

УДК 008

Арфа в партитурах Н.А. Римского-Корсакова и М.А. Балакирева**Макарова Анна Александровна**

Заслуженный артист РФ,
профессор кафедры виолончели, контрабаса, арфы и струнного квартета,
Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова,
190000, Российская Федерация, Санкт-Петербург, Театральная площадь, 3;
e-mail: Anna_Makarova@mail.ru

Аннотация

Предлагаемая статья посвящена специфическим функциям арфы в оркестре композиторов «Могучей кучки» и, прежде всего, главных ее симфонистов – Н.А. Римского-Корсакова и М.А. Балакирева, выявлены основные закономерности фактурных приемов и их образно-тематическая нагрузка; для этой цели автором статьи было рассмотрено более двадцати примеров использования арфы (в том числе и редко исполняемых) в симфонических партитурах указанных авторов и круга композиторов, находившихся под их непосредственным влиянием (Кюи, Бородин, Мусоргский, Равель, Дебюсси и др.); выделены основные функции арфы – фигуративно-гармоническая, акустическая, звукоизобразительная, а также подчеркнута роль инструмента в ритмической организации оркестровой ткани. Отмечена деятельность А. Цабеля и ее влияние на характер использования инструмента в оркестре русских и западноевропейских композиторов (Чайковского, Римского-Корсакова, Вагнера и пр.). Приведены сведения о выразительных возможностях арфы, в том числе и в исторической перспективе, из двух важнейших пособий по инструментовке XIX века – Геварта и Римского-Корсакова, подытоживающие процесс ее включения в симфонический оркестр в качестве равноправного участника. Статья рассчитана как на исполнителей-арфистов, так и на музыкантов других специальностей, интересующихся историей русской симфонической музыки.

Для цитирования в научных исследованиях

Макарова А.А. Арфа в партитурах Н.А. Римского-Корсакова и М.А. Балакирева // Культура и цивилизация. 2018. Том 8. № 2А. С. 221-226.

Ключевые слова

Арфа, «Могучая кучка», история исполнительства, история оркестровки, Римский-Корсаков, Балакирев, Цабель.

Введение

Педагогическая и исполнительская деятельность таких выдающихся арфистов как Цабель А.Г. (1833-1904) и его учеников (Цабель-Рашат, Вальтер-Кюне, Амосов, Штейнберг и др.) открыла русским композиторам практически безграничные возможности использования арфы. «Интересна такая страница в творческой биографии Альберта Цабеля, как редакторство. Проработав некоторое время в петербургском театре итальянской оперы, композитор перешел на службу в Мариинский театр. И там судьба отвела ему весьма ответственную роль. Многие композиторы, в числе которых Н.А. Римский-Корсаков, П.И. Чайковский, часто пользовались консультациями и советами мастера по поводу применения арфы в том или ином сочинении» [Тимошенко, www]. Доподлинно известно и о доверии к Цабелю-редактору Р.Вагнера во время гастролей композитора в России («Закливание огня» из оперы «Валькирия») Балетно- и оперно-симфонические партитуры М.А. Балакирева и Н.А. Римского-Корсакова обрели новые оттенки звучания, влияние которых на формирование западноевропейского оркестрового стиля конца XIX – начала XX веков невозможно переоценить. Все, что с некоторой долей условности относится к течению музыкального импрессионизма, имеет крепкие связи с сочинениями «кучкистов» и их последователей. «...яркая красочная оркестровка русских и в значительной степени французских композиторов последнего времени большей частью представляет лишь дальнейшее развитие приемов Н.А., в свою очередь считавшего своим духовным отцом гениального русского оркестратора – Глинку» [Штейнберг, 1946]. В предлагаемой статье остановимся лишь на той роли, которая была отведена в процессе становления арфе.

Основная часть

Упомянутый Римским-Корсаковым в качестве основного учебника по инструментовке трактат Геварта содержит между прочими сведения и об использовании арфы для изображения фантастических образов, начиная с «Белой дамы» Буальдьё,¹ постановка которой состоялась в России еще в 1828 году и имела большой успех. Таким образом, справедливо будет говорить о взаимном влиянии русской и французской школ инструментовки, обусловленной деятельностью первоклассных исполнителей.

Любопытно и высказанное Гевартом замечание относительно использования арфы в различные эпохи, коих он выделяет три:

- до 20-х годов XIX века, когда арфовая выразительность связывалась преимущественно с античной мифологией («Эстер» Генделя, «Орфей» Глюка, «Прометей» Бетховена)

- между 20-и и 30-и годам, именуя ее «французской» и обосновывая это новыми веяниями во французском оперном театре, сюжеты которого вдохновлены были преимущественно библейскими, историческими (древнегреческими и древнеримскими) событиями, а также поэзией романтизма (Макферсона и Скотта)

- и «современная» (то есть второй половины XIX века), связанная, прежде всего, с колористикой партитур великих симфонистов: Берлиоза, Вагнера и Мейербера, порой использовавших целый арфовый ансамбль (от 3 до 6) для придания особой торжественности, возвышенности моменту («Золото Рейна», «Пророк» и пр.).

¹ Необходимо напомнить, что Буальдьё является автором многочисленных сочинений для солирующей арфы, новейшая конструкция которой ему была хорошо известна еще с конца XVIII века.

Примечательно, что увлечение арфой, М. Штейнберг в предисловии к «Основам инструментовки» своего учителя Римского-Корсакова относит к одному из первых фазисов развития занимающегося инструментовкой: «Большую часть занимающийся оркестровкой переживает следующие фазисы развития: 1) период стремления к ударным инструментам – низшая ступень; в них он полагает всю прелесть звука и на них возлагает все свои надежды; 2) период любви к арфе – всякий аккорд ему представляется необходимым удвоить звуком этого инструмента» [там же].

Сам же Николай Андреевич придерживается следующего мнения: «Нежно-поэтический тембр арфы способен к всевозможным динамическим оттенкам, но не имеет значительной силы, поэтому требует от оркестратора весьма осторожного обхождения, и только при трех или четырех арфах в унисон может бороться с некоторым forte всего оркестра. При *glissando* получается значительно большая сила звучности, в зависимости от быстроты его исполнения. Флажолетные звуки очаровательного волшебного нежного тембра имеют весьма слабую звучность и могут быть применяемы только в *piano*. В общем, подобно *pizzicato*, арфа – инструмент не выразительный, но красочный». Под «выразительностью» здесь понимается именно мелодическая рельефность. Поэтому и использование арфы композиторами конца XIX века не выходило за рамки красочности.

Проанализировав симфоническое наследие «кучкистов» выделим три основные функции, поручаемые русскими композиторами арфистам:

- фигуративно-гармоническую
- вспомогательно-акустическую
- звукоизобразительную

Первая связана с фигуративно-гармоническим сопровождением мелодических линий, как песенного, так и песенно-танцевального характера, и представляет собой имитацию гусельных «переборов», как, например, в симфонической картине «Садко» и одноименной опере Римского-Корсакова по традиции, заложенной еще Глинкой в «Руслане», во второй части его же Первой симфонии. Ту же тематическую функцию играет арфа и в создании предельно нежных, лирических образов в «Исламее» (в инструментовке С.Ляпунова), теме Сервиллии в одноименной опере Римского-Корсакова, в сопровождении «народной английской песни» в музыкальном вступлении, шестой и седьмой сценах Балакирева к четвертому действию «Короля Лира», лирических эпизодах его же симфоний (*Andante* из Первой симфонии и пр.). В иных случаях, следуя мейерберовской и вагнеровской традиции,² арфа сопровождает торжественно-мистическое шествие (Шествие князей в опере-балете «Млада», Шествие из музыки Балакирева к «Королю Лиру» Шекспира и др.), напоминая о позднеромантической тенденции использования арфы в качестве инструмента, издревле связанного с сакральным действием.

Особо следует отметить роль арфовых фигураций в ритмической организации оркестрового ансамбля в тех случаях, когда необходимо обозначить границы различных интонационных оборотов, сливающихся в однородно звучащую движущуюся звуковую массу (как, например, в ноктюрне из «Пана воеводы» или сцене появления Весны из последнего действия «Снегурочки» Римского-Корсакова).

² Как это сделано, к примеру, при появлении Пророка в одноименной опере Мейербера, или шествии в Валгаллу в «Золоте Рейна» Вагнера.

Акустически-вспомогательная функция встречается в тех случаях, где необходимо продублировать и тем самым подчеркнуть интонационно-гармонический оборот, как, например, во Вступлении к опере «Хованщина» в оркестровке Римского-Корсакова, где арфе поначалу поручено придать «колокольный» объем духовым и ударным, а затем присоединиться к пиццикато струнно-смычковой группы, округлив его относительно плоское звучание. С целью придать внутреннее динамическое развитие одному созвучию композиторы также обращаются к арфовым пассажам. Сочетание отдельных нот арфы придает вступлению духовых инструментов четкость и в то же время мягко скрадывает лишние призывки при атаке нот (как, например, «поддержка» валторнового хода в Антракте из «Вильяма Ратклиффа» Кюи в инструментовке Римского-Корсакова или ритмическое и акустическое усиление сопровождение песни Садко). Блеск пассажам деревянных духовых придает удвоение их арфой в уже упоминавшемся Шествии из музыки Балакирева к «Королю Лиру», артикуляционную ясность струнно-смычковым в побочной партии первой части, в главной теме третьей части Первой симфонии и т.д., звонкость во Вступлении к последней картине оперы «Сказка о царе Салтане...» («Три чуда») Римского-Корсакова и т.д.

Примеры использования арфы в качестве своеобразного оркестрового модератора можно было бы перечислять бесконечно долго, однако во всех них присутствует некая общность, заключающаяся в стремлении прояснить интонационный рисунок в тех случаях, где существует опасность акустического «поглощения» слигванных и комбинированных штрихов деревянных духовых и струнно-смычковых инструментов.

Звукоизобразительная функция арфы в оркестре связана в основном с возможностями приемов *glissando* и *harmonic*, изображающим водную и воздушную стихии, волшебные преобразования сценических и программных сочинений. Внедрение этих выразительных средств связано в том числе и с повсеместным распространением хроматической арфы Эрара, которое она получила уже в середине XIX века. Особый размах изображение природных стихий приобрело в «Кольце Нибелунга» Вагнера (например, в хрестоматийных «Полете валькирий» или Траурном марше), симфонических произведениях Листа (например, в «Мефисто-вальсе»). Внимательно изучавший их творчество Римский-Корсаков также применяет *glissandi* (как хроматические, так и гармонические) в своих сочинениях для изображения стихии воды, колдовских превращений (финальные сцены «Снегурочки», «Садко», «Ночь на горе Триглав» из «Млады»).

Заключение

Остается добавить, что Римский-Корсаков и Балакирев немало приложили усилий для завершения практически всех оркестровых сочинений остальных членов «Могучей кучки». Их эстетические принципы, выраженные в инструментовке, оказались жизнеспособными и в творчестве композиторов последующего поколения, в особенности Глазунова и Стравинского, в том числе и касательно трактовки оркестровых функций арфы. Достаточно вспомнить хотя бы живописные *glissandi* и *harmonic* из «Жар-птицы» последнего. Не будет преувеличением отметить развитие тех же принципов и в творчестве Равеля и Дебюсси («Вальс», рапсодия для скрипки с оркестром «Цыганка», «Пеллеас и Мелизанда» и др.).

Оркестровый стиль Римского-Корсакова и Балакирева – важнейший этап на пути развития симфонической мысли и арфе было суждено сыграть в нем одну из ключевых ролей.

Библиография

1. Гордеева Е.М. Композиторы «Могучей кучки». М., 1985. 444 с.
2. Ломтев Д. Немецкие музыканты в России: к истории становления русских консерваторий. М., 1999. 208 с.
3. Макарова А.А. Арфа. Оркестровые трудности. СПб: Композитор, 2014. 80 с.
4. Покровская Н. История исполнительства на арфе. Новосибирск, 1994. URL: <https://www.twirpx.com/file/1746394/>
5. Сеницына Б. (сост.) Оркестровые трудности для арфы. Отрывки из произведений Н. Римского-Корсакова. М., 1958. 234 с.
6. Тимошенко М. Альберт Цабель – арфист, композитор, педагог. URL: http://old.conservatory.ru/files/Almanah_2012_Timoshenko.pdf
7. Штейнберг А. Римский-Корсаков Н.А. Основы оркестровки. М., 1946. 344 с.
8. Berlioz H. Grand traité d'orchestration et d'instrumentation modernes. Paris, 1855.
9. Gaevart F.-A. Nouveau traité d'instrumentation. Paris: Lemoine & Fils, 1885.
10. Guiraud E. Traité pratique d'instrumentation. Paris, 1892.

Harp parts in scores by N. Rimsky-Korsakov and M. Balakirev

Anna A. Makarova

Honored Artist of Russia,
Professor of the cello, double bass, harp and string Quartet Department,
St. Petersburg State Conservatory named after N.A. Rimsky-Korsakov,
190000, 3, Teatral'naya square, St. Petersburg, Russian Federation;
e-mail: Anna_Makarova@mail.ru

Abstract

The proposed article is devoted to the specific functions of the harp in the orchestra of composers of the "Mighty bunch" and, above all, its main symphonists – N.A. Rimsky-Korsakov and M.A. Balakirev have revealed the basic patterns of textural techniques and their figurative and thematic load; for this purpose, the author has considered more than 20 examples of the use of harps (including rarely performed) in the symphonic scores of these authors and the circle of composers who were under their direct influence (Cui, Borodin, Mussorgsky, Ravel, Debussy, etc.); the main functions of the harp – figurative-harmonic, acoustic, sound-like, and also emphasized the role of the instrument in the rhythmic organization of the orchestral fabric. The activity of A. Tsabel and its influence on the character of the instrument use in the orchestra of Russian and Western European composers (Tchaikovsky, Rimsky-Korsakov, Wagner, etc.) are noted. Provides information about the expressive possibilities of the harp, including a historical perspective, of the two most important benefits for the instrumentation of the XIX century – Gevart and Rimsky-Korsakov, summarizing the process of its inclusion in the Symphony orchestra as an equal participant. The article is intended for both harpists and musicians of other specialties interested in the history of Russian symphonic music.

For citation

Makarova A.A. (2018) Arfa v partiturakh N.A. Rimskogo-Korsakova i M.A. Balakireva [Harp parts in scores by N. Rimsky-Korsakov and M. Balakirev]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 8 (2A), pp. 221-226.

Keywords

Harp, "The Five", history of music performance, history of orchestration, Rimsky-Korsakov, Balakirev, Zabel.

References

1. Berlioz H. (1855) *Grand traité d'orchestration et d'instrumentation modernes*. Paris.
2. Gaevart F.-A. (1885) *Nouveau traité d'instrumentation*. Paris: Lemoine & Fils.
3. Gordeeva E.M. (1985) *Kompozitory «Moguchei kuchki»* [Composers of the "Mighty Handful"]. Moscow.
4. Guiraud E. (1892) *Traité pratique d'instrumentation*. Paris.
5. Lomtev D. (1999) *Nemetskie muzykanty v Rossii: k istorii stanovleniya russkikh konservatorii* [German musicians in Russia: to the history of the formation of Russian conservatories]. Moscow.
6. Makarova A.A. (2014) *Arfa. Orkestruyemye trudnosti* [Harp. Orchestral difficulties]. St. Petersburg: Kompozitor Publ.
7. Pokrovskaya N. (1994) *Istoriya ispolnitel'stva na arfe* [History of performance on the harp]. Novosibirsk. Available at: <https://www.twirpx.com/file/1746394/> [Accessed 02/02/201]
8. Shteinberg A. (1946) *Rimskii-Korsakov N.A. Osnovy orkestruyemykh* [Rimsky-Korsakov. Fundamentals of orchestration]. Moscow.
9. Sinitsyna B. (comp.) (1958) *Orkestruyemye trudnosti dlya arfy. Otryvki iz proizvedenii N. Rimskogo-Korsakova* [Orchestral difficulties for the harp. Excerpts from the works of N. Rimsky-Korsakov]. Moscow.
10. Timoshenko M. *Al'bert Tsabel' – arfist, kompozitor, pedagog* [Albert Zabel – harper, composer, teacher]. Available at: http://old.conservatory.ru/files/Almanah_2012_Timoshenko.pdf [Accessed 02/02/201]