

<https://www.doi.org/10.33910/1992-6464-2021-200-27-36>

Н. Н. Покровская

ПРОБЛЕМЫ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА АРФЕ В РОССИИ (XXI ВЕК)

В статье затронуты проблемы принципиального характера, тормозящие процесс обучения арфистов на периферии. Это отсутствие единой школы и методических пособий, непродуманная система отбора начинающих в класс арфы, плохая материальная база и острая нехватка детского учебного репертуара. Возникла также проблема профессионализма и любительства среди арфистов в связи с распространением игры на так называемой «кельтской» арфе. Автор статьи считает, что решение этих и других проблем возможно при базировании системы обучения арфистов на методе Поссе — Слепушкина — методе, который исподволь искажается и фальсифицируется уже на протяжении нескольких десятилетий, что приводит к девальвации достижений русской арфовой школы.

Ключевые слова: арфа, Россия, обучение игре на арфе, московская школа, настройка, детский репертуар, «кельтская» арфа.

N. Pokrovskaya

PROBLEMS OF TEACHING HARP IN RUSSIA (THE 21ST CENTURY)

This article describes some fundamental problems that impede harp teaching to those harpers who live and work on the periphery. These include the lack of a unified teaching methodology and teaching materials, an ill-conceived approach to selecting beginners for the harp class, poor material resources and an acute shortage of educational repertoire for children. There is also a problem of professionalism and dilettantism among harpers due to the widespread use of the so-called “Celtic” harp. The author believes that the solution of these and a number of other problems is possible only if the entire system of teaching harp is based on the Posse — Slepushkin method. This method has been unfairly subjected to gradual distortion and falsification for several decades, which leads to the devaluation of the achievements of the Russian harp school.

Keywords: harp, Russia, learning to play the harp, the Moscow school, setting, children’s repertoire, “Celtic” harp.

Цель этой статьи — дать общую картину положения, в котором сейчас находится система обучения игре на арфе. В ней затронуты в основном проблемы, наиболее остро стоящие в периферийных учебных заведениях страны, так как в столицах — Москве и Петербурге — условия образования иные. Поэтому в работе не дается и решений затронутых проблем, так как они лежат в плоскости изменения самой системы обучения.

При рассмотрении процесса современного обучения игре на арфе в России сразу

возникает ряд проблем, в том числе принципиальных.

Проблема 1. По какой методике учат в ДМШ, колледжах и затем в вузе и по какой потом играет молодой специалист? В существующих отечественных учебных пособиях все авторы причисляют себя к последователям метода Поссе¹ — Слепушкина², то есть к русской арфовой школе. Особенности этого метода и его преимущества подробно изложены в работе Н. Г. Парфенова «Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина» (1927 г.).

Кроме работы Парфенова³, существуют еще методические публикации М. П. Мчеделова⁴ [3], М. А. Рубина⁴ [6], К. А. Эрдели⁵ [10], В. Г. Дуловой⁶ [2], К. К. Сараджевой⁷ [7], Н. Н. Покровской [5] и М. А. Федоровой⁹ [9].

Однако вот что пишет В. Г. Дулова: «Хотя советская школа, заложенная А. И. Слепушкиным, признана во всем мире, все же некоторые педагоги, к сожалению, порой отступают от нее. Поэтому я всегда считала своей задачей не только защиту, но и развитие самого правильного, по моему глубокому убеждению, метода» [2, с. 5]. Действительно, во всех без исключения перечисленных работах крупнейших отечественных педагогов присутствуют расхождения, в том числе принципиальные, с официально признаваемым учением Слепушкина.

Метод Поссе — Слепушкина в отличие от других школ состоит в *низком, под углом в приблизительно в 40 градусов к плоскости струн, положении большого (первого) пальца, в артикуляции 2, 3 и 4 пальцев от их основания в ладонь, в отыгрывании отдельных звуков и законченных музыкальных фраз кистевым движением вверх и — главное — одновременной предварительной постановке на струны возможно большего числа пальцев, идущих в одном направлении, особенно*

при игре гамм (вверх или вниз) (рис. 1). Эти принципы стали основополагающими и определяющими признаками русской арфовой школы, отличающейся, кроме того, как и все отечественное исполнительство, напевностью и задушевностью.

Отличительными признаками крупнейшей европейской школы — классической французской, представителем которой в России был А. Г. Цабель¹⁰, — являются *высокий первый палец, стоящий почти параллельно струне, открытая ладонь и последовательная подготовка пальцев, одного за другим, к игре для извлечения звуков, идущих в любых направлениях* (рис. 2).

Эти признаки французской школы можно встретить в методических работах Мчеделова, Сараджевой, Рубина и даже у Дуловой — так, она пишет об исполнении гамм и пассажей из мелкой техники: «Одновременное подкладывание двух пальцев в быстром темпе является помехой, тормозит следующее движение. Гаммообразные пассажи часто встречаются в виртуозных произведениях, и рука, связанная подкладыванием двух или более пальцев, испытывает затруднение, что не позволяет с блеском исполнить пассаж ... одновременное подкладывание пальцев приводит к неряшливости в игре. Надо огово-

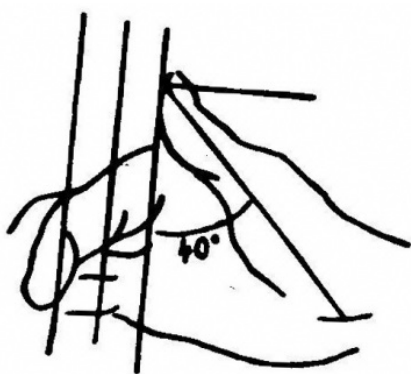


Рис. 1. Н. Парфенов. «Техника игры на арфе» [4, с. 14]

*) Rechte Hand
Right hand
Main droite

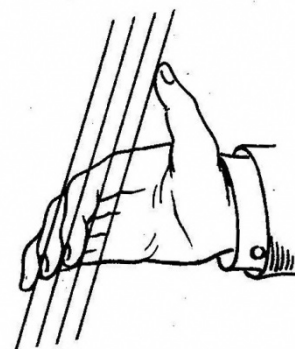


Рис. 2. А. Zabel. «Methode für Harfe» [12, S. 11]

ряться, что данным приемом могут пользоваться только арфисты, твердо усвоившие элементарные приемы игры» [2, с. 148]. Дулова не объясняет, что она подразумевает под *элементарными приемами игры*. Предварительную постановку двух-трех пальцев? Но это принципиальный признак метода Поссе — Слепушкина. Следовательно, в школе надо учить и учиться по этому методу, а в вузе переучиваться по принципам французской школы? Это противоречие дезориентирует педагогов младших классов.

К. Сараджева пишет, что, «переходя к вопросу постановки рук и пальцев, необходимо учесть рекомендации метода А. Слепушкина... Важнейшие моменты постановки, вытекающие из метода Слепушкина, можно определить так: ...высокое (?! — прим. авт.) положение первого пальца» (см. рис. 1 и 2) [7, с. 16–17]. Еще более странно звучит утверждение М. Федоровой о том, что «второй, третий и четвертый (палец) после обрыва струны должны двигаться по направлению к тыльной части ладони» [9, с. 124]. И сразу же за этой сентенцией следует цитата из работы Парфенова: «Всякий палец, если ему снова не надо становиться тотчас же на струну, должен приблизиться к ладони, по возможности, не закругляясь» [4, с. 16].

Ни в одной из публикаций названных выше авторов нет объяснений тому, что такое «довернутая рука» по методу Поссе — Слепушкина и что значит новый термин «развернутая рука», который появился в работе Рубина [6, с. 13] и которого нет у Слепушкина. Не решена в этих публикациях и проблема игры штриха legato на арфе. Больше того. Слова legato нет в публикациях Дуловой, Мчеделова, Рубина, Эрдели и Федоровой, хотя в них говорится о необходимости и значении певучести в игре. В своих методических указаниях они подчеркивают важность применения только *особого* движения кисти вверх для штриха staccato (по методу Слепушкина). И нигде не упоминают о боковых движениях кисти, которые в его

методе a priori заложены, обусловлены «довернутым» положением кисти и необходимы при игре legato. То есть по этим методическим пособиям нельзя научить играть кантилену.

Проблема 2. Кому из ведущих педагогов должен отдать предпочтение рядовой учитель, особенно молодой, если нет общепринятой методики преподавания? Так, Эрдели пишет, что у нее больше «довернута» правая рука [10, с. 203], а Дулова говорит о большей «довернутости» левой [2, с. 143]. Рубин же называет «довернутое» положение руки условным [6, с. 12]. Впрочем, это проблема не только арфистов. Даже у скрипачей до сих пор нет учебника по методике, хотя есть многие публикации по отдельным вопросам постановки. Итак, для арфы не существует до сих пор подробно разработанного и признанного всем педагогическим сообществом арфистов методического пособия.

В арфовых школах и методиках, известных нам, отечественных и зарубежных, при описании правильной, по мнению их создателей, постановки и правильных движений пальцев редко говорится об ошибках в постановке и звукоизвлечении; еще реже раскрываются причины возникновения этих ошибок и предлагаются приемы их исправления. Хотя в подобных пособиях остро нуждаются и практикующие педагоги, и студенты средних и высших учебных заведений. Практическая же методика, существующая в личном арсенале каждого думающего педагога, но не зафиксированная ими, в основном и направлена именно на разбор ошибок, способов их предупреждения и исправления. Примером подробного анализа ошибок в постановке и их последствий может служить описание «привернутого», «отвернутого» и «довернутого» положения кисти во время игры в работе Парфенова [4, с. 13–14]. Но его книга давно стала библиографической редкостью и большинству арфистов-педагогов недоступна.

Проблема 3. Эта проблема связана с постановкой, с естественным положением игрового аппарата и естественностью движений

во время игры. В диссертации «Смычковый инструментарий в эволюции европейского исполнительского искусства» В. А. Свободов [8] доказал, что размеры всех музыкальных инструментов и положение пальцев при игре продиктованы особенностями строения человеческой руки. Это можно увидеть в расположении звуковых отверстий у духовых инструментов, в позиции пальцев на грифе у струнников и в размере клавиш, положении кистей и пальцев у пианистов. Они удобны, так как обусловлены размерами человека, его рук, кистей, растяжки между пальцами и соответствуют им. А игровые движения также подобны естественным, бытовым: хватательным у пальцев, боковым и движениям вверх и вниз у кисти. Особенно устойчивы и удобны, близки к естественным движениям пальцев и кистей у пианистов. Они в полной мере отвечают требованиям современной музыкальной педагогики: максимальной приближенности игровых движений и самой постановки к природным возможностям человека.

У арфистов на заре истории инструмента, 5000 лет тому назад, подобная естественность движений тоже была. Но арфа настолько изменилась по своим размерам, способу ее держания и, как следствие, по постановке, что современную манеру игры трудно назвать близкой к естественной. Эту манеру пытался изменить Рубин в своей педагогической практике. В его «Методике» [6, с. 10–13] описано положение при игре локтей, кистей и пальцев, напоминающее постановку рук на фортепиано, но, к сожалению, его метод не был воспринят большинством арфистов-педагогов. Некоторые из них, видя, с каким трудом осваивают маленькие арфистки начальные движения, начинают экспериментировать и предлагать свои способы положения рук и их движений. Другие полагаются на интуицию или физические возможности своих учеников. Хотя, если бы учителя имели точное представление о подлинном методе Поссе — Слепушкина, в котором эта естественность положений и дви-

жений заложена, им было бы проще преподавать, а их ученикам было бы проще играть.

Проблема 4. Большим местом является и проблема настройки. В публикациях встречаются разные схемы настройки арфы. Парфенов, например, считает, что ее надо настраивать в до бемоль мажоре, основной тональности инструмента (рис. 3). В ней проявляется все тембральное богатство арфы, так как обертоны каждой струны «работают» в полную силу. Композиторы знают, что в бемольных тональностях инструмент звучит лучше, чем в диезных, и произведения для арфы соло пишут именно в бемольных. Дулова предлагает настройку в натуральном до мажоре (рис. 4), который соответствует настройке оркестра — и ухудшает звучание арфы. То есть по умолчанию эта крупнейшая арфистка-виртуоз полагает арфу не сольным, а оркестровым инструментом. А способ Рубина настраивать арфу трудно как-то квалифицировать. Он предлагает настроить си бемоль по предыдущему си бекару (рис. 5). Но полутон — это интервал, наиболее субъективно слышимый каждым музыкантом. Именно в восприятии и исполнении малой секунды в каждом мгновении конкретного звучания музыки наиболее ярко закономерно проявляется индивидуальная зонная природа слуха [1].

По какой из этих схем должен учить настраивать арфу рядовой педагог? В чем преимущества каждой из них? И по какой из них арфист должен потом настраивать арфу в оркестре? В ансамбле? Для сольной игры? В аккомпанементе вокалистам? Ведь для оркестров теперь принята шкала настройки в 442 колебания в секунду, а для вокалистов — в 438. При этом перестроить 46–47 струн арфы мгновенно невозможно.

Большинство арфисток решают эту проблему, настраивая инструмент по тюнеру. Но он предлагает темперированный строй, при котором обертоны разных струн начинают гасить друг друга. Это сразу ухудшает звучание арфы, так как у нее диатоническая

Схемы настройки арфы

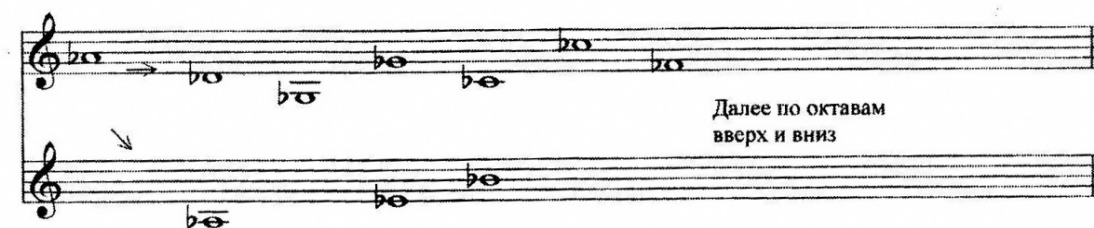


Рис. 3. Н. Парфенов. «Техника игры на арфе» [4, с. 7]



Рис. 4. В. Дулова. «Искусство игры на арфе» [2, с. 155]



Рис. 5. М. Рубин. «Методика обучения игре на арфе» [6, с. 8]

шкала настройки. Кроме того, привычка проверять точность звучания только по показаниям аппарата, то есть глазами, мешает развитию собственного острого слуха, так называемого «слуха настройщика».

Проблема 5. Следующая проблема — набор учащихся в класс арфы. Каковы должны быть критерии, чтобы признать в маленьком

человеке будущего арфиста? Можно ли таким критерием назвать отличный, даже скорее абсолютный слух, такой же, как у скрипачей? Пианистам не нужно настраивать свой инструмент, как арфистам. Поэтому в определении годности или негодности для будущей специальности у них преобладают требования к строению кисти и пальцев. У арфистов

же должен быть не только почти абсолютный слух, но и большой рост, большая физическая сила, чтобы держать тяжелый инструмент, длинные руки и очень большая растяжка между пальцами. Особенно важно, чтобы был в порядке вестибулярный аппарат для максимально точной координации движений всех четырех конечностей. Плюс отличное чувство ритма, которое связано именно с работой вестибулярного аппарата. Ритмично движется и играет на любом инструменте тот, кто обладает развитым вестибулярным аппаратом и чувством равновесия.

А кого мы принимаем в класс арфы? Как идет прием? Сначала скрипачи отбирают малышей уже с подготовкой, с абсолютным или отличным слухом, затем — пианисты. Оставшимся детям — без подготовки и более старшего возраста — предлагают обучение на духовых и народных инструментах. Арфистам не достаются дети, физически одаренные к музыке. Больше того. За всю нашу долгую педагогическую практику (61 год) лишь два-три ребенка пришли к нам в возрасте 6–7 лет, целенаправленно желающие учиться на арфе. Все остальные ученики — это те, у кого были другие неудачно выбранные первые инструменты: бывшие пианисты, скрипачи, домристы и др. Для них вынужденный переход на другой инструмент становился первой тяжелой душевной травмой. Налаживание контакта с такими учениками — трудная психологическая задача и для педагога. А переставить руки ученику, у которого уже сложились навыки игры на другом инструменте, далеко не всегда удается.

Проблема 6. Наиболее ответственным, как известно, является начальный период обучения. Представим себе, что мы приняли в класс арфы достойного ученика: 6–7 лет, с отличными слухом и ритмом, с длинными руками, крепкими фалангами и большой растяжкой между пальцами. С чего начинать обучение? Сможет ли он сразу сесть за такой громоздкий инструмент, как арфа? Правда, теперь существуют в продаже маленькие

и средних размеров арфы, но они не всегда доступны по цене, и на периферии их почти нет. При посадке за большую арфу всегда возникает опасность, что ученик будет укладывать ее на плечо, искривляя при этом спину, будет напрягаться из-за тугого натяжения струн и тяжести самой арфы, которая давит на колени. А короткие ноги болтаются в воздухе и не могут удержать инструмент. В этом случае великие создатели парижской школы игры на арфе предлагали учить детей младшего возраста *играть стоя* (рис. 6). Хотя и они не первые в этой методике: играли стоя и даже на ходу все арфисты Средневековья. Правда, размеры и вес арфы это позволяли.

Проблема 7. Далее возникает вопрос: что может играть начинающий и существует ли репертуар для первого этапа обучения? Каков этот репертуар, есть ли современные высокохудожественные этюды, пьесы, сонаты, концерты и ансамбли с участием арфы, как это требуется по программам обучения? Пьесы и этюды можно найти, хотя их крайне мало, но сонат и концертов — вроде учебных концертов для скрипки Ридинга, Комаровского, Баклановой или ранних концертов Гайдна и Гуммеля для пианистов — у арфистов нет. Поэтому арфисты осаждают композиторов просьбами написать им что-нибудь для арфы. Иногда их удается уговорить. Так, в Петербурге в последние десятилетия пишут С. Слонимский, Э. Патлаенко, Д. Сморгонская, А. Мыльников, в Москве — В. Агафонников, В. Кикта и В. Вустин. В Новосибирске для арфы писали С. Кравцов, Ю. Ащепков и А. Молчанов. В основном это программная музыка: лирические миниатюры, пейзажные зарисовки и концертные фантазии на темы народных песен или оперных арий.

Но как они пишут? Они используют весь арсенал современной музыки, плохо зная специфику арфы. То есть с большим количеством хроматизмов, с применением полиметрии, с фактурой, неудобной для детских рук и плохо звучащей на арфе. Такая музыка почти недоступна начинающим, хотя



Рис. 6. Des Argus X. Traité générale sur l'art de jouer de la Harpe [11, с. 13]

по названиям, например «Грезы», «Колыбельная», «Парус» и т. п., их следует отнести к детскому репертуару. Кроме того, большинство пьес не мелодичны и потому с трудом запоминаются детьми. Исключением из правила стал опус новосибирского композитора Андрея Молчанова «10 пьес для арфы». В них есть мелодия, названия соответствуют настроению музыки, а изложение отвечает

возможностям детей 5–7-го классов. Концерт для арфы со струнным оркестром написал еще один новосибирский композитор Юрий Ащепков. По светлому колориту музыки и несложной фактуре он вполне доступен детскому восприятию и исполнению. Чаще же педагогам приходится обращаться к классическому репертуару композиторов XVIII–XIX веков. Он легко ложится в пальцы,

прекрасно звучит, на нем можно привить навыки академической школы игры на арфе. Но его не всегда можно назвать художественным, так как нередко он является откровенно салонным.

Проблема 8. Арфа стала «модным» инструментом. Причиной, как нам кажется, можно назвать такое явление, как *аутентичность (или историческое исполнительство)* в контексте попыток нового Возрождения средневековой музыки. В эпоху Высокого Ренессанса арфа играла едва ли не ведущую роль в европейской инструментальной музыке, когда еще не было ни виолончельного, ни скрипичного семейства струнных инструментов. В подражание музицированию XV–XVI веков за последние десятилетия появились так называемые «кельтские» арфы, портативные, на которых стали играть как получится и что придется. Ведь это так красиво выглядит — сидеть за арфой в великолепном платье! То есть возникла проблема профессионализма и любительства.

Если на кельтских арфах играют подлинную музыку Средневековья с четкой дифференциацией по странам (островные страны Ирландия, Шотландия, Уэльс или континентальные страны Бретань и Нормандия, имеющие кельтские корни), то это высокопрофессиональное исполнительство. Оно требует длительных сроков специального обучения, так как на кельтской арфе по сравнению с большой арфой иной принцип звукоизвлечения, иная посадка и способ держания инструмента. Этому надо учить с малых лет по определенной методике. Но у нас ее нет. Нет даже стандарта для конструирования подобных инструментов, и каждый мастер делает инструменты в соответствии со своим замыслом. Нет и желающих посвятить себя с младых лет исполнительству именно на кельтской арфе. Репертуар же этих арф нужно искать в архивах тех стран, где они когда-то были национальными инструментами.

Те же, кто все-таки играет в России на так называемых «кельтских арфах», в подавляющем большинстве лишь имитируют внеш-

ний облик бардов, так как не могут воссоздать той обстановки, которая обусловила и смысл их существования, и великую роль их искусства для будущего всей европейской музыки. Поэтому современное исполнительство на кельтских арфах в России можно назвать любительством и даже профанацией.

Проблема 9. Если подвести некоторые итоги, то получается, что у арфистов нет художественного современного детского репертуара, нет единой школы и нет репертуара из подлинной музыки Средневековья. Но есть еще одна большая проблема: *нет прочной материальной базы*. После распада СССР были обанкрочены Ленинградская фабрика им. А. В. Луначарского, выпускавшая очень хорошие отечественные арфы, и Полтавский мясокомбинат, выпускавший арфовые струны, на которых играли все арфисты нашей страны и Восточной Европы. Их было в достатке. Сейчас в России нет ни арф, ни струн. Мы их покупаем — кто может — за рубежом. А что нам продают — можно догадаться, при всей любви наших зарубежных партнеров к нашей стране.

Проблема 10. В число требований к профессиональному обучению в колледжах и вузах входит курс *по камерному ансамблю*. И в этой области у арфистов трудности с репертуаром, который по сложности соответствовал бы возрасту учеников. В программах по камерному ансамблю требуются крупные формы и прежде всего полноценные сонаты из трех частей. Но в арфовом репертуаре крайне мало именно таких сонат с каким-либо из инструментов. А если есть, то чаще всего это сонаты для арфы с духовыми инструментами (особенно — с флейтой. Это классический состав). Поэтому возникают осложнения между кафедрами. Кафедра духовых инструментов признает камерные ансамбли только из духовых инструментов, а кафедра струнных — только произведения для фортепиано со струнным инструментом. Лучше всего вместе звучат альт и арфа, однако сонат для такого состава автор не встречал, тогда как пьес довольно много. Однако

их жюри не могут принять на экзаменах, так как это не крупная форма. Получается замкнутый круг. То, что есть у нас в репертуаре, арфисты на экзаменах играть не могут, а то, что должны играть, того у нас нет. Современные отечественные композиторы к такому жанру — сонат для арфы со струнным инструментом — обращаются крайне редко. В Новосибирске за 50 лет созданы только два произведения, которые могут удовлетворить экзаменационным требованиям. Это «Квартет для арфы, скрипки, альта и виолончели» С. Кравцова и «Соната для арфы и органа» А. Молчанова. Но оба этих опуса по своей трудности — для старших курсов вуза. Кроме того, собрать состав исполнителей для них — непростая задача и из-за числа участников, и из-за возможностей репетиций с органом.

Все это не значит, что курс камерного ансамбля надо отменить у арфистов. Отнюдь нет. Он нам необходим. Арфисты должны уметь играть в ансамбле, аккомпанировать и читать с листа. Нельзя даже снижать требований ни к репертуару, ни к качеству исполнения, но нам нужны помощь

композиторов и понимание со стороны коллег. Как и другим специальностям, нам нужна материальная помощь.

Мы прекрасно понимаем, в какой обстановке сейчас существует большинство образовательных учреждений страны. И жалуемся мало, и пытаемся — безуспешно — все-таки добиваться неплохих результатов. Арфа стала чаще звучать на сценических площадках Зауралья: в Новосибирске, Томске, Якутске, Красноярске, Барнауле, Иркутске. В трех городах Сибири появились конкурсы с номинацией «Арфа» — это Новосибирск, Красноярск и Иркутск, а те из учащихся, которые участвуют в соревнованиях разных уровней, получают дипломы лауреатов не только на сибирских конкурсах. Значит, качество их обучения может удовлетворить жюри. Мы учимся, работаем и звучим, несмотря на проблемы, затронутые в этой статье. Хотя результаты работы педагогов нестоличных учебных заведений могли бы быть намного лучше, если бы были решены системные задачи всего музыкального образования в России.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Поссе Вильгельм (1852–1913) — крупнейший арфист-солист и педагог, композитор, профессор Берлинской Высшей школы музыки, создатель совместно с А. И. Слепушкиным нового метода игры на арфе.

² Слепушкин Александр Иванович (1870–1918) — выдающийся арфист-виртуоз, концертмейстер группы арф Большого театра, профессор Московской консерватории, основатель современной русской школы игры на арфе.

³ Парфенов Николай Гаврилович (1893–1938) — ученик Слепушкина, выдающийся арфист, педагог-методист, профессор Московской консерватории, композитор, концертмейстер группы арф ГАБТ. Расстрелян в 1938 г.

⁴ Мчеделов Михаил Павлович (1903–1974) — ученик Парфенова, арфист, педагог, композитор, доцент Музыкального училища при Московской консерватории, редактор двух изданий «Школы игры на арфе» Н. Г. Парфенова (1960, 1972).

⁵ Рубин Марк Абрамович (1919–1980) — арфист, педагог ДМШ и Училища им. Гнесиных, автор «Методики обучения игре на арфе» (1973) и «Школы начального обучения игре на арфе» (1977).

⁶ Эрдели Ксения Александровна (1878–1970) — выдающаяся арфистка, профессор Московской консерватории, композитор, общественный деятель, народная артистка СССР, автор мемуаров «Арфа в моей жизни» (1967).

⁷ Дулова Вера Георгиевна (1909–2000) — арфистка-виртуоз, концертмейстер группы арф ГАБТ, профессор Московской консерватории, Народная артистка СССР, автор книги «Искусство игры на арфе».

⁸ Сараджева Кира Константиновна (1910–2002) — арфистка, ученица Н. Г. Парфенова, солистка оркестра ГАБТ, преподаватель ЦМШ при МГК, профессор РАМ им. Гнесиных, автор книги «Об исполнительском мастерстве арфиста» (2001).

⁹ Федорова Мария Анатольевна — кандидат искусствоведения, преподаватель Московской консерватории, автор диссертации «История класса арфы Московской консерватории (по архивным материалам)» (2018).

¹⁰ Цабель Альберт Генрихович (1835–1910) — выдающийся арфист-виртуоз, композитор, концертмейстер группы арф Мариинского театра, профессор Петербургской консерватории, автор *Methode für Harfe* (1900).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Гарбузов Н. А.* Зонная природа звуковысотного слуха. М.; Л.: Изд-во и 2-я тип. Изд-ва Академии наук СССР, 1948. 84 с.
2. *Дулова В. Г.* Искусство игры на арфе. М.: Советский композитор, 1975. 229 с.
3. *Мchedelov M. P.* Гаммы и арпеджио: Для арфы. М.: Музыка, 1989. 35 с.
4. *Парфенов Н. Г.* Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина. М.: Гос. изд-во «Музыкальный сектор», 1927. 49 с.
5. *Покровская Н. Н.* Практическая методика обучения игре на арфе. Новосибирск: Классик-А, 2012. 171 с.
6. *Рубин М. А.* Методика обучения игре на арфе. М.: Музыка, 1973. 63 с.
7. *Сараджева К. К.* Об исполнительском мастерстве арфиста. М.: Простор, 2001. 69 с.
8. *Свободов В. А.* Смычковый инструментарий в эволюции европейского исполнительского искусства: дис. ... д-ра искусствоведения. СПб., 2010. 520 с.
9. *Федорова М. А.* История класса арфы Московской консерватории (по архивным материалам): дис. ... канд. искусствоведения. М., 2018. 241 с.
10. *Эрдели К. А.* Арфа в моей жизни. М.: Музыка, 1967. 240 с.
11. *Des Argus X.* Traité général sur l'Art de jouer de la Harpe. Paris: [s. n.], 1817. 109 p.
12. *Zabel A.* Grosse Methode für Harfe. Leipzig; Moskau; Sankt Petersburg; Riga; London: Zimmermann Musikverlag, 1900. 145 S.

REFERENCES

1. *Garbuzov N. A.* Zonnaya priroda zvukovysotnogo sluha. M.; L.: Izd-vo i 2-ya tip. Izd-va Akademii nauk SSSR, 1948. 84 s.
2. *Dulova V. G.* Iskusstvo igry na arfe. M.: Sovetskiy kompozitor, 1975. 229 s.
3. *Mchedelov M. P.* Gammy i arpedzhio: Dlya arfy. M.: Muzyka, 1989. 35 s.
4. *Parfenov N. G.* Tehnika igry na arfe. Metod prof. A. I. Slepushkina. M.: Gos. izd-vo 'Muzykal'-nyj sektor', 1927. 49 s.
5. *Pokrovskaya N. N.* Prakticheskaya metodika obucheniya igre na arfe. Novosibirsk: Klassik-A, 2012. 171 s.
6. *Rubin M. A.* Metodika obucheniya igre na arfe. M.: Muzyka, 1973. 63 s.
7. *Saradzheva K. K.* Ob ispolnitel'skom masterstve arfista. M.: Prostor, 2001. 69 s.
8. *Svobodov V. A.* Smychkovyy instrumentariy v evolyutsii evropeyskogo ispolnitel'skogo iskusstva: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya. SPb., 2010. 520 s.
9. *Fedorova M. A.* Istoriya klassa arfy Moskovskoy konservatorii (po arhivnym materialam): dis. ... kand. iskusstvovedeniya. M., 2018. 241 s.
10. *Erdeli K. A.* Arfa v moey zhizni. M.: Muzyka, 1967. 240 s.
11. *Des Argus X.* Traité général sur l'Art de jouer de la Harpe. Paris: [s. n.], 1817. 109 p.
12. *Zabel A.* Grosse Methode für Harfe. Leipzig; Moskau; Sankt Petersburg; Riga; London: Zimmermann Musikverlag, 1900. 145 S.