

УДК 787

«Волшебная арфа» Ф. Шуберта в контексте развития арфового искусства

Макарова Анна Александровна

Заслуженная артистка России,
профессор кафедры виолончели, контрабаса, арфы и струнного квартета,
Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова,
190000, Российская Федерация, Санкт-Петербург, Театральная площадь, 3а;
e-mail: stryni@conservatory.ru

Аннотация

Статья посвящена истории бытования арфы в западноевропейских театральных оркестрах, начиная с самого первого случая использования («Орфей» К.Монтеверди, 1607), вплоть до начала XIX века («Творения Прометея» Л.Бетховена, 1801; «Волшебная арфа» Ф.Шуберта, 1820). Рассмотрены культурологические аспекты популяризации арфы во второй половине XVIII века (миф об Орфее, его использование К.В.Глюком, «Поэмы Оссиана» Макферсона, предромантические художественные тенденции, в том числе и в изобразительном искусстве, обращение к национальным музыкально-поэтическим корням, домашнее музицирование и др.), последовавшая за ними ряд технических преобразований (несколько поколений Хохбрукеров, реформа С.Эрара, сделавшая арфу конкурентоспособным инструментом солистов-виртуозов), и, наконец, выдвижение арфы в качестве незаменимого участника пред- и романтических симфонических оркестров, проанализированы исполнительские задачи и перспективы методического освоения партии арфы из малоизвестной партитуры Ф.Шуберта «Волшебная арфа», связанные с освоением общих форм движения, типичных для виртуозно-романтической эпохи; выявлены основные особенности образно-тематической характеристики инструмента (сферы таинственно-возвышенного и эпического начал), оказавшие влияние на трактовку инструмента последующим поколением композиторов-романтиков (Глинкой, Берлиозом, Вагнером, Листом, Брамсом и др.) .

Для цитирования в научных исследованиях

Макарова А.А. «Волшебная арфа» Ф.Шуберта в контексте развития арфового искусства // Культура и цивилизация. 2018. Том 8. № 1А. С. 158-163.

Ключевые слова

Арфа, исполнительское искусство, опера, романтизм, Франц Шуберт.

Введение

Присутствие арфы в оперных партитурах прослеживается с начала освоения жанра. Ранняя разновидность инструмента с двойным рядом струн включена уже в оркестр «Орфея» К.Монтеверди (1607). Культура записи музыки в начале XVII века не предполагала выделения арфовой партии в самостоятельную, однако арфист, являясь в соответствии с профессиональными требованиями своего времени соавтором исполняемого произведения, прибегал к известным ему правилам дешифровки. В результате каждое исполнение было не похоже на предыдущее, а исполнитель демонстрировал всё подвластное ему мастерство концертирования, входившее с конца предыдущего столетия в моду. Вариант аутентичного звучания эпизодов с участием арфы в опере Монтеверди представлен в классической записи оперы, сделанной под управлением тончайшего знатока эпохи Н. Арнонкура (1968).

Основная часть

Об использовании арфы в оперных партитурах XVIII века достоверно невозможно сказать (за исключением небольшого эпизода в «Юлие Цезаре» Г.Ф.Генделя). Просмотрев доступные музыкальные версии мифа об Орфее, как наиболее располагающего к использованию арфы, автор не встретил композиторских указаний Дж.Перголези, Й.Гайдна, а также у Л.Росси и К.Г.Грауна на обязательное присутствие арфы в их оркестре. Хотя отсутствие в партитуре вовсе не означало её отсутствия на практике (при наличии инструмента и исполнителя).

Общекультурный контекст середины XVIII века, а также технологическая реформа инструмента способствовала её скорому возвращению в оперу. Под первым подразумевается появление литературной мистификации поэта Дж.Макферсона, издавшего собственные сочинения под видом переводов полумифического кельтского барда Оссиана (1762), подтолкнувшей развитие сначала штурмерства (от нем. «Sturm und Drang»), а затем и раннего романтизма. Для нашего исследования важно то, что легендарный народный сказитель пел по преданию в сопровождении арфы (как, например, на известной картине Н.А.Абильдгаарда, изображающей Оссиана). Его обобщённо-собираетельный образ прочно укоренился в пред- и романтической музыкальной культуре, чему ярчайшими подтверждениями служат партии Орфея (Глюк), Баяна (Глинка), Тангейзера (Вагнер) и др.¹ Параллельно с этим романтизировался и образ самого инструмента (как, например, в «Прощании с арфой» Ф.Шуберта, «Моей арфе» М.Глинки, «Слышна полнозвучная арфа» из ор.17 И.Брамса и др.).

В это же время – во второй половине XVIII века – младшее поколение Хохбрукеров (Симон, Селестин, Кристиан) популяризует арфу в качестве концертного инструмента, что, разумеется, стало возможным благодаря технической реформе педального механизма, предпринятой Якобом Хохбрукером (1673-1763). В определённый момент виртуозность исполнителей и выразительные возможности клавишных инструментов (клавесина, клавира, фортепиано) и арфы сравнялись настолько, что значительная часть камерной музыки писалась в расчёте на оба инструмента (камерные опусы И.Х.Баха, Я.Дусика, Л.Бетховена и др.)

¹ Оссиановский культурный след тянулся вплоть до середины XIX века. Ярчайшим примером образной связи поэзии Макферсона с арфой является последняя из четырёх песен И.Брамса ор.17 для женского хора, двух валторн и арфы (1860)

В 1763-м году состоялась премьера эпохального произведения оперного искусства – «Орфея и Эвридики» К.В.Глюка, композитора, личность которого также чрезвычайно пришлось по душе писателям-романтикам (Э.Т.А.Гофман). В этом музыкальной драме впервые арфа становится соучастницей создания тембрового образа главного героя, выразительнее всего содействуя ему в сцене с фуриями. Здесь композитором закладываются основные характерные черты трактовки инструмента в оперных партитурах конца XVIII – начала XIX веков: фигуративное движение по звукам аккордов, требующее от исполнителя не столько технической виртуозности, сколько точного ритмического чувства в сочетании с ансамблевой чуткостью.

С началом XIX века происходит постепенная специализация фортепианной и арфовой фактур. И хотя ещё до 20-х годов столетия многие камерные сочинения пишутся и издаются в перспективе исполнения на обоих инструментах (как, например, Ноктюрн М.Глинки Es-dur), многие общие формы звучания начинают восприниматься как типично арфовые или типично фортепианные. Одним из первых композиторов, использовавших выразительные возможности арфы для изображения *мифологической, повествовательно-волшебной* образной сферы был Л.Бетховен. В его балете «Творения Прометея» (1801) арфе, наряду с солирующей виолончелью, отдан центральный лирический эпизод. Сейчас уже доподлинно неизвестно, что именно предполагалось изобразить в Пятом номере балета по сценарию балетмейстера Вигано, однако осмелимся предположить, что, исходя из общей концепции и характера музыки, это – момент сотворения женщины и/или одно из первых в истории балета «любовных» Adagio (вторая часть – Andante quasi Allegretto).

Чрезвычайно быстро набиравшее популярность с конца XVIII века домашнее музицирование, способствовало закреплению арфы в качестве одного из основных инструментов среди любителей. Рост их числа спровоцировал увеличение и профессионального арфового сообщества, а также обнажил проблему реформирования строения и механики инструмента. Упростила процесс его освоения и одновременно расширила выразительные возможности арфы реформа С.Эрара (1810). С этого времени инструмент уже полностью становится приспособленным к исполнению стремительно растущего числа общих форм движения, отражающих виртуозно-романтическое направление в музыке. Наиболее ярко описанные тенденции проявляются в первой половине XIX века в камерных произведениях Дж.Надермана, Н.Бокса, Л.Шпора и др.

В оркестровой практике, задолго до появления произведений Г.Берлиоза, Ф.Листа, Р.Вагнера, сделавшими арфу незаменимым украшением симфонических партитур, обращает на себя практически неизвестная музыка Ф.Шуберта к спектаклю Г.Э. фон Гофмана «Волшебная арфа».² Премьера этой волшебной феерии состоялась 19 августа 1820 в «Театр ан дер Вин» в Вене. Несмотря на разгромные отзывы критиков на спектакль в целом, ни в одном из них мы не встречаем негативной оценки музыки: большая часть их касается нелепостей либретто и сырости постановки.

Сюжет дошёл до нашего времени лишь в отрывках текста, выписанных в партитуре композитором, и представляет собой смесь литературных мотивов рыцарства и масонства,³

² За исключением Увертюры, долгое время приписывавшейся другому музыкально-драматическому сочинению Ф.Шуберта – «Розамунде».

³ В обрывках текста угадываются мотивы мифа о Парсифале, ставшего впоследствии основой одноименной оперы Р.Вагнера, а также аналогии с «Волшебной флейтой» Шиканедера-Моцарта.

одинаково популярных в этот историко-культурный период. Одним из центральных оркестровых тембров ожидаемо становится арфа. Сквозным присутствием арфовых фигураций отмечены №№ 1 – Хор рыцарей, включающий ариозо Пальмерина; 2 – Хор трубадуров и рыцарей; центральный эпизод в №3 (сопровождение соло кларнета); №8 – Хор гениев (духов); вторая часть мелодрамы под № 12. Ф.Шуберт уже в этом раннем произведении демонстрирует тонкую изобретательность: несмотря на то, что в основном партия арфы несёт функцию сопровождения, однако постоянно меняющиеся потоки фигураций создают неповторимый музыкальный образ. Это и ритмически собранные фигуры марша в хоре трубадуров, и гармонические переливы в ариозо Пальмерина, и дуэт кларнета и арфы в итальянской манере №3 (мелодрама)

Своеобразной лирической кульминацией, как всего сочинения, так и развития выразительных возможностей арфы становится № 8 – Хор гениев, проходящий под аккомпанемент двух арф, партия каждой из которых представляет собой высочайший уровень сложности: беспрерывно льющиеся фигурации первой накладываются на вальсообразный аккомпанемент второй. Подобного рода ансамбль арф внутри оркестровой партитуры станет впоследствии традиционным (Берлиоз, Брамс, Вагнер, Лист, Чайковский, Римский-Корсаков и пр.). Разумеется, стремительно разложенные аккорды, как средство выражения волшебного, таинственного, также присутствуют в партитуре (окончание №12).

Заключение

Из приведённых примеров видно, что арфовое исполнительское искусство Вены начала XIX века было на очень высоком уровне, включая деятельность оркестровых музыкантов; быстрые гармонические модуляции свидетельствуют о широко применявшейся к 1820 году модели арфы С.Эрара, а виды общих форм движения – о происходящем на тот момент процессе обособления специфически арфовой фактуры. «Волшебная арфа» Ф.Шуберта, помимо непреходящей музыкальной свежести, содержит прекрасный дидактический материал для воспитания сольной (и при этом весьма виртуозной) и ансамблево-оркестровой культуры арфиста, благодаря разнообразию фигуративного материала и цельности арфовой партии.

Библиография

1. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.Кожевникова и П.Николаева. М., 1987
2. Музыкальный словарь Гроува/пер., ред. и доп. Л.Акопяна. М.: «Практика», 2001
3. Арнонкур Н. Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди. М: Классика-XXI, 2014
4. Кириллина Л. Реформаторские оперы Глюка. — М.: Классика-XXI, 2006
5. Подгузова М. Из истории отечественного арфового искусства первой половины XX века. Дисс. на соиск. уч. ст. канд. иск., М., 2008
6. Покровская Н. История исполнительства на арфе. Дисс. на соиск. уч. ст. докт. иск. Новосибирск, 2001.
7. Дулова В. Искусство игры на арфе. М.: Сов.композитор, 1975
8. Хохлов Ю. Франц Шуберт: Жизнь и творчество в материалах и документах. – М., 1978
9. Вульфус П. Франц Шуберт. Очерки жизни и творчества. М., 1983
10. Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen in Tagebüchern, Briefen, Gedichten und Erinnerungen / hrsg. von K. Kopitz, R. Cadenbach. München, 2009, Band 2

«The Magic Harp» by F. Schubert in the context of the development of harp art

Anna A. Makarova

Honored Artist of Russia,
Professor of the Department of Cello, Double Bass, Harp and String Quartet,
Saint Petersburg State Conservatory named after N.A. Rimsky-Korsakov,
190000, 3a Teatralnaya square, Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: stryni@conservatory.ru

Annotation

The article is devoted to the history of the existence of a harp in Western European theatrical orchestras, beginning with the very first use ("Orpheus" by K. Monteverdi, 1607), until the beginning of the XIX century ("The Creations of Prometheus" by L. Beethoven, 1801, "The Magic Harp" by F. Schubert, 1820). The culturological aspects of the popularization of the harp in the second half of the 18th century (the myth of Orpheus, its use by KV Gluk, Ossian's Poems by Macpherson, pre-romantic artistic tendencies, including in the visual arts, appeal to national musical and poetic roots, music, etc.), followed by a number of technical transformations (several generations of Hochbruckers, the reform of S. Erar, which made the harp a competitive tool of virtuoso soloists), and finally, the advancement of the harp in the quality TBE indispensable participant pre- and romantic symphony orchestras, performing analyzes of the problem and prospects of development of methodical Harp of the little-known scores Schubert "Magic Harp", associated with the development of the common forms of movement, typical of the virtuoso Romantic era; The main features of the figurative-thematic characteristics of the instrument (spheres of the mysterious and sublime and epic beginnings) were revealed, influencing the interpretation of the instrument by a subsequent generation of romantic composers (Glinka, Berlioz, Wagner, Liszt, Brahms, etc.).

For citation

Makarova A.A. (2018) "Volshebnyaya arfa" F. Shuberta v kontekste razvitiya arfovogo iskusstva ["The Magic Harp" by F. Schubert in the context of the development of harp art]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 8 (1A), pp. 158-163.

Keywords

Harp, performing art, opera, romanticism, Franz Schubert.

References

1. V.Kozhevnikova, P. Nikolaeva (1987) Literaturnyj ehnciklopedicheskij slovar'. Moscow.
2. (2001) Muzykal'nyj slovar' Grouva. L.Akopyana. Moscow. «Praktika».
3. Arnonkur N. (2014) Moi sovremenniki: Bah, Mocart, Monteverdi. Moscow. Klassika-XXI.
4. Kirillina L. (2006) Reformatorskie opery Glyuka. Moscow. Klassika-XXI.
5. Podguzova M. Iz istorii otechestvennogo arfovogo iskusstva pervoj poloviny XX veka. Diss.na soisk.uch.st.kand.isk. Moscow. 2008.
6. Pokrovskaya N. (2001) Istoriya ispolnitel'stva na arfe. Diss.na soisk.uch.st.dokt.isk. Novosibirsk.

-
7. Dulova V. (1975) *Iskusstvo igry na arfe*. Moscow. Sov.kompozitor.
 8. Hohlov YU. *Franc SHubert: ZHizn' i tvorchestvo v materialah i dokumentah*. Moscow. 1978.
 9. K. Kopitz, R. Cadenbach. (2009) *Vul'fius P. Franc SHubert. Ocherki zhizni i tvorchestva*. Moscow. 1983.
 10. *Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen in Tagebüchern, Briefen, Gedichten und Erinnerungen*. München. Band 2.