в партии альты и виолончели (ц. 20). У виолончели звучит начальный мотив главной партии части, но исполняется он уже совершенно не теми штриховыми приемами, что в начале части: сняты лиги с шестнадцатых нот, и каждое звено секвенции играет вниз смычком, от колодки, практически в акцентом. У альты звучит повторяющийся мотив заключительного раздела главной партии, который исполняется тяжелым штрихом spiccato на фортиссимо.

В воплощении в квартетах фантастической образной сферы Д.Д. Шостаковичу также помогает группа прыгающих штрихов смычковых инструментов. Один из музыкальных эпизодов, в котором созданию фантастического образа в значительной степени способствует штриховое решение, – это средний раздел второй части Третьего квартета (ц.36 – ц.39). Динамика пианиссимо, использование сурдин подкрепляются легким, воздушным штрихом *spiccato* вверх смычком<sup>1</sup>: все это создает ощущение зыбкого, хрупкого образа на грани между реальным миром и фантастическим.

Что касается непосредственно альтового голоса, то, пожалуй, при помощи прыгающего штриха он выполняет главную *изобразительную* роль в третьей части Первого квартета. В крайних разделах части альт становится ритмической основой и «двигателем» (Ц. 27 – Ц. 33; Ц. 42): на фоне его многократно повторяющейся ноты «соль» восьмыми штрихом *spiccato* звучит причудливая мелодия. Два такта в начале части альт играет один. Здесь, как и в рассмотренной выше первой части квартета, большое значение приобретает острота артикуляции штриха и ритмическая устойчивость. Но если в первом случае это помогает создать юмористический образ, то в стремительном движении третьей части, а также за счет приема *con sordino*, возникают картины таинственной ночи. Как будто неясные, загадочные очертания ночных пейзажей наполняются таинственным смыслом.

Подведем некоторые итоги

Д.Д. Шостакович – наследник квартетных традиций, берущих истоки в музыке великих классиков мирового музыкального искусства, и во многом это имеет отношение к применению технологических возможностей струнных смычковых. Однако, опираясь на традиционные исполнительские приемы, Д.Д. Шостакович наполняет их новым образным содержанием: богатый потенциал выразительных средств штриховой техники инструментов струнного квартета раскрывается в удивительной спаянности с образным миром его музыки.

Это выражается в следующем: в *прыгающих штрихах* при воплощении фантастической сферы альтовый тембр позволяет создать ощущение таинственности; в *маркированных отрывистых штрихах* тембр альта рисует механистические, враждебные человеку образы; в *протяжных штрихах* альт чаще всего символизирует состояние сосредоточенности и сдержанности и зачастую ассоциируется с внутренним голосом человека. Такой подход к трактовке тембров приобретает важнейшее значение для раскрытия художественного потенциала

---

<sup>1</sup> Виолончелист Квартета им. Шостаковича Александр Корчагин рекомендовал играть каждую ноту этого штриха практически на одном месте, чтобы смычок лишь сверху падал на струну и не проскальзывал по ней, так создается максимально тихая звучность при сохраняющейся необходимой для этого эпизода четкой артикуляции (из личной беседы с музыкантом).

альта, поскольку струнные квартеты Д.Д. Шостаковича позволяют взглянуть на выразительные возможности его штриховой техники с новой стороны.

### Список литературы

1. Бобровский В. Камерные инструментальные произведения Д. Шостаковича. – М.: Советский композитор, 1961. – 258 с.
2. Давидян Р.Р. Квартеты Д. Шостаковича. Исполнительский анализ. – М.: Фортуна ЭЛ, 2013. – 112 с.
3. Данилевич Л. Дмитрий Шостакович. Жизнь и творчество. – М.: Советский композитор, 1980. – 302 с.
4. Дружинин Ф. Воспоминания. Страницы жизни и творчества. – М.: Греко-латинский кабинет Ю. Шичалина, 2001. – 232 с.
5. Мазель Л. О стиле Шостаковича // Статьи по теории и анализу музыки. – М.: Советский композитор, 1982. – С. 221–243.
6. Раабен Л.Н. Вопросы квартетного исполнительства. – М.: Гос. музыкальное изд-во, 1956. – 109 с.
7. Стоклицкая Е. Альтовая педагогика В. В. Борисовского. – М.: Музыка, 2007. – 71 с.
8. Ширинский А. Штриховая техника скрипача. – М.: Музыка, 1983. – 87 с.
9. Янкелевич Ю. И. Педагогическое наследие. – М.: Постскриптум, 1993. – 317 с.

### Рецензенты:

Карташова Т.В., д.искусствоведения, профессор, зав. кафедрой теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова, г. Саратов;

Вишневская Л.А., д.искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова, г. Саратов.