



Мария Владимировна Скуратовская

**УЧЕБНИК «ОСНОВЫ ОРКЕСТРОВКИ»
И ТРИ ИСТОРИЧЕСКИЕ ОПЕРЫ
Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА**

Оркестровку, наряду с гармонией, можно считать одним из наиболее изученных компонентов стиля Николая Андреевича Римского-Корсакова. Количество исследований, написанных об инструментальных и гармонических особенностях его опер, существенно превышает труды о мелодике, формообразовании и других компонентах музыкального языка¹. Однако важно, что именно описанию оркестровки и гармонии уделял особое внимание сам композитор, неоднократно обращаясь к этому в «Летописи». Как известно, Римскому-Корсакову принадлежат «Практический учебник гармонии» (1885) и знаменитые «Основы оркестровки» (1913); но если в учебнике он избегает описания авторских ладов и в целом не использует свою музыку для примеров, то в «Основах...» в качестве иллюстративного материала обращается исключительно к собственным произведениям. Это «автоисследование» можно, пожалуй, назвать самым ценным и самым подробным среди работ, посвященных оркестру Римского-Корсакова.

Для анализа оркестровой техники композитора, помимо его собственного труда, важнейшую роль сыграла фундаментальная работа

¹ Среди работ по оркестровке — следующие труды: [10], [4], [3], [1], [2], [5].

Виктора Абрамовича Цуккермана, посвященная оркестровому письму прежде всего в музыкально-театральных сочинениях [10]. Однако подробно в этом объемном исследовании анализируются, главным образом, сказочные оперы, тогда как, например, оперы на русские исторические сюжеты («Псковитянка», «Боярыня Вера Шелога», «Царская невеста») упоминаются единожды — в своеобразном послесловии, где ученый пишет о влиянии оркестра Михаила Ивановича Глинки на Римского-Корсакова. Это в очередной раз подтверждает общепризнанное периферийное место исторических опер в исследованиях стиля композитора. Парадоксально при этом то, что сам Римский-Корсаков в «Основах оркестровки» приводит примеры из этой «триады» опер не просто часто, но практически повсеместно: около трети всех музыкальных образцов взяты именно из «Псковитянки», «Боярыни Веры Шелоги» и «Царской невесты». Иными словами, можно сказать, что единственным исследователем, изучившим оркестровку исторических опер в подробностях, оказался сам автор. Возникает вопрос: если традиционно, говоря о мастерстве оркестровки Римского-Корсакова, в пример приводят сказочные оперы, а исторические даже не затрагивают, то почему сам композитор уделил этому пласту своего творчества так много внимания?

Мы можем предположить, что для Римского-Корсакова триада исторических опер была одним из самых наглядных проявлений эволюции собственного оркестрового стиля, полноценной оркестровой лабораторией. Чаще всего в этой связи упоминают «Младу», оперу с самым большим среди сочинений композитора (пятерным) инструментальным составом, в которой он использовал новые и нестандартные для своего времени инструменты, а также применил ряд приемов, почерпнутых из «Кольца нибелунга» Рихарда Вагнера [4, 54]. Однако «Млада» — сочинение 1889–1890-х годов, и лабораторией она может

служить лишь для зрелого и позднего этапа творчества композитора. Что же касается ранних произведений, переломного периода 1870-х годов и формирования зрелого стиля, то здесь исторический цикл неоценим: на примере трех редакций «Псковитянки» (1867–1872, 1876–1877, 1894), двух версий «Веры Шелюги» (1876–1877, 1898) и «Царской невесты» (1899) мы можем проследить все эти этапы. Именно в исторических операх наглядно отражен процесс обучения Римского-Корсакова принципам инструментального письма, и поэтому, вероятно, ему было так важно привести в своем трактате возможные ошибки и пути их преодоления. По сути, это проблема, заслуживающая отдельного исследования: композитор пишет учебник, осмысляя становление собственной техники. Поэтому особенно важно рассмотреть оркестровку исторических опер через призму представлений Римского-Корсакова, отраженных в «Основах...».

Оркестровка первой редакции «Псковитянки» во многом подытоживает самые ранние опыты композитора в этой сфере. В «Могучей кучке» Римский-Корсаков «слыл за талантливого инструментатора» [6, 84] еще с начала 1860-х годов, несмотря на собственное скептическое отношение к этому: «Чтение “Traite” Берлиоза и некоторых глинкайских партитур дало мне небольшие, отрывочные сведения. О трубах и валторнах я понятия не имел и путался между письмом на натуральные и хроматические» [6, 35]. Однако именно ему поручались инструментовки фрагментов или целых сочинений, например, большого а-moll'ного Марша Франца Шуберта для одного из концертов², сцен из «Вильяма Ратклифа» Цезаря Антоновича Кюи (которого оркестровка «затрудняла» и «мало интересовала» [6, 81]), наконец, «Каменного гостя» Александра Сергеевича Даргомыжского.

² Концерт В.А. Кологривова в Михайловском манеже под управлением Балакирева 5.05.1868 г.

Всем этим опытам сопутствовало сочинение первой редакции «Псковитянки», и оркестровое письмо оперы, конечно, было напрямую связано с инструментовкой чужих сочинений, так же, как и собственных симфонических опусов («Антара», «Садко» и др.). Поэтому и особенности оркестра были как будто привнесены из других произведений: например, некоторая скупость инструментальных решений может быть связана с работой над «Каменным гостем», камерной речитативной оперой. Сам же композитор в «Летописи» одними из главных недостатков оркестра в первой редакции называл утяжеленность речитативов и сложность некоторых оркестровых фигур, в частности, в сцене нападения Матуты на Тучу и Ольгу и сцене прихода Матуты к царю [6, 103]. Эти фрагменты, по-видимому, были переработаны сразу, а их черновики в партитуре не сохранились. Однако некоторые места увертюры первой редакции демонстрируют этот же недостаток. В кульминационном моменте перед цифрой 5 (по третьей редакции) нисходящий хроматический ход, звучащий у деревянных духовых на протяжении пяти тактов, записан без возможности взять дыхание, тогда как во второй и особенно в третьей редакциях композитор дублирует партии и дает многочисленные паузы с целью облегчения исполнения этого эпизода³.

Скупость оркестровки может быть связана не только со стилистикой «Каменного гостя», но и с некоторой боязнью применения труб и валторн. Использование натуральных инструментов ограничивало возможности оркестровки, главным образом, из-за «нелепого выбора

³ Еще один подобный момент есть в антракте к 1-й картине III действия во второй и третьей редакциях. Если во второй редакции аккорд звучит в исполнении фаготов и второго кларнета на протяжении 16 тактов без перерыва, то в третьей редакции его же играют поочередно фаготы и гобой контральто — и альты *divisi*, причем четырежды эти группы меняются местами. Такой прием выполняет сразу две функции: облегчает партию деревянных духовых и дополнительно вносит разнообразие в оркестровую ткань.

строев» [6, 136] во второй редакции: in F и in C⁴. В связи с этим в целом ряде кульминационных «туттийных» моментов оперы (в увертюре, сцене Веча, финале, некоторых хорах) трубы вовсе отсутствуют, а валторны играют точно. В этих же эпизодах во второй и третьей редакции медные духовые использованы гораздо более активно (во второй редакции, впрочем, это по-прежнему натуральные инструменты, поэтому они звучат гораздо реже). Этим может объясняться еще один выделенный композитором недостаток оркестровки первой редакции: «отсутствие звучного forte» [там же].

Что же касается второй версии оперы, то в ней Римский-Корсаков отчасти решает проблему натуральных валторн разнообразными строями. В сводной таблице оркестровых составов по всем трем редакциям (см. Приложение 1) видны восемь вариантов строя, использовавшиеся в разных эпизодах. При этом следует заметить, что партитура второй редакции сохранилась не целиком, и перечень может быть неполным. Кроме того, в этой версии оперы появляется английский рожок, порой заменяющий второй гобой⁵.

Однако и этот вариант оркестровки в итоге не удовлетворил композитора: «Теперь это были действительно натуральные инструменты, а не прежние никуда не годные партии, каковые были в моих

⁴ Об использовании натуральных медных инструментов Римский-Корсаков писал в «Летописи»: «Кружок Балакирева не имел понятия в то время [конец 1866-го года. — М.С.] о том, что повсеместно уже введены хроматические медные инструменты, и руководствовался, с благословения своего вождя и дирижера, наставлениями из “Traite d’instrumentation” Берлиоза об употреблении натуральных труб и валторн. Мы выбирали валторны во всевозможных строях, чтобы избежать мнимых закрытых нот, рассчитывали, измышляли и путались невообразимо» [6, 63].

⁵ В таблице также отмечены ценные указания композитора к инструментарию третьей редакции, касающиеся применения флейты контральто, контрафагота, трубы контральто и т.д. Кроме того, как видим, в финальной версии оперы — тройной состав оркестра (сам композитор называл его «троечным»), для которого написаны пять из пятнадцати опер Римского-Корсакова: «Псковитянка», «Сказка о царе Салтане», «Золотой Петушок», «Садко», «Сказание о невидимом граде Китеже»; четверной состав же только в одной опере — «Млада».

старых писаниях. Тем не менее изысканная гармония и модуляции «Псковитянки», в сущности, требовали медных инструментов хроматических, и я, искусно вывертываясь из затруднений, представляемых натуральными инструментами, все-таки нанес ущерб звучности и естественности оркестровки моей оперы, музыка которой, задуманная первоначально без расчета на натуральные валторны и трубы, не ложилась на них естественным образом» [6, 137].

Вторая редакция «Псковитянки» стала «сверстницей» учебника по оркестровке⁶. Впервые о написании такого пособия Римский-Корсаков начинает задумываться в 1873–1874 годах. Незадолго до этого он стал профессором консерватории, где преподавал в том числе оркестровый класс. Это послужило импульсом для углубленного изучения принципов оркестровки: «Я, инструментовавший свои сочинения довольно колоритно, не имел надлежащих сведений о технике смычковых, о действительных, на практике употребительных строях валторн, труб и тромбонов» [6, 94].

В освоении духовых инструментов еще большую роль сыграло назначение Римского-Корсакова на только что открывшуюся должность инспектора музыкантских хоров морского ведомства в 1873 году. Должность эта заключалась в «наблюдении за капельмейстерами и за назначением оных, за репертуаром, за качеством инструментов и т. д.» [6, 105]⁷. В связи с новыми обязанностями композитор почувствовал необходимость подробно изучить устройство и возможности оркестровых инструментов, в том числе, на практике, и для этого начал учиться играть

⁶ Третья редакция также будет сопутствовать «Основам оркестровки»: о переработке «Псковитянки» в ее финальной версии композитор задумался тогда же, когда вновь обратился к написанию учебника, в 1891–1893 гг.

⁷ Примечательно, что именно этот момент стал решающим в вопросе самоопределения композитора: благодаря назначению на должность инспектора Римский-Корсаков окончательно порвал с военной службой и стал музыкантом официально [6, 105].

на тромбоне, кларнете и флейте. Именно эти занятия вдохновили его отразить только что приобретенные навыки в форме теоретического руководства: «Я тотчас же задумал приняться за составление по возможности полного учебника инструментовки и с этой целью составлял различные наброски, записи и чертежи, относящиеся до подробного объяснения техники инструментов. <...> Сочинение должно было начинаться с подробных монографий инструментов по группам с чертежами и таблицами, с описанием всех употребительных в настоящее время систем» [6, 106]⁸.

Внедрять знания по инструментовке в свое творчество композитор начинает буквально сразу же, в том числе – во второй редакции «Псковитянки». Ее инструментовка стала одним из первых шагов Римского-Корсакова на пути к зрелому оркестровому стилю: в ней он начинает вырабатывать важнейшие принципы, о которых впоследствии пойдет речь в учебнике. Помимо уже упомянутых усовершенствований, связанных с партиями отдельных инструментов, композитор уплотняет оркестровую вертикаль, убирая многочисленные пустоты в оркестре первоначальной версии оперы. Одним из примеров этому может послужить начало «Сказки о Царевне Ладе», в третьем такте партитуры которой солирующая арфа заменена плотным, объемным заполнением фактурного пространства (ср. нотные примеры 1 и 2)⁹:

⁸ Впрочем, план учебника много раз менялся, и уже в набросках 1891 года его концепция была совершенно иной, чем предполагалось в 70-е годы: подробное описание технических характеристик инструментов осталось за рамками сочинения, а основное внимание было уделено учению о тембрах и их сочетаниях (об этом писал Штейнберг в предисловии к учебнику: [7, 5]).

⁹ В партитуре второй редакции этот фрагмент не сохранился, поэтому в качестве примера приводится оркестровка «Сказки» из третьей редакции оперы. Однако в набросках клавира второй редакции этот эпизод записан с указаниями на инструментовку, в связи с чем можем говорить, что уже тогда задумывалась оркестровка, осуществленная в третьей редакции.

Пример 1. Н.А. Римский-Корсаков.
«Псковитянка». «Сказка о Царевне
Ладе» (первая редакция)

Пример 2. Н.А. Римский-Корсаков.
«Псковитянка». «Сказка о Царевне
Ладе» (третья редакция, ц. 33).

Один из самых интересных фрагментов второй редакции с точки зрения эволюции оркестровки — антракт к первой картине третьего действия. В партитуре оперы¹⁰ этот эпизод дан дважды, в разных тональностях (Fis-dur и A-dur) и в разной оркестровке. При этом оба варианта датируются одним днем, 29 мая 1877 года, поэтому невозможно сделать вывод о том, какая из версий была выбрана композитором как итоговая. Однако в числе рукописей, относящихся ко второй редакции, есть еще один, отдельный вариант этого антракта, датированный двумя днями ранее эпизодов антракта из общей партитуры¹¹. Таким образом, один и тот же фрагмент представлен сразу в трех вариантах, что позволяет проанализировать процесс работы Римского-Корсакова над инструментовкой.

¹⁰ № 47, ф. 640, ОР РНБ.

¹¹ № 56, ф. 640, ОР РНБ.

В первую очередь, заметны отличия в строях духовых, валторн и кларнетов: в варианте № 2 валторна играет *in F*, а кларнеты — *in B* и *in A*, в варианте № 3 валторны по очереди исполняют свою тему *in B*, *in Ges*, *in As*, *in E*, а оба кларнета — *in B*. Вариант № 1 оркестрован вообще без использования валторн, в остальном вся инструментовка соответствует варианту № 2. Но более важны отличия в распределении тематических фрагментов между партиями кларнетов и флейт. Они меняются местами в разных вариантах, и в конце эпизода это приводит к разным дублировкам. В вариантах №№ 1 и 2 инструменты дублируются по перекрестному принципу: Fl. + Cl. I, Ob. + Fag., а у Cl. II и Corno соло (вариант № 2) звучит педаль. В варианте № 3 оркестровые пласты дублируются так: Fl. + Ob., Cl. + Fag., а валторн в *tutti* и вовсе нет. Одинаковыми во всех вариантах остаются партии струнных и арфы.

При этом в третьем варианте большую часть тематических элементов исполняет флейта (в двух других — кларнет), и партия ее выписана в довольно низком для инструмента регистре. В третьей редакции эти элементы будут переданы английскому рожку; а еще некоторые эпизоды будут оркестрованы с использованием альтовой флейты, инструмента, в творчестве Римского-Корсакова применявшегося только в двух сочинениях: в третьей редакции «Псковитянки» и в «Сказании о невидимом граде Китеже». Возможно, на этот выбор повлияла в том числе и переоркестровка антракта во второй редакции, где тембрально не подходил кларнет, а технические возможности флейты не позволяли использовать ее в нужном регистре¹².

¹² Еще один важный момент переоркестровки между второй и третьей редакцией — сцена Веча. В финальной версии оперы Римский-Корсаков существенно уплотняет оркестровку в этой сцене, увеличивая не громкость, а звучность (например, тематические элементы ударных заменяются тромбонами). Колокольный звон в начале сцены в третьей редакции выстроен по регистрам (чего не было во второй версии): валторны — язык большого колокола, восьмые у флейты пикколо — трезвон маленьких колоколов.

Вторая редакция «Псковитянки» была связана с подготовкой издания обеих опер Глинки: Римский-Корсаков пишет, что «прошел фактуру и инструментовку Глинки до последней ничтожной мелкой нотки» [6, 134]. Восхищенный тонкостью и простотой глинкинского оркестра, композитор отмечал «несказанную прозрачность и легкость оркестровки, изящное и естественное голосоведение» [там же]. Именно под влиянием партитур Глинки одним из главных принципов оркестровки Римского-Корсакова становится принцип мышления оркестра как фактора гармонического развития¹³. В музыкальном языке сочинений зрелого периода творчества у Римского-Корсакова появляется некий композиционный комплекс, в который входят фактурно-тематический аспект, оркестровка и гармония, и если в процессе редактирования изменяется один из элементов, то и остальные подвергаются переработке.

Так, именно в связи с изменением фактурно-тематических решений первой, а затем и второй редакций, существенно менялась оркестровка. В третьей редакции она будет более ровной за счет смешанных тембров, которым Римский-Корсаков в зрелом периоде творчества уделяет большое внимание, а также благодаря распределению гармонических составляющих по всем группам оркестра. В «Основах оркестровки» композитор пишет о том, что соединения или удвоения тембров струнных тембрами деревянных «следует считать хорошими; духовой инструмент, ведущийся в унисон со смычковым, усиливает и сгущает звучность последнего; наоборот, тембр последнего смягчает тембр

¹³ В.А. Цуккерман выводит идею тембро-фактурной функциональности (авторский термин) из музыки Глинки: «Принципиальное соответствие между различными сторонами изложения и группировкой тембров последовательно проводилось Глинкой» [10, 438]. Среди наиболее повлиявших на Римского-Корсакова произведений Глинки ученый выделяет «Арагонскую хоту», в которой тонко дифференцирована оркестровая ткань. А единственные примеры из музыки Римского-Корсакова, с которыми Цуккерман сравнивает приемы Глинки в «Хоте», — из исторических опер: «Псковитянки» (II действие, обряд приветствия Грозному) и «Царской невесты» (ц. 123 и 178) [10, 439].

духового инструмента» [7, 51]. При этом стоит учитывать особенность сопоставления целой партии с сольным инструментом: так, если партия скрипок удваивается одним гобоем, будет преобладать характер струнных, если же несколько духовых звучат в унисон с одной партией струнных, сильнее будут слышны духовые; «в общем, соединения несколько обезличивают характер каждого из инструментов порознь, причем теряет более духовой инструмент, а не смычковый» [там же].

Примером этому может послужить дуэт Ольги с Тучей (I действие) из третьей редакции, в середине которого композитор смешивает тембр фагота с виолончелями, что дополняется аккордами струнных, гобоями и кларнетами:

Пример 3. Н.А. Римский-Корсаков. «Псковитянка».
I действие, 1 картина, дуэт Ольги и Тучи (третья редакция, ц. 48).

The image shows a musical score for a duet between Olga and Tucha. The score is written for a full orchestra and two vocal parts. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Fag. (Bassoon), Cr. (Cornet), A. (Violoncello), Olga (soprano), T. Туча (tenor), and Archi (String ensemble). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The vocal parts have Russian lyrics. The instrumental parts include woodwinds, strings, and a cornet. The score is divided into measures by vertical bar lines.

В первой редакции в этом эпизоде солируют высокие деревянные духовые, а в финальном варианте оперы их мелодическая функция переходит к фаготу, и гобои с кларнетами лишь достраивают вертикаль в высоком регистре. В итоге общее звучание получается более наполненным, смягчаются резкости переходов и возникает большая слитность тембров.

Об исключительной ровности оркестровой фактуры Римского-Корсакова пишет и Юрий Александрович Фортунатов в «Лекциях по истории оркестровых стилей»: «Например, в “Основах оркестровки” Римского-Корсакова <...> везде видна особенная забота о том, как построить аккорд, чтобы он обладал наибольшей ровностью звучания. Для этого тембры чередуются через один или через два в тех комбинациях, которые позволяют как бы нейтрализовать особенности звучания того или иного инструмента» [9, 246].

Унисоны Римский-Корсаков в третьей редакции практически везде заменяет октавами, в том числе и в случае смещения групп. Так, в самом начале увертюры октава двух партий скрипок и альтов с виолончелями дополняется октавой двух кларнетов и двух фаготов. В то же время, отношение Римского-Корсакова к сольным тембрам можно считать в некотором роде позднеромантическим: в партитурах миксты явно преобладают над солирующими тембрами. Дифференциация тембров происходит, в основном, внутри фактуры (в том числе и в *tutti*), тогда как из солирующих инструментов неизменной сохраняется только валторна соло.

Следует заметить, что во всех трех редакциях «Псковитянки» Римский-Корсаков нечасто использует красочные эффекты, характерные для произведений зрелого стиля. Оркестровку «Псковитянки» можно скорее назвать рациональной и грамотной, без особых излишеств. Вероятно, это может быть связано с жанром оперы —

историческая подоплека вряд ли предполагает особую тембровую эффектность; а также с аскетичным строем музыкального языка и, в особенности, с лейтмотивной и лейтгармонической системой оперы. Зато полифоническая насыщенность, свойственная ранним редакциям «Псковитянки», перешла и в инструментовку оперы, в связи с чем появилась полифония оркестровых пластов вплоть до пяти (без хора и солистов!) в одной сцене (см. нотный пример 4):

Пример 4. «Псковитянка». Увертюра, разработка (первая редакция).

The image displays a musical score for the orchestral introduction of the overture to 'Pskovityanka'. The score is written for a full orchestra and is organized into three systems of staves. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in C (C. I.), Clarinet in Bb (Cl. b.), Bassoon (Fg.), and Contrabass (Cb.). The second system includes staves for Cor Anglais (Cr.), Trumpet (Trb.), and Trombone/Euphonium (Trbn. e Tb.). The third system is for the String section (Archi), with staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is in 4/4 time and features a complex polyphonic texture with multiple melodic lines and harmonic layers. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

На оркестровку третьей редакции оперы также повлияла постановка «Кольца нибелунга» Вагнера в Петербурге, которая особенно вдохновила Римского-Корсакова, посещавшего вместе с Глазуновым все репетиции. Приемы Вагнера вскоре стали входить в оркестровый «обиход» Римского-Корсакова, что и спровоцировало во многом переработку оперы: «Вся оркестровка второй редакции с натуральными медными не годилась, и опера должна была быть оркестрована на новых основаниях, местами с глинкинским составом, местами — с вагнеровским» [6, 229]. Любопытно, что одновременно с этим Римский-Корсаков задумал и переоркестровку «Каменного гостя», с которым была связана первая редакция «Псковитянки», то есть таким образом закруглился еще один процесс длиною более чем в тридцать лет. Третья редакция «Псковитянки» стала одним из первых образцов зрелой, уже «пост-вагнеровской» оркестровки Римского-Корсакова. Это же можно сказать и об оркестровке камерной «Веры Шелоги», и о «Царской невесте» с ее прозрачной инструментовкой.

Все три оперы («Псковитянку» в окончательной редакции) композитор подробнейшим образом расписывает в качестве образцов для учебника оркестровки (см. Приложение 2). Среди них: ведение мелодии у каждой из оркестровой группы отдельно и их соединение, то же самое — в построении гармонической вертикали, той или иной фактуры, способы построения *tutti* и т.д.), сочетание пения с хором, особенности сольных голосов и хоровых партий. В таблице показано, что для Римского-Корсакова триада исторических опер стала своеобразной энциклопедией приемов зрелой оркестровки и одновременно «иллюстрацией» учебника.

Несмотря на это, некоторыми фрагментами, например, «Веры Шелоги», композитор все же остался недоволен. В частности, Василий

Васильевич Ястребцев в «Воспоминаниях» пишет, что композитор считал неудачной инструментовку Колыбельной Веры, где недостаточно слышны были контрапункты альтов, а в конце песни флейты и кларнеты не сливались со струнными и грубо звучали, слишком выделяясь. Отдельные нюансы не нравились Римскому-Корсакову в увертюре оперы, в проведении лейтмотива Грозного и в конце Рассказа Веры [11, 48]. Поэтому, возможно, и отсылки к «Вере Шелогее» в учебнике более редки, чем упоминания других опер триады (а также, конечно, в связи с ее меньшими масштабами).

Во всяком случае, подробный анализ трех этих опер, осуществленный самим Римским-Корсаковым, позволяет считать их оркестровое письмо очень значимым этапом в его становлении как композитора. В исторических операх, на наш взгляд, в полной мере проявилось выделенное Цуккерманом «искусство создания единой оркестровой звучности из сочетания различных тембров» [10, 341], соотношение тембра и фактуры, названное исследователем тембро-фактурной функциональностью. Суть этого явления в том, что благодаря тонкой дифференциации оркестровой фактуры Римского-Корсакова различные элементы ее не заслоняют друг друга, при этом звуча как единое целое; для этого композитор прибегает к разветвленной фактуре, которой способствует инструментовка [10, 348–349]¹⁴.

Цуккерман рассматривает и соотношения с фактурой, и функции инструментов, делает ряд важных теоретических обобщений, которые определяют особенности оркестрового письма Римского-Корсакова. Столь подробный его анализ, однако,

¹⁴ Выделим один из самых важных показателей, отмеченных Цуккерманом и имеющих особое значение для триады исторических опер — варьирование оркестровки и тембро-фактурной функциональности: «Как известно, излюбленный метод тембрового развития у Римского-Корсакова — переинструментовка, то есть вариационный принцип, примененный к оркестровке» [10, 395].

оказывается неполным именно в связи с отсутствием упоминания в этой работе исторических опер. Мы же можем предположить, что к ним выводы Цуккермана могут быть применены в той же мере, что и к сказочным, несмотря на то что сам ученый, по-видимому, не склонен был акцентировать свое внимание на этом оперной жанре и явно недооценивал их роль для характеристики оркестрового письма композитора.

Первые идеи об «Основах оркестровки», как уже было сказано, появились в 1873–1874 годах, в период работы над второй редакцией «Псковитянки», а в последний раз композитор обратился к пособию за день до смерти, когда набело переписывал первую главу после очередной переработки. «Инструментовка есть одна из сторон души самого сочинения» [7, 8], — говорил композитор, и в отношении исторических опер это так же верно, как и для других сочинений Римского-Корсакова, общепризнанных шедевров оркестровой колористики. На примере «Псковитянки», «Веры Шелogi» и «Царской невесты» наиболее нагляден переход от аскетичной кучкистской оркестровки к звукоокрасочной инструментовке зрелого стиля Римского-Корсакова, очевидно становление гармонической обоснованности — осуществление звучаний, невозможных в условиях натуральных инструментов, наконец, ощутимо движение к темброкрасочной оркестровке и увеличению звучности. Исследование оркестрового письма в трех исторических операх Римского-Корсакова, по-видимому, может заполнить пробелы в изучении раннего стиля композитора и его мастерства инструментовки, в целом, все еще недостаточно изученной стороны его творчества¹⁵.

¹⁵ В.А. Цуккерман еще в 1975 году писал: «Исследование этой, столь важной в творчестве великого композитора, области до сих пор недостаточно продвинуто» [10, 341].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бутир Л.М.* Глава о валторне из раннего учебника оркестровки Н.А. Римского-Корсакова (послесловие к публикации) // Римский-Корсаков: сборник статей / [редкол.: Т.З. Сквирская (отв. ред.) и др.]. — СПб.: Композитор, 2008. — С. 76–104.
2. *Бутир Л.М.* Проблемы инструментовки в неопубликованных материалах Н.А. Римского-Корсакова (90-е годы) // Оркестровые стили в русской музыке: сб. статей. — Л.: Музыка, 1987. — С. 49–72.
3. *Миллер Л.А.* Ранний учебник инструментовки Н.А. Римского-Корсакова (неизвестный автограф 1870-х годов) // Петербургский музыкальный архив. Вып. 7. Римский-Корсаков: сб. ст. — СПб.: Композитор, 2008. — С. 29–55.
4. *Осколков А.С.* Оркестровая специфика оперы-балета «Млада» Н.А. Римского-Корсакова // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2018. — № (2). — С. 53–62.
5. *Поляков Е.* «Крайне затруднительны и не точны» — описание инструментальных тембров в «Основах оркестровки» (1913) Н.А. Римского-Корсакова // Год за годом. Римский-Корсаков — 175. Материалы международной научной конференции 18–21 марта 2019 г. — СПб.: СПб ГБУК СПбГМТиМИ, 2019. — С. 37–51.
6. *Римский-Корсаков Н.А.* Летопись моей музыкальной жизни. — М.: Музыка, 1980.
7. *Римский-Корсаков Н.А.* Основы оркестровки / Под редакцией Максимилиана Штейнберга. — М.; Л.: Государственное музыкальное издательство, 1946. — Том I.
8. *Римский-Корсаков Н.А.* Основы оркестровки / Под редакцией Максимилиана Штейнберга. — М.; Л.: Государственное музыкальное издательство, 1946. — Том II.

9. *Фортуна́тов Ю.А.* Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю.А. Фортуна́тове / сост., расшифровка текста лекций, примеч. Е.И. Гординой. Ред. Е.И. Гордина, О.В. Лосева. — М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2004.

10. *Цуккерман В.А.* Музыкально-теоретические очерки и этюды. — М.: Советский композитор, 1975. — Вып. 2.

11. *Ястребцев В.В.* Николай Андреевич Римский-Корсаков: Воспоминания. — Л.: ГМИ, 1960. — Том второй, 1898–1908.

REFERENCES

1. *Butir L.M.* Glava o valtorne iz rannego uchebnika orkestrovki N.A. Rimskogo-Korsakova (posleslovie k publikatsii) [Chapter on French horn from N.A. Rimsky-Korsakov (afterword to the publication)]. In: Rimskiy-Korsakov: sbornik statey / redkol.: T.Z. Skvirskaya (otv. red.) i dr. [Rimsky-Korsakov: collection of articles / editor: T.Z. Skvirskaya (responsible editor) and others]. Saint-Petersburg: Kompozitor [Composer], 2008. Pp. 76–104.

2. *Butir L.M.* Problemy instrumentovki v neopublikovannykh materialakh N.A. Rimskogo-Korsakova (90-e godyi) [Problems of instrumentation in the unpublished materials of N.A. Rimsky-Korsakov (90s)]. In: Orkestrovyie stili v russkoy muzyike: sb. statey [Orchestral Styles in Russian Music: Sat. articles]. Leningrad: Muzyka [Music], 1987. Pp. 49–72.

3. *Miller L.A.* Ranniy uchebnik instrumentovki N.A. Rimskogo-Korsakova (neizvestnyi avtograf 1870-h godov) [Early textbook of instrumentation by N.A. Rimsky-Korsakov (unknown autograph of the 1870s)]. In: Peterburgskiy muzyikalnyi arhiv. Vyip. 7. Rimskiy-Korsakov: sb. st. [Petersburg Musical Archive. Issue. 7. Rimsky-Korsakov: Sat. Art]. Saint-Petersburg: Kompozitor [Composer], 2008. Pp. 29–55.

4. *Oskolkov A.S.* Orkestrrovaya spetsifika operyi-baleta “Mlada” N.A. Rimskogo-Korsakova [Orchestral specifics of the opera-ballet “Mlada” by N.A. Rimsky-Korsakov]. In: Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoy [Bulletin of the A.Ya. Vaganova Academy of Russian Ballet]. 2018. No. (2). Pp. 53–62.

5. *Polyakov E.* “Krayne zatrudnitelnyi i ne tochny” — opisanie instrumentalnykh tembrov v “Osnovakh orkestrrovki” (1913) N.A. Rimskogo-Korsakova [“Extremely difficult and inaccurate” — a description of instrumental timbres in “Fundamentals of Orchestration” (1913) by N.A. Rimsky-Korsakov]. In: God za godom. Rimskiy-Korsakov — 175. Materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii 18–21 marta 2019 g. [Year after year. Rimsky-Korsakov — 175. Proceedings of the international scientific conference March 18–21, 2019]. Saint-Petersburg: SPb GBUK SPbGMTiMI, 2019. Pp. 37–51.

6. *Rimsky-Korsakov N.A.* Letopis moyey muzyikalnoy zhizni [Chronicle of my musical life]. Moscow: Muzyka [Music], 1980.

7. *Rimsky-Korsakov N.A.* Osnovy orkestrrovki / Pod redaktsiei Maksimiliana Shteynberga [Fundamentals of Orchestration / Edited by Maximilian Steinberg]. Moscow; Leningrad: GMI [State Musical Publishing House], 1946. Volume I.

8. *Rimsky-Korsakov N.A.* Osnovy orkestrrovki / Pod redaktsiei Maksimiliana Shteynberga [Fundamentals of Orchestration / Edited by Maximilian Steinberg]. Moscow; Leningrad: GMI [State Musical Publishing House], 1946. Volume II.

9. *Fortunatov Yu.A.* Lektsii po istorii orkestrrovnykh stiley. Vospominaniya o Yu.A. Fortunatove / sost., rasshifrovka teksta lektsiy, primech. E.I. Gordinoy. Red. E.I. Gordina, O.V. Loseva [Lectures on the history of orchestral styles. Memories of Yu.A. Fortunatov / comp., transcript of the text of lectures, note. E.I. Gordina. Ed. E.I. Gordina, O.V. Losev]. Moscow:

Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P.I. Chaykovskogo [P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory], 2004.

10. *Tsukkerman V.A.* Muzyikalno-teoreticheskie ocherki i etyudy [Musical-theoretical essays and etudes]. Moscow: Sovetskiy kompozitor [Soviet composer], 1975. Issue 2.

11. *Yastrebtsev V.V.* Nikolay Andreevich Rimskiy-Korsakov: Vospominaniya [Nikolai Andreevich Rimsky-Korsakov: Memoirs]. Leningrad: GMI [State Musical Publishing House], 1960. Volume two, 1898–1908.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. ТАБЛИЦА ОРКЕСТРОВЫХ СОСТАВОВ В ТРЕХ РЕДАКЦИЯХ «ПСКОВИТЯНКИ»

Группы инструментов	1 редакция	2 редакция	3 редакция	Примечания автора по третьей редакции
Деревянные духовые	3 Flauti (Fl. III = Piccolo)	2 Flauti + Piccolo	3 Flauti; Flauto III переменяется от времени до времени на Flauto piccolo, а Flauto II меняется на Flauto contralto	За неимением Flauto contralto, партия может быть заменена обыкновенной флейтой, а некоторые крайне необходимые низкие тоны — кларнетом.
	2 Oboi	2 Oboi (Corno Inglese = Oboe II)	2 Oboi и Oboe contralto, то же, что corno inglese	
	2 Clarinetti (A, B)	2 Clarinetti (in A / B)	2 Clarinetti in B / A и 1 Clarinetto basso in B / A	
	2 Fagotti	2 Fagotti	2 Fagotti и Contra fagotto	За неимением contra-fagotto партия его может быть заменена обыкновенным фаготом (читая октавою ниже написанного), а низкие тоны должны быть опущены.
Медные духовые	4 Corni (F, C)	4 Corni (in D / E / Es / F / B / Ges / As / Des)	4 Corni in F	
	2 Trombe (F, C)	2 Trombe in Es / B	2 Trombe in B / A и 1 Tromba-contralta (1 строй tr-ba c.a. in F)	Цель tr-ба c.a. — сильные и звучные низкие тоны, несколько жидкие на обыкновенной tromba. Исполнение не составит затруднения для трубачей. За неимением этого инструмента он

				может быть заменен обыкновенной трубой in si бемоль с транспортировкой на кварту ниже.
	3 Tromboni e Tuba	3 Tromboni e Tuba	3 Tromboni и Tuba	
	Banda (на сцене)	2 Cornetti a pistons in B	2 Cornetti a pistons in B	В 1-й картине III действия 2 Cornetti in B ЗА КУЛИСАМИ.
Ударные	Timpani, Triangolo, Tamburo, Piatti, Cassa, Tam-tam I, Tam-tam II	Timpani, Gr. Cassa, Piatti, Tambour piccolo, Tam-tam I, Tam-tam II	3 Timpani, Triangolo, Piatti, Cassa, Tamtam I, Tam-tam II	Во 2-й картине 1-го действия Tamtam II за кулисами.
	Арга		1–2 Арге (1 партия)	
Струнные	Violini I Violini II Viole Violoncelli Contrabassi			18–12 Violini I, 16–10 Violini II, 14–8 Viole, 10–6 Violoncelli, 8–4 Contrabassi.

**ПРИЛОЖЕНИЕ 2. ТАБЛИЦА ОРКЕСТРОВЫХ ПРИЕМОВ
В ТРЕХ ИСТОРИЧЕСКИХ ОПЕРАХ
(ПО УЧЕБНИКУ «ОСНОВЫ ОРКЕСТРОВКИ»)**

Группы инструментов	1 редакция	2 редакция	3 редакция	Примечания автора по третьей редакции
Деревянные духовые	3 Flauti (Fl. III = Piccolo)	2 Flauti + Piccolo	3 Flauti; Flauto III переменяется от времени до времени на Flauto piccolo, а Flauto II меняется на Flauto contralto	За неимением Flauto contralto, партия может быть заменена обыкновенной флейтой, а некоторые крайне необходимые низкие тоны — кларнетом.
	2 Oboi	2 Oboi (Corno Inglese = Oboe II)	2 Oboi и Oboe contralto, то же, что corno inglese	
	2 Clarinetti (A, B)	2 Clarinetti (in A / B)	2 Clarinetti in B / A и 1 Clarinetto basso in B / A	
	2 Fagotti	2 Fagotti	2 Fagotti и Contra fagotto	За неимением contra-fagotto партия его может быть заменена обыкновенным фаготом (читая октавою ниже

				написанного), а низкие тон должны быть опущены.
Медные духовые	4 Corni (F, C)	4 Corni (in D / E / Es / F / B / Ges / As / Des)	4 Corni in F	
	2 Trombe (F, C)	2 Trombe in Es / B	2 Trombe in B / A и 1 Tromba-contralta (1 строй tr-ba c.a. in F)	Цель tr-ba c.a. — сильные и звучные низкие тоны, несколько жидкие на обыкновенной tromba. Исполнение не составит затруднения для трубачей. За неимением этого инструмента он может быть заменен обыкновенной трубой in si бемоль с транспортировкой на кварту ниже.
	3 Tromboni e Tuba	3 Tromboni e Tuba	3 Tromboni и Tuba	
	Banda (на сцене)	2 Cornetti a pistons in B	2 Cornetti a pistons in B	В 1-й картине III действия 2 Cornetti in B ЗА КУЛИСАМИ.
Ударные	Timpani, Triangolo, Tamburo, Piatti, Cassa, Tam-tam I, Tam-tam II	Timpani, Gr. Cassa, Piatti, Tambour piccolo, Tam-tam I, Tam-tam II	3 Timpani, Triangolo, Piatti, Cassa, Tamtam I, Tam-tam II	Во 2-й картине 1-го действия Tamtam II за кулисами.
	Arpa		1–2 Arpe (1 партия)	
Струнные	Violini I Violini II Viole Violoncelli Contrabassi			18–12 Violini I, 16–10 Violini II, 14–8 Viole, 10–6 Violoncelli, 8–4 Contrabassi.

