

Из истории русской музыкальной культуры

Научная статья

УДК 787.5

DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-83-95

Арфовые каденции в балетах П.И. Чайковского. Исполнительская судьба и вопросы авторства текста



Мария Анатольевна Федорова

*Московская государственная консерватория
имени П.И. Чайковского, Москва, Россия,
masharpha@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0006-0994-2389>*

Аннотация: Статья посвящена арфовым каденциям трех балетных опусов П.И. Чайковского, а также истории их исполнений. Рассмотрение арфовых соло Чайковского невозможно без обращения к вопросам истории исполнительства на арфе, а также к тому положению, которое занимал инструмент в русской музыкальной культуре второй половины XIX века. Восприятие Чайковским этого инструмента, характерное для композиторов того времени, отличалось крайне критической оценкой. Это сформировало некий отказ от познаний выразительных и технических качеств инструмента, следствием которого явились скудные представления композиторов об арфовой специфике. Так, арфовые сольные каденции в оркестровой музыке тех лет стали наиболее уязвимыми для композиторов с точки зрения исполнительских возможностей и звуковой палитры. Каденции в балетах Чайковского не являются исключением. По этой причине появилась практика редактирования авторского текста или вовсе полной замены каденции композитора на созданные арфистами. В статье проводится сравнительный анализ каденций из всех трех балетов Чайковского, их редакций, а также специально сочиненных каденций петербургского арфиста Альберта Цабеля; формулируется комплекс исполнительских недостатков в авторском материале и выявляются позитивные стороны преобразованного.

Ключевые слова: арфа, каденция, Чайковский, балет, Цабель

Для цитирования: Федорова М.А. Арфовые каденции в балетах П.И. Чайковского. Исполнительская судьба и вопросы авторства текста // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 3. С. 83–95. DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-83-95

From the history of Russian musical culture

Original article

Harp cadences in Tchaikovsky's ballets. Stage fate and questions of authorship of the text

Maria A. Fedorova

*Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia,
masharpha@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0006-0994-2389>*

Abstract: The article is devoted to the harp cadences of three ballet opuses by P. I. Tchaikovsky, as well as the history of their performances. The study of Tchaikovsky's harp solos is impossible without referring to the history of harp performance, as well as to the position of that instrument in Russian musical culture of the second half of the 19th century. Tchaikovsky's perception of this instrument, characteristic of the composers of that time, was marked by an extremely critical assessment. This formed a certain rejection of the knowledge of the expressive and technical qualities of the instrument, which resulted in the scarce ideas of composers about the specifics of the harp. Thus, harp solo cadences in the orchestral music of those years became the most vulnerable for composers in terms of performance capabilities and sound palette. Cadenzas in Tchaikovsky's ballets are no exception. For this reason, the practice of editing the author's text or completely replacing the composer's cadenza with those created by harpists appeared. The article provides a comparative analysis of cadenzas from all three Tchaikovsky ballets, their editions, as well as specifically composed cadenzas by the St. Petersburg harpist Albert Tsabel; a set of performance shortcomings in the author's material is formulated and the positive aspects of the transformed material are identified.

Keywords: Harp, cadence, Tchaikovsky, ballet, Zabel

For citation: Fedorova M.A. Harp cadenzas in ballets by P. I. Tchaikovsky. Stage fate and questions of authorship of the text. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2023;(3):83-95. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2023-3-83-95

Сольные каденции арфы уже давно стали неотъемлемой частью балетной музыки, и балеты П. И. Чайковского сыграли в этом особую роль. Арфовые соло в балетах композитора, узнаваемые буквально с первых звуков, являются своеобразной эмблемой его балетных партитур. Помимо балетов, арфа широко представлена в других симфонических и оперных сочинениях композитора, однако в качестве сольного концертного или камерно-ансамблевого инструмента¹

¹ Исключение составляет лишь юношеское сочинение композитора *Adagio molto Es-dur* для струнного квартета с арфой, созданное еще в годы обучения в Санкт-Петербургской консерватории.

не интересовала Чайковского. Вся красочность и богатство звучания арфы рассматривались им исключительно как оркестровая краска. Стоит отметить, что подобное отношение к инструменту было характерным для русской музыкальной культуры второй половины XIX столетия, и позиция Петра Ильича не единична.

В этой связи весьма показателен фрагмент переписки Цезаря Кюи и Милия Балакирева, раскрывающий некоторые страницы истории создания оперы Кюи «Сын Мандарина». По просьбе автора Милий Алексеевич осуществил инструментовку этого сочинения, чем вызвал неоднозначную реакцию коллеги: *«Дойдя до женской арии, озлился, заглянул дальше — нуще озлился, закрыл партитуру и больше не смотрел. Причиной тому — арфа. Зачем арфа?.. Вы, Милий, решительный арфоман... арфа безмерно возгордится, подумает, что без нее уж и шагу сделать нельзя, что она важная птица; а с арфой возгордятся и Папендикша, и герр Шульц, и герр Цабель! Право, нужно это переделать и арфу исключить»* [3, 66]. Вероятно, сам того не осознавая, Цезарь Антонович очень метко охарактеризовал и отношение к арфе русских композиторов того времени, и положение исполнителей-арфистов². Хотя Чайковский и не высказывался столь нелестно об инструменте, однако в некотором роде разделял такую позицию: *«Отчего я не пишу для арфы? Арфа есть инструмент необычайно красивый по тембру и имеющий свойство поэтизировать внешним образом звучность оркестра. Но она не может быть самостоятельным инструментом, ибо не имеет вовсе мелодических свойств, а лишь исключительно годна для гармонии. Правда, арфисты, как Пэриш-Альварс, пишут для нее фантазии из опер, где и мелодия есть, но это натяжка. Аккорды, арпеджио — вот тесная сфера арфы, следовательно, она годится лишь как аккомпанемент»* [4, 253].

С этими словами композитора можно как согласиться, так и поспорить. С одной стороны, Чайковский прав в том, что арфа уступает по своей мелодической выразительной силе таким инструментам, как, например, скрипка, виолончель или флейта, но, с другой, полностью отказывать ей в мелодических свойствах необоснованно. Уже в середине XIX столетия арфа доказала свою состоятельность как инструмент, богатый красочностью, мелодической рельефностью, а также образностью. Помимо упомянутого Чайковским Пэриш-Альварса, можно вспомнить и ряд других сочинений того времени: «Ноктюрн» М. И. Глинки, Фантазию Людвиг Шпора, Фантазию Камиля

Партия арфы в нем лишена индивидуальности и выполняет лишь функцию гармонического заполнения за счет арпеджио, тянущихся аккордов у струнных инструментов.

² Все упомянутые в письме имена принадлежат немецким арфистам, работавшим на тот момент в России: Ида Папендик (по мужу Эйхенвальд) — солистка оркестра Мариинского театра, а затем и Большого, основатель класса арфы в Московской консерватории (1874); Альберт Цабель — арфист-виртуоз, композитор, в первые годы артист Итальянской оперы в Санкт-Петербурге, затем на протяжении многих лет первый солист оркестра Мариинского театра, получивший титул «солиста Его Императорского Величества Русского Государя», основатель класса арфы в Санкт-Петербургской консерватории (1862). Что же касается фамилии Шульц, то трудно сказать, кого именно имел в виду Кюи, поскольку в середине столетия большой известностью обладали два арфиста: братья Карл и Георг Шульц, отец которых владел арфовой мастерской в Петербурге.

Сен-Санса и некоторые другие опусы, где арфа предстает полноценным мелодическим инструментом. Чайковский мог знать об их существовании и даже слышать в исполнении немецких арфистов, работавших в России — Альберта Цабеля в Петербурге или его коллеги в Москве Иды Эйхенвальд, превосходных музыкантов и блестящих виртуозов.

Отсутствие сочинений для арфы в наследии Чайковского объясняется не только недостаточной мелодической выразительностью инструмента, по его мнению, но и, возможно, незнанием арфовой специфики, о чем свидетельствуют именно арфовые каденции в его балетах. Начиная с самых первых постановок авторский текст часто подвергался изменениям разного рода и редакциям, что повлекло за собой множество вариантов этих каденций. Преобразования в музыкальный материал могли вносить как сами исполнители-арфисты, так и балетные режиссеры, постановщики, дирижеры и даже танцоры. В результате судьба каденций сложилась довольно неоднозначно, и со временем вокруг них образовалась проблема авторства музыкального текста. В настоящей работе предпринята попытка рассмотреть причины возникновения редакций арфовых соло в балетах Чайковского с точки зрения исполнительской практики и исторического контекста, а также определить драматургическую роль арфы в балетных партитурах композитора.

Очень часто несовершенные знания композиторов в области инструментоведения вскрывают как раз арфовые соло. Не всем удается написать удобную для игры и эффектную с точки зрения применения выразительных свойств арфы партию. Главным образом композиторы подходят к созданию музыки для арфы с позиций написания фортепианной музыки, что в корне неверно³. *«Абсолютно арфные партии очень редки. Не надо забывать, что почти все композиторы — пианисты, поэтому каждая их партия для арфы отзывается пианизмом»* [4, 251], в связи с чем арфистам приходится либо консультировать композиторов, либо самим создавать редакции и приспособлять предложенную композитором музыку. Каденции Чайковского пережили и то и другое. С самых первых дней сценической жизни каждого из трех балетов авторские арфовые каденции заменяются на новые версии, специально созданные арфистами. Ключевую роль в этом сыграл солист оркестра Мариинского театра, именитый и авторитетный арфист Альберт Цабель.

Исследователи арфового искусства объясняют действия Цабеля необходимостью устранения и корректировки слабых технических и художественных сторон музыкального материала: *«В оркестровых партиях часто можно встретить неудобное изложение, которое не только не характерно для данного инструмента, но и подчеркивает его слабые стороны — в таких случаях, конечно, желательны редакции. Солисты оркестра прошлого нередко вносили редакционные поправки в те или иные неудачно написанные места сольных партий, а иногда, как это делали выдающиеся виртуозы во все времена, писали свои каденции»* [2, 3].

³ Среди основных отличий от исполнения на фортепиано следует назвать главное: на арфе играют всего четырьмя пальцами каждой руки. Также существуют различные особенности: хроматические сложности, специфика энгармонической замены звуков и проч.

Арфист позволял себе обращаться с авторским материалом по своему усмотрению, полностью переделывать его или даже создавать свои собственные версии. Объяснение подобного отношения кроется, прежде всего, в большом опыте Цабеля в сфере оркестровой игры и многолетней практике осуществления редакций арфовых партий с точки зрения удобства исполнения. С годами у него сформировалась твердая убежденность в полном незнании композиторами специфики его излюбленного инструмента, что и побудило арфиста к созданию специального пособия под названием «Слово к господам композиторам по поводу практического применения арфы в оркестре» [6]. Во вступлении автор сообщает: «Прежде всего я должен заметить, что нас арфистов... сплошь да рядом поражает следующее обстоятельство: получив новую оркестровую партию, написанную в настоящее время на арфу, мы наперед можем сказать, что придется играющему аранжировать или даже совсем переделывать ее, иначе не мыслимо будет ее сыграть» [6, 3].

Проецируя эти слова на музыку Чайковского, можно лишь отчасти согласиться с мнением арфиста — не все из созданного композитором можно отнести к разряду «неисполнимого» на арфе, не все требует переработки. Ярким подтверждением тому служит сольная каденция из «Лебединого озера».

Сценическая история балета напрямую повлияла на судьбу партии арфы, а московская и петербургская постановки еще в XIX веке дали жизнь двум версиям одной каденции. Как известно, премьера балета состоялась на сцене Большого театра (1877) в постановке Венцеля Рейзингера, не имеющей большого сценического успеха. Оригинальная партия арфы, созданная Чайковским, вероятно, тогда не вызвала особой критики у московских арфистов, как и в последующие годы. Знаменитое соло арфы из второго акта, так называемое «Белое адажио», до сих пор исполняется в оригинальной авторской версии без кардинальных изменений. В XX столетии В. Г. Дулова осуществила лишь незначительную редакцию, фактически сделав более удобной для прочтения графическую запись материала, разделив арпеджированные пассажи между руками и заменив заключительное нисходящее арпеджио по D_7 (*Ges-dur*) *ad libitum* на глissандо (пример 1)⁴.

Пример 1. П. И. Чайковский. «Лебединое озеро». II акт. Каденция. Редакция В. Г. Дуловой

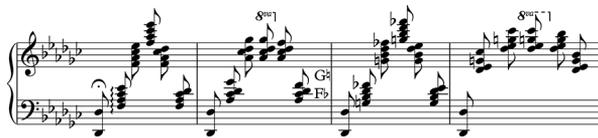
⁴ С учетом выставленных педалей на глissандо будет звучать по звукам того же D_7 .

Классическая постановка «Лебединого озера» в версии Петипа-Иванова состоялась уже после кончины композитора в 1895 году на сцене Мариинского театра. Игравший тогда в оркестре Альберт Цабель не принял арфовые соло композитора в оригинальном виде (возможно, после неудачного опыта исполнения «Спящей красавицы» и «Щелкунчика») и твердо решил переписать каденцию второго акта. Сохранив практически те же масштабы, Цабель в своей версии внедрил ряд важных отличительных критериев:

- гармонический;
- фактурный;
- технический.

Арфист обогатил каденцию большим гармоническим развитием. В первых четырех тактах поместил цепочку из восьми септаккордов на остинатном басу *des*, далее хроматическую аккордовую секвенцию из трех звеньев, выводящую на кадансовый квартсекстаккорд в основной тональности (пример 2).

Пример 2. П. И. Чайковский. «Лебединое озеро». II акт. Каденция А. Цабеля, начало



Этот материал получает различное фактурное воплощение в арпеджио, аккордах, пассажах, октавных удвоениях. Конечно, такие приемы значительно ярче демонстрируют инструмент и его возможности, однако нельзя сказать, что каденция Цабеля технически является более сложной для исполнения.

Таким образом, постановки балета в Москве и Санкт-Петербурге вызвали к жизни два варианта арфовой каденции, прочно укоренившихся в исполнительской практике и поныне. На сегодняшний день в Мариинском театре «Лебединое озеро» звучит с каденцией Альберта Цабеля, в Большом театре исполняется оригинальная версия Чайковского.

Судьба арфовых каденций в двух других балетах оказалась более плачевной с точки зрения сохранности авторского текста. Рассматривая каденцию из «Щелкунчика», И. Поломаренко заключает: «Ни один арфист в мире не играл и не играет эту каденцию в оригинале» [4, 248]. Аналогичная ситуация возникла и с каденцией в «Спящей красавице»⁵. Авторские версии каденций в обоих балетах действительно оказались неудобными для исполнения на арфе, а участие Альберта Цабеля в премьерных постановках Мариинского театра неизбежно привело к кардинальной трансформации и довольно свободному обращению с музыкальным материалом Чайковского. «Вместо того, чтобы отредактировать сольные эпизоды балетов Чайковского, Цабель заме-

⁵ Имеется в виду соло арфы, предшествующее Адажио Авроры в первом действии «Спящей красавицы», а также каденция перед «Вальсом цветов» во втором действии «Щелкунчика».

няет их собственными, эффектными, но с оттенками салонности. Разумеется, присутствуя на репетициях, Чайковский не мог не знать об этом, и, очевидно, дал Цабелю соответствующее разрешение» [1, 99].

Рассматривая оригинальные версии Чайковского с точки зрения удобства исполнения на арфе и принимая во внимание такие показатели, как аппликатура, педализация, модуляционные переходы и все, что составляет комплекс арфовой специфики, нельзя признать их совершенно неисполнимыми. Во-первых, они полностью написаны в диатонике и не содержат знаков альтерации, то есть во время исполнения арфист не задействует педали. Во-вторых, за редким исключением, выдержаны в удобном для арфы диапазоне — отсутствуют крайние регистры. В-третьих, используется излюбленный прием изложения — арпеджио. Тем не менее каденции Чайковского оказались не принятыми арфистами и подверглись весьма серьезным изменениям. Главная неудача композитора заключалась в избранном им принципе фактурного изложения арпеджио.

Петр Ильич включил в свои каденции двухголосные арпеджио, звучащие одновременно в двух руках в противоположном движении, навстречу друг другу. Такой принцип изложения, на первый взгляд кажущийся имманентно арфовым, действительно крайне неудачен для исполнения. «Очень неудобны быстрые аккордовые фигурации, нота против ноты, когда они написаны для разных пальцев в правой и левой руках» [4, 297].

Пример 3. П. И. Чайковский. «Щелкунчик». II акт. Каденция (перед «Вальсом цветов»)

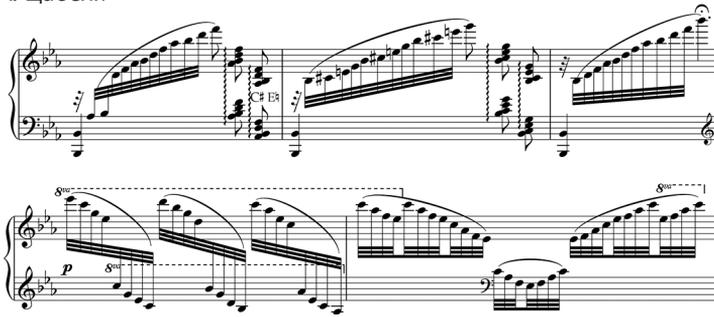


Можно выделить несколько причин, объясняющих неудобство каденции с точки зрения технического исполнения и художественного восприятия. С акустической точки зрения двойные арпеджио не прослушиваются на арфе и, скорее, вызовут чрезвычайно гулкий эффект, особенно когда левая рука играет в нижнем регистре. Соответственно пострадает и художественная сторона — арпеджио не получит должной степени выразительности, присущей арфовому звучанию. С точки зрения техники исключительное неудобство привносит движение сходящихся арпеджио, да еще настолько близко, что пальцы обеих рук оказываются на соседних струнах. Более естественно на арфе звучат одноголосные арпеджио в прямом движении с чередованием рук. Именно к этому и стремился Альберт Цабель. Предложенные им каденции во многом превосходят каденции, написанные Чайковским. Кроме того, в версии Цабеля особую

рельефность получает верхний голос (исполняемый большим пальцем правой руки), фактически превращаясь в самостоятельную мелодическую линию.

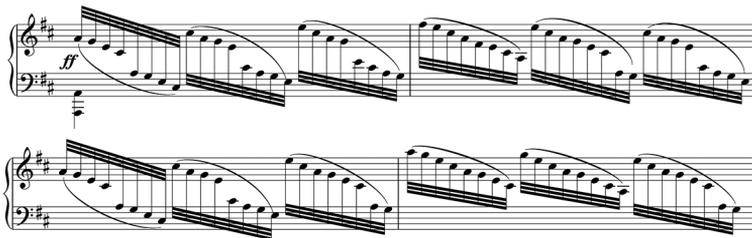
Каденция из Адажио Авроры «Спящей красавицы» практически полностью заменена. Значительно увеличен масштаб. Если в партитуре Чайковского всего восемь неполных тактов в размере 6/8, то в редакции арфиста их семнадцать⁶. Заметно изменен и тонально-гармонический план каденции, основанный на частых модуляциях и тональных сменах, гармонических секвенциях, доминантовых цепочках. Помимо арпеджио добавлен и яркий арфовый исполнительский прием глissандо, создающий особенный эффект к завершению каденции (пример 4).

Пример 4. П. И. Чайковский. I акт. «Спящая красавица»⁷. Адажио Авроры. Каденция А. Цабеля



Аналогичным принципом изложения двойного арпеджио Чайковский воспользовался и в каденции «Вальса цветов» в балете «Щелкунчик». Однако в отличие от каденции из «Спящей красавицы», Цабель сохранил ее масштабы, а также авторскую мелодическую линию, применив лишь иной способ изложения арпеджио; в конце, как и в предыдущем балете, добавлено эффектное глissандо (пример 5). Несмотря на редакцию, каденция «Щелкунчика» максимально приближена к версии композитора. Таким образом, все три арфовых соло в балетах Чайковского претерпели изменения различной степени.

Пример 5. П. И. Чайковский. «Щелкунчик». II акт. «Вальс цветов». Каденция А. Цабеля



⁶ Начиная с третьего такта, отсутствует графическое разделение на такты, характерное для записи каденционных эпизодов. Подсчет тактов автором данной статьи осуществлялся на основе метрических долей такта размера 6/8.

⁷ Иногда авторство каденции в «Спящей красавице» приписывают ученице Цабеля Екатерине Вальтер-Кюне.

Таблица

Балет / авторство	«Лебединое озеро»	«Спящая красавица»	«Щелкунчик»
Версия П. И. Чайковского	Отредактированная версия исполняется в Большом театре	Не исполняется	Не исполняется
Версия А. Цабеля	Исполняется в Мариинском театре	Исполняется	Исполняется

Нельзя не отметить изысканное использование арфы в оркестре Чайковского. Будучи умелым драматургом оркестровки, он помещает арфовые каденции в краеугольные моменты развития сюжетной линии. Арфа становится своеобразным тембровым маркером. Такой принцип не является у композитора исключением, а закономерно действует во всех трех балетах. Так, например, каденция арфы в «Белом Адажио» из «Лебединого озера» предшествует дуэтной сцене Одетты и Принца Зигфрида, в которой девушка раскрывает страшную тайну колдовства. В «Спящей красавице» соло арфы предвосхищает первое Адажио принцессы Авроры, а во втором действии сцену Феи Сирени и принца Дезире, где Фея рассказывает о тайне спящего королевства. В «Щелкунчике» арфа открывает динамичный и красочный «Вальс цветов».

Кроме того, арфовые каденции Чайковского в балетах от каденций других композиторов принципиально отличает вступительная функция. Арфа лишь предваряет следующую сольную или ансамблевую сцену. Никогда у Чайковского соло арфы не становится самостоятельным балетным номером, как, например, у Минкуса в «Дон Кихоте» или у Глазунова в «Раймонде», где арфа непосредственно сопровождает сольную вариацию балерины. Чайковский наделяет арфу первостепенной, а не сопроводительной ролью.

Скорее всего, именно такая вводная функция, функция прелюдии или интродукции, повлияла на исполнительскую судьбу арфовых каденций. Вряд ли Альберт Цабель или кто-либо иной из арфистов посягнул бы на авторский текст, позволил бы себе вносить те или иные преобразования, исказить замысел композитора, если бы речь шла об основном музыкальном материале, а не вступительном. Но несмотря на возникшие изменения арфовые соло в балетах Чайковского по сей день остаются подлинными шедеврами, настоящей эмблемой и символом балетной музыки.

В контексте взаимоотношений арфиста и композитора коренится и совершенно очевидное объяснение тому, почему же в наследии Петра Ильича нет ни одного самостоятельного сочинения для арфы. Скорее всего, созданные им версии арфовых каденций в балетах получили достаточно негативную оценку со стороны такого авторитетного арфиста, как Альберт Цабель, что навсегда убедило композитора в незнании технических и выразительных качеств этого инструмента. Именно такую мысль высказывает один из исследователей истории арфового искусства Иван Поломаренко: «Чайковскому не повезло с его каденциями для арфы в балетах: еще при жизни автора они были заменены Цабелем своими. Возможно, что эта неудача расхолодила Чайковского к арфе» [4, 297].

Главным образом в настоящей статье рассмотрены версии арфовых каденций Альберта Цабеля, однако Цабель оказался не единственным, кто обращался к переработке арфовых каденций Чайковского. Уже в XX столетии подобного рода деятельностью занимались и другие арфисты, но значение их версий обладает более локальным характером, и в художественном отношении они не достигают уровня каденций Цабеля. Среди них наиболее известна авторская версия Карлоса Сальседо (1885–1961) к «Вальсу цветов» из балета «Щелкунчик». Она не прижилась в оркестровой практике, и сегодня практически не используется⁸.

На рубеже XX–XXI веков процесс преобразований сольных арфовых каденций Чайковского не прекратился. Более того, в таких преобразованиях наметилась своя характерная тенденция. Если прежде арфисты создавали полностью новые авторские версии, то позднее стали прибегать к смешению или перекомпоновке уже существующих. Причиной тому послужили как новаторские сценические решения, столь типичные для второй половины XX века, так и сугубо личные пристрастия, в том числе танцовщиков или хореографов.

Так, например, в Американском театре балета исполняется видоизмененная авторская версия каденции из балета «Щелкунчик». Упомянувшиеся выше (пример 3) двойные арпеджио Чайковского попеременно играют отдельно каждой рукой: на первую долю правая в нисходящем движении, на вторую левая в восходящем и т. д., пока не прозвучит самая верхняя нота этого пассажа [9].

Эта же каденция обладает довольно большим количеством разновидностей окончания заключительного арпеджированного хода по доминантовому септ- и нонаккорду *D-dur*, внутри которого встречаются неаккордовые кварта и секста (пример 6). В оригинальной версии все завершается восходящим движением параллельными секстами в обеих руках до сексты *cis-a* в четвертой октаве.

Пример 6. П. И. Чайковский. «Щелкунчик». II акт.
Вариант окончания авторской каденции (перед «Вальсом цветов»)



В Большом театре в соответствии с традицией, определенной редакцией В. Дуловой, каденция Цабеля завершается протяженным глissандо по всем струнам, в основе которого, при требуемой расстановке педалей, звучит упоминавшийся выше нонаккорд (*a-cis-e-g-h*)⁹.

⁸ По неподтвержденной информации, одна из версий каденций принадлежит французской арфистке Анриетте Ренье (1886–1955), но неизвестно, к какому из трех балетов.

⁹ Педали *c* и *f* выставляются на диезы согласно ключевым знакам, *a*, *e*, *g*, *h* — на бекары. Обозначенные в нотах педали *des* энгармонически соответствуют *cis*, *a* *fes* — *e*. Таким образом, звучит нонаккорд по всему диапазону инструмента.

Пример 7. П. И. Чайковский. «Щелкунчик». II акт.
 Вариант окончания каденции А. Цабеля (редакция В. Дуловой)



В других альтернативных версиях, как правило, исполняется восходящее арпеджио по доминантовому септаккорду. Разница возникает только в записи и ритмической группировке.

В Нью-Йорк Сити балет преобразованиям подверглась каденция из второго действия «Лебединого озера»¹⁰. Создателю этого театра Джорджу Баланчину (1904–1983) не нравился арпеджированный ход по звукам малого минорного септаккорда (*es-c-as-f*) в самом начале, вследствие чего великий хореограф переставил два сегмента внутри каденции [9]. В оригинальной версии Чайковского вслед за септаккордом исполняется арпеджированный ход по трезвучию *Des-dur* практически по всему диапазону инструмента, в интерпретации Баланчина же они меняются местами.

Пример 8. П. И. Чайковский. «Лебединое озеро». II акт.
 Оригинальная каденция П. И. Чайковского

¹⁰ В англоязычной терминологии ее часто называют каденция «Белого лебедя» — The «White Swan» cadenza. По аналогии Вступление и вариации Одилии из третьего действия — The «Black Swan» cadenza.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

Пример 9. П. И. Чайковский. «Лебединое озеро». II акт.
Вариант каденции Д. Баланчина

Изменение авторских версий каденции может быть обусловлено не только техническими исполнительскими требованиями, но и сценическими, в силу сугубо практических условий, например, скорости шага балерины при выходе на авансцену во время звучания каденции, размера сцены и кулис, сценического решения и пожелания хореографов и т. д. Исполнение каденций Чайковского для арфистов не представляет технической сложности, однако является показательным с точки зрения художественного владения инструментом, красоты и благородства звука. Все три каденции входят в так называемый перечень оркестровых трудностей и включаются в конкурсные прослушивания любого оркестра. Как показал проведенный анализ, арфовые каденции балетов П. Чайковского — это живые формы исполнительского искусства, и до сих пор не существует единого решения в вопросах их композиции.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Дулова В. Г. Искусство игры на арфе. — Москва: Советский композитор, 1975. — 230 с.
2. Избранные отрывки из классических балетов для арфы. Из репертуара В. Г. Дуловой / Сост. и общ. ред. И. П. Пашинской. — Москва: Композитор, 2004. — 52 с.
3. Кюи Ц. А. Избранные письма. — Л.: Музгиз, 1955. — 754 с.
4. Поломаренко И. А. Арфа в прошлом и настоящем. История, конструкция, сведения для композиторов, применение в оркестре. — Москва, Л.: Музгиз, 1939. — 312 с.
5. Тугай А. Д. Арфа в России. — СПб.: Композитор, 2007. — 152 с.
6. Цабель А. Г. Слово к господам композиторам по поводу практического применения арфы в оркестре. — Лейпциг, С.-Петербург, Москва: Юлий Генрих Циммерман, 1899. — 26 с.
7. Шамеева Н. Х. В. Г. Дулова. Творческий портрет. В кн.: В. Г. Дулова. Искусство игры на арфе. — Москва: Нобель-Пресс, Edinburg, Lennex Corporation, 2013. — С. 227–260.
8. Эрдели К. А. Арфа в моей жизни. Мемуары / под общ. ред. В. В. Доброхотова. — Москва: Музыка, 1967. — 239 с.

9. *Cutler S.* Performance practice of three Tchaikovsky ballet cadenzas: a discussion of the current editing practice of the Waltz of the Flowers, White Swan and Rose Adagio harp cadenzas. URL: https://www.harpsociety.org/downloads/pdf/ahj_summer2019_pp16-35.pdf (дата обращения 07.06.2023).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

М. А. Федорова — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

REFERENCES

1. *Dulova, V. G.* 1975. *Iskusstvo igry na arfe* [The harp performing art]. Moscow: Sovetsky kompozitor, 1975. 230 p.
2. *Izbrannye otryvki iz klassicheskikh baletov dlya arfy. Iz repertuara V. G. Dulovoi* [Selected passages from the classic ballets for harp. From Vera Dulova's repertoire]. Edited by I. Pashinskaya. Moscow: Izdatel'sky dom Kompozitor, 2004. 52 p.
3. *Kui C. A.* 1955. *Izbrannye pis'ma* [The selected letters]. Leningrad: Muzgiz, 1955. 754 p.
4. *Polomarenko I. A.* *Arfa v proshlom i nastoyatshem. Istoria, konstrukcia, svedeniya dlya kompozitorov, primeneniye v orkestre* [The harp in the past and present. History, construction, knowledge for composers, usage in orchestra]. Moscow, Leningrad: Muzgiz, 1939. 312 p.
5. *Tugai A. D.* *Arfa v Rossii* [The harp in Russia]. Saint-Petersburg: Kompozitor, 2007. 152 p.
6. *Zabel A. G.* *Slovo k gospodam kompozitoram po povodu prakticheskogo primeneniya arfy v orkestre* [The speech for composers about the harp usage in orchestra]. Leipzig, Saint-Petersburg, Moscow: Julius Henrich Zimmerman, 1899. 26 p.
7. *Shameeva N. H.* *V. G. Dulova. Tvorchesky portret* [V. G. Dulova. The creative portrait]. In the book: *Dulova V. G. Iskusstvo igry na arfe* [The harp performing art]. 2nd ed. Moscow: Nobel-Press, Edinburg, Lennex Corporation, 2013. 227–260 p.
8. *Erdeli X. A.* *Arfa v moey zhizni. Memuary* [The harp in my life. Memoirs]. Edited by V. Dobrokhotoy. Moscow: Muzyka, 1967. 239 p.
9. *Cutler S.* Performance practice of three Tchaikovsky ballet cadenzas: a discussion of the current editing practice of the Waltz of the Flowers, White Swan and Rose Adagio harp cadenzas. Available at: https://www.harpsociety.org/downloads/pdf/ahj_summer2019_pp16-35.pdf (accessed 07.06.2023).

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Maria A. Fedorova — Cand.Sci. (Arts), Associate Professor of the History and Theory of Performing Arts Department at Tchaikovsky Moscow State Conservatory.

Поступила в редакцию / Received: 30.05.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 28.06.2023

Принята к публикации / Accepted: 30.06.2023