

УДК 78.00.02

DOI: 10.17223/22220836/42/16

**Н.Н. Покровская**

## **КУЛЬТУРА ИГРЫ, ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЕ И ЗВУК У АРФИСТА**

*Исходя из предпосылки, что звук каждого инструменталиста – явление сугубо индивидуальное, неповторимое, автор пытается объяснить причины появления «дурного» звука и определить условия для создания прекрасного и одновременно уникального звучания инструмента. Для этого предлагается рассматривать звучание арфы в момент игры на ней как результат закономерного взаимодействия многих компонентов. Из этих компонентов объективным характером обладают авторский текст, звуковые особенности и техническое состояние инструмента, а также волновая природа звука как физического явления, зависящего от акустики помещений и даже погодных условий во время исполнения. Субъективный характер при обучении в системе «учитель – ученик» имеет уровень компетентности педагога, его отношение к делу и к ученику.*

Ключевые слова: *арфа, звук, звукоизвлечение, культура игры.*

В современном мире в игре на музыкальных инструментах слушателем ценятся прежде всего виртуозность (скорость), яркость звучания (громкость), чистота интонации, игра без ошибок [1. С. 71], эффектность в поведении музыканта на сцене (подчеркивание движениями тела движения музыки). Реже ценятся высокие художественные достоинства самой музыки и адекватное им ее художественное исполнение. Хотя композиторы, создающие арфовые опысы (и не только арфовые, а для любого инструмента), прежде всего слышат внутри себя **тембр** этого определенного инструмента, **его насыщенность и полноту звука** в каждой ноте. Но арфисты, как и другие инструменталисты, преследуют другие цели: скорость игры и эффектность донесения *нотного текста* до слушателя, *вне его музыкального содержания*, которое передается чаще всего не через скорость, а через соотношение и связь между собой звуков по их силе, протяженности и окраске.

В.Г. Дулова как-то раз сказала мне (после того, как я сыграла ей Прелюд до мажор С. Прокофьева): «Техникой теперь никого не удивишь». Действительно, у подавляющего большинства арфистов теперь с техникой все в порядке. И у этого же подавляющего большинства арфистов есть проблемы со звуком, которые невозможно прикрыть даже отличными акустическими качествами современных итальянских и американских арф. От чего же зависит волшебное **звучание арфы в момент игры**? От исполнителя? От инструмента? Или от каких-либо других внешних обстоятельств? Как и в какой степени проявляется такая зависимость? В данной статье сделана попытка найти ответы на эти вопросы.

Автор пытается выявить взаимосвязь и взаимозависимость между плохим качеством звука, извлекаемого арфистом, низким уровнем культуры его игры на арфе и качеством самого инструмента независимо от устройства последнего. Но прежде всего он стремится найти причины появления этих недостатков, которые могут крыться в недостатках преподавания, в физиологи-

ческом строении рук, кистей и пальцев играющего, в низком уровне его общей культуры (в том числе культуры поведения), в равнодушии к звуку или в неумении слышать себя, в слабой музыкальной одаренности. Кроме того, еще важно выяснить соотношение малой триады (подсистемы) «культура игры – звукоизвлечение – звук» с большой триадой (системой) «музыка – исполнитель – инструмент».

Не следует думать, что плохое звучание присуще игре только современных арфистов, что оно появилось после изобретения педалей, а в прошлом у тех, кто играл на простейших видах инструмента, был поистине волшебный звук. Хотя изменение тембра у арфы в сторону его ухудшения действительно произошло из-за появления в ее устройстве металлических частей, даже у однорядной педальной арфы системы И.Хр. Гохбруккера. А после нововведений С. Эрара, по свидетельству И. Бакофена и Фр. Надермана, тембр арфы ещё более исказился [2. С. 2]. Проще всего объяснить плохое звучание состоянием именно самого инструмента, тем более что его легче всего распознать слушателю. Примером такой реакции могут служить отзывы московской печати в 1831 г. на концерты «первой арфисты короля Франции» Алины Бертран.

Ее игрой восхищались такие большие музыканты, как М.К. Огиньский [3. С. 17] и М. Шимановская [4. № 40], а ее приезд широко рекламировался русской прессой [5, 6]. После первого сольного концерта арфистки «Листок» отозвался так: «...посетителей было много, но посетители не были удовлетворены: дурной инструмент, невзирая на все старания и искусство Арфистки, не соответствовал блестящей игре ее... Инструмент дает важную разницу, и особенно арфа, в которой малейший недостаток замечен и неприятен» [5]. После второго концерта Бертран «Листок» снова отозвался: «Ловкость в движениях Арфистки и стройность участвуют много в произведении приятного впечатления... но не можем не заметить опять, что инструмент не соответствует игре г-жи Бертран» [5].

Что мог подразумевать рецензент под «дурным инструментом»? Скорее всего, стук педалей, дребезжание вилок, лязг басовых струн друг о друга и даже резкое звучание верхнего регистра арфы при игре в нюансе *forte*. Но эти недостатки, которые списывают обычно на счет «дурного» инструмента, относятся, на наш взгляд, именно к *культуре игры* на нем. *Всего этого можно и должно избежать*. Ведь нельзя же предположить, что у «первой арфисты короля Франции» Алины Спади Бертран инструмент был не в порядке, или чтобы в петербургских и московских домах Строгановых, Куракиных, Шереметевых держали неисправные инструменты. Или что в оперных театрах Петербурга и Москвы не было хороших арф. Про их «дурное» звучание непременно написали бы те же Ф. Булгарин или князь П. Шаликов, которые пристально следили за всеми гастролерами и всей музыкальной жизнью страны.

Однако и более компетентный в делах искусства В.Ф. Одоевский тоже не смог одобрительно отзываться об арфе. В 1837 г. в Петербурге появился знаменитый французский арфист Казимир Беккер, игравший по пятипальцевой системе м-м де Жанлис. Причину его неуспеха Одоевский объясняет в письме к М.С. Волкову, который просил князя помочь гастролеру в устройстве концертов: «Я... не мог ничего сделать... для арфиста Беккера; впрочем, он

сам виноват; арфа – инструмент сухой в концерте и нелюбимый нашею публикою, а он пустил билеты по 25 рублей; но что всего хуже, собравши немногих слушателей, он не позаботился собрать оркестр, чего у нас также не любят; к большой беде певица, которая должна была петь, занемогла, скрипач Гауманн не приехал и таким образом Беккер явился в огромной зале с одною своею арфою, можете себе вообразить, какой эффект произвела эта проделка! С тех пор Беккер не приподнялся, но как он имеет истинный талант, то я с своей стороны употреблял все доступные<sup>1</sup> мне средства для его поддержания; в газетах было помещено несколько статей, в гостинных было сказано несколько проповедей. К несчастью, талант его понятен только знатокам, его пиесы длинные, ему аплодировали, но вообще не нравился». [7. С. 803–804]

Сравнительные характеристики крупнейших арфистов последней четверти XIX в. англичанина Джона Томаса и профессора Петербургской консерватории Альберта Цабеля находим в рецензии В. Соловьёва: «...в... своих пьесах г. Цабель доставил то удовольствие, которое может доставить такой перво-разрядный солист, вполне обладающий техникою своего инструмента, умеющий выказывать свое мастерство и эффектно и музыкально. Если сравнить г. Цабеля с бывшим здесь в прошлую зиму, пользующимся громкою известностью лондонским арфистом г. Томасом, то пальма первенства принадлежит г-ну Цабелю. Г. Томас столько же играл, сколько настраивал<sup>2</sup>, в игре его, наряду с проблесками большой виртуозности, было много незаконченного, ему случалось спутываться, начинать сызнова, чего с таким солидным музыкантом, как г. Цабель, никогда не случается и случиться не может» [8].

А вот отзыв, пожалуй, наиболее профессионально ценный рецензента газеты «Morning Post» на игру Николая Петровича Девиtte после первого выступления арфиста в Лондоне в марте 1844 г.: «Звучание де Витте совершенно великолепно, оно плавно и богато и не имеет ничего общего со стандартной „струнностью“. Его туше очень деликатно и в то же время энергично. Его трель – совершенство, особенно когда делается четырьмя пальцами, эффект совершенно электризующий. Его восходящие и нисходящие гаммы блестящи, его терции и квинты в быстрых пассажах производят сенсацию. ...Мы восхищаемся главным образом его певучестью (cantabile)<sup>3</sup> – оно действительно великолепно. В его стиле нет ничего от холодного вычисления профессора. Он вдохновлен своим инструментом, который в его руках не производит впечатления сухого, «жилистого» и враждебного, но он говорит, поет, полный живых звуков, он заставляет почувствовать силу мелодии и удовлетворяет музыкантов тем, что такие эффекты исполнены на наиболее неблагодарном инструменте» [9].

Как следует из отзывов современников на игру лучших арфистов Франции и Англии, стран с наиболее развитыми арфовыми школами в XIX в., у большинства из них были проблемы со звуком, а игра и звучание инструмента в руках русского арфиста были исключением. Каким же должен был быть идеал арфиста? Среди многих школ и метод, изданных в Европе в XVIII–XIX вв., он описан только в Школе Франсуа Надермана. Его эстетическое кредо: «...уверенность, ровность в звучании, точность в игре рук и ног, гиб-

<sup>1</sup> Подчеркнуто в тексте письма В.Ф. Одоевским.

<sup>2</sup> В оправдание Дж. Томаса следует сказать, что подстраивать арфу приходится постоянно.

<sup>3</sup> Подчеркнуто в тексте газеты «Morning Post» от 12 марта 1844 г.

кость, прелесть, сила и мощь без дранья струн – таковы трудности арфы, которые надо преодолеть, чтобы сформировать талант, полный вкуса и истины» [2. С. 7].

Во всех этих цитатах можно встретить определения «сухой», «жилистый», «враждебный», которым противопоставлены такие слова, как «певучий», «богатый», «ровность в звучании», «сила и мощь». Можно ли эти качества относить только к устройству арфы или к техническому состоянию инструмента? Или к содержанию музыки? Ведь нельзя думать, что в большой триаде «музыка – исполнитель – инструмент» именно инструмент занимает более важное место, чем сама музыка. Хотя они настолько связаны между собой и так зависят друг от друга, что крайне трудно в малой триаде вычленишь, что относится к культуре игры, что к звуку и что к звукоизвлечению.

В рецензии на игру Алины Бертран подчеркивалось, что состояние инструмента снижало общее впечатление от игры арфистки. Значит, инструмент должен быть всегда в порядке. А это относится к культуре игры. В письме В.Ф. Одоевского причиной провала гастролей К. Беккера стало неумелое составление программы и низкое качество музыки. В отзыве на игру Дж. Томаса претензии были к долгой настройке, недоученности музыкального текста, ошибкам и остановкам. Но и эти недостатки и огрехи относятся к культуре игры. К тому же такие требования, как содержание инструмента в порядке, его тщательная настройка, доученность текста и чистота исполнения, необходимы при игре на всех без исключения инструментах.

Именно эти требования ставит во главу угла в своей книге «Искусство игры на арфе» замечательная советская арфистка В.Г. Дулова. Она пишет: «В заключение всего изложенного в этом разделе<sup>1</sup> хочу подчеркнуть, что главную роль в развитии исполнителя играет самоконтроль над звукоизвлечением, педализацией, ритмом, точностью передачи музыкального текста, не говоря уже о тщательной настройке инструмента. Все эти принципы, определяющие сложный путь формирования арфиста, объединены в лаконичную формулу: „порядок в игре“, которая, как девиз в современном исполнительском искусстве игры на арфе, должна быть поставлена на службу раскрытия музыкального образа произведения и выявлять выразительные и виртуозные свойства арфы» [10. С. 153].

Из этой цитаты понятно, что к игре на арфе уже в XX в. предъявляются те же требования, что и к игре на всех других инструментах. То есть В.Г. Дулова пишет о необходимости именно *культуры игры*, без которой адекватного исполнения музыки быть не может. В не меньшей степени (судя по цитате) ее заботит *звукоизвлечение*, т.е. постановка, от которой зависит и техническая составляющая игры, и *качество звука*. Это качество, вернее, сумма качеств, делающих звук арфы подлинно прекрасным, была дана уже при оценке игры Н.П. Девитте английским рецензентом: звучание должно быть плавно, богато, деликатно, энергично и главное – *певуче*. Еще ранее они были даны в Школе Фр. Надермана: в звуке должны быть гибкость, прелесть, сила и мощь без дранья струн. Оба этих определения качества звука в основных чертах – плавность и гибкость, богатство тембра и его прелесть, энергия, сила и мощь – совпадают. А так как от природы звука с такой суммой качеств

<sup>1</sup> Имеется ввиду раздел книги В.Г. Дуловой «Современный метод советского арфового исполнительства. Путь к достижению высшего мастерства».

не бывает и проявляется он **лишь в момент игры**, то его надо добиваться в процессе обучения.

Какие недостатки квалифицируют звук как «плохой» и как педагог может и должен это исправить? «Плохим» чаще всего называют звучание *неровное, поверхностное, сухое, «с песком», с обилием призвуков, что связано непосредственно с физиологией и психофизиологией* играющего [11. С. 57]. У начинающих недостатки, зависящие от физиологии, проявляются сразу.

Причинами *неровного* звука могут быть слабые кончики пальцев, продавливание из-за их слабости последних фаланг, плохие «подушки» на пальцах и плохая растяжка между ними. Эти недостатки звука можно преодолеть, давая ученикам упражнения на укрепление последних фаланг пальцев и на растяжение между ними. При этом нельзя требовать от начинающих громкой игры, чтобы не вызвать появления напряжения в кистях и плечах ученика, пока не окрепнут его пальцы, не появятся подушки и не увеличится растяжка. Поэтому приходится мириться в первые годы обучения с тихим звучанием [12. С. 19].

Эти же особенности физиологического порядка могут быть причинами *пестрого* звука. Он возникает не только из-за разницы в величине и силе всех пальцев между собой, в разной степени развитости каждого пальца, но и в различном положении при игре 2-3-4-го пальцев на струнах и 1-го пальца, в разной удаленности их от струны (например, у 2-го и 4-го пальцев), в разных размерах подушек на пальцах. И этот недостаток возможно преодолеть в процессе музыкального развития ученика [10. С.147], при появлении у него способности слышать свою игру [1. С. 73].

К психофизиологическим причинам появления поверхностного звучания следует отнести *боязнь боли*. Дело в том, что при многократных нажимах на струну одним и тем же кончиком пальца действительно возникает болевое ощущение, и чтобы от него избавиться, перестают нажимать на струну с прежней энергией. Струну слегка отпускают, но при этом она выскальзывает из-под пальца, трется о его подушку и слышен (очень тихий) скрип. В этот момент струна теряет силу и издает неполноценный, поверхностный («серый», безтембровый) звук «с песком». Этот «недожим» на струну входит в привычку и, к сожалению, у большинства таких «боящихся боли» остается на всю жизнь вместе с «серым» звуком [12. С. 19].

Далее можно назвать причины плохого звучания, не зависящие от физиологических и психофизиологических особенностей играющего. К таким недостаткам относятся, прежде всего, призвуки различного происхождения. Именно в момент игры наиболее заметна связь этих недостатков между собой и взаимозависимость между культурой игры, звукоизвлечением и качеством звука арфиста, так как они определяются одновременно и общим уровнем его культуры, и преподаванием.

Призвуки могут возникнуть от того, как ставятся пальцы на незвучащую струну (особенно на басовые струны), от ногтей играющего (которые всегда приходится стричь коротко), от прикосновения пальца к вибрирующей струне («дзиньканье»), от ползанья пальцами вверх и вниз по струнам (тихий свист). Все они («грязная игра») свидетельствуют о низкой культуре звукоизвлечения, и педагог обязан предостеречь ученика от их появления. Если ученик все-таки играет «грязно», то виноват учитель. Значит, он сам был равнодушен к качеству звука своего воспитанника [1. С. 73–74].

Непосредственно к культуре игры относятся призвуки, связанные с огрехами от передвижения педалей. Это стук от брошенной, рано отпущенной, не доведенной до упора педали, звук от перестановки каблуков [10. С. 144–145]. Педальные призвуки могут возникать от общей неловкости играющего (неуклюжесть), из-за его плохого вестибулярного аппарата, когда он не может быстро соотнести между собой движения рук и ног. Чаще они говорят о недоученности текста, тогда как необходимо заранее точно устанавливать, с каким движением рук в каком такте и даже на какой доли такта следует мгновенно и бесшумно приготовить ногу и переставить педаль.

Одновременно к культуре звукоизвлечения и к культуре игры можно отнести технику гашения: всегда должна быть в «поле слышания» играющего *чистота гармонии*. Ее мешает услышать постоянное гудение струн арфы [13. С. 2–3]. Поэтому необходимы привычка и умение гасить ненужные звуки *на паузах* и даже ненужные отдельные ноты и звуки в аккордах *во время игры* отдельными пальцами, ладонями одной или обеих рук и – *постоянно*, как только освобождается левая рука от игры, – гасить вибрацию басовых струн. [10. С. 171]

Все вышесказанное – хорошие руки, умение себя слышать, правильное звукоизвлечение, борьба с призвуками и педальной грязью – это предпосылки грамотной профессиональной игры. Однако продолжительность, окраска и объемность звука все-таки предопределяются постановкой рук. И тут на первый план выходят личность педагога и особенности школы, представителем которой он является. Существуют разные школы, воспитанников которых можно сразу определить по качеству звука. Легкий, в сущности, поверхностный звук – у представителей классической французской школы. Музыкально грамотная игра с быстро гаснущим не певучим звуком – качество арфистов Чехии. Зависимость от качества инструмента прослеживается у арфистов США и Англии. На «чужих» инструментах они перестают «звучать». Кроме того, всеобщее увлечение скоростью, для достижения которой в жертву, как правило, приносится звук, сказывается, к сожалению, на представителях всех школ мира.

Постановка рук включает в себя разворот кисти по отношению к плоскости струн, степень близости пальцев к струнам, направление движения пальцев при щипке струны – вдоль плоскости струн или под углом к ней. Влияет на звук также то место, каким подушка пальца касается струны (ближе к ногтю или дальше от него), играют ли пальцем от его основания или только его последними фалангами («царапают» струны с получением соответствующего звука). Все это уже не относится ни к физиологии, ни к психофизиологии ученика, а лишь к компетенции преподавателя. Отклонения от данных условий (в пределах принципов постановки, принятой в определенной школе) возможны уже в силу субъективных особенностей играющего. Но соблюдение основных методических установок обучения дает в результате те качества звука, которые отличают национальные школы друг от друга, помимо их других характерных признаков.

Все вышесказанное относилось к компетенции арфиста, где он – лишь один из компонентов большой системы «музыка – исполнитель – инструмент», в которой музыка является главной составляющей. Однако анализ особенностей исполняемой музыки не входит в задачи автора статьи, но че-

рез личность играющего эта система связывается с подсистемой «культура игры–звукоизвлечение–звук», которой и посвящено данное исследование. Третьим компонентом большой системы является сама арфа. Ее природа и ее качество, по нашему мнению, могут быть непосредственно связаны со звукоизвлечением и качеством звука независимо от физических и психофизиологических особенностей арфиста.

Инструмент может быть в полном порядке и хорошо настроен. Но у разных арф бывает разная мензура (расстояние между струнами), разные высота, ширина деки, зависящие от размеров инструмента, слабая или тугая натяжка струн. Из-за особенностей каждой арфы может изменяться положение кисти на деке, сила нажима на струну (на тугих струнах она больше, что может вызвать излишнее напряжение у играющего). Существуют инструменты с тихим, глухим, звенящим или коротким звуком. Приспосабливаясь к арфе, исполнитель в чем-то вынужден менять манеру звукоизвлечения. Так, конкретный инструмент диктует свои правила игры на нем, которые в конечном счете влияют на звук в момент игры. На эту связь указывает в своей статье и В.Ю. Григорьев: «Инструментальное движение (т.е. звукоизвлечение. – *Н.П.*)... совершается в пределах самостоятельной сферы сознания и действия, в единой системе „человек – инструмент“ (в этом смысле неверно психологически говорить, что исполнитель играет НА инструменте (выделено В. Григорьевым. – *Н.П.*); это может создавать определенное ощущение „отчуждения“ инструмента от человека, нарушать целостную систему» [14. С. 70].

Казалось бы, при соблюдении всех условий, касающихся культуры игры и звукоизвлечения на отличном и хорошо настроенном инструменте, в результате все же должен появиться волшебный звук у каждого арфиста. Но и у звука как физического явления есть свои качества, с которыми музыканту приходится считаться. Это длина и скорость распространения звуковой волны, амплитуда (громкость) и частота ее колебаний (высота звука). И *громкость, и высота* прямо относятся к характеристикам музыкального звука, к которым еще следует отнести такую важную составляющую, как *тембр*.

Как пишет английский физик Д. Тиндаль, звук зависит от плотности и температуры воздуха: «В воздухе определенной плотности и упругости известная длина волны всегда соответствует одинаковой высоте тона». Однако «при одинаковой длине волн высота тона могла бы быть выше в теплом воздухе, чем в холодном, потому что волны могли бы быстрее следовать одна за другою» [15. С. 53]. То есть сам звук зависит от условий, в которых он возникает, и эти условия сказываются на его продолжительности, высоте и даже тембре. Эти же условия влияют и на арфу, и ее настройку, так как арфа представляет собой, как акустический феномен, одновременно и гигантский барометр, и гигрометр. Ее деревянные части и все струны моментально реагируют на повышение и понижение давления (плотность атмосферы) и на влажность воздуха. Есть дни, когда арфу настроить невозможно. Это дни, когда резко меняется погода, прыгают атмосферное давление и температура воздуха. В сухом помещении она может звучать громче и звонче, и глуше – во влажном. А так как во время концертов в больших залах с большим числом публики температура и влажность заметно меняются, то даже хорошо настроенный инструмент расстраивается, а иногда и звук становится глуше. Например, во время дождя в концертах на открытых площадках.

Все это говорилось о физических качествах музыкального звука – его громкости, продолжительности и специфической окраске. Но звуки, заключенные в музыкальном произведении, несут на себе печать авторской личности, а при исполнении – и личности играющего. Поэтому **звук в момент игры** – это не просто акустические достоинства инструмента плюс авторский замысел, но еще и сумма навыков, умений, одаренности, труда исполнителя и его духовной культуры. А низкий уровень общей и музыкальной культуры, неправильное звукоизвлечение, низкая культура игры и даже условия исполнения сразу сказываются на качестве звука, и музыка не получает своего адекватного воплощения.

### Литература

1. *Нейгауз Г.Г.* Об искусстве фортепьянной игры. М. : Госмузиздат, 1961. Изд. 2. 319 с.
2. *Nadermann F.J.* École ou Méthode raisonnée pour la Harpe. (E 91. Introduction. Paris : Richault, s.a. I partie. 129 p.
3. *Огинский М.К.* Письма о музыке. 1828 г. [Lettres sur musique] // ЦГАДА. Раздел «Польша». Ф. 12. Е. х. 301. Письмо 11.
4. *Дамский журнал.* 1830. Ч. 32, № 40.
5. *Листок* (газета). Москва, 1831. Январь–февраль.
6. *Московские ведомости.* 1831. № 17, 21, 24. Объявления.
7. *Одоевский В.Ф.* Письмо к Волкову М.С. от 14 мая 1837 г. // Русская старина. 1880. С. 803, 804.
8. *Соловьёв Н.Ф.* Концерты Ауэра, Цабеля, Есиповой // Новое время. 1875. № 38: Музыкальное обозрение.
9. *Morning Post.* 1844. 12 March.
10. *Дулова В.Г.* Искусство игры на арфе. М. : Сов. композитор, 1975. 229 с.
11. *Покровская Н.Н.* О качестве звука у арфистов // Вестник Новосибирского музыкального колледжа им. А.Ф. Муро́ва. Новосибирск, 2012. С. 56–58. С. 12.
12. Покровская Н.Н. Практическая методика обучения игре на арфе. Новосибирск : Изд-во НГТУ, 2012. 172 с.
13. *Доброхотов Б.В., Доброхотова В.Б.* Введение // Сонаты, вариации и фантазии для арфы. М. : Музыка, 1964. Вып. 2. С. 2–7.
14. *Григорьев В.Ю.* Некоторые проблемы специфики игрового движения музыканта-исполнителя // Вопросы музыкальной педагогики. М. : Музыка, 1986. С. 65–81.
15. *Тундаль Д.* Звук. М. : Гос. изд-во, 1922. Изд. 3. 327 с.

*Nadezhda N. Pokrovskaya*, Novosibirsk State Conservatory (Academy) named after M.I. Glinka (Novosibirsk, Russian Federation).

E-mail: arfa333@yandex.ru

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2021, 42, pp. 195–203.

DOI: 10.17223/2220836/42/16

### THE CULTURE OF THE GAME, THE SOUND PRODUCTION AND THE SOUND OF HARPISTS

**Keywords:** harp; sound; sound production; culture of the game.

Firmly rooted myths about the harp as an instrument in something exceptional and extraordinarily beautiful it is difficult to correlate with the current practice of playing it. The author tries to explain to composers and the mass of listeners what are the differences between these ideal ideas about the instrument with the game of modern artists and tries to find the possibility of these differences smooth out.

The author sees such opportunities first of all in finding the causes of “bad” sound at the time of the game. They can be covered in the advantages or disadvantages of the device and condition of the modern instruments and in defects of statement of hands of the player. The last, in turn, may depend on the peculiarities of the physiological and psycho physiological nature of the player. Based on his teaching experience the author explains the dependence of the difficulties of sound production on the

structure of arms, hands, fingers and even the growth of the harpist and offers ways to overcome some of the physical shortcomings. The author emphasizes that a special role in the work on improving the sound has a gradually developing ability of the student to hear himself as without constant critical listening to his game development of the musician is impossible.

In addition to defects in sound production, which can also be determined by the low level of teaching, the sound quality is influenced by the harpist's playing culture the terms of which largely converge with the requirements of the culture of the game on all the instruments. This is a game without errors, smoothness of sound, rhythm, accuracy in the transmission of the author's text, purity of intonation. But the harpists in addition to these general requirements to the culture of the game when working on a musical text, there are special difficulties that are caused by the structure of the harp itself; continuous buzzing of its strings, imperfection of its pedal and fork mechanisms.

To preserve the purity of harmony the harpist must have a high level of technology of clearing of unnecessary (buzzing) strings: separate fingers, separate hands-free or both of hands together. For instant, silent permutation of the pedals and precise coordination of simultaneous movements of the fingers, hands and feet, he must have an excellent vestibular apparatus. To tune the harp desirable absolute pitch. In addition, as each harp has its own acoustic features (ringing or booming, long or short sound) and different menzures, the harpist forced achieving its beautiful sound to fit the manner of sound production to this instrument. We also have to take into account the conditions of the game on the harp: the humidity and the density of the air and the acoustics of the halls.

### References

1. Neygauz, G.G. (1961) *Ob iskusstve fortep'yannoy igry* [About the art of piano playing]. 2nd ed. Moscow: Gosmuzizdat.
2. Nadermann, F.J. (n.d.) *École ou Méthode raisonnée pour la Harpe. Œ 91. Introduction*. Paris: Richault, s.a. I partie.
3. Oginsky, M.K. (1828) *Pis'ma o muzyke. 1828 g.* [Letters about music. 1828]. The Central State Archive of Ancient Acts (TsGADA). Poland. Fund 12. File 301. Letter 11.
4. *Damskiy zhurnal*. (1830). 40(32).
5. *Listok (gazeta)*. (1831). January-February.
6. *Moskovskie vedomosti*. (1831). 17, 21, 24. Announcements.
7. Odoevsky, V.F. (1880) *Pis'mo k Volkovu M.S. ot 14 maya 1837 g.* [Letter to M.S. Volkov of May 14, 1837]. *Russkaya starina*. pp. 803, 804.
8. Soloviev, N.F. (1875) *Kontserty Auera, Tsabelya, Esipovoy* [NF Concerts of Auer, Tsabel, Esipova]. *Novoe vremya*. 38.
9. *Morning Post*. (1844). 12th March.
10. Dulova, V.G. (1975) *Iskusstvo igry na arfe* [The Art of Playing the Harp]. Moscow: Sovetskiy kompozitor.
11. Pokrovskaya, N.N. (2012) *O kachestve zvuka u arfistov* [On harpists' quality of sound]. *Vestnik Novosibirskogo muzykal'nogo kolledzha im. A.F. Murova*. 12. pp. 56–58.
12. Pokrovskaya, N.N. (2012) *Prakticheskaya metodika obucheniya igre na arfe* [Practical methods of learning to play the harp]. Novosibirsk: Novosibirsk State Technical University.
13. Dobrokhotoy, B.V. & Dobrokhotova, V.B. (1964) *Sonaty, variatsii i fantazii dlya arfy* [Sonatas, variations and fantasies for the harp]. Iss. 2. Moscow: Muzyka. pp. 2–7.
14. Grigoriev, V.Yu. (1986) *Nekotorye problemy spetsifiki igrovogo dvizheniya muzykanta-ispolnitelya* [Specificity of the movement of the musician-performer]. In: *Voprosy muzykal'noy pedagogiki* [Questions of Musical Pedagogics]. Moscow: Muzyka. pp. 65–81.
15. Tyndall, D. (1922) *Zvuk* [Sound]. 3rd ed. Translated from English. Moscow: Gos. izd.