

Российская академия музыки имени Гнесиных

На правах рукописи

Цингг Ирина Викторовна

**ТРАКТАТЫ ПО ИГРЕ НА АРФЕ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII – ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX ВЕКОВ:
СТАНОВЛЕНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА**

Специальность 17.00.02 Музыкальное искусство

**ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения**

Научный руководитель—
доктор искусствоведения, профессор
Цареградская Татьяна Владимировна

Москва – 2020

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. АРФА В ЕВРОПЕ XVIII ВЕКА: СТРОЕНИЕ, ЭВОЛЮЦИЯ, ИСПОЛНИТЕЛИ, РЕПЕРТУАР	11
1.1. Строение инструмента.....	11
1.2. Исполнители, слушатели, репертуар	24
ГЛАВА 2. ПЕРВЫЕ ТРАКТАТЫ ПО ИГРЕ НА АРФЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА: ПЕРЕХОД ОТ ЛЮБИТЕЛЬСКОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА К ПРОФЕССИОНАЛЬНОМУ	44
2.1. Трактаты второй половины XVIII века: общий обзор	44
2.2. Основы арфовой педагогики второй половины xviii века в свете принципов эстетики классического стиля.....	48
2.3. Основные технологические принципы	51
2.4. Элементы фактуры в музыкальных произведениях и приемы игры.....	75
2.5. Общее и индивидуальное в руководствах	116
ГЛАВА 3. ТРАКТАТЫ ПО ИГРЕ НА АРФЕ ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX ВЕКА: ЗАРОЖДЕНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА.....	121
3.1. Трактаты первой четверти XIX века: общий обзор.....	121
3.2. Арфовая педагогика в контексте идей эпохи.....	123
3.3. Основные технологические принципы	126
3.4. Элементы фактуры в музыкальных произведениях и приемы игры.....	161
3.5. О трактовке понятия экспрессии авторами трактатов	204
3.6. Общее и индивидуальное в руководствах. Об эволюции.....	207
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	215
Список литературы	220
Приложение А	234
Приложение Б	249
Приложение В.....	250
Приложение Г	274

ВВЕДЕНИЕ

Около 1720 года была создана арфа с педалями простого действия, и руки исполнителя-арфиста полностью освободились для игры. Это был поворотный момент в истории развития инструмента и исполнительства на нем. Уже в середине XVIII века были предприняты первые попытки сформулировать принципы арфовой педагогики. К этому времени соответствующие научные представления нашли свое полное выражение, отвечавшее высокому уровню исполнительства, что и сделало востребованным преподавание игры на арфе. Многие практико-теоретические принципы, впервые зафиксированные арфистами-методистами второй половины XVIII – первой четверти XIX века, до сих пор не потеряли своей актуальности, а некоторые из них послужили основой современного профессионального исполнительства и педагогики, стали базовыми для современной арфовой методики.

Актуальность исследования. Изучение исторических процессов в арфовом исполнительстве – актуальная научная проблема, решение которой ведет к пониманию исторического исполнительства и смысловых доминант арфовой музыки в европейской цивилизации.

Особый интерес представляют пособия и трактаты арфистов-исполнителей и методистов второй половины XVIII – первой четверти XIX века, времени перехода от любительского исполнительства к профессиональному. Они позволяют определить, как и в каких категориях представляли музыку ее современники. Знание о представлениях арфистов второй половины XVIII – первой четверти XIX века необходимо не только непосредственно для исполнителей и педагогов, но и для редакторов нотных текстов этого времени, музыковедов.

Отечественные и зарубежные исследователи неоднократно ссылались на теоретические источники по арфовому исполнительству и педагогике второй половины XVIII – первой четверти XIX века, написан ряд исследовательских

работ, косвенно обращающихся к этим материалам. Однако специальные исследования об истоках арфовой педагогики и исполнительства до сих пор не проводились.

Цель работы – исследование истоков арфового исполнительства и педагогики через анализ европейской методической литературы второй половины XVIII – первой четверти XIX века.

Для достижения цели поставлены следующие задачи:

1. Перевести и проанализировать методические труды арфистов (пособия, трактаты) второй половины XVIII – первой четверти XIX века, посвященные вопросам арфовой педагогики.

2. Выявить основные методические принципы и особенности арфовой дидактики исследуемого периода.

3. Проследить, в каком соотношении находится арфовая методика с исполнительской практикой исследуемого периода.

4. Исследовать арсенал музыкально-выразительных средств, которыми обладала арфа во второй половине XVIII – первой четверти XIX века.

5. Изучить аутентичные термины, соответствующие историческим представлениям об исполнительстве.

Объектом исследования является арфовое исполнительство второй половины XVIII – первой четверти XIX века.

Предметом исследования являются суждения и рекомендации арфистов-мастеров, отражающие суть «прекрасной игры» и цели исполнительства эпохи второй половины XVIII – первой четверти XIX века.

Материалом исследования послужили наиболее резонансные трактаты арфистов – педагогов и исполнителей второй половины XVIII – первой четверти XIX века, посвященные вопросам арфовой педагогики и теории исполнительства:

1. Мейер, Ж. Ф. Эссе о правильной манере играть на арфе, с методом настройки арфы. – Париж, 1763 (далее – Мейер).

Meyer Jacques Philippe, «Essay sur vraie maniere de jouer de la harpe avec une methode de l' accorder», Paris, 1763.

2. Верних, И. К. Г. Опыт правильного метода обучения игре на арфе. – Берлин, 1772 (далее – Верних).

Wernich Johann Carl Gustav, «Versuch einer richtigen Lehrart die Harfe zu spielen», Berlin, 1772.

3. Корбелин, Ф. В. Пособие для самостоятельного обучения игре на арфе, в короткое время. – Париж, 1779 (далее – Корбелин).

Corbelin Francois Vincent «Methode de harpe, pour apprendre seul et en peu de temps, a jouer de cet instrument», Paris, 1779.

4. Кузино, Ж. Ж. Пособие по игре на арфе. – Париж, 1784 (далее – Кузино).

Cousineau Jacques Georges, «Methode de harpe», Paris, 1784.

5. Кардон, Ж. Б. Искусство игры на арфе. – Париж, 1784 (далее – Кардон).

Cardon Jean-Baptiste «L'art de jouer de la harpe», Paris, 1784.

6. Хербст, И. Ф. В. Об арфе, и инструкция по правильной игре на ней. – Берлин, 1792 (далее – Хербст).

Herbst Johann Friedrich Wilhelm, «Ueber die Harfe, nebst einer Anleitung sie richtig zu spielen», Berlin, 1792.

7. «Ж. Б. Крумхольц: основные положения игры на арфе (...), собраны и опубликованы Ж.-М. План». – Париж, 1800 (далее – Крумхольц).

«Principes pour la harpe par J. B Krumpholtz (...), recueillis et mis au jour, par J.-M. Plan», Paris, 1800.

8. Хейзе, А. Г. Руководство для игры на арфе. – Лейпциг, 1803 (далее – Хейзе).

Heyse Anton Gottlieb, «Anleitung die Harfe zu spielen», Leipzig, 1803.

9. Бакофен, И. Г. Г. Руководство по игре на арфе, с примечаниями о конструкции арфы. – 2-е изд. – Лейпциг, 1807 (далее – Бакофен).

Backofen Johann Georg Heinrich, «Anleitung zum Harfenspiel, mit eingestreueten Bemerkungen ueber den Bau der Harfe», 2. Ausgabe, Leipzig, 1807.

10. Дезаргю, К. Общий трактат по искусству игры на арфе. – Париж, 1809 (далее – Дезаргю).

DesArgus Xavier, «Traite General Sur l'Art De Jouer De La Harpe», Paris, 1809.

11. Мадам де Жанлис (Стефани-Фелисите Дюкре де Сент-Обен). Новый Метод для обучения игре на арфе. – Париж, 1811 (далее – де Жанлис).

Comtesse de Genlis (Stéphanie-Félicité du Crest), «Nouvelle Methode pour apprendre a jouer de la harpe», Paris, 1811.

Кроме того, мы используем наиболее известные и популярные сочинения выдающихся композиторов рассматриваемого периода для того, чтобы сравнить музыкальную литературу инструктивного плана с художественной практикой. Сюда входят произведения, предназначенные для исполнения:

– на арфе: К. Ф. Э. Бах «Соло для арфы» Wq 139 / Н 563 (1762), И. Г. Альбрехтсбергер «Концерт для арфы» C-Dur (1773), В. А. Моцарт «Концерт для флейты и арфы» К. 299 (1778), Ф.-А. Буальдьё «Концерт для арфы» C-Dur (1800), Л. Шпор «Фантазия с-moll» оп. 35 (1800);

– на арфе или клавишных: А. Розетти «Шесть Сонат» (ок. 1784) и Л. ван Бетховен «Шесть вариаций на швейцарскую тему» WoO 64 (ок. 1790).

Степень разработанности темы исследования. Исследования об истории арфового искусства и исполнительства, в которых авторы обращаются к творчеству арфистов рассматриваемого периода, в отечественном музыковедении немногочисленны. Можно отметить работы И. А. Поломаренко «Арфа в прошлом и настоящем» [42], В. Г. Дуловой «Искусство игры на арфе» [21], Е. Р. Язвинской «Арфа» [64], А. Д. Тугай «Арфа в России» [50], Н. Х. Шамеевой «История развития отечественной музыки для арфы (XX век)» [60]. Однако дальше упоминаний авторы не продвигаются. Впервые в отечественном музыковедении тема истоков исполнительства на арфе затрагивается в исследовании Н. Н. Покровской «История исполнительства на арфе» [39], где кратко рассматриваются некоторые из методических работ арфистов второй половины XVIII – первой четверти XIX века, в частности Кузино, Крумпхольца, Дезаргю, Бакофена.

В зарубежном музыковедении к историческому исполнительству на арфе обращались в своих трудах следующие авторы: Х. И. Цингель «История игры на арфе с начала до настоящего времени» [142], Р. Ренш «Арфы и Арфисты» [122], Л. Бартель «Истоки арфы в XVIII веке» [69], Дж. Марсон «Книга об Арфе» [106], А. Пасетти «Арфа» [115]. Авторы кратко упоминают имена арфистов второй половины XVIII – первой четверти XIX века, показывают их роль в становлении арфового исполнительства, основываясь на музыкальном наследии и биографических фактах. Таким образом, специального исследования, посвященного рассмотрению и анализу становления арфового исполнительства с опорой на материалы трактатов арфистов второй половины XVIII – первой четверти XIX века, в настоящее время в отечественном и мировом музыковедении не существует.

Положения, выносимые на защиту:

1. Технологический рывок в инструментостроении выводит арфу в число инструментов с большим выразительным и виртуозным потенциалом, что стимулирует появление большого числа теоретических работ об игре на инструменте.
2. Реализация этого потенциала в сочетании с эстетическими установками эпохи (классическими или романтическими) напрямую связана с появлением тех или иных принципов игры на арфе.
3. Для классической арфовой педагогики важны в большей степени общеэстетические принципы, чем национальные особенности исполнителей.
4. Арфовая методика исследуемого периода демонстрирует существенную трансформацию от середины XVIII к началу XIX века.
5. По сравнению с практикой арфового исполнительства теория и методика развиваются опережающими темпами, предлагая в трактатах более сложные приемы и способы игры, чем те, что встречаются в художественных произведениях.

Методология и методы исследования. Одним из основных методов исследования является герменевтика текста – способ приблизиться к пониманию смысла. В этом плане ориентиром для нас стали переводы А. В. Михайлова и

других выдающихся переводчиков. Поскольку материал исследования связан с классической эпохой, нам было важно опираться на ключевые работы по музыкальному искусству XVIII – XIX веков (Л. В. Кириллина, П. В. Луцкер и И. П. Сусидко). Важным методом исследования является компаративный, а именно сравнение основных педагогических и эстетических принципов арфистов – авторов исследуемых работ, их сопоставление и анализ в контексте становления профессионального арфового исполнительства. Изучение арфового исполнительства второй половины XVIII – первой четверти XIX века по материалам первоисточников предполагает исторически информированный подход к проведению исследования.

Научная новизна. В диссертации впервые в отечественном музыкознании специально исследуются истоки профессионального арфового исполнительства. Впервые выстраивается единая линия и прослеживается эволюция исполнительских идеалов, методических принципов и эстетических взглядов арфистов второй половины XVIII века (времени формирования исполнительства на педальной арфе, перехода от любительского исполнительства к профессиональному) и первой четверти XIX века (времени зарождения профессионального исполнительства).

В диссертации предпринята одна из первых попыток (как в отечественном, так и в мировом музыковедении) целенаправленного и систематизированного анализа истоков арфового исполнительства на материале методических работ арфистов. В исследовании также представлено сравнение теоретических подходов в арфовой методике с художественной исполнительской практикой.

Степень достоверности и апробация результатов. Достоверность исследования обеспечена использованием авторитетных, научно выверенных изданий арфовых трактатов (факсимиле). Использованные нотные источники представляют собой публикации ведущих европейских нотных издательств. Работа опирается на апробированные научные методы.

Диссертация неоднократно обсуждалась на кафедре аналитического музыкознания РАМ им. Гнесиных. Материалы исследования применялись и

обсуждались на уроках класса арфы в Civica Scuola di Musica Claudio Abbado в Милане.

Результаты исследования были представлены в выступлениях на международных арфовых фестивалях, конференциях, семинарах: Maribor Harp Seminar (2015) и Lisboa Harp Seminar (2017): Workshops «Fundamentals of the Harp Technique in XVIII – XIX c.», Vth Mexico International Harp Festival (2017): Conference «Beginning of the Russian Harp School in XVIII c. and J. B. Cardon», IVth Korea Harp Festival (2018): Lecture «J. B. Cardon and J. B. Krumpholtz – founders of the Russian and French Harp Schools».

Основные положения диссертационного исследования отражены в 8 публикациях, из них 3 – в журналах, входящих в список рецензируемых изданий, рекомендованных ВАК РФ.

Практическая значимость работы. Материал диссертации может быть использован в курсах по истории арфового исполнительского искусства, как в учебной практике, так и в совершенствовании исполнительского мастерства арфистов; в курсах по обучению игре на исторических инструментах. Результаты работы могут быть применены исполнителями-арфистами и педагогами в целях наиболее исторически близкого прочтения музыкальных текстов второй половины XVIII – первой четверти XIX века. Выявление эстетических идеалов исследуемых периодов поможет углубить понимание художественной выразительности арфовой музыки этого времени. Знание о технологическом комплексе игры и композиционном арсенале арфы будет способствовать проникновению в суть произведений авторов-арфистов второй половины XVIII – первой четверти XIX века. Основные положения могут быть полезны для дальнейшего исследования исполнительства на арфе и арфовой педагогики, а также для последующих музыкально-исторических разработок в целом.

Структура работы. Диссертационное исследование состоит из введения, трёх глав, заключения, списка литературы, включающего 152 источника, и приложений. Текст диссертации изложен на 291 странице, включает 7 таблиц, 306 рисунков, 4 приложения.

В первой главе дана общая характеристика педальной арфы, исполнителей, репертуара.

Во второй главе подробно рассматриваются трактаты второй половины XVIII века: Мейера, Верниха, Корбелина, Кардона, Кузино, Хербста. На их материале выявляются технологические принципы, лежавшие в основе исполнительства, а также элементы фактуры и приемы игры, которыми необходимо было владеть арфистам во второй половине XVIII века.

Третья глава посвящена рассмотрению работ Крумпхольца, Хейзе, Бакофена, Дезаргю, де Жанлис. Прослеживается эволюция вышеназванных параметров в первой четверти XIX века.

В работе имеются приложения: А – Справочная информация: типы арф, используемые в Европе в XVII–XVIII веках, схемы настройки арфы; Б – Схема генеалогического дерева арфистов (вторая половина XVIII – первая четверть XIX века); В – Факсимильные копии титульных листов и содержания трактатов; Г – Выдержки из трактатов: Корбелина (особые способы записи аппликатуры), Крумпхольца (об аппликатурных принципах), Бакофена (о композиции для арфы), де Жанлис (об экспрессии).

ГЛАВА 1. АРФА В ЕВРОПЕ XVIII ВЕКА: СТРОЕНИЕ, ЭВОЛЮЦИЯ, ИСПОЛНИТЕЛИ, РЕПЕРТУАР

1.1. СТРОЕНИЕ ИНСТРУМЕНТА

Об эволюции арфы до начала XVIII века

Изучение пособий по игре на арфе тесно сопряжено с особенностями развития инструмента и культурой арфового исполнительства. Напомним ключевые пункты эволюции инструмента. Ряд исследователей, как отечественных, так и зарубежных¹, указывают, что история арфы насчитывает несколько тысячелетий. Однако современная форма арфы – 47-струнного педального, полностью хроматизированного инструмента – сравнительно молода.

Материал и наработки для решения вопроса о хроматизации арфы накапливались в течение долгого времени. В эволюции арфы выделяются два основных направления, по которым шли арфисты для решения проблемы хроматизации: 1) добавление рядов струн; 2) изменение высоты струны крючками, приводящимися в действие руками, а позже – педалями² [58]. Краткие характеристики видов арф, использовавшихся в Европе в XVII–XVIII веках, приведены в Приложении А.

Именно с XVII века арфа входит в период интенсивного преобразования. Она проделывает путь от достаточно простого по строению и функциям устройства до инструмента с комплексной системой механики [107, с. 61]. Это

¹ См. об этом: И. Поломаренко [42], В. Г. Дулова [21], Н.Н. Покровская [39], R. Rensch [122], J. Marson [106], H. J. Zingel [142], A. Pasetti [115].

² См. об этом: [116].

привело к созданию в начале XVIII века арфы с педалями простого действия – *harpe organisée*¹.

Harpe organisée: создание, эволюция

О создании и строении. С середины XVII века для хроматизации арфы использовались крючки (hooks, crochets) [107, с. 61], приводившиеся в действие левой рукой арфиста. При воздействии крючок зажимал струну и укорачивал ее длину: строй повышался на полутон (рисунок 1). Основным недостатком этой системы было заедание левой руки для изменения позиции крючка, что не позволяло использовать ее для постоянной игры на струнах.

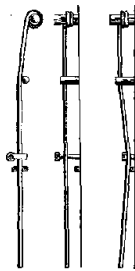


Рисунок 1. Вид механизма: слева – спереди, в середине и справа – вид сбоку
[122, с. 129]

Следующий этап развития инструмента связан с поисками решения для освобождения левой руки от работы с механикой. В конце XVII века над этим трудились немецкие мастера². Результатом этого процесса стало изобретение в конце XVIII века механизма, связывающего расположенные на раме арфы крючки для изменения высоты струн с педалями. По сведениям, которыми располагают музыковеды сегодня, первая педальная арфа была сконструирована баварским

¹ Термин Д. Дидро и Ж. Д’Аламбера, впервые примененный ими в Энциклопедии в 1767 году. В англоязычной литературе за данной модификацией арфы закрепилось название *single-action harp*, не получившее четкого перевода в русском языке. Мы будем называть ее «арфа с педалями простого действия».

² Наряду с Я. Хохбрукером (Донаверт) исследователи называют имена таких инструментальных мастеров, как Пол Феттер, Нюрнберг (Paul Vetter, Nuernberg), Йоханн Хаузен, Веймар (Johann Hausen, Veimar), Земмлер (Татинг) (Semmler, Tating). См. об этом: [142], [122], [21].

мастером Якобом Хохбрукером в 1697 году [69, с. 13] и имела пять педалей: C, D, F, G, B¹ [54]. На ней было доступно исполнение в 9 тональностях (6 мажорных и 3 минорных)². Инструмент стал хроматическим, педальный механизм освободил руки исполнителя, что стало самым важным свойством этого механизма³. К 1720 году Я. Хохбрукер увеличил количество педалей до семи. С добавлением педалей для струн E и A каждая педаль соответствовала тону звукоряда и каждая струна могла производить два тона. На арфе стало возможным исполнение в 13 тональностях⁴, а также использование двух энгармонических замен звуков (As/Gis; Es/Dis) [69, с. 14]. Арфа с педалями простого действия стала «организованным» инструментом: именно такой термин – *harpe organisée* – используют Д. Дидро и Ж. Д’Аламбер в статье об арфе в Энциклопедии (1767). Якоб Хохбрукер вошел в историю как создатель этого инструмента⁵. К середине XVIII века арфа не сильно изменилась по форме, но некоторые детали были добавлены [54]:

- деревянный пьедестал – для поддержки колонны и звуковой коробки;
- семь педалей расположились на задней части пьедестала (три слева, четыре справа от исполнителя);
- колонна стала полая и прямая – для размещения связующих тросов;
- более высокое расположение рамы и увеличенная по длине колонна стали спецификой новой формы; изгиб рамы зависел от количества струн и высоты настройки;
- звуковая коробка, сделанная из семи или девяти деревянных полосок, приобрела некоторую закругленность;

¹ Большинство исследователей пятой педалью называют «B». В исследованиях R. Rensch [122, с. 127, 322] и Н. Н. Покровской [39, с. 59] пятой педалью названа педаль «A».

² О тональностях настройки встречаются разные сведения: F-Dur [122, с. 127]; C-Dur [21, с. 34]; [39, с. 59].

³ В. Г. Дулова считает, что «<...> Хохбрукер открыл перед арфой невиданные горизонты выразительных и технических возможностей» [21, с. 35].

⁴ 8 мажорных (Es-Dur, B-Dur, F-Dur, C-Dur, G-Dur, D-Dur, A-Dur, E-Dur) и 5 минорных (c-moll, g-moll, d-moll, a-moll, e-moll).

⁵ Сведения о сохранившемся раннем экземпляре арфы Я. Хохбрукера приведены в Приложении А.

- тонкая дека, состоящая из параллельных деревянных дощечек, часто имела круглые отверстия, сгруппированные по кругу, позже их заменили пятью звуковыми отверстиями с задней части корпуса.

Большинство из этих новшеств являются основой и современных инструментов [122, с. 128]; [54].

Об усовершенствованиях механизма. Стремления арфистов и инструментальных мастеров во второй половине XVIII века усовершенствовать арфу имели три основных направления: улучшение качества звука; решение вопроса о полной хроматизации арфы; расширение звуковых возможностей арфы [54]. Рассмотрим подробнее каждое из них.

Улучшение качества звука. Пути к улучшению качества звука мастера видели в совершенствовании механизма для изменения длины струны. Они не только модернизировали крючковый механизм, но и создавали новые варианты механизма. Так, в XVIII – начале XIX века арфы с педалями простого действия производили с четырьмя типами механизма: а) крючками (hooks, crochets); б) металлическими пластинами (bequilles); в) вращающимися колками (chevilles tournants); г) вилочковым механизмом с вращающимися дисками (fourchettes) [54]. Кратко охарактеризуем эти механизмы:

а) крючковый: создан Я. Хохбрукером в 1697 году, усовершенствован позже Ж. А. Надерманом. Кроме Хохбрукера и Надерманов, его использовали многие мастера, производившие арфы в XVIII веке (рисунок 1);

б) с металлическими пластинами: создан Ж. и Ж. Ж. Кузино в 1781 году. Механизм «стал промежуточным между крючковым механизмом Хохбрукера и вилочковым механизмом Эрара» [107, с. 66]. Пластины зажимали струны с двух сторон¹ (рисунок 2);

¹ «С двух сторон струны располагались металлические пластины. При нажатии педали одна пластина перемещалась в сторону по часовой стрелке, другая – против, зажимая струну. Пластины воздействовали на струну с обеих сторон, таким образом струна оставалась в плоскости струн, что обеспечивало более чистый и ровный по качеству звук» [122, с. 132-133].

в) со вращающимися колками: создан Ж. и Ж. Ж. Кузино. При воздействии педали колонок вращался и укорачивал находящуюся на нем струну. С этим типом механизма производили арфы только Кузино (рисунок 2);

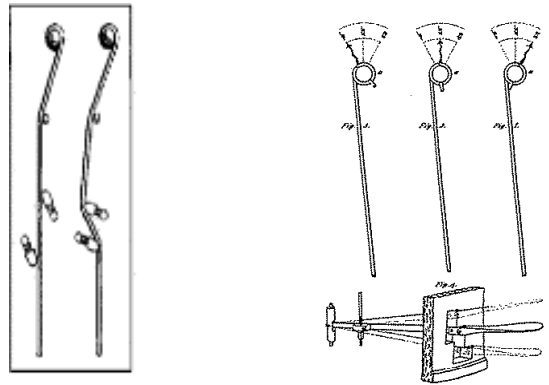


Рисунок 2. Механизм с металлическими пластинами [122, с. 132] и вращающимися колками [115, с. 149]

г) изобретение вилочкового механизма с вращающимися дисками в 1794 году было главным достижением С. Эрара (рисунок 3). Сначала он использовал его для арф с педалями простого действия. Усовершенствованный в 1810 году, этот механизм стал применяться в арфах с педалями двойного действия и впоследствии стал основой для современных арф [54].

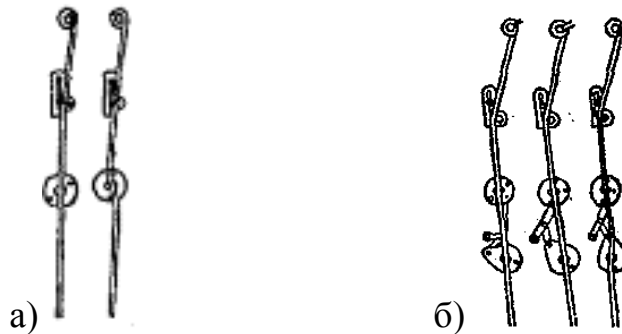


Рисунок 3. Механизм Эрара: а) простого действия и б) двойного [107, с. 67]

Хроматизация арфы. Пути к решению вопроса о полной хроматизации арфы мастера XVIII века видели в усовершенствовании педальной системы. Результатом экспериментов Ж. и Ж. Ж. Кузино стало создание в 1782 году арфы с 14 педалями. Два ряда педалей располагались один над другим. Арфа настраивалась в C-Dur и была первым инструментом, на котором было возможно исполнение во всех 24 тональностях, а также применение 9 энгармонических

замен звука. Верхний ряд педалей менял строй струн с бемолей на бекары, а нижний – с бекаров на диезы. Арфа Кузино сыграла важную роль на эволюционном пути развития инструмента: позже «<...> Эрар рационализировал систему простого действия с двумя педалями в pedalную систему двойного действия, при которой исполнителю следовало изменить одну педаль вместо двух при переходе в определенные тональности» [107, с. 66]; [54] (рисунок 4).



Рисунок 4. Арфа: а) педали простого действия, б) система Кузино, с) система Эрара [107, с. 67]

Расширение звуковых возможностей арфы. Эксперименты мастеров в области расширения звуковых возможностей инструмента были весьма актуальны во Франции во второй половине XVIII века. Они нашли свое выражение в добавлении восьмой, дополнительной педали с целью достижения разнообразного звучания¹. Можно выделить два принципа работы дополнительной педали: управление сурдиной или управление затворками [54].

Реализовав идею и конструкцию Ж. Б. Крумпхольца, арфу с сурдиной (*harpeà sourdine*) создал в 1783 году Ж. А. Надерман (рисунок 5). Педаль находилась с левой стороны от исполнителя, на звуковой коробке, над педалью D^2 . С её помощью была возможна остановка звука в определенный момент, достижение его ясности, чистоты [69, с. 67]; [54].

¹ Современные исследователи L. Barthel [69], R. Rensch [122], A. Maydwell [107] указывают, что Ж. Б. Крумпхольц в большой степени являлся вдохновителем этого изобретения для инструментальных мастеров.

² «Преимуществом было одновременное тушение всего диапазона струн арфы: шелковыми лентами в высоком и среднем регистрах, кожаной – в нижнем. Такого эффекта при тушении даже двумя руками достигнуть невозможно <...>. Отрицательным моментом была трудная досягаемость педали, что мешало стабильности посадки исполнителя <...>» [69, с. 67].



Рисунок 5. Педаль, управляющая сурдиной [69, с. 68]

Арфы с системой «управления затворками» были нескольких моделей. В 1785 году мастером Ж. Ж. Кузино была создана арфа с педалью *форте* и *пиано* (эхо). Педаль соединялась с пятью затворками на корпусе арфы, которые открывались и закрывались при воздействии педали, тем самым изменяя объем звука¹, увеличивали его или уменьшали [107, с. 71]. Годом позже, в 1786 году, Ж. А. Надерман и Ж. Б. Крумпхольц создали модель с затворками (рисунок 6) – *Renforcement shutters*. Использование педали позволяло достигать продолжительного и волнообразного звука². «С помощью этой системы “сфорцандо” могло производиться путем открытия затворок, а “волнообразный” звук – путем открытия и закрытия затворок. Педаль способствовала и увеличению объема звука: крещендо можно было достичь <...> постепенным открытием затворок»³ [69, с. 67]; [54].

¹ «Что касается “эхо”, изобретенного господином Кузино, оно утяжеляет вес арфы и вредит механике, усложняя ее. Незначительный эффект, который этим достигается, не компенсирует этот недостаток» [7, с. 12]. О принадлежности идеи восьмой педали Крумпхольцу Кузино упоминали в рекламе своего изобретения [107, с. 71].

² «Пять деревянных затворов, расположенных на задней стороне звукового корпуса, регулировались восьмой педалью, расположенной справа от педали “В”» [69, с. 67].

³ Эту систему комментирует мадам де Жанлис: «Педаль усиления звука утяжеляет инструмент, но производит сильный красивый эффект. <...> но надо заметить, что усиления практически не производят эффекта, когда на арфе играет женщина, потому что ее одежды закупоривают усилительные отверстия, тогда как одежда мужчин позволяет этой механике проявить себя» [7, с. 23].

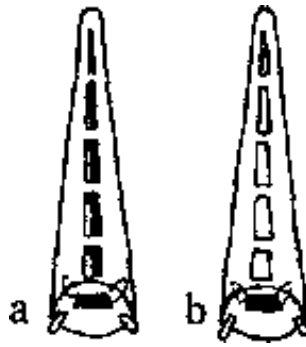


Рисунок 6. Модель с затворками: а) открытые затворки, б) закрытые
[107, с. 71]

Хотя обе системы с дополнительными педалями не нашли своего продолжения и со временем исчезли¹, «<...> основным достижением этих двух экспериментов было расширение звуковой палитры и динамических возможностей арфы, что поставило арфу на один уровень с другими современными инструментами и стимулировало внимание композиторов к арфе» [69, с. 71]; [54].

О производстве арф в XVIII веке: фабрики Надерман, Кузино, Эрар.
Возрастающий интерес исполнителей в середине XVIII века к арфе с педалями простого действия привел к росту производства инструментов. Многие мастера струнных инструментов стали производить арфы. На их фоне выделяются три наиболее крупные мануфактуры по производству арф: семей Надерман и Кузино, братьев Эрар [54].

Семейная фабрика Надерман, основанная Ж. А. Надерманом, «<...> производила арфы с педалями простого действия с крючковым механизмом собственной системы <...> до 1835 года» [69, с. 131]. Инструменты отличались богатым декором (рисунок 7). Подтверждением их добротного строения и хорошего качества служат отзывы и рекомендации современников-арфистов, которые встречаются на страницах трактатов Ф. В. Корбелина, мадам де Жанлис, И. Ф. В. Хербста² [54].

¹ Арфы с системой пяти затворок производились позже мануфактурой Эрар в течение некоторого времени. Позже затворки исчезли, а пять отверстий остались и в конструкции современных инструментов. См. об этом: [69, с. 71].

² «Деки Надермана <...> сильные и солидные, главное и редкое достоинство» [7, с. 11]. «Господин Надерман, Мастер струнных инструментов Королевских Полков, обоснованно считается одним из лучших Музыкальных Мастеров, изготавливающих Арфы, в Париже. Его инструменты <...> являются



Рисунок 7. Jean Henry Naderman, Paris, France, 1783 / Museo dell' arpa Victor Salvi¹

Другая значительная парижская фабрика по производству арф принадлежала отцу и сыну Ж. и Ж. Ж. Кузино. Кузино производили арфы с педалями простого действия, а также изобретенные ими арфы с 14 педалями (рисунок 8); использовали крючковый механизм, позже – изобретенные ими механизмы с металлическими пластинами и вращающимися колками. Арфы отличались особыми звуковыми качествами, о чем свидетельствует де Жанлис: «Арфы господина Кузино имеют <...> хорошее звучание» [7, с. 12]. Поиски Кузино в области усовершенствования арф носили инновационный и интенсивный характер и оказали значительное влияние не только на усовершенствование инструмента, но и «<...> на исполнительство на нем и технику игры» [107, с. 65]; [54].

очень надежными. Его порядочность, ко всему прочему, является гарантией против обмана <...>» [3, с. 5].

¹ Harps of the Museo dell'Arpa Victor Salvi collection in the cinema [Electronic resource] // Museo dell'arpa victor salvi. URL: <http://www.museodellarpavictorsalvi.it/en/cinema.html> (дата обращения: 11.03.2016) [148].



Рисунок 8. Cousineau Père et Fils, начало XIX века, Met Museum, New York¹

Основным достижением С. Эрара было создание дискового вилочкового механизма и усовершенствование механики арфы. Эти изобретения позже способствовали созданию арфы с педалями двойного действия. Первый патент на вилочковый механизм с вращающимися дисками простого действия Эрар получил в Лондоне в 1794 году; второй, на усовершенствованный механизм – в Париже в 1801 году. Эрар внес изменения в строение инструмента (рисунок 9): закругленная звуковая коробка состояла из двух частей (вместо семи или девяти деревянных дощечек), механизм расположился под рамой (а не с правой ее стороны).

¹ Pedal Harp, early 19th century [Electronic resource] // The Met [Metropolitan Museum of Art]. URL: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/505304> (дата обращения: 15.05.2015) [151].



Рисунок 9. Sebastian Erard, London, ca. 1796, No. 74¹

О высоком качестве инструментов фабрики Эрар свидетельствует де Жанлис: «Арфы господина Эрара <...> знамениты, <...> и эта слава настолько справедлива, что бесполезно расточать похвалу <...>. Арфа Эрара служит вечно, время ее только улучшает <...>» [7, с. 12].

О настройке арфы. Сведения о количестве струн, их окраске, диапазоне и тональности настройки, встречающиеся в рассматриваемых пособиях, обобщены в таблице 1.

¹ Фотография из коллекции Беат Вольф, Швейцария (Beat Wolf, Schweiz). Публикуется с разрешения автора.

Таблица 1 – Сравнение арф

Автор	Количество струн / номера на схеме	Диапазон / нижний – верхний звук	Окраска / красные – синие струны	Основная тональность настройки
Мейер	32 – 33 / 4 (5) – 36	C (B) – F	да	Основная – B-Dur; в зависимости от тональностей, используемых в произведении: Es-Dur, As-Dur ¹ .
Верних			да	
Корбелин	35 / 3 – 37	A – G	да	Es-Dur
Кузино	36 (1-е изд.) 38 – 41 (2-е изд.) / 2 – 37 (1-е изд.) 1 – 41 (2-е изд.)	G – G F – D	да	Es-Dur
Хербст	37 / 2 – 38	G – A	да	
Крумхольц	40 / 1 – 40	F – C		Es-Dur
Хейзе	36 / 2 – 37	G – G		F-Dur
Бакофен			да	Es-Dur
Дезаргю	41 / 0 – 40	E – C	да	Es-Dur
де Жанлис	39 – 40 / 2 – 40	G – C	да	Es-Dur

Диапазон арфы. Согласно таблице 1, диапазон арф варьируется между 32 и 41 струнами и составляет около пяти октав (рисунок 10).



Рисунок 10. Схема диапазона арфы [4, с. 15]

¹ «Причина выбора тональности настройки B-Dur – это удобство формирования любой другой тональности, потому что более затруднительно исполнение звука Ais на струне B, когда арфа настроена в Es-Dur, чем исполнение звука As с Gis, когда арфа настроена в B-Dur. Однако <...> мы иногда настраиваем арфу в Es-Dur <...> для произведений, написанных в Es-Dur или c-moll. Это помогает исполнению произведений» [10, с. 5].

Окраска струн. Ко второй половине XVIII века сложилась система окрашивания струн (С – в красный цвет, F – в синий), которая впервые была освещена на страницах трактатов. Окрашивание струн применялось в целях их распознавания: «При одноцветной окраске невозможно определить струны. Некоторые учителя пишут название струны на раме (вероятно, из-за недостатка окрашенных струн). Это так же нелепо, как и наклеить названия звуков на клавишах. Если не хватает окрашенных струн, лучше их подкрасить» [1, с. 7].

Высота и тональность настройки. «До 1800 года в Париже была принята высота настройки 405–415 Hz <...>»¹. Тональность настройки арфы, которая появляется чаще других у авторов трактатов, – Es-Dur. Однако встречаются и другие бемольные тональности – Des-Dur, F-Dur², а также As-Dur. Например, настраивать арфу в As-Dur было необходимо, если многократно использовался Des. Если Des используется в произведении редко, следует применить энгармоническую замену Cis³. Настройку в B-Dur авторы обосновывают тем, что из этой тональности легче переходить в диэзные тональности (или же возможностью извлечения звуков, недоступных в Es-Dur)⁴.

О технике настройки. Хорошо настроенную арфу арфисты считают необходимым условием для успешного освоения игры на инструменте. Как настраивать арфу? Чтобы хорошо настроить арфу, «<...> нужно иметь хороший слух и большой навык <...> и знать порядок действий <...>» [4, с. 16]. Настраивая арфу, «<...> не надо заставлять звучать много раз одну и ту же струну: когда она вибрирует, именно тогда и надо повышать ее или понижать» [4, с. 19]. Суммируя сведения о настройке, которые мы представили в таблице (см. Приложение А), можем обобщить, что: 1) первый звук (Es: Мейер, Кузино, Дезаргю, Корбелин;

¹ «<...> для достижения аутентичности исполнения <...> на сегодня, принятая высота настройки для исполнения музыки XVIII века = 415 Hz, что на полтона ниже «официально» принятой высоты настройки» [139].

² «F-Dur как наиболее обычная тональность настройки <...>» [9, с. 19].

³ «Если Des в композиции задействован только на короткое время <...>, он заменяется Cis <...>» [1, с. 5].

⁴ «<...> если нужно часто использовать Ais и в то же время H, то настраивают арфу в B-Dur. Тогда струны A настроены на бекар, с опущенной педалью получается Ais» [7, с. 7]. «<...> B-Dur – основная тональность для настройки арфы, потому что она самая удобная для формирования всех остальных интервалов <...>» [10, с. 54].


А: Крumpхольц; С: Хейзе; Аs: Бакофен) чаще всего настраивался по другому инструменту; впервые встречается настройка А по камертону¹ и Еs по специальному инструменту типа камертона «диапазон» (Корбелин)²; 2) настройка производилась преимущественно по интервалам квинт и октав, но также терций и кварт; 3) квинты настраивали немного заниженно, суженно. Мы наблюдаем два основных типа настройки: а) «ячеечный», ориентированный на звуки аккордов: от основного звука, в пределах одной октавы, настраивались звуки аккордов I, IV, (иногда II), V ступеней; далее весь диапазон арфы – по октавам; б) «проходящий», основанный на настройке в пределах октавы по квинтам и октавам, без обязательной опоры на звуки аккордов в определенном диапазоне; далее весь диапазон арфы – по октавам.

Как мы видим из материала рассмотренных пособий, арфа с педалями простого действия настраивалась в бемольных тональностях: В-Dur, F-Dur, Аs-Dur, а чаще всего в Еs-Dur. Первый звук настраивался по другому инструменту или по камертону; далее – по интервалам (чаще всего квинтам и октавам). Система окраски струн в синий и красный цвета уже сложилась [54].

1.2. ИСПОЛНИТЕЛИ, СЛУШАТЕЛИ, РЕПЕРТУАР

Исполнители и слушатели

Новая арфа, *harpe organisée*, после первого ее представления в 1728 году в Вене императору Карлу VI Симоном Хохбрукером [69, с. 17] быстро завоевывает

¹ Использование камертона появляется во втором издании Кузино: «<...> нажать педаль А и настроить по камертону струну А » [5, с. 16].

² «Можно воспользоваться специальным прибором «диапазон», дающим правильный тон Еs, по которому можно настроить первую струну Е, если нет другого инструмента, по которому ее можно настроить. Прибор сделан из стали, на деревянном его основании расположены одинаковой длины, суженные кверху, две пластины. В одну руку взять основание прибора, в другую – футляр. Быстро провести между пластинами стальным основанием футляра, поместить основание «диапазона» к любой поверхности <...> – зазвучит тон Еs, по которому следует настроить 12-ю струну» [3, с. 126].

популярность при европейских дворах. Париж был ведущим европейским музыкальным центром, где «<...> было много любителей музыки, <...> интенсивно текла оперная и концертная жизнь – и публичная, и в частных домах» [32, с. 221]. Французское общество ознакомилось с новым инструментом в 1749 году: Г. А. Жеффре сначала представил его в домашнем концерте в салоне у влиятельного мецената и любителя искусств Александра Жан-Жозефа Ле Риш де ла Пуплиньера¹, а вскоре также – в Духовном концерте (*Concert Spirituel*). С этого момента арфа расширяет сферу своего присутствия на концертных площадках, в аристократических и буржуазных салонах, да и вообще в культурной жизни Франции. Об этом свидетельствует появление подробной, детальной статьи об арфе с педалями простого действия, *harpe organisée*, и ее конструкции в 1767 году в первой французской энциклопедии Дидро и Д'Аламбера – одном из самых значительных интеллектуальных изданий Франции середины XVIII века² (рисунок 11).

О популярности арфы свидетельствуют и появляющиеся картины с изображениями арфистов. Картина «Мадемуазель Шенкер в Духовном концерте, 16 Мая 1765 года» К. Хойера (1745–1804) – одно из ранних изображений исполнительницы на педальной арфе.

¹ Основными бытовавшими концертными формами исполнительства во второй половине XVIII века были концерты частные и публичные, а также музицирование при дворах. Частные концерты проходили в домашних салонах аристократии и буржуазии. В Париже арфа заняла прочное место, например в салонах мадам де Сталь и мадам Рекамье, герцога де Гина. Члены королевской семьи во Франции играли на арфе, в их числе были королева Мария-Антуанетта, королева Жозефина, принцесса Аделаида.

² Статья написана графом Михаэлем Казимиром Огинским (который сам был арфистом) после встречи с Д. Дидро в 1760 году. Дидро так отзывался об этом польском музыканте в письме к Софи Воллан: «Арфа нравится мне: она гармонична, сильна, весела в верхнем регистре и грустна и меланхолична в басах; а в целом – благородна, по крайней мере в руках графа, но менее трогательна, чем скрипичная лютня» [69, с. 24]. Огинский подчеркивает, что арфа «<...> инструмент, превосходящий другие по всем аспектам, <...> именно в наши времена суждено ей достичь своего совершенства» [113]. Статья включает сведения об истории арфы, о механизме, натяжении струн, способе звукоизвлечения и игры [Там же]. Факсимильные копии статьи и иллюстраций приведены в Приложении В.

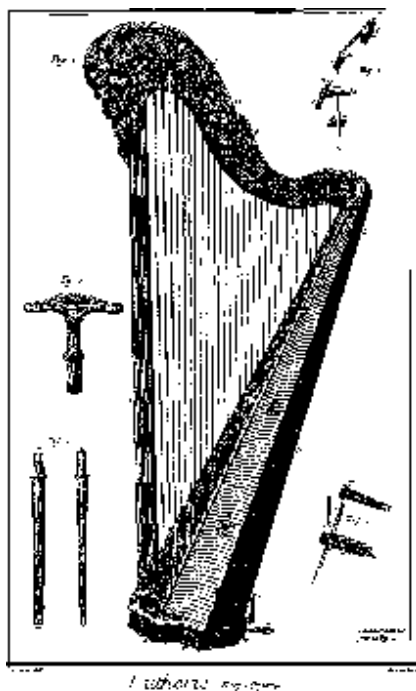


Рисунок 11. Иллюстрация к статье об арфе в Энциклопедии 1767 года
[69, с. 25]

Молодая арфистка исполняет концерт для арфы, ей аккомпанирует оркестр. Обращает на себя внимание высокий пьедестал, благодаря которому арфа возвышается над оркестром (рисунок 12).



Рисунок 12. К. Хойер «Мадемуазель Шенкер в Духовном концерте, 16 Мая 1765 года». Staten Museum for Kunst, Kongelige Kobberstiksamling, Copenhagen¹

¹ Иллюстрация из: [69, р. 22].

Одним из ранних «мужских» изображений является портрет Максимилиана Гарделя, написанный Н. Ф. Реньё (1746–1810) в 1765 году. Хорошо виден крючковый механизм арфы, достаточно правдива позиция рук арфиста (рисунок 13).



Рисунок 13. Н. Ф. Реньё «Максимилиан Гардель, играющий на арфе». Musée du Louvre, Paris¹

В этой атмосфере появляются композиторы и исполнители, вносящие значительный вклад в развитие арфового исполнительства и педагогики. Париж был центром развития исполнительских искусств во второй половине XVIII века, поэтому неудивительно, что европейские музыканты стремились продемонстрировать здесь свое искусство, завоевать признание и даже связать со столицей Франции

¹ Portrait de Maximilien Gardel l'aîné jouant de la harpe [Electronic resource] // Muzeo. URL: <https://fr.muzeo.com/reproduction-oeuvre/portrait-de-maximilien-gardel-lainé-jouant-de-la-harpe/regnault-nicolas-françois> (дата обращения: 23.06.2015) [152].

свою творческую жизнь. Этим объясняется тот факт, что самая многочисленная группа арфистов – парижская. В нее входят арфисты-французы: Ж. Бор, Ф. В. Корбелин, мадам де Жанлис, Ж. Ж. Б. Полле, Ж. Ж. Кузино, К. Дезаргю, М.-М. М. Марин, Ж. А. Вернье, М. П. Дальвимар, Г. П. Гатей, Ж.-М. План, Ж. Ф. Ж. Надерман; немцы, работавшие в Париже: Г. А. Жеффре, семья Хохбрукеров, Ж. Ф. Мейер, Ф. Петрини, Ф. Ж. Хиннер, А. М. Штеклер, К. Беккер, М. Гардель; чех по происхождению Ж. Б. Крумпхольц. В это же время в Германии работают арфисты-немцы: И. К. Г. Верних, И. Ф. В. Хербст, А. Г. Хейзе, Ф. Бреннессель, И. Г. Г. Бакофен, Д. Шайдлер-Шпор. Отдельно укажем арфистов разных национальностей, которые создавали арфовые школы и закладывали традиции в разных европейских странах: французы Ж. Б. Кардон и А. Н. Ле Пен в России; Ж. Ф. Мейер, С. Корри, М.-М. М. Марин, А.-М. Штеклер-Крумпхольц в Англии.

Как уже указывалось, в Париже с *harpe organisée* публику познакомил Георг Адам Жеффре (ок. 1727, (?) – ок. 1809, (?)) – пропагандист нового инструмента, частый гость в салоне ла Пуплиньера. Среди его учеников были Пьер Огюстен Карон де Бомарше и Стефани-Фелисите Дюкре де Сент-Обен (мадам де Жанлис)¹. Другой арфист, стоявший у истоков исполнительства на *harpe organisée*, Жан Бор (ок. 1719, Бузонвиль – после 1773, Париж), был не только исполнителем-виртуозом и основателем арфовой династии². Он одним из первых обозначил различие изложения музыкальной ткани в произведениях для арфы и клавишных, использовав для арфы более удобную для исполнения на ней фактуру.

Общими видами творчества, которыми занимались все арфисты в Париже, были исполнительство и композиторская деятельность. Одной из важнейших концертных площадок был Духовный концерт³, где демонстрировали свое

¹ См.: [122, p. 134].

² Основатель арфовой династии, продолженной сыном Бартеlemi, дочерью Мари Маргерит и внуком Шарлем Алексисом [69, с. 165].

³ Значительным событием в культурной жизни Франции стало основание в 1725 году в Париже Духовного концерта (*Concert Spirituel*) – организации, оказавшей значительное влияние на развитие европейской музыки в XVIII веке. «Духовный концерт был первой серией регулярных публичных концертов во Франции. Инструментальная и церковная музыка исполнялась на его сцене во Дворце Тюильри в дни церковных праздников. Концерты продолжались долго – до трех часов. Духовный

мастерство арфисты разных поколений: Г. А. Жеффре (1749), К. Хохбрукер (1760), Ж. Бор (?), Ж. Ф. Мейер (1761), М.-М. Бор (1762), мадемуазель Шенкер (1765), Ф. Ж. Хиннер (1769), М. Гардель (?), Ф. Петрини (1770), Ж. Б. Кардон (?), К. Дезаргю (?), Ж. Б. Крумпхольц (1778), А.-М. Штеклер (1779), М. Э. Дювержер-Клери (1780), Ж. Ж. Кузино (1781), Ж. А. Вернье (1789).



Рисунок 14. Концерты серии Духовного концерта проходили на втором этаже центрального павильона¹

Арфистов-виртуозов приглашали в оркестр Гранд Опера, среди них Ж. Ж. Кузино (1776 – 1811), М. П. Далвимар (1800 – 1806?), Ж. А. Вернье (1813 – 1838). Арфа была любима и почитаема и при королевском дворе, где придворными арфистами служили И. Б. Хохбрукер (двор Людовика XV),

концерт стал местом, где впервые звучали новые инструментальные произведения и молодые исполнители-виртуозы могли заявить о себе и завоевать признание публики. <...> Исполнительство на арфе пользовалось особой симпатией публики. Георг Адам Жеффре впервые представил инструмент в Духовном концерте 25 Мая 1749 года. После почти 11-летнего перерыва, 30 марта 1760 года, Кристиан Хохбрукер <...> вызвал всеобщий восторг и восхищение. Впоследствии почти 30 арфистов выступили на сцене Духовного концерта до закрытия серии в 1790 году» [69, р. 20-22].

¹ Les Tuileries vues du Louvre [Electronic resource] // Wikimedia. URL: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=2857789> (дата обращения: 17.07.2015) [149].

Ф. Ж. Хиннер, К. Хохбрукер (двор Людовика XVI), М. П. Далвимар (двор королевы Жозефины). Большинство арфистов занимались преподаванием: Ж. Бор, Г. А. Жеффре, Ж. Ф. Мейер, К. Хохбрукер, Ф. В. Корбелин, мадам де Жанлис, Ж. Ж. Б. Полле, Ж. А. Вернье, М. П. Далвимар, К. Дезаргю, Ж. Ж. Кузино, Ж. Ф. Ж. Надерман, Ж.-М. План.

Расцвет арфового искусства во Франции во второй половине XVIII века тесно связан с доступностью инструментов. Не случайно инструментальные мастера были и основателями нескольких арфовых династий: Хохбрукер, Кузино, Надерман. Одной из первых семей, тесно связанных с арфовым искусством, стала семья Хохбрукеров¹. Основатель династии Якоб Хохбрукер (1662, Аугсбург – 1763, Донауверт) вошел в историю как создатель арфы с педалями простого действия. Его сыновья Симон Хохбрукер (1699, Донауверт – ок. 1750, (?)), Иоганн Баптист (1732, (?) – 1812, (?)) и племянники Франсуа-Кретьян (1727, (?) – ок. 1809, (?)) и Кристиан (1733, Тагмерсхайм – ок. 1800, (?)) также были арфистами. Кристиан был известным в Париже и Европе исполнителем-виртуозом, служил придворным арфистом кардинала Луи де Рогана в Страсбурге [54]. Именно там у него обучался игре на арфе основатель другой арфовой династии – Ж. Ф. Мейер [122, с. 132-134]. Начав обучаться игре на арфе самостоятельно, Жак Филипп Мейер (1732, Страсбург – 1819, Лондон) достиг мастерства, завоевал признание в Париже, создал первое методическое пособие по игре на новом инструменте «*Essai sur la vraie de jouer de la harpe*»². С 1770-х арфист регулярно посещал Англию, после 1784 года там проживал. Его деятельность способствовала знакомству англичан с новым инструментом, арфист немало преподавал. Франсуа Винсент Корбелин (? – после 1805, Монморанси) был не только арфистом и автором методического пособия «*Methode de harpe, pour apprendre seul et en peu de temps, a jouer de cet instrument*», но и гитаристом, пианистом, а также занимался издательской деятельностью [69, с. 172].

¹ «Упоминание оригинальными источниками лишь фамилии составляет сложность для современного музыковедения в точном определении личности членов этой семьи» [122, с. 134].

² Оба сына арфиста, Филипп-Жак и Фредерик-Шарль, были арфистами: преподавали и сочиняли для арфы. См. об этом: [122, р. 135]; [39, с. 65].

Об основателе династии Петрини – Петрини-старшем (17??, (?)) – ок. 1750, (?)) нам известно, что он служил придворным музыкантом при дворе Фридриха II. Жизнь его сына, арфиста-виртуоза Франческо Петрини (1740, Берлин – 1820, Париж), тесно связана с Парижем. Арфист внес значительный вклад в развитие арфового репертуара. Среди его сочинений – четыре концерта, многочисленные сонаты, вариации, дуэты арф, а также методические пособия «*Méthode de harpe et un Système d'harmonie / Etude preliminaire de la composition*» [69, с. 192; 122, с. 136]. У Ф. Петрини учился Филипп Жозеф Хиннер (1755, Вецлар – 1784, Версаль), который между 1774 и 1781 годами преподавал игру на арфе королеве Марии-Антуанетте [122, с. 132-134]; [39, с. 61-63]; [69, с. 183]. Разносторонне был одарен Максимилиан Гардэль (1741, Мангейм – 1787, Париж) – знаменитый французский хореограф и танцор, балетмейстер парижской Национальной оперы, он виртуозно владел игрой на арфе, скрипке и виолончели [39, с. 24]. Жан-Бенуа Жозеф Полле (1753, Бетюн – 1823, Париж) провел свою жизнь во Франции, занимался композиторской деятельностью, много преподавал. В 1802 году опубликовал пособие „*Method de harpe*“ [69, с. 193].

Одной из первых в истории арфисток и, безусловно, ярчайшей личностью того времени была мадам Де Жанлис, Стефани-Фелисите Дюкре де Сент-Обен (1746, Шампсери – 1830, Париж) – французская арфистка-виртуоз, педагог, композитор, писательница. Ее взгляды и принципы оказали влияние на становление педагогической системы Франции. Автор новелл, мемуаров, трактатов, пьес – ее литературное наследие составляет более 200 работ. Сторонница 5-пальцевой системы игры на арфе, де Жанлис зафиксировала свои методические принципы в труде «*Nouvelle method pour apprendre a jouer de la harpe*» [69, с. 181].

Среди центральных фигур в арфовом искусстве второй половины XVIII века – чех по происхождению Жан Баптист Крумпхольц (1747, Прага – 1790, Париж). Гастролер-виртуоз, педагог, композитор, он внес значительный вклад в усовершенствование арфы и исполнительства на ней. Ученик К. Хохбрукера [11, с. 72], по инициативе Й. Гайдна он был приглашен в оркестр князя Эстергази в

Вене, где служил в 1773–1776 годах. Арфист обосновался в Париже в 1777 году, его новаторские идеи по усовершенствованию инструмента были воплощены в жизнь мастерами Надерманом, Кузино и Эраром. Композиции Крумхольца открыли новые возможности арфы как инструмента: технические и колористические, тем самым выводя арфовый репертуар на новый уровень [69, с. 186; 122, с. 140].

Особое место занимают в истории арфового искусства два талантливых арфиста-любителя, достигшие совершенства в своем исполнительстве. Ученик К. Хохбрукера и Ж. Б. Крумпхольца Мари-Мартен Мартель Марин, виконт де Марин (1769, Сен Жан де Лю – 1862, Тулуза (?)), по высокой оценке Ф. Фетиса, «<...> как скрипач <...> был наиболее замечательным любителем своей эпохи, а как арфист – не имел себе равных» [39, с. 112-113]. Его игра отличалась совершенством, арфист исполнял фуги И. С. Баха, читал с листа партитуры на арфе. Марин во времена Французской революции эмигрировал в Англию, где оставил свой творческий след как исполнитель [69, с. 189]. Разносторонне одаренный Мартин-Пьер Дальвимар, Маркиз Дальвимар (1772, Дрё – 1839, Париж) не только виртуозно владел игрой на арфе, но был и талантливым художником. В 1780 году он выступал в Версале перед королевой Марией-Антуанеттой, давал уроки игры на арфе королеве Жозефине [69, с. 163]; [39, с. 113-114].

Благодаря двум следующим семейным династиям – Надерман и Кузино – не только арфовое исполнительство получило ярчайших исполнителей, но и производство инструментов вышло на новый уровень.

Основателю династии Надерман – Жану Анри (1735, (?) – (?), (?)) – принадлежит заслуга усовершенствования инструмента и основания семейной фирмы по производству арф. В то время как он занимался производством арф и вел издательское дело, его сын Жан Франсуа Жозеф Надерман (1781, Париж – 1835, Париж) посвятил свою жизнь творчеству: исполнительству, композиции, педагогике. Ученик Ж. Б. Крумпхольца и П. Девинье по композиции, арфист-виртуоз Ж. Ф. Ж. Надерман стал первым профессором арфы в Парижской

консерватории (1825 – 1835). Надерман остался верен арфе с педалями простого действия, производимой его отцом: именно на этом инструменте велось обучение в открывшемся классе арфы в Парижской консерватории [54]; [56]. Среди его учеников – Р. Н. Ч. Бокса, Т. Лабарр, Э. Ларивьер. Последователями Надермана в Парижской консерватории стали А. Прумье, Т. Лабарр, А-К. Прумье, А. Хассельманс, М. Турнье, Л. Ласкин, П. Жамэ, Ж. Боро, Ж. Дэво, М-К. Жамэ, И. Моретти [69, с. 190-191]; [122, с. 130-131]; [39, с. 116-118]; [21, с. 40; 54].

Кузино, отец и сын¹, сыграли значительную роль в развитии арфового искусства во второй половине XVIII века: не только в сфере исполнительства, но и в усовершенствовании инструмента, производстве арф, издательском деле. Основатель фирмы Жорж Кузино (1733, Мешан ан Вандее – 1800, Париж) известен больше как инструментальный мастер и издатель нотной литературы, в то время как его сын Жак Жорж Кузино (1760, Париж – 1824, Париж), который также занимался инструментостроением, отдавал время сочинению музыки, педагогике и тяготел к виртуозному исполнительству. Достигнув совершенства как исполнитель, он зафиксировал свои достижения в методическом пособии «Methode de harpe» [54].

Выдающимся парижским педагогом был Ксавье Дезаргю (1761, Амьен – 1843, Париж) – арфист, педагог, композитор, вокалист. Его педагогический талант особо ценился современниками. Арфисту принадлежит большое число методических работ: «Traité general sur l'art de jouer la Harpe», «Cours complet de Harpe, rédigé sur la méthode de Pianoforte à l'usage du conservatoire», «Traité complet et raisonné composé pour l'Enseignement des Harpes à simple et à double Mouvement» [69, с. 174]. Его дело продолжил сын и ученик Ксавье Дезаргю-мл. (1807, Париж – после 1848, Париж (?)), работавший в оркестре Комической оперы в Париже, а также в Королевской капелле в Берлине. Французскую манеру исполнительства на арфе он распространил за рубежом, став в 1832 году первым профессором арфы в Брюссельской консерватории.

¹ Cousineau père et fils.

Выдающейся арфисткой своего времени была Анна-Мари Штеклер (1755, (?) – 1813, (?))¹ – самая блестящая ученица Ж. Б. Крумпхольца. Выйдя за него замуж, она часто исполняла сочинения арфиста и, по отзывам современников, считалась более искусной исполнительницей, чем Крумпхольц. По словам самого маэстро, «<...> природа одарила ее [Анну-Мари] несравненными способностями для исполнительства на арфе. В ее игре сочетаются сила и удивительная беглость, а самое важное, она вкладывает такую выразительность и чувства в свою игру, что ее исполнение превращается в настоящую речь <...>» [69, с. 186].

Даровитая мадемуазель Шенкер (1753, (?) – (?), (?)) обратила на себя внимание французской публики, дебютировав в Духовном концерте в возрасте 12 лет, в то время как Мари Элизабет Дювержер-Клери (1761, Париж (?) – после 1795, (?)) представляла публике Духовного концерта свои композиции для вокала и арфы.

В Париже жили и творили мультиинструменталисты – виртуозы Вернье и Гатей.

Жан Аме Вернье (1769, Париж – после 1838, Париж) виртуозно владел игрой на скрипке и арфе, среди его учеников – Пьер-Орфей Эрап [39, с. 111]; [69, с. 195]. Гийом Пьер Антуан Гатей (1774, Париж – 1846, Париж) – автор методических пособий для гитары и арфы («Nouvelle méthode pour apprendre à jouer de la harpe»). Ученик Крумпхольца Жан-Мари План (1774, Париж – (?), (?)) посвящал много времени редакторскому и издательскому делу. В 1796–1802 годах он редактировал “Harp Journal” и вошел в историю как редактор и издатель методических записок Ж. Б. Крумпхольца «Principes pour la harpe par J. B. Krumpholz (...), recueillis et mis au jour, par J. M. Plan» [69, с. 193].

Завершая обзор парижского сообщества арфистов, отметим любимого ученика мадам де Жанлис, которому она посвятила свой метод – исполнитель-виртуоз, педагог и композитор Казимир Беккер (1790, Берлин, – (?), (?)).

¹ Эти даты указаны R. Rensch [122, с. 138]. L. Barthel указывает другие даты: ок. 1767 – после 1803 [69, с. 186].

Известно, что с 1810 года он работал солистом Капеллы императора Пруссии [69, с. 164].

Арфовое искусство в Германии представлено в этот период более скромно, хотя именно там появился первый профессиональный инструмент. Среди крупных имен – широко образованный Иоганн Георг Генрих Бакофен (1768, Дурла – 1830, Дармштадт). Исполнитель-виртуоз на кларнете, флейте и арфе, он был талантливым художником и блестяще владел иностранными языками. Во время работы арфиста в герцогском оркестре в Готе под руководством Людвиг Шпора [39, с. 76] среди его учеников была одна из лучших арфисток Германии Доретта Шайдлер-Шпор (1787, (?) – 1834, (?)). Ее игре, отличавшейся высокой виртуозностью, красотой звука, художественной законченностью и содержательностью, рукоплескала публика Чехии, России, Италии, Франции. Доретта была одной из последних исполнительниц на *harpe organisée* [39, с. 78]; [122, с. 150-154]; [142, с. 44].

Среди немецких арфистов были и авторы рассматриваемых нами руководств: Иоганн Карл Густав Верних, Иоганн Фридрих Вильгельм Хербст, Антон Готлиб Хейзе¹, а также придворный арфист и композитор при дворе Фредерика II, ученик К. Ф. Э. Баха Франц Бреннессель² ((?), (?) – ок. 1790, Берлин). Вместе с этими музыкантами И. Г. Г. Бакофен и Д. Шпор составляют немецкое наследие в области арфового исполнительского искусства второй половины XVIII – первой четверти XIX века.

События Французской революции способствовали тому, что европейское музыкальное искусство ближе знакомилось с французской манерой исполнительства. Игра на арфе не была исключением. И Россия, и Великобритания не избежали французского влияния. Первым арфистом, появившимся в России, был виртуоз и композитор Жан Батист Кардон (1760, Шампанья – 1803, (?)). До переезда в Россию (около 1790 года) он был учителем игры на арфе графини Д'Артуа, выступал в Духовном концерте и издал трактат

¹ Биографические факты и даты жизни этих арфистов на данный момент остаются неизвестными.

² См.: [71].

«L'art de jouer de la harpe». По приезде в Россию служил при Императорском дворе, с 1791 года его титул – «профессор арфы, на службе Российского Императорского двора». Кардон много преподавал, играл, сочинял. Издававшийся арфистом в 1797 году еженедельник «Журнал ариетт» сыграл важную роль в развитии русского арфового исполнительства: выпуски включали пьесы для арфы соло и популярные в то время итальянские ариетты и романсы [19]; [50, с. 10-18]; [69, с. 169]. Покинув в связи с революционными событиями Францию, видный вокалист, пианист, композитор, арфист Анри Ноэль Ле Пен (1766, (?) – 1849, Люневиль) в 1797 году прибыл в Россию и поступил на службу к княгине Юсуповой. Он был одним из первых педагогов арфы в Смольном институте, несколько сезонов работал в оркестре Большого театра в Санкт-Петербурге [50, с. 24].

Как уже упоминалось выше, в Великобритании музыкальные деятели и публика знакомилась с новым инструментом благодаря деятельности Ж. Ф. Мейера и его сыновей¹, которые продолжили педагогическое дело отца в этой стране. М.-М. М. Марин и А.-М. Штеклер-Крумхольц, виртуозно владевшие инструментом, демонстрировали англичанам возможности новой арфы. София Корри (1775, (?) – 1812, (?)) концертировала в Лондоне в 1770-х годах как пианистка и арфистка, сочиняла для арфы и позже основала в Лондоне музыкальную школу.

Исполнение разнообразного репертуара на самых различных площадках, активная педагогическая деятельность, направленная на воспитание как профессионалов, так и любителей, плодотворная композиторская деятельность – эти направления в деятельности арфистов сосуществовали во второй половине XVIII века. Как пишет Н. Н. Покровская, «<...> полувековой процесс освоения педальной арфы <...> привел к тому, что прежнее отношение к ней как к инструменту <...> аккомпанирующему изменилось: в последней трети XVIII века в арфе стали видеть инструмент сольный и виртуозный» [39, с. 60-61].

¹ Оба сына арфиста, Филипп-Жак и Фредерик-Шарль жили в Великобритании, занимались педагогикой и композицией [130, с. 135]; [39, с. 65].

О репертуаре

Из чего состоял исполнявшийся во второй половине XVIII века арфовый репертуар? В период утверждения нового инструмента – арфы с педалями простого действия – было немаловажно, какому инструменту композитор адресовал произведение. С этой точки зрения можно говорить о следующих трех группах, на которые делился арфовый репертуар. В первую группу входили произведения, предназначенные композитором для исполнения на «арфе или клавишных» либо «клавишных или арфе». Во вторую группу входили сочинения, созданные специально для арфы, а в третью – композиции, предназначенные автором для другого инструмента, но которые исполняли и на арфе [58]; [54].

Группа композиций для «арфы или клавишных» либо «клавишных или арфы» наиболее объемна. Среди причин следует назвать следующие. С практической стороны композиторы и издатели были заинтересованы в продаже нот, а адресация сочинений для одного инструмента, естественно, ее сокращала. С другой – схожесть инструментов по объему диапазона и способу нотной записи также вводила в заблуждение. Кардон отмечал, что «<...> диапазон клавишных инструментов одинаков с диапазоном арфы, исключением является только дополнительный звук в нижнем регистре и три дополнительных – в верхнем у клавишных» [69, с. 119]. Бакофен указывал на одинаковость записи нотного текста «<...> на двух линиях, в скрипичном и басовом ключах» [69, с. 120], которая способствовала идентичности восприятия арфы и клавишных инструментов. Арфист призывал композиторов писать только для арфы¹, то есть избегать предназначения сочинений для исполнения на обоих инструментах, *pour la Harpe ou le Fortepiano*². Следствием одинакового восприятия арфы и клавишных инструментов Бакофен называл возникающие проблемы не только эстетического характера (невозможность подчеркивания уникальных звуковых и тембровых возможностей арфы), но и технического: «а) фактура, подобранная для

¹ «<...> если вы пишете для арфы, то пишите только для арфы» [1, с. 11].

² Подробнее см. Приложение Г.

исполнения на клавишном инструменте (десятью пальцами) неудобна для исполнения на арфе (восьмью пальцами), б) при альтерации звуков, особенно при переходе в другую тональность, использование семи педалей требует совершенно другой организации, нежели использование черных клавиш» [1, с. 12]; [58]; [54].

В вопросе о принадлежности композиций этой группы к оригинальному репертуару для арфы мнения музыковедов расходятся. «С одной стороны, предназначенные для исполнения на нескольких инструментах, эти композиции не являются переложениями <...>, с другой – они не показывают уникальные возможности арфы как инструмента» [69, с. 119]. Мы считаем необходимым подчеркнуть различия, обусловленные тем, для исполнения на каком инструменте предназначалось произведение в первую очередь: на арфе (*pour la Harpe ou le Fortepiano*) или клавишных (*pour le Fortepiano, Clavecin ou la Harpe*). Среди произведений, написанных для арфы или клавишных, в которых показаны звуковые и колористические достоинства арфы, следует назвать: «Шесть сонат для арфы или клавесина» (около 1784) А. Розетти (1750 – 1792) (*Antonio Rosetti, Six Sonates pour harpe ou clavecin, about 1784*) и «Шесть вариаций на швейцарскую тему для арфы или пиано» (около 1790) Л. ван Бетховена (1770 – 1827) (*Ludwig van Beethoven, Six variations in a Swisssong, WoO 64, for harp or piano, about 1790*). Общими чертами в них являются удобная для арфы фактура, ясность линии баса, умеренность использования хроматизмов, неперегруженность мелодии орнаментикой [58]; [54].

Произведения, предназначенные для исполнения на клавишных или арфе, выявляют прежде всего сильные стороны первой группы инструментов. Среди них: «Соната Битва при Бергене для клавесина, фортепиано, органа или арфы», 1776 К. Ф. Э. Баха (*Carl Philippe Emanuel Bach, La Bataille de Bergen (for harpsichord, fortepiano, organ or harp, 1776)*), «Шесть концертов для клавесина или арфы, двух скрипок и виолончели», 1763 И. К. Баха (*Johann Christian Bach, Six Concertos pour le Clavecin ou harpe, deux Violons, et un Violoncelle, 1763*). Возможность исполнения произведения на арфе могла быть сформулирована и в форме таких рекомендаций, как «исполнение возможно» на арфе или

произведение будет «хорошо звучать» на ней. Примерами подобных рекомендаций являются «Шесть сонат для клавесина с аккомпанементом скрипки», 1767, которые «возможно исполнять на арфе» В. А. Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart, Six Sonates pour Clavecin avec l'accompagnement d'un Violon. Pièces Peuvent S'Exécuter Sur La Harpe. [Kv 26-31], 1767) и «Два концерта для клавесина, которые очень хорошо подходят для исполнения на арфе» Г. К. Вагензейля (Georg Christoph Wagenseil, Deux Concerto pour le Clavecin, qui vont tres bien sur la Harpe, avec acc. De 2 vl, e basse) (рисунок 15) [58]; [54].

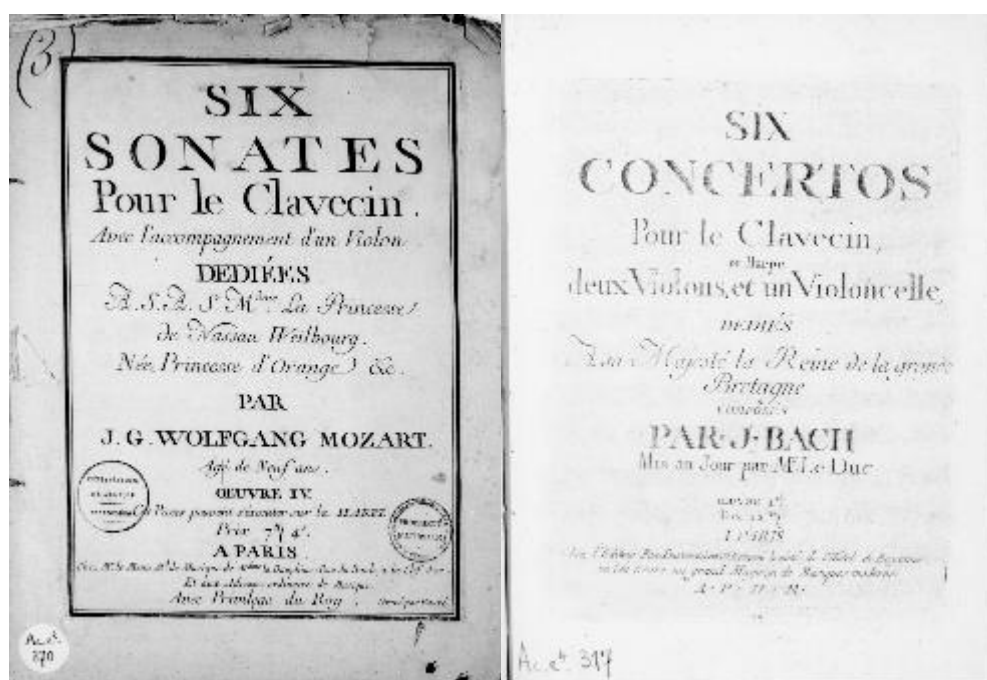


Рисунок 15. В. А. Моцарт «Шесть сонат»¹, И. К. Бах «Шесть концертов»²

Постепенно формируется вторая группа произведений – написанных специально для арфы. Первой изданной композицией для арфы являются «Шесть сонат для арфы с гаммами и пьесы с аппликатурой для начинающих» (Six Sonates pour la harpe avec une Game & des pieces doigtées pour Commencents) К. Хохбрукера, опубликованные в 1762 году. Обращает на себя внимание

¹ Open Music Library [Electronic resource]. URL: <https://openmusiclibrary.org/score/d9eb19c1-2be1-4290-9acd-76107909496a/> (дата обращения: 22.07.2015) [150].

² BnF [Bibliothèque nationale de France] [Electronic resource]. URL: http://data.bnf.fr/14829777/johann_christian_bach_6_concertos_clavier_cordes__w_c_49-54/ (дата обращения: 22.07.2015) [147].

интенсивное использование коротких арпеджио разных типов, гаммообразных фигураций с удобной для арфы аппликатурой, альбертиевых фигураций в умеренном темпе в обеих руках, умеренное использование орнаментики. Особое внимание привлекает ясность изложения гармонии: октавы и децимы в левой руке движутся четвертями или восьмыми, что дает возможность исполнять гармоническую линию ясно и с достаточным объемом звука¹. С этого момента арфовый репертуар стремительно развивается, композиторы чаще уделяют внимание арфе и доверяют техническим и колористическим возможностям нового инструмента.

Среди шедевров оригинального арфового репертуара второй половины XVIII века назовем следующие. В 1762 году К. Ф. Э. Бах создает «Соло для арфы» (Carl Philipp Emanuel Bach, Solo für die Harfe Wq 139/H 563, 1762). Й. Г. Альбрехтсбергер использует арфу как сольный инструмент с аккомпанементом двух валторн и струнных в «Партите F-Dur» (1772) и «Концерте C-Dur» (1773) (Johann Georg Albrechtsberger, Partitain F: per arpa, 2 corni ed archi, 1772; Concerto C-Dur per l'arpa, 2 corni ed archi, 1773). Во время второго парижского путешествия в 1778 году по заказу герцога де Гина В. А. Моцарт создает «Концерт для флейты и арфы C-Dur» для герцога и его дочери, игравшей на арфе (Wolfgang Amadeus Mozart, Concerto for flute and harp K. 299). В 1800 году во Франции Ф.-А. Буальдьё пишет «Концерт для арфы» (François-Adrien Boieldieu, Concerto pour harpe, 1800), а в Германии Л. Шпор – «Фантазию c-moll» (Louis Spohr, Fantasie op. 35, 1800) [58]; [54].

Третью группу составляют произведения, написанные для другого инструмента, которые исполняли и на арфе. Л. Бартель считает, что «традиции адаптации репертуара других инструментов для арфы уходят своими корнями в середину XVIII века, когда проблема репертуара стала серьезной» [69, с. 118]. Особо арфисты выделяют адаптацию для игры на арфе клавесинного репертуара. Де Жанлис считает, что «<...> клавесинный репертуар без каких-либо трудностей исполним на арфе: при необходимости достаточно изменить один-два звука в

¹ См. Приложение В, а также [98, р. 28-41].

целях более удобного использования педалей. Так возможно удвоить репертуар для арфы» [7, с. 7]; [58].

Обращает на себя внимание разнообразие жанров, в которых сочиняли для арфы во второй половине XVIII века: сонаты, темы с вариациями, попури, романсы с аккомпанементом арфы; дуэты арф или арфы и клавишных; камерная музыка для арфы со скрипкой, виолончелью, флейтой, валторной; концерты для арфы с оркестром. Образуется и расширяется педагогический репертуар, в числе которого упражнения, этюды, прелюдии, а также трактаты по игре на арфе [58].

Композиторы видят теперь в арфе определенную краску и вводят арфу в оркестр. В 1762 году К. В. Глюк в опере «Орфей и Эвридика» впервые использует новый инструмент. Имитируя звучание лиры, арфа со струнными звучит в аккомпанементе арии Орфея. Й. Гайдн в опере «Душа философа, или Орфей и Эвридика» (1791, Лондон) поручает арфе в арии Орфея аккомпанемент (*agra obbligato*) виртуозного характера (арпеджированные аккорды, значимый по звучанию бас). Можно предположить, что партия арфы была написана для А.-М. Крумпхольц, жившей в Лондоне в этот период [58].

Практически все композиции для арфы, написанные во второй половине XVIII века, издавались в Париже, где процветало издательское дело. Многие композиторы издавали свои произведения. Ноты можно было приобрести у композиторов, в мастерских по производству инструментов, в нотных лавках или даже по подписке. Распространенное посвящение произведений высокопоставленным особам не исключало и арфовые композиции. Сочинения посвящали также исполнителям, которые публично представляли произведение (тем самым обеспечивая наибольшую популяризацию сочинения), богатым покровителям или организаторам концертов. Среди патронов – как лица (по большей части дамы) аристократического происхождения, так и выходцы из буржуазии¹. Встречаются и более «скромные» посвящения – любителям арфы (Кардон) или ученикам (де Жанлис, Дезаргю) [58].

¹ См.: [69, p. 134].

Арфовые периодические издания появляются с 1770 года. Частота выхода их в свет варьировалась: еженедельно, дважды в месяц, раз в месяц¹. Журналы включали композиции для арфы соло: темы популярных увертюр, оперных арий с вариациями; романсы с аккомпанементом арфы.

В дальнейшем периодические издания публиковали в Париже издательства Кузино, Надерман и Ледюк:

– “L’Avant-Coureur lyrique” (Кузино, 1771–1772) – сборники маленьких арий, аранжированных для арфы. Позже журнал был переименован в “L’Abeille lyrique”, он включал аранжировки для арфы и клавишных;

– “Feuilles de Terpsichore” (Кузино, 1784–1797) – в этом издании, пользовавшемся особой популярностью (рисунок 16), публиковались увертюры, разнохарактерные пьесы, этюды, арии с аккомпанементом арфы;

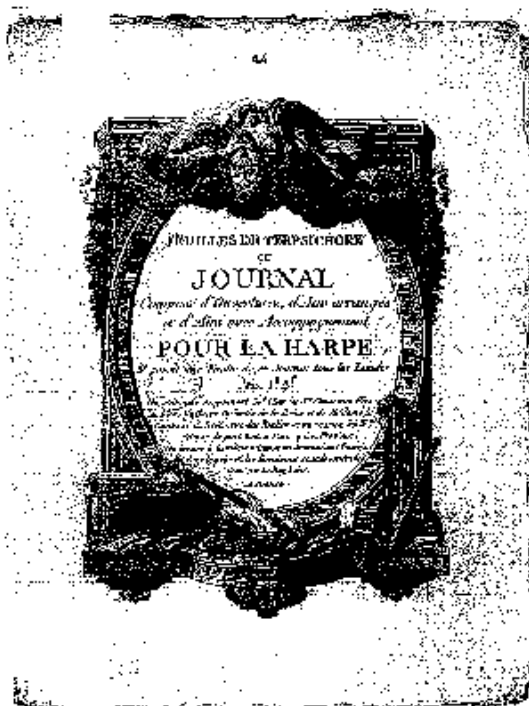


Рисунок 16. Обложка журнала “Feuilles de Terpsichore”²

– “Journal de harpe” (Ледюк, 1781–1797) – журнал избранных арий с аккомпанементом арфы;

¹ Там же.

² Иллюстрация из: [69, р. 13].

– “Abonnement de harpe” (Надерман, 1790–1796) – периодически выходившие сборники включали увертюры, попури, ариетты, отрывки из сонат и избранные песни с аккомпанементом¹ [58].

Итак, путь от диатонического инструмента к хроматизированному прошел несколько этапов и занял временное пространство более одного века. Создание в 1720 году арфы с педалями простого действия – *harpe organisée* – подытожило наработки прошлого и открыло инструменту новые перспективы. Инструмент стал хроматизированным, обе руки арфиста освободились для игры на струнах. Дальнейшие интенсивные поиски арфистов и мастеров в области улучшения качества звука находили свое выражение в изобретениях механики с металлическими пластинами, вращающимися колками и, наконец, вилочковым механизмом с вращающимися дисками; в области полной хроматизации – в добавлении второго ряда педалей и создании арфы с 14 педалями. Эксперименты в области расширения звуковых возможностей вели к изобретению восьмой педали, управляющей объемом и продолжительностью звука. В ответ на возрастающую популярность арфы и увеличение числа исполнителей во второй половине XVIII века возросло производство арф (мастерские Кузино, Надерман, Эрар). Увеличивается количество композиций, предназначенных для исполнения одновременно и на арфе, и на клавишных инструментах, чаще исполняется на арфе репертуар, предназначенный для клавишных инструментов, а также формируется группа композиций, написанных специально для арфы. Арфа уверенно завоевывает достойное место при европейских дворах, особенно в парижской культурной жизни – не только в аристократических салонах, но и в самом главном европейском культурном «институте» – Духовном концерте [58].

Такой интенсивный рост интереса к арфе, увеличение количества исполнителей, расширение репертуара требовали не только большего числа педагогов, но и создания определенной методической базы для преподавания.

¹ См.: [69, р. 134-135]; [107, р. 71, 73].

ГЛАВА 2. ПЕРВЫЕ ТРАКТАТЫ ПО ИГРЕ НА АРФЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА: ПЕРЕХОД ОТ ЛЮБИТЕЛЬСКОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА К ПРОФЕССИОНАЛЬНОМУ

2.1. ТРАКТАТЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА: ОБЩИЙ ОБЗОР

Во второй половине XVIII века появляются первые руководства по освоению игры на новом инструменте – *harpe organisée*. В 1763 году в Париже вышло в свет «Эссе о правильной манере играть на арфе...» Ж. Ф. Мейера, за ним последовали «Опыт правильного метода обучения игре на арфе» И. К. Г. Верниха (1772, Берлин), «Пособие для самостоятельного обучения игре на арфе» Ф. В. Корбелина (1779, Париж), «Пособие по игре на арфе» Ж. Ж. Кузино (1784, Париж)¹, «Искусство игры на арфе» Ж. Б. Кардона (1784, Париж) и руководство И. Ф. В. Хербста «Об арфе, и инструкция по правильной игре на ней» (1792, Берлин) [56].

Руководство по игре на арфе во второй половине XVIII века содержало информацию:

- 1) энциклопедического характера (сведения по истории арфы);
- 2) о теории музыки;
- 3) о круге необходимых для исполнителя сведений, связанных с устройством и функционированием арфы (конструкция арфы, ее диапазон, настройка);
- 4) о технологических принципах исполнения;
- 5) об элементах музыкальной фактуры и приемах игры.

¹ Первое издание вышло в 1784 году, второе – в 1803. Ввиду того, что «Метод» по своим основным идеям и наработкам отражает состояние арфового исполнительства и методики второй половины XVIII века, мы берем за основу для исследования первое издание. В то же время, так как мы рассматриваем эволюцию исполнительства на *harpe organisée* в целом, то считаем второе издание важным для этого процесса: в нем отражены те моменты в исполнительстве, методике и конструкции арфы, которые подверглись эволюции в творчестве Кузино (развитие комплекса фактурных элементов и приемов игры, применение восьмой педали, расширение диапазона арфы, описание механизма с вращающимися колками). При использовании в тексте исследования фактов из второго издания мы делаем примечание в сноске.

Сведения энциклопедического характера включают руководства Мейера, Верниха и Хербста, о теории музыки – Верниха и Корбелина. О круге необходимых для исполнителя сведений, связанных с функционированием арфы, и о технологических принципах исполнения, не ведет разговор только Кардон. Все руководства без исключения содержат информацию об элементах музыкальной фактуры и приемах игры.

Обратим внимание на индивидуальные особенности каждого руководства.

Жак Филипп Мейер «Эссе о правильной манере играть на арфе, с методом настройки арфы» – это первое из известных руководств по игре на арфе отличается тем, что автор опирается прежде всего на свой практический опыт: показывает «удобные» варианты аппликатуры, сравнивая их с «неудобными». В целом методического характера в построении работы (логики «от простого к сложному») не наблюдается. Автор акцентирует внимание на аппликатурных правилах и показе элементов фактуры: гаммообразного движения, орнаментики и особенно подробно – аккордов. Арфист преследовал достаточно широкий круг целей: руководство должно было излагать «основные принципы» как для начинающих обучение игре на арфе, так и для желающих совершенствовать свои навыки путем самостоятельного обучения. Особенно ценной является проекция автором общих идеалов музыкального исполнительства в XVIII веке на арфу.

Иоганн Карл Густав Верних «Опыт правильного метода обучения игре на арфе» – это тоже первое руководство, но на немецком языке, предназначенное для желающих обучиться игре на «обычной» крючковой арфе¹. Ценность работы состоит в том, что в ней впервые в Германии собраны наработки исполнителей-арфистов, существовавшие ранее только в устной форме. Особое внимание автор уделяет выбору правильной аппликатуры и теории аккордов. Верних является единственным, кто ведет разговор об исполнении на арфе генерал-баса, а также приводит в отдельной главе советы по искусству исполнения. Цель «Опыта» –

¹ Хотя автор знал о распространении *harpe organisée* и исполнителях на ней, о чем он неоднократно упоминал в тексте.

дать инструкции для самостоятельного овладения исполнением, прежде всего аккомпанемента, а также несложных пьес.

Франсуа Винсент Корбелин «Пособие для самостоятельного обучения игре на арфе, в короткое время» предназначено в основном для начального самостоятельного обучения игре на арфе. Впервые на французском языке изложены сведения о теории музыки. Автор впервые ведет разговор о посадке, позиции рук, организации работы педалей, что свидетельствует о зарождении методики арфового исполнительства.

Разделение материала на две части преследует цель последовательного изучения элементов фактуры: сначала аккордов, затем мелодических структур. Из этого следует, что освоение аккордов – их теории и исполнения – арфист считает основополагающим для овладения игрой на арфе. Оригинальная «позиционная» запись аппликатуры символами и точками отличается наглядностью, что помогает быстрому прочтению и визуализации позиции аккордов, тренировке позиционной памяти. Основы технологического комплекса, а именно: постановка рук, аппликатура, организация движений, музыкальная грамота – отрабатываются в процессе освоения исполнения аккордов. Можно предположить, что целью автора было не создание инструкций для виртуозного уровня овладения игрой на арфе, но стремление к грамотному и рациональному исполнительству. Подробное изложение материала, постановка конкретных целей по освоению определенных фактурных или технологических элементов, краткие и конкретные рекомендации по эстетическим идеалам исполнения – все это свидетельствует о том, что работа написана прежде всего для базового обучения желающих освоить грамотное исполнение аккомпанемента голосу и несложных пьес для арфы.

Жак Жорж Кузино «Пособие по игре на арфе» – первое в истории руководство, в котором указано на возможность обучения игре на арфе под руководством педагога. Издание имело своей целью подготовку начинающего ученика к дальнейшим занятиям с учителем. Автор сознательно воздерживается от слишком детальных инструкций, сосредоточивая внимание на самом главном, чем необходимо овладеть каждому обучающемуся, а именно на основах игры на

арфе. Пособие включает две части: в первую входят сведения об устройстве арфы, технологических принципах исполнения; вторая состоит из уроков, которые посвящены освоению фактурных элементов текста. Впервые выделены комплексы упражнений отдельно для правой и левой рук. Издание имеет довольно компактный размер, материал изложен сжато и ясно. Можно понять, что это работа не только хорошего исполнителя, но и опытного педагога и компетентного мастера по производству (и усовершенствованию) арф.

«Искусство игры на арфе» Жана Батиста Кардона имеет хрестоматийное содержание: в нем собраны фактурные элементы виртуозного характера, которые присутствовали в арфовой литературе во второй половине XVIII века. Они служат свидетельством высокого уровня виртуозности, которого достигали некоторые арфисты в этот период. Арпеджио и септаккорды по всему диапазону арфы со сменой рук, интервальные последовательности, гаммообразное движение ломаными интервалами, 25 способов разложения аккорда, самые разнообразные варианты фигураций, гаммообразных и аккордовых, со вспомогательными звуками и дублировками для обеих рук.

«Об арфе, и инструкция по правильной игре на ней» Иоганна Фридриха Вильгельма Хербста – первое руководство на немецком языке, посвященное педальной арфе. В нем имеется сходство с руководством Мейера в смысле подхода к освоению материала: автор дает сравнение разных аппликатур по принципу «хорошо – плохо». Близость принципам Мейера очевидна и позволяет предположить, что автор был очень хорошо знаком с его «Эссе...». Обращает на себя внимание материал приложения, в котором даны схемы механизма «педали сурдины».

2.2. ОСНОВЫ АРФОВОЙ ПЕДАГОГИКИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА В СВЕТЕ ПРИНЦИПОВ ЭСТЕТИКИ КЛАССИЧЕСКОГО СТИЛЯ

Основные идеалы исполнительства на арфе во второй половине XVIII века не могли не соответствовать эстетическим идеалам классической эпохи. Они выражались через теорию «подражания» и теорию «аффектов», которые открыли музыке «новые, гуманитарные пути развития» [53, с. 14]; [56]. Кратко остановимся на тех идеях, которые определяют связь с исполнительской практикой.

Теория подражания вела к раскрытию эмоционального начала в музыке. Для французских энциклопедистов Руссо, Д'Аламбера, Дидро, внесших особый вклад в разработку теории подражания, в музыке была важна субъективность, эмоционально-психологическая выразительность. Звук был одним из основных элементов теории подражания. Этот идеал одни (Ш. Баттё) находили в природных явлениях: «<...> в музыке нет ни одного звука, который бы не имел своего прообраза в природе <...>» [62, с. 248]. Для других человеческий голос был эталоном звучания, пение находилось в центре эстетических воззрений (К. Ф. Д. Шубарт): «Все инструменты представляют собой только подражание пению <...>. Человеческий голос является естественным первофоном (Uhrton) <...>» [62, с. 275]. В голосе привлекало разнообразие его оттенков и интонаций. «Прообразом» идеального звука, исполняемым на любом инструменте, было подражание пению: в красоте и гибкости интонации, полноте звучания, ровности и естественности качества звука [56]. Этим звуковым идеалам соответствуют стремления арфистов: они часто обращают внимание на качество звука, к которому должен стремиться исполнитель: «красивое качество звучания», «полная и ровная вибрация» [4, с. 13], «хорошее качество звука» [8, с. 16].

Представители учения об аффектах (И. Маттезон, И. И. Кванц, Ф. В. Марпург, К. Ф. Э. Бах) видели цель музыки в воздействии на определенные эмоциональные состояния человека с помощью различных средств выразительности. Они полагали, что через аффекты музыка не только вызывает в человеке самые разные чувства: «печаль и радость, воинственность и нежность» [53, с. 22], но также

наполняется «содержательностью и выразительностью» [62, с. 261]. Именно в мелодии видел Маттезон «выразительную эстетическую характеристику» [62, с. 264]. Для этого мелодическая линия должна обладать такими свойствами, как «легкость, ясность, плавность и красота» [62, с. 264], а в музыкальном лексиконе преобладают указания для достижения выразительности – «*espressivo, amoroso*» – как в отношении общего характера произведения, так и относительно отдельных элементов текста: «<...> чтобы сделать аккорды более выразительными <...>» [10, с. 53]; [56].

С другой стороны, идеалами галантного стиля были грация, ясность, изящество, приятность, игривость, сдержанность в выражении чувств. В музыке ему соответствовали гомофонный склад, богато украшенная мелодия, динамические контрасты. Представитель галантного стиля Маттезон считал, что в музыке недостаточно присутствия «мелодии и гармонии; <...> необходим и третий элемент – галантность. <...> последней научиться нельзя, <...> нельзя определить ее правилами: она достигается лишь посредством хорошего вкуса и здравого смысла» [62, с. 265]. Все это находило отражение в рекомендациях арфистов рассматриваемого периода, в частности о звуковых качествах: «<...> звуки должны исполняться очень деликатно» [3, с. 129]. Наличие «хорошего вкуса» и обладание чувством меры считались неперенными качествами, которыми должен обладать галантный человек¹ [56].

Вкус – это способность судить о прекрасном (Кант)². Л. В. Кириллина выделяет общую принадлежность вкуса эпохе и более индивидуальную – конкретному человеку³. Последняя предполагает избирательность, наличие предпочтений, то есть обладает способностью индивидуализировать подход к интерпретации. Именно на вкус исполнителя полагаются авторы рассматриваемых трактатов для придания характера исполнению элементов текста: «<...> умение придать арпеджио характер произведения зависит от вкуса исполнителя» [12, с. 16]; [56].

¹ См.: [26].

² См.: [25, с. 202].

³ См.: [29, с. 10].

Чувство меры было другим важным критерием эпохи «галантного века». «Галантным» признавался человек, чьи манеры, речь, одежда безукоризненны, чьи познания говорят об интересе к наукам и искусствам, чьи действия продуманы до мелочей, то есть в человеке существует гармония физических, душевных и духовных качеств. Для достижения такого идеала требовалось обладать чувством меры. Идеальным требовалось быть во всем, это авторы работ проецируют и на исполнительские идеалы: «Исполнение арпеджио будет хорошим, если оно исполняется искусно, в меру и в правильном месте» [12, с. 17]. Для достижения гармоничности в исполнении и его законченности исполнение отдельных элементов должно быть подчинено исполнительскому замыслу: «<...> арпеджио должно подчиняться основному характеру произведения» [12, с. 18]. Мы видим, что и движения исполнителя должны быть гармоничны: «Мизинец <...> следует немного отвести, <...> чтобы другие пальцы более гармонично могли двигаться <...>» [8, с. 16]. Всё – во имя идеала совершенства, именно на его достижение направлены многочисленные рекомендации арфистов [56].

Некоторые из авторов работ ограничиваются определением «хороший»: «<...> речь идет о достижении хорошего исполнения <...>» [8, с. 16], «<...> следует долго упражняться, <...> прежде чем получится <...> хорошая трель» [8, с. 16]. Более щедр в своих описаниях Верних: «<...> кто <...> не освоит правильную аппликатуру, не сможет достичь совершенства на своем инструменте» [12, с. 20], исполнение арпеджио должно быть «искусным» и «<...> следует упражняться, чтобы стать мастером <...>» [12, с. 20]. Корбелин же особенно ценит аккуратность в игре: «<...> это закон, которому надо следовать неукоснительно, если вы хотите обрести точность в своей игре» [3, с. 128]. Совершенство, искусство, точность – вот ключевые качества, на достижение которых было ориентировано мастерство арфистов [56].

В заключение отметим важнейшие методические работы музыкантов середины XVIII века, в которых отражены эстетические взгляды и идеи эпохи, даны ценные и актуальные рекомендации, соответствующие идеалам времени: «Руководство по игре на поперечной флейте» (1752) И. И. Кванца, «Опыт

истинного искусства игры на клавире» (1753–1762) К. Ф. Э. Баха, «Фундаментальная школа скрипичной игры» (1756) Л. Моцарта. Все перечисленные работы являются до сегодняшнего дня неиссякаемыми источниками информации о стиле, эстетических воззрениях, развитии музыки и искусства во второй половине XVIII века [56].

2.3. ОСНОВНЫЕ ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ

Для воплощения исполнительского замысла арфисту необходимо владеть определенным технологическим комплексом. В него входят такие компоненты, как посадка за инструментом, позиция рук и звукоизвлечение, организация движений, аппликатурные принципы, педальная техника и организация работы левой руки.

Посадка за инструментом. Правильной посадке уделяют внимание Корбелин и Кузино, считая ее основой для успешного овладения игрой на инструменте. В вопросе о правилах посадки можно выделить положение корпуса, рук, инструмента, ног.

Арфисты рекомендуют сидеть за арфой прямо, на краю стула, при этом обращать особое внимание на свободное положение ног, которое помогает сохранять равновесие¹. Опора арфы на правое плечо обеспечивает свободу движений и грацию исполнителю, равновесие инструмента помогает достичь естественности посадки². Для свободы движений правой руки важна ее опора на край деки³.

¹ «Сидеть прямо на краю своего сиденья, <...> ноги должны быть свободны для движения, чтобы иметь возможность передвигать их обе одновременно позади арфы <...> и вытягивать их, <...> чтобы легко использовать педали, не теряя равновесия» [3, с. 128].

² «Корпус инструмента должен опираться на правое плечо, а не на руку <...>» [3, с. 128]; «<...> иначе движения становятся стесненными, а положение тела теряет свою грацию» [4, с. 12]; «<...> необходимо держать арфу в равновесии, чтобы можно было ее опустить или выпрямить по своему усмотрению» [3, с. 128].

³ «<...> запястье правой руки опирается на край деки и должно иметь свободу для подъема или спуска <...>» [3, с. 128].

Позиция рук. Звукоизвлечение. В рассматриваемой группе трактатов впервые обсуждается вопрос о позиции рук арфиста в следующих деталях: способ постановки пальцев на струнах, способ звукоизвлечения, местоположение рук на струнах, положение локтей и кистей рук.

Различие в направлении движения первого пальца и остальных во время отыгрывания является особенностью положения рук арфиста и их работы. Ладонь мысленно можно разделить на две части. Одну часть образуют второй, третий, четвертый пальцы, которые при отыгрывании производят параллельное между собой движение, по направлению к ладони. Назовем условно эту часть руки «А». Первый палец самостоятельно образует вторую часть ладони «Б», движение которой производится напротив, или навстречу, части «А». Организация движений двух частей ладони является важнейшим технологическим элементом арфовой техники.

Постановка пальцев. В видении авторов трактатов определенный способ постановки пальцев на струнах придает движениям пальцев силу и легкость, а исполнению – живость и чистоту. Глубина постановки пальцев на струнах влияет на извлечение звука хорошего качества, обеспечивает стабильность исполнения¹.

О высоком положении первого пальца на струнах в правой руке мнения арфистов в целом совпадают, отличие лишь в степени этой высоты: он должен располагаться «немного выше» или «значительно выше». При отыгрывании палец не должен сгибаться в месте первой фаланги². Единого мнения у авторов о положении второго, третьего и четвертого пальцев на струнах не прослеживается, их положения дополняют друг друга: закругленные пальцы должны располагаться по косой линии, избегать соприкосновения между собой, при

¹ Способ постановки пальцев на струнах способствует тому, чтобы «<...> чтобы извлекать звуки, которые будут сильными и нежными <...>» [3, с. 129]. Придает игре – «живость» и «чистоту» [4, с. 13]. Способ постановки и ее глубина влияют на извлечение «хорошего качества звука <...> и обеспечение стабильности исполнения» [8, с. 16].

² «<...> первый палец <...> образует со струной параллельную линию» [4, с. 12]; «<...> расположен немного выше, чем другие <...>» [3, с. 128] или «значительно выше, чем другие <...>» [8, с. 16]. Первый палец «напряженный, не сгибается при отыгрывании» [4, с. 12], а именно «в первой фаланге» [8, с. 16].

отыгрывании, сгибаясь, входить в ладонь¹. Глубина постановки пальцев определяется авторами не очень четко: «в меру» углубленные, подушечки пальцев должны иметь хороший контакт со струной².

Очень кратко сведения о постановке пальцев левой руки на струнах, которая в целом схожа с постановкой правой руки: прямой первый, остальные пальцы согнутые³.

Пятый палец не участвует в воспроизведении звука, что является одной из особенностей работы руки арфиста. Однако его положение имеет определенное значение для сбалансированных движений руки, свободы движения других пальцев, стабильного положения руки. От этого зависит чистота игры. В ранних методиках этому уделяется значительное внимание. Немного отведенное положение пятого позволяет другим пальцам гармонично двигаться, придает положению руки стабильность и уверенность⁴. При этом он не должен сгибаться: мысль авторов трактатов сводится к тому, что пятый палец не должен приводить руку в напряжение, ему следует находиться в естественном, спокойном положении⁵. Все подробности постановки пальцев направлены на достижение натурального чистого звука. На качество звука влияют также способ его извлечения и местоположение пальцев на струнах.

Способ звукоизвлечения. «Двухчастность» руки влияет на противоположное направление движения пальцев при извлечении вибрации. Указания о способе звукоизвлечения на страницах трактатов в рассматриваемый период весьма ограничены: движения второго, третьего, четвертого пальцев

¹ «<...> следующий палец расположен ниже, чем предыдущий <...>, пальцы <...> немного закруглены и напряжены» [8, с. 16], должны «избегать соприкосновения между собой» [4, с. 12], при отыгрывании «сгибаться» [4, с. 12] и «входить в кисть» [3, с. 129].

² Надо, «чтобы <...> струны достаточно входили в мякоть пальцев» [3, с. 129].

³ «Пальцы левой руки <...> располагаются таким же образом, что и пальцы правой <...>, большой палец прямой и напряженный, а остальные пальцы согнуты <...>» [4, с. 13].

⁴ «Маленький палец не играет на арфе, но он не остается совсем невостребованным. Его следует немного отвести <...>, чтобы другие пальцы <...> могли более гармонично двигаться и рука имела больше уверенности, стабильности» [8, с. 16].

⁵ «<...> надо, чтобы он никогда не сгибался, потому что он может помешать другим пальцам, необходимо избегать всего, что может ухудшить чистоту исполнения» [4, с. 13].

направлены «на себя», первый палец «толкает» струну в противоположном направлении¹.

Местоположение рук на струнах. Полнота и ровность вибрации, которая необходима для «красивого качества звука», достигается путем отыгрывания струны на небольшом расстоянии от деки².

Положение локтей и кистей рук. Возможность опоры запястья на край звуковой коробки является «привилегией» правой руки арфиста по отношению к левой, что придает ей стабильное положение, поддержку и, как следствие, уверенность. Важно положение локтя, который должен быть в правой руке поднят на тот же уровень, что и запястье. Необходимо сохранять это положение и при подъеме, и при спуске. Локоть левой руки расположен ниже и ближе к телу исполнителя³.

Организация движений. Говоря об организации движений арфиста-исполнителя, мы отмечаем, что отдельные технологические принципы взаимодействуют друг с другом. Далее рассмотрим, как во второй половине XVIII века арфисты организовывали движения рук по следующим параметрам: подготовка пальцев, переход из позиции в позицию, движения кисти и локтя.

Подготовка пальцев. На организацию движений рук арфиста влияет заданная «нестабильность» их положения из-за ограниченных возможностей опоры. У левой руки единственной опорой для пальцев являются струны, у правой – дека и струны. Это обуславливает важность подготовки пальцев.

В рассматриваемых трактатах мы находим сведения о следующих способах подготовки пальцев: движение в одном направлении; исполнение интервалов на одинаковых струнах двумя руками, поочередно.

¹ «Пальцы <...> тянут струну немного наружу» [3, с. 138], «три пальца <...> должны сгибаться» [4, с. 12]. «<...> первый палец <...> толкает струну» [4, с. 12].

² «<...> пальцы правой руки должны размещаться на струнах на небольшом расстоянии от деки инструмента». И о левой руке: «она должна располагаться на уровне правой руки, чтобы сразу замечать струны, которые должны быть между ними» [3, с. 128].

³ «Опора <...> придает правой руке больше уверенности» [8, с. 16]. «<...> когда правая кисть, которая опирается на деку, поднимается, локоть должен подниматься, а когда она опускается, локоть тоже должен опускаться. <...> Левый локоть не должен находиться на одной линии с запястьем <...>, надо, напротив, чтобы он придвигался к телу, однако не очень свисая» [4, с. 12].

Движение в одном направлении. В фигурациях в одном направлении движения все пальцы следует одновременно ставить на струны. Такая постановка придает позиции руки устойчивость, а игре – точность¹ (рисунок 17).



Рисунок 17. Подготовка пальцев в арпеджио [4, с. 27]

Интервалы двумя руками на одинаковых струнах. Исполнение ломаных октав двумя руками предполагает более тонкую организацию постановки пальцев: поочередную, по мере отыгрывания струн. При этом средние пальцы не должны нарушать чистоту звучания² (рисунок 18).



Рисунок 18. Подготовка пальцев в интервалах [3, с. 147]

Переход из позиции в позицию. Другим элементом организации движений, важным для контроля над устойчивым положением рук, является способ перехода из одной позиции в другую. Возможны два способа перехода: связывание – постановка одного или нескольких пальцев следующей позиции до отыгрывания последним пальцем предыдущей; без связывания – последний палец отыгрывает первую позицию, затем пальцы ставятся в следующую позицию. Наряду с функциональными параметрами (точка опоры на струнах обеспечивает

¹ «Чтобы исполнить <...> арпеджио, надо ставить пальцы на все звуки аккорда, прежде чем заставить звучать хотя бы один. Это закон, которому надо следовать неукоснительно, если вы хотите обрести точность в своей игре» [3, с. 138].

² «Первый звук басов исполняется на той же струне, что и последний звук верхов; именно поэтому в этих пассажах надо пальцы готовить поочередно, по мере того как исполняют звуки. Однако следует тщательно следить, чтобы промежуточные пальцы не касались струн» [3, с. 146].

устойчивость положения руки) способ перехода влияет и на эстетический результат (достижение линии внутри фразы, легато). Рассмотрим, какие способы перехода рекомендуют арфисты в условиях движения по типу гаммообразного и арпеджио.

Движение по типу гаммообразного. В условиях гаммообразного движения в восходящем направлении четвертый палец переносится на первый звук следующей позиции до отыгрывания первым последнего звука предыдущей позиции. В нисходящем – перед отыгрыванием четвертого пальца первый палец ставится на первый звук следующей позиции (рисунок 19)¹.



Рисунок 19. Переход из позиции в позицию в гаммах [4, с. 28]

Арпеджио. В восходящем направлении движения перед отыгрыванием первого пальца следует поставить четвертый на звук следующей позиции. Такая постановка обеспечивает точку опоры руке и придает ей устойчивое положение, которое является предпосылкой надежного исполнения² (рисунок 20).



Рисунок 20. Переход из позиции в позицию в арпеджио [4, с. 27]

Мы наблюдаем, что арфисты в рассматриваемый период используют связный переход из позиции в позицию, что обеспечивает руке точку опоры. Как следствие, увеличиваются надежность и стабильность исполнения. При этом

¹ «Перед тем, как отыграет первый палец, четвертый палец следует переставить на первую струну следующей позиции» [4, с. 28]. «Перед отыгрыванием четвертого пальца в первой позиции следует поставить первый палец на струну первого звука второй позиции» [4, с. 28].

² «Прежде чем отыграть первым пальцем, надо переместить четвертый на первую струну второй позиции, чтобы кисть не находилась в воздухе» [4, с. 28].

необходимо обращать внимание на чистоту звучания: во избежание призвуков не следует применять слишком быстрого перемещения пальцев после отыгрывания¹.

Движения кисти и локтя. Арфисты исследуемого периода ведут разговор о движениях кисти и локтя при смене позиций в интервальных и аккордовых последовательностях. При исполнении аккордов запястье не покидает корпуса арфы, в восходящей последовательности кисть и локоть поднимаются на расстояние следующей позиции². Во время атаки пальца на струну кисть остается неподвижной, при отыгрывании скругленная кисть, без изменения своего положения, переносится на следующий аккорд³. Со временем это ведет к формированию позиционной памяти руки (рисунок 21).



Рисунок 21. Аккордовая последовательность [4, с. 27]

В целом можно отметить, что одновременная постановка пальцев, переход из позиции в позицию со связыванием и минимальные движения кисти помогают достичь стабильности исполнения. Редко используемая арфистами рассматриваемого периода поочередная постановка пальцев прокладывает путь к более тонкой, детальной игре.

Об аппликатуре. Умение находить естественную и рациональную аппликатуру составляет одну из важнейших сторон исполнительского мастерства арфиста. Общие аппликатурные принципы арфовой игры формировались в

¹ «Не надо перемещать пальцы тотчас после отыгрывания струны, это может вызвать ее дребезжание, и звук может потухнуть: чтобы избежать этого, не надо перемещать палец, который не должен играть следующую ноту, это даст первой вибрации время замереть» [4, с. 27].

² «При исполнении аккордов запястье не должно покидать корпуса арфы <...>» [3, с. 131]. «В восходящей последовательности аккордов кисть и локоть должны подниматься на расстояние следующей струны» [4, с. 27].

³ «<...> для воспроизведения четырехзвучного аккорда кисть должна скругляться; чтобы она, как говорят, цеплялась за струны, чтобы была возможность перенести ее на другой аккорд из четырех нот в той же форме, и без необходимости приближать или удалять пальцы. Привыкнув со временем к этому способу дуатэ, рука не задерживается при охвате поля с различными позициями аккордов» [3, с. 131]; «<...> когда палец тянет струну, кисть должна оставаться неподвижной» [4, с. 28].

процессе развития исполнительства на арфе. Первые записи аппликатуры встречаются в произведениях испанских мастеров Рибайя и Хенестроза и относятся к XVI–XVII векам. Основной особенностью этого периода являлось ограниченное использование пальцев (три пальца), переключивание второго и третьего в пределах одной позиции.

Рассмотрим, какими правилами руководствовались арфисты во второй половине XVIII века при выборе аппликатуры по следующим параметрам: значение выбора аппликатуры, способы записи аппликатуры, а также проанализируем аппликатурные принципы одноголосия, интервалов и аппликатурные принципы, применяемые в различных элементах фактуры музыкального текста.

О выборе аппликатуры. Выбору аппликатуры арфисты рассматриваемого периода уделяют значительное внимание. Наиболее важной характеристикой правильной аппликатуры они называют естественность, легкость в ее применении. Именно правильный выбор аппликатуры составляет часть «искусства игры на арфе», помогает достичь хорошего исполнения и ведет к его совершенству, к освоению навыков чтения с листа. Правильная аппликатура позволяет решить технические сложности исполнения отдельных элементов текста. Экономия движений является основным правилом при ее выборе¹.

Запись аппликатуры. Принципы аппликатуры реализовывались через специальную запись. Применявшаяся арфистами рассматриваемого периода запись аппликатуры соответствовала системе, используемой клавиристами. А именно цифра 1 обозначала первые пальцы, 2 – вторые, 3 – третьи и 4 – четвертые пальцы рук арфиста. В одноголосных последовательностях цифра указывалась под/над соответствующим звуком, в интервалах цифры выставлялись одна над другой, также для аккордов. Наряду с традиционными системами записи

¹ «<...> от правильного выбора аппликатуры зависит очень многое, когда речь идет о достижении хорошего исполнения. Кто с самого начала привыкает к неправильной аппликатуре, не сможет добиться хорошего исполнения произведений» [8, с. 15]. «<...> первым делом следует изучить правильную аппликатуру <...>. Здесь причина и основная часть искусства игры на арфе, и кто сначала не освоит правильную аппликатуру, не сможет достичь совершенства на своем инструменте. Такому исполнителю будет невозможно <...> читать с легкостью с листа» [12, с. 8]. «Кисть не должна совершать больших движений, всегда находиться в удобном положении, чтобы исполнять последующий отрывок, <...> трудности исчезают, когда подбирают удобную аппликатуру» [4, с. 18].

аппликатуры были и системы, отличающиеся определенными особенностями. Одна из оригинальных систем была предложена Корбелином, мы приводим ее в Приложении Г.

Аппликатурные принципы гамм и гармонических интервалов. Обсуждая выбор аппликатуры, арфисты разделяют музыкальный материал на две основные группы: гаммообразное движение и гармонические интервалы. Гаммы, в свою очередь, делятся (по роду своего применения) на используемые в мелодическом материале и в качестве фактуры. В некоторых рассматриваемых пособиях объяснение выбора аппликатуры выделено в самостоятельные разделы – аппликатура аккомпанемента и аппликатура мелодии (Корбелин), в других четких границ в изложении нет. Рассмотрим аппликатурные принципы обеих групп.

Гаммообразное движение. Выбор аппликатуры в гаммах наиболее подробно рассматривают Корбелин и Кузино. Более ограниченную информацию содержат работы Мейера и Хербста. На группировку аппликатуры влияет объем построений.


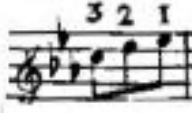


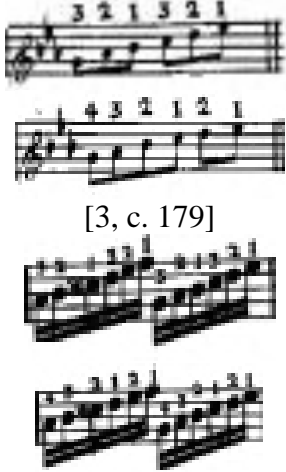

Гаммы в пределах одной октавы, восходящее направление движения. Выбор аппликатуры в построениях в пределах одной октавы зависит от количества звуков в группе (таблица 2)¹.

На материале таблицы 2 мы видим, что конкретное решение о выборе аппликатуры в определенном месте зависит от метроритмической организации и фразировки. В группах до четырех звуков используется одна позиция.

С пятизвучных групп используются две позиции, где первая должна быть длиннее, чем вторая. В пятизвучной возможно использование одной позиции с повтором первого пальца.

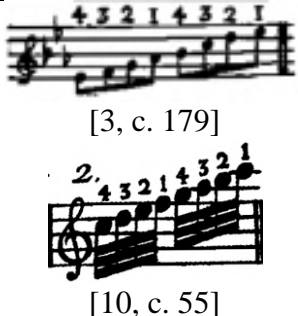
¹ Аппликатурные варианты Корбелина и Кузино совпадают. Мы их показываем на примерах Корбелина. Варианты других арфистов мы добавляем и оговариваем.

Таблица 2 – Аппликатурные варианты гаммообразного движения
в восходящем направлении

Количество звуков	Аппликатура	Пример	Примечания
2	2, 1	 [3, с. 178]	В зависимости от контекста Корбелин также использует 2-й и 3-й пальцы
3	3, 2, 1	 [3, с. 178]	
4	4,3,2,1	 [3, с. 178]	
5	3,2,1+ 2,1 или 4,3,2,1 + 1	 [3, с. 178]	Два варианта: первая позиция длиннее или одна позиция с повтором первого пальца ¹
6	3,2,1 + 3,2,1 (организация по триолям) или 4,3,2,1 + 2,1	 [3, с. 179] [10, с. 55]	Симметричная аппликатура – в триольной организации ²
7	4,3,2,1 + 3,2,1	 [3, с. 179]	

¹ «Первая позиция, как наиболее трудная для аппликатуры, должна быть длиннее, чем последующая» [3, с. 178].

² «<...> при выборе варианта надо <...> обращать внимание на аранжировку нот, размер и такт» [3, с. 179].

8	4,3,2,1 + 4,3,2,1	 <p>[3, с. 179]</p> <p>[10, с. 55]</p>	Две симметричные позиции по четыре пальца ¹
---	----------------------	--	--

Выбор аппликатуры в шестизвуковых позициях зависит от метроритмического фактора. Симметричная аппликатура по три пальца в триольной организации четко определена у Корбелина и Кузино. У Мейера и Хербста показаны оба варианта, однако зависимости выбора от метроритмической организации не прослеживается. Восьмизвуковые группы играют двумя позициями по четыре пальца, о чем ведут разговор все четыре арфиста. Мейер и Хербст рекомендуют избегать повтора пальцев в быстром темпе². Таким образом, выбор аппликатуры зависит и от темпа исполнения.

Гаммы в пределах одной октавы, нисходящее направление движения (таблица 3).


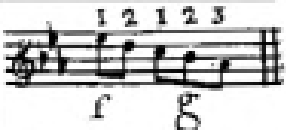



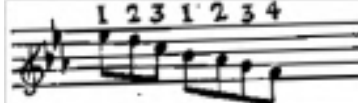
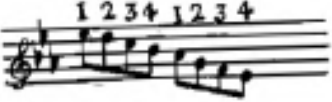
Таблица 3 – Аппликатурные варианты гаммообразного движения в нисходящем направлении

Кол-во звуков	Аппликатура	Пример	Примечания
2	1, 2	 <p>[3, с. 180]</p>	В зависимости от контекста, Корбелин использует также пальцы 2 и 3
3	1, 2, 3	 <p>[3, с. 180]</p>	

¹ «<...> использовать четыре пальца <...>, в особенности когда речь идет о быстром исполнении» [10, с. 54].

«<...> в быстром темпе начинать с четвертого пальца <...>» [8, с. 15].

² В быстром темпе повтор первого пальца, по мнению Мейера, будет мешать движению: «<...> использование дважды подряд первого пальца сильно стесняло бы движение» [10, с. 55].

4	1, 2, 3, 4	 [3, с. 180]	
5	1,2 +1, 2, 3 или 1 – 1, 2, 3, 4	 [3, с. 180]  [4, с. 15]	Применение скольжения. В двух неравных позициях – первая короче ¹
6	1, 2, 3 + 1, 2, 3 1, 2 + 1, 2, 3, 4	  [3, с. 180]	В двух неравных позициях: первая короче; трехпальцевые позиции используются в триольной организации
7	1, 2, 3 + 1, 2, 3, 4	 [3, с. 180]	
8	1,2,3,4 + 1,2,3,4	 [3, с. 180]	

Мы отмечаем, что в выборе аппликатуры в нисходящем направлении движения мнения арфистов совпадают. В пятизвучных позициях Кузино применяет только позицию со скольжением первым пальцем, в то время как Корбелин – два варианта позиции. В пяти- и семизвучных группах арфисты используют первую позицию короткую, считая этот вариант более стабильным и надежным. В шестизвучных позициях выбор аппликатуры Корбелина и Кузино зависит, как и для восходящего направления, от метроритмической организации. Восьмизвучные группы все арфисты (Корбелин, Кузино, Мейер, Хербст)

¹ «Первая позиция должна быть короче, так как рука, использующая меньшее количество пальцев, будет меньше отклоняться при переходе на вторую позицию» [3, с. 181].

предлагают играть двумя позициями по четыре пальца. На выбор аппликатуры у Мейера и Хербста влияет темп исполнения.

Рассмотренные примеры позволяют сделать следующие выводы:

- в пределах четырех звуков используется одна позиция;
- при использовании двух несимметричных позиций в восходящем направлении первая всегда длиннее, в нисходящем – первая короче;
- выбор аппликатуры зависит от темпа произведения;
- выбор аппликатуры определяется метроритмической организацией;
- прослеживается стремление к использованию минимальных движений руки;
- стремление к естественности аппликатуры.

Гаммы в пределах двух октав. Рассмотрим аппликатуру гаммообразных построений в пределах двух октав, о которых мы находим информацию в работах Мейера, Хербста и Кузино.

В восходящем направлении движения используется аппликатура 3,2,1 + 4,3,2,1 + 3,2,1 + 4,3,2,1 + 1, которую можно назвать «капсульной» (рисунок 22) и «проходящая» аппликатура 4, 3, 2, 1 + 4, 3, 2, 1 + 4, 3, 2, 1 + 4, 3, 2 (рисунок 23).



а)

б)

Рисунок 22. «Капсульная» аппликатура: а) [10, с. 56], б) [8, с. 16]



Рисунок 23. «Проходящая» аппликатура [4, с. 29]

В приведенных примерах мы видим два различных варианта аппликатуры. Важное различие составляют:

- начало с третьего пальца (Мейер, Хербст) или с четвертого (Кузино);
- использование «капсульной» аппликатуры, основанной на одной октаве (три пальца + четыре, три пальца + четыре), у Мейера и Хербста и «проходящей» (по четыре пальца) у Кузино;
- окончание построения: повторным первым пальцем (Мейер, Хербст) и вторым пальцем в трехпальцевой позиции (Кузино).

Начало с третьего пальца можно объяснить употреблением инструменталистами рассматриваемого периода сильных и слабых пальцев: сильными у арфистов были третий и первый. Что касается повторения первого пальца, здесь, скорее всего, есть связь с аппликатурными однопозиционными принципами старых мастеров, которые предпочитают «перекидывание» пальцев, сохранение позиции, а не ее смену. Однако в быстрых темпах Мейер и Хербст признают повтор первого пальца неудобным. Аппликатура Кузино по четыре пальца «предвосхищает» более современную, что нельзя сказать о ее окончании более короткой позицией.

В нисходящем направлении движения, наряду с «проходящей» аппликатурой 1, 2, 3, 4 + 1, 2, 3, 4 + 1, 2, 3, 4 + 1, 2, 3 (рисунок 24), встречается аппликатура, основанная на чередовании второго и третьего пальцев¹ (рисунок 25).



Рисунок 24. «Проходящая» аппликатура [4, с. 29]

¹ «Аппликатура для постепенного нисходящего движения» [10, с. 54, 55]. «Исполнять <...> нисходящее диатоническое движение в медленном темпе вторым и третьим пальцами» [8, с. 16].



Рисунок 25. «Капсульная» аппликатура [10, с. 55]

Замечания об аппликатуре не очень объемны, но важны: мы видим зависимость ее выбора от темпа. В медленных и умеренных темпах применяется исполнение гаммы вторым и третьим пальцами.

Такая аппликатура способствовала проявлению «неодинаковости» исполнения с чередованием более сильных и слабых звуков, распространенной в эпоху барокко и сохранившейся до второй половины XVIII века.

Аппликатура гармонических интервалов (таблица 4) является одним из основных элементов интервально-аккордовой техники в целом. Арфисты рассматриваемого периода обращались к систематизации аппликатуры интервалов и впервые озвучили ее принципы на страницах руководств¹.

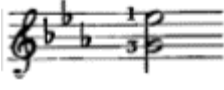
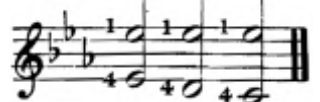
Таблица 4 – Аппликатурные варианты интервалов

Интервал / аппликатура	Пример	Примечания
Секунда / 1,2 или 2,3	 [4, с. 15]	Пальцы 1, 2 указывают все арфисты; 2, 3 – Верних и Корбелин ²
Терция / 1, 2	 [4, с. 15]	
Кварта / 1, 2 или 1, 3	 [4, с. 15]	В аккорде со средним звуком кварта берется пальцами 1 и 3 ³
Квинта / 1, 3	 [4, с. 16]	

¹ Все арфисты (за исключением Кардона) предлагают свои варианты.

² «<...> любимы соседними пальцами <...>» [12, с. 18]. «Если терция или секунда находятся под вторым и третьим пальцами в аккорде, то, как последующий интервал, они берутся этой же аппликатурой, чтобы избежать ненужного движения кисти» [3, с. 132].

³ «<...> если есть промежуточный звук, то крайний интервал кварта берется 1 и 3 пальцами («кварта с исключением») [3, с. 132].

Секста / 1, 3 или 1, 4	 [4, с. 16]	В аккорде со средним звуком секста берется пальцами 1 и 4 ¹
Септима / 1, 3 и 1, 4	 [4, с. 16]	Мейер, Хербст, Верних придерживаются аппликатуры пальцами 1 и 3; Корбелин и Кузино – пальцами 1 и 4 ²
Октава, нона, децима / 1, 4	 [4, с. 17]	Шире октавы все интервалы играютя первым и четвертым пальцами

Мы видим, что основные варианты аппликатуры интервалов у арфистов совпадают:

- секунда, терция, кварта – пальцы 1, 2;
- квинта, секста – 1, 3;
- септима, октава – 1, 4.

Однако на выбор аппликатуры влияют также «условия», в которых она используется. При этом арфисты стремятся к экономии движений. Аппликатурные принципы гармонических интервалов, введенные арфистами рассматриваемого периода, являются актуальными для современных арфовых методик.

Аппликатурные принципы, применяемые в различных элементах фактуры музыкального текста

Гаммообразное ломаное движение. В гаммообразном ломаном движении по типу скрытого двухголосия используется аппликатура без чередования пальцев. Ломаная гамма в восходящем направлении движения исполняется первым и вторым пальцами, в нисходящем – первым и третьим³ (рисунок 26).

¹ «<...> в четырехзвучном аккорде секста, как крайний интервал, исполняется первым и четвертым пальцами» [3, с. 133].

² «<...> септима всегда исполняется первым и четвертым пальцами» [3, с. 133].

³ «При спуске двумя звуками вниз, секундами или терциями, берутся первый и третий пальцы» [8, с. 16].

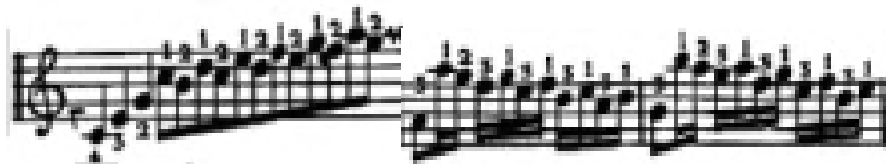


Рисунок 26. Аппликатура в ломаной гамме [10, с. 55]

Ломаное движение по типу скрытого двухголосия с восходящим верхним голосом исполняется первым и третьим пальцами или первым и третьим до сексты, более широкие интервалы – первым и четвертым¹ (рисунок 27).

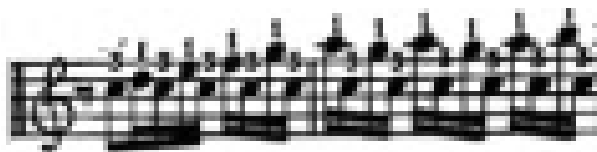


Рисунок 27. Аппликатура в двухголосии [10, с. 55]

В целом главной тенденцией является использование аппликатуры без чередования пальцев. При этом интервал или совсем не учитывается, или учитывается в «общем» расстоянии.

Секвентное движение. В секвенциях секундами в восходящем и нисходящем направлениях движения используются первый и второй пальцы (рисунок 28), а в репетициях мы встречаем повторное использование пальца на одинаковой струне (рисунок 29).

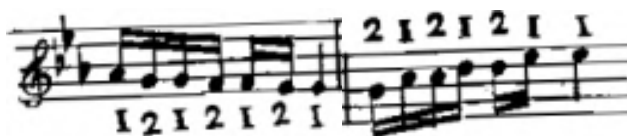


Рисунок 28. Аппликатура в секвентном движении [3, с. 185]

¹ «<...> если нижний звук остается неизменным, а верхний – восходит, берутся первый и третий пальцы» [8, с. 16]. «В примерах с одним повторяющимся голосом в обоих направлениях движения следует использовать первый и третий пальцы до сексты, далее – первый и четвертый» [3, с. 185].



Рисунок 29. Аппликатура в репетициях [10, с. 68]

Мы видим, что в фигурациях «репетиционного» характера используются повторные пальцы.

Интервально-аккордовое изложение. Для выделения мелодических линий в интервально-аккордовом изложении используются обе руки, даже в узком расположении¹ (рисунок 30).

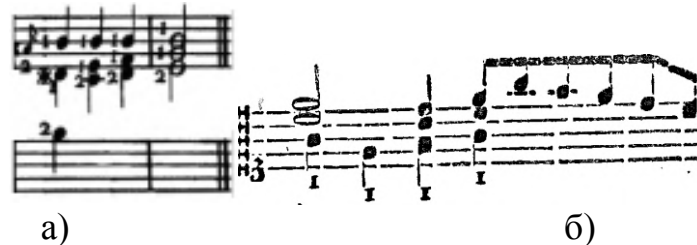


Рисунок 30. Аппликатура в интервально-аккордовом изложении:

а) [10, с. 55], б) [8, с. 17]

Мелодия на фоне арпеджио и баса. Впервые встречается прием перекидывания левой руки через правую при исполнении мелодии в верхнем регистре² (рисунок 31).



Рисунок 31. Аппликатура с применением перекидывания левой руки
[8, с. 19]

¹ «Когда бас движется отдельными звуками, а другой голос движется по звукам гаммы, бас исполняется почти всегда первым пальцем» [8, с. 17].

² «Часто встречается ситуация, когда левая рука перекидывается через правую. Эти отдельные звуки мелодии можно играть первым пальцем или, что еще надежнее, вторым и первым» [8, с. 19].

Мы заключаем, что для выделения голосов арфисты использовали чередование рук.

Аппликатура орнаментики. Арфисты ведут разговор о сложности исполнения трели на арфе и видят в выборе аппликатуры один из способов облегчения ее исполнения¹. Мейер, Хербст и Корбелин придерживаются исполнения трели первым и вторым пальцами² (рисунок 32).



Рисунок 32. Аппликатура трели [10, с. 57]

Кузино же видит в попеременном использовании первого/второго и первого/третьего пальцев путь к облегчению исполнения трели³ (рисунок 33).



Рисунок 33. Аппликатура трели с чередованием второго и третьего пальцев [4, с. 17]

Хотя большинство арфистов использует аппликатуру без чередования пальцев, начинает формироваться мнение о том, что аппликатура с чередованием пальцев помогает преодолеть трудности в исполнении. В целом можно отметить, что использование одинаковых пальцев в фигурациях и мелодическом материале чаще встречается в пособиях, изданных в Германии, где было распространено и

¹ «Исполнение ее на арфе непросто, поэтому следует долго упражняться, прежде чем получится длинная, чистая и хорошая трель» [8, с. 20]. «Трель на арфе очень сложна в исполнении <...>» [4, с. 129].

² «Исполняется трель первым и вторым пальцами» [8, с. 20]. «Трели всегда исполняются двумя первыми пальцами» [3, с. 184].

³ Более «<...> простой и легкий способ исполнять трель состоит в использовании трех пальцев <...>» [4, с. 17].

исполнительство на крючковых арфах. Парижские арфисты, исполнители только на педальной арфе, фрагментарно применяли чередование пальцев.

Аппликатура в левой руке. В отдельный раздел следует выделить аппликатуру, применяемую арфистами для левой руки. В исполнении басовой линии можно выделить две группы аппликатуры: первым пальцем и всеми пальцами в позиции.

Исполнение баса первым пальцем обеспечивает особенно яркий и сильный звук (подробнее см. раздел «О левой руке», с. 72)¹. Использование пальцев в позиции целесообразно при исполнении басовой линии по интервалам² (рисунок 34).



Рисунок 34. Аппликатура в левой руке: а) [10, с. 55], б) [8, с. 17]

Опорные пальцы. Применение опорных пальцев встречается у Мейера, Корбелина, Кузино: особенно широко арфисты используют этот прием в левой руке, о чем пойдет речь в соответствующем разделе. Но редкие примеры применения опорных пальцев встречаются и для правой руки. Например, при исполнении ломаного арпеджио³ (рисунок 35).



Рисунок 35. Применение опорного пальца (третьего) в ломаном движении [3, с. 141]

¹ «<...> басы, когда на них созвучно играют, блистают, как нигде; и только первый палец может извлечь лучшие звуки, потому что он самый сильный из пальцев» [10, с. 51].

² «При восходящем движении по звукам аккорда исполнять бас следует в естественной позиции» [8, с. 17].

³ «<...> третий палец остается на струне, <...> он служит точкой опоры для кисти <...>» [3, с. 140].

Растяжка пальцев. Рука исполнителя от природы имеет различную способность к растяжке между пальцами. Для исполнения широких интервалов она необходима. Уже в ранних методиках мы встречаем замечания арфистов о малой природной способности растяжки между третьим и четвертым пальцами и необходимости работы над ней¹.

Авторы рассматриваемых руководств считали правильный выбор аппликатуры одним из важнейших условий для достижения высокохудожественного исполнения, о чем свидетельствует детальная проработка ими данного вопроса.

Раздел об аппликатуре уместно завершить словами Кузино, потому что в них сосредоточены основные правила аппликатурной системы, используемые арфистами во второй половине XVIII века: стремление к экономичным движениям и естественности аппликатуры. «Иногда для легкости исполнения необходимо отойти от правил, но основной принцип, который не следует терять из вида, – это то, что надо комбинировать аппликатуру таким образом, чтобы кисть никогда не совершала больших движений и всегда находилась в удобном положении, чтобы исполнить последующий отрывок. <...> встречаются пассажи, которые кажутся очень трудными, но трудности исчезают, когда подбирают более естественную аппликатуру» [4, с. 18].

О педальной технике. В отличие от клавишных инструментов, альтерация на harpe organisée осуществлялась, как и теперь, с помощью переключения педалей. Каждому тону звукоряда соответствует педаль, которая изменяет строй всех одноименных струн на полтона. Нас интересует вопрос, каковы были правила обращения с педалями и цели их использования во второй половине XVIII века.

¹ «В четырехзвучном аккорде кварта находится или внизу, или в середине, или наверху. Начинающему представляет сложность попадание на нижние струны, особенно если нижний интервал кварты, так как нет привычки растягивать третий и четвертый пальцы. Следует поупражняться, чтобы достигнуть определенного мастерства» [8, с. 15].

Правила обращения с педалями. Обращению с педалями арфисты рассматриваемого периода уделяли значительное внимание. Кузино отмечает, что следует :

– различать, когда надо фиксировать педаль на зарубку, когда нет. А именно если звук альтерируется на короткое время, не следует фиксировать педаль; при более долгих альтерациях, а также наличии знаков при ключе – фиксировать¹ ;

– избегать шума при работе с педалями, не нажимать педаль без надобности, движения ног должны быть точными².

О целях применения педалей. Кроме использования педалей в целях альтерации необходимых звуков мы наблюдаем применение альтерации для достижения энгармонической замены звука, что было одним из важных достижений, доступных на harpe organisée. Впервые использование соседней альтерированной струны становится на арфе элементом техники. Если необходимый звук недоступен в тональности произведения, то его можно «получить» путем повышения или понижения соседней струны³ (рисунок 36). Тем самым арфисты пытаются увеличить «потенциал альтерации» арфы.



Рисунок 36. Энгармоническая замена звука [2, с. 217]

О левой руке. Вследствие несимметричного расположения арфы по отношению к корпусу играющего правая и левая руки находятся изначально «в неравных условиях». Правая рука всегда имеет поддержку, опираясь или касаясь

¹ « <...> фиксировать педаль следует в двух случаях: когда знак стоит при ключе; или если требуется этой же ногой переключить в следующем такте другую педаль и сохранить нажатой первую» [4, с. 18].

² « надо всегда <...> избегать шума, который возникает из-за неаккуратной работы, и особенно следить за тем, чтобы никогда не оставлять нажатой без надобности педаль» [4, с. 18].

³ «<...> соль диез можно исполнять как ля бемоль <...>» [10, с. 52]; «полутона <...> можно сделать, заимствуя их у других нот, которые, повышенные или пониженные, дают эквивалент полутона, который нужен» [4, с. 22].

края звуковой коробки кистью или предплечевым суставом. Таким образом, она находится в более или менее стабильном положении. Левая рука находится на весу, от плеча до самых кончиков пальцев. Арфисты рассматриваемого периода отмечали эту особенность и впервые указали, что единственной опорой левой руке могут служить сами пальцы и струны¹. Для придания левой руке «уверенности» они предлагают использование опорных пальцев и тренировку левой руки.

Опорные пальцы. Опорные пальцы – это постановка на струны пальцев, которые не отыгрывают, а находятся на струнах в то время, когда другие пальцы извлекают звук. Мейер, Корбелин, Хербст, Кузино вводят в обиход использование опорных пальцев в следующих условиях:

– при исполнении диатонической линии баса первым пальцем, а также октав вместе и разбитых. Для этого следует поставить четыре пальца на звуки аккорда (развернутого трезвучия). Во время отыгрывания первым пальцем или первым и четвертым (в октавах) остальные придают руке устойчивость и силу² пальцам (рисунки 37, 38);



Рисунок 37. Применение опорных пальцев в одноголосной линии баса
[10, с. 55]



Рисунок 38. Применение опорных пальцев в октавах [4, с. 30]

¹ «Левая рука <...> опирается только на струны <...>» [3, с. 138].

² «Поставить большой палец, а второй, третий, четвертый расположить по звукам трезвучия. Во время отыгрывания большого пальца остальные пальцы служат ему опорой» [10, с. 53]; «<...> надо поставить четыре пальца на звуки трезвучия <...> в то время, как первый и четвертый пальцы будут одновременно отыгрывать, второй и третий пальцы будут оставаться на струнах» [3, с. 146].

– при исполнении фигураций в ломаном движении ставить свободный (третий) палец на струну для придания опоры¹ (рисунок 39).



Рисунок 39. Применение опорного пальца в ломаном движении [4, с. 31]

Развитие левой руки. Арфисты считают особенную тренировку левой руки необходимым условием для успешного овладения игрой на арфе. Работу над развитием и совершенствованием левой руки следует проводить с самых ранних этапов освоения инструмента. На это был направлен впервые специально выделенный комплекс упражнений для левой руки Кузино, который включает упражнения на:

– октавы: вместе; разбитые, с добавлением вспомогательных звуков (рисунок 40);



Рисунок 40. Упражнения для левой руки: октавы [4, с. 30]

– разложенные трезвучия: в движении по секвентному типу, в одном направлении движения, в ломаном движении (рисунок 41);

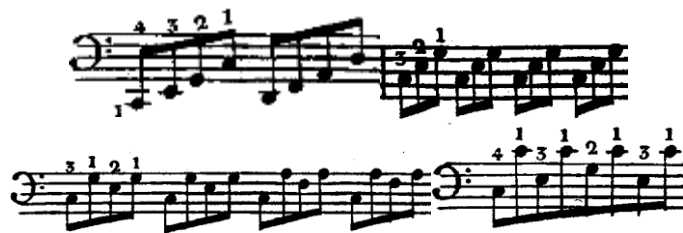


Рисунок 41. Упражнения для левой руки: арпеджио [4, с. 30]

¹ «Можно поместить третий палец на одну из струн октавы, в то время как три другие выполняют роль точки опоры» [4, с. 30].

– движение по типу гаммообразного в разной метроритмической организации (по четыре и три звука) (рисунок 42).



Рисунок 42. Упражнения для левой руки: движение по типу гаммообразного [4, с. 30]

2.4. ЭЛЕМЕНТЫ ФАКТУРЫ В МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ И ПРИЕМЫ ИГРЫ

Элементы фактуры. Очевидно, что во второй половине XVIII века арфа, как и любой другой инструмент, предполагала определенный «композиционный потенциал», в который входили: фактурный прием «арпеджио», движение по типу гаммообразного, интервально-аккордовые элементы, фигурации различного типа. Рассмотрим элементы по порядку.

Арпеджио. Арпеджио (Arpeggio, от итал. *arreggiare* – играть на арфе) [34, с. 224] тесно связано по своей звуковой природе с арфой и ее звуковыми качествами. Арфисты второй половины XVIII века различали два способа исполнения аккордовых структур: аккорд – взятие всех звуков одновременно и арпеджио – поочередное взятие звуков. Последний способ они считали звучащим более органично на арфе: «Harpegement – прием, который сопровождает аккорды, чтобы сделать их более экспрессивными и приятными» [10, с. 52]. Арпеджио и арпеджированные аккорды встречаются в изобилии на страницах арфовых пьес, и авторы пособий рассматриваемого периода уделяют немало внимания его рассмотрению, называя арпеджио одним из «самых красивых элементов, исполняемых на арфе» [12, с. 16]. Характеризуя этот фактурный элемент, следует отметить, что четкой границы между арпеджио и арпеджированным аккордом (который относится к группе орнаментики) в рассматриваемый период еще не

сложилось¹, и авторы описывают их исполнение, не отделяя друг от друга. Необходимо присутствие двух или более голосов, объединяющихся в аккорд. Голоса должны исполняться один за другим². Исполнение «хорошего» арпеджио должно быть выразительным, искусным, с чувством меры. Важно подчинение характера арпеджио основному характеру произведения. Вместе с правильным выбором скорости необходимо было добиваться чистого и внятного звука³. В то же время авторы трактатов предоставляют исполнителю достаточно исполнительской свободы: арпеджио может быть исполнено очень индивидуально и должно быть гармоничным элементом музыкальной фактуры. Для этого исполнителю необходимо полагаться на свой вкус и чувство меры⁴. Верних рекомендует для достижения мастерского исполнения арпеджио упражняться и слушать мастеров⁵. На страницах трактатов арфисты ведут разговор о видах арпеджио и типах его раскладывания⁶.

Виды арпеджио. Характеристика вида основана на том, в скольких направлениях и сколько раз исполнено арпеджио. Основными видами арпеджио арфисты (Верних и Хербст) называют:

¹ Арфисты применяют следующие термины: Arpeggiaturen – Верних, Harpegement – Мейер, Arpeggio – Хербст.

² «Арпеджио, или разбитые аккорды, являются видом Манер <...> и имеют два и больше голосов, которые вместе объединяются в один аккорд» [12, с. 15]; «<...> голоса должны исполняться не вместе, а один за другим <...>» [8, с. 21]; «<...> я объяснил исполнение арпеджио и арпеджированных аккордов <...>» [3, с. 144].

³ Арпеджио должно быть «<...> экспрессивным и приятным» [10, с. 51]. Цель «исполнителя будет достигнута, если арпеджио исполняется искусно, в меру и в правильном месте» [12, с. 20]. «<...> арпеджио должно подчиняться основному характеру произведения <...>» [12, с. 20]. «Исполнения арпеджио следует избегать в басу на нижних звуках, так как четкости достигнуть в этом регистре невозможно» [12, с. 18].

⁴ «Умение придать арпеджио характер произведения зависит от вкуса исполнителя» [12, с. 16]. «<...> каждый исполнитель свободен, чтобы варьировать исходные формы арпеджио, а не играть единственные скучные формы <...>» [12, с. 20]. «Исполнение должно быть правильным, в меру, а не преувеличенным <...>. Если же арпеджио не прекращаются, это беспокоит слух <...>» [12, с. 16].

⁵ «<...> следует упражняться, чтобы стать мастером в исполнении арпеджио» [12, с. 20]. «Искусству исполнения арпеджио следует учиться у мастеров» [12, с. 17].

⁶ Мы придерживаемся оригинальной терминологии типов и видов арпеджио, встречающейся на страницах пособий Хербста и Верниха. Русскоязычная терминология, используемая в методиках обучения на инструментах (короткие, длинные, ломаные арпеджио), не встречается в изучаемых трактатах.

– простое – арпеджио в одном направлении движения¹ (вверх) (рисунок 43);



Рисунок 43. Простое арпеджио [8, с. 21]

– двойное – арпеджио в двух направлениях движения² (и вверх, и вниз) (рисунок 44);



Рисунок 44. Двойное арпеджио [8, с. 21]

– многоразовое арпеджио – двойное арпеджио с повторениями³ (рисунок 45).



Рисунок 45. Многоразовое арпеджио [8, с. 21]

Типы арпеджио. Основные типы раскладывания различаются по направлению движения: арпеджио в одном направлении (вверх или вниз) (рисунок 46) и в ломаном движении¹ (рисунок 47).

¹ «<...> исполнение голосов многоголосного аккорда не одновременно, а поочередно, от баса в восходящем направлении» [12, с. 17].

² «<...> исполнение простого арпеджио и исполнение того же аккорда сверху вниз в том же темпе» [12, с. 17].

³ «<...> повторное исполнение двойного арпеджио <...>» [12, с. 17].



Рисунок 46. Раскладывание арпеджио в одном направлении движения
[12, с. 18]



Рисунок 47. Раскладывание арпеджио в ломаном движении [12, с. 18]

Принципы арпеджио, как можно видеть, понимаются авторами гораздо шире, чем мы понимаем сегодня, что можно объяснить еще не сложившимися в самостоятельные приемы арпеджио и арпеджированного аккорда. Основываясь на своих основных характеристиках: видах арпеджио и типах их раскладывания, аккорды и арпеджио давали самые разнообразные комбинации, которые употреблялись в фактуре произведений рассматриваемого периода и стали характерными для арфовой фактуры на более поздних этапах.

На страницах трактатов мы встретили следующие варианты арпеджио.

Прямое движение

Простые арпеджио

– звуки берутся поочередно, неравномерными длительностями¹ (рисунок 48);



Рисунок 48. Раскладывание неравномерными длительностями [10, с. 34]*²

¹ Характеристика «ломаное» требует отдельного пояснения. При переводе оригинальных текстов в отношении арпеджио применяется характеристика «broken» – разбитое, разложенное, ломаное. Все аккорды *arpeggio* считаются разбитыми или разложенными, поскольку звуки берутся один за другим. Но характеристика «ломаный» применяется к аккордам, взятым в непрямом направлении движения.

¹ «<...> самый простой способ арпеджирования» [10, с. 53] «<...> низкий звук немного длиннее, чем последующие, за исключением самого высшего, на котором заканчивается аккорд, и который должен быть длиннее, чем другие» [3, с. 185].

² Примеры, обозначенные знаком «*», показывают арпеджио неравномерными длительностями звуков.

– все звуки арпеджио являются равномерными длительностями (рисунок 49).

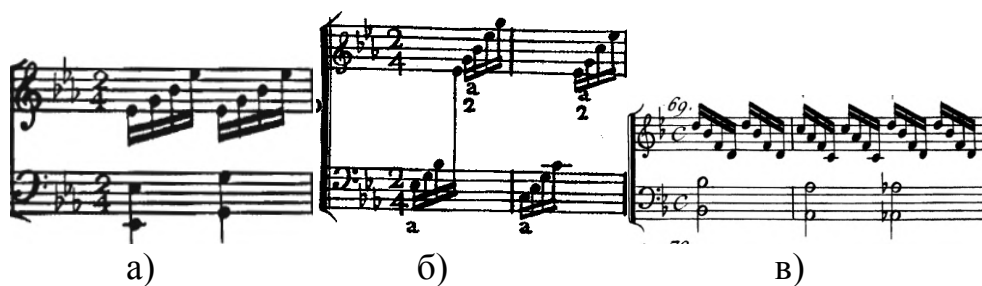


Рисунок 49. Раскладывание равномерными длительностями:

а) [2, с. 230], б) [3, с. 147], в) [10, с. 58]

Двойные арпеджио

– встречаются в восходяще-нисходящем и нисходяще-восходящем направлениях движения (рисунок 50);



Рисунок 50. Двойные арпеджио: а) [10, с. 58], б) [2, с. 232]

– их варианты могут быть с репетиционными элементами и мелодическим голосом (рисунок 51);



Рисунок 51. Двойные арпеджио с репетиционными элементами (а, б) и мелодическим голосом (в): а) [2, с. 232], б) [2, с. 232], в) [8, с. 17]

– а также включать обращения аккорда (рисунок 52).



Рисунок 52. Двойное арпеджио, включающее обращения аккорда [2, с. 220]

Ломаное движение

Арпеджио в ломаном движении образуют другую группу разложенных аккордов. Они могут быть простыми и двойными.

Простые арпеджио

– простое арпеджио неравномерными длительностями может исполняться в долю и перед долей (рисунок 53);



Рисунок 53. Раскладывание неравномерными длительностями [10, с. 58]*

– равномерными длительностями арпеджио раскладываются сверху или снизу (рисунок 54);



Рисунок 54. Раскладывание равномерными длительностями:

а) [2, с. 231], б) [3, с. 147], в) [10, с. 58]

– варианты могут включать вспомогательные звуки или варьированные элементы аккорда (рисунок 55).



Рисунок 55. Простые арпеджио со вспомогательными звуками (а) и с варьированными элементами (б): а) [2, с. 234], б) [8, с. 20]

Двойные арпеджио

– двойные арпеджио в ломаном движении раскладываются сверху или снизу и исполняются в долю или после доли (рисунок 56).



Рисунок 56. Двойные арпеджио:
а) [10, с. 58], б) [2, с. 231], в) [2, с. 231]

В примерах, отмеченных знаком «*», раскладывание производится неравномерными длительностями звуков, а в остальных – одинаковой длительностью звуков. На этом основании можно сделать вывод, что примеры первой группы являются прообразом приема арпеджированного аккорда, а второй – приема арпеджио. В разбивке по принципу арпеджированного аккорда бас должен отделяться от последующих звуков (быть немного длиннее по длительности), скорость разбивки зависит от длительности аккорда, разбивка может начинаться с баса или бас совпадает с верхним звуком.

Попытаемся представить классификацию арпеджио, использовавшихся во второй половине XVIII века, исходя из приведенных в трактатах примеров:

- гармонически выделяются: арпеджио по трезвучиям, по септаккордам (с обращениями);
- регистрово можно видеть арпеджио на одну, две, три, четыре октавы; длинные, короткие;
- по распределению рук: одной или двумя руками;
- по направлению движения: вверх, вниз, простые, двойные (с поворотом);
- по типу разбивки: прямые, ломаные;
- ритмическое распределение: в долю, до доли.

Разнообразные комбинации арпеджио с другими элементами фактуры давали богатые варианты.

Композиторы того времени в своих произведениях обильно использовали арпеджио. Однако не все его виды, описанные в трактатах, применялись в композиторской практике. На страницах произведений мы встретили следующие конфигурации арпеджио: простые и двойные в прямом движении, простые в ломаном движении.

Все они применялись в мелодических построениях в музыке подвижного темпа. Простые и двойные арпеджио в коротких формулах обладали «стремительным» характером. Не случайно К. Ф. Э. Бах и В. А. Моцарт «доверяют» арпеджио открывающие построения, позволяющие охватить несколько октав (рисунки 57, 58).



Рисунок 57. Нотный пример. К. Ф. Э. Бах «Соло для арфы», ч. 2, такты 1–2



Рисунок 58. Нотный пример. В. А. Моцарт «Концерт для арфы и флейты»,
ч. 1, такты 45–46

Характер простого арпеджио в ломаном движении более напряженный, что мы слышим у Розетти (рисунок 59).



Рисунок 59. Нотный пример. А. Розетти «Соната Es-Dur»,
ч. 1, такты 10–11

Этот изысканный вариант арпеджио как бы «оплетает» звук «G», создавая легкую иллюзию полифонии (рисунок 60).



Рисунок 60. Нотный пример. В. А. Моцарт «Концерт для арфы и флейты»,
ч. 1, такт 99

Более длинные формы арпеджио с обращениями или повторениями, простые или двойные, заставляют вспомнить любимый классиками «блестящий стиль» (рисунки 61, 62, 63).



Рисунок 61. Нотный пример. В. А. Моцарт «Концерт для арфы и флейты»,
ч. 1, такты 72–73



Рисунок 62. Нотный пример. В. А. Моцарт «Концерт для арфы и флейты»,
ч. 1, такты 118–119



Рисунок 63. Нотный пример. В. А. Моцарт «Концерт для арфы и флейты»,
ч. 1, такты 79–81

Арпеджио в общих формах движения часто служат «интонационными» связками между мелодическим материалом (рисунки 64, 65).



Рисунок 64. Нотный пример. К. Ф. Э. Бах «Соло для арфы», ч. 2, такты 75–77



Рисунок 65. Нотный пример. И. Г. Альбрехтсбергер «Концерт для арфы»,
ч. 2, такты 44–45

В аккомпанементе композиторы щедро используют прямые простые и двойные арпеджио в музыке различного характера. Например, простые арпеджио четырех- и трехзвучные в умеренных темпах (рисунки 66, 67).

Andantino



Рисунок 66. Нотный пример. В. А. Моцарт «Концерт для арфы и флейты», ч. 3, такты 134–139

Andante con moto



Рисунок 67. Нотный пример. Л. ван Бетховен «Шесть вариаций», такты 45–47

Двойные арпеджио в коротких фигурациях в подвижном темпе (рисунки 68, 69).

Allegro assai



Рисунок 68. Нотный пример. А. Розетти «Соната Es-Dur», ч. 1, такты 86–87

Allegro



Рисунок 69. Нотный пример. В. А. Моцарт «Концерт для арфы и флейты», ч. 1, такты 151–152

Более объемные варианты двойных арпеджио насыщают фактуру аккомпанемента в спокойном темпе (рисунок 70) и в подвижном (рисунок 71).

Andantino



Рисунок 70. Нотный пример. В. А. Моцарт «Концерт для арфы и флейты», ч. 2, такты 19–20

Allegro



Рисунок 71. Нотный пример. В. А. Моцарт «Концерт для арфы и флейты», ч. 1, такты 69–70

Арфовый бас. Арфисты второй половины XVIII века ввели понятие «арфового баса», под которым они подразумевали благоприятную для арфы разбивку аккорда. Она заключалась в следующих формулах: альбертиев бас и разложенный по триолям аккорд.

Альбертиев бас¹ – арпеджио в ломаном движении, один из наиболее органично звучащих на арфе видов разбивки аккорда. Он позволяет звучать звукам аккорда ясно и четко. По-разному называя этот вид арпеджио: «ударный бас» (Мейер), «арфовый бас» (Хербст), арфисты призывают к его отчетливому, чистому, без призвуков, не очень быстрому исполнению² (рисунок 72).

¹ Альбертиев бас представляет собой вид разбитого аккорда, поэтому мы рассматриваем его в данном разделе.

² «Я отмечаю по поводу этих басов, что когда они исполняются живо, они не производят эффекта по причине вибрации струн, которые затрагиваются слишком быстро и, следовательно, производят призвуки, что вредит их созвучию» [10, с. 53].



Рисунок 72. Альбертиев бас [10, с. 56]

Особенно хорошо звучит альбертиев бас в произведениях медленных и умеренных темпов, в качестве аккомпанемента голосу и мелодической линии¹.

Триольный бас – широко использовался арфистами в фактуре и чередовался с альбертиевым басом. Именно этот вариант разбивки получил название «арфового баса» (рисунок 73)².



Рисунок 73. Триольный («арфовый») бас [8, с. 20]

В произведениях рассматриваемого периода часто встречается использование в аккомпанементе альбертиева и триольного баса.

Альбертиев бас используется в условиях как спокойных темпов (рисунки 74, 75), так и подвижных (рисунки 76, 77).

Andantino



Рисунок 74. Нотный пример. В. А. Моцарт «Концерт для арфы и флейты», ч. 2, такты 26–28

¹ «Жанры музыки, в которых уместно применение этих фигураций, – Adagio или Allegretto» [10, с. 53]; «Альбертиев бас чаще всего используют для аккомпанемента голосу, где он лучше всего звучит» [8, с. 20].

² Термин ввел Хербст.

Adagio



Рисунок 75. Нотный пример. И. Г. Альбрехтсбергер «Концерт для арфы»,
ч. 2, такты 34–36

Allegro



Рисунок 76. Нотный пример. В. А. Моцарт «Концерт для арфы и флейты»,
ч. 3, такты 58–60

Allegro assai



Рисунок 77. Нотный пример. А. Розетти «Соната Es-Dur», ч. 1, такты 49–51

Триольный бас применяется композиторами в этот период в фактуре пьес легкого характера, в подвижном темпе Allegretto, часто в условиях размера 6/8 (рисунки 78, 79).



Рисунок 78. Нотный пример. А. Розетти «Соната Es-Dur», ч. 3, такты 51–53



Рисунок 79. Нотный пример. А. Розетти «Соната C-Dur», ч. 3, такты 21–24

Гаммообразное движение во второй половине XVIII века воплощалось в фигурациях различного типа и широко применялось в фактуре композиторами рассматриваемого периода. В трактатах об этом пишут Мейер, Хербст, Корбелин и Кузино.

Ломаное гаммообразное движение. В гаммообразном движении особое место занимает ломаная гамма, или движение ломаными интервалами по типу «восходящая и нисходящая гамма с форшлагами». В восходящем направлении движения – форшлаг сверху, в нисходящем – снизу (рисунок 80).

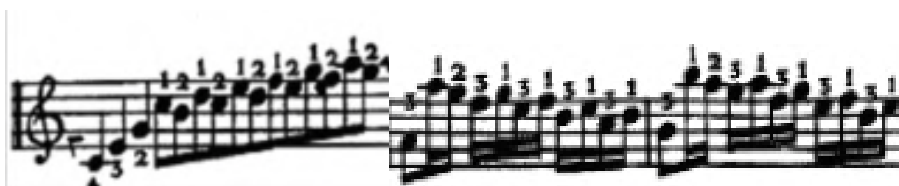


Рисунок 80. Ломаное гаммообразное движение [10, с. 55]

Гаммообразное движение по секвенции мы встречаем в обоих направлениях движения. При движении вниз – вспомогательный звук сверху, при движении вверх – снизу (рисунок 81).



Рисунок 81. Гаммообразное движение по секвенции [3, с. 185]

Скрытое двухголосие с одним удержанным голосом. Другим основным для арфовой музыки типом изложения стало скрытое двухголосие с одним

удержанным голосом – нижним или верхним. Такая фактура обеспечивает, помимо полноты звучания, еще и гармоническую устойчивость (рисунок 82).

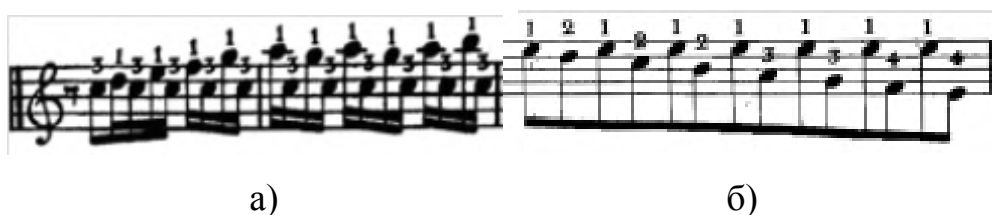


Рисунок 82. Скрытое двухголосие с нижним удержанным голосом (а) и верхним (б): а) [10, с. 55], б) [3, с. 185]

Комбинирование ломаной гаммы и диатонической секвенции. Варианты ломаной гаммы и гаммы по типу секвенции могут принимать вид диатонической секвенции (рисунок 83).

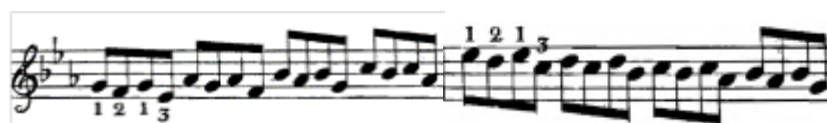


Рисунок 83. Гаммообразное движение с элементами ломаной гаммы и диатонической секвенции [4, с. 28]

В фигурациях можно видеть:

- складывание основных типов фактуры, характерных для арфы;
- совершенствование качества (варианты аппликатуры);
- складывание системы украшений, направленных на тренировку наиболее уязвимых точек взаимодействия руки и инструмента.

В произведениях исследуемого периода встречается как постепенное гаммообразное движение, так и ломаное.

Мелодические построения из гаммообразного движения чаще имеют вид короткой формулы. В ломаном движении они могут иметь всего несколько звеньев (рисунки 84, 85).



Рисунок 84. Нотный пример. К. Ф. Э. Бах «Соло для арфы», ч. 1, такты 9–11



Рисунок 85. Нотный пример. И. Г. Альбрехтсбергер «Концерт для арфы», ч. 3, такты 34-35

Поступенное гаммообразное движение представляет собой также лаконичные, короткие построения, часто в пределах одной октавы или немного превышая этот диапазон. Метрически построения организуются по четыре звука или триолями (рисунки 86, 87, 88).



Рисунок 86. Нотный пример. К. Ф. Э. Бах «Соло для арфы», ч. 2, такты 47–49



Рисунок 87. Нотный пример. К. Ф. Э. Бах «Соло для арфы», ч. 3, такты 1–5



Рисунок 88. Нотный пример. И. Г. Альбрехтсбергер «Концерт для арфы»,
ч. 2, такты 51–52

Мы наблюдаем формирование экспрессивной нагрузки, которой наделяются более объемные гаммообразные поступенные построения в мелодии. Они отвечают за мелодическое развитие музыкальной ткани. Двумя основными способами их исполнения назовем связанное исполнение *legato* (рисунок 89) и отрывистое *staccato* в подвижном темпе *Allegro* (рисунок 90).



Рисунок 89. Нотный пример. В. А. Моцарт «Концерт для арфы и флейты»,
ч. 1, такты 58–60

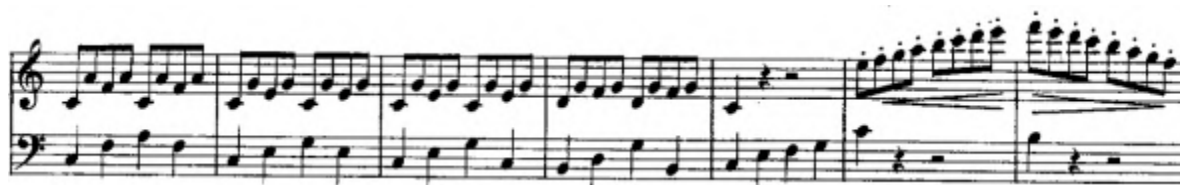


Рисунок 90. Нотный пример. В. А. Моцарт «Концерт для арфы и флейты»,
ч. 3, такты 68–74

Гаммообразное движение разных видов особо органично вписывается в фигурации в «блестящем стиле». Построения в ломаном движении более объемны по охвату диапазона (рисунок 91).



Рисунок 91. Нотный пример. В. А. Моцарт «Концерт для арфы и флейты»,
ч. 1, такты 64–65

Разнообразие звучности достигается с помощью повтора звеньев (рисунок 92) или добавления вспомогательных звуков (рисунок 93).



Рисунок 92. Нотный пример. В. А. Моцарт «Концерт для арфы и флейты», ч. 1, такты 112–114



Рисунок 93. Нотный пример. В. А. Моцарт «Концерт для арфы и флейты», ч. 2, такты 45–50

Блеск и интенсивность звучания достигается и путем повторения гаммообразных фигураций по секвенции (рисунок 94) или движения в двух направлениях – восходящем и нисходящем (рисунок 95).



Рисунок 94. Нотный пример. А. Розетти «Соната Es-Dur», ч. 1, такты 18–19



Рисунок 95. Нотный пример. А. Розетти «Соната C-Dur», ч. 1, такты 21–23

Скрытое двухголосие с одним удержанным голосом используется в линии баса: такая музыкальная ткань обладает одновременно и гармонической устойчивостью, и звуковой насыщенностью (рисунки 96, 97).



Рисунок 96. Нотный пример. А. Розетти «Соната C-Dur», ч. 1, такты 90–92



Рисунок 97. Нотный пример. И. Г. Альбрехтсбергер «Концерт для арфы», ч. 3, такты 29–33

Реже используется гаммообразное поступенное движение в басу. У Баха и Моцарта оно применяется в условиях подвижного темпа Allegro, в котором непросто достичь четкости звучания в нижнем регистре. Отметим сохранение диатонического строя гаммы без интенсивной хроматической нагрузки (рисунки 98, 99).



Рисунок 98. Нотный пример. К. Ф. Э. Бах «Соло для арфы», ч. 3, такты 45–46



Рисунок 99. Нотный пример. В. А. Моцарт «Концерт для арфы и флейты», ч. 3, такты 156–157

Интервально-аккордовые элементы. Интервально-аккордовые элементы выделяются авторами трактатов в другую группу элементов фактуры. Примеры на движение интервалами можно разделить на группы с движением параллельными и ломаными интервалами; октавами с дублировками¹.

Движение параллельными и ломаными интервалами. Используемые интервалы в параллельном и ломаном движениях – это терции, сексты и октавы. Пассажи из них встречаются в восходящем и нисходящем направлениях движения. Это может быть параллельное движение вверх и вниз (рисунок 100) либо ломаное движение вверх и вниз (рисунок 101).



Рисунок 100. Движение параллельными интервалами в восходящем и нисходящем направлениях движения [2, с. 215]



а)

¹ Наиболее полно примеры на движение интервалами показаны в трактате Кардона, отдельные примеры встречаются у Кузино. Мы приводим примеры из трактата Кардона [2, с. 215-217].



б)

Рисунок 101. Движение ломаными интервалами, разбивка с верхнего или нижнего звука : а) в восходящем направлении движения, б) в нисходящем [2, с. 217]

Движение октавами. Движение октавами с дублировкой в терцию и сексту встречается в параллельном движении (рисунок 102) и с разбивкой снизу и сверху (рисунок 103).



Рисунок 102. Движение параллельными октавами в восходящем и нисходящем направлениях движения с дублировками в терцию и сексту [2, с. 216]

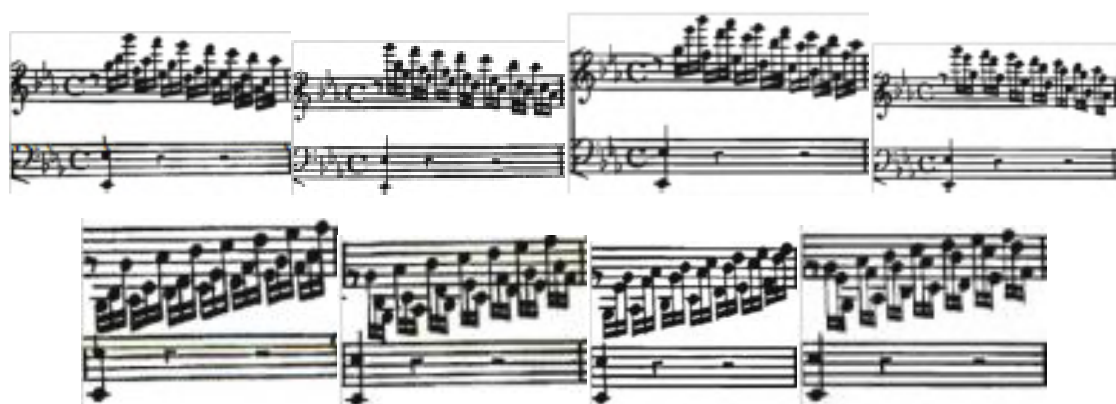


Рисунок 103. Движение разбитыми октавами с дублировками в восходящем и нисходящем направлениях движения [2, с. 216]

Звучание октав в разных вариантах (вместе и вразбивку) авторы трактатов рассматриваемого периода особенно ценят¹ (рисунок 104).



Рисунок 104. Движение октавами: разбитыми в правой руке и параллельными в левой [2, с. 217]

Раскладывание аккордов и интервалов, где арфисты используют принципы занимающей важное место в композиторской практике XVIII века теории *ars-combinatoria*, дают самые различные и богатые варианты фактуры, используемые в рассматриваемый период².

В музыкальной литературе того времени композиторы часто используют интервальные структуры, основанные на интервалах терции, сексты и октавы. В качестве мелодической линии композиторы применяют терции (реже сексты). У Альбрехтсбергера в мелодическом материале в медленном темпе построения по секвентному принципу состоят из разбитых терций или терций с проходящим звуком (рисунок 105).

Adagio

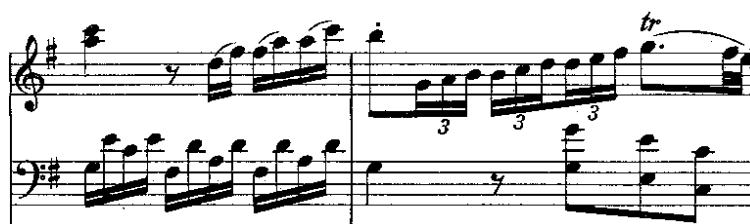


Рисунок 105. Нотный пример. И. Г. Альбрехтсбергер «Концерт для арфы», ч. 2, такты 27–28

Дублировки в терцию и сексту насыщают звучность мелодической линии и придают ей красочность (рисунки 106, 107).

¹ «Варьированные октавы часто используются на арфе и, действительно, отличаются очень хорошим эффектом среди арфовых приемов» [2, с. 216].

² Дальнейшие примеры фактурных элементов из трактата Кардона см. в Приложении В.

Andantino



Рисунок 106. Нотный пример. В. А. Моцарт «Концерт для арфы и флейты», ч. 2, такты 1–15

Allegro assai



Рисунок 107. Нотный пример. А. Розетти «Соната Es-Dur», ч. 1, такты 86–87

В аккомпанементе в условиях подвижного темпа мы замечаем использование композиторами интервалов терции и октавы. Розетти достигает прозрачности аккомпанеента применением разбитых терций, в то время как дублировки терциями придают музыкальной ткани гармоническую стабильность и увеличивают объем звука (рисунки 108, 109).

Allegro assai



Рисунок 108. Нотный пример. А. Розетти «Соната Es-Dur», ч. 1, такты 44–45



Рисунок 109. Нотный пример. А. Розетти «Соната Es-Dur», ч. 1, такты 82–83

Звучание разбитых октав в басу отличается насыщенностью и полнотой (рисунки 110, 111).

Allegro assai

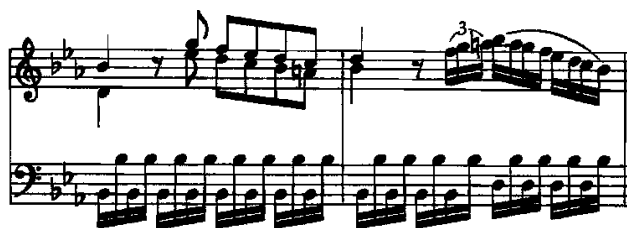


Рисунок 110. Нотный пример. А. Розетти «Соната Es-Dur», ч. 1, такты 27–28

Allegro



Рисунок 111. Нотный пример. В. А. Моцарт «Концерт для арфы и флейты», ч. 1, такты 64–65

Особую плотность звучания и ясность линии баса обеспечивают октавы без разбивки (рисунки 112).



Рисунок 112. Нотный пример. Л. ван Бетховен «Шесть вариаций», такты 67–70

В фактуре Моцарт использует терции как разбитые (рисунки 113), так и без разбивки (рисунки 114).



Рисунок 113. Нотный пример. В. А. Моцарт «Концерт для арфы и флейты», ч. 3, такты 45–46



Рисунок 114. Нотный пример. В. А. Моцарт «Концерт для арфы и флейты»,
ч. 3, такты 167–170

Особенно разнообразно применяют композиторы разбитые октавы, которые часто служат фактурным дополнением мелодическому голосу, придавая звучанию полноту, но не утяжеляя его (рисунки 115, 116).



Рисунок 115. Нотный пример. И. Г. Альбрехтсбергер «Концерт для арфы»,
ч. 2, такты 65–70



Рисунок 116. Нотный пример. В. А. Моцарт «Концерт для арфы и флейты»,
ч. 1, такты 176–178

Разбитые и ломаные октавы как «самостоятельный» фактурный элемент у Моцарта придают звучанию особую легкость, достигаемую с помощью пауз во время исполнения мелодической линии (рисунки 117, 118).



Рисунок 117. Нотный пример. В. А. Моцарт «Концерт для арфы и флейты»,
ч. 3, такты 92–95



Рисунок 118. Нотный пример. В. А. Моцарт «Концерт для арфы и флейты», ч. 1, такты 45–47

Суммируя информацию об элементах фактуры, мы можем констатировать, что одним из важнейших является арпеджио, но четкая разница между арпеджио и арпеджированным аккордом еще не сложилась. Впервые озвучен термин «арфовый бас», в который входят фигурации «альбертиев бас» и «триольные» – самые подходящие виды арпеджио для исполнения на арфе. Другим фактурным элементом назовем ломаное гаммообразное движение, оно часто используется в музыкальной литературе того времени. Особо любим композиторами рассматриваемого периода альбертиев бас: он звучит в музыке и в умеренных, и в подвижных темпах, в то время как «арфовый» бас украшает пьесы легкого, подвижного характера. Происходит формирование «экспрессивной нагрузки», которой наделяются гаммы, что обозначается определенной артикуляцией: легато и стаккато.

Особые приемы игры. Для воплощения художественного замысла произведения исполнителю необходимо было владеть определенным арсеналом приемов игры. В трактатах рассматриваемого периода содержится описание следующих приемов и их исполнения: этуффе и скольжение.

Этуффе (от франц. *etouffe* – заглушить, задушить) применяется октавное. Цель его исполнения – достичь прекращения вибрации струн, когда это требуется в тексте; оно выполняет при этом вспомогательно-техническую функцию. Этуффе исполняется в закрытой позиции руки, и пальцы сразу после отыгрывания возвращаются на струны, останавливая их вибрацию. Иначе этот прием можно назвать тушение пальцами¹. Мы видим, что прием этуффе арфисты использовали

¹ «Когда звуки аккорда в басу играются одновременно, но их звучание не следует сохранять весь такт, в этом случае следует поставить пальцы сразу опять на струны» [8, с. 22].

для достижения контроля над звуком и чистотой звучания путем остановки звука в определенный момент.

Скольжение. Другим вспомогательно-техническим приемом, встречающимся на страницах трактатов второй половины XVIII века, является прием скольжения. Он исполняется путем соскальзывания первого пальца на соседнюю струну и применяется правой рукой. Впервые мы встречаем способ обозначения приема: полумесяц \frown , соединяющий два соседних звука (рисунок 119).



Рисунок 119. Обозначение скольжения [10, с. 57]

Используемое в деликатных фигурациях скольжение применяется арфистами при исполнении:

– «легких», проходящих звуков, не несущих особой выразительной нагрузки¹ (рисунок 120);

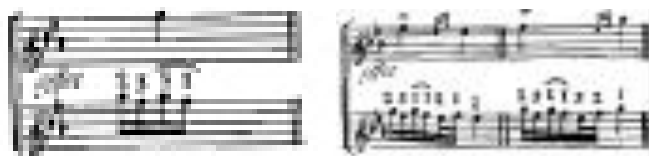


Рисунок 120. Применение скольжения в орнаментике [3, с. 184]

– для облегчения аппликатуры в нисходящих последовательностях интервалами в параллельном и ломаном движении в быстром темпе² (рисунок 121).

¹ При исполнении двойного мордента «<...> звуки должны исполняться очень деликатно <...>» [3, с. 184].

² «В последовательностях интервалами <...> в быстром темпе надежнее <...> скользить первым пальцем, а другими – играть, артикулируя, отдельно» [4, с. 29].



Рисунок 121. Применение скольжения в движении параллельными октавами и в ломаном движении [4, с. 29]

Таким образом, в рассматриваемый период впервые применяются и описываются особые приемы игры: этуффе и скольжение. Они играют в технологическом комплексе арфистов вспомогательно-техническую роль.

Об орнаментике. Орнаментика – способ украшения мелодии с помощью специальных музыкальных приемов – получила пышное развитие в инструментальной музыке XVIII века, как характерный элемент галантного стиля. Описание исполнения орнаментики рассматриваемого периода подробно дано в основополагающих пособиях того времени – И. И. Кванца и К. Ф. Э. Баха. Нас интересует то, какие виды орнаментики использовали арфисты рассматриваемого периода, какую интерпретацию орнаментики они предлагали. Естественный звук арфы, издаваемый струной, быстро затухает. Арфисты пользовались различными видами орнаментики, чтобы продлить звучание струны. Также орнаментика является видом импровизации при помощи определенных мелодических фигур, которые исполнитель использовал в целях передачи чувств и эмоций, не отходя от основной мелодической и гармонической структуры текста¹. В трактатах выделяются: форшлаг, мордент, группетто, трель².

Форшлаг. Самым коротким типом украшений является форшлаг. Форшлаг делятся на простые, двойные, существует также разновидность форшлага – шлайфер.

¹ «Манеры являются вариацией мотива, делают мелодию более приятной, с помощью них самые простые мелодии становятся интереснее» [8, с. 24].

² Обозначение орнаментики в рассматриваемый период не носит регулярного характера. Мы обратим внимание на те случаи, где оно имеется.

Простые форшлаг имеют одно направление движения по отношению к основному звуку, то есть форшлаг стоит или выше, или ниже основного звука. По способу исполнения простые форшлаг можно разделить на длинные и короткие:

– длительность длинного форшлага равна длительности основного звука (рисунок 122) или длиннее длительности основного звука (рисунок 123);



Рисунок 122. Простой длинный форшлаг [10, с. 56]



Рисунок 123. Простой длинный форшлаг [10, с. 56]

– короткий форшлаг по длительности короче, чем основной звук¹ (рисунок 124).

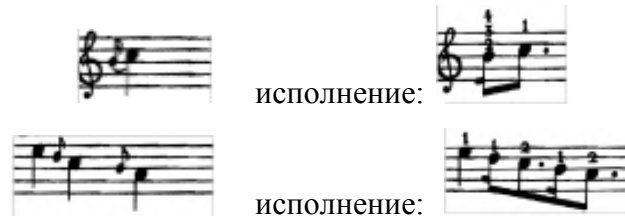


Рисунок 124. Простой короткий форшлаг [10, с. 56]

Двойные форшлаг состоят из двух звуков (кроме основного) и имеют два направления движения к основному звуку: один звук форшлага стоит выше, другой – ниже основного звука. Двойной форшлаг короче длительности основного звука (рисунок 125).

¹ «Звуки, помещенные по терциям по нисходящей, имеющие между собой маленькую ноту. <...> Эти маленькие ноты берут свою длительность от основных нот, которым предшествуют, и проходят наполовину быстрее» [3, с. 185].



Рисунок 125. Двойной форшлаг: а) [8, с. 24], б) [3, с. 184]

Как мы видим, все виды форшлага исполняются в долю, за счет времени основного звука.

Шлайфер. Особой разновидностью форшлага является шлайфер¹, в котором два вспомогательных звука движутся по направлению к основному в одном направлении движения² (рисунок 126).



Рисунок 126. Шлайфер: а) [8, с. 24], б) [3, с. 184]

Сформулируем правило исполнения форшлага: он исполняется всегда в долю за счет времени основного звука. Длительность форшлага зависит от длительности основного звука и музыкального контекста, в котором он исполняется.

*Группетто*³ состоит из основного звука и двух соседних: верхнего и нижнего. Арфисты рассматриваемого периода рекомендуют применять это украшение в пьесах лирического характера, медленного и умеренного темпов. Скорость исполнения группетто зависит от длительности основных звуков и должна быть с ней согласована⁴. В современной литературе принято обозначение

¹ Термин «Schleifer» применяет Хербст.

² «Состоит из <...> двух звуков, которые идут вверх диатонически к основному звуку» [3, с. 184].

³ Нем. Doppelschlag, итал. Gruppetto, франц. Doublé, англ. Turn.

⁴ «<...> использовать в adagio и любовных ариях» [10, с. 53]; «<...> скорость должна соотноситься с длительностью основных нот» [3, с. 185].

«∞». У арфистов рассматриваемого периода не прослеживается единого обозначения. Выделим и рассмотрим следующие виды группетто: простое, простое перечеркнутое, двойное, двойное перечеркнутое и удлиненное.

Простое группетто состоит из верхнего вспомогательного, основного и нижнего вспомогательного звука. В зависимости от направления движения мелодии имеет нисходящее или восходящее направление движения. Это украшение занимает длительность основного звука¹ (рисунок 127).



Рисунок 127. Простое группетто: а) [10, с. 57], б) [3, с. 182]

Простое перечеркнутое группетто начинается с основного звука, занимает половину длительности основного звука¹ (рисунок 128).



Рисунок 128. Простое перечеркнутое группетто [10, с. 57]

Двойное группетто. В двойном группетто один мелодический звук удваивается интервалом терции или сексты. Образующийся интервал исполняется на первом или последнем звуке группетто. В варианте с терцией вспомогательный звук чаще играют с последним звуком группетто², с секстой – на первом¹ (рисунки 129, 130).

¹ Корбелин обозначает крестом, Мейер – волнистой линией.

¹ Корбелин обозначает крестом с волнистой линией, Мейер – волнистой линией и перечеркнутым ∞.

² «Нота, отмеченная двойным крестом, всегда будет включать два звука, находящиеся один над другим, исполняющие интервал терции или сексты» [3, с. 182]. «Когда это терция, интервал чаще всего исполняется только на последнем звуке из четырех, <...> из-за трудности, которая может возникнуть при постановке пальцев <...>. Чтобы исполнить эти ноты с секстой, сначала берется интервал <...>, в эффекте интервал формирует септиму. Обозначают двойным крестом» [3, с. 182].



Рисунок 129. Двойное группетто [10, с. 57]



Рисунок 130. Двойное группетто [3, с. 182]

Двойное перечеркнутое группетто. В двойном перечеркнутом группетто два мелодических звука (первый и последний) удваиваются интервалами терции или сексты. Группетто занимает половину длительности основного звука¹. Особенно арфисты рекомендуют применять это украшение в медленных и умеренных темпах² (рисунки 131, 132).

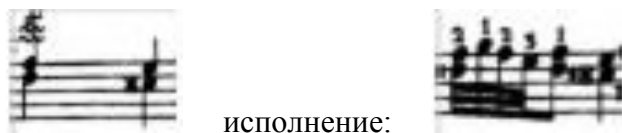


Рисунок 131. Двойное перечеркнутое группетто [10, с. 57]

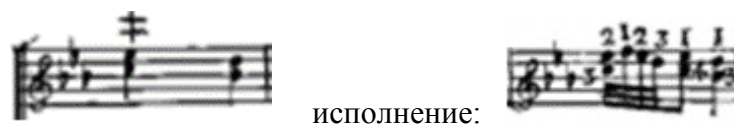


Рисунок 132. Двойное перечеркнутое группетто [3, с. 182]

¹ Корбелин обозначает двойным крестом, Мейер – волнистой линией и дополнительным знаком.

¹ Обозначается двойным волнистым перечеркнутым крестом (Корбелин), две волнистые линии, перечеркнутый знак (Мейер).

² «<...> интервал исполняется <...> на первом звуке и на последнем <...>. Этот вид группетто в особенности используется в адажио и анданте <...>» [3, с. 183].

С интервалом сексты возможно исполнение вспомогательного звука только с первым звуком (рисунок 133).

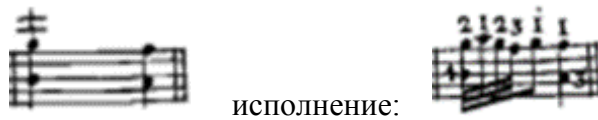


Рисунок 133. Двойное перечеркнутое группетто [3, с. 183]

*Удлиненное группетто*¹ исполняется по типу простого группетто с удвоением первых двух звуков². Используется деликатно для связи двух соседних звуков³ (рисунок 134).



Рисунок 134. Удлиненное группетто: а) [8, с. 24], б) [3, с. 184]

Мордент состоит из основного звука и одного вспомогательного. Вспомогательный звук в морденте может быть ниже или выше основного звука. Находясь ниже, он должен образовывать малую секунду с основным⁴ (рисунок 135).



Рисунок 135. Мордент [10, с. 57]

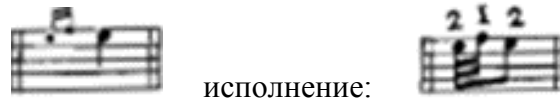
Верхний вспомогательный звук может образовывать малую или большую секунду с основным (рисунок 136).

¹ Термин Хербста.

² Обозначение – волнистой линией (Корбелин) и волнистой линией и ∞ (Хербст).

³ «<...> служат для связи нескольких диатонических звуков; звуки должны при этом исполняться очень деликатно <...>, обозначается маленькой волнистой линией» [3, с. 184].

⁴ «<...> между основным звуком и вспомогательным должен быть интервал малая секунда, или «<...> чувствительная нота <...>» [10, с. 53].



исполнение:

Рисунок 136. Мордент [3, с. 184]

Если мордент используется как часть диатонического гаммообразного построения, он носит название *шнеллер*¹ (рисунок 137).



Рисунок 137. Шнеллер [8, с. 24]

Таким образом, правило исполнения мордента: исполняется в долю, с заимствованием времени у основного звука.

Трель авторы трактатов называют основным видом орнаментики¹, она исполняется путем быстрого чередования основного звука и на ступень выше расположенного вспомогательного, с которого и начинается трель². Трель завершается нахшлагом в зависимости от направления движения мелодии – в восходящем направлении движения или нисходящем³ (рисунок 138).



Рисунок 138. Трель [4, с. 17]

Арфисты считали трель сложным приемом для исполнения на арфе. Для выработки длинной и чистой трели они рекомендуют долго упражняться⁴.

¹ Schneller – термин Хербста.

¹ «Трель – <...> основной вид манер» [8, с. 23].

² «<...> трель исполняется путем попеременного быстрого повторения основного звука и на ступень выше расположенного вспомогательного, с которого и начинается исполнение трели» [3, с. 184].

³ «<...> нахшлаг после трели <...>» [8, с. 23].

⁴ «Исполнение трели на арфе непросто, поэтому следует долго упражняться, прежде чем получится длинная, чистая и хорошая трель <...>» [8, с. 24]. «Каденция на арфе сложна в исполнении, и нужно очень стараться вначале отбивать ее с возможным постоянством <...>» [4, с. 17].

Особые варианты орнаментики. Во второй половине XVIII века арфисты ищут разные подходы к самой природе арфового звука, пытаются найти разные способы для его продления или, наоборот, своевременного тушения (укорачивания). Прием «лигатуры», связывающий два звука, призван продлевать звучание первого, тем самым образуя более плавную линию мелодии. Два связанных дугой звука должны исполняться неодинаково, с большим весом первого звука и облегченным вторым. Этот прием используется для сопровождения мелодии¹ (рисунок 139).

Авторы рассматриваемых работ уделяют достаточно внимания орнаментике, показывая исполнение разнообразных ее вариантов.



Рисунок 139. Исполнение звуков с лигатурой [10, с. 56]

Для дальнейшего освоения орнаментики одни авторы предлагают практический подход: слушать мастеров и учиться у них, другие – теоретико-практический: углублять свои знания и обращаться к таким работам, как «Искусство игры на клавире» К. Ф. Э. Баха, «Клавирная школа» Д. Г. Тюрка, «Руководство по игре на флейте» И. И. Кванца².

В произведениях второй половины XVIII века композиторы обильно используют украшения. Форшлаг – наиболее часто встречающийся вид орнаментики. Простые форшлаг используются для украшения мелодической линии в подвижном темпе (рисунки 140, 141, 142).

¹ «Способы, которые должны сопровождать мелодию или пение» [10, с. 53].

² «<...> лучший способ освоения орнаментики – слушать мастеров и подражать им» [4, с. 17]. «<...> рекомендую обращаться к следующим работам: «Искусство игры на клавире» К. Ф. Э. Баха, «Клавирная школа» Д. Г. Тюрка, «Руководство по игре на флейте» И. И. Кванца» [8, с. 24].

Allegro



Рисунок 140. Нотный пример. К. Ф. Э. Бах «Соло для арфы»,
ч. 2, такты 38–39

Allegro



Рисунок 141. Нотный пример. К. Ф. Э. Бах «Соло для арфы»,
ч. 3, такты 106–108

Allegro



Рисунок 142. Нотный пример. В. А. Моцарт «Концерт для арфы и флейты»,
ч. 3, такты 61–62

В спокойном темпе использование форшлага встречается в условиях триольного рисунка (рисунки 143, 144).

Adagio non tanto

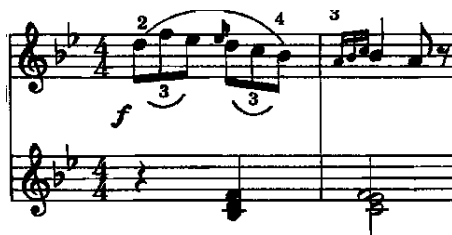


Рисунок 143. Нотный пример. А. Розетти «Соната Es-Dur»,
ч. 1, такты 1–2

Adagio un poco



Рисунок 144. Нотный пример. К. Ф. Э. Бах «Соло для арфы»,
ч. 1, такты 10–11

Композиторы используют разновидности форшлага: двойной форшлаг (рисунок 145) и шлайфер (рисунок 146). С помощью этих украшений интенсивнее подчеркивается основной звук как в спокойном, так и в подвижном темпе.

Adagio un poco



Рисунок 145. Нотный пример. К. Ф. Э. Бах «Соло для арфы»,
ч. 1, такты 10–11

Allegretto



Рисунок 146. Нотный пример. А. Розетти «Соната C-Dur»,
ч. 3, такты 26–28

Особый случай – это применение форшлага в басу, что придает басовой линии больше звучности (рисунок 147).



Рисунок 147. Нотный пример. В. А. Моцарт «Концерт для арфы и флейты»,
ч. 1, такты 75–76

В рассматриваемый период группетто используется композиторами в условиях подвижного темпа в музыке легкого характера (рисунки 148, 149).

Allegro



Рисунок 148. Нотный пример. К. Ф. Э. Бах «Соло для арфы», ч. 3, такты 98–100

Allegro assai



Рисунок 149. Нотный пример. А. Розетти «Соната Es-Dur»,
ч. 3, такты 11–14

Удлиненное группетто используется и в медленном, и в подвижном темпах (рисунки 150, 151).

Adagio un poco



Рисунок 150. Нотный пример. К. Ф. Э. Бах «Соло для арфы», ч. 1, такты 4–5

Allegro



Рисунок 151. Нотный пример. К. Ф. Э. Бах «Соло для арфы», ч. 2, такты 59–61

Редко выписывается в этом периоде как самостоятельное украшение мордент (рисунок 152).



Рисунок 152. Нотный пример. К. Ф. Э. Бах «Соло для арфы», ч. 1, такты 1–2

Трели особенно любимы композиторами, разные их варианты используются в различных контекстах. Короткие трели подчеркивают напряжение в кульминациях фразы как в медленном, так и в быстром темпах (рисунки 153, 154).

Adagio un poco



Рисунок 153. Нотный пример. К. Ф. Э. Бах «Соло для арфы», ч. 1, такты 31–32

Allegro



Рисунок 154. Нотный пример. К. Ф. Э. Бах «Соло для арфы», ч. 3, такты 50–53

Редко использование трели в линии баса, у Баха – в медленном темпе (рисунок 155).

Adagio un poco



Рисунок 155. Нотный пример. К. Ф. Э. Бах «Соло для арфы», ч. 1, такты 16–17

С помощью трели, органично вписывающейся в мелодическую линию, развивается мелодия (рисунок 156).



Рисунок 156. Нотный пример. В. А. Моцарт «Концерт для арфы и флейты», ч. 3, такты 45–47

Длинные трели на доминантовом аккорде создают напряжение в конце фразы и подготавливают ее окончание как в умеренном, так и в подвижном темпе (рисунки 157, 158).

Andantino



Рисунок 157. Нотный пример. В. А. Моцарт «Концерт для арфы и флейты», ч. 2, такты 97–99

Allegro



Рисунок 158. Нотный пример. А. Розетти «Соната Es-Dur», ч. 1, такты 96–97

Итак, орнаментика используется авторами трактатов для придания мелодии «интересности», привлекательности, при этом нет ухода от основной мелодической и гармонической структуры текста. Из этого вытекает основное правило исполнения украшений: они все без исключения исполняются в долю, с басовым звуком, занимая время у основного, последующего звука. Часто группа украшения занимает половину длительности основного звука. Варианты украшений очень разнообразны: простой и двойной форшлаг и его разновидность «шлайфер»; группетто (особенно любимые арфистами в медленных и умеренных по темпу пьесах) – простые, двойные, удлиненные; мордент и его разновидность «шнеллер»; и самое сложное, по мнению авторов, украшение для исполнения на арфе – одноголосная трель. В произведениях рассматриваемого периода наиболее часто используются украшения типа форшлаг и трель.

2.5. ОБЩЕЕ И ИНДИВИДУАЛЬНОЕ В РУКОВОДСТВАХ

Рассмотрев работы шести авторов второй половины XVIII века, можно отметить, что они имеют ряд общих положений, а также материал, который включен лишь в некоторые работы [56]. Мы обобщили эту информацию в таблице 5. Общие разделы выведены во «вступительный раздел» (по такому же принципу расположена эта информация и в трактатах), а разделы о технологических принципах и фактурных элементах музыкального текста и приемах игры соответствуют порядку, в котором мы рассматривали материал выше. Порядок позиций определен степенью внимания авторов к материалу.

Таблица 5 – Информация в руководствах

Информация \ Арфист	Мейер	Верних	Корбелин	Кузино	Кардон	Хербст
ОБЩАЯ ИНФОРМАЦИЯ						
Функциональный раздел	✓	✓	✓	✓		✓
Энциклопедический раздел	✓	✓				✓
О теории музыки		✓	✓			
ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ						
Об аппликатуре	✓	✓	✓	✓		✓
О чередовании пальцев	✓		✓	✓		✓
Об аппликатуре гаммообразного движения	✓			✓		✓
О позиции рук			✓	✓		✓
О кисти			✓	✓		✓
Об опорных пальцах	✓		✓	✓		
О применении энгармонической замены	✓			✓	✓	
Правила посадки			✓	✓		
О звукоизвлечении			✓	✓		
О левой руке			✓	✓		
О подготовке пальцев			✓	✓		
Об обращении с педалями				✓		
О растяжке пальцев						✓
О переходе из позиции в позицию				✓		
О чистоте звучания				✓		
ЭЛЕМЕНТЫ ФАКТУРЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА И ПРИЕМЫ ИГРЫ						
Об аккордах и / или арпеджио	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Об орнаментике	✓	✓	✓	✓		✓
О гаммообразном движении	✓		✓	✓		✓
О скольжении	✓		✓	✓		
О фигурациях на одинаковых струнах			✓			
Об октавном этуффе						✓

В разделе технологических принципов обращает на себя внимание, что все (кроме Кардона) авторы уделяют значительное внимание вопросу о выборе аппликатуры. Развернутые по объему и четкие по содержанию рекомендации свидетельствуют о том, что в период перехода от любительского исполнительства к профессиональному прежде всего продуманный, спланированный выбор аппликатуры прокладывал путь к достижению исполнительских идеалов. Все авторы указывают на зависимость выбора аппликатуры от темпа произведения и метроритмического строения. Верних, Кузино и Хербст считают «правильный» выбор аппликатуры основным условием успешного исполнения. Детализация аппликатурных принципов выражается в рассмотрении арфистами вопросов о чередовании пальцев и аппликатуре гаммообразного движения. Позиции арфистов о применении чередования пальцев расходятся, что говорит о новизне этого элемента аппликатуры: Мейер не использует чередование пальцев совсем, Корбелин и Кузино – фрагментарно, а Хербст советует применять его только при исполнении трели. Мы отмечаем, что именно на аппликатуру гаммообразного движения (из всех элементов фактуры) обращают внимание арфисты: «капсульную» рекомендуют Мейер и Хербст, «проходящую» – Кузино [56].

Менее детальное внимание в этот период арфисты уделяют вопросам о позиции рук, движениях кисти (об опоре кисти на звуковую коробку говорят Кузино и Хербст), а также таким вариантам, влияющим на позиционное положение рук, как использование опорных пальцев и применение энгармонической замены звука [56].

Единичны рекомендации арфистов о правильной посадке, звукоизвлечении (которые заключаются в рекомендациях Корбелина о местоположении рук на струнах, а Кузино ведет разговор о противоположном направлении движения первого пальца по отношению к остальным), способах подготовки пальцев (предварительной – Корбелин и Кузино, поочередной в ломаных октавах – Корбелин), а также различии между положением правой и левой рук (неустойчивое положение левой руки выделяют Корбелин и Кузино). Это свидетельствует о том, что арфисты только начинают осмысливать важность этих

технологических элементов. И лишь зарождается в этот период интерес арфистов к способам перехода из позиции в позицию, чистоте исполнения, а также обращению с педалями и растяжке между пальцами [56].

В разделе об элементах фактуры музыкального текста и приемах игры в рассматриваемый период абсолютным лидером являются аккорды и арпеджио, на исполнение которых обращают внимание все шесть авторов трактатов. Это можно объяснить органичностью звучания приема, благодаря его близости к природе арфы как инструмента. Ведь не случайно именно многообразное применение арпеджио стало одной из основных отличительных черт фактуры в первых произведениях, предназначенных специально для исполнения на арфе, К. Хохбрукера. Арфисты во второй половине XVIII века высоко ценили звучание аккордовых звуков в самых различных комбинациях, ввели понятие «арфового баса» (Хербст) и писали в своих руководствах о разных свойствах этого элемента текста: его видах и типах раскладывания (Верних), показали разнообразные варианты исполнения разложенного аккорда (Мейер, Кардон, Корбелин, Кузино), а также богатые комбинации, которые аккорд дает со вспомогательными, проходящими звуками и дублировками (Кардон) [56].

Следующим по важности элементом фактуры была орнаментика: информация авторов о ее видах (от форшлага до трелей) и правилах исполнения совпадает, что говорит об «устойчивости» применения этого элемента фактуры во второй половине XVIII века. Немного меньше внимания на страницах руководств уделяют арфисты гаммообразному движению, а единичная информация о приемах скольжения, ломаных интервалах и этуффе говорит о зарождении этих приемов игры в исследуемый период [56].

В заключение обратим внимание на то индивидуальное, что отличает проанализированные руководства. Присутствие энциклопедического раздела, сжатость изложения, большее внимание к элементам фактуры музыкального текста, чем к технологии исполнения – характерные признаки руководств, изданных в Германии, а также Мейера. Кажется, что авторы хотели познакомить любителей с новым инструментом и дали им короткую инструкцию, как

«непринужденно» освоить исполнение на нем. Авторы трактатов, изданных в Париже, ставили перед обучающимся задачи более сложного плана, направленные на достижение виртуозности исполнения: необходимо освоить технологию исполнения, более детально подойти к процессу обучения [56].

Хотя все авторы предполагают наличие элементарных теоретических знаний перед тем, как начать обучение игре на арфе, лишь Верних и Корбелин включают этот материал в свои руководства [56].

Отдельно следует сказать о работе Кардона, которая стоит особняком в ряду остальных работ. Это, скорее, не методическое руководство о том, как обучаться игре на арфе, а хрестоматия различных фигурационных формул, которые используются в произведениях этого периода. Мы рассмотрели данную работу по двум причинам. Во-первых, в ней наиболее полно показаны самые разные фигурационные модули, которые были в арфовом обиходе во второй половине XVIII века. Фигурации показаны в разнообразнейших вариациях, в разных размерах. В процессе исследования названной работы складывается впечатление о высочайшем уровне виртуозности, которым обладали арфисты в этот период. Нам представляется, что знакомство с подобным материалом будет интересно и исполнителям, и педагогам, и композиторам, пишущим для арфы. Во-вторых, известно, что Кардон был первым иностранным арфистом, который приехал в Петербург, работал при Императорском дворе, занимался исполнительством и, что важно для нас, педагогией. Таким образом, Кардон является важным звеном, связывающим российское арфовое исполнительское искусство с европейским. Кардон оказал значительное влияние на дальнейшее развитие отечественного арфового искусства, в частности на становление профессионального исполнительства и педагогики [56].

ГЛАВА 3. ТРАКТАТЫ ПО ИГРЕ НА АРФЕ ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX ВЕКА: ЗАРОЖДЕНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

3.1. ТРАКТАТЫ ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX ВЕКА: ОБЩИЙ ОБЗОР

XIX век отмечен появлением труда «Основные положения игры на арфе (...) Ж. Б. Крумпхольца» Ж.-М. Плана (1800, Париж), после которого появляются работы А. Г. Хейзе «Руководство для игры на арфе» (1803, Лейпциг), И. Г. Г. Бакофена «Руководство по игре на арфе...» (1807, Лейпциг)¹, К. Дезаргю «Общий трактат по искусству игры на арфе» (1809, Париж), мадам де Жанлис «Новый Метод для обучения игре на арфе» (1811, Париж)² [56].

Все перечисленные авторы на страницах своих работ концентрируются на том, о чем писали арфисты предшествующей эпохи, изменений отмечается мало. Подчеркнем лишь снижение интереса к подаче информации о теории музыки и сведений энциклопедического характера.

Отметим главные черты этих трудов.

«Основные положения игры на арфе (...) Ж. Б. Крумпхольца» были собраны и опубликованы Жан-Мари Планом. Руководство составлено учеником Крумпхольца после его кончины, по запискам арфиста. Целью издателя было сохранение педагогических и исполнительских принципов своего великого педагога. Впервые был представлен на печатных страницах способ исполнения одноголосного этуффе и флажолетов левой и правой руками. Несмотря на то что мы не находим рекомендаций по способу обучения игре на арфе, но, опираясь на сведения о педагогической деятельности Крумпхольца, можно предположить, что занятия с педагогом были предпочтительнее, чем самостоятельное обучение.

¹ Первое издание вышло в 1801 году, на данный момент его местонахождение неизвестно. Мы исследуем 2-е издание 1807 года.

² Barthel L. сообщает о первом издании, вышедшем в 1805 году [69, с. 84].

Работа ценна тем, что позволяет познакомиться с принципами игры на арфе одного из самых значительных исполнителей и композиторов конца XVIII века [56].

Антон Готтлиб Хейзе «Руководство для игры на арфе» – в этой работе автор обобщил свой многолетний педагогический опыт. Судя по детальному характеру изложения материала по теории музыки, сведений об устройстве арфы, можно предположить, что пособие предназначено для самостоятельного обучения. Новых или отличных сведений, помимо тех, которые уже были зафиксированы в более ранних руководствах, мы не встречаем. Это наводит на мысль о том, что работа имеет переходное значение между ранними и более поздними руководствами на немецком языке [56].

«Руководство по игре на арфе, с примечаниями о конструкции арфы» Иоганна Георга Генриха Бакофена – самая полная по объему материала и степени его подробности работа на немецком языке. Особой детальностью выделяется раздел об аппликатуре, в котором рассматриваются как основные ее правила, так и применение аппликатуры в особых сложных случаях. Впервые появляются рекомендации композиторам по выбору определенной аппликатуры на арфе. Расширен, по сравнению с руководством Кузино, специальный раздел о левой руке. Постепенность ввода материала и тщательное, подробное его изложение позволяют отметить продуманную методическую структуру руководства по освоению игры на арфе [56].

«Общий трактат об искусстве игры на арфе» Ксавье Дезаргю отличается капитальностью, основательностью: тщательно продуманная композиция, подробная информация по всем разделам, постепенность ввода материала в учебный процесс (от базовых до виртуозных приемов игры), закрепление навыков игры подходящими упражнениями, высокая степень детализированности пояснений. Это первое руководство, которое в значительной степени рассчитано на доступность понимания его содержания детьми. Впервые пособие рассчитано на «среднеспособного» ученика, при этом целью обучения является достижение виртуозного уровня исполнительства. Автор дает отдельные рекомендации, как

обучать игре ребенка и как – взрослого. Арфист рекомендует занятия под руководством педагога, не исключая при этом самостоятельное обучение. Несмотря на подробность и объем материала, направленность обучения в целом сохраняется, благодаря ясной и логичной структуре. Создается впечатление настоящей «школы», целью которой было «оснастить» будущего исполнителя всем необходимым: знанием инструмента, владением им в самом широком профессиональном смысле [56].

«Новый Метод обучения игре на арфе» мадам де Жанлис отличается своей инновационностью и по содержанию, и по структуре. Впервые встречаются рекомендации об организации и продолжительности уроков и самостоятельных занятий, при соблюдении которых гарантируется освоение исполнения на профессиональном уровне за шесть месяцев. Опора на собственные знания в вопросе освоения технологических принципов исполнения свидетельствует о большом педагогическом опыте арфистки. Талант и яркая индивидуальность автора наиболее отчетливо проявляются в главе, посвященной размышлениям о музыке и экспрессии, где даются рекомендации музыкантам-исполнителям начала XIX века. Эти тексты погружают нас в мир ощущений, «слышания», мышления того времени, приближают к пониманию идеалов, которые определяли сущность искусства, и арфового исполнительства в частности, в начале XIX века во Франции [56].

3.2. АРФОВАЯ ПЕДАГОГИКА В КОНТЕКСТЕ ИДЕЙ ЭПОХИ

Эпоха романтизма, ознаменовавшая начало XIX века, проявила себя и в арфовых трактатах. Знаменательно, что именно в руководствах этого времени мы встречаем предисловия, которые открывают новый круг задач, углубляют понимание профессии. Среди новых задач – раннее обучение (Дезаргю), углубление и совершенствование профессионализма и, наконец, выход за

пределы просто мастерской игры к новым горизонтам виртуозности и высотам духа, понимаемого как «талант» или «гениальность» (де Жанлис) [56].

Расширение границ мастерства начинается с самого отношения арфистов к инструменту: «Арфа – единственный инструмент, который осмелились поместить в руки ангелов», – в таком возвышенно-парящем тоне открывает свой «Метод» де Жанлис [7, с. 1]. Подобная идеализация инструмента, мифологические отсылки к истории арфы, отождествление образа арфы и пастухов, играющих на ней на фоне идиллического природного пейзажа, с самыми возвышенными чувствами – все это дает основание говорить об иной «идеологии» инструмента в начале XIX века.

Основные критерии романтизма – эмоциональность выражения, внимание к индивидуальным чертам человека и истинность высказывания – становятся и основными ориентирами в творчестве арфистов, именно «<...> экспрессия является главной частью музыки <...>» этой эпохи [7, с. 6]. Расширяется предметный перечень образов, который найдет свое отражение в арфовой музыке: «Веселье, радость, безмятежность, нежность, гнев, меланхолия, грусть, боль, волнение, беспокойство, ласка, сон, война, гроза <...>» [7, с. 7]. И арфисты уверены, что инструмент «справится» с такой выразительной нагрузкой, ибо «арфа одновременно и нежна, и мелодична, и превосходна, она объединяет в себе все, что может составлять очарование музыки» [7, с. 1]; [56].

Естественно, что настолько расширенные эстетические горизонты требуют и соответствующего владения инструментом. Идеальный образ исполнителя для романтиков-арфистов – это Виртуоз. Ограничиваться исполнением легких пьес или аккомпанемента арфисты считают недостаточным. Их творчество направлено на достижение «идеальных» эстетических вершин, и даже более того. С этой целью надо не только начинать обучение с раннего возраста, но необходима и продуманная, проверенная опытом методика обучения [56].

Как известно, музыкальному стилю романтизма присущи лиричность, непосредственность, индивидуализация лирических высказываний. Музыка становится более рельефной, отличается энергией и экспрессивностью [56].

Базой для композиторов-романтиков служила музыкальная классика послебаховской эпохи. Начиная с К. Ф. Э. Баха в ней все более свободно проявлялась стихия чувства, музыка овладевала новыми средствами, позволявшими выразить как силу, так и тонкость эмоциональной жизни, лиризм в его индивидуальном варианте [56]. Сердце или душа рассматривались музыкантами как необычайно сильный и в то же время тонкий инструмент, улавливающий и пропускающий через себя все тревоги и настроения мира. «Нарастающие эмоции» и «чувственность» требовали новых организационных форм, которые позволяли бы исполнителю «изливать» свои спонтанные, внезапно нахлынувшие чувства¹.

Музыкальный романтизм в огромной степени обогатил и индивидуализировал арфовую фактуру, сделав ее одним из важнейших элементов музыкальной образности. Как следствие, в области звукового колорита и исполнительской манеры прослеживается тяготение к интенсификации звуковых пластов, их развернутости, к нарастаниям и угасаниям звука, интенсивным *crescendo* и *diminuendo*; резкой смене контрастных образов [56]. Романтизм, сложившись к концу XVIII века, «явился как единый стиль, <...> как единая школа, <...> как целая культура, многообразно разработанная, которую отличает энциклопедичность <...>. Романтизм был самым мироощущением, состоянием души и ума, которые объединяли единомышленников» [16, с. 9].

Все это не могло не сказаться в тех новых тенденциях музыкального искусства, которые характеризовали новое видение как инструмента, так и исполнительства. Не было исключением и исполнительство на арфе. Зарождались новые подходы к исполнительству, шел поиск специфических средств выразительности, что раскрывало широкие технические горизонты, стимулировало поиск новой виртуозности [56].

«Раздвижение горизонтов» потребовало и новых форм исполнительства: возникает профессиональное исполнительство на арфе, при этом прежний

¹ См.: [27]; [33].

универсализм (владение многими разновидностями инструментов) постепенно исчезает. Новые цели в области музыкального выражения требовали новых выразительных средств, способов и приемов игры, расширения звуковой палитры, более совершенной системы альтерации звуков [56]. Начнем рассмотрение этого эволюционного процесса с технологических принципов.

3.3. ОСНОВНЫЕ ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ

После того как мы рассмотрели технологические принципы, которые существовали в момент перехода от любительского исполнительства к профессиональному, целесообразно проанализировать их эволюцию в период зарождения профессионального исполнительства игры на педальной арфе в первой четверти XIX века. Профессиональная направленность исполнительства серьезно меняет подходы к игре: появляется необходимость осознаваемой физиологичности исполнения для достижения нового уровня виртуозности.

«Эргономика игры». Посадка за инструментом. Новым условием, которое выделяют мастера рассматриваемого периода, является удобство при игре на арфе¹. На удобство при исполнении влияют уже встречавшиеся ранее параметры: положение корпуса, рук и ног, положение инструмента. Новый параметр, который мы встречаем, – это высота посадки: более высокое, чем обыкновенно, сиденье должно быть пропорционально росту исполнителя². Естественное положение корпуса продолжает обеспечивать свободу перемещения рук и ног исполнителя, но теперь авторы предупреждают о вреде излишне экспрессивных движений, призывая прежде всего к естественности³. Растет внимание арфистов к сохранению равновесия корпуса: именно равновесие они

¹ «Чтобы расположиться за арфой удобным образом <...>» [11, с. 77]; «<...> положение самое удобное» [1, с. 12].

² «Сиденье <...> следует отрегулировать пропорционально росту исполнителя <...>» [6, с. 13]; «Для игры на арфе <...> сиденье чуть выше, чем обычные сиденья» [7, с. 18].

³ «Стоит тщательно избегать поисков придания позе экспрессии, либо наклоня голову, либо поднимая плечи или руки: эти слабые приемы ничего не добавляют к красоте игры» [11, с. 77].

считают главным условием для достижения исполнительской свободы¹. Положение инструмента в целом остается прежним, а именно: арфа поддерживается правым плечом (по мнению всех арфистов), но с новым уточнением: следует избегать давления веса инструмента на плечо, что может привести к скованности движений. О нижней точке опоры – опора на два колена или только на правое – у арфистов нет единого мнения². Детализируются сведения и в отношении равновесия и баланса инструмента: арфа должна лежать на плече исполнителя выше центра ее тяжести (позиция с – с)³ (рисунок 159).

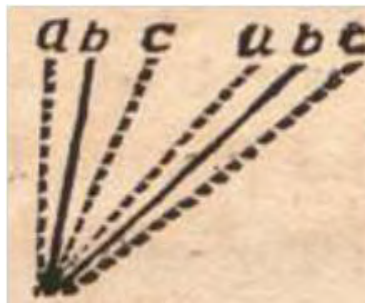


Рисунок 159. Схема равновесия арфы [1, с. 12]

Впервые появляются рассуждения о том, как следует ребенку играть на арфе: размер инструмента должен соответствовать его росту. Вес инструмента Дезаргю считает одной из сложностей при игре детей на арфе, поэтому арфист рекомендует ребенку, во избежание этих сложностей, при исполнении стоять около арфы⁴.

Мы видим, что по сравнению с практикой второй половины XVIII века правила посадки остаются без особых изменений: сидеть на краю стула, прямые плечи, опора арфы не только на правое плечо, но и на колени, свобода движений

¹ « <...> необходимо сидеть неглубоко на стуле, держать грудь прямо и твердо, что позволит исполнителю держать корпус в равновесии.<...> Тело арфиста должно иметь достаточно гибкости <...>, избегая тем не менее потери равновесия, так как это будет помехой для грациозности положения и для чистоты исполнения» [6, с. 12].

² «<...> держать корпус крепко двумя коленями» [9, с. 31], «арфа <...> касается кончика правого плеча <...> и поддерживается правым коленом <...> при этом левое колено обычно не касается корпуса инструмента» [6, с. 13].

³ «<...> арфу следует положить на себя выше центра ее тяжести (сс)» [1, с. 12].

⁴ «Арфа ребенка, который играет стоя, не наклонена, она должна стоять вертикально на всех четырех ножках <...>. Эта арфа должна быть средней величины, чтобы глаз ребенка, стоящего сбоку, был на уровне высоты шейки арфы и чтобы тело инструмента, к которому он должен прижиматься насколько возможно, однако не слишком опираясь на него, было бы выше его правого плеча <...>» [6, с. 12].

рук и ног, которые обеспечиваются естественностью положения корпуса. Но теперь авторы предупреждают о нежелательности излишне экспрессивных движений, нарушающих естественность исполнения. Впервые необходимость регулировки высоты стула осознается как важный фактор. Обращается внимание на сохранение исполнителем равновесия во время игры и уточняется понятие «равновесие арфы». Все это важно для соответствия такому новому параметру посадки, как удобство при исполнении. Основанием для этого становится необходимость более четких, точных, легких, экономных движений рук и ног, приводящих в конечном итоге к более виртуозной и выразительной игре.

Позиция рук. Звукоизвлечение. Рассмотрим изменения, происходящие в позиции рук арфистов и звукоизвлечении, которые были необходимы для воплощения новых звуковых качеств. Целью звукоизвлечения в рассматриваемый период становится воспроизведение полного и насыщенного звука для достижения «точной игры» [7, с. 19] и «красоты исполнения» [11, с. 77].

Постановка пальцев. В постановке пальцев в целом нового мало: высоко поднятый и прямой, по мнению всех арфистов, первый палец образует параллельную линию со струной¹.

Второй, третий, четвертый пальцы должны быть закруглены, однако о степени закругленности мнения авторов расходятся: от «очень закругленных» до «не слишком закругленных». Между пальцами должно быть пространство, а их кончики должны образовывать линию, параллельную деке². Уточняется глубина постановки, которая влияет на силу звука: для воспроизведения точного звука с сильной вибрацией пальцы должны стоять на струнах не очень глубоко, пересекая палец на одну треть³. Новыми являются сведения о «довернутости» руки: для

¹ «<...> прямой и вытянутый первый палец <...> образует со струной параллельную линию» [6, с. 15].

² Если пальцы слишком закруглены, «верхушка первых фаланг будет касаться струн, что создаст помеху, неприятный звук и трудность в исполнении» [7, с. 19]; «<...> в форме полукруга, не слишком закругляя, <...> разделены ступенчато между собой» [6, с. 15]; «<...> образовывать подобие вертикальной лесенки» «<...> пальцы следует сильно закруглить» [1, с. 12].

³ «<...> первый палец стоит на струне кончиком, чтобы при отведении его он мог бы сообщить ей сильную вибрацию. <...> Второй, третий, четвертый пальцы стоят подушечками, не слишком погруженные в струны» [6, с. 15]. «<...> струна пересекает пальцы на треть в их первой фаланге, где больше всего мякоти у пальца» [1, с. 12].

придания постановке уверенности и «твердости» и для произведения достаточно сильной вибрации следует кончики пальцев слегка повернуть внутрь кисти¹.

В рассматриваемый период арфисты (де Жанлис и Дезаргю) вводят использование в игре пятого пальца, которое зависит от строения руки: его не следует применять, если палец слишком короткий. Мизинец не должен искривляться; должен быть немного отведен, если не используется. Необходимо следить за четкостью звучания пятого пальца – оно не должно отличаться от других пальцев². Арфисты считают использование мизинца полезным в следующих целях: упрощения аппликатуры, достижения более связного и легкого исполнения и придания исполнению экспрессии³. В приведенных примерах обращает на себя внимание использование пятого пальца в фигурациях, где не хватает пальцев в позиции, без подкладывания (рисунок 160).



Рисунок 160. Использование в игре пятого пальца [6, с. 75]

Определенную постановку пальцев, принципов которой арфисты рекомендуют придерживаться без отклонений, необходимо усваивать с самого начала обучения⁴.

Способ звукоизвлечения детализируется, в частности новым является описание воздействующих на струну фаланг пальцев: первый палец производит атаку от своего основания или середины, при этом он не должен сгибаться в месте

¹ «<...> кончики пальцев слегка повернуть внутрь кисти, чтобы придать им твердости» [6, с. 15].

² «<...> избегать любого искривления, которое могло бы помешать кисти принимать правильное положение, <...> у кого мизинец мал, чтобы свободно ставить его на струны, они могут воздержаться от его использования <...> [6, с. 76], а если пятый палец не используется, его надо «держать немного в сторону, слегка скругляя, как и другие пальцы» [6, с. 76]. Звук пятого пальца должен быть «отчетливым, не слабым» [7, с. 22].

³ «<...> его использование «может не только упростить аппликатуру, но и придать грациозности и экспрессии отрывкам, которые требуют связывания или быстроты исполнения» [6, с. 75].

⁴ «Нет ничего хуже для освоения арфы, чем плохо поставленные пальцы, я не перестаю рекомендовать своим ученикам хорошо осваивать принципы <...> и тщательно следовать им» [6, с. 14].

первой фаланги. Остальные пальцы производят атаку от своей середины¹. Появляются первые сведения о движении пальцев после отыгрывания: для первого пальца арфисты предлагают различные друг от друга варианты: оставаться прямым без наклона, или же наклониться и лечь на остальные пальцы. Второй, третий и четвертый пальцы после отыгрывания струны должны отдалиться от струн². Детализируется и уточняется момент отыгрывания, которому свойственно следующее: точность³, пропорциональность движений и длительности звука⁴, экономия движений⁵.

Для соблюдения чистоты звука необходимо заботиться о «физической культуре» исполнителя: арфист должен следить, чтобы ногти были коротко подстрижены⁶.

Местоположение рук на струнах. Возрастающие требования к разнообразию динамики и звуковой палитры приводят арфистов к экспериментам и поискам, в том числе в положении пальцев на струнах. Уровень динамики звука достигается путем игры на разных частях струн (в середине звук более слабый, на концах более сильный) или контроля силы атаки на струну. Колористические варианты звука достигаются посредством игры на разных частях струн⁷. Детализируется распределение диапазона арфы между руками. К основному

¹ «<...> первый палец воздействует, скорее, второй и третьей фалангой, никогда не сгибая вперед первую, <...> а второй, третий, четвертый <...> воздействует скорее первой и второй, чем третьей фалангой» [6, с. 16].

² «<...> все пальцы должны отдалиться от струн, а первый палец не должен падать на второй палец» [6, с. 14]; «<...> рука должна образовать кулак, а прямой первый палец лежит на других пальцах <...>» [1, с. 13].

³ «Воздействие пальцем на струну должно быть точным, избегая соскальзывания» [6, с. 21]; «<...> пальцем надо нажать на струну с силой и быстро отпустить, чтобы привести струну в соответствующее вибрирующее движение», при этом пальцы должны оставаться гибкими и мягкими [7, с. 18].

⁴ «<...> отыгрывание должно быть энергичным, движения пальцев должны быть пропорциональны длительности исполняемого звука, чтобы получить чистое исполнение и соответствующее заданному размеру» [6, с. 21].

⁵ «<...> движения отыгрывания производятся только пальцами; пальцы не должны скользить по струнам, следует стремиться к использованию как можно меньше движений при исполнении каждого музыкального построения» [6, с. 21].

⁶ «Каждый играющий на арфе должен следить, чтобы ногти были коротко подстрижены. Так как легко задеть струну ногтем, что влияет на чистоту звука, а также они мешают умелой и ловкой игре» [9, с. 20].

⁷ «На пиано следует играть на середине струн, на форте – ближе к деке (ниже середины), так как там струны не такие слабые, и их можно отыгрывать с большей силой» [1, с. 12]. «Жесткая и слабая игра (форте и пиано) достигается сильным и слабым отыгрыванием струн. Некоторые изменения в тоне струны достигаются, если играть очень близко к резонирующей коробке. То же относится, если играть наверху у рамы» [9, с. 32].

правилу распределения по ключам добавляются сведения о переходе рук в другой регистр: правой – в нижний, а левой – в верхний¹.

Локти и кисти. Как и ранее, правая рука имеет контакт с декой, о положении запястья мнения арфистов расходятся: его положение вогнутое или прямое, с опорой на край звуковой коробки². Локоть находится на уровне запястья или свисает вниз. Появляются сведения о положении ладони: ладонь кисти располагается как можно ближе к струнам³. Детализируется разговор о роли во время игры локтя и предплечья, особенно правого.

В правой руке во время игры в высоком регистре локоть следует отводить назад. При переходе в нижний регистр рука легко скользит по краю деки. Таким образом, рука всегда обеспечивает опору кисти⁴. В левой руке основное положение руки остается на весу, локоть не прилегает к телу, запястье не выгибается. При игре у деки возможна опора руки на край звуковой коробки⁵. Дифференцируется положение рук на струнах: положение левой руки должно быть ниже правой, а при исполнении октав – выше⁶.

Обобщая, можно отметить, что для воспроизведения сильного и точного звука необходима более «уверенная» постановка пальцев: уточняется ее глубина (на одну треть подушечки) и рука «доворачивается» к струнам. Впервые вводится игра пятым пальцем: он используется для облегчения аппликатуры, достижения

¹ «<...> часть диапазона в ключе sol принадлежит правой руке, в ключе fa – левой. <...> правая рука спускается в ключ fa, когда ноты слишком опускаются ниже своего предела, и еще чаще левая рука поднимается в ключ sol, когда басы слишком поднимаются над пределом ключа fa» [6, с. 14].

² Запястье «вогнутое» [6, с. 14]; «<...> прямое, согласно направлению линии руки, запястье не сгибается, ни в каком направлении» [11, с. 77]; «<...> надо опираться правой рукой на деку арфы, совсем плоско так, чтобы запястье опиралось полностью и чтобы все пальцы находились напротив струн» [7, с. 18].

³ «<...> держать локоть почти на уровне запястья. <...> приблизить ладонь кисти как можно ближе к струнам» [6, с. 14].

⁴ «<...> чем больше рука поднимается в сторону тонких струн, тем больше рука должна удаляться назад и легко скользить вдоль края деки до тех пор, пока нижняя часть большого пальца не станет опорой кисти, тогда чем больше рука опускается, тем ниже рука должна вытянуться и развернуться вперед, откуда легко понять, что тогда предплечье должно поддерживать кисть. Следуя всем движениям кисти, локоть руки не должен падать вдоль корпуса арфы, а образовывать прямую линию к центру инструмента» [6, с. 15].

⁵ Левая рука «<...> находится на весу, ее запястье не должно выгибаться» [7, с. 17], а локоть «прилегать к телу» [6, с. 14]. При исполнении «<...> приема игры у деки левую руку возможно положить на край деки» [6, с. 14].

⁶ «Левая рука <...> обычно находится чуть ниже, чем правая <...>, но при исполнении октав <...> чуть выше» [6, с. 16].

более связного и легкого исполнения. Все это направлено на увеличение экспрессивных возможностей исполнения. Процесс звукоизвлечения значительно детализируется: появляются указания о воздействующих на струны фалангах пальцев (первый – от основания или середины, остальные пальцы – от середины), движениях пальцев после отыгрывания (первый остается прямым без наклона или «ложится» на остальные, второй, третий и четвертый пальцы отдаляются от струн). Движения пальцев в момент отыгрывания характеризуют точность; пропорциональность движения пальца к длительности звука; экономия движений. Арфисты находят, что отыгрывание в разных частях струны способствует достижению разного объема звука и влияет на его окраску. Увеличивается осознание опоры, которое правое предплечье оказывает руке при игре во всем диапазоне арфы: для этого необходимо своевременное передвижение локтя. Дифференцируется положение рук на струнах: левая ниже правой.

Организация движений. Развитие музыкальной ткани и ее насыщение требуют более точной организации движений арфиста, их детализации. Формируются новые аспекты: к ранее рассмотренным параметрам подготовки пальцев, перехода из позиции в позицию, организации движений кисти и локтя добавляется новый – зрительный контроль.

Подготовка пальцев. В начале XIX века детализируются и формулируются общие условия, влияющие на подготовку пальцев: предподготовка пальцев, пропорциональность их движений, экономия движений, уточняется момент постановки пальцев.

Предподготовка пальцев. Сформулированное ранее правило о подготовке четвертого пальца под первым в восходящем направлении движения и первого пальца над остальными в нисходящем направлении дополняется рекомендацией о приближении пальцев к струне: такая «предподготовка» пальцев при смене позиции ведет к экономии времени¹.

¹ «<...> первый палец всегда подготавливают в положении над другими в нисходящем направлении движения. В восходящем направлении подготавливают под первым пальцем тот палец, который его будет сменять. При этом <...> каждый палец незаметно двигается по направлению к струне, на которую он должен встать» [6, с. 18].

О пропорциональности движений пальцев длительности звука арфисты ведут разговор впервые. Вместе с континуальностью движений, их связностью это приводит к более чистому, четкому и выразительному исполнению. В примере первый палец должен занять позицию на следующей струне только в момент отыгрывания второго¹ (рисунок 161).



Рисунок 161. Подготовка пальцев [6, с. 23]

Экономия движений – избегание лишних движений и необходимое для этого их четкое планирование – становится одним из основных элементов организации движений при игре на арфе².

Момент постановки пальцев в позицию уточняется: слишком скорая постановка может привести к призвукам, а запоздалая ведет к прерыванию мелодической линии³. Таким образом, мы заключаем, что имеется в виду гораздо большая, чем раньше, пластика движения, связанность в единое целое при экономных и пропорциональных движениях. Непрерывность (континуальность) исполнительской пластики подчеркивает сравнение ее с «карточным домиком»⁴. В этих условиях становится принципиально важной непрерывность в смене позиции.

¹ «<...> движения пальцев должны происходить без перерыва, движением, подобным движению весов» [6, с. 23]. «<...>отыгрывание струны пальцем должно быть энергично и твердо, чтобы приобрести такт <...>, при этом <...> всегда заботясь о соблюдении пропорции в движении пальцев и длительности исполняемой ноты, чтобы получить чистое исполнение и чтобы струны резонировали в зависимости от размера» [6, с. 21]; «<...> первый палец отыгрывает *mi* и ставится снова на *mi* в момент, когда второй палец отыграет» [6, с. 23].

² «<...> не следует скользить пальцем, поместив его на струну, <...> чтобы не делать два движения вместо одного и чтобы не двигаться в неверном направлении. <...> Всегда искать самый короткий путь, чтобы завершить музыкальную фразу, используя как можно меньше различных движений». [6, с. 21].

³ «<...> следует готовить заранее те пальцы, которые надо поставить первыми» [6, с. 21]; избегать «<...> слишком рано ставить пальцы – из-за возможности произведения призвуков, или слишком поздно – возможно прерывание мелодической линии» [6, с. 17].

⁴ «<...> пальцы – как карты, которые расставлены друг к другу по одной линии и, уступая импульсу первой, падают непрерывно одна на другую до последней карты» [6, с. 19].

Одновременная постановка пальцев в фигурациях в одном направлении движения остается без изменений. Новые рекомендации появляются относительно постановки пальцев в условиях ломаного движения в одной руке, в частности альбертиева баса. В этом случае постановка пальцев поочередная, то есть необходима подготовка пальцев в порядке движения, что способствует скорости исполнения¹ (рисунок 162).



Рисунок 162. Постановка пальцев в условиях ломаного движения [1, с. 18]

Переход из позиции в позицию. Рассмотрим, какие изменения произошли в способах перехода из позиции в позицию «со связыванием» и «без связывания».

Переход со связыванием. Общим правилом перехода из позиции в позицию в этой группе становится «импульсивность», с которой передаются движения от одного пальца к другому. Смена пальцев происходит без перерыва, движение должно быть подобно движению весов. При смене пальцы как бы дают импульс друг другу, что помогает точности движений, стабильности позиции и обеспечивает континуальность движений².

Связывание позиций в этот период мы наблюдаем в условиях гаммообразного движения, арпеджио, интервалов и мелодических фигураций.

Движение по типу гаммообразного

В восходящем направлении движения четвертый палец проходит под первым и встает на струну в момент или до отыгрывания первого пальца. В нисходящем направлении первый проходит над четвертым и встает на струну в момент или до отыгрывания четвертого пальца³ (рисунок 163).

¹ «Поставить третий палец на ля и первый на фа (этот палец «подготовлен»), отыграть третий и поставить второй на до. <...> в дальнейшем всегда должны быть два пальца на струнах» [1, с. 18].

² «<...> надо имитировать движение наших ног, которые, когда мы идем, взаимно поддерживают друг друга, сменяя одна другую» [6, с. 17]; «<...> движением, подобным движению весов» [6, с. 23].

³ «<...> четвертый палец, проходя под первым, будет поставлен в тот момент, когда первый палец отыгрывает» [6, с. 18] или «до отыгрывания первого» [1, с. 25]; «первый палец, пройдя над четвертым,



Рисунок 163. Переход из позиции в позицию в гаммах [6, с. 24]

При связном переходе из позиции в позицию следует не прерывать и не замедлять движение, следить за стабильностью руки: не скользить пальцами по струнам и не изменять положения запястья, пятый палец не должен нарушать естественности положения руки¹.

Арпеджио

В восходящем направлении движения четвертый палец занимает позицию в момент или до отыгрывания первого² (рисунок 164).



Рисунок 164. Переход из позиции в позицию в арпеджио [11, с. 90]

В нисходящем направлении движения первый палец занимает позицию в момент отыгрывания четвертого или немедленно (до отыгрывания второго)³ (рисунок 165).



Рисунок 165. Переход из позиции в позицию в арпеджио [11, с. 90]

будет поставлен в момент, когда четвертый палец отыгрывает» [6, с. 18] или «до отыгрывания четвертого» [1, с. 25].

¹ «Смену позиции <...> производить без перерыва и не замедляя движение. <...> палец на струне не должен скользить, следует не поворачивать запястье ни вверх, ни вниз» [6, с. 19]. Во время подкладывания четвертого пальца под первым <...> пятый палец держать слегка в сторону, чтобы он не мешал другим пальцам» [6, с. 20].

² «<...> четвертый палец переходит на следующую позицию в момент, когда первый палец отыгрывает <...>» [6, с. 17]; «<...> четвертый палец занимает позицию до отыгрывания первого» [11, с. 90].

³ «<...> первый палец переходит на следующую позицию в момент, когда четвертый палец отыгрывает <...>» [6, с. 17], «<...> первый палец следует поставить на новую позицию немедленно, до отыгрывания второго» [11, с. 90].

Интерваллы

В условиях интерваллов в одном и ломаном направлении движения переход осуществляется со связкой, следуя общему правилу «импульсивности» движений: перед отыгрыванием одного пальца следующий необходимо поставить в новую позицию (рисунок 166).



Рисунок 166. Переход из позиции в позицию в интервалах:

а) [6, с. 17], б) [11, с. 91]

Мелодические фигурации

В переходе из позиции в позицию в условиях мелодических фигураций в разных направлениях движения обращает на себя внимание подкладывание второго и третьего пальца над четвертым и второго над третьим (рисунок 167) в нисходящем направлении движения. Это связано с более близким положением к первому пальцу второго, чем четвертого, что облегчает работу первого пальца. Особая ценность такой аппликатуры состоит в достижении связности, legato во фразе¹.



Рисунок 167. Подкладывание пальцев [6, с. 31]

¹ «<...> проходить вторым пальцем над третьим и над четвертым при игре вниз, а также третьим над четвертым <...>» [6, с. 31]; «<...> такая аппликатура удобна для правой руки <...> после подкладывания второго пальца легче использовать опять первый палец, так как он ближе ко второму пальцу, чем к четвертому» [9, с. 27]. Особенно она «подходит для музыкальных фраз, которые нуждаются в связывании» [6, с. 31].

Переход из позиции в позицию со связкой обеспечивает руке больше стабильности, ее движениям – континуальность. Все это помогает достигать требуемого качества исполнения: четкого, сильного звука при любой скорости¹.

Переход без связывания. В рассматриваемый период появляется и переход из позиции в позицию без связывания в условиях гаммообразного движения. В восходящем направлении движения следует подвести три пальца под первым до его отыгрывания и приблизить их к следующей позиции или даже избегать этой подготовки. В любом случае поставить пальцы на струны надо только после отыгрывания первого, при этом возможно минимальное движение кисти вверх² (рисунок 168).



Рисунок 168. Переход из позиции в позицию в гаммах [11, с. 81]

Постановку четвертого пальца перед отыгрыванием первого арфисты (Крумпахольц, де Жанлис) считают неудобным, обосновывая это неестественностью движений. По их мнению, такая постановка отрицательно влияет на качество звука и чистоту исполнения³. Об организации движений в нисходящем направлении движения разговор менее подробный, Крумпхольц считает ее более простой: первый палец следует приближать заранее к струне, на которую ему надо встать сразу после отыгрывания четвертого⁴ (рисунок 169).

¹ «<...> даже при самой большой скорости все звуки должны слышаться очень отчетливо и с одинаковой силой» [11, с. 91].

² «Как только первый палец отыграл, быстро поставьте четыре пальца в следующую позицию и завершите гамму, <...> ограничиваясь при этом незаметным поднятием запястья и кисти» [7, с. 19]. «Для подготовки подвести три пальца под первым до того, как он отыграет, приблизить их к месту, которое они должны занимать, чтобы продолжить гамму» [11, с. 81].

³ «<...> кисть делает трудный изгиб; четвертый палец приобретает привычку опережать два других пальца, потому что он обязан тянуться к первому» [11, с. 81]. «<...>из скрещивания пальцев вытекает неприятный звук, образующийся из-за сближения вибрирующих четвертой и пятой ноты. К тому же исполнение и чистота от этого не выигрывают, а теряют» [7, с. 19].

⁴ «<...> следить за постановкой первого пальца над другими пальцами и заранее приближать его к струне, на которую ему следует встать» [11, с. 82].

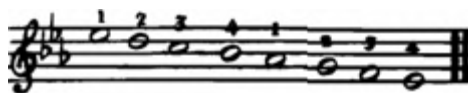


Рисунок 169. Переход из позиции в позицию в гаммах [11, с. 81]

В целом при переходе из позиции в позицию без связывания следует избегать излишних движений, при этом надо следить за ровностью звучания, избегать его прерывания (паузы). Возможно минимальное подчеркивание первого звука каждой позиции¹.

Организация движений кисти и локтя. В трактатах начала XIX века арфисты ведут разговор о движениях кисти и локтя в условиях исполнения «с покиданием струн» и «без покидания струн».

Исполнение с покиданием струн. В исполнении с покиданием струн, а именно в аккордово-интервальной технике, организация кистевого движения остается без значительных изменений. Но из подчеркиваемой готовности пальцев к занятию следующей позиции можно заключить, что увеличивается важность степени активности исполнительского внимания² (рисунок 170).



Рисунок 170. Движение параллельными октавами [6, с. 49]

Исполнение без покидания струн. Впервые приведенные рекомендации по движениям кисти при исполнении без покидания струн (то есть со связыванием позиций) заключаются в том, чтобы кисть сохраняла стабильное положение, слегка скользила по деке вверх и вниз, при этом пальцы находятся на середине

¹ «<...> следить за ровностью звучания и не производить больших движений» [11, с. 81]. В момент смены позиции «<...> сделайте замедление, но ровно и без пауз. <...> пусть на подъеме слышится немного больше нота, взятая четвертым пальцем, а на спуске – нота, взятая большим пальцем» [7, с. 21].

² «<...> пальцы должны всегда сохранять одну и ту же позицию, оставаясь напротив струн, чтобы быть всегда готовыми их взять» [6, с. 48].

струн¹. Добавляются и новые сведения о поведении кисти при использовании пятого пальца: для облегчения исполнения арпеджио она должна производить легкое волнообразное движение. Мизинец при подкладывании четвертого пальца не должен нарушать естественного положения остальных пальцев – это дополняет новые представления о пластике руки².

При работе над трелью, начиная работу в медленном темпе, запястье не должно производить движений. Прибавляя темп, следует добавить небольшие движения запястья, они должны быть согласованы с движениями пальцев. Именно это «рычаговое» движение запястья придает звуку яркость, динамическую и агогическую гибкость³.

В этот период формируется правило о смене позиции кисти, а именно указание на ее зависимость от исполняемого ритмического рисунка. В пунктирном ритме, в целях точного воспроизведения ритмического рисунка, кисть меняет положение только на длинном звуке⁴ (рисунок 171).

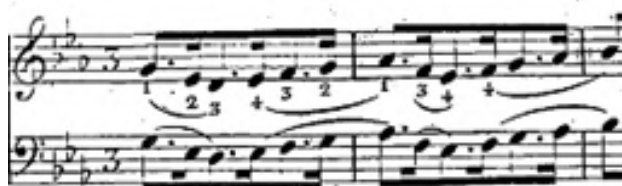


Рисунок 171. Смена позиции в условиях пунктирного ритма [6, с. 39]

¹ «<...> следует избегать поворачивания запястья вверх или вниз»; «<...> пальцы на всей продолжительности фигурации находятся на середине струн <...>» [6, с. 19].

² «В арпеджио с использованием мизинца рука должна иметь небольшое волнообразное движение, которое сильно облегчает их исполнение» [7, с. 22]; «Проводя четвертый палец снизу при исполнении гамм надо еще следить за тем, чтобы держать мизинец слегка в сторону, чтобы он не мешал другим пальцам» [6, с. 19]; «Запястье должно слегка скользить, опираясь на край деки, как поднимаясь, так и спускаясь» [6, с. 17].

³ Трель начинать исполнять «медленно только двумя первыми пальцами, воздерживаясь поворачивать запястье» [6, с. 89]; «<...> движения производить только пальцами, <...> держать их мягкими <...>» [7, с. 20]; «<...> следя за ровностью звучания и прибавляя темп, добавить некоторое движение запястья, которое согласуется с движениями пальцев. <...> Движение запястья придаст трели силу и яркость <...>, мощь, как в динамическом, так и агогическом плане <...>. Следует избегать встряхивания рукой, чтобы не нарушить жесткость, делая изгибы, противоположные движению пальцев» [6, с. 89].

⁴ «<...> кисть меняет положение только на интервал от длинного звука до короткого, что позволяет не нарушать ритм» [6, с. 39].

О зрительном контроле. Появляется новый аспект в организации движений – зрительный контроль. Движения глаз исполнителя при смене позиции должны быть экономичными и хорошо спланированными. Смотреть на струны следует только при смене фразы или значительных скачках¹.

В первой четверти XIX века подготовка пальцев, пропорциональность, экономия, континуальность движений пальцев, более точная постановка пальца на струну, вместе с гораздо большей, чем раньше, пластикой движений ведут к связанности в единое целое при экономных и пропорциональных движениях. Большинство авторов трактатов соглашается с тем, что переход из позиции в позицию со связкой обеспечивает руке больше стабильности, ее движениям – континуальность. Это направлено на достижение требуемого качества исполнения: четкого, сильного звука в условиях любой скорости. Для достижения этих качеств, однако, Крумпхольц и де Жанлис предлагают переход без связывания, считая движения руки при этом более естественными. Во всех случаях описание движений запястья подчеркивает «органику» движений, к которой стремятся арфисты. Стремление к органичности движений подчеркивается и впервые замеченной зависимостью смены позиции от ритмической структуры фразы. Для овладения более детальным аппаратом вводится новый элемент организации – зрительный контроль и увеличивается значимость активного исполнительского внимания.

Об аппликатуре. Проследим изменения, которые произошли в выборе аппликатуры, ее записи, а также эволюцию аппликатурных принципов, применяемых арфистами в гаммах, гармонических интервалах, и рассмотрим применение аппликатуры в особых случаях.

О выборе аппликатуры. Стремление к экономии движений, прозвучавшее на раннем этапе при выборе аппликатуры, конкретизируется, расширяются

¹ «Последовательность нот, принадлежащих одной и той же фразе, должна быть сыграна, не глядя на пальцы, чтобы приучить их вставлять на струны через простое чтение музыки» [6, с. 40]; «Ученика следует как можно раньше отучить от частого взгляда на струны. <...> Только при значительных скачках можно <...> быстро посмотреть на струны, чтобы найти позицию» [1, с. 25].

«средства» экономии. Общая рекомендация об «избегании бесполезных движений» [11, с. 79] дополняется впервые отмеченными деталями:

- для исполнения каждой музыкальной фразы следует использовать как можно меньше различных движений¹;
- следует экономно и рационально использовать смены позиции с перемещением кисти: избегать смены позиции с кистью на коротких звуках, использовать все доступные пальцы²;
- избегать постановки неиспользуемых пальцев на струны, что ведет к ненужным и лишним движениям³;
- предварительная постановка пальцев по возможности на все звуки фигурации содействует экономии движений⁴.

Выбор аппликатуры не только становится более детальным, но и обретает определенную структуру, а именно зависимость от конструкции музыкальной фразы⁵; в фигурациях первый палец всегда завершает позицию наверху⁶; выбор аппликатуры не зависит от регистра⁷.

Запись аппликатуры. Правила записи аппликатуры, сформировавшиеся на раннем этапе, расширяются (с точки зрения оформления фразы) и «визуализируются». Для этого позиция каждой фразы, которую следует исполнять без покидания струн, отмечается дуговой линией. Исполнитель охватывает глазом всю фразу и позиционную структуру, необходимую для ее исполнения⁸ (рисунок 172).

¹ «<...> искать самый короткий путь, чтобы завершить музыкальную фразу, используя как можно меньше различных движений» [6, с. 21].

² «<...> менять положение кисти следует только столько раз, сколько этого требует пассаж <...>, используйте все имеющиеся в распоряжении пальцы до первой паузы» [11, с. 78].

³ «<...> не следует ставить пальцы на звуки, которые не должны использоваться, потому что это будет двойная трата времени, чтобы убрать пальцы и перенести их на другие струны» [6, с. 21].

⁴ Об этом говорят Крумпхольц, Бакофен, Дезаргю, де Жанлис.

⁵ «<...> выбирать аппликатуру в зависимости от конструкции музыкальной фразы <...>» [6, с. 21].

⁶ «Следует выбирать аппликатуру так, чтобы первый палец всегда был готов занять самую высокую ноту в исполняемом пассаже» [6, с. 21].

⁷ «<...> на арфе аппликатура не зависит от регистра <...>» [9, с. 34].

⁸ «<...> этот способ помогает научить учеников различать конструкцию музыкальной фразы независимо от цифр, которые отмечают аппликатуру: следует ставить в начало каждой фразы маленькую кольцевую линию, которая показывает, что нужно ставить одновременно столько пальцев, сколько цифр под кружком: это будет предупреждать, что нужно брать все следующие ноты одну за другой без перерыва,



Рисунок 172. «Позиционная» запись аппликатуры [6, с. 43]

В приведенных примерах видна непосредственная связь художественно-смысловых и технически-исполнительских компонентов, что характеризует формирующуюся пластику исполнительского аппарата.

Аппликатурные принципы гамм и гармонических интервалов. Аппликатура гамм в пределах двух октав наиболее подробно рассмотрена в трактате Крумпхольца. В восходящем направлении движения выбор аппликатуры в пределах одной октавы основан на количестве исполняемых звуков, первый палец должен завершать позицию. Позиции из двух, трех, четырех звуков имеют соответственно аппликатуру: первый, второй; первый второй, третий; первый второй, третий, четвертый пальцы (рисунок 173).



Рисунок 173. Аппликатура в гаммообразных построениях (двух-четырёхзвучных) [11, с. 80]

В пятизвучных позициях первый палец используется повторно, шестизвучные исполняются двумя позициями: или симметричными по три пальца, или первая позиция длиннее. В семизвучных построениях используются две позиции: четыре и три пальца (первая – длиннее) (рисунок 174).

не покидая струн, до тех пор, пока не встретится другой кружок, который в свою очередь послужит знаком, чтобы покинуть струны и переставить пальцы на звуки следующей фразы, соблюдая те же правила» [6, с. 21].



Рисунок 174. Аппликатура в гаммообразных построениях (пяти-семизвуковых).
[11, с. 80]

В последовательности длиннее, чем одна октава, аппликатура аналогична. При этом сохраняется с более раннего периода способ исполнения одного дополнительного звука после позиции первым пальцем, с повтором (рисунок 175).



Рисунок 175. Аппликатура в гаммообразных построениях длиннее, чем одна октава [11, с. 80]

Правило об окончании всех построений первым пальцем становится обязательным¹. Длина позиций и их последовательность еще не фиксируется: гамму на две октавы арфисты начинают с четырехзвучной позиции или с трехзвучной (рисунок 176).

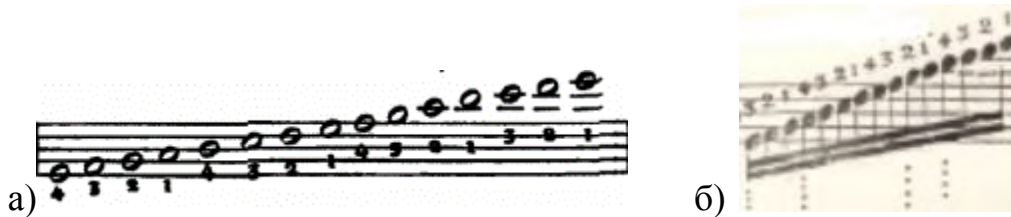


Рисунок 176. Начало гаммы с четвертого пальца (а) и с третьего (б):
а) [11, с. 80], б) [7, с. 30]

В нисходящем направлении движения все позиции начинаются с первого пальца. До четырех звуков используются последовательно пальцы с первого до четвертого (рисунок 177).

¹ Об этом говорят Крумпхольц, Дезаргю, де Жанлис.



Рисунок 177. Аппликатура в гаммообразных построениях (двух-четырёхзвучных) [11, с. 80]

В начале пятизвучной позиции повторно используется первый палец, в шестизвучной – возможны симметричный вариант по три пальца и несимметричный, в котором первая позиция короче (рисунок 178).

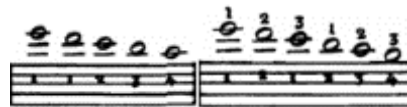


Рисунок 178. Аппликатура в гаммообразных построениях (пяти-шестизвучных) [11, с. 80]

Семизвучные позиции имеют более короткую первую позицию (рисунок 179).

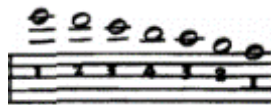


Рисунок 179. Аппликатура в гаммообразных построениях (семизвучных) [11, с. 80]

В построениях длиннее одной октавы мы отмечаем начало с длинных, четырехпальцевых позиций, а окончание построений различными пальцами (рисунок 180).

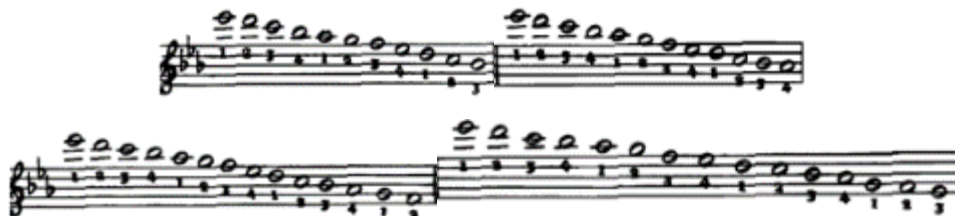


Рисунок 180. Аппликатура в гаммообразных построениях длиннее, чем одна октава [11, с. 80]

Особенно следует отметить, наряду с повторным использованием первого пальца в начале построений, подкладывание в их конце второго пальца над четвертым (рисунок 181).



Рисунок 181. Подкладывание второго пальца над четвертым [11, с. 80]

Итак, по сравнению с предыдущим периодом отметим формирование правила о завершении позиции в восходящем направлении движения первым пальцем, а также исчезновение «капсульной» аппликатуры и утверждение «проходящей», основанной на четырехпальцевой позиции. С раннего этапа остается повторное использование первого пальца и подкладывание второго пальца над четвертым в нисходящем направлении движения. В семизвуковых позициях первая позиция длиннее (восходящее направление движения) или короче (нисходящее направление движения).

Аппликатура гармонических интервалов. В аппликатуре гармонических интервалов сохраняется общий момент – исполнение верхнего звука первым пальцем¹. Исполнение секунд, терций, кварт первым и вторым пальцами, а квинт – первым и третьим остается без изменений². В сексте используются теперь первый и третий пальцы, а в интервалах шире – первый и четвертый.

Варианты аппликатуры в интервальных последовательностях. В рассматриваемом периоде арфисты предлагают разнообразные аппликатурные варианты для исполнения последовательностей гармонических интервалов. Терции в восходящем направлении движения исполняются первым и вторым пальцами, с чередованием второй/четвертый и первый/третий, а также скольжением второго и третьего пальцев (рисунок 182).

¹ «<...> высокий звук исполняется всегда первым пальцем» [11, с. 79].

² С применением основных аппликатурных правил интервалов согласны Крумпхольц, Хейзе, Бакофен, Дезаргю.



Рисунок 182. Аппликатура терций в восходящем направлении движения
[6, с. 76]

В нисходящем направлении движения в быстром темпе используется скольжение первым пальцем и чередование в нижнем голосе второго, третьего, четвертого пальцев (рисунок 183).



Рисунок 183. Аппликатура терций в нисходящем направлении движения
[11, с. 91]

В условиях ломаного движения в быстром темпе чередуются первый/второй и второй/третий пальцы (рисунок 184).



Рисунок 184. Аппликатура терций в условиях ломаного движения [6, с. 79]

Последовательность кварт в нисходящем направлении движения исполняется скольжением первого пальца и чередованием в нижнем голосе второго/третьего или второго/третьего/четвертого (в триольном рисунке) (рисунок 185).



Рисунок 185. Аппликатура кварт в нисходящем направлении движения
[6, с. 79]

В условиях ломаного движения используются первый и второй пальцы (рисунок 186).



Рисунок 186. Аппликатура кварт в условиях ломаного движения [6, с. 79]

Последовательности секст в нисходящем направлении движения исполняются со скольжением первого пальца и чередованием третьего/четвертого пальцев в нижнем голосе (рисунок 187).



Рисунок 187. Аппликатура секст в нисходящем направлении движения
[6, с. 80]

В ломаном движении последовательности секст исполняются первым/третьим пальцами, чередованием первого/третьего и второго/четвертого пальцев (рисунок 188) или (для связного исполнения в условиях триольного рисунка) чередованием первого/третьего и первого/четвертого со скольжением первого пальца вниз (рисунок 189).



Рисунок 188. Аппликатура секст в условиях ломаного движения [6, с. 80]



Рисунок 189. Аппликатура секст в условиях ломаного движения [6, с. 80]

В движении параллельными октавами в нисходящем направлении используется скольжение первым пальцем и чередование третьего/четвертого в нижнем голосе (рисунок 190).



Рисунок 190. Аппликатура октав в нисходящем направлении движения [6, с. 80]

В ломаном движении последовательности октав исполняются первым/четвертым пальцами (рисунок 191).



Рисунок 191. Аппликатура октав в условиях ломаного движения [6, с. 80]

В целом можно отметить, что основная аппликатура гармонических интервалов остается без особых изменений по сравнению со второй половиной XVIII века. Значительно расширяются возможности использования вариантов аппликатуры в особых видах фактуры, чего требует усложняющийся рисунок музыкальной ткани.

Особые аппликатурные варианты

Чередование пальцев. В начале XIX века возрастает внимание арфистов к использованию чередования пальцев¹ в следующих условиях. При исполнении двух последовательных звуков, особенно принадлежащих одной фразе², в интервальных последовательностях параллельными терциями и квинтами в нижнем голосе чередуются второй и третий пальцы, что облегчает исполнение и контролирует перенапряжение руки³ (рисунок 192). В исполнении трели чередование пальцев помогает достичь динамического разнообразия, ритмической гибкости и продолжительности трели⁴ (рисунок 193).

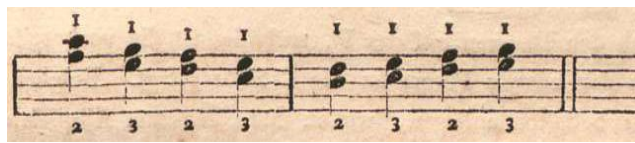


Рисунок 192. Чередование пальцев в интервальных последовательностях [1, с. 17]



Рисунок 193. Чередование пальцев в трели [11, с. 79]

¹ Об этом пишут Крумпхольц, Бакофен, Дезаргю.

² «Избегать <...> брать два последовательных звука одним и тем же пальцем, особенно когда они принадлежат к одной и той же фразе» [6, с. 21]; «<...> не исполняйте два звука подряд одним и тем же пальцем» [11, с. 79].

³ «<...> чередование приводит в движение большее количество пальцев, что предохраняет руку от перенапряжения и намного облегчает исполнение» [1, с. 21].

⁴ Чередование второго и третьего пальцев в трелях позволяет их исполнять «более продолжительное время» [11, с. 79], «<...> придать трелям динамическую разнообразность и ритмическую свободу» [6, с. 51].

В рассматриваемом периоде арфисты видят чередование пальцев как один из важных элементов складывающегося исполнительского аппарата, который прокладывает путь к облегчению исполнения путем контроля напряжения руки, увеличивает динамические и агогические возможности исполнения.

С другой стороны, мы наблюдаем «кристаллизацию» правил использования одинаковых пальцев. Такая аппликатура применяется в фигурациях фактурного плана для достижения регулярности звучания (рисунок 194). При исполнении на одинаковых струнах используются два соседних пальца (рисунок 195).



Рисунок 194. Аппликатура без чередования пальцев в фигурациях
[6, с. 50]



Рисунок 195. Аппликатура без чередования пальцев при исполнении
на одинаковых струнах [6, с. 106]

Растяжка пальцев. Мы отмечаем рост интереса арфистов к развитию растяжки между пальцами. В связи с анатомическим строением руки не все пальцы имеют одинаковую степень растяжки, особенно сложна растяжка для третьего и четвертого пальцев¹. Дезаргю наиболее активно ведет разговор о растяжке пальцев для облегчения исполнения определенных фактурных комбинаций. Например, необходима растяжка между третьим и первым пальцами в интервалах септимы и октавы (рисунок 196).

¹ «<...> первый и второй пальцы намного проще растянуть на октаву, чем третьим и четвертым взять квинту» [1, с. 22].

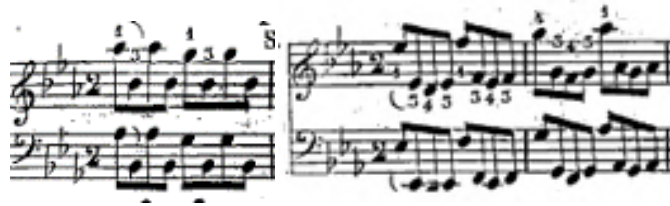


Рисунок 196. Растяжка между первым и третьим пальцами [6, с. 50]

Растяжка между вторым и третьим пальцами при исполнении квинты и септимы, а между вторым и четвертым – септимы (рисунок 197).



Рисунок 197. Растяжка между вторым и третьим, вторым и четвертым пальцами [6, с. 50]

Новые задачи требуют от исполнителя не только владения своим аппаратом, но и превышения существующих физиологических ресурсов. «Интенсификация» фактуры требует более развитой аппликатурной системы, одним из средств которой является растяжка пальцев на широкие интервалы. Арфисты рассматриваемого периода используют растяжку между первым и третьим, вторым и третьим, вторым и четвертым пальцами.

Чередование и перекидывание рук. Исполнение сложных фигурационных элементов, которые иначе являются «неестественными» для исполнения на арфе, становится возможным благодаря более развитому применению чередования рук. Особенно видна разница удобства аппликатуры в сравнении¹. В следующих примерах верхняя аппликатура – «удобная» (с чередованием рук), нижняя – «неудобная» (одной рукой) (рисунок 198).

¹ Сложные «<...>» фигурации «<...>» при исполнении двумя руками производят хороший эффект» [1, с. 23].



Рисунок 198. Сравнение аппликатуры с чередованием рук и без чередования
[1, с. 23]

Очевидно, что в рассматриваемый период увеличивается связь художественно-смысловых и технически-исполнительских компонентов, что характеризует формирующуюся пластику исполнительского аппарата. В аппликатуре это приводит к расширению и уточнению средств экономии движений. Выбор аппликатуры начинает оформляться в определенную систему: увеличивается его зависимость от конструкции музыкальной фразы, арфисты более организованно подходят к выбору аппликатуры. В гаммообразном движении формируется правило о завершении позиции наверху первым пальцем, исчезает вариант «капсульной» аппликатуры и утверждается тип «проходящей», основанной на четырехпальцевой позиции. Усложняющийся рисунок музыкальной ткани требует расширения возможностей использования вариантов аппликатуры, ощущается необходимость в более рациональном, удобном использовании пальцев. Появляется использование таких вариантов аппликатуры в гармонических интервалах, как скрещивающиеся пальцы с растяжкой, скольжение первым пальцем, вторым и третьим. При этом обращает на себя внимание зависимость не только от темпа исполнения, но и от степени связанности звуков и направления движения. Значительно чаще используется чередование пальцев. С одной стороны, оно помогает физическому аспекту исполнения: контролируется напряжение руки, что облегчает продолжительность исполнения того или иного приема. С другой – чередование позволяет достигать разнообразия динамики, ритмической гибкости и контроля над фразировкой. Использование одинаковых пальцев применяется для достижения однородного звучания в фактурных фигурациях. В арфовый обиход вводится использование в игре пятого пальца, скольжения различными пальцами, интенсивнее применяется

растяжка между пальцами. В целом подход к использованию пальцев рационализируется, что необходимо при возрастающих виртуозных требованиях к исполнению, его музыкальной интенсификации в смысле звука и фразировки.

О педальной технике. Обогащение гармонии в романтическом стиле музыки требует от исполнителя более виртуозного владения педалями. Рассмотрим, какие изменения произошли в правилах обращения с педалями и целях их использования.

Правила обращения с педалями. Правила педальной техники обретают организацию и детализируются¹:

- движения ног не должны мешать стабильности посадки исполнителя, следует следить за правильным положением ноги во время нажатия педали (носком ступни, каблук внизу)²;
- необходима хорошая координация движений ног, своевременные и точные движения должны быть согласованы с ритмической организацией музыкального текста³;
- следует хорошо планировать очередность смены педалей, в соответствии с порядком их применения⁴;
- изменение положения педалей не должно мешать чистоте исполнения: действия с педалями следует производить бесшумно, избегая резких движений⁵.

Как и в более ранний период, арфисты различают два основных способа фиксации педалей (педаль без фиксации⁶ и фиксированная педаль⁷).

¹ «<...> теория педалей легка в освоении <...>» [11, с. 83].

² «Ноги должны работать так, чтобы их движение не передавалось телу» [11, с. 85]; «<...> чтобы, нажимая ногой на педаль <...> каблук был всегда снаружи<...>» [6, с. 60].

³ «<...> не следует ждать последнего момента, чтобы нажать педаль или ее отпустить; и если последовательность звуков не позволяет распорядиться ею заранее, надо держать ногу над ней, чтобы нажать или отпустить в подходящий момент, чтобы не помешать точности размера» [11, с. 84].

⁴ «<...> сначала изменять педаль, которая нужна первой, чтобы иметь время ее зафиксировать или поставить ногу на другие» [6, с. 62].

⁵ «Когда педаль задействована, не надо торопиться отпускать ее, так как последние вибрации ноты иногда продолжают и заставляют звучать фальшивый звук или издают неприятный лязг» [11, с. 84].

⁶ «<...> ставят ногу на педаль и, когда она больше не нужна, ногу отпускают» [6, с. 60].

⁷ «<...> нажимают на педаль носком ноги и притягивают ее на себя боковым движением, чтобы зафиксировать ее в зарубке, <...> это называется зафиксировать педаль» [6, с. 60].

Новым является нажатие двух и трех (Дезаргю, Бакофен) педалей одной ногой одновременно при появлении двух или трех случайных знаков альтерации. Для этого нога ставится на две или три соседние педали, одновременно их опускает и отпускает, когда полутона не нужны. Бакофен советует загнуть педаль G к корпусу арфы, если надо опустить только педали F и A¹.

Вызывает интерес новая рекомендация об использовании педалей ребенком: он должен устойчиво стоять на ногах, чтобы при возникновении надобности мог одной ногой нажать на педаль².

О целях применения педалей. Энгармоническая замена звука. В рассматриваемый период энгармоническая замена звука применяется более расширенно. Как и ранее, она используется в целях воспроизведения звука, который иначе невозможно исполнить в заданной тональности³ (рисунок 199).

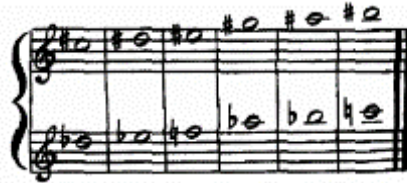


Рисунок 199. Схема энгармонической замены звуков [11, с. 84]

Новым является применение энгармонической замены звука для достижения точности исполнения и его скорости⁴ (рисунок 200).

¹ «Когда нет времени зафиксировать одну педаль, а ногу поставить на другую <...>. Если две педали являются смежными, как ми/фа и си/до, тогда нажимают с силой на обе педали одновременно, чтобы получить два необходимых полутона, и затем их отпускают; но если нужны две педали, между которыми есть еще одна педаль, тогда ставят ногу на три педали одновременно, то есть на фа, соль, ля, чтобы получить два полутона фа, ля, и затем их отпускают, чтобы продолжить другой пассаж, если педали больше не нужны» [6, с. 74]; «<...> если надо изменить одновременно педали фа и ля, среднюю между ними педаль соль <...> можно загнуть к корпусу арфы <...>» [1, с. 45].

² «<...> ребенок должен стоять прямо и так крепко на ногах, чтобы он смог удержаться на одной ноге, когда ему надо будет вытянуть другую и нажать на педаль» [6, с. 12].

³ «Когда есть проходящий знак, относящийся к звуку, педаль которого уже занята, можно заменить его другим звуком, согласно следующей таблице» [11, с. 84]; «<...> можно заимствовать тон у других звуков <...>, которые, повышенные или пониженные, дают эквивалент полутона, который нужен» [6, с. 61].

⁴ «<...> можно энгармонически заменить звук для <...> быстроты и точности исполнения <...>» [6, с. 73].

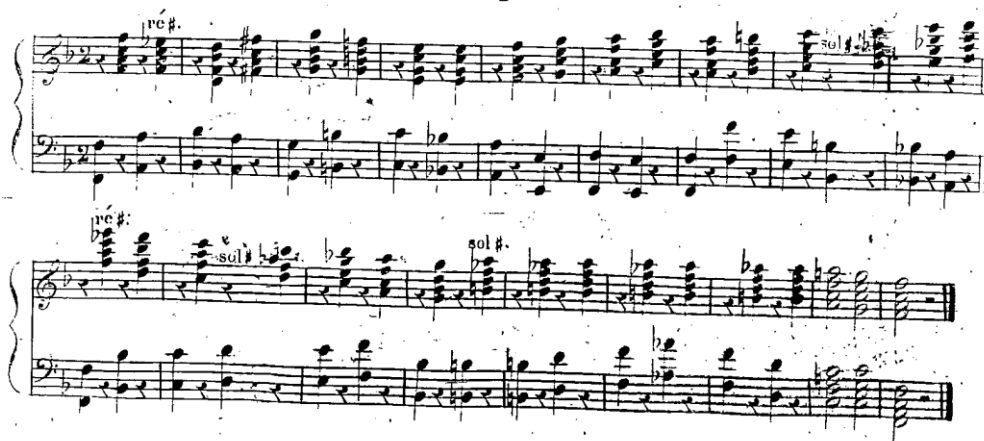


Рисунок 200. Применение энгармонической замены в аккордовой последовательности [6, с. 75]

О восьмой педали. Новые эстетические требования к качеству звука, расширению его колористической палитры ведут к поискам арфистов в области звуковых возможностей инструмента. Одним из новшеств является использование восьмой педали. Восьмая, дополнительная педаль применяется с эстетической целью: украшения звука, производимого струнами, его усиления, адаптации звука к характеру произведения и его экспрессии. Применение педали зависит от вкуса исполнителя и экспрессивности музыки¹. Педаль расположена на задней стороне корпуса арфы, с помощью ее нажатия открываются затворки, расположенные в корпусе арфы, которые оказывают влияние на силу звука² и создают разнообразные его варианты: постепенное усиление и ослабление звука, внезапное его усиление или создание волнообразного эффекта. Например, воздействие педалью на взятый аккорд создает волнообразный эффект его продолжающегося звука. Особенно эффектен такой прием в медленных темпах. Однако применять его следует в подходящих местах и «экономно» – иначе он не произведет должного эффекта³.






¹ « <...> педаль служит для украшения, то есть усиливает звуки или заставляет их колебаться в соответствии с характером или экспрессией, которую хотят придать исполняемому отрывку; <...> хороший вкус и экспрессия, которые могут дать привычку пользоваться педалью <...>» [6, с. 61].

² В трактате Крумхольца речь идет о восьмой педали, управляющей затворками (см. Главу 1, с. 15-16). О восьмой педали говорят также Кузино (второе издание), Хербст, де Жанлис, Дезаргю.

³ «Педаль <...> расположена позади корпуса, служит для усиления звуков путем открытия клапанов, сделанных в корпусе арфы. Когда берут аккорд и вибрация еще сохраняет свою силу, если несколько раз воспользоваться этой педалью, звук продолжается волнообразно, что производит большой эффект, особенно в адажио: но если хотят извлечь выгоду из этого способа, надо использовать его вовремя, а не расточать бездумно; так как тогда эффект теряется <...>» [11, с. 85].

Обозначения эффектов, производимых восьмой педалью, находим у Крумпхольца (таблица 6).

Таблица 6 – Звуковые эффекты и их обозначение

Эффект	Обозначение
Постепенное усиление звука	
Клапаны в открытом состоянии	
Постепенное закрытие звука	
Внезапное усиление звука и немедленное его ослабление	
Придание звуку волнообразного звучания	

Использование восьмой педали технологически схоже с использованием остальных педалей: нога оказывает на нее воздействие нажатием сверху. Для достижения волнообразного звука педаль следует «качать» вверх – вниз, а для усиления звука задержать ее в нижнем положении¹.

В рассматриваемый период мы наблюдаем, что педальная техника обретает более стройную организацию, расширяется круг целей использования педалей. Увеличивается внимание к координации движений ноги, к точности движений, их своевременности и спланированности. Новым является изменение двух и трех педалей одной ногой одновременно и рекомендации об использовании педалей детьми. Использование энгармонической замены звука стало применяться не только в целях исполнения иначе неисполнимых звуков, но и для достижения более удобного, виртуозного исполнения и удобства аппликатуры. Поиски в области звука приводят арфистов к использованию восьмой педали, с помощью которой расширяются тембральные и звуковые возможности инструмента.

О левой руке. Развитие фактуры в рассматриваемый период ведет к более интенсивной нагрузке на левую руку, как следствие увеличивается внимание

¹ «<...> как и для других педалей, ставят ногу сверху, чтобы увеличить силу звуков через открывание створок, которые находятся в корпусе инструмента, или ее качают, чтобы вызвать колебания звука, или ее задерживают, чтобы поддержать силу звуков <...>» [6, с. 61].

арфистов к организации работы левой руки. Рассмотрим, какие рекомендации они дают в отношении позиций руки, использования опорных пальцев, положения руки на струнах; как, по их мнению, следует работать над развитием левой руки и какой должна быть жестикуляция.

О позициях левой руки. Более четко формируются две основные позиции левой руки – закрытая и открытая; кроме того, дифференцируются области их применения. Закрытая позиция используется для исполнения: фигураций, аккордов, узких интервалов, изредка – одноголосного баса; открытая позиция руки необходима для исполнения октав, одноголосного баса.

Закрытая позиция. Технология исполнения в этой позиции определяется более четко: запястье принимает положение, соответствующее направлению линии руки. Для обеспечения опоры руке важна предварительная постановка пальцев на струны, а именно связный переход из позиции в позицию¹. Уточняются области применения закрытой позиции. Она используется в условиях:

- линии баса по звукам аккорда² в узком (рисунок 201) и широком (рисунок 202) расположениях;



Рисунок 201. Исполнение линии баса в узком расположении [1, с. 31]

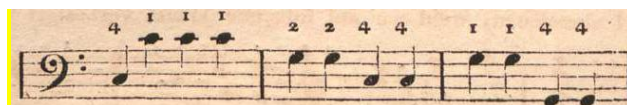


Рисунок 202. Исполнение линии баса в широком расположении [1, с. 33]

- альбертиева и триольного баса (рисунок 203), а также репетиций (рисунок 204).

¹ «<...> запястье прямое согласно направлению линии руки» [11, с. 77]; «<...> должно быть ни вогнутым, ни выпуклым» [7, с. 18]; «<...> рука находится в воздухе, не имеет опоры, <...> надо заранее подготавливать пальцы на звуки исполняемой позиции, <...> прежде чем покинуть позицию, подготовить палец для следующей позиции» [11, с. 83].

² «<...> линию баса по звукам аккордов удобнее исполнять в позиционном положении» [1, с. 31].

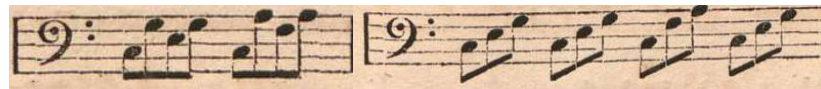


Рисунок 203. Альбертиев бас, триольный бас [1, с. 33]



Рисунок 204. Репетиции звука в басовой линии [1, с. 33]

Открытая позиция используется в условиях диатонически восходящего баса, в частности – в близком расположении к правой руке¹ (рисунок 205).



Рисунок 205. Близкое расположение линии баса и фигурации [1, с. 33]

Опорные пальцы применяются арфистами в этот период чаще и в более разнообразных ситуациях, а именно в условиях одноголосного баса в медленном темпе, октав и репетиций.

Одноголосный бас в медленном темпе исполняется первым пальцем, а остальные пальцы являются опорными, позиция ставится одновременно на струны² (рисунок 206).

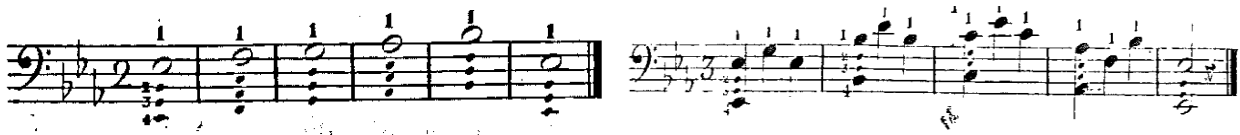


Рисунок 206. Применение опорных пальцев при исполнении линии баса [6, с. 53]

¹ «<...> диатонически восходящий бас в близком расположении к правой руке играется первым пальцем» [1, с. 33].

² «<...> ставят четыре пальца на струны одновременно на первую позицию аккорда» [6, с. 51].

При исполнении октав одновременно или вразбивку один или два пальца стоят на струнах для придания опоры¹ (рисунок 207).



Рисунок 207. Применение опорных пальцев в октавах:

а) [1, с. 33], б) [6, с. 53]

Репетиции первым пальцем следует исполнять с использованием двух средних пальцев в качестве опоры (рисунок 208).



Рисунок 208. Применение опорных пальцев в репетициях [6, с. 53]

Мы видим, что области применения опорных пальцев значительно расширяются. Новыми являются замечания о технике применения опорных пальцев: запястье левой руки находится в естественном положении, пальцы стоят не очень глубоко на струнах². Впервые озвучивается способ записи опорных пальцев: мелкими нотами, на которые ставятся пальцы для опоры³ (рисунок 209).



Рисунок 209. Запись опорных пальцев [6, с. 53]

¹ «<...> двумя пальцами вместе или поочередно <...>» [6, с. 51].

² «<...> пальцы следует не слишком углублять в струны, запястье левой руки не должно быть ни вогнутым, ни выпуклым» [7, с. 18].

³ «Маленькие ноты <...> не берутся, они указывают позицию, которую левая рука должна принять, чтобы опереться пальцами, которые не задействованы» [6, с. 51].

О положении левой руки на струнах. Арфисты интенсивнее ведут разговор о разном качестве звука, который производит струна при отыгрывании ее в разных местах. Это понятие конкретизируется: на обоих концах струны звук чище и сильнее, чем в ее середине. Все чаще арфисты предпочитают отыгрывание струны на ее концах, внизу или вверху¹. Основания для этих рекомендаций можно разделить на две группы: требования к звуковым качествам, а также требования к удобству и визуально-эстетическим свойствам.

Требования к звуковым качествам приводят к формированию позиций руки на двух уровнях: внизу струны (для исполнения приема «у деки»²), в середине струны (при исполнении аккордов, гамм, пассажей³).

Стремление к удобству во время исполнения и созданию визуально-эстетического впечатления диктует более низкое положение на струнах, которое менее утомительно для руки, чем игра в самой верхней части струны. В этом положении легче контролировать и качество звука, так как плоскость струн более ровная при любом положении педалей. В таком положении рука не закрывает лицо исполнителя⁴ (рисунок 210).



Рисунок 210. Неудобное (верхнее) и удобное (нижнее) положения руки на струнах [1, с. 12]

Развитие левой руки. Настоятельнее звучат рекомендации арфистов об особой, более усердной тренировке левой руки: отсутствие опоры на деку, более

¹ «<...> звук на концах струн более чистый и сильный <...>» [7, с. 18].

² «<...> когда есть знак, который обязывает брать струны у деки» [6, с. 52].

³ «<...> при исполнении арпеджированных аккордов, взятых стаккато, гамм и других пассажей, надо, чтобы она была почти на уровне правой руки, и даже чуть ниже» [6, с. 52].

⁴ «<...> инструмент высокий, рука от высокого положения легко устанет, будет неравная игра из-за соотношения строения арфы и положения руки. Струны наверху из-за изменения педалями будут неравными, что не происходит внизу. Высоко расположенная рука будет закрывать лицо исполнителя <...>» [1, с. 12].

толстые струны басов, природная ее слабость – все это затрудняет работу левой руки арфиста¹.

Жестикуляция и экспрессия. Новым принципом является зависимость организации жестов при отыгрывании от требуемой музыкой экспрессии. Отыгрывание левой рукой производится теперь по направлениям вверх, вниз или на уровне местоположения (руки) на струнах. Это добавляет характера и экспрессии исполняемому элементу² фактуры.

Итак, в первой четверти XIX века движения левой руки становятся более органичными, связанными с экспрессией музыки, они рассматриваются теперь как одно из средств для достижения выразительности исполнения. Формируются две основные позиции руки: закрытая и открытая, уточняются области их применения (закрытая – для исполнения фигураций различного типа, изредка одноголосного баса, который чаще исполняется открытой позицией). Разнообразнее применяются опорные пальцы, формируется техника их использования, впервые устанавливается способ их записи. Дифференцируется местоположение на струнах левой руки при исполнении различных приемов игры и для достижения разного качества звука. Арфисты впервые говорят о зависимости жестикуляции от экспрессивных характеристик исполнения. Для всего этого продолжается особенная тренировка левой руки специальным комплексом упражнений.

3.4. ЭЛЕМЕНТЫ ФАКТУРЫ В МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ И ПРИЕМЫ ИГРЫ

Элементы фактуры. После того как мы охарактеризовали элементы фактуры музыкального текста, присутствовавшие в обиходе арфистов в момент

¹ «<...> слабость левой руки относительно правой, отсутствие опоры на деку, более толстые струны басов – по этим причинам следует тренировать левую руку больше, чем правую» [7, с. 18].

² «Есть определенная грациозность в движениях левой руки то вверх, то в середину, то вниз арфы, <...> басы, взятые этими тремя способами, производят различный эффект, что может добавить характера и экспрессии исполняемому пассажиру» [6, с. 52].

перехода от любительского исполнительства к профессиональному, интересно рассмотреть, как развивалось применение этих элементов в период формирования профессионального исполнительства. На страницах руководств этого периода мы встретили арпеджированные структуры, арпеджио, интервально-аккордовые элементы и гаммообразное движение с педальным глиссандо.

Начнем с рассмотрения арпеджированных структур и арпеджио. Оба элемента, как мы видели при анализе предыдущего периода, являются видами разложенного аккорда. Новым в начале XIX века является более четкое разделение между этими элементами фактуры.

Арпеджированные структуры. Внутри этой группы мы наблюдаем, в свою очередь, разделение на арпеджированные аккорды и арпеджированные интервалы.

Арпеджированные аккорды (взятие звуков аккорда поочередно) применяются с целью продления звука, избегания его сухости. Такая манера исполнения особенно подходит для исполнения в медленных темпах, аккордов большой длительности. Арпеджирование аккордов помогает сделать исполнение более гармоничным¹. Определяется правило, когда следует применять в аккордах арпеджирование: трехзвучные и более объемные аккорды следует арпеджировать всегда, даже если нет указания к арпеджированию². Обозначение арпеджирования аккорда возможно двумя способами: волнистой линией перед аккордом или штрихом, пересекающим аккорд³ (рисунок 211).



Рисунок 211. Способы обозначения арпеджированных аккордов [6, с. 50]

¹ Арпеджирование аккорда помогает «продлить звуки, добавить гармонии инструменту» [6, с. 50]; избежать «сухости звука» [11, с. 85]. Арпеджированная манера исполнения «позволяет лучше чувствовать длину аккорда, особенно когда исполнение медленное или аккорды состоят из длинных нот» [6, с. 50].

² «Аккорды, состоящие из трех и более звуков, должны быть арпеджированы почти всегда в большей или меньшей степени, даже если нет значка, указывающего на такую необходимость» [6, с. 51].

³ «<...> линией напротив нот или штрихом, который пересекает аккорд» [6, с. 50].

Формулируются правила исполнения арпеджированного аккорда: начинать арпеджирование надо всегда с нижнего звука левой руки, направление арпеджирования – к верхнему звуку. На него надо опираться как на основной звук аккорда¹ (рисунок 212).

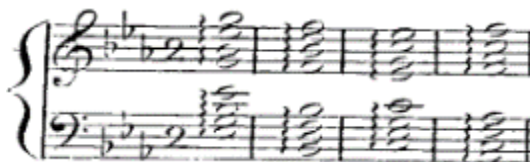


Рисунок 212. Арпеджированные аккорды [6, с. 50]

Определяется скорость арпеджирования, которая зависит от длительности аккорда. Они должны быть пропорциональны: чем короче длительность аккорда, тем быстрее его арпеджирование². Все звуки аккорда должны звучать сбалансированно, ровно, без «провалов», а качество звука – быть четким, энергичным³ (рисунок 213).



Рисунок 213. Скорость исполнения арпеджированных аккордов [6, с. 50]

Арпеджированные интервалы. В самостоятельный композиционный элемент формируется арпеджирование интервала. Интервалы всегда разбиваются

¹ «<...> начинать с самого низкого звука» [6, с. 50]; «левая рука начинает чуть раньше правой» [6, с. 51]; «направление арпеджирования – к верхнему звуку, при этом следует <...> опираться в особенности на струну первого пальца, как основному звуку аккорда» [6, с. 50].

² Скорость арпеджирования «пропорциональна длине аккорда» [6, с. 50]; «Арпеджирование целой ноты будет несколько дольше, чем арпеджирование половинной ноты, а арпеджирование половинной ноты будет несколько дольше, чем арпеджирование четвертной ноты, и, таким образом, удваивается скорость до тех пор, пока не придется отыграть все пальцы одновременно из-за малой длины аккорда <...>» [6, с. 50].

³ «Даже при самой большой скорости все звуки должны слышаться отчетливо и с одинаковой силой <...>» [11, с. 82]; «<...> имитировать бой барабана» [6, с. 50].

с нижнего звука к верхнему. Выразительность и экспрессия определяют скорость арпеджирования интервала¹.

Обозначение арпеджирования интервала аналогично обозначению, применяемому для аккорда: волнистой линией или чертой, пересекающей аккорд (рисунок 214).



Рисунок 214. Способы обозначения арпеджированных интервалов
[6, с. 52]

Арпеджио в трактатах исследуемого периода более четко различаются по гармоническому составу, основываясь на трезвучии или септаккорде (рисунок 215).



Рисунок 215. Арпеджио, основанные на аккордах трезвучия и септаккорда
[6, с. 40]

Простые арпеджио теперь чаще встречаются с обращениями и исполняются одной рукой или (впервые) с чередованием рук (рисунок 216).



Рисунок 216. Простые арпеджио [6, с. 39]

¹ «Нижний звук всегда исполняется первым» [6, с. 51]; интервалы «<...> арпеджированы настолько, насколько этого требует экспрессия» [6, с. 51].

Двойные арпеджио исполняются одной рукой с подкладыванием или – более объемные структуры – со сменой рук (рисунок 217).



Рисунок 217. Двойные арпеджио [6, с. 39]

Новым требованием становится более четкая зависимость организации фигуративного материала от метроритмической структуры. Начало каждого элемента должно быть ясным, для чего допускается даже немного «показывать» звук, попадающий в долю. Это придает уверенность и четкость исполнению¹ (рисунок 218).



Рисунок 218. Метроритмическая организация арпеджио [6, с. 39]

Новой характерной чертой исполнения арпеджио становится стремление авторов трактатов к максимально достижимой выразительности и гармонии: термин «экспрессия» все чаще встречается на страницах работ арфистов. Активнее ведется разговор о качестве исполнения: необходимо добиваться ровности звучания и избегать его прерывания при переходе из позиции в позицию².

¹ В четырех- и трехзвучных арпеджио «<...> немного сильнее следует опираться на нижний палец, а в нисходящем – на первый. <...> Это то, чему не учат, но это и есть секрет такта, который дает впоследствии прекрасную устойчивость» [7, с. 21].

² «Следите за тем, чтобы не слышалось ни малейшего прерыва» [6, с. 45].

Теперь обратимся к художественной практике. Произведения для арфы этого периода отличаются более развитой и сложной фактурой. Это проявляется через три основные модификации в группах арпеджио: возрастает количество звуков в фигурациях, увеличивается объем арпеджио, чаще используются объемные разложенные диссонансирующие аккорды.

Объем простых арпеджио часто теперь превышает три октавы, охватывая большую часть всего арфового диапазона (рисунок 219).

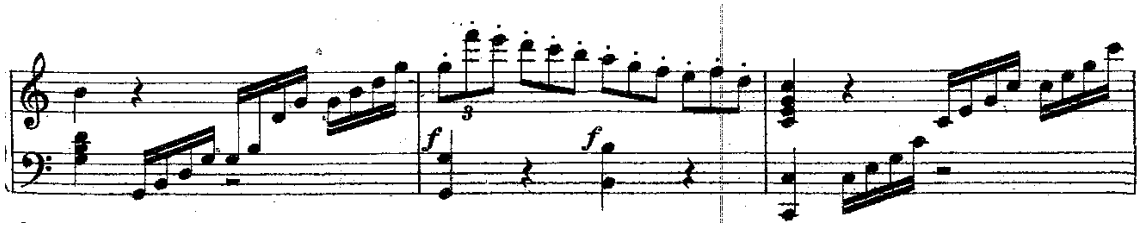


Рисунок 219. Нотный пример. Ф.-А. Буальдьё «Концерт для арфы С-Dur», ч. 1, такты 85–87

С помощью увеличения количества звуков в фигурациях уплотняется фактура, что необходимо для драматизации музыкальной ткани (рисунки 220, 221).



Рисунок 220. Нотный пример. Ф.-А. Буальдьё «Концерт для арфы С-Dur», ч. 2, такты 15–16



Рисунок 221. Нотный пример. Л. Шпор «Фантазия с-moll», такты 76–80

Широкий диапазон диссонирующего аккорда и более гибкая метрическая организация приводят к появлению построений типа каденций, полных драматического напряжения (рисунок 222), или более развернутых построений из септаккордов и трезвучий, несущих в себе интенсивное развитие, плотный объем звучания, драматическую окраску (рисунок 223).

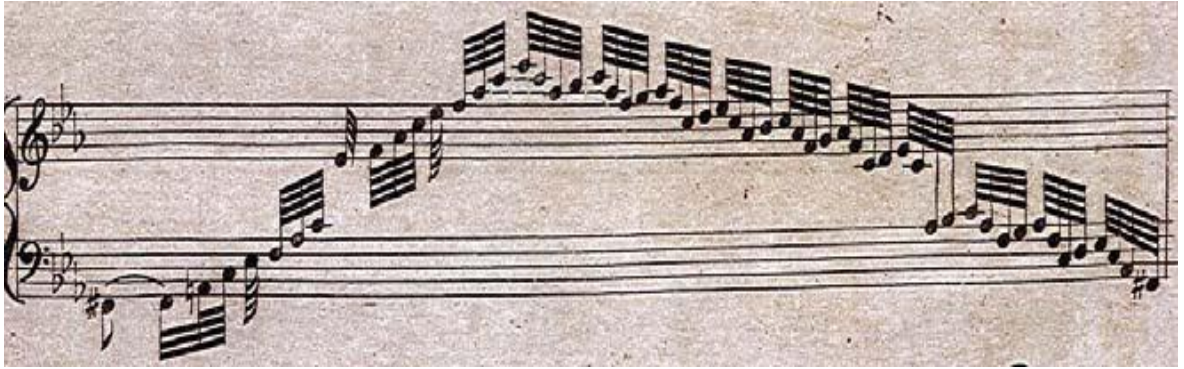


Рисунок 222. Нотный пример. Л. Шпор «Фантазия с-молл», такт 17

A musical score for piano and violin, marked 'Allegro'. It consists of six systems of staves. The piano part is highly complex, featuring multi-measure rests and dense textures. The violin part has a melodic line with various ornaments and dynamics. The score includes dynamic markings such as 'f', 'pp', and 'cres-cen-do'. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

Рисунок 223. Нотный пример. Л. Шпор «Фантазия с-молл», Каденция

Арфовый бас. Авторы трактатов в этот период напоминают о четкости исполнения арфового баса, даже стремятся достичь отрывистого качества звучания, *staccato*¹ (рисунок 224).



Рисунок 224. Альбертиев бас, триольный бас [6, с. 26]

В музыкальной литературе в начале XIX века структура голосов альбертиева баса становится «выпуклее», звучание – более интенсивным, плотным с помощью дублировок гармонических звуков. Буальдьё применяет этот элемент фактуры в подвижном темпе *Allegro brillante* (рисунки 225, 226).



Рисунок 225. Нотный пример. Ф.-А. Буальдьё «Концерт для арфы C-Dur», ч. 1, такты 102–103



Рисунок 226. Нотный пример. Ф.-А. Буальдьё «Концерт для арфы C-Dur», ч. 1, такты 107–109

Использование арфового баса (в условиях подвижного темпа *Allegretto*) мелкими длительностями на диссонирующих аккордах и длинными построениями способствуют увеличивающемуся напряжению в музыкальной ткани (рисунок 227).

¹ «<...> арпеджированные аккорды, взятые стаккато» [6, с. 26].



Рисунок 227. Нотный пример. Л. Шпор «Фантазия с-молл», такты 56–60

Интервально-аккордовые элементы. Применение фактурных элементов на основе интервалов все чаще встречается на страницах методик и становится все разнообразнее.

Интервалы, исполняемые с чередованием рук на одинаковых струнах. Стремление арфистов к продлению и насыщению короткого звука арфовых струн ведет к формированию приемов игры на одинаковых струнах. Они исполняются с чередованием рук и основаны на интервале или аккорде в одном направлении движения (рисунок 228) или в ломаном движении на соседних струнах (рисунок 229).



Рисунок 228. Фигурации на одинаковых струнах в одном направлении движения
[6, с. 45]



Рисунок 229. Фигурации на одинаковых струнах в ломаном движении
[6, с. 45]

Исполнение интервалов с чередованием рук, в особенности на одинаковых струнах, должно быть легким, на небольшом звуке¹.

Интервалы удвоенные или разбитые. Эти фигурации можно организовать исходя из объема основного интервала: терции, сексты, септимы, октавы. Они исполняются одной рукой.

Интервалы группы терции встречаются в поступенном движении в восходящем или нисходящем направлении с проходящим звуком (рисунок 230) или в ломаном со вспомогательным звуком (рисуно 231).



Рисунок 230. Интервалы группы терции в одном направлении движения [6, с. 25]



Рисунок 231. Интервалы группы терции в ломаном движении [6, с. 25]

Интервалы группы сексты исполняются в параллельном движении и в ломаном (рисунок 232). В ломаном движении возможно уплотнение аккордовым звуком в различных комбинациях (рисунок 233) и введение вспомогательного звука (рисунок 234).



Рисунок 232. Интервалы группы сексты [6, с. 27]

¹ «<...> исполнять <...> на пиано и легко» [6, с. 45].



Рисунок 233. Интервалы группы сексты с дублировками [6, с. 81]



Рисунок 234. Интервалы группы сексты со вспомогательными звуками [6, с. 81]

Интервалы группы септимы имеют уплотнение аккордовыми звуками и исполняются в двух направлениях движения с поворотами (рисунок 235).



Рисунок 235. Интервалы группы септимы [6, с. 81]

Наиболее разнообразны варианты фигураций, основанных на интервале октавы. Например, в параллельном движении – без дублировок и с ними (рисунок 236).

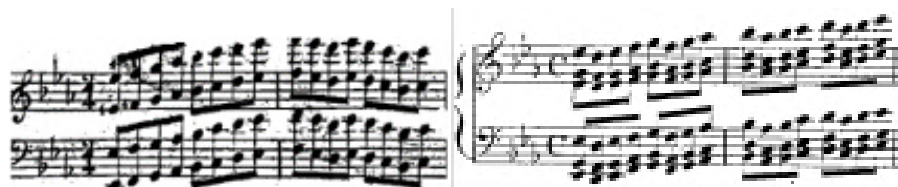


Рисунок 236. Интервалы группы октавы [6, с. 48]

В ломаном движении различные варианты включают использование вспомогательных звуков и дублировок (рисунок 237).



Рисунок 237. Интервалы группы октавы в ломаном движении [6, с. 48]

В музыкальной литературе применение легких по звучанию «разбитых» октав уступает место плотным октавам без разбивки, придающим тематическому материалу ясность звучания и блеск (рисунки 238, 239).



Рисунок 238. Нотный пример. Ф.-А. Буальдьё «Концерт для арфы C-Dur», ч. 1, такты 212–216



Рисунок 239. Нотный пример. Ф.-А. Буальдьё «Концерт для арфы C-Dur», ч. 3, такты 58–72

Уплотнение и насыщение звучания достигается путем использования октав в обеих руках без разбивки, а также сочетания разложенных октав в правой и без разбивки в левой руке (рисунки 240, 241).



Рисунок 240. Нотный пример. Ф.-А. Буальдьё «Концерт для арфы С-Dur»,
ч. 3, такты 272–275



Рисунок 241. Нотный пример. Ф.-А. Буальдьё «Концерт для арфы С-Dur»,
ч. 1, такты 227–228

Терцовые фигуры «уходят» в этот период в фактурный материал, придавая гармоническую красочность музыкальной ткани (рисунки 242, 243).



Рисунок 242. Нотный пример. Ф.-А. Буальдьё «Концерт для арфы С-Dur»,
ч. 1, такты 166–169



Рисунок 243. Нотный пример. Л. Шпор «Фантазия с-moll», такты 11–12

Гаммообразное движение с педальным глиссандо. На страницах трактата де Жанлис впервые встречается движение по принципу гаммообразного с педальным глиссандо в восходящем направлении движения¹ (рисунок 244).



Рисунок 244. Гаммообразное движение с педальным глиссандо
[7, с. 33]

Исчезнувшее со страниц руководств этого периода гаммообразное движение реже используется и в композициях для арфы. Пример интенсификации звучания в гаммах представляет вариант накладывания гаммообразного движения staccato в мелодии на две октавы на плотную фактуру разложенного аккорда, что в целом придает звучанию драматичность и насыщенность, а также исполнение гаммообразного движения по секвентному типу в диапазоне на три октавы, с опорой на диссонирующий аккорд (рисунки 245, 246).

Adagio molto



Рисунок 245. Нотный пример. Л. Шпор «Фантазия с-moll», такты 5–6

Allegretto



Рисунок 246. Нотный пример. Л. Шпор «Фантазия с-moll», такты 51–55

¹ «Ноты, не отмеченные цифрой, исполняются путем нажатия педали <...>» [7, с. 32].

Таким образом, в рассматриваемый период выделяется в самостоятельный элемент фактуры арпеджированный аккорд: формулируются цели его исполнения (для продления звука, избегания его сухости), правила (с нижнего звука к верхнему, скорость зависит от длительности аккорда), способы обозначения. Впервые идет разговор об арпеджировании интервалов – это становится самостоятельным элементом, целью исполнения которого является достижение выразительности исполнения. Звучание арпеджио «уплотняется» по звуку: воплощением этого является короткое арпеджио с чередованием рук. Впервые появляются фигурации с чередованием рук на основе интервалов: на одинаковых и соседних струнах, двумя и тремя пальцами; они исполняются на небольшом звуке. Интервально-аккордовые элементы основываются на интервалах терции, сексты, септимы и октавы, варьируются по типу движения, со вспомогательными звуками и дублировками образуют самые различные комбинации. Впервые вводится использование гаммообразного движения с педальным глиссандо. Исчезает со страниц руководств гаммообразное ломаное движение. Его место занимают элементы, основанные на интервалах, они придают фактуре больше плотности звучания и гармоническую устойчивость (выдержанность). В целом элементы фактуры музыкального текста приобретают насыщенность: гармоническую и колористическую. Арфисты постоянно напоминают о качестве исполнения: требуется четкость, энергичность, ровность звука. Многие из описанных арфистами фактурных элементов находят свое применение в музыкальной литературе этого периода. Арпеджио становятся насыщеннее: увеличивается их объем, звуковая плотность, чаще используются разложенные септаккорды – все это приводит к возникновению «каденциальных» построений с гибкой метроритмической организацией. В альбертиевом басу более выпукло оформлены голоса, а звучание арфового баса драматизируется с помощью ускоренного темпа и основы на диссонлирующие аккорды. Гаммообразное поступенное движение более объемно по охвату диапазона и насыщенно по звучности. Плотные по звучанию октавы без разбивки вытесняют разбитые

октавы, терцовые элементы уходят в фактуру, придавая музыкальной ткани красочность.

Особые приемы игры. Вернемся к трактатам и рассмотрим приемы игры, которые осваивали арфисты в начале XIX века. Требования к расширению звуковой палитры, рожденные с развитием романтического стиля, приводят в рассматриваемый период к обогащению колористической палитры арфы. Арфисты ведут поиск, открывают новые приемы игры и звуковые эффекты, которые заложены в самой природе инструмента¹.

Возрастание внимания к красочности в музыке, которая присуща данному периоду, дает импульс к поиску арфистами новых звуковых оттенков. Это ведет к формированию колористических приемов. В первой четверти XIX века формируются две группы особых приемов игры, выполняющих вспомогательно-техническую функцию (этуффе, скольжение) и колористическую (флажолеты, «гитарные звуки»², бисбильяндо, глиссандо, вибрирующие звуки, педальное глиссандо, «продление звука»).

Вспомогательно-технические приемы

Рассмотрим, какие изменения произошли в уже встречавшихся ранее приемах этуффе и скольжения.

Этуффе. В рассматриваемый период растут требования не только к виртуозности, но и к конкретности звучания. Приглушение вибрации звука ладонью кисти или кончиками пальцев в определенный момент³ – этуффе⁴ – позволяет добиваться более точного выполнения художественного замысла. Более разнообразными становятся применяемые виды этого приема: в левой руке к октавному прибавляется одноголосное этуффе, а также появляется одноголосное в правой руке. На страницах руководств мы встречаем инструкции по тушению одноголосных последовательностей, тушению интервалов и аккордов.

¹ «<...> изменения звука заложены в самой природе арфы» [1, с. 17].

² «Sons de Guitarre» – термин Бакофена [1, с. 39].

³ «Под приглушенными звуками понимают звуки, вибрацию которых останавливают, применяя внезапно ладонь кисти, или кончики пальцев на струнах, которые только что звучали» [11, с. 87].

⁴ Дезаргю применяет итальянский термин *affogato* – «упасть, утонуть» [6, с. 100].

Тушение одноголосных последовательностей в левой и правой руках. Арфисты высоко ценят эффект, который производит этуффе первым пальцем левой руки в нижнем регистре. Для его исполнения следует поднять руку к раме, вытянуть пальцы и опереть их на струны. Приподнять слегка ладонь до момента, когда первый палец отыгрывает струну. Переместить первый палец на следующий звук, при этом остановить вибрацию предыдущего звука плоской ладонью¹ (рисунок 247).

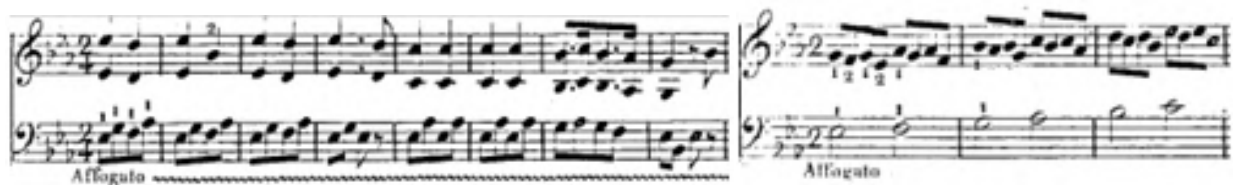


Рисунок 247. Этуффе в левой руке [6, с. 100]

Впервые представлено исполнение этуффе правой рукой. В восходящем направлении движения оно исполняется первой фалангой закругленного второго пальца, тогда как вторая фаланга приглушает тем же самым движением струну, которая вибрирует² (рисунок 248). В нисходящем направлении движения струну отыгрывает второй палец, вибрация останавливается первым пальцем, который падает на вибрирующую струну, в то время как второй палец спускается, отыгрывая следующую струну³ (рисунок 249).

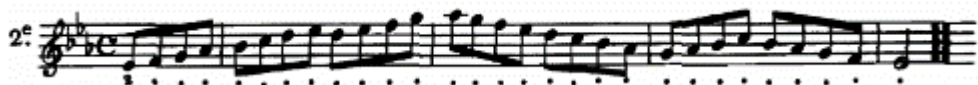


Рисунок 248. Этуффе в правой руке (вверх) [11, с. 87]

¹ «Этуффе <...> производит большое впечатление, особенно в басах» [11, с. 87]; «Пальцы опираются на струны, не погружаясь в них. Слегка приподнимать ладонь до момента, когда вибрация началась иначе можно произвести флажолет. <...> первый палец не помещать на струну, которую вы хотите приглушить, переместить его на следующую струну; таким образом движение, которое готовит новый звук, послужит для приглушения первого» [11, с. 87].

² «В восходящем направлении этуффе исполняется первой фалангой закругленного второго пальца, тогда как вторая фаланга приглушает тем же самым движением струну, которая вибрирует [11, с. 87].

³ «<...> струну брать вторым пальцем, вибрация останавливается первым пальцем, который падает на вибрирующую струну, в то время как второй палец спускается, отыгрывая другую струну» [11, с. 87].



Рисунок 249. Этуффе в правой руке (вниз) [6, с. 105]

Этуффе обозначается точкой, помещенной над звуком¹ (рисунок 250).



Рисунок 250. Обозначение этуффе [6, с. 105]

Особый вид одноголосного этуффе, для которого характерен более резкий звук, обозначается *staccato* и исполняется у деки².

Тушение интервалов и аккордов. На страницах трактатов рассматриваемого периода мы впервые встречаем различные способы тушения интервалов и аккордов: тушение пальцами, тушение ладонью (в левой руке), тушение ладонью и пальцами, тушение пальцами и ладонью.

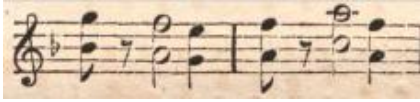
Тушение пальцами только что взятого аккорда производится теми же пальцами левой и правой рук. Его применяют для прекращения вибрации струн в точное время, в соответствии с длительностью аккорда или интервала. Не изменяя положения пальцев, следует стремительно поставить их на только что отыгранные струны³. Иначе продолжающаяся вибрация струн не будет соответствовать задуманному композитором ритмическому рисунку (рисунок 251).

¹ «Точка, помещенная сверху диатонической последовательности звуков вверх или вниз, указывает, что звуки должны быть приглушены» [6, с. 105].

² «Этуффе, обозначенное *Staccato*, означает исполнение звуков у деки с более резким характером звука, соответствующее характеру исполняемого отрывка» [6, с. 104].

³ «Не изменяя положения пальцев, поставить их стремительно на струны, которые они только что взяли, удалив их лишь настолько, чтобы это дало возможность струнам вибрировать согласно их музыкальной длине» [6, с. 103].

Правильное исполнение
с тушением пальцами



Неправильное исполнение
ритмического рисунка



Рисунок 251. Сравнение исполнения с применением тушения и без его применения [1, с. 16]

Для правой руки тушение пальцами становится особенно актуальным, так как тушение ладонью правой рукой невозможно. Пример тушения кончиками пальцев, не изменяя их позиции, двумя руками одновременно¹ встречаем у Дезаргю (рисунок 252).



Рисунок 252. Тушение аккордов пальцами [6, с. 105]

Тушение интервалов ладонью применяется в левой руке. В открытой позиции руки следует отыгрывать интервалы и внезапно прикладывать плоскую ладонь на струны. Верхние звуки будут приглушены ладонью, нижние – четвертым и пятым пальцами² (рисунок 253).

¹ «Так как положение правой кисти не позволяет ее открыть, чтобы приложить ладонь кисти к струнам, то приглушить струны можно только одновременным резким опусканием кончиков пальцев на струны, которые были взяты» [6, с. 103].

² «Внезапно открыть пальцы, вытягивая полностью плоскую кисть на все струны октавы, чтобы остановить вибрацию только что взятых струн. Тогда струны вверху окажутся приглушенными ладонью руки, а струны внизу – позицией четвертого и пятого пальцев» [6, с. 101].

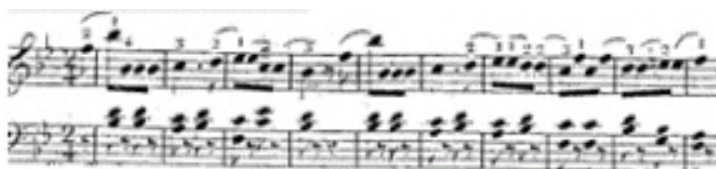


Рисунок 253. Тушение интервалов ладонью [6, с. 105]

Тушение ладонью и пальцами производится из закрытой позиции руки. Для этого следует в конце позиции каждого аккорда (конец такта в примерах) быстро поместить основание первого пальца на вибрирующие струны, прикладывая его как можно более плоско, чтобы остановить вибрацию¹ (рисунок 254).



Рисунок 254. Тушение интервалов ладонью и пальцами [6, с. 101]

Тушение пальцами и ладонью особо ценилось арфистами рассматриваемого периода². Чтобы потушить вибрацию этим способом, надо после отыгрывания в закрытой позиции открыть ладонь и поместить кончик каждого пальца на только что отыгранную струну. В этом виде тушения звука рука производит особенно легкие, грациозные движения (рисунок 255).



Рисунок 255. Тушение аккордов пальцами и ладонью [6, с. 102]

¹ «Быстро прикладывать утолщенную часть кисти, вытягивая ее как можно более плоско на струны, которые только что вибрировали, чтобы остановить этим вибрацию» [6, с. 102].

² «Открыть только кисть и сделать так, чтобы кончик каждого пальца тотчас помещался на струны, которые только что были взяты, чтобы одновременно остановить вибрацию. <...> Этот способ тушения часто используется и дает больше грации положению кисти» [6, с. 102].

Скольжение. Одновременно с совершенствованием техники исполнения скольжения мы наблюдаем и расширение его видов: впервые встречается скольжение первым пальцем на несколько струн, а также скольжение четвертым, вторым и третьим пальцами. В этот период арфисты определяют цели использования скольжения. С практической стороны этот прием служит совершенствованию аппликатуры и облегчению ее использования¹, особенно это относится к использованию скольжения вторым и третьим пальцами² (рисунок 256). С эстетической стороны использование скольжения помогает достичь более связного и выразительного исполнения³ (рисунок 257).



Рисунок 256. Скольжение вторым и третьим пальцами [6, с. 35]

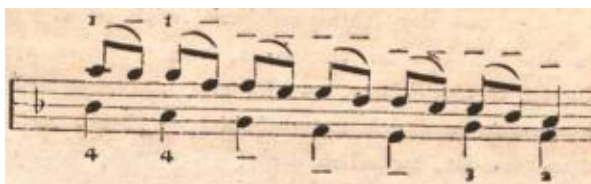


Рисунок 257. Скольжение первым пальцем [1, с. 55]

На страницах руководств мы впервые встречаем рекомендации по технике исполнения скольжения. Первый палец остается прямым и напряженным, после скольжения он останавливается на нижней струне, опирается на нее и затем

¹ «<...> скольжение применяется для облегчения аппликатуры» [6, с. 132]; «<...> для совершенства аппликатуры и для помощи в некоторых неудобных местах» [1, с. 24].

² «<...> скольжение вторым и третьим пальцами <...> применяется, только когда это нужно, либо для облегчения аппликатуры, либо для придания связности музыкальной фразе» [6, с. 34].

³ «<...> для придания большей связности и экспрессии музыкальной фразе <...> оно подобно <...> эффекту удара смычком, который на скрипке связывает два звука вместе» [6, с. 32]; «<...> скольжение в задержанных звуках применяется для достижения связности исполнения, например при задержании диссонирующего интервала септимы» [1, с. 15].

отыгрывает¹ (рисунок 258). Четвертый палец следует слегка «растянуть» в позицию, а затем соскользнуть на соседнюю струну² (рисунок 259).

Обозначение скольжения маленькой дугой остается без изменений с предыдущего этапа (рисунок 260).



Рисунок 258. Исполнение скольжения первым пальцем [6, с. 34]



Рисунок 259. Исполнение скольжения четвертым пальцем [6, с. 34]



Рисунок 260. Обозначение скольжения [11, с. 79]

Впервые арфисты показывают скольжение первым пальцем по нескольким струнам. «Позиционное» скольжение первым пальцем при сохранении позиции остальными используется в тех же целях, что и скольжение на одну струну, а именно для облегчения аппликатуры и достижения связности звука (рисунок 261).

¹ При скольжении первый палец должен «сохранять правильное положение» [6, с. 32]; оставаться «вытянутым и напряженным» [1, с. 16]; после произведения скольжения «опереться и остановиться <...> на нижнем звуке и после небольшой остановки взять нижний звук» [7, с. 19].

² «<...> растянуть, перейти с одной струны на другую вверх и отыграть другие звуки в обычной манере» [6, с. 32].



Рисунок 261. Скольжение по нескольким струнам [6, с. 34]

Замена пальцевой аппликатуры на скольжение одним пальцем в более объемных диатонических последовательностях возможна в случаях, когда из-за скорости темпа исполнение всеми пальцами невозможно. Таким образом, формируется новый прием игры – «глиссандо» (рисунок 262). Вниз скольжение исполняется первым пальцем, вверх – вторым¹ (подробнее о приеме *глиссандо* см. ниже).



Рисунок 262. Скольжение в диатонических последовательностях [6, с. 35]

Можно заключить, что скольжение прокладывает путь к более виртуозной игре, облегчая и минимизируя усилия, необходимые в исполнении быстрых последовательностей и фигураций, а с другой стороны, позволяет достигать более связного исполнения.

Новые колористические приемы

Флажолеты. На страницах руководств мы встречаем самые разные виды флажолетов: одноголосные (в левой руке и в правой), двухголосные и

¹ «<...> если последовательность невозможно исполнять с быстротой, которая требуется, тогда допускается ее исполнять скольжением второго пальца правой руки с одной струны на другую вверх и первым пальцем вниз <...>, это облегчение допускается, только когда нельзя применить обычную аппликатуру» [6, с. 34].

трехголосные флажолеты в левой руке, последовательности флажолетов с чередованием рук.

Звук флажолета должен быть чистым, звонким и насыщенным. Комбинация флажолета в верхнем голосе и натурального тона в нижнем обладает особой выразительностью и используется в медленных темпах¹. Оптимальный диапазон для исполнения флажолетов – регистр между С пятой октавы и F третьей². Флажолеты обозначаются расположенным под звуком «нулем» или словом *harmonique*³ (рисунок 263).



Рисунок 263. Флажолеты в левой руке [6, с. 96]

Для нахождения места на струне при извлечении флажолетов арфисты опираются на практику. При этом необходимо учитывать положение педали: при нажатой педали место нажатия на струну немного ниже⁴. Встречаются указания по исполнению флажолетов и на разные интервалы. Путем нажатия на различные места одной струны возможно произвести флажолеты: октавный, квинтовый и на дециму⁵.

При исполнении флажолета в левой руке утолщенная часть (основание) первого пальца опирается на струну, прямой первый палец оттягивает ее, чтобы придать струне вибрацию. Основание пальца покидает струну немного позже, чем отыгрывает палец⁶. Двойные флажолеты левой рукой исполняются первым и

¹ «Производит очень красивый эффект, особенно в медленном отрывке, который требует нежной и печальной экспрессии» [11, с. 97].

² «<...> флажолеты <...> исполняют между До 5-й октавы и Фа 3-й» [6, с. 96].

³ Обозначается «<...> маленьким нулем, помещенным над звуком <...>, и словом *harmonique*» [6, с. 96].

⁴ «Нащупывая <...>, искать, пока не встретят верную точку. <...> струна, повышенная с помощью педали, должна браться немного ниже, чем в ее исходном положении» [6, с. 96].

⁵ «<...> путем нажатия на три различные точки одной и той же струны <...> производят три разных звука, а именно: флажолеты на октаву, квинту и дециму» [11, с. 86].

⁶ «Держать пальцы <...> открытыми, опереться утолщенной частью кисти на струны, тогда как первый палец, прямой и вытянутый прямо на середину струны, должен зацепиться за нее так, чтобы, оттягивая

вторым или первым и третьим пальцами, тройные – первым, вторым и третьим¹. О технике исполнения двойных и тройных флажолетов левой рукой арфисты не пишут. Исполняя флажолеты в сопровождении натурального тона в октаву (как и при исполнении одноголосных флажолетов), рука опирается утолщенной частью на струны, а четвертый палец отыгрывает струну легким движением, до отыгрывания первого² (рисунок 264). Терцовый или квинтовый натуральный сопровождающий тон в нижнем голосе берется вторым и третьим пальцами, утолщенная часть кисти зажимает соответствующую струну. Оба пальца отыгрывают одновременно³ (рисунок 265).



Рисунок 264. Комбинирование флажолета и натурального тона (в октаву)
[6, с. 97]



Рисунок 265. Комбинирование флажолета и натурального тона
(в терцию и квинту) [6, с. 97]

ее, придать ей вибрацию, достаточно сильную, чтобы извлечь обертона» [6, с. 96]. Флажолеты «<...> издаются путем легкого нажатия на середине струны толстой частью большого пальца, тогда как первая фаланга заставляет ее резонировать» [11, с. 86]; «основание покидает струну позже, чем сам палец» [1, с. 39].

¹ Левой рукой «двухголосный флажолет исполняется первым и вторым или первым и третьим пальцами, трехголосный – первым, вторым и третьим» [11, с. 96].

² «Надо опираться утолщенной частью кисти на струны, а четвертый палец щиплет свою струну как бы слегка, пока первый палец не отыграет, что облегчает первому пальцу исполнение» [11, с. 97].

³ «Скруглите второй или третий палец, загибая их к струнам обычным образом, и возьмите их в момент извлечения звука первым пальцем, тогда утолщенная часть кисти, опираясь в середине струн, обязательно произведет желаемые обертоны» [6, с. 97].

Указания по технике исполнения флажолетов правой рукой кратки: первый палец должен быть вытянутым, его основание опирается на струны¹ (рисунок 266).



Рисунок 266. Флажолеты в правой руке [6, с. 98]

При исполнении последовательности флажолетов двумя чередующимися руками заметно возрастает важность движений запястья. Кисти рук должны быть гибкими, ненапряженными², а мягкое, «падающее» движение запястья дает импульс движениям первого пальца³ (рисунок 267).



Рисунок 267. Последовательность флажолетов [11, с. 86]

Арфисты обращают внимание на зависимость движений руки от продолжительности звука. После отыгрывания запястье удаляется и дает тем самым возможность вибрировать струне, в зависимости от требуемой длительности звука⁴ (рисунок 268).

¹ Исполнение «вытянутым первым пальцем и с опорой на его основание» [6, с. 98].

² «<...> не забывать следить за гибкостью запястий, чтобы они могли брать струны без напряжения и усталости» [6, с. 99].

³ «<...> не надо щипать струны, первый палец должен их брать, падая сверху, как удар молотка, мягким движением, сообщаемым запястьем» [11, с. 86].

⁴ «Запястье <...> должно удалиться после отыгрывания струны, чтобы дать ей время вибрировать в зависимости от их музыкальной длины, толкая кисть слегка в бок от стойки арфы» [11, с. 96].



Рисунок 268. Флажолеты разных длительностей [6, с. 96]

Для достижения легкости исполнения последовательности флажолетов двумя чередующимися руками Дезаргю предлагает оригинальное решение – поставив арфу на пол, придвинуть ее к себе и следовать принципам исполнения флажолетов¹ (рисунок 269).



Рисунок 269. Последовательность флажолетов [6, с. 99]

Систематизируем варианты флажолетов, бывшие в обиходе арфистов в первой четверти XIX века:

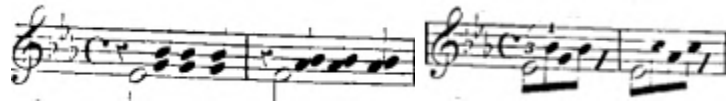
- левой рукой: одноголосный октавный, одноголосный на квинту и дециму; двух- и трехголосные; комбинирование флажолета в верхнем голосе и натурального тона в нижнем (на терцию, квинту, октаву);
- правой рукой: одноголосный;
- двумя руками: последовательности одноголосных флажолетов с чередованием рук.

О продлении звука. Поиски романтиков в области звука, в особенности тяга к достижению его большей гибкости (усилению и ослаблению, насыщению и

¹ «<...> для большей легкости поставить арфу на четыре ее ножки без опоры на плечо, придвинув как можно ближе к корпусу, чтобы не было необходимости нагибаться к инструменту, затем брать струны в соответствии с принципами исполнения флажолетов» [6, с. 99].

затуханию), приводят арфистов к новым опытам в области продления звука. Выделение длинных по длительности и залигованных звуков, синкоп достигается путем более сильного воздействия пальца на струну¹ (рисунок 270).

Выделение голосов в фигурации



Длинные (устойчивые) звуки



Синкопированные звуки



Залигованные звуки



Рисунок 270. Продление звука [6, с. 109]

Гитарные звуки, или игра у деки (Sons de Guitarre). Из ранее применявшегося функционального приема – игры в нижней части струн в целях достижения четкости звучания – рождается колористический прием: имитация звуков гитары, или игра у деки. Место отыгрывания струны спускается ниже к деке, извлекать

¹ Возможно «<...> путем более сильного воздействия пальцем на струну, чтобы заполнить насколько возможно длину ноты, которая должна быть устойчивой, или связанной, или синкопированной <...>» [6, с. 107]; «<...> дать почувствовать нежное и связанное туше, нажимая чуть сильнее на первую ноту, чем на вторую» [11, с. 89].

звук можно даже с помощью ногтей. При исполнении этого приема следует избегать применения первого пальца из-за его высокой позиции. Прием исполняется правой и левой руками¹ (рисунок 271).



Рисунок 271. Гитарные звуки [1, с. 39]

Бисбильяndo (Harfengelispel). Встречавшаяся ранее игра на одинаковых струнах оформляется в этот период в колористический прием бисбильяndo. Использование не только двух-, но и трехзвучных позиций свидетельствует о стремлении к насыщению звуковой атмосферы. Исполнение на минимальном объеме звука позволяет достигать некоего волшебства звучания, переливчатости звука. Для этого пальцы находятся на середине струн². Бисбильяndo исполняется на одинаковых струнах двумя или тремя пальцами левой и правой рук (рисунок 272).



Рисунок 272. Бисбильяndo [1, с. 39]

Глиссандо. Скольжение по струнам на большой диапазон в быстрых диатонических последовательностях оформляется в новый колористический прием игры «глиссандо». Мы встречаем его исполнение в восходящем и нисходящем направлениях движения, одноголосное и двухголосное в терцию. Одноголосное глиссандо исполняется в восходящем направлении движения скольжением второго пальца, в нисходящем – первого (рисунок 273).

¹ «<...> струна отыгрывается около корпуса арфы [6, с. 77]; «<...> звуки, имитирующие звук гитары, исполняются как можно ближе к деке и по возможности ногтями, <...> первый палец правой руки использовать только при большой необходимости, как в случае +» [1, с. 39].

² «<...> следует играть как можно тише и на середине струн. Кончики пальцев обеих рук должны находиться на одном уровне, так чтобы они создавали единую линию» [1, с. 39].

Восходящее:



Нисходящее:



Рисунок 273. Одноголосное глиссандо [1, с. 40]

Исполнение двухголосного глиссандо возможно разными способами: в восходящем направлении движения скольжением второго и третьего пальцев правой руки (рисунок 274), в нисходящем – первым и вторым пальцами правой руки или первыми пальцами правой и левой рук¹ (рисунок 275).



Рисунок 274. Двухголосное глиссандо (вверх) [1, с. 40]

Первым и вторым пальцами:



а)

Первыми пальцами:



б)

Рисунок 275. Двухголосное глиссандо вниз:

а) [1, с. 40], б) [7, с. 33]

О педальном глиссандо. Педальное глиссандо используется в контексте хроматического гаммообразного движения в восходящем направлении движения. Для успешного исполнения этого виртуозного приема необходима хорошая координация между движениями ног и движениями пальцев² (рисунок 276).

¹ В нисходящем направлении «<...> второй палец разворачивается, а именно наклонен к струне его левой стороной» [1, с. 40].

² Исполнение «<...> требует точного согласия между ногами и пальцами, <...> ноты без цифр задействуют только педаль, без пальцев» [7, с. 23].



Рисунок 276. Педальное глissандо в гаммообразном движении
[7, с. 33]

Вибрирующие звуки. Другим новшеством этого периода является колористический прием «вибрирующие звуки». Он применяется на длинных тонах для придания звучности красочности и объема. Для исполнения этого приема следует сильно отыграть струну, опереть пальцы другой руки напротив этой струны на деку, первый палец придает опору руке с нижней стороны звуковой коробки. «Опертая» на звуковую коробку рука выполняет небольшие колебательные движения, которые заставляют тем самым звук вибрировать¹.

Композиторы в начале XIX века вводят в свои произведения использование особых приемов игры – флажолет и этуффе. Одноголосный флажолет в левой руке придает красочность мелодическому отрывку и используется как в скором, так и в спокойном темпе (рисунки 277, 278).

Allegro agitato



Рисунок 277. Нотный пример. Ф.-А. Буальдьё «Концерт для арфы C-Dur»,
ч. 3, такты 124–127

¹ «Вибрирующие звуки <...> исполняются твердым отыгрыванием струны у деки и при сильной опоре собранных пальцев другой руки на деку; первый палец под корпусом арфы, рука, держащая таким образом инструмент, сильно опирается, выполняя небольшое колебание напротив взятой струны, и заставляет таким образом вибрировать звук. <...> самые красивые вибрирующие звуки делаются с помощью педали усиления» [7, с. 23].

Adagio



Рисунок 278. Нотный пример. Л. Шпор «Фантазия с-moll», такты 11–12

Колористическую функцию несет этуффе в левой руке. Звучащие staccato мелодические фигуры в нижнем регистре в подвижном темпе наполнены драматизмом (рисунок 279).

Allegretto



Рисунок 279. Нотный пример. Л. Шпор «Фантазия с-moll», такты 61–65

Итак, в первой четверти XIX века формируются две группы приемов игры: а) направленные на выполнение вспомогательно-технических функций, б) колористические. Мы видим, что намного разнообразнее становится, по сравнению с предыдущим периодом, использование приема этуффе, вводится в обиход прием флажолет. Из приема скольжения «вылепливается» новый, колористический прием игры – глissандо. Рождаются такие приемы игры, как гитарные звуки, бисбильяндо, вибрирующие звуки. Это разнообразие демонстрирует богатый звуковой потенциал арфы, который открыли арфисты в рассматриваемую эпоху. Впервые используется педальное глissандо. Большинство из этих открытий найдут позже свое применение в произведениях композиторов.

Об орнаментике. Авторы руководств в начале XIX века видят в использовании орнаментики путь, ведущий к красочности звучания¹. Для воссоздания правдивого характера музыки необходимо чувство меры², а обладание вкусом продолжает быть решающим фактором для достижения хорошего исполнения в целом. Оно является основным условием, необходимым для интерпретации украшений сугубо индивидуального характера³. Прослеживается тенденция к упорядоченности записи, классификации орнаментики, даже к выработке определенных правил ее интерпретации. От исполнителя требуется знание соответствующих обозначений, чтобы использовать украшения согласно идее композитора⁴. Практический опыт, как один из способов освоения исполнения украшений, а именно слушание мастеров или показ педагогом, остается актуальным⁵. Рассмотрим изменения, произошедшие в таких видах орнаментики, как форшлаг, группетто, мордент и трель.

Форшлаг. Форшлаг становится элементом выразительности, наделяется экспрессией. Их исполнение должно соответствовать характеру музыки в целом⁶. Форшлаг может стоять ниже (образует полутон) или выше (образует полутон или тон) основного звука⁷. Как и раньше, это украшение получает свою длительность от основного звука, перед которым оно стоит. Основной звук будет короче на столько, сколько времени он отдал форшлагу¹. Длительность форшлага зависит

¹ «<...> звуки, украшающие мелодию, служат для исправления холодности слишком простых звуков, которые, лишённые орнамента, звучали бы бесцветно» [11, с. 87].

² «<...> ноты, украшающие мелодию, дают много изящества и экспрессии: но тот, кто ими злоупотребляет, часто выставляет себя в смешном свете, искажая характер музыки, которую он исполняет» [11, с. 87].

³ «Исполнение украшений, которые <...> никогда не записываются и не имеют других правил, кроме вкуса» [11, с. 88].

⁴ «Другие украшения, <...> записанные знаками, то есть в сокращенном виде, которые надо знать, чтобы выразить их согласно идее композитора; таковы переходы голоса, легато, форшлаг, разбиение, трели или каденции» [11, с. 88].

⁵ «Эффект легато очень сложно описать, а ученику легче понять его из примера учителя, чем из его речей» [11, с. 88].

⁶ «Нельзя точно определить длительность форшлага, это зависит от характера и экспрессии, которые соответствуют музыке или исполняемой фразе» [6, с. 84].

⁷ «<...> поставленный сверху он может формировать тон или полутон с нотой, которой принадлежит; поставленный снизу, он может образовать только полутон» [6, с. 74].

¹ «<...> он обычно составляет половину основной ноты, особенно в медленных отрывках <...>» [6, с. 83]; «Основной звук будет короче на столько, сколько он отдал времени форшлагу. Если после основного

от фразировочных условий и от характера музыкального построения, где он применен¹. Исходя из длительности форшлага мы выделяем три способа его применения в музыкальном контексте. Самый распространенный – форшлаг занимает половину длительности основного звука (рисунок 280), в том числе и в триольном рисунке (рисунок 281).

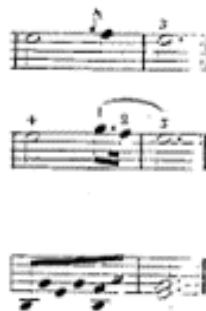


Рисунок 280. Форшлагги [6, с. 83]



Рисунок 281. Форшлагги в триольном рисунке [6, с. 84]

Особая ритмическая организация встречается в конце фразировочных построений. В конце фразы в медленном темпе форшлаг длиннее, чем основной звук (рисунок 282), а в конце фразы легкого характера короткий форшлаг продолжает ритмический рисунок предыдущего такта (рисунок 283).



звуча, у которого есть форшлаг, стоит точка, то форшлаг получает длительность точки и будет равен длительности основного звука» [9, с. 13].

¹ «<...> можно было бы уменьшить длительность первого звука, если бы характер отрывка был легким» [6, с. 84].

Рисунок 282. Форшлаг в конце фразы в медленном темпе [6, с. 84]



Рисунок 283. Форшлаг в конце фразы в подвижном темпе [6, с. 84]

Итак, форшлаг исполняется, как и прежде, всегда в долгу, но теперь его длительность может варьироваться. Форшлаг может быть: равен основному звуку, длиннее, короче его. Украшение не должно изменять ритмическую структуру фразы.

Группетто. Эта группа носит условное название в рассматриваемый период. Все авторы показывают украшения типа группетто, но отличающиеся от рассмотренного ранее. Мы опираемся на рекомендации к подходу в выборе украшений Дезаргю и видим, что арфист не проводит четкой границы между украшениями типа группетто (*gruppetto*), разбиений (*brisés*), трелей (*trills*). Четкой системы их обозначения мы не выявили. Более того, возникает ощущение, что в XVIII веке орнаментика понималась более определенно. Предположительно это можно связать с изменяющимся отношением к мелодии, её индивидуальному рисунку и уходящему в прошлое смыслу орнаментики.

Независимо от применяемого обозначения (\sim , \approx , *tr*), исполняются украшения одинаково¹ (рисунок 284).



¹ «<...> различные украшения, которые итальянцы называют *Gruppetto* (группетто) и которые мы называем *Brisés* (разбитые) или *Trilles* (трели), часто отмечаются символами \sim или \approx и иногда даже как каденция символом *tr*. <...> каков бы ни был знак, исполнение должно быть одинаковым» [6, с. 88]; «Первый звук <...> должен всегда браться на первой ноте басов, не искажая размера» [6, с. 87].

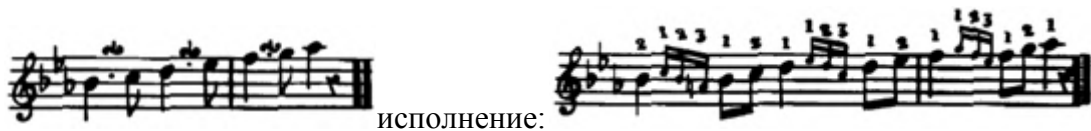
Рисунок 284. Разные варианты обозначения группетто [6, с. 88]

«Модифицированные» группетто, которые мы встретили в руководствах, имеют два вспомогательных звука. Украшения исполняются в долю, могут иметь знак альтерации, быть одноголосными и двухголосными. Как правило, одноголосные группетто разбиваются с верхнего звука (рисунок 285). Если украшение является частью мелодического построения, то разбивка соответствует общему направлению движения. В восходящем направлении движения группетто начинаются с верхнего звука, в нисходящем – с нижнего (рисунок 286).



Рисунок 285. Одноголосные группетто [6, с. 87]

Восходящее направление движения:



Нисходящее направление движения:

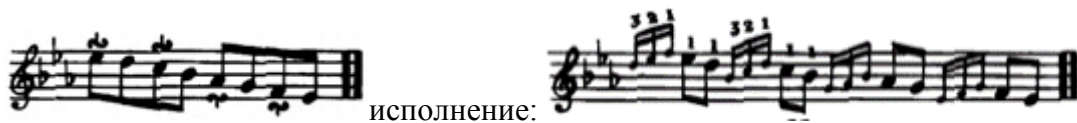


Рисунок 286. Группетто в мелодической линии [11, с. 89]

Двухголосные группетто могут включать интервал терции, квинты, сексты. Разбиение начинается с верхнего звука (рисунок 287).

Таким образом, группетто исполняется всегда в долю, с басом. Обозначение украшений типа группетто, разбиение и трель четких границ не имеют, все три вида исполняются одинаково.

а)  исполнение: 

б)  исполнение: 

в)  исполнение: 

Рисунок 287. Двухголосные группетто:

а) [11, с. 89], б) [6, с. 88], в) [11, с. 89]

Мордент. В рассматриваемый период встречается один тип мордента – с верхним вспомогательным звуком, который образует большую секунду с основным (рисунок 288).



Рисунок 288. Морденты [6, с. 85]

Трель. Трели в рассматриваемый период становятся более разнообразными и наделяются экспрессией: насыщается их динамика, увеличивается количество голосов, они используются для сопровождения мелодической линии. В качестве нового требования к исполнению трели арфисты выдвигают соответствие ее скорости характеру исполняемого музыкального текста. Агогика становится более гибкой. Рекомендуется начинать трель медленнее, ускорять к середине и замедлять в конце, а в подвижном темпе возможно ускорение короткой трели в начале и в конце. Таким образом, прослеживается стремление к более

гармоничному и «гибкому» исполнению¹ этого вида орнаментики. Идеальное звучание трели характеризуется ровностью, четкостью и беглостью исполнения². Трель обозначается знаком *tr*, помещаемым над украшаемой нотой. По количеству голосов трели можно разделить на одноголосные и двухголосные.

Одноголосные трели. Одноголосные трели начинаются с верхнего вспомогательного звука и в зависимости от направления движения мелодии могут быть нисходящими и восходящими (рисунок 289).



Рисунок 289. Способы окончания трелей [11, с. 88]

Выразительность этому виду украшения теперь придают развернутые окончания и подготовки трелей. Мы встретили, например, окончание развитыми мелодическими фигурациями (рисунок 290) и подготовку трели фигурациями по типу «шлайфер» или «группетто» (рисунок 291).



Рисунок 290. Окончание трели фигурацией типа «группетто» [6, с. 90]

¹ «Трель надо начинать чуть медленнее, затем ускорить ее и насытить в середине, затем замедлить и смягчить в конце. <...> короткие по продолжительности трели <...> разрешено ускорять в начале и в конце» [6, с. 89].

² «<...> равномерности звучания обоих звуков, их четкости и проворного исполнения <...>» [6, с. 88].

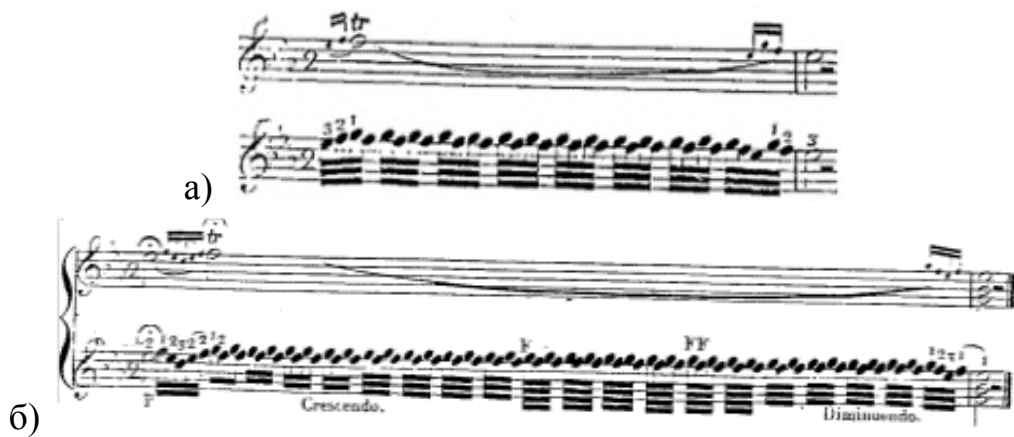


Рисунок 291. Подготовка трели: фигурацией типа «шлайфер» (а), фигурацией типа «группетто» (б) [6, с. 90]

Новизна заключается и в более гибкой агогической структуре трели, которая может «реагировать» на развитие фразы (рисунок 292).



Рисунок 292. Агогическая структура трели [6, с. 91]

Двухголосные трели. Обогащение трели происходит не только с помощью динамики, но и путем насыщения ее фактуры. Появляются двухголосные трели в терцию (Крумпахольц, Дезаргю, де Жанлис), кварту (Дезаргю) и сексту (Крумпахольц, Дезаргю, де Жанлис). Их исполнение возможно в два голоса (рисунок 293).

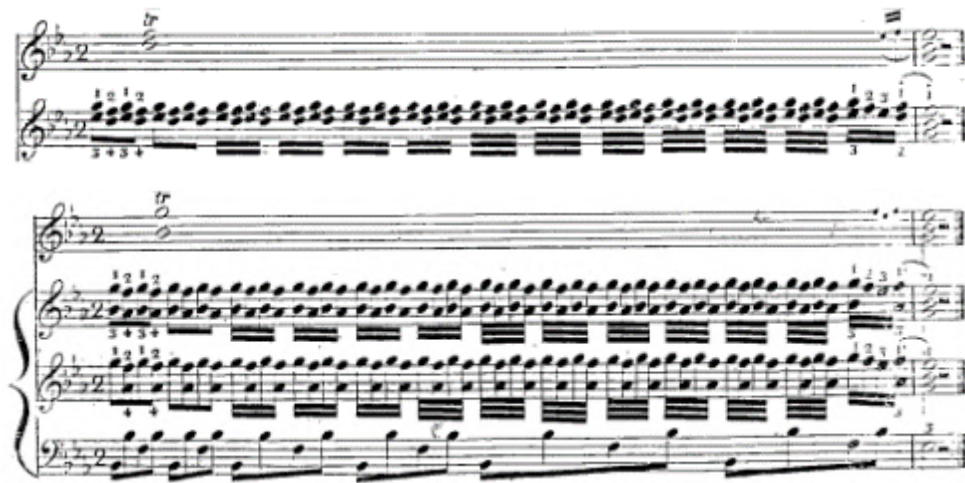


Рисунок 293. Исполнение двухголосной трели в два голоса [6, с. 91]



Рисунок 296. Исполнение трели (3-м и 4-м пальцами) и мелодии в правой руке [6, с. 94]

В музыкальных произведениях в начале XIX века возрастает «напряжение» и в видах орнаментики. В форшлагах это достигается с помощью увеличения интервала: октавные форшлагги можно часто встретить на страницах произведений в подвижном темпе (рисунки 297, 298, 299).

Allegro brillante



Рисунок 297. Нотный пример. Ф.-А. Буальдьё «Концерт для арфы С-Dur», ч. 1, такты 97–101



Рисунок 298. Нотный пример. Л. Шпор «Фантазия с-moll», такты 19–22

Allegretto



Рисунок 299. Нотный пример. Л. Шпор «Фантазия с-moll», такты 56–58

Чаще композиторы используют теперь украшение шлайфер, в том числе и с акцентировкой в динамике (рисунок 300).



Рисунок 300. Нотный пример. Л. Шпор «Фантазия с-moll», такты 41–43

В использовании группетто особых изменений не происходит, они по-прежнему украшают мелодическую линию (рисунок 301).



Рисунок 301. Нотный пример. Л. Шпор «Фантазия с-moll», такты 35–38

Мы видим интенсификацию использования мордента. Композиторы вводят в арфовую литературу описанный ранее «шнеллер» – несколько мордентов, которые являются частью диатонической нисходящей гаммы (рисунок 302).



Рисунок 302. Нотный пример. Л. Шпор «Фантазия с-moll», такты 13–14

Наиболее значительная эволюция происходит в использовании трелей. В произведениях, как и в руководствах, они приобретают подготовку и окончание

(рисунок 303), могут создавать выдержанный фон для фразировочного построения (рисунок 304).



Рисунок 303. Нотный пример. Ф.-А. Буальдьё «Концерт для арфы С-Dur»,
ч. 1, такты 251–252



Рисунок 304. Нотный пример. Ф.-А. Буальдьё «Концерт для арфы С-Dur»,
ч. 3, такты 104–105

В целом мы замечаем не только обогащение орнаментики, но и выписывание ее таким образом, что украшения органично вписываются в музыкальную ткань. В умеренном темпе *Andante lento* они «оплетают» или соединяют мелодические звуки (рисунки 305, 306).



Рисунок 305. Нотный пример. Ф.-А. Буальдьё «Концерт для арфы С-Dur»,
ч. 2, такты 6–7



Рисунок 306. Нотный пример. Ф.-А. Буальдьё «Концерт для арфы С-Dur»,
ч. 2, такты 11–12

Подводя итог, отметим, что в рассматриваемый период орнаментика применяется с целью придания звучанию красочности, выразительности, насыщенности и разнообразия звуковой палитры. Прослеживается тенденция к упорядоченности записи, классификации орнаментики. В звучности особые изменения происходят у трелей: они наполняются динамикой, становятся более гибкими по агогике. Появляются развернутые подготовка и окончание трелей. Их структура насыщается голосами, трели впервые используются как сопровождение мелодической линии в той же руке. Именно насыщение звучности трелей наиболее ярко отражено в произведениях композиторов рассматриваемого периода. Трели часто имеют развернутые подготовку и окончание, «оплетая» мелодическую линию. Форшлагги динамизируются за счет увеличения интервала, впервые появляется на страницах произведений описанный ранее вид мордента – шнеллер.

3.5. О ТРАКТОВКЕ ПОНЯТИЯ ЭКСПРЕССИИ АВТОРАМИ ТРАКТАТОВ

Помимо подробных объяснений технической стороны исполнения, авторы наконец обращаются к «идеологии исполнительства» – рассуждениям об экспрессии. Полагаем немаловажным отметить, какие представления руководят авторами трактатов, как они видят цель музицирования. За пределами узкоцехового интереса арфистов-инструменталистов их увлекали новые романтические тенденции в музыке. Передача богатого мира душевных переживаний человека требовала от исполнителя овладения новым комплексом выразительных средств.

Звук арфисты считают наиважнейшим элементом этого комплекса. Они ведут детальный разговор о том, каким должен быть идеальный звук. «Натуральный тон арфы <...> красив и привлекателен» [1, с. 30], – прежде всего музыканты обращают внимание на естественную красоту арфового звука. Они ценят и его красочность, и тонкие оттенки, например способность быть «лестным и нежным» [1, с. 30]. Самым главным, однако, в эту эпоху для арфистов

становится раскрытие «романтического потенциала», заложенного в природе арфового звука. Именно его способность к «полноте и насыщенности» [11, с. 7] соответствует новым эстетическим идеалам.

Арфисты открывают огромный динамический потенциал арфового звука, который способен «<...> пронизывать сердце и разжигать эмоции духа, <...> его сила – от самого тихого до самого громкого» [1, с. 30]. Арфисты этой эпохи уверены, что арфа имеет «преимущество перед клавишными инструментами, ибо может передавать оттенки “пьяно” и “форте” до бесконечности» [7, с. 5]. Чтобы овладеть всеми звуковыми возможностями арфы, следует научиться «извлекать любой возможный звук из этого инструмента и смягчать его до самого деликатного оттенка» [7, с. 5]. Красочность, сила, большой динамический потенциал – все заложено в самой природе арфового звука и отвечает новым требованиям к звуковому потенциалу, выдвигаемым романтизмом¹.

Мир арфового звучания становится более разнообразным, идет поиск и экспериментирование в области красочности звука. Приемы игры создаются для того, чтобы передать определенный колористический «образ»: флажолеты отличаются «нежностью и красотой» [7, с. 21], а «этуффе используют для имитации грохота барабана, объявляющего движение, которое приближается издалека и которое слышится все сильнее и сильнее, затем отдаляется и понемногу затихает до полного исчезновения» [6, с. 101]. Чистота звука продолжает быть важным критерием качественного исполнения. Уплотнение звуковой ткани и развивающаяся динамика требуют особого внимания исполнителя к соблюдению «чистоты исполнения» [6, с. 12] и достижению «точной игры» [7, с. 20].

Экспрессия – важнейший импульс в музыке этой эпохи. Именно стремление к максимальной выразительности является решающим критерием, которым арфисты руководствуются при принятии решения о том, как следует исполнять различные элементы музыкальной ткани: «Басы <...> производят <...> эффекты,

¹ Бакофен отмечает, что по звуковому потенциалу арфа «<...> заслуживает преимущество перед всеми другими инструментами, именно поэтому этот инструмент попадает часто в руки самым не умеющим исполнителям обоих полов» [1, с. 30].

что может добавить характера и экспрессии исполняемому пассажи» [6, с. 52]. При этом авторы трактатов не забывают о том, что музыкальное высказывание должно быть естественным и правдивым: интервалы должны быть «арпеджированы настолько, насколько этого требует экспрессия» [6, с. 51], а украшение звуков «<...> соответствовать характеру или экспрессии, которые хотят придать исполняемому отрывку» [6, с. 61].

Поэтому наличие вкуса остается важным для принятия исполнителем «правильных» интерпретационных решений. В то же время обращает на себя внимание стремление к индивидуализации исполнения: «Надо следовать общим принципам, пока мы не будем в состоянии следовать импульсам своей души» [6, с. 52], – налицо яркое стремление к экспрессивности, выразительности исполнения. Вкус и экспрессия создают на рубеже веков новый баланс, уравновешивая друг друга: именно «сочетание «хорошего вкуса и экспрессии» [6, с. 61] позволяет достичь идеального исполнения. Де Жанлис уверена, что «<...> грациозность и чувственность – это не жеманство, <...> а сила, возвышенность и самое блестящее исполнение могут прекрасно сочетаться с грацией и нежностью» [7, с. 7]. Она предостерегает от безвкусицы в исполнении, жеманства, злоупотребления фривольностями в динамике, украшениях, агогике и вводит термин «настоящая экспрессия», которой свойственны хороший вкус, чувство меры, правдивость музыкального высказывания.

В начале XIX века усиливается внимание арфистов к агогическим изменениям при исполнении, что направлено на достижение его гибкости и выразительности. Строение фраз тяготеет к развернутости, часто с использованием рубато. Однако во всем должны быть мера и смысл, о чем предупреждает де Жанлис: «<...> для форте движение ускоряют, а для пьано замедляют, но нельзя это делать механически, то есть когда этого нет в замысле, давать экспрессию пассажи <...>. Мне кажется, что в инструментальной музыке расточают слишком много замедлений, вещь удобная для посредственных исполнителей, которые их ставят в трудные пассажи, где они не могут исполнять с большой скоростью; это заурядное шарлатанство. Разрывать такт можно только

очень редко, это всегда вольность, а всякая вольность становится крайне вредной, когда она повторяется. Если замедление не наполнено грацией и экспрессией, оно ничего не стоит» [7, с. 6].

Арфа остается для авторов воплощением элегантности и утонченности, а грациозность важна не менее, чем в XVIII веке. Но именно в XIX веке мы наблюдаем «озвучивание» этой позиции: «<...> высоко поднятая рука имеет больше грации, чем рука, опирающаяся на деку» [7, с. 18] – и стремление не только к удобству, но и к «грациозности положения рук и их движений» [6, с. 12].

Мы видим, что в первой четверти XIX века арфисты не только наслаждаются красивым от природы звуком арфы. Они «раздвигают» рамки его природных возможностей: расширяют динамический диапазон, создают утонченную колористическую палитру, стремятся к приданию звуку «индивидуальности». Тяга к максимальной экспрессии требует и гибкости в агогическом строении фразы. Все это уравнивает обладание хорошим вкусом. Этот новый артистический комплекс арфиста-исполнителя создает базу для нового, романтического арфового исполнительства, наполненного выразительностью и динамизмом и направленного на правдивость музыкального высказывания.

3.6. ОБЩЕЕ И ИНДИВИДУАЛЬНОЕ В РУКОВОДСТВАХ. ОБ ЭВОЛЮЦИИ

Чтобы проследить, как изменился интерес арфистов к рассмотрению различных аспектов арфовой методики в первой четверти XIX века по сравнению с предыдущим периодом, представим интересующие нас сведения в таблице 7.

Таблица 7 – Информация в руководствах

Информация \ Арфист	Крупхольц	Хейзе	де Жанлис	Бакофен	Дезаргю
ОБЩАЯ ИНФОРМАЦИЯ					
Функциональный раздел	✓		✓	✓	✓
Энциклопедический раздел			✓	✓	
О теории музыки					
Об экспрессии	✓		✓		✓
ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ					
О позиции рук	✓	✓	✓	✓	✓
О кисти и локте	✓	✓	✓	✓	✓
Об аппликатуре	✓	✓	✓	✓	✓
О левой руке	✓	✓	✓	✓	✓
О переходе из позиции в позицию и подготовке пальцев	✓	✓	✓	✓	✓
О положении арфы		✓	✓	✓	✓
Правила посадки		✓	✓	✓	✓
О звукоизвлечении		✓	✓	✓	✓
О положении на струнах		✓	✓	✓	✓
Об аппликатуре гаммообразного движения	✓		✓	✓	✓
Об обращении с педалями	✓		✓	✓	✓
Об опорных пальцах		✓	✓	✓	✓
О восьмой педали	✓	✓	✓	-	✓
О чередовании пальцев	✓			✓	✓
О применении энгармонической замены	✓			✓	✓
О жестикуляции	✓				✓
Инструкции по обучению детей			✓		✓
О зрительном контроле				✓	✓

Окончание таблицы 7

Использование в игре пятого пальца			✓		✓
О растяжке пальцев				✓	✓
О перекидывании рук				✓	
ЭЛЕМЕНТЫ ФАКТУРЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА И ПРИЕМЫ ИГРЫ					
Об орнаментике	✓	✓	✓	✓	✓
О флажолетах	✓	✓	✓	✓	✓

Об этуффе	✓	✓	✓	✓	✓
Об аккордах и / или арпеджио	✓	✓	✓	✓	✓
О скольжении	✓	✓	✓	✓	✓
Глиссандо			✓	✓	✓
О фигурациях на одинаковых струнах / бисбильяndo			✓	✓	✓
Игра у деки				✓	✓
Педальное глиссандо			✓		
Вибрирующие звуки			✓		
О продлении звука	✓				✓
О чистоте звучания и качестве исполнения	✓				✓

Мы наблюдаем многочисленные совпадения во мнениях авторов работ по значимым позициям, что позволяет говорить о складывающихся правилах арфового исполнительства. В технологических принципах выбор аппликатуры остается одним из основных условий, позволяющих достичь нового уровня виртуозности исполнения. Другими условиями, на которые обращают внимание все авторы, становятся: позиция рук, организация движений кисти и локтя, способ перехода из позиции в позицию и подготовка пальцев, также уделяется особое внимание развитию левой руки. Освоение правильной позиции рук необходимо с самых первых шагов обучения (Дезаргю). Позиция с высоким первым пальцем не изменяется, но новые требования к силе и точности звука ведут к модификациям в позиции руки: Дезаргю, Бакофен и де Жанлис уточняют глубину постановки пальцев на струны; Дезаргю определяет, какие фаланги воздействуют на струну, и «доворачивает» руку для достижения уверенности в постановке руки и воспроизведении большого звука.

Значительно повышается внимание арфистов к движениям кисти и локтя во время игры, о чем особенно подробно говорят Дезаргю и де Жанлис. Движения кисти приобретают зависимость от ритмического рисунка, в целях контроля над балансом руки используется ее «рычаговое» движение – все это направлено на извлечение четкого, сильного звука в условиях любой скорости. Локоть должен

обеспечивать опору кисти, для этого при смене регистров своевременно перемещаться и находиться на уровне кисти.

Заметно интенсифицируются дискуссии арфистов о способах перехода из позиции в позицию и подготовке пальцев. Два способа перехода – со связыванием и без связывания – обретают более четкие границы. Дезаргю, Бакофен, Хейзе чаще используют «связки» при переходе из позиции в позицию, стремясь к достижению связности во фразе. Крумпхольц и де Жанлис придерживаются несвязного перехода из позиции в позицию. Стремление к достижению уверенности в исполнении ведет к часто применяемой одновременной подготовке пальцев.

Развитие фактуры, усложнение гармонической структуры музыкальных текстов ведет к более интенсивной нагрузке на левую руку. Происходит формирование ее позиций (открытой и закрытой), определяются области их применения. Конкретизируются рекомендации арфистов о положении левой руки на струнах (Хейзе, де Жанлис, Дезаргю, Бакофен). Более настоятельно звучат рекомендации арфистов об особой тренировке левой руки: специальным комплексом упражнений (Крумпхольц) или уделяя особенное внимание работе над левой рукой (де Жанлис).

Группа позиций, которые большинство арфистов в рассматриваемый период считают важными для достижения нового уровня виртуозности исполнения, наиболее объемна: правила посадки и положение арфы, положение рук на струнах, правила звукоизвлечения, применение опорных пальцев и аппликатура гаммообразного движения, а также правила педальной техники и использование восьмой педали.

Естественная посадка за арфой теперь должна быть удобной (Бакофен и Крумпхольц) и пропорциональной росту исполнителя (Дезаргю), что достигается с помощью более высокого сидения (Крумпхольц, де Жанлис). Арфисты уточняют способ положения арфы во время игры, что позволяет выделить этот аспект в самостоятельную позицию. Если о верхней точке опоры на правом плече мнения арфистов сходятся, то о нижней – мнения не едины: поддержка двумя

коленями (Хейзе) или одним правым (Дезаргю). Впервые в этот период Бакофен уточняет понятие «равновесие арфы».

О природе движений пальцев и звукоизвлечении особенно подробно говорит Дезаргю. Детализируется момент отыгрывания: ему теперь свойственны точность (Дезаргю, де Жанлис), пропорциональность движений и длительности звука, экономия движений (Дезаргю). Более развитой становится пластика движений исполнителя, движения пальцев приобретают «континуальность», импульсивность (Дезаргю).

Повышающиеся требования к силе и красочности звука ведут к дискуссии арфистов о месте отыгрывания струны: Бакофен и де Жанлис используют положение в середине для извлечения *piano*, а на концах – *forte*, в то время как Хейзе применяет положение внизу струны для достижения красочности звука.

Обогащение гармонии требует от арфиста более виртуозного владения педалями. В связи с этим система освоения педалей приобретает более развитую и определенную организацию, особенно это подчеркнуто в работах Дезаргю и Крумпахольца. Требуется координация и точность движений ног (Крумпахольц). В добавление к овладению приемами педали и полупедали (Дезаргю, де Жанлис, Бакофен) появляется изменение положения двух и трех педалей одной ногой одновременно (Бакофен, Дезаргю).

Интенсивные поиски в области обогащения звуковой палитры приводят к новшеству – изобретению восьмой, дополнительной педали, с помощью которой можно достигнуть более сильного звука или воспроизведения звуковых волн. Об использовании восьмой педали говорят Крумпахольц, Хейзе, Бакофен, Дезаргю, де Жанлис.

Исчезает со страниц трактатов «капсульная» аппликатура гаммообразного движения, формируется правило о завершении позиции наверху первым пальцем (Крумпахольц, де Жанлис, Дезаргю). Намного чаще используются опорные пальцы, Дезаргю впервые предлагает способ записи этого приема.

Сохраняется внимание арфистов к вопросам использования энгармонической замены звука и чередования пальцев, но следует отметить

изменяющуюся «качественность» их использования. Стремление к показу выпуклости фактуры ведет к формированию правил использования чередования пальцев: для достижения «регулярности» звучания в фактуре пальцы не чередуются (Дезаргю), а в целях достижения разнообразия динамики и ритмической свободы музыкальной такни применяют чередование пальцев (Дезаргю, Крумпхольц, Бакофен). Расширяется и круг целей использования энгармонической замены звука: Дезаргю вводит ее применение для достижения точности исполнения и его скорости.

Усиливается внимание арфистов к раздвижению «физиологических» возможностей, что ведет к более интенсивному использованию растяжки пальцев в трактатах Бакофена и Дезаргю. По степени внимания это составляет последнюю группу позиций вместе с новыми, впервые встречающимися аспектами арфового исполнительства. О них ведут разговор отдельные арфисты. Актуальным в этот период становится вопрос о координации движений. Интенсивнее используется перекидывание рук для исполнения не исполнимых иначе фигураций (Бакофен). Впервые арфисты ведут разговор о жестикуляции: Крумпхольц предостерегает от надуманных, жеманных движений во время игры, а Дезаргю рекомендует организовывать жесты при отыгрывании в соответствии с требуемой музыкой экспрессией. Естественно появление нового исполнительского аспекта – зрительного контроля: движения глаз должны быть хорошо спланированы (Дезаргю, Бакофен).

Введение в игру пятого пальца (Дезаргю, де Жанлис) обусловлено стремлением к достижению гибкости и экспрессии фразировки, увеличению скорости исполнения, облегчению аппликатуры. Де Жанлис, и особенно подробно Дезаргю, вводят на страницы руководств рекомендации по обучению детей игре на арфе.

Сфера элементов фактуры музыкального текста и приемов игры не только расширяется, но разнообразие приемов позволяет организовать их в две группы исходя из целей применения: вспомогательно-технические и колористические приемы игры.

Все арфисты ведут разговор об элементах фактуры «арпеджио и аккорды» и орнаментике, вспомогательно-техническом приеме «скольжение» и колористических: «флажолет» и «этуффе». Происходит разделение элементов «арпеджированный аккорд» и «арпеджио» на страницах работ Дезаргю (особенно подробно) и Крумпхольца. Насыщение фактуры орнаментики и ее увеличивающаяся агогическая гибкость показаны в трактатах Крумпхольца, Дезаргю, де Жанлис. Все чаще арфисты говорят о роли экспрессивности в орнаментике (Дезаргю, Крумпхольц).

Совершенствуется техника исполнения скольжения, оно может использоваться теперь всеми пальцами (Дезаргю). Дезаргю и Бакофен впервые формулируют цели применения скольжения: для облегчения аппликатуры и ее совершенствования (функциональная) и для более связного и выразительного исполнения (эстетическая).

Повышение внимания к колористике дает импульс к поиску арфистами новых колористических приемов игры. Впервые освещается прием «флажолет», который исполняется в самых разнообразных вариантах: одноголосные, двухголосные, трехголосные флажолеты (Дезаргю), а также последовательность флажолетов с чередованием рук и разнообразной динамикой (Крумпхольц, Дезаргю, де Жанлис). Примечательны пожелания де Жанлис исполнять целые пьесы только приемом «флажолет», без примеси естественных звуков.

В этот период прием этуффе не только получает тембровую идентификацию (Крумпхольц, Хейзе, Бакофен), но и помогает добиваться более точного выполнения художественного замысла. Крумпхольц и Дезаргю вводят исполнение одноголосного этуффе правой и левой руками. Расширяются способы тушения аккордов, интервалов и одноголосия: пальцами обеих рук (Крумпхольц, Дезаргю, Бакофен), левой рукой – ладонью, ладонью и пальцами, пальцами и ладонью (Дезаргю).

Внимание большинства арфистов к исполнению глissандо (одноголосного и двухголосного) позволяет говорить о формировании этого колористического приема, а интенсификация объемности звучания ведет к более разнообразному

применению интервально-аккордовых элементов. Особенно широко показаны они в трактате Дезаргю: исполнение на одинаковых струнах двумя руками поочередно (Бакофен вводит термин «бисбильяндо» для этого приема), параллельные октавы (также с дублировками в терцию и сексту), ломаные интервалы.

Пока еще в единичных случаях арфисты ведут речь о колористических приемах, что говорит о начале формирования этой области арфового исполнительства. Об игре у деки говорят Дезаргю и Бакофен, открытием этого периода становится исполнение гаммообразного движения в восходящем направлении с педальным глиссандо (де Жанлис). Де Жанлис описывает исполнение приема «вибрирующие звуки». Стремление арфистов к гибкости звука, его насыщению приводят к попыткам продления короткого звука арфы, что Дезаргю достигает путем более сильного нажатия на струну.

Внимание арфистов обращено также к соблюдению чистоты звучания: работа с педалями должна производиться бесшумно, не мешать чистоте звучания (Крумпахольц). Чаще арфисты пишут о качестве исполнения: ровности, непрерывности звука.

В заключение отметим общие черты и индивидуальные особенности рассматриваемых трактатов. Все их объединяет стремление к воспитанию исполнителя-виртуоза. Для этого дается подробное описание посадки за инструментом и технологии исполнения. Увеличивается количество элементов фактуры и приемов игры, которыми следовало овладеть исполнителю. В трактате Крумпхольца обращает на себя внимание сравнение аппликатурных принципов арфы и клавишных, а Бакофен впервые дает рекомендации композиторам, как следует писать для арфы. Де Жанлис развернуто рассуждает об эстетических идеалах начала XIX века, при этом выходя за рамки чисто арфовой музыки. Трактат Дезаргю отличается систематичная и детальная подача материала, методичность, его труд представляет собой «монолитный», всеохватывающий «метод» для обучения игре на арфе.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование позволяет сделать следующие выводы.

Создание в 1720 году хроматизированной арфы – *harpe organisée* – открыло новые горизонты для развития арфового исполнительства. В этом инструменте современники видели большой выразительный и виртуозный потенциал. Музыканты доверяли арфе передачу самых тонких настроений и состояний души. Активные эксперименты исполнителей и мастеров во второй половине XVIII века в областях усовершенствования механизма, хроматизации арфы и расширения ее звуковых возможностей способствовали тому, что арфа становилась все более популярным инструментом как среди профессионалов, так и среди любителей. Возрастающее количество исполнителей, создание оригинального арфового репертуара, прочное положение арфы в культурной жизни Франции и в особенности на сцене Духовного концерта – все это требовало увеличения количества квалифицированных педагогов, создания определенной методической базы для преподавания. Рассмотренные нами трактаты каждый по-своему отвечали этим требованиям.

Первые трактаты во второй половине XVIII века были направлены на формирование широкого круга образованных любителей; это были пособия для самостоятельного обучения, в которых также имелись приложения, где публиковались небольшие инструктивные пьесы. В этот период складывается комплекс продуманных упражнений, логика которых выстраивается от простого к сложному, от гамм к аккордам, арпеджио, орнаментике, некоторым особым приемам игры (скольжение, этуффе). С точки зрения общей исполнительской эстетики арфист должен обладать хорошим вкусом, чувством меры, способностью к ясному слышанию.

В трактатах первой четверти XIX века сформировалась более четкая методика обучения, трактаты этого периода в большей степени напоминают учебные пособия, используемые педагогом в классе для подготовки

профессиональных исполнителей. Целью становится воспитание арфиста-виртуоза.

Можно видеть, что структура и содержание трактатов находятся в прямой связи с этими поставленными целями.

Трактаты конца XVIII века явились первыми вехами в становлении арфовой педагогики и обучения исполнительству. Они закрепили достижения устного периода арфовой педагогики, тем самым подготовив почву для следующего шага – формирования профессиональных основ исполнительства. Тем не менее эти трактаты обладают и самостоятельной значимостью; это бесценные источники аутентичной информации о стиле, привычках, навыках, идеалах арфистов той эпохи. Это позволяет достоверно представить стиль и манеру исполнения соответствующего репертуара. Прослеживается четкая связь между инструктивным материалом той эпохи и художественным композиторским творчеством. При этом очевидно, что авторы трактатов идут вперед в своих технических требованиях по сравнению с художественной практикой, тем самым обеспечивая развитие исполнительства.

Трактаты начала XIX века представляют собой следующую, более сложную ступень в развитии арфового исполнительства. Новые идеалы приводят к нововведениям в технологическом комплексе игры: в аппликатуре, в появлении новых степеней свободы владения инструментом и, как результат, в появлении технически совершенной пластики исполнения. Усиливается внимание к эргономике (удобству) в овладении игрой на арфе, более системным становится подход к обучению.

Разворот в сторону овладения сложными исполнительскими элементами ставит вопрос о более раннем (детском) обучении. Расширяющийся звуковой горизонт исполнительства вызывает к жизни новые колористические приемы: флажолеты, гитарные звуки, бисбильяндо, различные виды глиссандо, вибрирующие звуки. Все сказанное получает отражение в репертуаре, появляются произведения высшей степени сложности, например «Концерт» Ф.-А. Буальдьё.

Материал проанализированных в диссертации методических источников дает основание заключить, что основной комплекс современных выразительных возможностей и технических средств, которыми обладает арфа, сформировался именно к началу XIX века. Будучи впервые зафиксированными у Мейера, Кузино, Кардона, получив последующую разработку у Крумпхольца, де Жанлис, Бакофена, принципы высокого исполнительского искусства окончательно оформились у Дезаргю.

Исходя из содержания руководств мы определили сходные для трактатов позиции: для успешного освоения игры на арфе считалось обязательным овладение технологией исполнения, отработка определенных элементов фактуры музыкального текста и приемов игры, а также знание теории музыки и того, как устроена и функционирует арфа.

Различие между руководствами можно проследить по некоторым методическим линиям: часть авторов не дает рекомендаций по методике исполнения (Мейер, Верних, Кардон, Хейзе), другие включают базовые рекомендации о посадке, позиции рук, звукоизвлечении, организации движений (Корбелин, Кузино, Крумпхольц). Трактаты начала XIX века отличает присутствие методической системы, в которую входили рекомендации по освоению технологии исполнения, фактурных элементов текста и приемов игры с помощью теоретических инструкций и упражнений восходящей сложности (Бакофен, де Жанлис, Дезаргю).

Обращает на себя внимание то обстоятельство, что в рассмотренных руководствах доминируют личный опыт и связанные с ним представления авторов. Поэтому складывается не национальный, а индивидуальный подход.

Все рассмотренные нами трактаты объединяет стремление к соответствию эстетическим идеалам каждой из рассматриваемых эпох: нормам хорошего вкуса (вторая половина XVIII века), романтическим идеалам со свойственными им экспрессией и индивидуализацией исполнения (первая четверть XIX века).

В целом представление об идеальном исполнителе в обоих периодах имеет комплексный характер, но этот комплекс формируется по-разному. Внешние

манеры, отвечающие нормам хорошего вкуса в XVIII веке, индивидуализируются, обретают экспрессию в XIX веке. Мастерство исполнения в XVIII веке подразумевает владение определенными элементами фактуры музыкального текста и отдельными приемами игры, а также технологическим комплексом. В XIX веке технологический комплекс значительно детализируется, уточняется и развивается, что приводит к формированию технологической системы исполнения. Разнообразнее используются элементы фактуры и особенно приемы игры. Все это приводит к созданию многостороннего исполнительского комплекса, которым должен мастерски владеть исполнитель.

Настоящее исследование не исчерпывает весь круг проблем, связанных с арфовым исполнительством второй половины XVIII – первой четверти XIX века. Возможно, будущие исследователи найдут в нем ориентиры и вехи для исследовательских работ, а также импульсы для дальнейшего изучения проблем арфового исполнительства и педагогики.

Перспективы исследования связаны с дальнейшим изучением эволюции технологических элементов арфового исполнительства в историческом контексте. Интересно выявить истоки и особенности становления отдельных национальных школ игры на арфе. Со второй четверти XIX века (с открытием класса арфы в Парижской консерватории в 1825 году) начинается систематическое арфовое образование в европейских консерваториях, что ведет к формированию национальных арфовых школ. С конца XIX века, с началом выпуска нового поколения инструментов, происходит стандартизация исполнительства.

Сегодня возрастает интерес к инструментам XVIII века. Создаются копии инструментов, на которых исполняется оригинальный репертуар. Поэтому исполнителю важно быть информированным об умениях и ценностях арфистов той эпохи. Актуальным является дальнейшее изучение арфового репертуара второй половины XVIII – первой четверти XIX века и его интерпретационных особенностей в контексте методических установок и эстетических идеалов эпохи. Представляет интерес сопоставление и сравнение особенностей исполнительства на арфе этого периода с особенностями исполнительства на других инструментах.

Предпринятая в диссертации попытка исследования истоков арфового исполнительства может дополнить представления об историческом инструментальном исполнительстве в целом. С другой стороны, позволит современному арфисту приблизиться к истокам арфовой педагогики и эстетическим идеалам эпохи, на достижение которых было ориентировано творчество арфистов: исполнителей, педагогов, композиторов – во второй половине XVIII – первой четверти XIX века.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

1. Backofen, J. G. H. Anleitung zum Harfenspiel, mit eingestreueten Bemerkungen ueber den Bau der Harfe. 2. Ausgabe / J. G. H. Backofen. – Leipzig : Breikopf & Haertel, 1807. – 66 p.
2. Cardon, J.-B. L'art de jouer de la harpe / J.-B. Cardon // Facsimile Jean-Marc Fuzeau. Série I. France 1600 – 1800. Harpe. Vol. I. – Courlay : Editions J. M. Fuzeau, 2002. – 255 p. – P. 211–253.
3. Corbelin, F. V. Methode de harpe, pour apprendre seul et en peu de temps, a jouer de cet instrument / F. V. Corbelin // Facsimile Jean-Marc Fuzeau. Série I. France 1600 – 1800. Harpe. Vol. I. – Courlay : Editions J. M. Fuzeau, 2002. – 255 p. – P. 111–204.
4. Cousineau, J.-G. Methode de harpe. – Paris : Cousineau, Salomon, 1784. – 49 p. / J.-G. Cousineau // Facsimile Jean-Marc Fuzeau. Série I. France 1600 – 1800. Harpe. Vol. II. – Courlay : Editions J. M. Fuzeau, 2002. – 282 p. – P. 7–56.
5. Cousineau, J.-G. Methode de harpe. Deuxième edition / J.-G. Cousineau // Facsimile Jean-Marc Fuzeau. Série I. France 1600 – 1800. Harpe. Vol. III. – Courlay : Editions J. M. Fuzeau, 2002. – 210 p. – P. 143–207.
6. DesArgus, X. Traite générale l'art de jouer de la Harpe / X. DesArgus. – Paris : Chez l'auteur, s.a., 1809. – 109 p.
7. Genlis Comtesse de (Stéphanie-Félicité du Crest). Nouvelle methode pour apprendre a jouer de la harpe. – Paris : Duhan, 1811. – 65 p.
8. Herbst, J. F. W. Ueber die Harfe nebst einer Anleitung sie richtig zu spielen / J. F. W. Herbst. – Berlin, 1792. – 27 p.
9. Heyse, A. G. Anleitung die Harfe zu spielen / A. G. Heyse. – Leipzig, 1803. – 48 p.

10. Meyer, J. Ph. Essay sur vraie maniere de jouer de la harpe avec une methode de l' accorder / J. Ph. Meyer // Facsimile Jean-Marc Fuzeau. Série I. France 1600 – 1800. Harpe. Vol. I. – Courlay : Editions J. M. Fuzeau, 2002. – 255 p. – P. 43–84.

11. Plan, J. M. Principes pour la harpe par J. B Krumpholtz (...), recueillis et mis au jour / J. M. Plan // Facsimile Jean-Marc Fuzeau. Série I. France 1600 – 1800. Harpe. Vol. III. – Courlay : Editions J. M. Fuzeau, 2002. – 210 p. – P. 69–140.

12. Wernich, J. C. G. Versuch einer richtigen Lehrart die Harfe zu spielen. – Berlin, 1772. – 45 s.

Литература на русском языке

13. Агазарян, М. М. Рабочая программа дисциплины «АРФА» / М. М. Агазарян. – М. : Московская средняя специальная музыкальная школа (колледж) им. Гнесиных, 2008. – 20 с.

14. Арнонкур, Н. Мои современники : Бах, Моцарт, Монтеверди / Н. Арнонкур ; [пер. с нем. С.В.Грохотов]. – М. : Классика-XXI, 2005. – 277 с.

15. Бейшлаг, А. Орнаментика в музыке : с предисл. / А. Бейшлаг ; общ. ред., коммент. и послесл. Н. Копчевского ; [пер. с нем. З. Визеля]. – М. : Музыка, 1978. – 320 с.

16. Берковский, Н.Я. Романтизм в Германии / Н.Я. Берковский. – СПб. : Азбука-Классика, 2001. – 511 с.

17. Гомбрих, Э. История искусства / Э. Гомбрих. – М. : АСТ, 1998. – 688 с.

18. Доброхотов, Б. В. Предисловие / Б. В. Доброхотов // Бах, Иоганн Себастьян. Полифонические произведения : в перелож. для арфы / сост., ред. и авт. предисл. Б. В. Доброхотов. – М. : Музыка, 1973. – С. 2.

19. Доброхотова, В. Б. Вступительная статья / В. Б. Доброхотова, Б. В. Доброхотов // Сонаты, вариации и фантазии для арфы. Вып. 1 : (Арфовая классика). – М. : Музыка, 1964. – С. 2.

20. Друскин, М. С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI – XVIII веков / М. С. Друскин. – Л. : Музгиз, 1960. – 284 с.
21. Дулова, В. Г. Искусство игры на арфе / В. Г. Дулова. – М. : Советский композитор, 1965. – 230 с.
22. Заславская, П. И. Немецкая клавирная педагогика и теория исполнительства середины и второй половины XVIII века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / П. И. Заславская. – Владивосток, 2009. – 165 с.
23. Захарова, О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века : принципы, приемы / О. И. Захарова. – М. : Музыка, 1983. – 77 с.
24. Золтан, Д. Этнос и аффект : История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля / Д. Золтан ; [пер. с нем. Д. Золтана]. – М. : Прогресс, 1977. – 376 с.
25. Кант И. Собрание сочинений : в 8 томах. Т. 5. Критика способности суждения / И. Кант ; под общ. ред. А. В. Гулыги. – М. : ЧОРО, 1994. – 414 с.
26. Кириллина, Л. В. Галантность и чувствительность в музыке XVIII века [Электронный ресурс] / Л. В. Кириллина // Гетевские чтения – 2003. – Режим доступа : <http://www.21israel-music.com/search/кириллина> (дата обращения : 17.05.2016).
27. Кириллина, Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков : самосознание эпохи и музыкальная практика / Л. В. Кириллина. – М. : Московская гос. консерватория, 1996. – 189 с.
28. Кириллина, Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. Ч. II : Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции / Л. В. Кириллина. – М. : Композитор, 2007. – 224 с.
29. Кириллина, Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. Ч. III : Поэтика и стилистика / Л. В. Кириллина. – М. : Композитор, 2007. – 376 с.

30. Ландовска, В. Старинная музыка : Пренебрежение к старинным мастерам. Сила звучности. Стилль. Исполнение. Виртуозы. Меценаты в музыке / В. Ландовска, при сотрудничестве Г. Лев-Ландовского. – М. : Б. П. Юргенсон, 1913. – 133 с.
31. Ливанова, Т. Л. История западноевропейской музыки до 1789 года : в 2 т. / Т. Л. Ливанова. – М. : Музыка, 1983. – 696 с.
32. Луцкер, П. В. Моцарт и его время / П. В. Луцкер, И. П. Сусидко. – М. : Классика-XXI, 2008. – 624 с.
33. Махов, А. Е. Романтизм [Электронный ресурс] / А. Е. Махов // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М. : ИНИОН РАН, 2001. – Режим доступа : <http://www.intrada-books.ru/mahov/mahov.htm> (дата обращения: 10.09.2015).
34. Мильштейн, Я. И. Арпеджио / Я. И. Мильштейн // Музыкальная энциклопедия. – Т. I. – М. : Советский композитор, 1973. – С. 223.
35. Мофа, А. В. Лондонская фортепианная школа конца XVIII – начала XIX века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / А. В. Мофа. – М., 2012. – 277 с.
36. Мchedелов, М. П. Гаммы и арпеджио : Для арфы / М. П. Мchedелов ; метод. указания авт. – М. : Музыка, 1989. – 35 с.
37. Парфёнов, Н. Г. Техника игры на арфе. Метод проф. Слепушкина / Н. Г. Парфёнов. – М. : Госиздат. муз. сектор, 1927. – 50 с.
38. Парфёнов, Н. Г. Школа игры на арфе / Н. Г. Парфёнов ; под ред. М. П. Мchedелова. – М. : Музыка, 1972. – 242 с.
39. Покровская, Н. Н. История исполнительства на арфе / Н. Н. Покровская. – Новосибирск : Новосибирская гос. консерватория им. Глинки, 1994. – 351 с.
40. Покровская, Н. Н. О левой руке арфиста (особенности постановки и звукоизвлечения) / Н. Н. Покровская // Звуки арфы. – 1996. – № 5. – С. 22.
41. Покровская, Н. Н. Об арфе и арфистах / Н. Н. Покровская. – Новосибирск : Новосибирская гос. консерватория им. Глинки, 2003. – 57 с.

42. Поломаренко, И. А. Арфа в прошлом и настоящем : история, конструкция, сведения для композиторов, применение в оркестре / И. А. Поломаренко. – М. ; Л. : Музгиз (Москва), 1939. – 312 с.
43. Полтарева, В. П. Проблемы развития искусства игры на арфе в Советском Союзе : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / В. П. Полтарева. – Киев, 1969. – 20 с.
44. Полтарева, В. П. Творческий путь К. А. Эрдели / В. П. Полтарева. – Львов : Львовская гос. консерватория, 1959. – 81 с.
45. Распутина, М. В. Становление клавирного стиля в музыке южнонемецкого барокко : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / М. В. Распутина. – М., 2002. – 285 с.
46. Розеншильд, К. К. Музыка во Франции XVII–XVIII веков / К. Розеншильд. – М. : Музыка, 1979. – 162 с.
47. Рубин, М. А. Методика обучения игре на арфе / М. А. Рубин. – М. : Музыка, 1973. – 63 с.
48. Рубин, М. А. Школа начального обучения игре на арфе / М. А. Рубин. – М. : Музыка, 1977. – 159 с.
49. Сараджева, К. К. Об исполнительском мастерстве арфиста. Методические записки / К. К. Сараджева. – М. : Простор, 2001. – 69 с.
50. Тугай, А. Д. Арфа в России / А. Д. Тугай. – СПб. : Сударыня, 2007. – 151 с.
51. Уколова, Е. Л. Распятый на арфе. Судьба и творчество Николая Дебитте / Е. Л. Уколова, В. С. Уколов. – М. : Издательство МАИ, 2001. – 367 с.
52. Холопова, В. Н. Фактура : Очерк / В. Н. Холопова. – М. : Музыка, 1979. – 87 с.
53. Холопова, В. Н. Феномен музыки / В. Н. Холопова. – М. : Директ-Медиа, 2014. – 378 с.
54. Цингг И.В. Арфа с педалями простого действия: история, строение инструмента, особенности звучания [Электронный ресурс] // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2019. – № 3. – С. 11–18. DOI: 10.7256/2453-

613X.2019.3.30132. – Режим доступа : URL:
https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=30132

55. Цингг, И. В. Арфистка де Женлис и Французская революция / И. В. Цингг // Успехи современной науки. – 2016. – № 8. – Т. 4. – С. 172-175.

56. Цингг И.В. Профессиональное исполнительство как результат развития арфовой педагогики XVIII века [Электронный ресурс] // Философия и культура. – 2019. – № 6. – С. 14–22. DOI: 10.7256/2454-0757.2019.6.30130. – Режим доступа : URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=30130

57. Цингг, И. В. Трактат об исполнительстве на арфе Ксавье Дезаргю: основные идеи / И. В. Цингг // Успехи современной науки и образования. – 2016. – № 12. – Т. 9. – С. 185–188.

58. Цингг, И. В. Эволюция арфы в контексте строения инструмента, репертуара и исполнительства в XVIII веке / И. В. Цингг // Человек и культура. – 2019. – № 4. – С. 91–99. DOI: 10.25136/2409-8744.2019.4.30123. – Режим доступа : URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=30123

59. Цингг, И. В. Экспрессия на рубеже XVIII–XIX веков глазами арфистов: взгляд из Франции / И. В. Цингг // Успехи современной науки и образования. – 2016. – № 9. – Т. 2. – С. 34–37.

60. Шамеева, Н. Х. История развития отечественной музыки для арфы (XX век) / Н. Х. Шамеева. – М. : Автор, 1994. – 145 с.

61. Швейцер, А. И. С. Бах / А. Швейцер ; [пер с нем. М. С. Друскина]. – М. : Музыка, 1965. – 728 с.

62. Шестаков, В. П. История музыкальной эстетики от Античности до XVIII века / В. П. Шестаков. – М. : URSS, 2011. – 350 с.

63. Эрдели, К. А. Арфа в моей жизни. Мемуары / К. А. Эрдели. – М. : Музыка, 1967. – 240 с.

64. Язвинская, Е. Р. Арфа / Е. Р. Язвинская. – М. : Музыка, 1968. – 59 с.

65. Ямпольский, И. М. Аппликатура / И. М. Ямпольский // Музыкальная энциклопедия. – Т. I. – М. : Советский композитор, 1973. – С. 178.

Литература на иностранных языках

66. Aber Count, A. L. Xavier Désargus [Electronic resource] / A. L. Aber Count // Oxford Music Online. – Mode of access : http://www.oxfordmusiconline.com/subscribe/article/grove/music/44003?q=desargus&search=quick&source=omo_gmo&pos=1&_start=1#firsthit (Accessed: 30.10.2017).
67. Aber, A. L. Johann Baptist Krumpholtz. Composer and Innovator / A. L. Aber // American Harp Journal. – 1973. – Vol. 4. – № 2. – P. 7–9.
68. Bach, C. P. E. Versuch ueber die wahre Art das Klavier zu spielen / C. P. E. Bach. – Berlin : in Verlegung des Autoris, 1753. – 135 s. ; Zweite Teil. – Berlin : bey G. L. Winter, 1762. – 341 s.
69. Barthel, L. Au coeur de la harpe au XVIII-ème siècle / L. Barthel. – France : Garnier-Francois Editions, 2005. – 209 p.
70. Blom E. Concert Spirituel [Electronic resource] / E. Blom, B. Wilcox // Oxford Music Online. – Mode of access : http://www.oxfordmusiconline.com/subscribe/article/grove/music/06257?q=concert+spirituel&search=quick&source=omo_gmo&pos=1&_start=1#firsthit (Accessed: 30.10.2017).
71. Blondel, A. La harpe et sa facture / A. Blondel // Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire. – Paris, 1914-1926. – P. 1928–1934.
72. Bochsa, R. N. Ch. Nouvelle Méthode de Harpe en deux Parties, op. 60. Partie I / R. N. Ch. Bochsa. – Paris : Duhan, 1815. – 70 p.
73. Bochsa, R. N. Ch. Oberthuer Ch. Universal Method for the harp / R. N. Ch. Bochsa. – New York : Carl Fischer, 1912. – 150 p.
74. Bordas, C. L'arc musical I les arpes in Museu de la Musica / C. Bordas // Catalog d'instruments. – Barcelona : Ajuntament de Barcelona, 1991. – 667 p.
75. Brenner, K.-P. Die Naderman-Harfe in der Musikinstrumentensammlung der Universitaet Goettingen. Ein franzoesisches Instrument des 18. Jahrhunderts als Maschine, Skulptur, Moebel, Prestigefetisch, Ware und Klangwerkzeug / K.-P. Brenner. – Goettingen : Edition Re, 1998. – 253 p.

76. Campan, M. Mémoires de la première femme de chambre de Marie-Antoinetten / M. Campan. – Le Temps retrouvé, Mercure de France, 1999. – 620 p.
77. Chalon, J. Chère Marie-Antoinette / J. Chalon. – Paris : Librairie Académique Perrin, 1988. – 476 p.
78. Craw, H. A. A biography and thematic catalog of the works of J. L. Dussek (1760 – 1812) : Dissertation / H. A. Craw. – University of Southern California, 1964. – 489 p.
79. Cucuel, G. Études sur un orchestre au XVIII^{me} siècle / G. Cucuel. – Paris : Librairie Fischbacher, 1913. – 67 p.
80. Dagmar, D.-R. Die Cousineau-Harfe mit den «chevilles tournantes» / D.-R. Dagmar // *Musica instrumentalis*. – 2001. – Vol. 3. – P. 129–137.
81. Des Varennes, F. Henriette Renié Living Harp / F. Des Varennes. – Bloomington : Music Works, 1990. – 149 p.
82. Dobronic-Mazzoni, R. Die Hakenharfe aus Dubrovnik und Kompositionen für Einfachpedalharfe aus dem Dubrovniker Archiv / R. Dobronic-Mazzoni // *Zur Baugeschichte der Harfe vom Mittelalter bis zum 19. Jahrhundert*, Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein, Institut für Aufführungspraxis der Musik des 18. Jahrhunderts. – Michaelstein : Blankenburg, 1995. – P. 107–111.
83. Dobronic-Mazzoni, R. The eternal harp – a Musical and Cultural Historical Study / R. Dobronic-Mazzoni. – Zagreb : Golden marketing, 2002. – 182 p.
84. Dobronic-Mazzoni, R. The harp / R. Dobronic-Mazzoni. – Zagreb : Graficki zavod Hrvatske, 1989. – 99 p.
85. Droysen-Reber, D. Harfen des Berliner Musikinstrumenten-Museums / D. Droysen-Reber. – Berlin, 1999. – 310 p.
86. Droysen-Reber, D. Harfen des Berliner Musikinstrumenten-Museums / D. Droysen-Reber, B. Wolf. – Berlin : Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, 1999. – 309 p.
87. Emmanuel, A. La harpe. Son évolution, ses facteurs / A. Emmanuel. – Paris : Dessain & Tolra, 1980. – 136 p.

88. Erard, P. *The Harp in its present improved State Compared with The Original Pedal Harp* / P. Erard. – London : Erard, 1821. – 34 p.
89. Favart, Ch.-S. *Mémoires et correspondance littéraires, dramatiques et anecdotiques* / Ch.-S. Favart. – Paris : L. Collin, 1808. – 390 p.
90. Fetis, F.-J. *Biographie universelle des Musiciens et Bibliographie générale de la Musique. Vol. 3* / F.-J. Fetis. – Paris : Firmin Didot, 1866. – 478 p.
91. Fontenai, A. de. *Dictionnaire des artistes ou notice historique et raisonnée des architectes, peintres, graveurs, sculpteurs, musiciens, acteurs et danseurs, imprimeurs, horlogers et mécaniciens* / A. De Fontenai. – Paris : Servière, 1728. – 1496 p.
92. Galassi, M. *Anmerkungen über eine Norditalienische Hakenharfe des 18. Jahrhunderts, ausgestellt im Museo Civico di Antichi Strumenti Musicali in Mailand* / M. Galassi // *Verein zur Förderung historischer Harfen*. – 1989. – Vol. III. – P. 32–33.
93. Getreau, F. *Aux origines du musée de la Musique – Les Collections Instrumentales du Conservatoire de Paris 1793–1993* / F. Getreau. – Paris : éditions Klincksieck R. M. N., 1996. – 798 p.
94. Glattauer, A. *Dictionnaire du répertoire de la harpe* / A. Glattauer. – Paris : CNRS éditions, 2003. – 727 p.
95. Govea, M. W. *Nineteenth- and Twentieth – Century Harpists. A Bio-Critical Sourcebook* / M. W. Govea. – Westport, Connecticut ; London : Greenwood Press, 1995. – 331 p.
96. Grossi, M. *Metodo per arpa* / M. Grossi. – Milano : Ricordi, 1943. – 154 p.
97. Hasselmans, A. *La harpe et sa technique* / A. Hasselmans // *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*. – Paris, 1914–1926. – P. 1935–1941.
98. Hochbrucker, C. *Six Sonates pour la harpe* / C. Hochbrucker // *Facsimile Jean-Marc Fuzeau. Série I. France 1600 – 1800. Harpe. Vol. I*. – Courlay : Editions J. M. Fuzeau, 2002. – P. 25–42.
99. Inglefield, R. K. *Marcel Grandjany : Concert Harpist, Composer, and Teacher* / R. K. Inglefield. – Bloomington : Vanderbilt Music Company, 1990. – 120 p.

100. Jacques, Y. La harpe a renforcement de Krumpholtz / Y. Jacques // Bulletin de l' Association Internationale des Harpistes et Amis de la Harpe. –1994. – Octobre. – P. 6–15.
101. Keppel, J. The Pedal Harp in its Historical Perspective : Stringing and Temperament / J. Keppel // Aspects of the Historical Harp : Proceedings of the International Historical Harp Symposium Utrecht 1992, Foundation for Historical Performance Practice. – Utrecht : STIMU, 1994. – P. 105–112.
102. Lawrence, L. Method for the Harp / L. Lawrence, C. Salzedo. – New York : G. Schirmer, 1929. – 71 p.
103. Lawson, A. A. Johann Baptist Krumpholtz, composer and innovator / A. A. Lawson // American Harp Journal. – 1973. – Vol. 4. – P. 7–9.
104. Layer, A. Der Harfenist Christian Hochbrucker. Ein Landsmann Leopold Mozarts in Paris / A. Layer // Acta Mozartiana. – 1976. – Vol. 23. – P. 56–59.
105. Liber, J. A Method for Harp / J. Liber. – Bologna : UT Orpheus Edizioni, 2008. – 105 p.
106. Marson, J. The Book of the Harp. The techniques, history, and lore of a unique musical instrument / J. Marson. – Suffolk : Kevin Mayhew Ltd, 2005. – 238 p.
107. Maydwell, A. Georges and Jacques-Georges Cousineau and the harp in the latter half of the eighteenth century / A. Maydwell // Studies in Music. – 1980. – Vol. 14. – P. 61–86.
108. McDonald, S. Harp for Today. A Universal Method for the Harp / S. McDonald, L. Wood-Rollo. – Bloomington : Music Works, 2008. – 182 p.
109. Meyer, J. Ph. 6 sonate op. 3 per arpa / J. Ph. Meyer. – Bologna : Ut Orpheus, 1998. – 44 p.
110. Michel, C. Répertoire de la musique pour harpe publiée du XVII au debut du XIX siècle / C. Michel, F. Lesure. – Paris : Klincksieck, 1990. – 288 p.
111. Nadermann, F. G. Ecole ou Méthode raisonnée pour la Harpe, Op. 91. – I partie / F. G. Nadermann. – Paris : Richault, s. a., 1875.– 129 p.
112. Oberthuer, Ch. Theoretical and practical course of instruction for the harp / Ch. Oberthuer. – London : Schott, 1852. – 82 p.

113. Oginski, M. C. Harpe / M. C. Oginski // Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts des métiers par une société de gens de lettres / Diderot, d'Alembert. – Vol. 17. – Paris : Briasson, 1751–1780.
114. Owens, D. Carlos Salzedo : From Aeolian to Thunder, A Biography / D. Owens. – Chicago : Lyon & Healy Harps, 1992. – 204 p.
115. Pasetti, A. L' Arpa / A. Pasetti. – Palermo : L' Epos, 2008. – 289 p.
116. Pegaglio, B. Petite manuel de transcripction et d'interpretation de l'oeuvre de Jean-Sebastien Bach a la harpe moderna / B. Pegaglio, M. Galassi, L. Belmondo. – Lausanne : Haute ecole de musique de Lausanne, 2013. – 57 p.
117. Pierre, C. Histoire du Concert Spirituel, 1725 – 1790 / C. Pierre. – Paris : Société française de Musicologie, Heugel et Cie, 1975. – 372 p.
118. Pincherle, M. La harpe. Des origines au commencement du dix-septième siècle / M. Pincherle // Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire, Paris. – Paris, 1914–1926. – P. 1892–1927.
119. Quantz, J. J. Versuch einer Anweisung die Floete traversière zu spielen / J. J. Quantz. – Basel ; London ; New York ; Praha : Baerenreiter, 2011. – 424 p.
120. Ratner, L. G. Classical Music / L. G. Ratner, – London : Collier Macmillan Publishers, 1985. – 475 p.
121. Renie, H. Complete Method for Harp / H. Renie. – Paris : Leduc, 1946. – 225 p.
122. Rensch, R. Harps and Harpists / R. Rensch. – Bloomington : Indiana University Press, 2007. – 363 p.
123. Rensch, R. Three centuries of harpmaking / R. Rensch. – Savigliano : Moya Wright, 2002. – 160 p.
124. Rensch, R. Trois siecles de harpes / R. Rensch – Western Central, 2004. – 95 p.
125. Rimmer, J. Harp Repertoire in Eighteenth-Century Ireland : Perceptions, Misconceptions and Reworkings / J. Rimmer // Aspects of the Historical Harp : Proceedings of the International Historical Harp Symposium Utrecht 1992. – Utrecht : STIMU, 1994. – P. 73–85.

126. Roeser, V. Essai d'instruction, A l'usage de ceux qui composent pour la clarinette et le cor (1764) / V. Roeser. – Reprint : Genève : Minkoff, 1972. – 24 p.
127. Rosenzweig, H. Johann Georg Heinrich Backofen : Die deutsches Harfe um 1800 / H. Rosenzweig // Historische Harfen. – Basel : Schola Cantorum Basiliensis, 1991. – P. 80–97.
128. Rousseau, J.-J. Dictionnaire de Musique / J.-J. Rousseau. – Genève, 1768.
129. Roussier, A. Mémoire sur la nouvelle Harpe de M. Cousineau, Luthier de la Reine / A. Roussier. – Paris : Lamy, 1782. – 40 p.
130. Sacchi, F. Elias Parish Alvars. Life, Music, Documents / F. Sacchi. – Dornach : Odilia Publishing, 1999. – 218 p.
131. Salzedo, C. Modern Study of the Harp / C. Salzedo. – New York ; London : Schirmer, 1921.
132. Spohr, L. Lebenserinnerungen. Vol. 1 / L. Spohr. – Göttingen : Kassel, 1860–1861. – 338 p.
133. Tamayo, L. El Arpa de la modernidad en Mexico : sus historias / L. Tamayo, S. Tamayo. – Mexico : Universidad Autonoma Metropolitana – Azcapotzalco, 2000. – 409 p.
134. Thomas, J. History of the Harp. From the earliest period down to the present day / J. Thomas. – New York : Lyra Music Company, 1905. – 19 p.
135. Thym-Hochrein, N. Mozart und der Harfner Josef Häußler / N. Thym-Hochrein // Verein zur Förderung historischer Harfen, Berlin. – 1989. – Vol. III. – P. 11–29.
136. Tournier, M. La harpe / M. Tournier. – Paris : Lemoine et Cie, 1959. – 95 p.
137. Vita, M. Arpeggi, Storie della Storia dell'Arpa / M. Vita. – Udine : Pizzicato, 2007. – 61 p.
138. Volt, A., de. Alfred Holy Memoirs / A. de Volt. – Georgia : Sea Island, 1985. – 200 p.
139. Wolf, B. The Louis XVI – Harp [Electronic resource] / B. Wolf // Harp Spectrum. – Mode of access : http://www.harpspectrum.org/historical/wolf_long_updated.shtml (Accessed: 15.11.2016).

140. Wolf, L. Johann Baptist Hochbrucker (1732–1812) und die Harfenmode in Paris / L. Wolf // Musik in Bayern. – 1985. – Vol. 31. – P. 95–114.

141. Zabel, A. Grosse Methode fuer Harfe / A. Zabel. – Leipzig ; Moskau ; S.-Petersburg ; Riga ; London : Zimmerman, 1900. – 145 s.

142. Zingel, H. J. Die Entwicklung des Harfenspiels von den Anfängen bis zur Gegenwart, Band 4 / H. J. Zingel. – Leipzig : VEB Friedrich Hofmeister, 1969. – 191 p.

143. Zingel, H. J. Harfe und Harfenspiel. Vom Beginn des 16. bis ins zweite Drittel des 18. Jahrhunderts / H. J. Zingel. – Halle : VEB Max Niemeyer Verlag, 1932. – 269 p.

144. Zingel, H. J. Lexicon der Harfe. Ein biographisches, bibliographisches, geographisches und historisches Nachschlagewerk von A-Z / H. J. Zingel. – Regensburg : Laaber-Verlag, 1977.

145. Zingg, I. Die Etablierung der russische Harfenschule und der professionellen Ausbildung / I. Zingg // Harfe Heute. – 2016. – № 104. – S. 14–20.

146. Zingg, I. Jean Baptiste Cardon – der Beginn der russische Harfenschule / I. Zingg // Harfe Heute. – 2015. – № 102. – S. 36–41.

Интернет-ресурсы

147. BnF [Bibliothèque nationale de France]. – Режим доступа: http://data.bnf.fr/14829777/johann_christian_bach_6_concertos__clavier__cordes__w__c_49-54/ (дата обращения: 22.07.2015).

148. Harps of the Museo dell'Arpa Victor Salvi collection in the cinema [Electronic resource] // Museo dell'arpa victor salvi. – Режим доступа: <http://www.museodellarpavictorsalvi.it/en/cinema.html> (дата обращения: 11.03.2016).

149. Les Tuileries vues du Louvre // Wikimedia. – Режим доступа: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=2857789> (дата обращения: 17.07.2015).

150. Open Music Library. – Режим доступа: <https://openmusiclibrary.org/score/d9eb19c1-2be1-4290-9acd-76107909496a/> (дата обращения: 22.07.2015).

151. Pedal Harp, early 19th century // The Met [Metropolitan Museum of Art]. – Режим доступа: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/505304> (дата обращения: 15.05.2015).

152. Portrait de Maximilien Gardel l'aîné jouant de la harpe // Muzeo. – Режим доступа: <https://fr.muzeo.com/reproduction-oeuvre/portrait-de-maximilien-gardel-laîné-jouant-de-la-harpe/regnault-nicolas-françois> (дата обращения: 23.06.2015).

ПРИЛОЖЕНИЕ А

Арфа, ее конструкция, настройка

1. Арфы в Европе в XVIII веке

Однорядная простая арфа

Принятое название: Arpa Semplice (Европа), Gemeine Harfe (Германия).

Характеристики: арфа имела один ряд струн, без крючков и леверсов, в октаве – 7-8 струн, расположенных диатонически или семи-хроматически; использовалась со скордатурой. Исполнение музыки с хроматизмами невозможно. Использовалась музыкантами-любителями и профессиональными музыкантами.

Распространение: Европа.

Однорядная крючковая арфа

Принятое название: Hakenharfe, hooksharp.

Характеристики: в верхней части струн располагались металлические крючки. Возможно исполнение музыки с простыми хроматизмами. Система механизма кельтских арф происходит от крючковых.

Распространение: Германия.

Арфа с двумя перекрещивающимися рядами струн

Принятое название: Arpa de Dos Ordenes.

Характеристики: один ряд струн диатонический, второй – хроматический. Два ряда перекрещивались в середине.

Распространение: Испания, Португалия.

Арфа с двумя параллельными рядами струн

Принятое название: Arpa Doppia, разновидность – Davidsharfe.

Характеристики: имела два или три ряда струн. Davidsharfe имела изображение головы Давида на колонне. Часто на ней имелись «arpions» – маленькие угловые кнопки, расположенные на струнах. Они использовались уже в средние века, чтобы производить гнусавый звук, подобный индийскому ситару. «Arpions» были в употреблении до XVII века, в Германии они использовались до XIX века.

Распространение: Германия (Лейпциг и Тюринген).

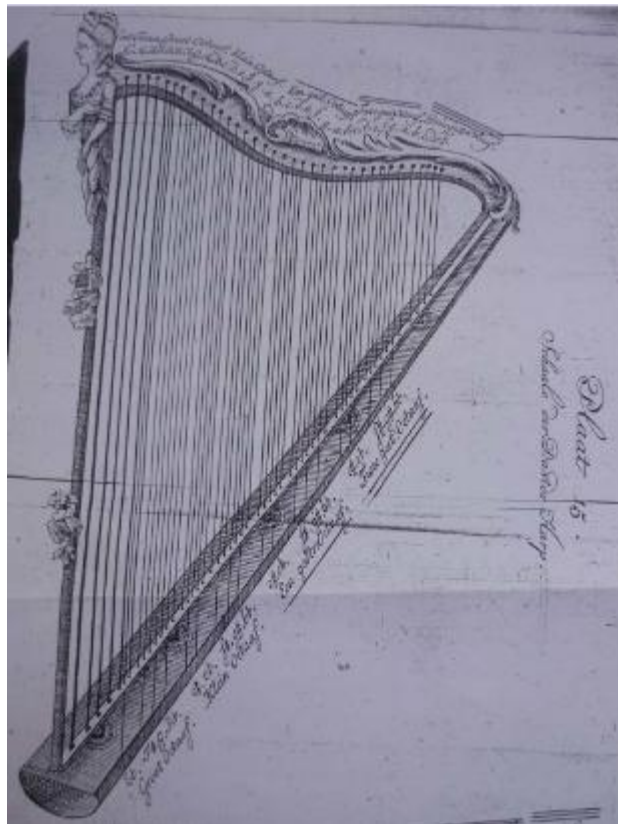


Рисунок А.1. Davidsharfe Verschuere Reyvaan, Joost Muzikaal Kunst-Woordenboek, Amsterdam, 1795

Арфа с тремя рядами струн

Принятое название: Arpa a Tre Ordini, Arpa A Tre Registri.

Характеристики: высокая арфа с тремя параллельными рядами струн. Два внешних ряда настраивались в унисон, внутренний – хроматически. Арфа настраивалась в тональности произведения.

Распространение: Италия, возможно Германия.

Примечание: в Италии известны *арфа Барберини*, принадлежавшая семье Барберини в XVIII веке; *арфа Вентораццо* с большим звуковым корпусом. Известным исполнителем на арфе с тремя рядами струн был Джероламо Аччари.

Уэльская арфа с тремя рядами струн

Принятое название: Welsh Triple Harp.

Характеристики: арфа с тремя параллельными рядами струн. Колонна очень высокая, арфа не может стоять без поддержки. Исполнитель держит ее на левом плече.

Распространение: Англия, Уэльс.

Примечание: арфа Дж. Пэрри (1710–1782), Г. Ф. Гендель написал «Концерт. Ор. 4. № 6» для этой арфы. Самая ранняя арфа датируется 1736 годом.



Рисунок А.2. Welsh Harp, Clive Morley Collection

Однорядная арфа с педалями простого действия

Принятое название: Harpe à pédales, Mechanisierte Harfe, Pedal Harfe, harpe organisée.

Характеристики: присутствие педалей.

Распространение: Европа.

Примечание: появление этого инструмента ознаменовало рождение современной педальной арфы.

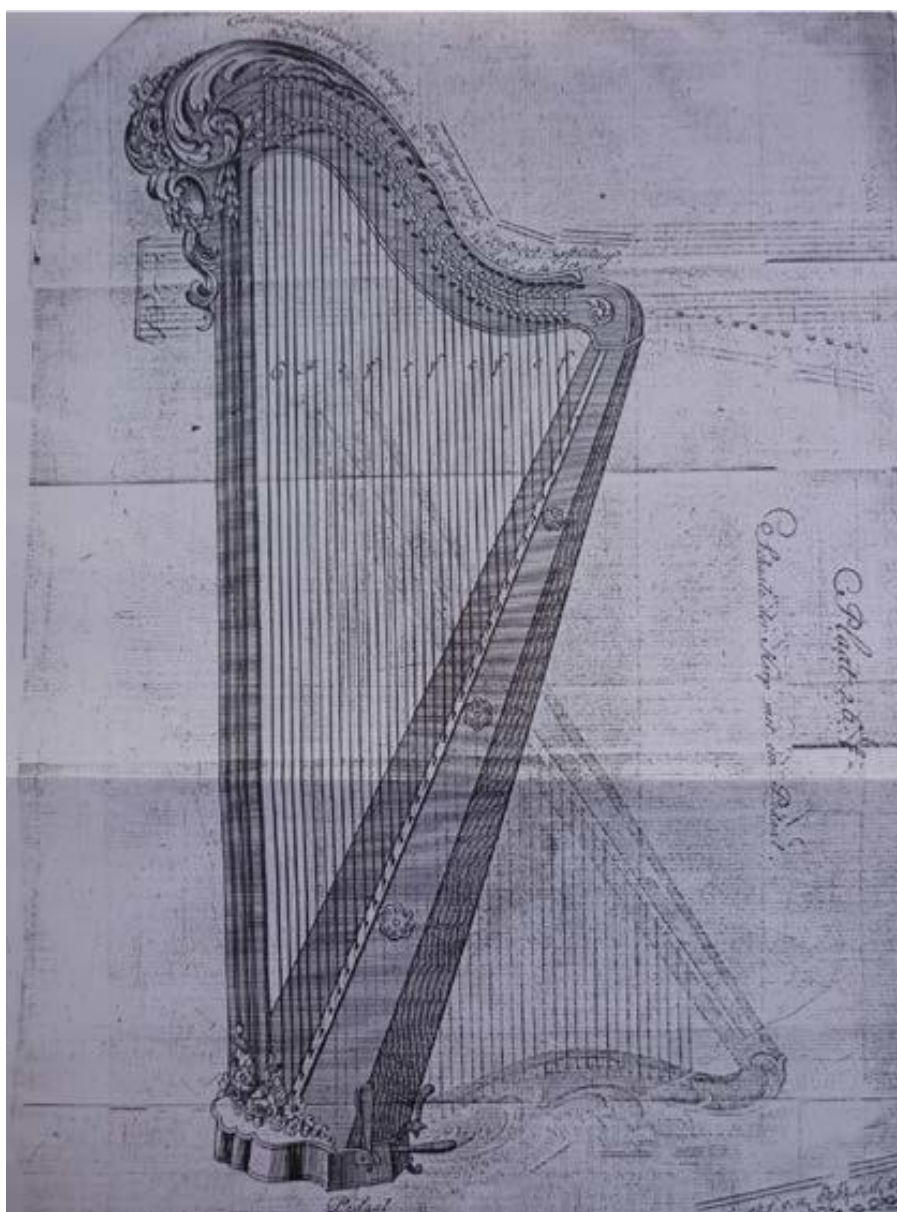


Рисунок А.3. Harpe à pédales Verschuere Reyvaan, Joost Muzijkaal – Kunst- Woordenboek, Amsterdam 1795

2. Арфа конструкции Я. Хохбрукера

Один из ранних экземпляров арфы с педалями простого действия, известных современному музыковедению, – арфа, сконструированная Якобом Хохбрукером около 1720 года. Этот инструмент хранится сегодня в музее музыкальных инструментов *Cité de la Musique* в Париже¹.



Рисунок А.4. Общий вид

¹ Фотографии использованы с разрешения Б. Вольф (Швейцария).



Рисунок А.5. Крючковый механизм



Рисунок А.6. Механизм, связывающий крючковый механизм с педалями, находился на правой стороне рамы



Рисунок А.7. Педали



Рисунок А.8. Вид внутри корпуса

3. Схемы настройки

Приведем сведения о настройке арфы, встречающиеся на страницах трактатов¹.

Автор: Ж. Ф. Мейер

Настройка первого звука: Es – по другому инструменту.

Описание настройки и схема:

«<...> 16-ю струну сверху (E) <...> настроить <...> в унисон с Es другого инструмента. Затем настроить интервал чистой квинты со струной B <...> Октаву со звуком B по нисходящей, интервал должен быть чистым. Настроить F по восходящей от нижнего B – на чистую квинту. Настроить C вверх от F – на чистую квинту, затем октаву C по нисходящей. Настроить чистую квинту вверх от нижнего C (C – G), и следующую чистую квинту, G – D. Настроить октаву по нисходящей D – D. Продолжить с чистой квинтой, D – A. Это A будет седьмой ступенью тональности настройки B-Dur. Первая октава настроена, продолжить по октавам, исходя от настроенной октавы, и арфа будет настроена в B-Dur»² [10, с. 5].



Автор: Ф. В. Корбелин

Настройка первого звука: Es – по другому инструменту.

Описание настройки и схема:

«<...> принципы просты: 1) знать строение гаммы C-Dur <...> 2) возможность сравнения ее с гаммой Es-Dur <...>. Арфу следует настраивать в Es-Dur <...>. Второе E (которое будет 12-й струной): 1) настроить на Es по другому инструменту, 2) принять его за C, следующую струну за D, и т. д. <...>

¹ Перевод текстов с французского языка И. М. Меньчуковой, с немецкого – V. Stanisheuski.

² «Для настройки арфы в As-Dur, следует отыграть струну Gis в положении педали, в которой она звучит как As, и настроить струну A в унисон с Gis» [10, с. 5].

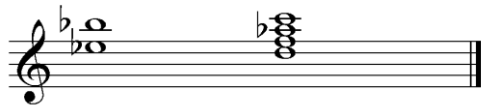
Настраивать далее по тонам и полутонам, как в C-Dur, <...> гамма будет звучать Es, F, G, As, B, C, D, Es <...>. Настроена гамма Es-Dur <...>. Настроить до последней струны.



Потом, с 12-й струны, которую настроили первой, настроить также струны по нисходящей. <...> Для проверки, если струны настроены правильно, отыграть Es, G, B <...> Затем проверить настройку по звукам D, F, As, C <...>. Арфа должна быть идеально настроена, исключение составляют струны, потерявшие натяжение, <...> или новые струны. Настроить эти струны снова» [3, с. 28-30].



Проверка:



Далее: по интервалам мажорной гаммы настроить весь диапазон арфы.

Автор: Ж. Ж. Кузино

Настройка первого звука: Es¹

Описание настройки и схема:

1) Когда взят наиболее чистый тон, отпустите педаль и настройте Es с As, что должно сформировать квинту сверху и кварту снизу. Арфа обычно настроена в Es-Dur; следовательно, надо начинать со струны E, которую только

¹ Настройка первого звука А по камертону встречается во втором издании.

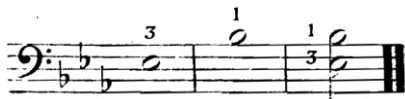
что настроили со струной А.



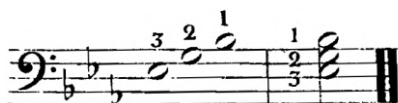
2) Когда настроили Е в правильный тон, <...>, четвертым пальцем берут нижнее Е и настраивают его правильно с первым Е. Когда их заставляют резонировать вместе, кажется, что две струны производят один и тот же звук.



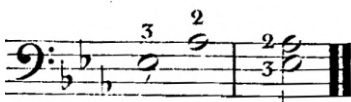
3) Для проверки этой октавы надо брать третьим пальцем звук Е басов, который держали четвертым пальцем, поставить большой палец на В выше, который является квинтой этого Е, с которым надо его настроить. Обратить внимание на неполное согласование этой квинты и на понижение В настолько мало, так как без этого терции стали бы слишком сильными и были бы резкими для уха.



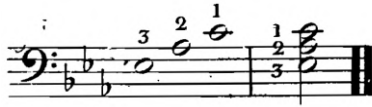
4) Чтобы квинта Е и В была хорошо настроена, берут вторым пальцем G и настраивают ее правильно с Е и В, которые держат двумя другими пальцами. Заставляют резонировать три ноты вместе, внимательно слушая, правильна ли настройка.



5) Когда эти три ноты правильно настроены, надо всегда сохранять Е басов, который держат третьим пальцем, и брать вторым пальцем струну А, которая формирует кварту того же самого Е: эта кварта должна быть настроена очень точно.



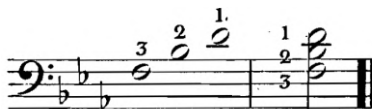
6) Не убирая два пальца, которые поставлены на Е и А, добавить к ним струну С. Она находится в терции со звуком А, с которым ее настраивают: но я замечаю, что надо, чтобы С было немного выше, и после его согласования надо заставить резонировать все три звука вместе.



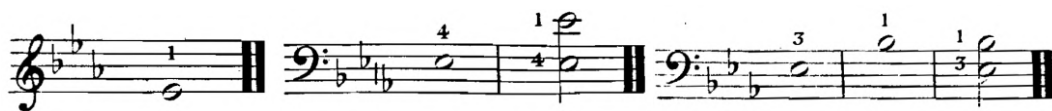
7) Поставить большой палец на струну В, которая уже настроена, но которая должна служить для настройки F, который должен браться вторым пальцем и немного ниже.



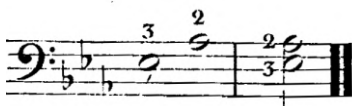
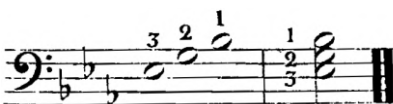
8) Взять третьим пальцем тот же F, который только что настроили. Вторым пальцем взять В, и первым D, который надо настроить с этими двумя звуками, заставляя их резонировать все три вместе одновременно.



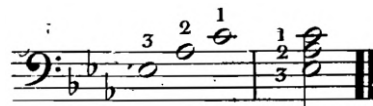
9) Способ убедиться, правильно ли сделана настройка, надо взять G с С, которые должны образовать правильную кварту, так, чтобы F и С оказались в квинте. Когда эти звуки хорошо настроены, то мы уверены, что у нас полностью настроена октава. Опираясь на эту октаву, следует настроить оставшуюся часть арфы: по октаве, вверх и вниз [4].

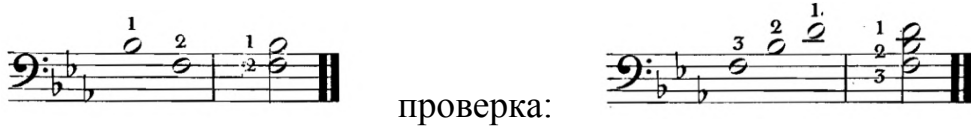


проверка:



проверка:





Далее, по октавам, вверх и вниз:



Автор: Ж. Б. Крумпхольц

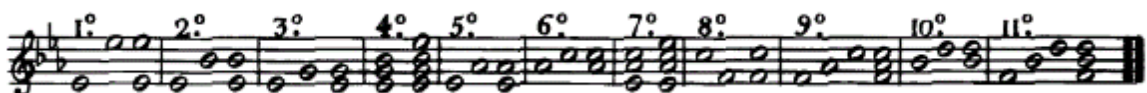
Настройка первого звука: А – по другому инструменту

Описание настройки и схема:

Когда струна А хорошо настроена с А другого инструмента, отпустить педаль и настроить квинту Е;

- 1) настроить октаву Е – Е
- 2) квинту Е – В
- 3) терцию Е – G
- 4) проверить трезвучие: Е, G, В, а затем Е, G, В, Е
- 5) настроить кварту Е – А
- 6) терцию А – С
- 7) проверить: Е, А, С, Е
- 8) настроить квинту С – F
- 9) проверить F, А, С
- 10) настройте терцию В – D
- 11) проверить: F, В, D

Далее настроить по октавам вверх и вниз [11, с. 89-90].



Автор: А. Г. Хейзе

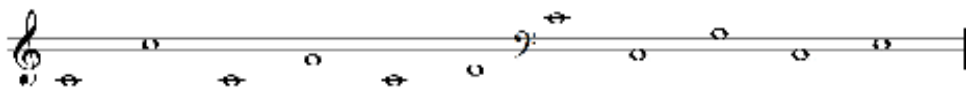
Настройка первого звука: С

Описание настройки и схема:

Настроить струну

- 1) С средней октавы, далее:
- 2) октаву С – С вверх
- 3) квинту С – G
- 4) терцию С – E
- 5) октава С – С вниз
- 6) от нижнего С: квинту С – G
- 7) терцию С – E

После настройки этих двух аккордов настроить все остальные струны по октавам и квинтам [9, с. 19-20].

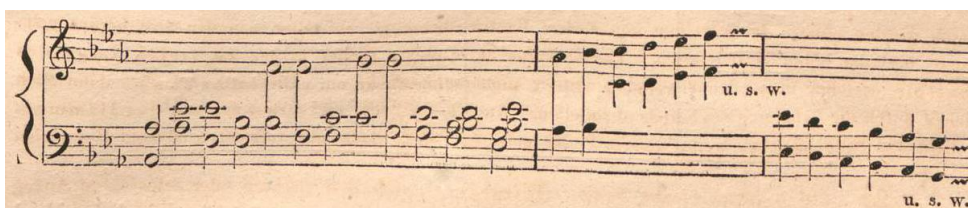


Автор: И. Г. Г. Бакофен

Настройка первого звука: As

Описание настройки и схема:

«Педальную арфу настраивают по квинтам и октавам <...>. Квинты должны быть не чистыми и немного заниженными. Арфу настраивают по следующей схеме: после настройки первой струны настраивают квинту (А – Е), октаву (Е – Е), квинты (Е – В, В – F) и т. д. Левая рука отыгрывает струны, правая настраивает» [1, с. 8-9].



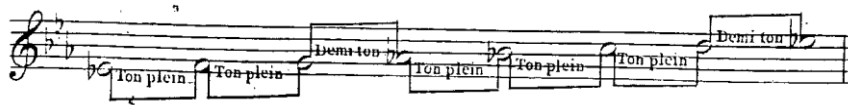
Автор: К. Дезаргю

Настройка первого звука: Es – по другому инструменту

Описание настройки и схема:

2 способа настройки:

1) для начинающих: по интервалам мажорной гаммы или по клавишному инструменту (в Es-Dur или на полутон ниже – т. е. D-Dur) [6, с. 11-12]:

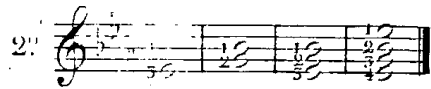


2) для владеющих навыками игры: по интервалам [6, с. 53-54]:

а) Настроить Es по другому инструменту, затем струну E октавой ниже.



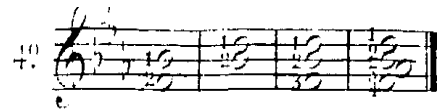
б) Настроить B-Dur с нижним E, не слишком поднимая B, чтобы квинта не была слишком сильной, затем настроить G, проверить настройку аккордом.



в) Настроить As с E, затем C с чистым A, проверить настройку аккордом.



г) Настроить F с B, затем D с B, проверить настройку аккордом.



д) Проверить настройку последовательно всех аккордов.

е) Настроить весь диапазон арфы по октавам по восходящей:

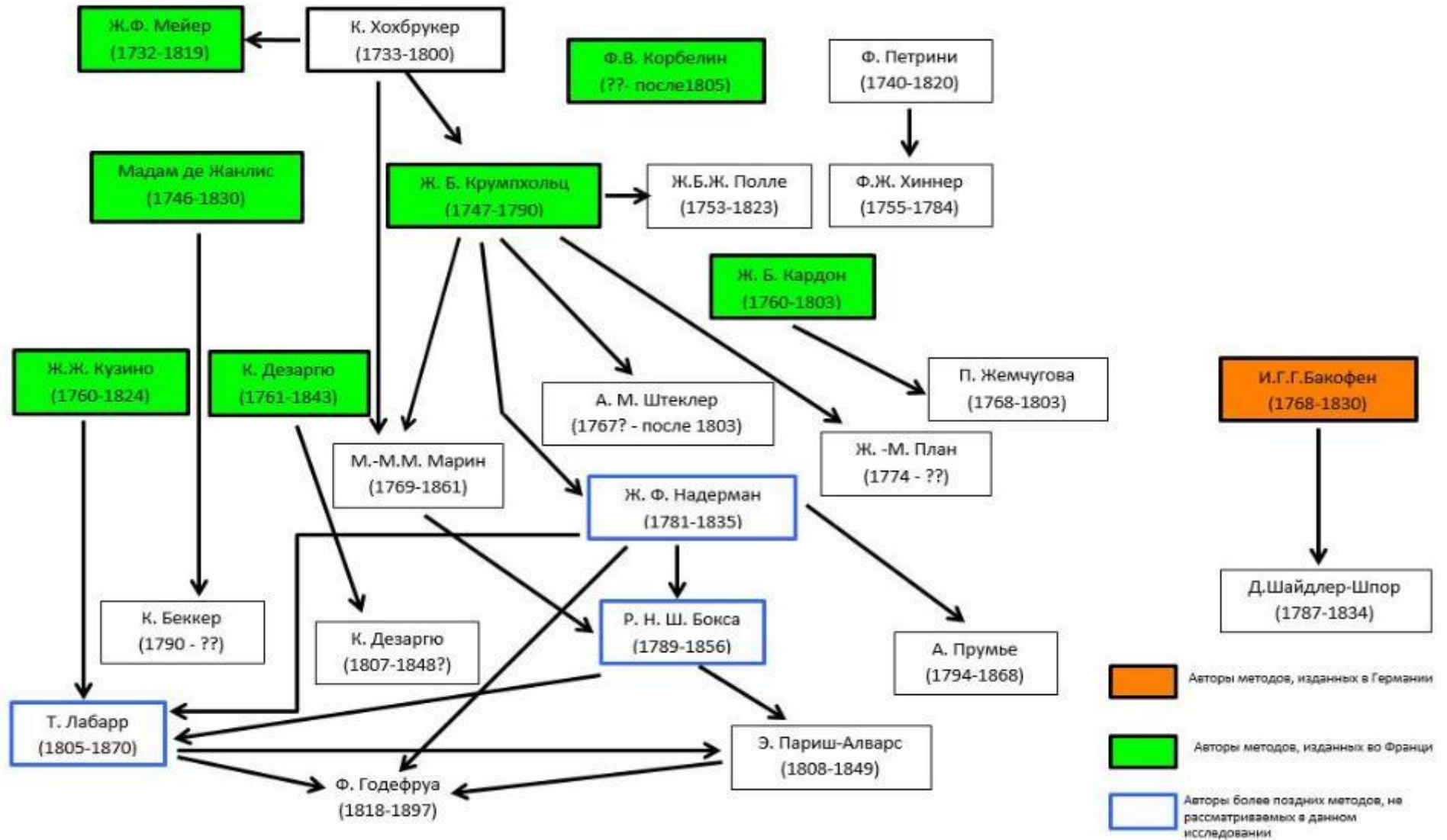


и по нисходящей:



ПРИЛОЖЕНИЕ Б

Схема «генеалогического дерева» арфистов второй половины XVIII – первой четверти XIX века



ПРИЛОЖЕНИЕ В

ФАКСИМИЛЬНЫЕ КОПИИ

Титульный лист:

Ж. Ф. Мейер «Эссе о правильной манере играть на арфе, с методом настройки арфы»,
1763 г.

MEYER (*Jacques Philippe*)
ESSAI SUR LA VRAIE MANIERE DE JOUER DE LA HARPE AVEC UNE METHODE DE L'ACCORDER.
Oeuvre Premier. Paris, l'Auteur, 1763.

E S S A I
SUR
LA VRAIE MANIERE
DE
JOUER DE LA HARPE,
AVEC
UNE METHODE DE L'ACCORDER.
Par PHILIPPE-JACQUES MEYER.
ŒUVRE PREMIER.



A PARIS,
Chez l'Auteur, Place des Victoires, vis-à-vis l'Hôtel de Maffiac.

M. DCC. LXIIL

Avec Permission.

Титульный лист:

И. К. Г. Верних «Опыт правильного метода обучения игре на арфе», 1772 г.

V e r s u c h
 einer
 richtigen Lehrart
die Harfe zu spielen

wobey
die Grundsätze

nach welchen

dieses Instrument erlernet werden muß,
 mit der größten Deutlichkeit, und solchergestalt vorgetragen werd
 daß der Liebhaber desselben eine hinlängliche Geschicklichkeit
 darauf erlangen könne,

von

J. C. G. W.



Berlin,

bey George Ludewig Winter 1772.

Титульный лист и оглавление:
Ф. В. Корбелин «Пособие для самостоятельного обучения игре на арфе, в короткое время», 1779 г.

CORBELIN (François Vincent)
METHODE DE HARPE, POUR APPRENDRE, SEUL ET EN PEU DE TEMPS, A JOUER DE CET INSTRUMENT, AVEC
UN PRINCIPE TRÈS SIMPLE POUR L'ACCORDER.
Paris, l'Auteur, Cabinet littéraire-Versailles, Blaisot, 1779.

M É T H O D E
D E H A R P E,
P O U R A P P R E N D R E,
SEUL ET EN PEU DE TEMPS,
A J O U E R D E C E T I N S T R U M E N T;
A V E C
U N P R I N C I P E T R È S S I M P L E
P O U R L ' A C C O R D E R;

Par M. CORBELIN, Éleve de Monsieur PATOUART Fils.

Dédiée à Mademoiselle CLAUDINE LOUISE D'ESTAMPES DE MAUNY.



A P A R I S,

Chez L'AUTEUR, Place Saint-Michel, maison du Chandelier;
Au CABINET LITTÉRAIRE, Pont-Notre-Dame;
Et aux Adresses ordinaires de Musique;
A Versailles, chez BLAISOT, Libraire de la Reine, rue Satory.

M. DCC. LXXIX.

AVEC APPROBATION, ET PRIVILEGE DU ROI.

T A B L E.

P R E M I E R E P A R T I E.

<p>DE l'étendue de la Harpe, page 1 Du choix d'une Harpe, 2 Du choix des cordes, ibid. Du nom des cordes, ibid. Des notes représentées par les cordes, ibid. Du ton dans lequel est écrit un morceau de musique, 3 Maniere d'accorder la Harpe, 8 Des accords, 9 Analyse des accords, ibid. Du renversement des accords, ibid. Observations générales sur la position de la Harpe, & sur celle du corps en jouant, 10 Du doigter de la Harpe; des signes indicatifs, du nom des accords & de leurs positions, 11 Du doigter des accords parfaits par accords pleins, & de leur composition de quatre notes, 12 Des accords de trois notes dans l'ordre naturel, par accords pleins, 14 Des accords de deux notes qui n'ont entre elles qu'un intervalle de tierce ou de quarte, 15 Des accords de septieme, 16 Des accords de trois notes, tirés de l'accord de septieme, formant des intervalles de</p>	<p>quarte, quinte & fixte, 17 Des accords de deux notes, formant intervalle de tierce & de seconde, tirés de l'accord de septieme, 18 Récapitulation des principes du doigter, ibid. Des accords par harpéges & batteries, 19 Accords parfaits de quatre notes, les deux extrêmes formant un intervalle d'octave, & accords de septieme de dominante, exécutés par harpéges & batteries dans la modulation majeure de <i>mi</i> bemol, 20 Harpéges & batteries des accords parfaits & de septieme, composés de trois notes, les deux extrêmes formant les intervalles de quarte, de quinte & de fixte, 24 Préludes en majeur de <i>mi</i> bemol pour le travail des deux mains, 28 Des Pédales, 30 Passage d'un ton à un autre, par le moyen des Pédales, 31 Relation des modes mineurs avec les majeurs pour le travail des Pédales, 31 Table pour savoir sur le champ les pédales que l'on doit accrocher pour être dans chaque ton, 32 De l'accompagnement, 34 Leçons d'accompagnement, 36 & suiv.</p>
---	---

S E C O N D E P A R T I E.

<p>DES notes qui se succèdent diatoniquement en montant, 60 Des notes qui se succèdent diatoniquement en descendant, 62 Des notes qui se succèdent diatoniquement,</p>	<p>tantôt en montant, tantôt en descendant : ensemble des agréments usités sur la Harpe. 64 Leçons de Pieces, 68 & suiv.</p>
---	---

Титульный лист:
Ж. Ж. Кузино «Пособие по игре на арфе», 1784 г.

COUSINEAU (Jacques-Georges)
METHODE DE HARPE Suivie d'un Recueil de Petits Airs de differens Auteurs, et d'une instruction tou-
chant la Méchanique des Harpes Anciennes et Nouvelles. Oeuvre IV.
Paris, Cousineau, Salomon, 1784.

AVIS
On s'abonne en tout tems chez les S^{rs} Cousineau Pere et fils Luthiers Brevetés de la Reine
et de Mad^e la Comtesse d'Artois rue des Poulies, pour les feuilles de Torpichore formant un
Journal de Harpe et un de Clavecin, divisez chacun en 6^s N^{os} qui paroissent tous les Lundis,
et composés d'ouvertures d'airs arrangés, et d'airs de Ariettes avec accompagnement tres des
Opera, Opera-comique et autres nouveautés qui paroissent à Paris.
Le Prix de l'abonnement pour chaque Journal est de 30^s franc de port par la Poste.



Cousineau pere & fils

Титульный лист и нотные примеры:
Ж. Б. Кардон «Искусство игры на арфе», 1784 г.

CARDON (Jean-Baptiste)
*L'ART DE JOUER DE LA HARPE Démontré dans ses Principes Suivi de deux Sonates. Oeuvre XII. Nota. Les
Premiers Elémens se trouvent dans la Méthode du S^r Cousineau fils.
Paris, Cousineau, 1784.*



Cousineau pere et fils

18

Maniere de varier la même chose.

Quoique cela aille à l'infinie, vous trouverez ici 25 manieres qui représentent tous les doigtés possibles. Cette leçon est très propre à former la main droite.

The image displays six numbered musical exercises, each consisting of a two-staff system (treble and bass clef). The exercises are in the key of B-flat major (two flats) and 2/4 time. Exercise 1 shows a simple melody in the right hand with a bass line accompaniment. Exercises 2 through 6 show increasingly complex right-hand patterns, including sixteenth-note runs and chords, while the bass line remains relatively simple. The exercises are numbered 1 through 6 on the left side of the page.

7.

Musical notation for exercise 7, measures 1-4. Treble clef, key signature of two flats, 2/4 time signature. The right hand plays a continuous eighth-note pattern, and the left hand plays a simple bass line.

8.

Musical notation for exercise 8, measures 1-4. Treble clef, key signature of two flats, 2/4 time signature. The right hand starts with a fingering of 4 2 3 1. The right hand plays a continuous eighth-note pattern, and the left hand plays a simple bass line.

9.

Musical notation for exercise 9, measures 1-4. Treble clef, key signature of two flats, 2/4 time signature. The right hand starts with a fingering of 1 3 2 4. The right hand plays a continuous eighth-note pattern, and the left hand plays a simple bass line.

10.

Musical notation for exercise 10, measures 1-4. Treble clef, key signature of two flats, 2/4 time signature. The right hand plays a continuous eighth-note pattern, and the left hand plays a simple bass line.

11.

Musical notation for exercise 11, measures 1-4. Treble clef, key signature of two flats, 2/4 time signature. The right hand plays a continuous eighth-note pattern, and the left hand plays a simple bass line.

12.

Musical notation for exercise 12, measures 1-4. Treble clef, key signature of two flats, 2/4 time signature. The right hand plays a continuous eighth-note pattern, and the left hand plays a simple bass line.

13.

Musical notation for exercise 13, measures 1-4. Treble clef, key signature of two flats, 2/4 time signature. The right hand plays a continuous eighth-note pattern, and the left hand plays a simple bass line.

14.

Musical notation for exercise 14, measures 1-4. Treble clef, 2/4 time, key of B-flat major. The right hand plays a continuous eighth-note pattern, while the left hand plays a simple bass line.

Musical notation for exercise 14, measures 5-8. Treble clef, 2/4 time, key of B-flat major. The right hand continues the eighth-note pattern, and the left hand has a few notes.

15.

Musical notation for exercise 15, measures 1-4. Treble clef, 3/4 time, key of B-flat major. The right hand plays a pattern of eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a simple bass line.

16.

Musical notation for exercise 16, measures 1-4. Treble clef, 2/4 time, key of B-flat major. The right hand plays a pattern of eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a simple bass line.

17.

Musical notation for exercise 17, measures 1-4. Treble clef, 3/4 time, key of B-flat major. The right hand plays a pattern of eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a simple bass line.

18.

Musical notation for exercise 18, measures 1-4. Treble clef, 3/4 time, key of B-flat major. The right hand plays a pattern of eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a simple bass line.

19.

Musical notation for exercise 19, measures 1-4. Treble clef, 3/4 time, key of B-flat major. The right hand plays a pattern of eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a simple bass line.

20.

Musical notation for exercise 20, measures 1-4. The piece is in 6/8 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand features a continuous eighth-note pattern, while the left hand plays a simple bass line.

21.

Musical notation for exercise 21, measures 1-4. The piece is in 6/8 time with a key signature of two flats. The right hand has a steady eighth-note accompaniment, and the left hand provides a rhythmic foundation.

22.

Musical notation for exercise 22, measures 1-4. The piece is in 6/8 time with a key signature of two flats. The right hand maintains a consistent eighth-note texture, and the left hand plays a simple bass line.

23.

Musical notation for exercise 23, measures 1-4. The piece is in 6/8 time with a key signature of two flats. The right hand features a more complex eighth-note pattern, and the left hand plays a simple bass line.

24.

Musical notation for exercise 24, measures 1-4. The piece is in 6/8 time with a key signature of two flats. The right hand has a steady eighth-note accompaniment, and the left hand provides a rhythmic foundation.

25.

Musical notation for exercise 25, measures 1-4. The piece is in 6/8 time with a key signature of two flats. The right hand features a steady eighth-note accompaniment, and the left hand provides a rhythmic foundation.

Musical notation for exercise 25, measures 5-8. The piece is in 6/8 time with a key signature of two flats. The right hand features a steady eighth-note accompaniment, and the left hand provides a rhythmic foundation.

Титульный лист:

И. Ф. В. Хербст «Об арфе, и инструкция по правильной игре на ней», 1792 г

Ueber
D i e H a r f e
 nebst
 einer Anleitung
 sie richtig zu spielen.

von
Johann Friedrich Wilhelm Herbst

Prediger bey der Marienkirche in Berlin.



1792

Mit einem Kupfer und Titel vignette. Ladenpreis 16 Groschen.


Berlin, im Verlage der Neustadtschen Musikhandlung und Musikdruckerey.

Титульный лист и оглавление:
«Основные положения игры на арфе Ж. Б. Крумпхольца (...), собраны и опубликованы
Ж. -М. План», 1800 г.

KRUMPHOLZ (Johann Baptist)
PRINCIPES Pour La Harpe (...) avec des Exercices & des Préludes d'une difficulté graduelle.
Paris, Plane, 1800.

15

PRINCIPES
Pour
La Harpe
PAR J. B. KRUMPHOLTZ
Avec
(des Exercices & des Préludes)
d'une difficulté graduelle
RECUEILLIS ET MIS AU JOUR,
PAR
J. M. Plane
Prix 12 f
A PARIS
Chez PLANE Professeur, rue du Mont-blanc N° 15.
Rédacteur et Propriétaire de cette Méthode. *Enregistré à la Bibliothèque Impériale*



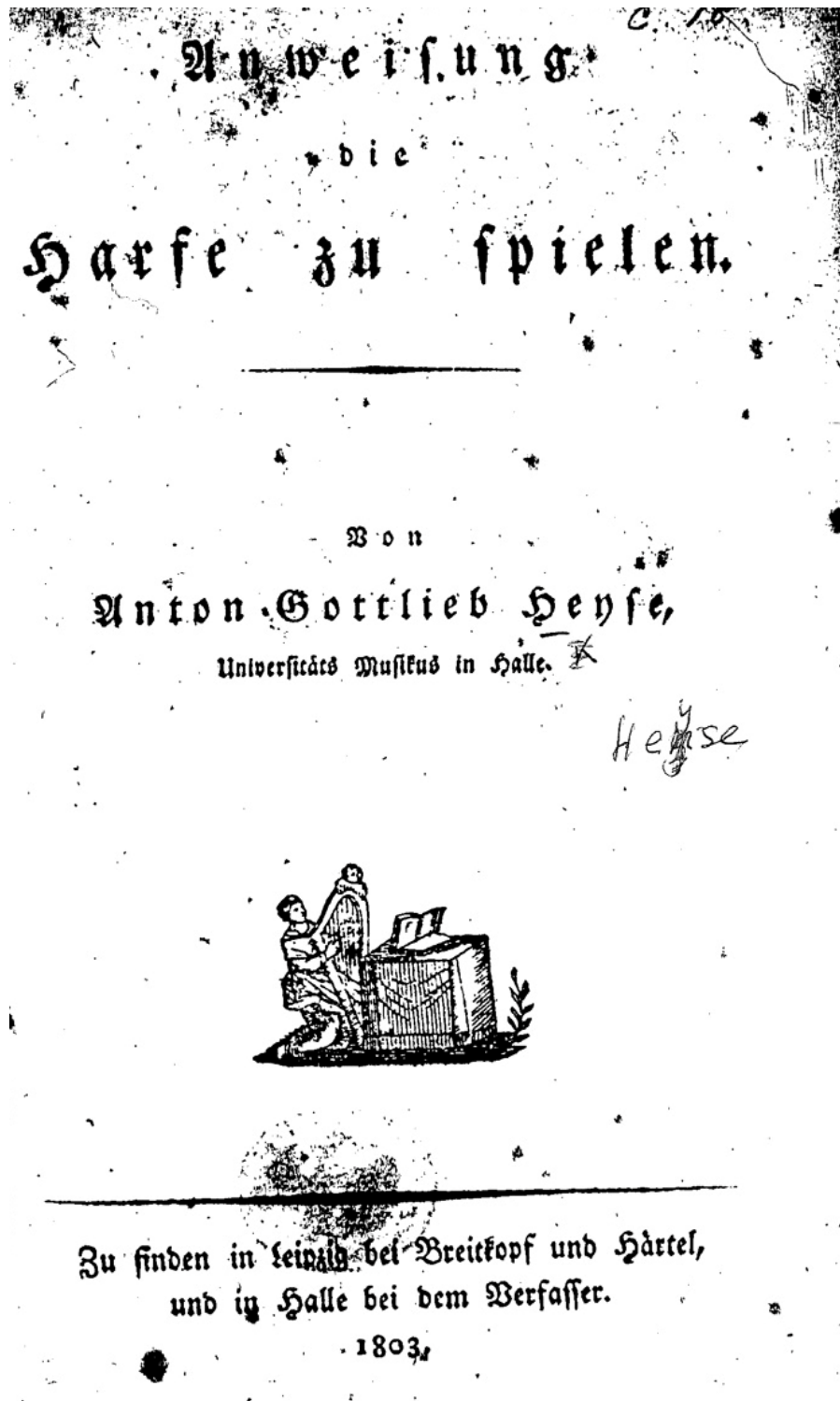
DIVISION DE CET OUVRAGE.

Maniere de tenir la harpe . page	7
Son étendue	8
Règles du doité	8
Des accords plaqués	9
Des arpèges	10
Des games	11
Doité de la harpe comparé à celui du piano	12
Exercices particuliers pour la main gauche	13
Des pédales	13
Des sons harmoniques , et des sons étouffés	15
Notes d'agrément	17
Maniere d'accorder la harpe	19
Préludes et airs faciles dans tous les tons majeurs et mineurs	28

(Nota) j'engage les personnes qui ne sont pas assez bonnes musiciennes , à étudier mes élémens de musique abrégés . Ce travail leur facilitera beaucoup l'intelligence de cette methode .

Титульный лист:

А. Г. Хейзе «Руководство для игры на арфе», 1803 г.



Титульный лист:

И. Г. Г. Бакофен «Руководство по игре на арфе, с примечаниями о конструкции арфы»,
1807 г.



Титульный лист:
К. Дезаргю «Общий трактат по искусству игры на арфе», 1809 г.

TRAITÉ GÉNÉRAL

sur l'Art de jouer de la Harpe,

Composé

par *David Des Argis Professeur,*

(ET DÉDIÉ)

à son Fils, à sa Fille,

ainsi qu'à tous ses Elèves.

Cet Ouvrage est divisé en deux parties.

La première partie développe dans le plus grand détail les principes relatifs à cet instrument, et donne l'usage du doigté par des chiffres placés sur tous les passages qui servent d'exemples aux préceptes.

La deuxième partie est composée de deux livraisons contenant un choix de morceaux de différents caractères gradués le plus progressivement possible, tels que (Préludes, Sonates, Andante, Rondeaux, Airs variés, Diversifemens et Fantaisies) avec accompagnement de Violon ad libitum.

La première partie seule se vend 18^f

et chaque livraison (y compris l'accompagnement de Violon) 18^f

Approuvé de l'Etat

Déposé à la Direction

A PARIS

Chez
 LAUTEUR, Rue du Port Mahon, N° 3, près la Rue de la Michodière.
 CARLI, N° de Turique, Boulevard Montmartre, N° 14.
 MESSONNIER, N° de Musique, Rue Dauphine, N° 28.

MUSIQUES-INSTRUMENTS
G. CASTELON

Титульный лист:
Мадам де Жанлис «Новый метод для обучения игре на арфе», 1811 г.

Nouvelle
M É T H O D E

*Pour apprendre à jouer de la Harpe
en moins de Six Mois de Leçons,*

Et contenant un enseignement et des détails entièrement nouveaux
sur les Sons Harmoniques et sur plusieurs autres effets également
neufs que peut produire cet Instrument .

*Cette Méthode qui présente gradativement toutes les difficultés qu'il
est possible d'exécuter sur la Harpe est suivie d'une petite Méthode
pour apprendre en 24 Leçons, à accompagner et à jouer de petits Airs*

Par

M.^{ME} DE GENLIS

et Dédicée

à M.^r Casimir Bacher

Prix 18[!]

Propriété des Editeurs. Déposée à la Bibliothèque Impériale

A PARIS

*Chez M.^{me} DUHAN et Compagnie Editeurs de Musique et Marchands d'Instruments
Boulevard Montmartre N.º 30 près le Jardin Boulaivilliers*

Ecrit par Stämpfer

Dépôt de Véritables Cordes de Naples

180

Статья об арфе и схемы ее конструкции:
из Энциклопедии Д. Дидро и Ж. Д'Аламбера, 1767 г.

ENCYCLOPEDIE DE DIDEROT

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers.
Paris, Le Breton, 1751-1772.

HARPE, f. f. (*Harp. anc. & Lutherie*) instrument de Musique. Son origine est fort ancienne; David en jouoit pour chanter les louanges du Seigneur, & les sons mélodieux qu'il en tiroit empêchoient Saül d'être tourmenté du démon. La harpe du prophète-roi n'étoit pas celle d'aujourd'hui; il n'auroit pu danser devant l'arche en jouant de cet instrument. On ignore & quelle étoit la harpe de David, & quel est l'inventeur de la nôtre. Les noms des inventeurs des choses utiles ou agréables sont presque tous ensevelis dans les ténèbres des tems, moins parce que les écrits de ceux qui ont voulu conserver ces noms à

la postérité sont perdus, que parce que la plupart de nos inventions sont l'ouvrage, non d'un homme, mais des hommes. En effet, si est assez naturel de penser que ceux qui sont venus après, pressés par les mêmes besoins & excités par les mêmes passions, n'auront pas manqué de perfectionner ce qui n'étoit d'abord qu'imparfaitement ébauché, & qui ne méritoit pas encore auparavant le nom d'invention.

Il y a apparence que la harpe a pris naissance, de même que tous les instrumens de Musique, dans des tems d'abondance & de joie, ou qu'elle est le fruit des recherches de quelque spéculatif amateur de Musique.

Cet instrument (*Pl. de Luth*) est composé de trois parties principales: 1°. d'une caisse *A*, faite de bois léger & sonore; 2°. d'un montant *B*, solide quand la harpe est simple, mais creux quand la harpe est organisée; 3°. d'une bande *C* à chevilles pour attacher les cordes qui tiennent par l'autre extrémité, à la table ou partie supérieure de la caisse sonore. Cette bande contient encore des crochets *d*, qui peuvent avancer & reculer, pour faire les dièses. On étoit obligé, pour faire ces tons sur la harpe, d'appuyer sur un de ces crochets avec la main gauche, jusqu'à ce qu'il touchât la corde; ce qui la raccourcissoit de la sixième partie de sa longueur, & faisoit monter le son d'un demi-ton: mais c'étoit-là un inconvénient. Pour le faire sentir, les lecteurs doivent savoir qu'on fait vibrer les cordes de cet instrument, en les pinçant avec les doigts; la main droite exécute ordinairement le dessus, & la gauche accompagne: ainsi aux endroits où il y a des dièses on étoit obligé de laisser aller le dessus seul, puisque la main qui devoit l'accompagner se portoit aux crochets. On a remédié à cette imperfection, en ajoutant des pédales à cet instrument; & on dit alors qu'il est organisé. Nous allons exposer l'art avec lequel ces pédales sont faites; ensuite nous expliquerons leur mécanisme: afin de ne pas embrouiller la figure, nous ne tracerons qu'une des pédales; le lecteur suppléera facilement les autres; il lui suffit de savoir qu'il doit y en avoir autant que de notes dans l'octave, c'est-à-dire sept. *E F* est un levier dont l'appui *G* est dans une chappe qui tient au fond *M N* de la caisse sonore. Ce levier communique à un autre *F I*, dont l'appui *H* est aussi dans une chappe qui tient au même fond. A l'extrémité *I* est attaché un fil d'archal *I O*, d'environ une ligne de diamètre, qui tient au bout *O* du bras *O P* du levier coulé *O P Q*. Au point *Q* tient par une petite charnière simple, une mince lame de fer qui s'attache de même au levier composé *R S T*, dont la partie *S T*, qui est à-peu-près perpendiculaire à la mince lame *Q R*, est la queue d'un des crochets dièses: une pareille lame tient de même au point *R*, & communique à un levier semblable au précédent; ainsi de suite. Le point *F* du dernier levier composé se joint toujours par une lame de fer à un ressort *X* roulé en spirale; & c'est-là l'assemblage de toutes les pièces qui composent une pédale dans cet instrument. Venons maintenant à son jeu, je dis à son jeu, parce qu'on ne sauroit expliquer le mécanisme de l'une, qu'en même tems on n'explique celui des autres.

Si l'on met le pié sur le bras *E G* du levier *E H*, que je suppose être la pédale d'ut, le point *I* descendra, de même que l'extrémité *O*; alors les points *R F Z*, &c. des leviers composés décriront des arcs en s'approchant de la tête de la harpe; & les queues *S T* des crochets sortiront par rapport à la face *A* de la bande, ou rentreront par rapport à la face *B*: alors les crochets *D* sont montés à vis sur leurs queues, de manière qu'ils toucheront toutes la table jusqu'aux obliques au lieu de vibrer depuis la table jusqu'aux obliques, ne vibreront que depuis la table jusqu'aux obli-

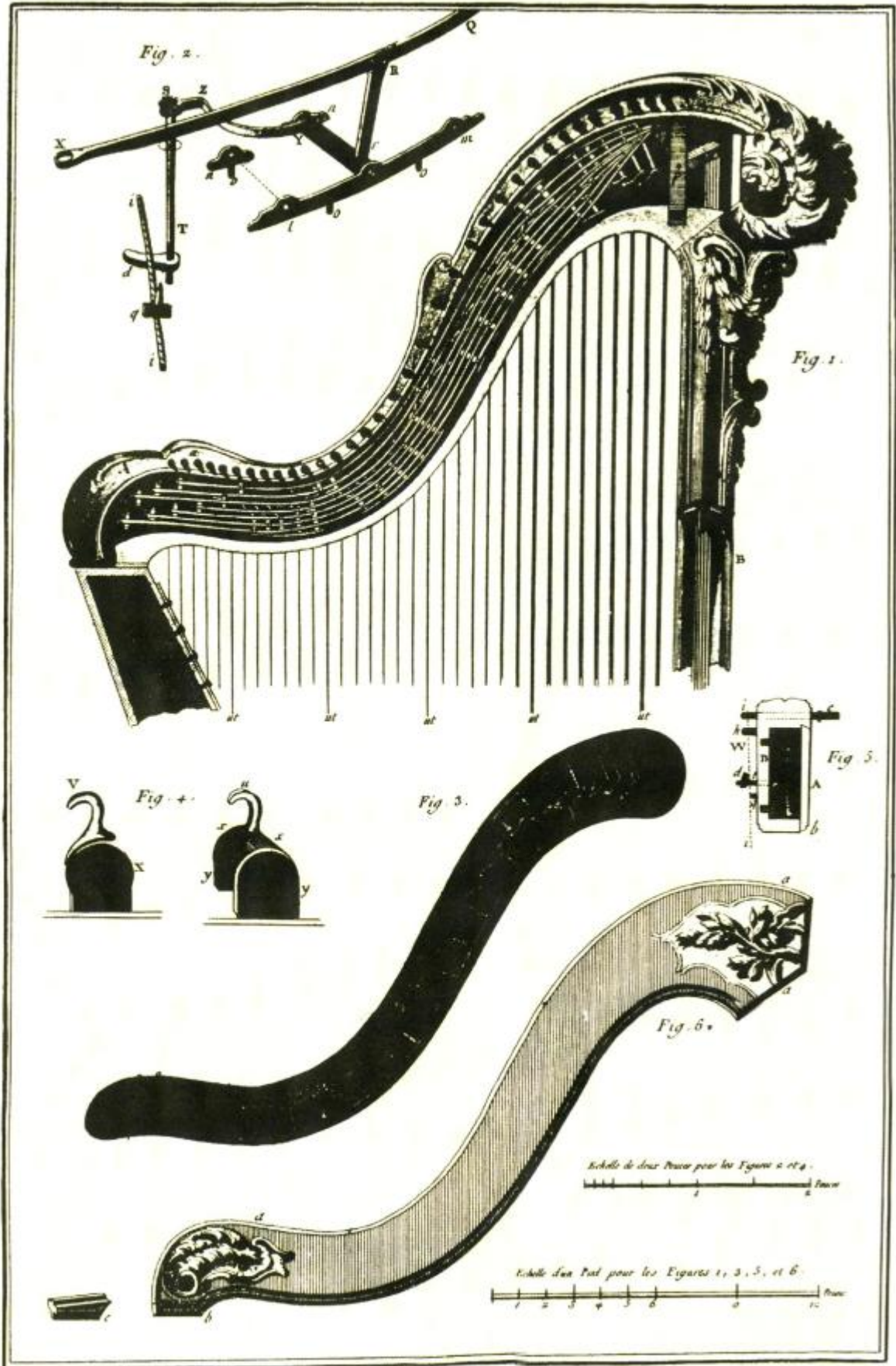
ques *z*, c'est-à-dire qu'elles seront raccourcies de la partie *z*, *a*, qui est égale à un sixième de toute la corde: mais la tension restant la même, si une corde se raccourcit, elle doit rendre un nouveau son qui soit au premier réciproquement comme les longueurs des cordes. Or par la supposition, la corde est raccourcie d'un sixième; donc le premier son est au second comme 15 est à 16, c'est-à-dire que le dernier est plus haut que l'autre d'un demi-ton majeur; mais le premier par l'hypothèse est l'ut naturel; donc le second est l'ut dièse: & c'est ce qu'il falloit expliquer.

En cessant d'appuyer le pié sur la pédale, le ressort spiral, que la pression du pié avoit forcé à se bander, remettra, en se rétablissant, les choses comme elles étoient auparavant. Mais s'il y a des dièses tout le long de la pièce, par exemple, si la note ut est par-tout dièse, quand on aura baissé la pédale, pour n'être pas obligé d'avoir toujours le pié posé dessus, on la poussera à côté. Pour favoriser ce mouvement, le levier *E F* est brisé en *K*; de manière que la partie *E K* peut se mouvoir horizontalement autour du point *K*, mais seulement d'un côté: étant poussée, comme nous venons de dire, la pédale ne pourra remonter, à cause qu'elle rencontrera la cheville *L*, placée exprès pour cela en cet endroit: par ce moyen, tous les ut seront dièses; & le pié qui sera libre pourra faire les dièses accidentels qui pourroient se rencontrer dans la pièce.

Pour empêcher que le bas des pédales ne se détruise, soit par l'humidité, par la poussière, ou par le choc de quelques autres corps étrangers, on adapte un double fond *4, 5*, à la harpe, & on enveloppe l'entre-deux par une bande légère de bois, ou par la continuité des faces latérales de la caisse sonore, en laissant de petites fenêtres pour passer les queues des pédales. Enfin on couvre le devant du montant *B*, de même que le devant de la bande *C*, l'un & l'autre d'une planche mince, afin de garantir d'insulte ce que chacune de ces pièces contient dans son intérieur.

Il nous reste encore à dire pourquoi la bande *C* est courbée en-dedans, & pourquoi la caisse sonore est plus grosse vers le bas. 1°. Ceux qui jouent de cet instrument ont remarqué, lorsque la bande *C* est droite, que quoique les cordes les plus minces soient beaucoup plus courtes que les grosses, cependant elles caçoient constamment plus souvent que les autres: d'où ils ont conclu qu'il falloit, pour leur donner plus de résistance, les raccourcir davantage; & c'est ce qu'on a fait en courbant la traversée. 2°. Comme les petites cordes s'attachent vers le haut de la caisse sonore, & les grosses vers le bas, & que les sons que rendent celles-ci ont plus d'intensité que les sons que rendent celles-là, il étoit nécessaire de faire la caisse plus vaste & plus forte aux endroits où sont attachées les grosses, qu'à ceux où sont attachées les petites: afin qu'il y eût dans le bois de la caisse une inertie proportionnée à l'intensité des sons, & que le volume d'air renfermé, de même que celui qui environne la caisse immédiatement, fût dans une espèce de proportion avec la force de ces sons. La meilleure harpe sans doute seroit celle où la force du son seroit en équilibre avec les parties correspondantes de la caisse sonore.

Cet instrument rend des sons doux & harmonieux; il est très-touchant & plus propre à exprimer la tendresse & la douleur, que les autres affections de l'âme. Les cordes de la harpe veulent être touchées avec modération; autrement telles rendoient des sons confus, comme seroit le clavecin, si les vibrations des cordes n'étoient pas arrêtées par un obstacle. Enfin je dirai pour finir, que les Irlandois font entre tous les peuples ceux qui passent pour jouer le mieux de cet instrument. Cet article a été donné par M. le comte de HOGHENSKI, qui veut bien nous permettre de lui rendre ici, en le nommant, un témoignage public de reconnaissance: c'est peut-être le plus modeste & le plus habile joueur de harpe. Il y joint la connoissance de la plus profonde & brillante harmonie au goût noble d'un homme de qualité qui a bien profité d'une éducation proportionnée à sa haute naissance. [B]



Титульный лист и нотные примеры:
 К. Хохбрукер «Шесть сонат для арфы с гаммами и пьесы с аппликатурой для начинающих», 1762 г.

HOCHBRÜCKER (Christian)

*SIX SONATES POUR LA HARPE avec une Game & des Pièces doigtées pour les Commencents.
 Paris, Huberty, 1762. Nous ne reproduisons que les REGLES GENERALES Pour le doigté de la Harpe, et les
 pièces doigtées, les SIX SONATES n'ayant pas de but pédagogique.*

SIX SONATES
 POUR LA
HARPE
 avec une Game
 & des Pièces doigtées pour les Commencents
 DEDIEES
A Son Altesse Monseigneur
LE PRINCE LOUIS
DE ROHAN
Coadjuteur de l'Evêché de Strasbourg.
 Composées par
M. HOCHBRUCKER.
mise au jour
PAR HUBERTY
 de l'Accademie Royale de Musique.
Gravées par M^{me} Leclair.
OEUVRE I.
 Prix 92 ^{ll}
 A PARIS
 Chez l'Éditeur, rue des deux Escus au Pigeon blanc.
 AVEC PRIVILEGE DU ROY. *Imprimés par Tournelle.*

Hochbrucker

28 *All.*

The image displays a page of musical notation for guitar, consisting of seven systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, a common time signature, and various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The piece is marked 'All.' and contains numerous fingerings and articulation marks throughout the score.

The first system begins with a treble clef and a common time signature. The notation includes a variety of note values and rests, with fingerings indicated by numbers 1, 2, and 3. The second system continues the piece, featuring similar notation and fingerings. The third system includes a repeat sign and a double bar line. The fourth system continues the piece, with a variety of note values and rests. The fifth system includes a treble clef and a common time signature. The sixth system continues the piece, with a variety of note values and rests. The seventh system concludes the piece, with a variety of note values and rests.

2 1 2 3 1 1 1 2 3 3 1 2 1 2 3 2 1 2 3 1 2 3 4 2 3 1 1 2 3 4 2 1 2 3 3 2 1 2 1 1 2 1 2 3 1 1

2 1 2 3 1 1 1 2 3 3 1 2 1 2 3 2 1 2 3 1 2 3 4 1 3 2 1 2 3 2 1 2 3 1 2 3 4 2 1 2 3 4 2 1 2 3 2 1

Minuetto.

1 2 3 4 1 3 1 2 3 4 3 4 3 2 1 1 3 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 4 3 2 1 1 3 3 0

P

3 1 1 3 1 2 3 1 3 1 3 1 2 3 4 3 1 1 2 3 4 3 0 1 3 1 2 3 4 3 2 1 1 3 3 0

P *F* *F*

1 3 1 2 3 4 1 3 1 1 1 2 3 4 3 1 1 3 1 2 3 4 1 3 1 3 1 2 3 4 3 1 1 2 3 4 3 0

P *R*

Crio.

1 3 1 3 1 3 1 3 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 1 3 1 1 3 0

1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 1 3 1 1 3 0

ПРИЛОЖЕНИЕ Г

Выдержки из трактатов

1. Сравнение аппликатуры арфы с аппликатурой клавишных инструментов

*Из трактата: «Основные положения игры на арфе Ж. Б. Кrumphольца (...),
собраны и опубликованы Ж.-М. План»*

Перевод И. М. Меньчуковой

1. Различие в положении рук для игры на клавишных и на арфе состоит, главным образом, в том, что арфа располагается намного ближе к исполнителю: нужно больше сгибать руки.

2. В случае с клавишными запястья подняты выше уровня пальцев; на арфе, напротив, они располагаются на уровне руки, а кисть находится выше.

3. Стоит отметить, что нажатие на ноту, которая дает звук на клавишном инструменте, на арфе является лишь подготовкой: именно в момент, когда палец отпускает струну, начинается вибрация. Следовательно, в случае с клавишными кисть почти всегда находится в воздухе, а при игре на арфе, наоборот, почти всегда прижата к струнам. Вот почему первая трудность, которую надо преодолеть пианистам, которые решили освоить исполнение на арфе – это привыкнуть с самого начала всегда держать пальцы на струнах и готовить ноты, насколько возможно.

4. Игра на арфе требует больше сил, чем игра на клавишных: необходимо больше сгибать пальцы, чтобы отыгрывать струны, и избегать слишком больших движений, а на клавишных пальцы почти прямые, и если бы они оставались таковыми и для арфы, они описывали бы значительную линию и не смогли бы показать ни необходимую силу, ни быстроту.

5. Восходящие диатонические пассажи являются более трудными для исполнения на арфе, чем на клавишных; потому что на клавишных большой

палец может переходить под другими пальцами, чтобы оказаться на следующей клавише; а на арфе, напротив – это три пальца должны пройти вместе под большим.

6. При игре на клавишных движение большого пальца осуществляется в том же направлении, что и движение других пальцев; а на арфе – речь идет о противоположном направлении; так что это является большим затруднением для начинающих: избежать встречи пальцев.

7. Чтобы правильно взять струну и извлечь полный звук, на арфе надо использовать некоторую силу, которую нужно ослаблять с большой точностью, чтобы кисть не была стеснена и не удалялась от струн. Такой трудности при игре на клавишных нет.

8. С другой стороны, аппликатура для клавишных намного сложнее, особенно для гамм, которые почти все имеют особую постановку пальцев (не так, как на арфе, где она всегда одна и та же). Это различие идет, очевидно, от того, что черные клавиши, которые образуют полутона, и составляют трудность аппликатуры, заменены на арфе педалями, которые никак не мешают движению пальцев.

9. Использование мизинца, которое так важно для игры на клавишных, становится почти ненужным на арфе, потому что, во-первых, несмотря на любое возможное упражнение, он остается намного слабее остальных пальцев, которые сами не всегда имеют достаточно силы, чтобы дать хорошее качество звука. Во-вторых, одна из наибольших трудностей для еще не очень искусных исполнителей – это провести три пальца под большим пальцем, чтобы исполнить гаммы; если бы понадобилось провести четыре пальца, это было бы еще труднее. (Это запрещенный пассаж даже в аппликатуре для клавишных, потому что есть неизменное правило: никогда не использовать мизинец рядом с большим пальцем.) Наконец, все согласны с тем, что способ сделать аппликатуру более совершенной – это упростить ее, насколько это возможно, когда более легким способом можно достичь того же результата. Между тем нет ни единой гаммы, ни единого диатонического пассажа или арпеджио, которые нельзя было бы

прекрасно исполнить на арфе четырьмя пальцами. Есть некоторые исполнители, которые, как я видел, еще используют мизинец: применяют его в трудных руладах.

Несмотря на заметные отличия, которые существуют между игрой на арфе и на клавишных, надо признать, что эти два инструмента сохраняют между собой много связей. Так что тот, кто владеет одним, быстро осваивает другой, предусматривая, однако, что с начала обучения он старается внимательно и скрупулезно занимать правильное положение.

2. Об обозначении аппликатуры

Из трактата: Ф. В. Корбеллин «Пособие для самостоятельного обучения игре на арфе, в короткое время»

Перевод И. М. Меньчуковой

а) Обозначение позиций аккордов:

Позиция	Обозначение
Трезвучие (развернутое/ полное) :	
первая позиция	a
вторая позиция	a2
третья	a3
Трезвучие :	
первая позиция	o
вторая : секстаккорд	o2
третья : квартсекстаккорд	o3
Доминантсептаккорд:	a
обращения (квинтсекстаккорд, терцквартаккорд, секундаккорд)	a2/, a3/, a4
Доминантовое трезвучие	ø
обращения: первое и второе	ø2, ø3

б) Обозначение аппликатуры

«<...> точки, которые можно обнаружить рядом с нотами, указывают пальцы, которые надо использовать для исполнения этих нот: одна точка обозначает большой палец, две точки – второй палец, три точки – третий палец, и четыре точки – четвертый».

«Аккорд трезвучия <...> из четырех нот <...>»:

Для правой руки

1^{re} position 2^e position 3^e position

Для левой руки

1^{re} position 2^e position 3^e position

«Аккорд трезвучия <...>, состоящий из трех нот <...>»:

Для правой руки

1^{re} position 2^e position 3^e position

Для левой руки

1^{re} position 2^e position 3^e position

«Аккорды из двух нот, имеющие между собой интервал терции или квинты»:

Для правой руки

1^{re} position 2^e position 3^e position

Для левой руки

1^{re} position 2^e position 3^e position

«Септаккорд <...> с обращениями»:

Для правой руки

1^{re} position 2^e position 3^e position 4^e position

Для левой руки

1^{re} position 2^e position 3^e position 4^e position

3. О композиции для арфы

Из трактата: И. Г. Г. Бакофен «Руководство по игре на арфе, с примечаниями о конструкции арфы»

Перевод V. Stanisheuski

«Господа композиторы, которые уже писали для арфы или собираются это делать, пользуясь случаем, хотел бы привлечь ваше внимание и попросить, если вы пишете для арфы, пишите **Т О Л Ь К О** **д л я а р ф ы** и пусть заголовки *Pour la Harpe ou le Fortepiano* не дают вам повода думать, что у вас ошибочные представления об этих обоих инструментах или что вы не знаете об их взаимоотношениях друг с другом. Потому что какую еще мысль можно хотеть выразить такими заголовками *Pour la Harpe ou le Fortepiano* или *Pour le Fortepiano ou la Harpe*, кроме как то, что

1) **п р о и з в е д е н и я о д и н а к о в о л е г к о**
и с п о л н я ю т с я н а о б о и х и н с т р у м е н т а х . Но как это может быть возможным, если руки на арфе находятся в **О Д И Н А К О В О М** положении, в то время как на фортепиано они расположены друг против друга, и поэтому то, что на арфе захватывается четвертым пальцем правой руки, на фортепиано должно играть первым или вторым пальцами, из чего следует, что эти два инструмента должны иметь две совершенно разные аппликатуры. Уже одно только то обстоятельство, что на фортепиано играют 10 пальцами, в то время как на арфе оба мизинца абсолютно не используются, надеюсь, подтверждает мое утверждение о том, что музыка для фортепиано не может **С Т О Й Ж Е Л Е Г К О С Т Ь Ю** исполняться на арфе и наоборот. —

2) Оказывает ли такое музыкальное произведение на обоих инструментах **ОДИНАКОВОЕ ВОЗДЕЙСТВИЕ?**

Позвольте в этом усомниться. Потому что даже лучшие сочинения, если они переносятся на другой инструмент, теряют в силе **ВОЗДЕЙСТВИЯ**, которое всегда присутствует при их исполнении на инструменте, для которого они предназначены. Данный случай не исключение. В этом можно убедиться, проведя собственный эксперимент. Сыграйте произведение Кrumphольца или другого автора, **НАПИСАННОЕ ТОЛЬКО ДЛЯ АРФЫ**, на фортепиано и наоборот. —

И, наконец, 3) под данным заголовком может подразумеваться «Также **ИСПОЛНЯЕТСЯ** на арфе. Также **ИСПОЛНЯЕТСЯ** на фортепиано». И это может быть правдой. И если с произведением поработает **АРАНЖИРОВЩИК**, его вскоре можно будет **ТАКЖЕ** исполнять на всех остальных инструментах. —

4) и наиболее вероятная причина — **СПЕКУЛЯЦИЯ**, которая, я считаю, заслуживает порицания, потому как она часто вызывает сожаление у пользователей **ИЗ-ЗА ТОГО**, что в **ЗАГОЛОВКЕ** не указывается вид арфы. Большинство произведений для арф печатаются во Франции; они все без исключения предназначены для педальной арфы, потому что там даже нет такого понятия, как крючковая арфа, и поэтому этих композиторов не в чем упрекнуть. Но это непростительно для наших, которые хорошо знают, что против одного арфиста, который обладает

педальной арфой, есть, возможно, двадцать с крючковыми арфами. Этим объясняется низкий сбыт композиций для арф в Германии и, как следствие, повсеместно невыразительная игра на арфе, ведь каждый арфист сам себе композитор и аранжировщик. Никто не захочет зря тратить деньги, опасность чего существует при приобретении новых печатных музыкальных произведений. И я даже думаю, что такая невнимательность (или как ее еще назвать) и в целом недостаток композиций для крючковой арфы — основная причина того, что арфа, этот очень популярный во Франции инструмент, в Германии не востребован, и в той степени, в которой он культивируется и распространяется во Франции, а также в Италии, особенно в комнатах знатных дам, у нас используется все меньше. Этой беде можно было бы легко помочь, если в заголовке всегда указывать, предназначено произведение для педальной или крючковой арфы, и затем писать больше для этого инструмента. Однако последнее требует точного знания инструмента, т. е. знания о том, что можно сочинять, что применимо, какое воздействие оказывает, и как этого воздействия **МОЖНО ДОСТИЧЬ**, что позволит сгладить слабые стороны арфы и воспользоваться ее преимуществами. Потому как ни для какого другого инструмента композитору не требуется так много предварительных знаний. Незнающего здесь распознать очень легко, и я советую всем, кто действует наверняка, приобрести прелюдии Кrumphольца для педальной арфы и произведения Ланг для крючковой. Это лучшие учителя как в отношении аппликатуры и использования возможностей инструментов, так и в целом с точки зрения эффекта, который производят композиции».

4. О вкусе, экспрессии и инструментальной музыке вообще

Из трактата: Мадам де Жанлис «Новый метод для обучения игре на арфе»

Перевод И. М. Меньчуковой

«Арфа имеет перед клавишными инструментами преимущество передавать оттенки пиано и форте до бесконечности. Надо, следовательно, уметь: 1) извлекать любой возможный звук из этого инструмента и 2) смягчать его до самого деликатного оттенка.

Естественно для форте движение ускоряют, а для пиано замедляют, но нельзя это делать механически, то есть когда этого нет в замысле, давать экспрессию пассажи. Господин План – один из арфистов, который исполняет чище всех самые мягкие пиано. Надо избегать, исполняя форте и пиано, некоторой симметрии, делающей игру невыразительной, например, ставить регулярно на начало тактов резкое форте, следующее за пиано. Совсем не нужно в этом смысле следовать фиксированному и определенному переходу, надо, чтобы форте, и особенно пиано, были почти всегда неожиданными, исключая рондо, где приятно находить первый мотив без изменения.

Мне кажется, что в инструментальной музыке расточают слишком много замедлений. Вещь, удобная для посредственных исполнителей, которые их ставят в трудные пассажи, где они не могут исполнять с большой скоростью – это заурядное шарлатанство. Разрывать такт можно, только очень редко, это всегда вольность, а всякая вольность становится крайне вредной, когда она повторяется. Если замедление не наполнено грацией и экспрессией, оно ничего не стоит, и думается, что в красивых пьесах только композитору следует их указывать; когда он их не указал, можно считать, что исполнитель портит произведение, вместо того, чтобы его украсить.

Следует, наверное, отдать дань уважения большим мэтрам за преданное исполнение их произведений или, по крайней мере, их незначительное украшение. Для остальных хорошо просто добавить мелизмы; надо в основном применять украшения только к посредственным произведениям; установлено, что

хороший арфист может легко добавить украшение в пьесах малоизвестных композиторов, он может их переработать, и его талант может из них сделать яркие и приятные произведения.

Аффектация, которая примешивается ко всем видам искусства, также испортила и вкус в музыке; множество артистов, и особенно любители с претензией на грациозность и экспрессию, приносят в свою игру чрезмерную томность, которая доходит до нелепости.

В наше время великие клавесинисты доказали, что есть очарование не только в замедлении такта, но и в том, чтобы играть вне ансамбля, заставляя идти регулярно басы и тянуть верха. Посредственные исполнители расточают, преувеличивают эту манеру, в большинстве случаев вредную, которая хороша лишь в подражательных эффектах, как, например, чтобы описать сон, или опустошение, которое часто следует за сильным волнением души, таким как гнев, ярость и т.п., но эта мало используемая манера никогда не понравится старым ушам, привыкшим желать, прежде всего, точности и апломба. Настоящая экспрессия – это четко выделять ноты, которые должны быть взяты твердо, и смягчать те ноты, которые должны быть смягчены, и это независимо от пьано и форте, указанных композитором. Вот то, чему ни один учитель не может научить, и что соответствует вкусу и душе, а не замедления и отсутствие единства, ставшие такими обычными и такими приветствуемыми, что я всегда удивляюсь, когда не добавляется грациозность играть немного фальшиво, так как тогда ничего не нарушало бы эту приятную небрежность, и многие любители игры на скрипке не оставляют желать ничего лучшего в этом отношении. Те же самые любители также чрезмерно применяют струящиеся или дублированные звуки с помощью маленькой ноты, которая предшествует и которая соединяется с основным звуком, эти звуки имеют большую экспрессию, когда их используют уместно, но ничто не делает скрипку и пение столь безвкусным, когда их просто расточают. Совсем не так играет на скрипке Виотти; именно в школе этого восхитительного музыканта все любители могут выучить, что грациозность и

чувственность – это не жеманство, и что сила, возвышенность и самое блестящее исполнение могут прекрасно сочетаться с грацией и нежностью.

Украшения больше подходят инструментальной музыке, чем вокальной, потому что экспрессия первой намного свободней, тогда как слова определяют позитивно экспрессию пения. Надо, впрочем, иметь навык, чтобы не изобретать крайне нелепые рулады и мелизмы, которые подвешивают очень часто последний слог слова. Блестящая песенка – это всегда только музыкальная экстравагантность, но та же самая песенка, исполненная на скрипке или на гобое, не шокировала бы ни в чем здравый смысл. Когда украшения совсем не искажают пения, для которого они не являются ни заурядными, ни странными – они превосходны, но обычно они все похожи друг на друга; если хоть немного имеется музыкальный навык, то их предусматривают, предугадывают без труда. Существует традиционный сборник, по которому все учителя обучают своих учеников, очень редко певцы и музыканты выходят из этого хорошо известного круга; из этого вытекает большой недостаток – смешивать с хорошей музыкой большое количество обыденных фраз, которые часто лишают новые произведения оригинального мотива. Чтобы хорошо украсить, надо иметь вкус и воображение и, следовательно, талант для сочинения.

Кроме того, я повторяю, инструментальная музыка в особенности требует украшения: чтобы она очаровывала, надо сделать ее разнообразной, живой, экспрессивной и блестящей. Не так давно начали пресыщаться сентиментальными нелепостями в музыке и излишним украшательством, и правильно, но было бы ошибочным сделать из этого вывод, что экспрессия не является главной частью музыки и что мелизмы должны быть запрещены; надо, чтобы экспрессия была настоящей, чтобы музыкальные правила всегда соблюдались и чтобы мелизмы были хорошими и правильно размещенными. Много хвалят благоразумную игру и музыку, но это благоразумие в музыке может легко показаться скучным или продемонстрировать только осторожную робость. Не стоит рисковать, но только потому, что надо быть уверенным во всем, что делаешь, что совсем не лишает возможности делать необычные вещи. Не надо быть всегда экстравагантным или

странным, но надо всегда удивлять. Благоразумие не честолюбиво, а в искусстве талант возвышает, придает амбиций.

Инструменты, которые как голос имеют преимущество поддерживать, тянуть звуки, такие как флейта, скрипка и т.п., должны быть использованы с большей простотой, чем клавишные и арфа, особенно когда они исполняют адажио или экспрессивные отрывки.

Адажио, постоянно лишенное украшения на арфе, было бы экспрессивно скучным. Оно может быть сыграно с большой простотой на этом инструменте только с добавлением множества обертонов, мягкость которых так хорошо подходит к экспрессивным отрывкам.

Мне кажется, что для обновления инструментальной музыки можно было бы до некоторой точки придать ей своего рода драматический интерес, который приблизил бы ее к большому числу любителей. Она прекрасно выражает множество движений души, страсти и природные явления. Веселье, радость, безмятежность, нежность, гнев, меланхолия, грусть, боль, волнение, беспокойство, ласка, сон, война, гроза и т.п. Добавить ко всему этому религиозный жанр, сельский жанр, национальные арии различных народов, из этого можно было бы составить некий вид маленьких драм, которые с удачной комбинацией инструментов сформировали бы концерты и симфонии, которые имели бы настоящий интерес, если эти сочинения были бы сделаны талантливо. Даже шум волны, который мог бы там оказаться, понравился бы воображению; в пантомимах любят отгадывать, и это было бы также одним из очарований подражательной музыки. Впрочем, можно было бы распространять на концертах маленькие программки, в которых содержался бы краткий анализ этих сочинений. Наконец, мне всегда казалось, что можно было бы использовать в концертах различные инструменты, которые у нас есть, более изобретательно, и что многие инструменты, которые могут производить интересные эффекты, оставляют без внимания, тем более что это то, чего не хватает в концертной музыке, а именно разнообразия.

Почему отправили в ссылку гитарные концерты? Ни один инструмент не аккомпанирует лучше романсу. Почему отказались от систра, звук которого такой мягкий и красивый?... В погребальной и жалостной музыке ничто не может заменить инструмент, которым пользуются только в церквях и грозный звук которого не симитировать никаким другим, это серпент. Если хотят придумать небесную музыку, как обойтись без гармоника?

В сельской музыке какая нелепая важность заставляет отказаться от бубна, флажолета, волынки и кастаньет? Иногда в скрипичных концертах вместо того, чтобы играть смычком, щиплют струны пальцами – не лучше ли было использовать мандолины или гитары, чтобы произвести эти эффекты, которые всегда исполняются без грациозности на скрипке?

Надо отметить, что основной инструмент сопровождается множеством украшений только тем инструментом, который не имеет с ним никакой аналогии, так как если аналогия существует, один из двух инструментов при сравнении вредит другому. Надо, чтобы они были подобны или очень различны. Скрипка и флейта никогда не аккомпанируют голосу так же приятно, как любые щипковые инструменты, такие как арфа, гитара и систр, которые ему аккомпанируют восхитительно. Арфа и фортепиано, играющие вместе, взаимно вредят друг другу или сливаются бесцветным образом; арфе хорошо аккомпанирует только скрипка и особенно валторна, она очень плохо звучит с лютней, систром, гитарой и мандолиной.

Слишком велика привязанность к общепринятому подходу, многие его придерживаются, потому что он удобен и освобождает от большого труда тех, кто аранжирует концерты, позволяет исключать некоторое количество инструментов, что экономично, с одной стороны, и как уже говорилось, избавляет от затруднений. Композиторы в этом находят тоже свой расчет, они больше совсем не обязаны знать эти исключенные инструменты, иначе понадобилось бы их изучать, чтобы вставить подходящим образом в концерт, отрывок для ансамбля и т.п. Что из этого следует? Что лучшие концерты скучны и что музыка действительно нравится только в театре. Я бы хотела увидеть вновь

приглашенными все изгнанные инструменты и композиторов, использующих свои дарования, вплетающих их со вкусом. В музыке, как и во всех видах искусства, ничего не надо исключать и ничем не стоит разбрасываться.

Я совсем не знаю музыкальных композиций для концерта, где придумали бы поместить полную паузу для всех инструментов; однако в религиозном и погребальном жанре, самом красивом из всех, полные паузы в течение одного или двух тактов произвели бы необыкновенный эффект; те, кто слышал погребальную музыку, исполненную на похоронах Мирабо, могут об этом судить. Эта музыка была восхитительна, паузы заставляли трепетать, это была действительно гробовая тишина. Композиторы не задумываются достаточно, насколько мощно музыка может действовать на воображение.

Многие любители, которые не занимались музыкой и не размышляли об этом искусстве, осмеливаются хулить музыкантов, которые стараются играть сложные и трудные произведения, как если бы играть все жанры музыки или играть только простой и легкий, то образовалось бы два вида музыки, где последний должен бы был иметь преимущество над первым. Нет такой инструментальной музыки, как литературы, где можно в маленьком жанре прекрасно сделаться действительно знаменитым; причина тому проста, что только в действиях разума нет никакой механики, и что никакое трудолюбие не заставит никогда сделать наперекор природе ни хорошую трагедию, ни красивую песню. Все, конечно, не механически в таланте большого инструментального исполнителя, потому что для достижения превосходства надо, чтобы природа ему дала вкус, самый чуткий слух, некий вид чувственности и музыкального воображения; но есть и механизм, и его должно быть много в этом таланте. Только один труд может дать всем исполнительство, по крайней мере, до некоторой точки (так как некоторое быстрое исполнительство, настолько редкое, что уже доказано, зависит от особого дарования), один лишь труд может помочь победить самые экстраординарные трудности, но и со всеми возможными дарованиями их никогда не преодолеть без труда. Следовательно, есть право требовать от музыканта, который хочет подняться в первый ряд, чтобы он имел

все, что могут дать природа и труд, без чего он приговорен быть посредственностью из-за прекращения работы. Он должен в равной степени хорошо играть маленькие арии, вариации и сонаты, несмотря на малозначащее слово, так часто повторяемое Фонтенелем: *Соната, что ты хочешь от меня?* Слово, которое доказывает только, что Фонтенель не любил музыку или что соната, которую он слушал, была плохой.

Если недостаточно умелый музыкант считает скучным тратить дарование на то, чтобы играть легко самые большие трудности, он лишен вкуса и здравого смысла, следовательно, он никогда не будет превосходным музыкантом. Но очень легко найти выгодное применение плода полезного труда, и это именно то, что чувствуют, когда великие мастера играют в простом и грациозном жанре, можно тогда к ним применить этот стих: «Даже когда птица идет, чувствуется, что у нее есть крылья». Их игра полна непринужденности и легкости, и они могут по желанию украсить ее разными па – умеренными, блестящими и необычайными. Кроме того, не будучи остановленными никакими трудностями, они владеют в совершенстве всеми движениями, во всех позициях пальцев, которые могут существовать для инструмента, а если не владеют этим в совершенстве, то и не играют в совершенстве. Вот плод, который можно получить от этого метода – так как я постаралась сочетать все эти различные движения, я думаю дать их все, и тот, кто будет хорошо исполнять эти уроки, научится играть на арфе.

Заметим еще, что музыканты, упражняясь играть всевозможные трудности, расширяют искусство композиции, создавая больше благоприятных условий для композиторов, которые так часто отказываются от красивых пассажей из боязни, что их не смогут исполнить.

Я осмелюсь сказать, что лень многих любителей и даже музыкантов страшно ограничивает сегодня талант композиторов; самые красивые кусочки концертирующей музыки совсем не продаются, если их трудно исполнить. Все поют, и если лишь немногие удосуживаются упражнять голос, то осмеливаются предлагать романсы только для среднего регистра голоса. Все старинные романсы часто идут в *соль* и в *ля*, сегодня редко они идут до *фа*, обычно они не переходят

ми. Современные пьесы для клавишных инструментов, конечно, не так трудны, как старинные, и немногие сегодня были бы в состоянии исполнить старинные вариации, среди них *Les Niais de Sologne* Рамо (Простяки из Солони). Жанр фуги, столь красивый и приятный, вышел из моды для пьес клавесина, потому что пассажи верхов, повторяемые басами, требуют совершенного равенства рук, а это равенство требует настоящих занятий. Сегодня пианист-любитель очень доволен своим талантом, когда он может быстро пробежать все полутона своей клавиатуры, когда хорошо исполняют этот пассаж, вечно повторяемый, думают, что играют как мадам де Монжеру и Дюссек. Надо признать, однако, что никогда еще великих клавесинистов не было в таком количестве. Из всех инструментов фортепиано – самый популярный инструмент до сих пор, поэтому кроме уже упомянутых двух знаменитых фамилий можно также назвать в числе совершенных талантов господина Крамера, Вольфа, Бонтампо, Стебелта, мадам Эжени де ля Рю и еще двух или трех человек. Не говоря уже о необыкновенном количестве дарований второго плана. Ни о каком другом инструменте так сказать нельзя.

Чтобы придать музыке, этому очаровательному и утешительному искусству, весь желаемый блеск, недостаточно лишь аплодировать великим музыкантам: следовало бы отпугивать бездарности, потому что они образуют сегодня ужасающее количество, для которого, к несчастью, надо сочинять».