

А. И. Иванов

Оренбургский государственный институт искусств имени Л. и М. Ростроповичей
460014, Российская Федерация, Оренбург, улица Советская, 17

ИЗ НАСЛЕДИЯ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА: КОНЦЕРТ ДЛЯ ТРОМБОНА И ДУХОВОГО ОРКЕСТРА

В статье идет речь о Концерте для тромбона и духового оркестра Н. А. Римского-Корсакова (1877) как об одном из первых сочинений этого жанра в России. Контекст работы создают концертные произведения самого композитора и ранние партитуры для тромбона и оркестра европейских мастеров (Г. Вагензайля, Л. Моцарта, Ф. Давида). Краткий экскурс в историю позволил упомянуть авторов, включавших тромбоны в оперные партитуры (Дж. Мейербергера, Р. Вагнера), и назвать имя Й. Раффа, который одним из первых стал использовать тромбоны в своих скрипичных, виолончельных и фортепианном концертах.

Отмечается, что в Концерте Римского-Корсакова проявились некоторые важные свойства принципов письма Ф. Листа и М. Глинки, ощутима опора на традиции и его современников — М. А. Балакирева и П. И. Чайковского. В результате появилось оригинальное, красочное концертное сочинение, в котором показаны разные возможности солирующего инструмента, в том числе как виртуозного и кантленного, способного раскрывать лирическое содержание образов. Особо выделены каденции Концерта с явным напоминанием об оперных речитативных сценах. Дан подробный анализ произведения, выявлена специфика его музыкального языка.

Ключевые слова: Первый концерт для тромбона в России, Н. Римский-Корсаков, концертный стиль

DOI: 10.36871/hon.202202011

Статья поступила в редакцию: 10 апреля 2022 года
Рекомендована в печать: 28 апреля 2022 года

Информация об авторе:

Иванов Александр Игоревич — аспирант
prostoshurik2008@rambler.ru
ORCID: 0000-0002-8692-6669

Концертный жанр занимает в наследии Н. А. Римского-Корсакова скромное место: в течение десятилетия, в период с 1877 по 1888 год, композитор написал шесть партитур для солирующих инструментов с оркестром. Это Фортепианный концерт (1883), а также Концерт для тромбона и духового оркестра, Концертштюк для кларнета и духового оркестра и Вариации для гобоя и духового оркестра на тему романса Глинки «Что, красота молодая» (эти партитуры созданы в течение в 1876–1877 годов) и сочинения второй половины 1880-х годов: Концертная фантазия на русские темы для скрипки с оркестром, посвященная П. А. Краснокутскому¹ (1886)

и Мазурка на польские народные темы для скрипки с оркестром (1888).

Широкую известность получил Концерт для фортепиано и симфонического оркестра *cis-moll op. 30*. Он посвящен памяти Ф. Листа, сочинения которого, начиная с 1866 года, стали часто звучать в кружке Балакирева. Первое сильное впечатление от музыки Листа связано с «Мефисто-вальсом», который нравился Римскому-Корсакову, по его словам, «беспредельно». «Я приобрел себе его партитуру и даже научился сносно его играть в собственной аранжировке» [2, 59]. О влиянии Листа русский композитор пишет в связи с работой над симфонической

¹ Петр Артемович Краснокутский (1849–1900) — скрипач, профессор Петербургской консерватории, преподаватель Придворной Певческой капеллы,

первый исполнитель Концертной фантазии Римского-Корсакова.

картиной «Садко», отмечая «гармонические и фигурационные приемы листовского *Mephisto Walzer'a*» [там же, 68]. Когда Римский-Корсаков начинал писать свой Фортепианный концерт на русскую тему, то ему сразу стало ясно: «По всем приемам концерт выходил сколком с концертов Листа» [там же, 195]. Фортепианный концерт Римского-Корсакова был впервые исполнен 22 ноября 1886 года в концерте памяти Листа спустя четыре месяца после его кончины.

Принципы концертного жанра Листа оказали влияние на Римского-Корсакова и получили индивидуальную интерпретацию в разных его сочинениях в раскрытии виртуозных возможностей солирующих инструментов, красочности образов, разнообразии фактурных приемов, особой роли основного тематического «ядра» (косвенное влияние принципа монотематизма), в рельефных диалогах солиста и оркестра, слиянии частей цикла. Вместе с тем ощутимо и влияние русской школы, прежде всего Глинки и Балакирева (оркестровое письмо, ясная, «прозрачная» фактура, виртуозный блеск и выразительная кантилена), что проявилось в Концерте для тромбона и духового оркестра. Уже первый яркий аккорд оркестра и следующее за ним стремительное движение напоминают о начале Увертюры к опере «Руслан и Людмила» с ее невероятно быстрым темпом.

Концерт для тромбона и духового оркестра, как и две другие партитуры этого времени, был сочинен, по словам композитора, «что называется “между прочим”... Эти вещи были исполнены в кронштадских концертах соединенных хоров морского ведомства под моим управлением гобоистом Ранишевским и тромбонистом Леоновым. Солисты имели успех, но пьесы сами по себе прошли незамеченными...» [там же, 139]. Добавим, что Концерт для тромбона прозвучал 16 марта 1878 года под управлением автора².

Создание композитором концертных партитур для солирующих инструментов с духовым оркестром было обусловлено рядом причин. С 1873 года он находился на службе в Морском ведомстве в должности инспектора духовых оркестров, репертуар которых хорошо знал и понимал необходимость его обновления. В то же время, думая написать

Руководство по оркестровке [4], он внимательно изучал особенности звучания духовых инструментов. Сложившиеся условия благоприятствовали работе Римского-Корсакова над написанием концертных сочинений для солирующих духовых инструментов и духового оркестра «с целью дать в концерте сольные пьесы менее избитого характера» и «самому овладеть неведомым мне виртуозным стилем с его *solo* и *tutti*, каденциями и т. п.» [2, 139].

Как известно, только в середине XIX века стали появляться оркестровые оперные партитуры, в частности Мейербера и Вагнера, в которых тромбонам был поручен тематический материал. Благодаря немецкому композитору швейцарского происхождения Йозефу Иоахиму Раффу (1822–1882) тромбоны вошли и в партитуры концертных произведений, в числе которых созданные им в 1870-е годы два скрипичных концерта, два виолончельных и фортепианный концерты. Возможно, Римский-Корсаков был знаком с некоторыми из сочинений Раффа, которые получили широкое распространение в европейских странах и которые исполнял в России А. И. Зилоти.

Вместе с тем еще в 1837 году появилось Концертино *Es-dur* в трех частях немецкого композитора Фердинанда Давида (1810–1873), которое обозначило новый этап в развитии жанра.

Среди русских композиторов Н. А. Римский-Корсаков стал первым из тех, кто определил солирующую роль тромбона в концертном жанре, продолжив его историю, которую начинали еще Георг Фридрих Вагензейль (1715–1777), автор Концерта для тромбона с оркестром *Es-dur* в двух частях, и Леопольд Моцарт (1719–1787), написавший Концерт для альтового тромбона с оркестром в трех частях и Большую серенаду для трубы, тромбона и оркестра.

В силу объективных исторических обстоятельств мир узнал Концерт для тромбона с оркестром Римского-Корсакова только после Нью-Йоркской премьеры 1952 года, когда его исполнил американский тромбонист Дэвис Шуман с оркестром Гольдмана, изменив в некоторых местах в сравнении с оригинальной версией октавы и артикуляции. До этого момента Концерт лишь изредка звучал в России, но привлекал внимание тромбонистов, в том числе выдающего исполнителя, композитора и дирижера В. М. Блажевича (1881–1942). Концерт Римского-Корсакова оказал значительное влияние на В. М. Блажевича

² Напомним, что композитор впервые встал за дирижерский пульт в 1874 году, исполнив свою Третью симфонию вместе с сочинениями Глинки, Мусоргского, Серова и других русских авторов.

в плане развития образно-выразительных и технических возможностей тромбона³.

В «Основах оркестровки» Римский-Корсаков так определяет характер звучания тромбона: «Тембр мрачно-грозный в низких тонах и торжественно-светлый в верхних. Густое и тяжеловатое *piano*, зычное и могучее *forte*» [4, 26]. Качества тромбона как оркестрового голоса, выделенные композитором в его партитурах, очень близки вагнеровскому пониманию и использованию.

Однако в Концерте для тромбона и духового оркестра Римский-Корсаков открывает куда более широкий спектр темброво-артикуляционных качеств инструмента. Прежде всего, это виртуозный блеск пассажей, легких «взлетов» (*staccato*) основного мотива первой части (*Allegro vivace*), квартových звуко-сигналов (*staccatissimo*) третьей части (*Allegro* с завершающим *vivace*). Общее стремительное движение в крайних частях включает широкие скачки мелодии, «кружевные» опевания, переменчивую артикуляцию (*legato-staccato-tenuto*), разнообразие ритмического рисунка (триоли, выделение звуков на слабых долях такта, задержания попеременно на слабой и сильной долях мотива, синкопы, фермата и затем стремительный «бег» шестнадцатых, дробление попеременно второй и первой долей такта, *ostinato*). Здесь можно привести слова композитора из его письма к А. К. Глазунову от 17 июля 1888 года, в котором он пишет о «ритмической красоте», которая «неотразимо действует» [цит. по: 1, 161].

Помимо виртуозных качеств, в Концерте открываются и свойства мелодического звучания инструмента, возможность «петь» лирические темы. Это в полной мере проявляется во второй части, основная мелодия которой звучит у тромбона эмоционально выразительно (ремарка «*espressivo*») и очень тихо, на *piano*. Интересно, что в каденции этой части композитор поручает тромбону исполнять солирующие фразы (ремарка «*stringendo*»), разделяемые аккордами оркестра, которые напоминают речитативы-*secco*. В каденции третьей части после длительной паузы появятся словно бы отдаленно звучащие мотивы тромбона с нежнейшим тремоло (*ppp*) малого барабана [ц. 37].

Известно, что уже к середине XIX века композиторы активно использовали эффект звучания тромбона в *piano*. Этот нюанс в му-

зыке для военного оркестра создает особое ощущение легкости и «воздушности» партитуры. При том что состав оркестра в Концерте Римского-Корсакова усилен (три флейты, четыре кларнета, четыре трубы, четыре горна, три тромбона, две тубы), его звучание только в кульминационных моментах оказывается мощным, тогда как в целом в нем ощутимо свободное дыхание инструментов — как голосов выверенной и довольно «прозрачной» для духовых составов фактуры. Композитор, обладая, по его словам, «некоторым оркестровым воображением» [2, 76], очень выразительно использует смешанные и однотембровые краски, то усиливая общее полнозвучие оркестра, то создавая камерное звучание и аккомпанемент сольной партии.

Например, в начале второй части соло тромбона возникает на фоне ритмического остинато (фон) кларнетов, что подчеркивает пленэрный колорит музыки. Сочетание голосов тромбона и кларнетов здесь становится доминирующим. Нижний звуковой пласт — октавные тонические опоры фаготов и басовых тромбонов. Выразительную мелодию тромбона дополняют мягкие мотивы-опевания квинтового тона и секундowego нисходящего мотива по полутонам (с III пониженной ступенью) в партии флейт.

Что же касается стремительного финала (*Allegro*), то тут тромбон демонстрирует возможности воспроизведения трелей, энергичной танцевально-маршевой мелодии, перемежаемой квартowymi звуко-сигналами (*staccatissimo*) [пять тактов до ц. 28]. Интересно показаны репетиции на одном звуке в характере барабанной дроби (восьмая, триоли трех шестнадцатых). Используются широкие скачки в мелодии со сменой чистой и уменьшенной квинты [ц. 29]. Появляются пассажи стремительного «бега» шестнадцатых (*staccato*). В каденции с ломаными арпеджио охватом большого диапазона [третий такт после ц. 34] происходит перекрашивание ступеней лада (I, I пониженная, VI, VI пониженная). Все средства музыкальной выразительности, особенности тембровых красок были направлены композитором на раскрытие содержания Концерта, его картинных образов.

Три части концерта идут без перерыва, в чем ясно прослеживается характерная для Листа тенденция к слиянию частей. Вместе с тем Римский-Корсаков четко разграничивает их функции, опираясь на традиции классического концерта: первая часть определяет характер произведения и его образ-

³ В. М. Блажевич является автором 13 концертов для тромбона и фортепиано.

ные сферы — активно-фанфарную и лирическую. Вторая часть — медленная, созерцательного характера. И наконец — праздничный, массовый финал.

Вряд ли можно говорить о монотематизме концерта, но то, что весь его материал проистекает из основной темы первой части — очевидно. Ее фанфарное звучание с восходящим движением от первой ступени по звукам септаккорда и последующим секундо-терцовым возвращением к тонике, секвенционное движение по терциям вверх — это тот путь, который открывает героическую линию образов, напоминающих о себе в кварттовых возгласах финала.

Сразу после начального соло тромбона в оркестре появляется другой важный тематический материал, своего рода «ответ» фанфарному призыву солиста. Оркестровая партия здесь чрезвычайно красочна: «кружевные» полутоновые опевания звуков доминантовой гармонии (с повышением IV и VI ступеней) создают эффект «скольжения» неустойчивых созвучий (даже с переченными), устремленных к тонике.

Отметим, что первая часть задает тон и лирическим мотивам концерта. Так, уже в середине первого раздела, отмеченном небольшим отклонением в тональность *Es-dur*, у солиста звучит более напевная мелодия, которая готовит появление темы средней части. Начиная с ц. 5, происходит тональное развитие (*Des, As, b*) и звучит мелодия, которая разворачивается в характерном для Чайковского секвенционном процессе при поддержке доминантовыми и уменьшенными аккордами оркестра. На оркестровой теме, которая звучит подчеркнута ярко и полнозвучно, первая часть завершается.

Удивительна по красоте и благозвучию II часть (*Andante cantabile, Ges-dur*), основная тема которой написана в лидийском ладу, что придает ей особо светлый и несколько восточный колорит. Здесь тромбону поручена пластичная, лирическая мелодия, которую расцвечивают в оркестре уменьшенные септаккорды, нонаккорды и доминантовые гармонии с альтерациями. В музыке очевидна опора на жанр баркаролы, что подчеркивается размером (6/8), плавным «покачиванием» мотивов с переменным пунктирным ритмом, размеренной пульсацией аккомпанемента кларнетов (восьмые *legato* с легким *staccato*), которые вступают после октавной басовой опоры. В небольшой трехчастной форме (всего 40 тактов) выделяется средний раз-

дел в параллельном миноре (*es-moll*). Здесь музыка становится более взволнованной, усиливается динамика (*f*), учащается пульс остинантного аккомпанемента кларнетов (шестнадцатые длительности), проявляется энергичный (фанфарный) восходящий возглас низких духовых инструментов.

В звершении второй части впечатляет почти по-оперному представленное соло тромбона [ц. 16]: речитативные (но и напоминающие оперные колоратуры) фразы солиста разделены оркестровыми аккордами. Из этого вступления рождается каденция (ремарки: «*ad libitum*», «*ritenuto*», «*stringendo*»). Ее звуковое движение «волнами» восьмых и шестнадцатых (по звукам разложенных септ- и нонаккордов с пониженными IV и VI ступенями), с паузами, акцентами, резкой сменой динамики заключительных четырех «фраз» (*f, pp, f, p*) подводит к основной тональности финала *B-dur*.

В финальном рондо (*B-dur*) призывные фанфарные мотивы [4 т. до ц. 23, ц. 28–29, ц. 30, ц. 32, ц. 34] трансформируются в своеобразный марш-танец, напоминающий известные образцы военной музыки XIX века [ц. 19–20, ц. 24–25]. Отметим, что тематизм этой части интонационно близок песне Садко с хором из шестой картины одноименной оперы, которую Римский-Корсаков только еще напишет в 1896 году. По сюжету удалая песня гусяра славит Морского царя и заставляет пуститься в пляс все морское царство. «Славильный» характер приобретает и рефрен финала Концерта. Исключением становится лишь второе его проведение, которое начинается в одноименном миноре (*b-moll*), но затем возвращается в основную тональность.

В Финале Концерта эпизоды контрастны друг другу. Первый эпизод (*F-dur*) построен на общих формах движения и включает фанфары солиста и оркестра, а вот второй эпизод (*Des-dur*) отличается лирическим характером, напоминая тему второй части. Он звучит в сопровождении ритмически четкой аккордовой пульсации и расцвечивается в оркестре обилием увеличенных трезвучий.

Рефрен появляется и в финальной каденции [ц. 36–37], где на первый план выходит фанфарный мотив, за которым следуют виртуозные пассажи.

Некоторые исполнители отказываются от авторской каденции и вместо нее исполняют основную тему Концерта, перебрасывая арку от последней к первой части.

Используя технические приемы, композитор подчеркивает разные грани картинных образов с терцовым соотношением тональностей (*B–Ges–B*). Ладо-гармонические краски обогащаются введением элементов лидийского лада, альтераций и подчеркиванием функций побочных ступеней, что характерно для письма Римского-Корсакова.

Отметим и большую роль в концерте остинатных ритмов. В первой части, благодаря практически постоянному ритмическому остинато (триоли восьмых в партиях кларнетов), определяется энергичный характер музыки. Напротив, звуковое остинато кларнетов в начале второй части, на фоне которого «поет» тромбон, создает пленэрный колорит.

Концерт для тромбона и духового оркестра Римского-Корсакова является примечательной партитурой как в композиционном, так и в тембровом и техническом отношении, которая «играет» разными красками, звучит ярко и легко. Привлекает его музыкальный язык — общительный, красочный, с аллюзиями на сигнальные мотивы, романсовую лирику, песенно-маршевые темы и даже на оперные речитативы (каденция второй части).

Не случайно это сочинение прочно вошло в профессиональный исполнительский фонд тромбонистов.

Опыт работы над Концертом для тромбона дал Римскому-Корсакову в дальнейшем

свободно и виртуозно использовать краски медных духовых инструментов в операх и таких симфонических сочинениях, как «Сказка» (1879–1880), «Испанское капричио» (1887), «Шехеразада» (1888).

Интересно, как воспринял композитор сольную партию своего Концерта спустя несколько лет после его создания: «Между прочим, — пишет он в письме Н. Н. Римской-Корсаковой от 8 июня 1881 года, — тромбонист сыграл мне соло, написанное когда-то мной, которое я с любопытством прослушал; несмотря на все глупости, имеющиеся в нем, я убежден, что никогда подобного по музыкальности соло не существовало для духовых инструментов» [3, 37]. Возможно, «глупостями» композитор называет технические трудности, которые непросто исполнить в быстром темпе. А что касается «музыкальности соло», то здесь Римский-Корсаков абсолютно прав, поскольку новаторский по своему жанрово-стилевому содержанию и принципам раскрытия художественных образов его Концерт для тромбона вышел далеко за рамки традиций использования низкого духового инструмента.

Написав Концерт «между делом», Римский-Корсаков создал сочинение, в котором открыл новые возможности тромбона и его сольного звучания, что было подхвачено композиторами уже в XX и XXI веке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гозенпуд А. А. Из наблюдений над творческим процессом Римского-Корсакова // Н. А. Римский-Корсаков. Музыкальное наследство. Исследования, материалы. Письма в 2 тт. Т. 1 М. : Академия наук СССР. 1953. С. 145–251.
2. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. 8 изд. М. : Музыка, 1980. 454 с.
3. Римский-Корсаков Н. А. Музыкальное наследство. Т. 2 М. : Издательство академии наук СССР, 1953. С. 19–122.
4. Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки. Т. 1 / под ред. М. Штейнберга. М.–Л. : Государственное музыкальное издательство, 1946. 124 с.
5. Сумеркин В. В. Тромбон. М. : Музыка, 1975. 78 с.

A. I. Ivanov

Orenburg State Institute of Arts named after L. and M. Rostropovich
17 ul. Sovetskaya, Orenburg, 460014, Russian Federation

FROM THE LEGACY OF N. A. RIMSKY-KORSAKOV: CONCERTO FOR TROMBONE AND BRASS BAND

The article deals with the Concerto for Trombone and Brass Orchestra by N. A. Rimsky-Korsakov (1877) as one of the first compositions of this genre in Russia. The context of the work is created by the composer's own concert works and early scores for trombone and orchestra by European masters (G. Wagenseil, L. Mozart, F. David). A brief digression into history al-

lowed us to mention the authors who have included trombones in opera scores (D. Meyerbeer, R. Wagner) and to name J. Raff, who was one of the first to use trombones in his violin, cello and piano concerts.

It is emphasized that Rimsky-Korsakov's Concerto displays some important properties of F. Liszt's and M. Glinka's writing principles, there is a tangible reliance on the traditions of his contemporaries — M. Balakirev and P. Tchaikovsky. The result is an original, colourful concert composition, which shows the different possibilities of a solo instrument, including its virtuoso and cantilena, capable of revealing the lyrical content of the images. The Concerto's cadences are highlighted with a clear reminder of opera recitative scenes. A detailed analysis of the musical text is given, the specificity of its musical language is identified.

Keywords: the First Concerto for Trombone in Russia, N. Rimsky-Korsakov, concert style

DOI: 10.36871/hon.202202011

Received: April 10, 2022

Accepted: April 28, 2022

Information about the author:

Alexander I. Ivanov — Ph.D. student
prostoshurik2008@rambler.ru
ORCID: 0000-0002-8692-6669

REFERENCES

1. Gozenpud A. A. From Observations on Rimsky-Korsakov's Creative Process. *N. A. Rimsky-Korsakov. Muzykal'noe nasledstvo: Issledovaniya, materialy, pis'ma* [*N. A. Rimsky-Korsakov. Musical Heritage: Research, Materials, Letters : in 2 vol.*]. Vol. 1. Moscow, 1953, pp. 145–251. (In Russian)
2. Rimsky-Korsakov N. A. Letopis' moei muzykal'noi zhizni [Chronicle of My Musical Life]. Moscow, 1980. 454 p. (In Russian)
3. Rimsky-Korsakov N. A. Muzykal'noe nasledstvo [Musical Heritage]. Vol. 2. Moscow, 1953, pp. 19–122. (In Russian)
4. Rimsky-Korsakov N. A. Osnovy orkestrovki [Fundamentals of Orchestration]. Vol. 1. Moscow; Leningrad, 1946. 124 p. (In Russian)
5. Sumerkin V. V. Trombon [Trombone]. Moscow, 1975. 78 p. (In Russian)

